

Université de Montréal

*Le Défaut de l'âme :*  
*Performance et ironie du genre*  
*dans L'Ève future d'Auguste de Villiers de l'Isle-Adam*  
*et Les Chiennes savantes de Virginie Despentes.*

Par  
Léonore Brassard

Département des littératures de langue française  
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales  
en vue de l'obtention du grade de M.A.  
en Littératures de langue française

Juillet 2016

© Léonore Brassard, 2016

## Résumé

Ce mémoire s'attache à la question de la matérialité et de la théâtralité du corps genré, telle que posée par une lecture croisée entre un roman du XIX<sup>e</sup> siècle et un autre de l'époque contemporaine. En effet, *L'Ève future*, d'Auguste de Villiers de l'Isle-Adam et *Les Chiennes savantes* de Virginie Despentes portent chacun une attention soutenue à la performance du genre féminin. En mettant en scène des personnages de séductrices qui conjuguent la performance de leur sexe à des métiers d'actrice ou de danseuse, les deux récits suggèrent un rapprochement entre la distance qu'implique la scène, le pouvoir de séduction, et la « réalité » du genre. Si le féminin est un théâtre, ainsi que l'arguent les personnages d'Edison et de Louise dans leur histoire respective; une mascarade selon la théorie Riviere; une catégorie politique selon Wittig; une performance dans l'analyse de Butler; ou une technologie chez Preciado; le genre existe-t-il encore à ce point? Peut-on dire que l'ironie, présente à la fois dans *L'Ève future* et dans *Les Chiennes savantes*, en jouant sur la tension entre un discours réel et un discours simulé, reconduit cette indécidabilité de la « réalité » du genre?

### Mots-Clefs :

Littérature française, Virginie Despentes, Auguste de Villiers de l'Isle-Adam, Études *Queer*, Féminisme.

## **Abstract**

This thesis takes its roots in the question of the materiality and theatricality of the gendered body, as it can be understood by a cross-reading of a nineteenth century and a contemporary novel. *L'Ève future*, by Auguste de Villiers de l'Isle-Adam, and *Les Chiennes savantes*, by Virginie Despentes, are both putting an emphasis on the performance of the feminine gender. By staging characters of seductive women who combine their gendered performance with their work as actress and dancer, *Les Chiennes savantes* and *L'Ève future* are suggesting a link between the representation, the seductive power and the 'reality' of gender. If womanliness is a play, as Edison and Louise are alluding to in their respective stories; a masquerade according to Riviere; a political category as argued by Wittig; a performance for Butler; a technology for Preciado; does gender still exist that much? Can it be said that irony, which is found as a literary and philosophic device in both novels, by playing with the tension between the true and the fake in a discourse, is renewing the undecidability of the 'reality' of gender?

### **Keywords :**

French Literature, Virginie Despentes, Auguste de Villiers de l'Isle-Adam, Queer studies, feminism.

# TABLE DES MATIÈRES

Résumé	2
Abstract	3
Remerciements	7
<b>Introduction</b>	<b>1</b>
<b>Chapitre 1 - La mascarade</b>	<b>7</b>
1.1. L'Ève future et Les Chiennes savantes	7
1.2. Théories de la mascarade féminine : Riviere, Lacan, Doane	11
1.3. Mascarades d'Evelyn et de Louise	16
1.4 : Séductrice et comédienne	23
<b>Chapitre 2 : Nature et culture</b>	<b>31</b>
2.1. Chienne savante	32
2.2. Mauvaises herbes	36
2.3. Horlogerie du corps	41
2.4. Castration	46
<b>Chapitre 3 : La superposition ironique</b>	<b>50</b>
3.1. Ironie romantique et moderne	51
3.2. Ironie positive	56
3.3. Ironie Edison	62
3.4. Ironie mélancolique	68
3.5. Ironie quantique	73
<b>Chapitre 4 : Le terrorisme</b>	<b>79</b>
4.1. Esprit du terrorisme	83
4.2. Hyperréalité et simulation	89
4.3. Mauvais goût	96
<b>Chapitre 5 : King Kong</b>	<b>102</b>
5.1. Femme sacrée	103
5.2. Femme violée	110

5.3. Queer	119
5.4. Technoggenre et contra-sexuel	125
5.5. Corps et texte	132
<b>Conclusion</b>	<b>137</b>
<b>Bibliographie</b>	<b>142</b>

*À Virginia*

## **Remerciements**

Émilie, Noémie, Benjamin : merci, mes chers amis, pour un soutien affectif et intellectuel sans faille.

Un merci spécial à Laurent, qui est là, encore là, toujours là.

Plus que tout, merci à Catherine. Pour l'écoute, les idées, le temps, la confiance : merci infiniment.

# INTRODUCTION

Les débats nord-américains contemporains qui entourent le droit des personnes trans à accéder à la toilette publique de leur choix, reconduisent en 2016 une interrogation qui prédate la possibilité encore récente, sociale et médicale, du changement de sexe. Jusqu'où peut-on mener la construction du corps, et tout particulièrement du corps genré ? L'engouement pour la chirurgie plastique — sexuelle ou esthétique —, et la critique que formulent à son sujet les défenseurs du « naturel », est à son tour symptomatique d'une conception du corps au confluent de deux impératifs difficilement réconciliables : être à la fois la machine à perfectionner, et la matérialisation sacrée de la « nature » d'un individu. Le corps genré, et plus spécifiquement celui de genre féminin, est le terrain le plus patent de cette double surveillance. C'est qu'il est, pour se définir, d'une part soumis aux outils qui le créent : maquillage, *wonderbras*, corsets et autre *spanx* modernes; d'autre part, sa reproduction en série — barbies pour les enfants et *Realdolls* pour les plus vieux — le réifie hors d'un organisme censé pourtant le produire. Mettant en scène la pure technologie du genre, ces poupées dépassent le corps, et supplantent peut-être alors l'idéal féminin que pourrait incarner la trop limitée femme de chair.

La chirurgie plastique d'une part, et les poupées inanimées de l'autre, ne peuvent manquer de faire signe à leur tour au cortège des reproductions du féminin qui hantent notre imaginaire : celles avérées de recherches technologiques toujours plus acharnées, bien sûr, mais aussi celles mises en scène par la fiction. Ainsi, c'est la chair comme matériau que Nelly Arcan dissèque dans *À ciel ouvert*, alors que les deux protagonistes principales se livrent une guerre esthétique dans laquelle « les lèvres parfaites [de Rose] étaient perçues par elle, *en femme*



*typique qu'elle était*, non comme un atout dont elle devait jouir mais une matière à pétrir indéfiniment, à pousser sans fin vers l'amélioration<sup>1</sup> ». De son côté, *Ex Machina*, réalisé en 2015 par Alex Garland, présente une femme robotique en tout point artificielle, testée par un homme selon les principes d'Alan Turing. Le film pose encore la question : l'androïde, celle que le personnage principal veut sauver de la tyrannie de son créateur, est-elle vraiment *devenue* femme? N'est-elle, ainsi que le suggère la fin du cruel scénario, qu'une poupée parfaitement programmée pour imiter, émouvoir, et s'enfuir? À moins, bien sûr, pour étendre au genre la réflexion de Turing sur l'intelligence de la machine, qu'il n'y ait pas de différence fondamentale entre ces deux options.

*Her*, de Spike Jonze, sorti en salle deux ans plus tôt et racontant une aventure entre un homme et la fiction numérique de l'aide vocale de son téléphone, met en scène une autre forme d'humanisation de l'artifice par projection. L'amour qu'offre à Theodor la voix sans corps de l'intelligence artificielle n'est pas mis en doute, toutefois, et là où l'existence de l'âme est discutabile dans *Ex Machina*, c'est la représentation imaginaire du corps qui est particulière dans *Her*. En effet la voix, bien que désincarnée, sait *jouir* sans posséder toutefois de sexe physique. Par ailleurs, l'actrice retenue pour donner sa vie auditive au personnage n'est autre que la sculpturale Scarlett Johansson. L'intelligence artificielle, pourtant sans sexe dans la diégèse, devient alors *de facto* sensuelle : il suffit au spectateur de reconnaître — ou plus bêtement encore, de simplement *connaître* — la matérialité physique de l'actrice, derrière le personnage immatériel, pour retrouver tout de suite son *sex appeal* dans l'imaginaire d'un enregistrement : c'est bien dire là toute la force de nos projections.

---

<sup>1</sup> Nelly Arcan, *À ciel ouvert*, Paris, Seuil, 2010, p. 101.

Ce sont déjà ces projections qui permettaient à Ewald, en 1886, de converser avec l'andréide Hadaly, dans *L'Ève future*, d'Auguste de Villiers de l'Isle-Adam; et encore elles qui, nous enseigne Virginie Despentes, *font* la prostituée, la stripteaseuse, et la hardeuse contemporaine. Dans *L'Ève future*, le corps féminin est le produit de la technique d'un genre qui redemande sans fin sa confirmation; c'est aussi ce dont témoigne *Les Chiennes savantes*, par son décor en arène de *Peep Show* : le fantasme de la femme est produit par le client qui le cultive avec chacun sa prostituée, mais aussi par la danseuse qui elle-même se fabrique. Les femmes de Despentes, comme celles de Villiers, sont séparées du monde par le voile de leur mascarade. Elles deviennent séduisantes dans leur théâtre, typiquement féminines, mais dangereuses aussi, alors que l'espace imposé par le rôle, charmant, terrifiant, s'étend entre le dupe de la mascarade et le masque, entre le masque et l'être réel en-dessous — à moins, bien sûr, qu'il n'y ait pas d'être réel en dessous, et qu'il n'y ait alors que le voile pour vérité.

Ce mémoire s'attachera à la question de la matérialité, de la théâtralité et de la mécanique du corps de genre féminin, tel qu'il peut être compris dans *L'Ève future* et *Les Chiennes savantes*. L'analyse, s'appuyant d'abord sur les théories de la mascarade féminine soulevées par la psychanalyse, effectuera toutefois à leur instar un trajet qui, partant de l'étude du féminin, ira vers une vision de plus en plus *queer* de la performance du corps genré. Dans *Testo Junkie*, de Beatriz Preciado, mais aussi dans l'iconique *Gender Trouble* de Judith Butler, la chronologie entre la réalité organique et la fiction du genre est renversée. L'analyse proposera qu'un tel renversement est à l'œuvre dans les romans, et que le corps *queer* se lit, parfois malgré les

interlocuteurs, dans chacun des discours sur la construction de la femme — surtout ceux-là où serait pourtant attendue la plus grande rigidité du carcan sexuel.

Après avoir brièvement résumé la diégèse des romans à l'étude, la première partie de l'analyse exposera la théorie de la mascarade féminine telle qu'entendue par Joan Riviere dans « *Womanliness as a masquerade* », puis telle que reprise par Jacques Lacan et Mary Ann Doane. Ce chapitre s'arrêtera ensuite aux rouages de cette mascarade dans *L'Ève future* et dans *Les Chiennes savantes*. Puisque les deux romans présentent des personnages féminins de séductrices qui conjuguent la performance de leur sexe à des métiers scéniques de danseuse et de comédienne, peut-on dire que la distance qu'implique la scène concourt à renforcer leur pouvoir de séduction? Ne pouvant éviter de s'interroger sur les relations qu'entretiennent la fiction et le réel, la scène et le parterre, cette analyse mobilisera la philosophie de Jean Baudrillard telle qu'elle se déploie entre autres, mais pas exclusivement, dans *Simulacres et simulation*.

La deuxième partie du mémoire s'intéressera plus spécifiquement aux manifestations du corps sexué et sexuel derrière le voile, ainsi qu'au bagage imaginaire et mythologique que le féminin traîne avec lui. Que reste-t-il sous la mascarade, en quoi l'organisme est-il à la fois mythifié et nié? Le célèbre aphorisme de Sigmund Freud proposant que « l'anatomie, c'est le destin », servira de tremplin à ce chapitre, qui se laissera par conséquent influencer par les premières théories de la psychanalyse, principalement celles de l'*Unheimliche* et de la castration.

Le procédé littéraire et philosophique de l'ironie, qui joue sur la tension insolvable entre un discours réel et un discours simulé, est nécessaire à la compréhension du corps généré. La troisième partie du mémoire proposera que le corps, lu comme un texte, reste dans une

superposition des états qui empêche la mesure de sa réalité par rapport à sa théâtralité. Peut-on dire que la pure mascarade qu'est Hadaly réifie l'ironie du corps comme texte? Que la performance de danseuse de Louise, dans *Les Chiennes savantes*, est une appropriation du genre en flottement qu'est l'andréide de *L'Ève future*?

Dans l'esthétique de Despentes, toutefois, il semble que ce ne soit pas tant l'ironie qui permette le discours sur le genre, plutôt qu'un mouvement frontal d'agentivité. Peut-on dire qu'en s'appropriant les codes masculins de l'écriture, et en présentant des personnages féminins violents, Despentes détruit certaines frontières des « catégories du sexe » telles que les entend Monique Wittig? Puisque Despentes parasite à la fois la mascarade du genre féminin, et la parade masculine dont elle prend les codes, le quatrième chapitre de ce mémoire proposera que l'écriture despentienne, plutôt qu'ironique, se situe dans une esthétique terroriste symbolique.

La cinquième partie du mémoire portera plus spécifiquement sur les possibilités de fuite des catégories politiques du sexe, et les articulera dans la mascarade. D'abord, cette partie arguera que c'est par la désacralisation de la sexualité et l'appropriation du viol que Despentes permet l'émergence de personnages *queer*. Ensuite, en prenant appui sur les théories contemporaines du technogenre telles qu'elles sont décrites par Preciado, le chapitre se demandera comment les romans à l'étude rappellent à la fois l'importance de la performance théâtrale dans les relations entre les sexes, et la nécessité de faire usage de l'ironie pour être dans une relecture toujours philosophique du texte de son corps.

Un peu plus d'un siècle sépare la publication de *L'Ève future* de celle des *Chiennes savantes*. Si la question de la *réalité* du corps féminin, posée par les deux récits, change de voix

de l'un à l'autre des romans, elle ne se fait pas moins épineuse à mesure qu'elle devient plus contemporaine. La pérennité du rêve du personnage Edison — produire une femme mécanique qui, grâce aux avancées technologiques, serait plus idéale, car moins affectée que son homologue vivant —, est assurée aujourd'hui à coup de pornographie en trois dimensions et de *RealDolls*. Et là où chacun de ces produits fonctionne en partie grâce à des avancées techniques, c'est d'abord en raison du puissant fantasme du genre que projettent sur eux leurs utilisateurs qu'ils réussissent leur effet. C'est grâce à lui qu'« un mécanicien de poupée raconte qu'il n'a pas su résister à la beauté d'une de ses "patientes". Il décrit comment la poupée a semblé prendre vie sous les secousses de son corps; toutefois, comme elle est synthétique, on aurait dit qu'elle lui résistait<sup>2</sup>. »

Dans *Les Filles en série*, Martine Delvaux ridiculise la position du propriétaire d'une *RealDoll*, et critique l'utilisation générale d'un tel produit :

*Dans sa façon [de] parler [de sa RealDoll], ce propriétaire oppose la poupée à la femme dite organique comme si l'opposition était possible, comme s'il fallait préciser l'organicité de la femme, ou qu'une femme non organique pouvait exister au même titre. Comme si une femme pouvait être une femme sans être humaine<sup>3</sup>.*

Ce que la production technique du genre suggère, pourtant, c'est peut-être justement que la femme mécanique existe *bel et bien avant* la femme humaine. Ainsi, entre la position de Delvaux et la candeur de l'utilisateur, résiste la question, d'une remarquable actualité, que pose *L'Ève future*, et après lui ce mémoire : une femme peut-elle être une femme *malgré* son humanité ?

---

<sup>2</sup> Martine Delvaux, *Les Filles en série, des barbies aux Pussy Riot*, Montréal, Remue-Ménage, 2013, p. 54.

<sup>3</sup> Martine Delvaux, *Les Filles en série, op. cit.*, p. 55. Je souligne

# CHAPITRE 1 - LA MASCARADE

## 1.1. *L'Ève future* et *Les Chiennes savantes*

Dans *L'Ève future*, Edison crée l'andréide Hadaly, reproduction mécanisée de la femme; la description détaillée qu'il fait de cette expérience scientifique, et la justification qu'il en donne, occupe la majorité du récit. Si l'idée de construire un robot féminin lui vient du tragique destin de son ami Anderson, c'est pour l'offrir à Lord Ewald, venu le visiter à la veille d'un suicide planifié, qu'il décide de terminer son projet. Car Ewald est amoureux, et à en mourir, de la terriblement inadéquate Alicia Clary, actrice aussi belle qu'elle est sotte : « Oui, parfois, il m'arrivait d'imaginer, très sérieusement, que, dans les limbes du Devenir, cette femme s'était égarée en ce corps, — et qu'il ne lui appartenait pas<sup>4</sup> ». L'inadéquation entre la laideur de l'âme de miss Clary et la perfection de son corps sculptural, « la splendeur de la Vénus Victrix humanisée<sup>5</sup> », désespère le Lord. Il déplore la sottise d'une âme déposée dans un corps parfait, la non-correspondance entre ce que l'enveloppe annonce par rapport à la personnalité qui l'habite. Hélas, Ewald est si bien pris dans son désir d'elle qu'il ne parvient à la quitter, mais : « — Ah! qui [lui] ôtera cette âme de ce corps<sup>6</sup>! ». À cette prière désespérée, Edison a réponse : son Hadaly, qu'il se propose de lui offrir.

Hadaly, comme les dansantes marionnettes de la nouvelle de Kleist, aura contre Miss Clary l'« avantage négatif [de ne faire] jamais de manière. — Car l'affectation apparaît [...]

---

<sup>4</sup> Auguste de Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future*, Paris, Gallimard, 1993, p. 78.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>6</sup> *Ibid.* p. 98. D'abord dite par Ewald, la phrase sera répétée trois fois au cours du roman, par Edison, aux pages 106, 157 et 224.

lorsque l'âme (*vis motrix*) se trouve décalée par rapport au centre de gravité du mouvement<sup>7</sup>». L'inventeur la construira à l'image exacte d'Alicia, et cette copie sera une actrice de la comédie des sexes plus parfaite que celle qu'est Miss Clary. En somme, Hadaly sera le masque artificiellement ciselé de la femme, sans le défaut de l'humanité qui la fait nécessairement inconstante et décevante ; le costume sans ce qu'il cache ; le maquillage sans la laideur de la nature : une pure mascarade féminine.

Dans le *Peep show* où elles travaillent, les stripteaseuses des *Chiennes savantes* s'ornent à leur tour des artifices de leur mascarade. La plupart des femmes des romans de Despentès sont, en accord avec les reproches que leur adresserait Edison, drapées du costume d'un genre dont elles jouent. Toutefois, cette comédie genrée est autrement présentée dans les récits de Despentès, ne serait-ce que parce que la voix narrative est détenue par un équivalent contemporain de l'Alicia Clary méprisée de *L'Ève future*.

*Les Chiennes savantes* suit les codes du roman noir. L'élément déclencheur du récit est un double-meurtre : les danseuses Lola et Stéphanie sont retrouvées assassinées chez elles.

*Allongées, à quelque pas l'une de l'autre, étalées sur le carrelage. À partir de la taille, de larges plaques rouges de chair à vif tranchaient sur des lambeaux de corps intact, d'un blanc devenu indécent. Gorges et visage bien nettoyés, écorchés. Des morceaux d'os, un œil arraché de son orbite, une lèvre rose et pendante. Langue sectionnée de l'une balancée dans la bouche de l'autre<sup>8</sup>.*

Louise, à laquelle sont montrées les photos des cadavres par la Reine-Mère, chef d'un réseau de prostitution surnommé « L'Orga », raconte les jours qui suivent la découverte. Vierge, Louise

---

<sup>7</sup> Henrich von Kleist, « Sur le théâtre des marionnettes », *Petits écrits (Œuvres complètes, tome I)*, Paris, Gallimard, coll. « Le Promeneur », 1999, p. 214

<sup>8</sup> Despentès, *Les Chiennes savantes*, *op. cit.*, p. 53.

n'en sera pas moins violée par Victor, et tombera, par ce viol, amoureuse du dangereux séducteur dont s'amourachent toutes les femmes du roman. En filigrane du récit évoluent des personnages typiquement despentiens : Sonia, prostituée; Mireille, *barmaid* qui introduit Louise à Victor, et qui sera la troisième victime; et le couple problématique que forment Saïd et Laure. En arrière-scène, la Reine-Mère et Victor se livrent une guerre de pouvoir et d'argent, contrôlant de leur mieux les autres personnages. Et si le lecteur soupçonne, avec Louise, un client quelconque d'abord, Victor ensuite, et des sbires de la mafia adverse enfin, ce sera finalement Laure, avec l'aide de son chien, qui avouera fièrement à Louise avoir commis les trois crimes, par jalousie. La « chienne savante » est donc bel et bien dangereuse, effrayante, dans le roman de Despentes, mais ce danger est différent de celui dont sont taxées les femmes de *L'Ève future*. Le masque de Laure tient, non pas tant grâce à un jeu de séduction — Laure ne travaille pas pour l'Orga —, que plutôt par l'*a priori* du lecteur envers une douceur féminine ridiculisée et niée par Despentes.

Edison, pour pousser Ewald à faire l'essai de son andréide, et pour le convaincre du bien-fondé de ce projet dans un monde où tout ne serait qu'artifices — surtout la femme — lui raconte l'histoire de son ami Anderson, séduit par la danseuse Evelyn Habal. Il y a une évidente symétrie, entre Eward Anderson et Celian Ewald, dont témoigne l'onomastique : leurs noms forment un imparfait, mais inévitable chiasme. Cet effet de miroir, qui déjà travaille le motif de la copie, celui-là qui sera central dans le roman, ne fait que répéter la symétrie qui lie l'Alicia d'Ewald à l'Evelyn d'Anderson. Les deux amantes sont des spécimens semblables de ces « chiennes savantes » qui, grâce à leur maîtrise de l'artifice, « finissent par faire ainsi passer, insensiblement, leur réalité (souvent affreuse) dans la vision initiale (souvent charmante) qu'elles



en ont donnée<sup>9</sup> ». Après avoir raconté à Ewald la triste histoire de la passion de son ami suicidé à cause d'elle, Edison explique toute la facticité de la femme, et construit son argumentaire autour de la figure d'Evelyn : il fait d'elle la représentante de toutes les artificielles séductrices. Le lecteur apprend au cours du roman l'existence de l'honnête Annie Anderson, porte-à-faux d'Evelyn, et femme légitime d'Eward Anderson, dont le corps ankylosé de chagrin est prisonnier d'un long sommeil. La comateuse Mistress Anderson, qui vit chez l'inventeur, éternellement endormie, s'est depuis scindée en deux. Son âme, libérée de son corps, a été renommée par elle-même Sowana, et elle aide Edison dans la construction d'Hadaly.

L'andréide prête, Ewald en devient fou amoureux, et la confond d'abord avec son ancienne et imparfaite maîtresse. Edison a remporté son pari : Hadaly est plus réaliste que ne l'est miss Clary. Un doute subsiste, toutefois : est-ce bien l'enregistrement prévu par l'inventeur qui fait parler l'andréide, ou n'a-t-elle pas été plutôt habitée, comme un vêtement dont une âme pourrait se vêtir, par Sowana ? Quoi qu'il en soit, en route vers son Angleterre natale, le bateau sur lequel se trouvent Ewald, Clary et Hadaly fait naufrage. Des trois personnages, seuls Ewald survit. Qu'à cela ne tienne : il ne prendra le deuil que de sa poupée.

---

<sup>9</sup> Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future*, *op. cit.*, p. 189.

## 1.2. Théories de la mascarade féminine : Riviere, Lacan, Doane

*C'était un voile à la fois transparent et mensonger  
qui niait une vérité physique qu'il prétendait  
pourtant exposer à tout vent, qui mettait  
à la place de la vraie peau une peau sans failles,  
étanches, inaltérable, une cage.  
— Ce sont les Femmes-Vulves [...]  
Les Femmes-Vulves sont entièrement recouvertes  
de leur propre sexe, elles disparaissent derrière.  
Nelly Arcan<sup>10</sup>*

En 1929, la psychanalyste britannique Joan Riviere fait paraître « *Womanliness as a masquerade* » dans l'*International Journal of Psychoanalysis*. Ce bref essai théorique, structuré autour de l'étude de cas de trois patientes, expose pour la première fois la féminité (*womanliness*<sup>11</sup>) comme essentiellement issue de la mascarade, correspondant à un jeu de rôle et de dissimulation. Lorsqu'elles prennent la parole en public dans le cadre de leur carrière, et afin de se protéger d'une possible accusation de voler la place du père, les femmes analysées par Riviere cherchent l'approbation de figures masculines, principalement par une exacerbation de leur féminité qui confirmerait leur pouvoir d'attraction sexuelle. L'article de Riviere laisse entendre par là, sans toutefois s'y consacrer, que la *performance* publique serait structurelle de la

---

<sup>10</sup> Nelly Arcan, *À ciel ouvert*, Paris, Seuil, 2010, p. 90.

<sup>11</sup> Il est nécessaire d'interroger la traduction de *Womanliness* vers *féminité*. Le français fait ici défaut : il ne semble pas y avoir d'équivalent satisfaisant au mot « woman » dans ce que l'anglais lui donne de distance avec « femininity ». Il faudrait, pour traduire adéquatement la théorie de Riviere, posséder un « femme » francophone qui puisse se passer de racine commune. Riviere, dans son choix de ne pas parler de « femininity » choisit justement d'écarter le préfixe « fem ». On ne peut non plus négliger que le mot « woman » cache effectivement le mot « man », c'est-à-dire que le signifiant entre en dialogue avec la théorie de la psychanalyste. Le signifiant « féminité », lui, n'est en fait *que* féminin — il ne cache que son préfixe « fem ». Il est amusant, alors, de constater le lien entre la langue du psychanalyste et la compréhension proposé d'un concept : Riviere, avec « womanliness », voit du viril sous le masque, alors que Lacan, avec « féminité », ne voit rien. Il n'y a, il est vrai, rien d'autre que la « fem » derrière la « fém/inité », alors que l'homme se cache effectivement dans « wo/man ». Ne trouvant pas de mot plus adéquat, le signifiant « féminité » sera utilisé néanmoins dans ce mémoire, tel que le veut la tradition francophone.

pensée de la mascarade. Riviere, surtout, relie directement le féminin avec le jeu de masque. Elle fait de la mascarade la *réalité même* de la féminité.

*Womanliness therefore could be assumed and worn as a mask, both to hide the possession of masculinity and to avert reprisals aptitude if she was found to possess it — much as a thief will turn out his pockets and ask to be searched to prove that he has not the stolen goods. The reader may now ask how I define womanliness or where I draw the line between genuine womanliness and the « masquerade ». My suggestion is not, however, that there is any such difference; whether radical or superficial, they are the same thing<sup>12</sup>.*

Ce passage, le plus couramment cité de l'article, associe le faire-semblant de la femme à l'essence de la féminité : le féminin *est* le masque, celui qui dissimule le vol d'un pouvoir viril à camoufler pour éviter les représailles. La mascarade féminine peut alors être comprise tout comme le sont les quatre phases successives de l'image proposées, cinquante ans plus tard par Jean Baudrillard : « Elle est le reflet d'une réalité profonde / Elle masque et dénature une réalité profonde / Elle masque l'*absence* de réalité profonde / Elle est sans rapport à quelque réalité que ce soit : elle est son propre simulacre pur<sup>13</sup> ». Pareillement à l'image post-moderne telle qu'elle est décrite dans *Simulacre et simulation*, la compréhension rivierienne de la mascarade féminine s'accroche à la dernière étape. Elle est toutefois infusée des trois phases précédentes, et embrasse tout le paradoxe qu'une telle superposition des états pourrait suggérer.

---

<sup>12</sup> Joan Riviere, « Womanliness as a masquerade », *International Journal of Psychoanalysis*, n°10, 1929. [En ligne], mis en ligne le 22 septembre 2015, consulté le 11 avril 2016. URL : <http://www.mariabuszek.com/kcai/DadaSurrealism/DadaSurrReadings/RiviereMask.pdf>

<sup>13</sup> Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981, p. 17.

La réflexion de Riviere, qui a donné naissance à de nouvelles façons de considérer le genre<sup>14</sup>, a suscité différentes interprétations. D'abord, et c'est ainsi qu'y donnera suite Jacques Lacan, la mascarade ferait preuve d'un manque phallique, proprement féminin, à camoufler. Toutefois, comme l'argue Mary Ann Doane dans un essai sur la femme spectatrice<sup>15</sup>, la mascarade permet d'incarner une forme spéciale de résistance dans le système patriarcal. Dans les deux cas, la mascarade entretient un rapport ambigu avec l'agentivité du féminin, qu'elle permet et empêche à la fois.

Dans ses séminaires, Lacan articule la mascarade autour de l'absence phallique. Sa reprise de la théorie rivierienne donne un rôle dialectique à la mascarade : la femme réaffirme l'homme dans sa possession du pouvoir viril en affichant par le masque un manque à cacher et, paradoxalement, le même masque permet à la femme d'incarner le pouvoir phallique qu'elle n'a pas anatomiquement, mais qu'elle devient. La femme doit, en somme, paraître pour pallier son absence d'avoir. C'est que Lacan différencie la mascarade féminine de ce qu'il nomme la parade masculine. Ainsi, dans sa mise en scène en « paraître », la femme devient le phallus qui lui manque, contre l'homme qui, le possédant, ne peut que le montrer. Déformant cette idée de la parade, Beatriz Preciado, suivant Judith Butler alors qu'elle décrit la facticité du lien tissé entre pénis et phallus, en explique la forme névrotique : « c'est parce qu'ils sont dotés d'un pénis et

---

<sup>14</sup> Le terme de *genre* tel qu'il est entendu dans les *Gender Studies* est apparu pour la première fois sous la plume de Gayle Rubin dans *The Traffic of Women*, en 1975. Il est utilisé ici de façon anachronique. S'il n'était pas encore question de *gender* à proprement parler chez Riviere et Lacan, la notion de la mascarade y est rattachée de façon non négligeable.

<sup>15</sup> Mary Ann Doane, « Film and the Masquerade : Theorizing the Female Spectator », *Screen*, vol. 23, n°3-4, septembre-octobre 1982, pp. 74–88.

non du phallus que les hommes doivent sans arrêt se mesurer à l'idéal du phallus, et sont donc obligés de prouver leur virilité de manière compulsive<sup>16</sup> ».

*By claiming that the Other that lacks the Phallus is the one who is the Phallus, Lacan clearly suggests that power is wielded by this feminine position of not-having, that the masculin subject who 'has' the Phallus requires this Other to confirm and, hence, be the Phallus in its 'extended' sense<sup>17</sup>.*

Ainsi, là où la mascarade de Riviere sert à détourner l'attention d'une prise de pouvoir viril, c'est chez Lacan pour couvrir l'absence phallique, ce *rien* qui la constitue, que la femme joue des masques. « *It seems that Lacan is describing the position of women for whom « lack » is characteristic and hence in need of masking and who are in some unspecified sense in need of protection<sup>18</sup>.* » La mascarade devient une nécessité symbolique de la femme : elle définit son être au monde. La notion du manque, propre au féminin, est au cœur de la pensée lacanienne : si elle est caractérisée dans la théorie de la mascarade par le défaut phallique, on la retrouve aussi dans des célèbres aphorismes tels que « la femme n'est pas toute » ou « la femme n'existe pas ».

La parade masculine et la mascarade féminine s'opposent et se rejoignent : ils se situent tous deux à l'écart du réel. Lacan, revenant sur Freud, nie en cela la conception anatomique du destin. Il déplace d'une part la mascarade dans l'ordre du symbolique du paraître et, d'autre part la parade dans l'imaginaire de l'avoir. Ainsi, chez Lacan, tout accès à la dimension sexuelle passe par une nécessaire déréalisation, par la perte du « réel » biologique. Cette déréalisation recoupe à sa façon l'un des points névralgiques de la théorie lacanienne en général : la déréalisation du monde par le langage qu'implique la distance essentiellement frustrante entre un

---

<sup>16</sup> Beatriz Preciado, *Manifeste Contra-sexuel*, Paris, Balland, 2000, p. 67.

<sup>17</sup> Judith Butler, *Gender Trouble*, New York, Routledge, 2006, pp. 59-60.

<sup>18</sup> Butler, *Gender Trouble*, *ibid.*, p. 63.

signifiant et un signifié jamais parfaitement adéquat l'un à l'autre<sup>19</sup>. Chez Lacan, le rapport au sexuel est toujours vécu dans la représentation, il ne prend forme que dans cette comédie. « *Lacan then states that this situation produces 'the effect that the ideal or typical manifestations of behaviour in both sexes, up to and including the act of sexual copulation, are entirely propelled into comedy*<sup>20</sup>. » C'est cela, entre autres, qui permettra à Lacan d'arguer qu'il « n'y a pas de rapport sexuel<sup>21</sup> ».

Mary Ann Doane, investissant la théorie de la mascarade autrement, présente une femme dans le contrôle potentiel de ses masques. En jouant de la distance entre son être et son paraître, la femme en mascarade peut consciemment décider de l'image qu'elle crée, l'accepter et l'affirmer. « *The effectivity of masquerade lies precisely in its potential to manufacture a distance from the image, to generate a problematic within which the image is manipulable, producible, and readable by the woman*<sup>22</sup>. » La mascarade deviendrait alors une structure d'*empowerment* : le masque permet, non pas comme chez Lacan d'incarner l'objet d'un manque, mais de jouer de la distance entre une image projetée et l'être réel.

---

<sup>19</sup> Dans « Qu'est-ce qu'une femme », Marie-Hélène Brousse lie le « semblant » du langage à la mascarade sexuelle : « Je considère le semblant qui, pour Lacan, à partir d'un certain moment, est le fonctionnement même du symbolique. On vit dans le semblant, tel qu'il est produit par le fonctionnement des mots, des signifiants, et ce semblant est dans le même rapport au réel que le masque par rapport au féminin. » Marie-Hélène Brousse, « Qu'est-ce qu'une femme », procès-verbal d'une conférence pour *Le pont freudien*, 18 février 2000, Montréal. [En ligne] consulté le 9 novembre 2015. URL : [<http://pontfreudien.org/content/marie-h%C3%A9l%C3%A8ne-brousse-quest-ce-quune-femme>]

<sup>20</sup> Butler, *Gender Trouble*, *op. cit.*, p. 63.

<sup>21</sup> Jacques Lacan, « Le rêve d'Aristote », Conférence à l'Unesco, Colloque pour le 23e centenaire d'Aristote. Unesco Sycomore, 1978, pp. 23-24. [En ligne] consulté le 10 décembre 2016. URL : <http://www.praxislacaniana.it/wordpress/Praxis/Recensioni-Stampa/Lacan-Aristote.pdf>

<sup>22</sup> Mary Ann Doane, « Film and the Masquerade : Theorizing the Female Spectator », *op.cit.*, p 80.

Doane souligne toutefois le hiatus qui sévit entre la possibilité théorique d'une agentivité féminine permise par la mascarade, et la réalité névrotique dans la pratique de cette même mascarade : il n'est pas question de jeu, mais de compulsion, pour la patiente de l'analyse de Riviere. « *Masquerade is not theorized by Riviere as a joyful or affirmative play but as an anxiety-ridden compensatory gesture, as a position which is potentially disturbing, uncomfortable, and inconsistent, as well as psychically painful for the woman*<sup>23</sup> ». Ainsi, l'analyse de Doane situe la mascarade dans la potentialité d'un *empowerment* féminin qui pourrait jouer de la distance théorisée par Lacan entre l'être et le paraître. Doane ne passe pas sous silence, toutefois, la position inconfortable et névrotique qui découle d'une assimilation entre l'être-mascarade de la femme et de son paraître-mascarade. Cette compulsion de la performance referme par conséquent comme un piège la possibilité de l'*empowerment* par le jeu des masques.

### **1.3. Mascarades d'Evelyn et de Louise**

Dans *L'Ève future*, tout comme dans *Les Chiennes savantes*, les personnages féminins sont décrits à la fois dans leur mascarade, et dans le battement qui subsiste entre l'actrice et le personnage du genre incarné. Par conséquent, chez les deux auteurs, c'est la mascarade *en tant que telle* qui est mise en scène. Les romans, présentant des femmes dans le perfectionnement de leur masque, passent ce dernier à la question. Ainsi, dans *L'Ève future*, Alicia et Evelyn, femmes séductrices qui font courir à leur perte Anderson et Ewald, sont décrites tour à tour comme de

---

<sup>23</sup> Mary Ann Doane, « Masquerade Reconsidered: Further Thoughts on the Female Spectator », *Discourse*, vol. 11, n° 1, « Body // Masquerade », automne - hiver 1988-89, p. 47.

pures, puis d'imparfaites, femmes en mascarades. Dans les incohérences du discours d'Edison, lui qui est fasciné et repoussé à la fois par la performance du genre, la question du sujet qui existe, ou pas, derrière le costume, doit être entendue. Le travail de stripteaseuse de Louise y répond en partie; la performance de la danseuse du *Peep show* est plutôt décrite comme un masque dont la narratrice peut se vêtir ou se dévêtir selon ses besoins. La stripteaseuse peut alors toujours offrir une meilleure illusion au client de son genre féminin, et faire ainsi croire à la mascarade de sa féminité comme en une réalité ancrée au corps.

Le premier chapitre de *L'Ève future* s'ouvre par un exergue extrait d'un poème de Giles Fletcher : « le jardin était taillé comme une belle femme<sup>24</sup> ». Ce vers illustre ironiquement la conception du féminin que défendra Edison tout au long du récit. Par cette phrase, la femme est annoncée telle qu'elle sera longuement décrite ensuite, et ainsi que le veut le topos du féminin. En étant le terme comparant de la figure de style, « la femme » renvoie linguistiquement à une identité stable qui lui est propre; ce à quoi on peut se référer pour décrire un jardin. Pourtant, cette comparaison met l'accent sur ce que le jardin est « taillé »; ainsi « la femme » est une entité dont on ne peut reconnaître l'essence stable qu'en la renvoyant, paradoxalement, à la construction, à la domestication de sa nature. Assimilable au jardin, la femme est excessivement proche de la Nature; mais ce jardin est mis en scène par le jardinier : c'est qu'ils ne sont qu'artifices.

Par ailleurs, l'accent mis sur la beauté de la femme du poème, « Le jardin était taillé comme une *belle* femme<sup>25</sup> », résonne avec la conception baudelairienne de la beauté féminine :

---

<sup>24</sup> Giles Fletcher, tel que cité en exergue dans : Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future*, *op. cit.*, p. 39.

<sup>25</sup> *Ibid.* Je souligne.



c'est l'artifice qui donne le charme, et non pas la nature du jardin. Le jardin conçu comme naturel, n'est que le leurre d'un naturel créé par le jardinier. Dans son article « Pourquoi donc pas? », Maia Belyler-Noily<sup>26</sup> compare avec justesse l'éloge d'Hadaly que fait Edison dans le roman à celui baudelairien du maquillage, maquillage qui « rapproche immédiatement l'être humain de la statue, c'est-à-dire d'un être divin et supérieur<sup>27</sup> ». Hadaly sera la technologie reprenant à son compte le théâtre du genre et le portant à son idéal. Ainsi, Fletcher admirant le jardin jardiné, la mascarade du jardin qui n'existe pas sans elle, tout en dissimulant cet éloge sous ce qui semble en être un de la Nature, suggère aussi que le jardin en soi, et comme le féminin sous son masque, n'existe pas.

Tel un jardin bien taillé, Evelyn Habal, la danseuse qui a charmé Anderson, tient tout entier dans la mascarade de sa féminité. Edison le soutient, encore et encore : c'est à l'illusion de ses artifices, et à eux seuls, qu'elle doit d'être femme fatale. Mascarade contre mascarade, alors; mieux vaudrait lui troquer celle plus parfaite et moins dangereuse qu'est Hadaly. Afin d'en faire la preuve à Ewald, Edison montre à son ami le « cadavre » de la danseuse, elle qui ne dépendait que des artifices dans lesquels elle drapaient le vide qui la constituait. Il exhibe pour cela « la dépouille de cette charmeuse, l'arsenal de cette Armide<sup>28</sup> » : un squelette composé uniquement des objets de la séductrice qui elle, en soi et sans ces mânes, n'existe pas. En effet, explique

---

<sup>26</sup> Maia Belyler-Noily, « Pourquoi donc pas? "L'Ève future" de Villiers de l'Isle-Adam et la rédemption artificielle », *Études littéraires*, vol. 42, n°1, 2011, pp. 101-115.

<sup>27</sup> Charles Baudelaire, « Le Peintre de la vie moderne », *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, 1980, p. 810.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 203.

Edison, « l'ensemble des attraits de cette curieuse enfant [est] surajouté à la pénurie intrinsèque de son individu<sup>29</sup>».

*Voici, d'abord, la chevelure ardente de l'Hérodiade, le fluide métal stellaire, les lueurs de soleil dans le feuillage d'automne, le prestige de l'ombre vermeille sur la mousse, — le souvenir d'Ève la blonde, l'aïeule jeune, l'éternellement radieuse ! Ah ! secouer ces rayons ! quelle ivresse ? Hein !*

*Et il secouait, en effet, dans l'air, une horrible queue de nattes postiches et déteintes, où l'on voyait des fils d'argent réapparaître, des crêpés violacés, un sordide arc-en-ciel de poils que travaillait et jaunissait l'action des acides<sup>30</sup>.*

L'inventeur sort d'un tiroir les objets qui voilent la femme, et qui, explique-t-il, la *sont*. Tout le pouvoir de séduction d'Evelyn, ce pouvoir qui a mené Anderson à sa perte, est tenu dans ses mains, une accumulation d'artifices mités, repoussants comme un corps mort, et putréfiables comme lui. Le charme dangereux d'Evelyn ne serait, selon Edison, qu'une mascarade montée pour duper la proie séduite, et cacher une vérité plus sombre — ou plus vide. La « pénurie intrinsèque d'individu », définissant l'essence d'Evelyn telle que la défend alors l'inventeur, fait étonnement écho au « rien » féminin caractérisé par l'absence phallique dans la thèse lacanienne. Et Edison, procédant à la morbide « exhumation<sup>31</sup> » d'un corps artificiel, reconduit la théorie de Riviere, cinquante ans avant que la psychanalyste ne la formule.

Dans *Les Chiennes savantes*, le point de vue de Louise sur l'artifice du féminin diffère évidemment de celui d'Edison : la mascarade est regardée de l'intérieur du costume. On y retrouve, pourtant, le même champ lexical de l'accessoire *cheap*. Ainsi, la description du décor

---

<sup>29</sup> Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future*, *op. cit.*, p. 189.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 203-204.

<sup>31</sup> C'est le titre du chapitre.

de l'arène du *Peep show* entre en écho avec celui qui hantait l'exhumation du « corps » en objets de la féminité d'Evelyn.

*Lola attendait son tour derrière le rideau, nettement plus en forme que moi. Tout à fait absente, mais sans hésitation motrice. Je me suis sentie pleine de respect pour elle, et je suis restée quelques minutes derrière le rideau, à la regarder faire... Le rouge de la moquette, les dorures autour des miroirs, tout ce brillant toc et bon marché, fourrures ternes parce qu'elles avaient été achetées d'occasion, le costume de Lola, string et soutien-gorge incrustés de pierres scintillantes dans les verts... décors et costumes de petit cirque minable, piste étriqués, costumes élimés<sup>32</sup>.*

Le « brillant toc et bon marché », répond aux « crêpes violacés » d'Evelyn; les « fourrures ternes » aux « morceaux de ouate grise [...] de très rance odeur » qui remplacent les seins; les « décors et costumes de petit cirque minable » aux « pots de gros fard de théâtre de toutes nuances, à moitié usés » créant le teint et les lèvres; les « costumes élimés » aux « treillis d'acier [et] baleines tordues » formant les hanches. Toutefois, les termes ne sont pas parfaitement symétriques. Là où les descriptions des deux romans insistent sur l'aspect construit, ridicule et pourtant étonnamment efficace de la mascarade féminine, un décalage subsiste entre l'exhumation de Miss Habal et la description des danseuses, collègues de Louise : celui de la réalité matérielle du corps vivant.

En effet, le discours d'Edison insiste sur l'aspect entièrement construit du *corps* féminin de la séductrice, elle qui remplace par les artifices « la grandeur calme et magnifique des yeux », « les jolies veines des tempes » et « l'élancé de la démarche », et qui, dépouillée d'eux, est

---

<sup>32</sup> Despentès, *Les Chiennes savantes*, op. cit., p. 17.

renvoyée au vide de son être. La description que fait Louise des danseuses souligne les différents artefacts qui, entourant Lola, concourent à la rendre séduisante, typiquement genrée, jouant sa mascarade pour la vue du client. Toutefois, dans son discours, elle ne remet pas en cause la *réalité* même du corps de Lola; seulement celle du fantasme créé par le regard posé sur elle, et médiatisé par le décor en moquette rouge, ou par les paillettes du costume. C'est dans cette même idée de l'illusion de l'autre que sera décrite plus tard Cathy qui, « passé au sauna des projecteurs<sup>33</sup> », et dont la silhouette est celle d'une petite fille aux « seins timides, hanches étroites et taille droite<sup>34</sup> », garde sa « fente rasée de près pour mieux faire illusion<sup>35</sup> ».

Si le masque est ciselé chez Cathy dans l'excès du dévoilement, non pas grâce à l'artifice mais grâce à son absence, et si la peau peut faire office de costume aussi bien que le voile, ce qui est suggéré, c'est que c'est surtout le regard vers le corps, et l'intention de ce corps et de ce regard, qui créent le masque. Alors, l'« absen[ce totale,] mais sans hésitation motrice » de Lola ne correspond pas à une « pénurie intrinsèque de son individu », mais à un spectacle songé, un jeu de rôle, une représentation d'elle-même et de son sexe, directement dirigés vers « la bande sombre en bas des miroirs des cabines occupées, ceux vers lesquels il fallait particulièrement se donner<sup>36</sup> ». C'est la distance imposée par la grille et la vitrine qui permet la réussite de la mise en scène des stripteaseuse.

*« — Retourne-toi, sale putain, fais-moi voir ton derrière... Penche-toi bien, petite salope, montre-moi ton bazar. Tu mouilles, je vois ça d'ici.*

---

<sup>33</sup> Despentes, *Les Chiennes savantes*, op. cit., p. 10.

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> *Ibid.*

<sup>36</sup> Despentes, *Les Chiennes savantes*, p. 14.

*Papy glapissait, faisait des petits bonds sur son tabouret. Il a émis un rôle bizarre, j'ai jeté un coup d'œil par-dessus mon épaule. Quelques gouttes blanches perlaient au bout de son appendice rougeaud<sup>37</sup>.»*

Entre la « petite chienne » et la « soûlarde », entre une femme pour qui on se tue et une femme qui n'est « pas son genre », il n'y a peut-être que le rapport entre l'artifice et le regard, qui change. C'est le regard du client qui fait que le « bazar » mouille. Cette mise en scène d'un féminin séducteur — toujours artifice dirait Edison — est partout présente, et partout ridicule dans sa réussite, dans *Les Chiennes savantes*. Louise confirmerait en riant le discours d'Edison : la « petite salope », la « sale putain » n'est que représentation. Toutefois le sexe comme organe, vierge et intouchable derrière la vitre, et le corps comme matérialité, n'est pas encore mis en jeu dans la mascarade de Louise. La narratrice assimile son travail de danseuse à celui d'une actrice dont la comédie serait motivée par le désir du regardant, et ses illusions passagères.

Ce regard, dès le rideau baissé, se transforme lui aussi : « le vieux monsieur s'est reboutonné, est redevenu courtois, et m'a félicitée : — Vous avez été délicieuse<sup>38</sup> ». Ce qui se voulait un phallus n'est plus qu'un « appendice rougeaud » émettant des « gouttes blanches ». La mascarade s'étend alors, et prend sous son aile le regardant comme le regardé, le masculin comme le féminin : tous les deux font partie prenante de la mise en scène de leur sexualité et de leur genre; tous les deux se confondent dans la théâtralité de sexes érigés en symbole.

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>38</sup> Despentes, *Les Chiennes savantes, op. cit.*, p. 109.

## 1.4 : Séductrice et comédienne

*Mais le commencement de cette représentation [...] me fit comprendre en partie la nature de l'illusion dont Saint-Loup était victime à l'égard de Rachel [...]. Rachel jouait un rôle presque de simple figurante, dans la petite pièce. Mais vue ainsi, c'était une autre femme. Rachel avait un de ces visages que l'éloignement - et pas nécessairement celui de la salle à la scène, le monde n'étant pour cela qu'un plus grand théâtre, dessine et qui, vus de près, retombent en poussière. [...] À une distance convenable, tout cela cessait d'être visible et, des joues effacées, résorbées, se levait, comme un croissant de lune, un nez si fin, si pur [...] Les portes d'or du monde des rêves s'étaient refermées sur Rachel avant que Saint-Loup l'eût vue sortir du théâtre, de sorte que les taches de rousseur et les boutons eurent peu d'importance.*  
Marcel Proust<sup>39</sup>

La force performative de la distance est un topos dans l'analyse de l'envoûtement féminin, il est patent dans la théorie de la mascarade, ne serait-ce que parce que cette dernière est issue de l'étude de cas de femmes en lecture. En effet, la performance de la féminité des cas analysés par Riviere se conjugait avec un métier scénique qui impliquait nécessairement une distance séparant la scène du public, et le réel de la comédie. Dans *Les Chiennes savantes*, tout comme dans *L'Ève future*, la mascarade est dédoublée et mise en évidence par le métier public de personnages féminins séducteurs. Louise et Evelyn sont danseuses; Alicia est comédienne. Louise décrit d'emblée le lieu de son travail en le comparant à un plateau de tournage : « le vestibule de la boîte ressemblait à un hall d'hôtel new-yorkais tel qu'on en voit dans certains films<sup>40</sup> ». Pareillement, Edison rappelle à Ewald que « après tout, Hadaly ne fait que doubler

---

<sup>39</sup> Marcel Proust, *Le Côté de Guermantes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1988, p. 166.

<sup>40</sup> Despentès, *Les Chiennes savantes*, *op. cit.*, p. 46.

supérieurement VOTRE comédienne<sup>41</sup>. » La qualité de la performance scénique des personnages féminins des romans est permise par celle quotidienne qu'implique le port du masque qu'implique leur féminité, et vice-versa : « ce n'est que par métier que [le] jeu théâtral [d'Alicia Clary] traduit, avec de si puissants moyens mimiques, les inspirations du génie<sup>42</sup>. »

Dans *Éperons*, Jacques Derrida soulève les aphorismes nietzschéens qui relèvent de cette équivalence entre la distance et la séduction : « La séduction de la femme opère à distance, la distance est l'élément de son pouvoir<sup>43</sup> ». Toutefois, explique-t-il, l'effet de cette distance, à la fois obtenue et recherchée par le séduit, qui veut se faire séduire et qui veut s'en garder à la fois, est dialectique. « De ce charme il faut se tenir à distance, il faut se tenir à distance de la distance, non seulement comme on pourrait le croire, pour se farder contre cette fascination, mais aussi bien pour l'éprouver<sup>44</sup> ». Par l'andréide Hadaly, il y a dans *L'Ève future* un jeu de distance exposé dans ses rouages, complexe comme la mécanique d'une horloge, et enfin compréhensible comme elle. Hadaly est une superposition de fantasmes. Car, d'une part, Ewald sera protégé de la dangereuse mascarade d'une femme, il aura le contrôle de son andréide; d'autre part, il sera séduit par l'attirante et parfaite mascarade qu'elle matérialise. En d'autres mots, le mécanisme de l'andréide permet le plus grand des envoûtements, celui de la pure représentation, de la pure comédie : elle est plus naturelle alors que toute autre comédienne réelle. Toutefois, le danger de la distance scénique et de son rôle séducteur est amoindri grâce à la croyance positiviste qu'ont les personnages en le contrôle que permet le scientifique, la foi qu'ils donnent au discours

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 320.

<sup>42</sup> Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future*, *op. cit.*, pp. 82-83.

<sup>43</sup> Jacques Derrida, *Éperons, Les styles de Nietzsche*, Paris, Flammarion, 1978, p. 37.

<sup>44</sup> *Ibid.*

pratiquement religieux de la distance objective. Hadaly en vient ainsi à personnifier ce jeu double et dangereux. Elle réussit l'envoûtement de la distance que crée le masque et l'artifice; l'envoûtement est protégé par une autre distance, celle du contrôle scientifique. Le pouvoir de la scène, redoublant celui de la mascarade, est apprivoisé par Edison dans la création d'Hadaly; c'est cette même scène qui avait perdu son ami Anderson, Evelyn ayant été rencontrée lors d'une représentation de *Faust* dans laquelle elle dansait.

*Faust*. Le choix de la pièce n'est pas anodin, et présage déjà l'histoire à venir : les désirs charnels d'Anderson pour Miss Habal le mèneront à sa perte, rappelant ceux de Faust pour Marguerite<sup>45</sup>. Car n'eût-elle pas, cette jeune danseuse rousse pointée du doigt par les amis d'Anderson, été là-haut sur les planchers du théâtre, vêtue des bijoux de son costume et, ainsi que Marguerite couverte des parures offertes par Méphistophélès, « riant de se voir si belle en ce miroir<sup>46</sup> »; n'eût-elle pas été mise en relief, déformée, magnifiée par la distance qui sépare le parterre du spectacle, qu'Evelyn Habal n'aurait sans doute pas été aussi charmante. Evelyn, costumée en femme, est tout aussi méconnaissable que peut l'être la jeune fille du *Faust*. La parure de bijoux la transforme littéralement, elle ne se reconnaît plus elle-même dans son reflet, « est-ce toi Marguerite? [...] ce n'est plus ton visage, c'est la fille d'un roi<sup>47</sup> ». Le costume qu'Evelyn revêt, comme le font toutes femmes séductrices, la transforme en femme, diront en chœur Rivière et Edison. Et les artifices que lui donne sa position de comédienne redoublent la séduction qu'elle peut exercer. Le pouvoir de séduction d'Evelyn, grâce à l'aura de la

---

<sup>45</sup> Dans le *Faust* de Gounod, c'est en voyant Marguerite à la fenêtre que Faust se décide enfin à signer le pacte avec Méphistophélès.

<sup>46</sup> Jules Barbier et Michel Carré, *Faust*, Gérard Condé à l'édition, Paris, l'avant-scène opéra, 2006, p. 29.

<sup>47</sup> *Ibid.*



représentation théâtrale qui la baigne directement, la garde surtout dans cette dangereuse distance qui dédouble ses masques.

La performance scénique aidant sa mascarade, Evelyn devient beaucoup trop puissante dans son artifice. Ironie du sort : elle n'est même pas le *genre* d'Anderson<sup>48</sup>, elle n'est pas d'emblée, pense-t-il, la belle femme que lui vantaient ses amis. « Il *fallait* que tous fussent dupes d'une illusion<sup>49</sup> ». Mais sous les lumières de la scène, Evelyn est irrésistible, essentiellement femme séductrice puisqu'essentiellement en représentation, médusante, tentatrice mortifère comme l'est Marguerite pour Faust. Anderson, aveuglé, et comme dans l'état second d'un rêve, « ébloui par les lumières, énervé par cette musique<sup>50</sup> », « gagn[é] par la torpeur<sup>51</sup> », suit ses amis, et alors que « les fumées du sherry l'empêch[ent] même de se rendre bien compte d'une chose : [va] sur la scène<sup>52</sup> ». Le pacte est enclenché, « c'était écrit<sup>53</sup> » : Evelyn « jette sa brume ; l'illusion s'empire — l'envoûtement devient irrémédiable<sup>54</sup> ». Le drame faustien sur la scène contamine Anderson qui s'y perd à son tour, et quittant le siège du spectateur, drogué par la mise en scène, il devient partie prenante de l'implacable comédie qui, affirme Edison et Lacan à sa suite, anime Evelyn, comme elle motive les rapports entre les sexes.

---

<sup>48</sup> Triste réalité, que l'*excipit* de la deuxième partie du premier tome de *La recherche du temps perdu*, « Un amour de Swann », rappelle superbement : « Dire que j'ai gâché des années de ma vie, que j'ai voulu mourir, que j'ai eu mon plus grand amour, pour une femme qui ne me plaisait pas, qui n'était pas mon genre ! », dit Swann un demi-siècle plus tard à propos d'Odette. Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 1988, p. 517.

<sup>49</sup> Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future*, *op. cit.*, p. 186.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 178.

<sup>51</sup> *Ibid.*

<sup>52</sup> *Ibid.*

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 182.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 189.

Dans *Les Chiennes savantes*, la représentation théâtrale de la sexualité est d'abord située dans l'arène du *Peep Show*, lieu consacré pour les mises en scène dans le roman, comme peuvent l'être les planches sur lesquelles on joue *Faust* dans *L'Ève future*. Mais ce théâtre est constamment redoublé par la comédie « vivante » qui prend forme à l'étage supérieur dans le bloc appartement où vivent la narratrice et son frère :

*La voisine était brune, portait souvent un anorak bleu comme ceux que les gosses de pauvres récupèrent au Secours Populaire pour partir en classe de neige. Ça n'était pas une gosse de pauvres, juste un genre qu'elle se donnait. Elle avait l'air gauche, mal dans sa peau. Comment elle était chienne, fallait l'entendre pour le croire, parce qu'à la voir on n'aurait pas cru. Ils forniquaient plus souvent qu'à leur tour, j'écoutais ça consciencieusement. Mais ce jour-là, les voisins n'ont pas fait le show<sup>55</sup>.*

D'entrée de jeu, l'habillement de la voisine est assimilé à un costume, du même ordre que l'est celui de danseuse qu'enfile Louise. Son statut de bourgeoise est mis à distance par un style vestimentaire imitant celui des enfants pauvres, tout en étant réaffirmé par lui : c'est un « genre qu'elle se don[ne]<sup>56</sup> ». C'est surtout le théâtre bruyant de la sexualité de la voisine qui est écouté par Louise comme une émission de radio, avec ce même détachement qu'on accorde à la fiction.

La vie de la voisine, telle qu'elle est véhiculée par la narration, semble s'inscrire dans le simulacre du théâtral, contre la « réalité » de l'histoire principale. Son histoire, en poupée russe dans le roman, se tient à la distance d'un étage de la vie de Louise, la surplombant littéralement. Les chicanes qui ébranlent le couple des voisins prennent la forme d'une trame sonore, comme le fait la *simulation* de l'orgasme de la voisine — ce théâtre que font les femmes de leur jouissance,

---

<sup>55</sup> Despentès, *Les Chiennes savantes*, *op. cit.*, p. 32.

<sup>56</sup> *Ibid.* Je souligne.

et dont la seule possibilité rend peut-être simulacre toute leur sexualité. D'en bas, le frère et la sœur commentent les orgasmes de la voisine comme ils commenteraient un match de *foot* : « Elle déconne, écoute, elle sonne même pas bien, qu'est-ce qu'elle se fait chier... Elles déconnent les filles, ça me rend triste<sup>57</sup> ». Toutefois, comme le *Faust* contaminera le parterre dans *L'Ève future*, le drame de la voisine deviendra bien réel :

*La voisine, pour la première fois depuis des jours, ne nous a pas réveillés avec une nouvelle formule de crise. C'est sa mère qui l'a retrouvée quelques jours plus tard, a forcé la porte, inquiète de ce qu'elle n'avait plus aucune nouvelle. Et l'a retrouvée pendue, juste au-dessus du matelas<sup>58</sup>.*

Cette irruption cruelle de la matérialité organique de la suicidée ne dure pas. Tout de suite, la mise à mort est retournée comme un gant par le cynisme mordant de Louise qui reprendra à son compte, dans le mauvais goût épatant d'un commentaire, le discours ridicule du cliché féminin sur la jeune fille : « Je me suis dit que c'était une drôle de mort pour une fille, on les imagine plutôt se résoudre aux cachets ou se passer les poignets au rasoir<sup>59</sup>. » Le suicide de la voisine se situe dans cette distance indécidable entre le spectacle d'une part — ce qui est vécu comme un spectacle — et le corps vivant, puis mort, d'autre part. Sa mort permet d'ironiser l'appréhension en artificiel de sa vie, elle qui était vécue comme un spectacle, alors qu'elle meurt *réellement* de ses « formules de crises », et rejette par conséquent la voix qui la décrivait comme une pure mascarade. En même temps, le cynique commentaire de Louise soulève l'ironie cruelle de la chose : c'est celle que le lecteur prenait le moins au sérieux dans son drame, qui meurt de lui. Par

---

<sup>57</sup> Despentes, *Les Chiennes savantes*, *op. cit.*, p. 90.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 220.

<sup>59</sup> *Ibid.*

son suicide, la mascarade de la femme « hystérique », ses « formules de crises<sup>60</sup> », son costume d'enfant pauvre, rejoignent son corps bien tangible. En cela, si *Les Chiennes savantes* relaie à sa façon la théorie de la mascarade, le roman l'article plutôt autour de l'analyse qu'en fait Doane : il y a *empowerment* quand le jeu entre vie et performance provient d'un contrôle du masque, mais ce théâtre est à double-tranchant, et les formules de crises « typiquement féminines » peuvent entacher le réel.

Chez Lacan comme chez Doane, la mascarade est associée à une certaine indécision entre l'être et le paraître, et c'est dans ce battement que se jouent à la fois pouvoir et névrose. Dans tous les cas, la mascarade, suite à Riviere, est comprise en fonction d'une dialectique entre la distance — coupure entre la nature et sa représentation — et l'extrême proximité — entre la représentation et la nature, puisqu'elle est la seule réalité du féminin — une superposition de deux états, vérité et mensonge, qui seraient chacun *essentiellement* femme. Ainsi, Derrida, dans *Éperons* :

1) *La femme est condamnée, abaissée, méprisée comme figure ou puissance de mensonge [...]*

2) *La femme est condamnée, méprisée comme figure ou puissance de vérité [...]* Jusqu'ici la femme est deux fois la castration : vérité et non-vérité.

3) *La femme est reconnue, au-delà de cette double négation, affirmée comme puissance affirmative, dissimulatrice, artiste, dionysiaque<sup>61</sup>.*

Cette conjonction aporétique de la femme, elle qui serait à la fois vérité et mensonge, et deux fois dangereuse, la rend propice à cristalliser un mystère qui doit alors être ouvert, dévoilé.

---

<sup>60</sup> *Ibid.*

<sup>61</sup> Jacques Derrida, *Éperons, Les styles de Nietzsche*, Paris, Flammarion, 1978, pp. 78-79.

Ce désir de déchirer le voile féminin est patent dans ses représentations littéraires. Des figures comme celle d'Hadaly et d'Evelyn, dans *L'Ève future*, et celle de Louise et sa voisine, dans *Les Chiennes savantes*, bien que provenant de romans radicalement distants, à la fois dans leur style et dans l'époque qui les a vu naître, se positionnent de façon emblématique au cœur de la problématique qu'incarne l'*artifice naturel* qu'est le féminin à force de le *paraître*.

## CHAPITRE 2 : NATURE ET CULTURE

Les titres oxymoriques des romans, *L'Ève future* et *Les Chiennes savantes*, font chacun référence à un mythe figé du féminin; ils sont deux extrémités de la représentation classique de la femme. Oui, Villiers nous fournit la plus maman de toutes les maman, Ève, celle-là qui a engendré les autres; Despentès, nous raconte la plus putain de toutes les putains, la chienne, même plus tout à fait humaine à force de l'être. Chaque titre, toutefois, joue sur le topos, et le déforme par l'antithèse. Chacun présage en cela les oppositions qui seront en tension dans le récit comme dans la conception du genre.

En effet, dans l'intitulé du roman de Villiers de l'Isle-Adam, se confrontent d'abord la figure d'Ève, toute première femme qui est par conséquent nécessairement *passée*, et l'idée qu'elle soit à venir. Le syntagme de « L'Ève future » accole de plus une allusion scientifique à une autre religieuse. Est établie entre les deux une équivalence qui sera poursuivie d'un bout à l'autre du roman. Par ailleurs, dans le roman de Despentès, c'est d'abord la conjonction entre l'élément de la Nature qu'est l'animal, et celui de la Culture qu'est le savoir, qui fait figure d'oxymore. Cette liaison antithétique entre la Nature et la Culture, déjà vue dans le poème de Fletcher, est patente dans les deux romans. C'est aussi elle qui rend la femme dangereuse, et qui préside au désir d'Edison et de Louise de la recréer, cette femme, entièrement Culture, par le biais d'une Hadaly comme d'une virginale stripteaseuse.

Ce chapitre, après avoir décortiqué le titre du roman de Despentès, jouera autour des termes « Nature » et « Culture ». C'est en somme la question de ce qui vit *sous* le voile, comme

matérialité anatomique médiatisée par le mythe, dans le sillage de la psychanalyse freudienne, qui sera posée, pour creuser celle de la mascarade de Riviere.

## 2.1. Chienne savante

« Je voulais qu'ils l'appellent « Dog knows best »  
et ils m'ont envoyé chier. Ils sont tristes à mourir  
les tocards dans la porno. C'est pour ça que  
je tourne pas beaucoup, on n'est pas fait  
pour s'entendre. »  
Virginie Despentes<sup>62</sup>

Le titre des *Chiennes savantes* résonne d'abord avec la même ironie que celui des *Jolies Choses*<sup>63</sup>, qui aurait été inspiré à Despentes par la première critique faite à l'encontre de son roman *Baise-moi*. « Papy intervient, ciseaux en main, et il va me la rectifier, ma bite mentale, il va s'en occuper, des filles comme moi. Et de citer Renoir : "les films devraient être faits par des jolies femmes montrant de jolies choses". Ça me fera au moins une idée de titre<sup>64</sup>. » Dans la reprise du titre, c'est d'abord l'assignation paternaliste d'un critique que Despentes ridiculise, et ensuite l'institution cinématographique masculine. Il y a un côté pareillement ironique dans *Les Chiennes savantes*, une même façon de s'approprier l'insulte : le titre du roman se calque sur l'aphorisme de Samuel Johnson : « *a woman's preaching is like a dog's walking on his hinder legs. It is not done well; but you are surprised to find it done at all*<sup>65</sup> ». Ce faisant, Despentes

---

<sup>62</sup> Virginie Despentes, *Baise-moi*, Paris, J'ai lu, 1999, p. 89.

<sup>63</sup> Virginie Despentes, *Les Jolies Choses*, Paris, Grasset, 1998, 264 p.

<sup>64</sup> *Id.*, *King Kong théorie*, Paris, Livre de poche, 2007, p. 117.

<sup>65</sup> « In the most famous anecdote on the subject, Boswell writes, of 31 July, 1763 "I told him I had been that morning at a meeting of the people called Quaker, where I had heard a woman preach" .

JOHNSON : "Sir, a woman's preaching is like a dog's walking on his hinder legs. It is not done well; but you are surprised to find it done at all." » Paul A. Lacey, « Like a Dog Walking on its Hind Legs : Samuel Johnson and Quakers », *Quaker Studies*, vol. 6, n°2, 2002, p. 162.

reprend le topos assimilant la femme cultivée au ridicule du « chien savant », celui-là qui feint le savoir lorsqu'il exécute un tour. Elle se l'approprie pour chapeauter par lui un livre écrit par une femme, et mettant des femmes en scène. Cynisme de l'avertissement : ceci ne sera que la bête production d'une chienne qui marche sur ses pattes arrière.

Toutefois, le monument littéraire repris de la façon la plus évidente, dans *Les Chiennes savantes*, c'est celui de Molière : entre « chienne » et « femme » il n'y a qu'un petit pas, si petit qu'il semble impossible, confronté au titre, de ne pas le franchir tout de suite, et d'entendre aussi vite *Les Femmes savantes* résonner dans l'intitulé de Despentès. Le lecteur est pris au piège de son propre réflexe d'association. Là où en évoquant *Faust*, *L'Ève future* s'inscrit dans la lignée de la pièce de Goethe, en rappelant *Les Femmes savantes*, le titre de Despentès ne peut manquer de faire signe aux idées de l'œuvre de Molière.

*Les Femmes savantes* ridiculise d'abord le faux savoir de deux sœurs aînées et de leur mère qui veulent, « loin d'être aux lois d'un homme en esclave asservie, [se marier plutôt] à la philosophie<sup>66</sup> », et les confronte à la sœur cadette, cherchant pour sa part à épouser l'homme dont elle est éprise. C'est là la première question, la principale, que le texte pose : quel est le rôle des femmes, et peuvent-elles favoriser l'éducation contre la maternité? La seconde question que soulève la pièce, toutefois, n'est pas très loin de celle qu'ont en commun Despentès et Villiers de l'Isle-Adam dans leur roman respectif : à quoi tient la matérialité du corps contre l'esprit? *Les Femmes savantes* propose alors une réflexion semblable à celle des *Chiennes savantes*, et de *L'Ève future*. Et si les trois auteurs traitent la problématique différemment, ils ne le font pas de façon radicalement contraire. Les « femmes savantes » de Molière sont ridiculisées d'abord

---

<sup>66</sup> Molière, *Les Femmes savantes*, Paris, Gallimard, 1999, pp. 27-28.



parce qu'elles caricaturent la copie bête du savoir déjà risible d'un Trissotin — et elles sont bien, en cela des « chiens qui marchent sur leurs pattes arrière ». Mais elles sont surtout critiquées dans leur refus de considérer la matérialité de leur corps : « Le corps, cette guenille, est-il d'une importance / d'un prix à mériter seulement qu'on y pense<sup>67</sup> ? ». L'Edison de *l'Ève future* n'est pas très loin d'une Philaminte pour qui le corps n'est qu'un tissu, et il est sans doute en cela plus « chienne savante » que la Miss Clary qu'il moque.

Dans *Les Femmes savantes*, Molière met en scène, à travers la mère et les soeurs, des personnages qui nient le corps comme matérialité, des femmes pour qui *le corps n'existe pas*, dans l'ombre de la science et de l'esprit. Quant à Louise, elle a cela des sœurs aînées qu'elle veut rester « loin d'être aux hommes en esclave asservie », et qu'elle conserve, comme ces dernières, précieusement sa virginité. Toutefois, elle joue autrement qu'elles, qui restent sous le joug du savoir de Trissotin. Car Louise ne nie pas son corps, et sa virginité ne sert pas à l'élever : il est, comme celui de la cadette des sœurs, un terrain de lutte politique : « guenille, si l'on veut ; [s]a guenille [lui] est chère<sup>68</sup> ». Le corps de Louise lui appartient à force de n'être *que* cela : une guenille qui lui est chère. Et si elle en a le *savoir* c'est bien parce qu'elle devient chienne, justement, au cours du récit, plutôt que femme, comme le sont Manu et Nadine, dans *Baise-moi*. C'est là où le titre de Despentès n'est plus tout à fait ironique : Louise ne peut véritablement être une « femme » savante qu'à condition d'être, au tout premier degré du mot savoir, une « chienne » savante, une salope qui *sait*.

*J'avais jusqu'alors instinctivement évité l'intimité trop rapprochée avec les filles. Je les soupçonnais de savoir des choses que je ne pourrais apprendre nulle part, ni lire, ni entendre, des choses qu'elles cacheraient*

---

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 66.

*soigneusement, juste pour me tendre des pièges et qu'un jour je ferais la mauvaise réflexion, elles me regarderaient avec de grands yeux moqueurs et ébahis, leurs sales yeux démasqueurs, et qu'elles comprendraient, les garces<sup>69</sup>.*

La chienne, la garce, est aussi la femme qui sait son sexe, comme l'est la bruyante voisine du haut, « elle avait l'air gauche, mal dans sa peau. Comment elle était chienne, fallait l'entendre pour le croire, parce qu'à la voir on n'aurait pas cru<sup>70</sup> »; et comme le sont toutes ces femmes séduites par Victor : « chaque fois que j'allais chez [la Reine-Mère], je tombais sur ce type [Victor] toujours défoncé, qui la traitait comme une chienne. [...] La Reine-Mère, Stef, Lola, Mireille<sup>71</sup>...»

Plus encore, quand il devient question de reprendre l'assignation de Johnson, à force d'imiter les hommes, ce n'est pas seulement l'écriture que les femmes du roman s'approprient, mais aussi leur violence. Elles deviennent dangereuses dans leur parasitage de l'insulte, elles ont la rage, comme l'ont Manu et Nadine dans *Baise-moi* alors qu'elles lancent, avant de tuer un homme : « sales petites putes dégénérées, c'est joliment trouvé et même très adéquat. Mais c'était pas à toi de le trouver, connard<sup>72</sup>. » Les femmes despentiennes s'approprient l'insulte, refusant à l'autre le pouvoir de l'utiliser de façon efficace. C'est l'insulte ainsi reprise qui devient l'arme vraiment puissante. Quand l'identification à l'insulte inclut la rage possible dont le chien est porteur, l'épithète est d'autant plus terrifiante.

Le roman de Desportes parasite l'expression « chienne savante » au sens propre — elles sont des chiennes qui savent — et au sens figuré — elles sont des femmes qui copient bêtement

---

<sup>69</sup> Desportes, *Les Chiennes savantes*, *op. cit.*, p.127

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>72</sup> Desportes, *Baise-moi*, *op. cit.*, p. 206.

le savoir de l'homme —, et c'est cela aussi qui leur donne du pouvoir, de la violence. C'est ainsi que Laure, meurtrière, est « triomphante, et pour bien revendiquer la chose, [...] frapp[e] sa poitrine de son petit poing serré[, un] geste que Saïd faisait parfois, un geste d'homme, qu'elle sing[e] avec conviction<sup>73</sup> ». Oui, il est *effectivement* question de *chiennes*, non pas *dressées*, mais *savantes*, dans le roman de Despentès. Oui, Louise et Laure sont *effectivement* chiennes, tellement que ce n'est plus de l'ironie que met en place le titre, mais du terrorisme; elles sont terrifiantes.

## 2.2. Mauvaises herbes

*Et devenir folle de rage de voir  
comment se reproduisent à perte,  
constamment à perte les ultimes moments  
de lucidité pour la survie de l'espèce enfermée.  
Elle souffre et l'animalité est perdue,  
où est son corps? Le corps est disparu,  
elle peut faire l'amour et elle ne ressent  
presque rien [...]  
France Théoret<sup>74</sup>*

Terrifiantes, les femmes en mascarade de *L'Ève future* et des *Chiennes savantes* le sont d'abord de ne pas être qu'une mascarade, d'être *littéralement* des chiennes savantes, et c'est aussi pour aseptiser les organes, le corps comme chère guenille, qu'est créée Hadaly. Le vers de Fletcher, « le jardin était taillé comme une belle femme<sup>75</sup> », cache, et donc exhibe, tout ce qui n'est pas beau comme une belle femme, tout ce qui dort sous la mascarade, et échappe au

---

<sup>73</sup> *Id.*, *Les Chiennes savantes*, *op. cit.*, p. 246.

<sup>74</sup> France Théoret, « Nécessairement putain », *Bloody Mary*, Montréal, Typo, 2011, p. 178.

<sup>75</sup> Giles Fletcher, tel que cité en exergue dans : Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future*, *op. cit.*, p. 39.

jardinier. Les mauvaises herbes à couper encore pourraient bien envahir le parterre, la forêt effrayante, obscure, est toujours prête à reprendre ses droits, malgré les coups de cisaille. Le paradoxe entre l'organicité du corps féminin et sa mascarade, paradoxe que sous-tend l'exergue du premier chapitre, est l'un des piliers du roman. C'est aussi ce paradoxe, mais dans une lumière plus ironique, qu'on retrouve dans le titre des *Chiennes savantes*, où se rejoignent, par une expression consacrée puis ridiculisée, le savoir technique d'une part et la « naturalité » de l'animal, de l'autre. Et la mauvaise herbe, sous le travail du jardinier, est la réalité la plus repoussante d'Evelyn Habal, plus encore que ne le sont les artifices mités qui la créent.

*Le réflecteur envoya dans le cadre l'apparition d'un petit être exsangue, vaguement féminin, aux membres rabougris, aux joues creuses, à la bouche édentée et presque sans lèvres, au crâne à peu près chauve, aux yeux ternes et en vrille, aux paupières flasques, à la personne ridée, toute maigre et sombre*<sup>76</sup>.

Lorsque Edison retire à l'hologramme d'Evelyn ses artifices, pour montrer, sans costume, le corps chauve et exsangue qu'elle possède, se dessine alors dans *L'Ève future*, avec cette « danse macabre<sup>77</sup> », un écho proleptique à la *Méduse* de Hélène Cixous. « Ils disent qu'il y a deux irréprésentables : la mort et le sexe féminin. Car ils ont besoin que la féminité soit associée à la mort, ils bandent par trouille! pour eux-mêmes! *ils ont besoin d'avoir peur de nous*<sup>78</sup>». Peut-être ne faut-il pas, pour Edison et Ewald, regarder sous le masque du féminin, sous peine d'être pétrifié par l'irréprésentable. Peut-être que fixer la femme sans le voile protecteur du costume, ni la vitre qui sépare l'arène du *Peep Show* des clients, représente un danger — et il est vrai qu'Evelyn a « suicidé » Anderson, et qu'Alicia s'apprête à faire subir le même sort à Ewald. Car

---

<sup>76</sup> Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future*, op. cit., p. 201.

<sup>77</sup> *Ibid.* C'est le titre du chapitre.

<sup>78</sup> Hélène Cixous, « Le Rire de la Méduse », *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, Paris, Galilée, 2010, p. 54. Je souligne.

la femme *fatale* est encore Méduse : celle qui sait jouer de ses masques, qui est alors nécessairement menaçante et castratrice :

*The femme fatale is one of the most mesmerizing of sexual personae. She is not a fiction but an extrapolation of biologic realities in women that remain constant. The North American Indian myth of the toothed vagina (vagina dentata) is a gruesomely direct transcription of female power and male fear. Methaphorically, every vagina has secret teeth, for the male exists as less than when he entered*<sup>79</sup>.

Dans *Sexual Personae*, Camille Paglia explique la figure de la femme fatale comme ce qui, sans être tout à fait fictif, est brodé à même la matérialité organique féminine. Pareillement le sont les dents du *vagina dentata* : mythe réifiant une peur masculine avérée, métaphore organique qui rend tangible une angoisse castratrice. Edison, dans ses convictions positivistes, se couvre en quelque sorte de son Hadaly comme Persée du miroir-bouclier qui le protège, en présentant à Méduse son propre reflet. Dans *Le rire de la Méduse*, Hélène Cixous raconte :

*Il suffisait, dit le récit, que Méduse tire toutes ses langues pour que les hommes détalent : ils prenaient ces langues pour des serpents. Il fallait les voir fuir, les doigts dans les oreilles, les jambes et tout le reste coupés, haletant, et se croyant déjà mordus. Cette scène me faisait rire, un peu. Mais plus tard, l'Homme revenait à reculons, et d'un grand coup d'épée raide, sans regarder ce qu'il faisait, il me décapitait cette malheureuse. Fin du mythe*<sup>80</sup>.

En créant Hadaly, Edison montre à la femme fatale son propre reflet, il « décapite cette malheureuse », lui supplée sa mascarade par une autre dont il a le contrôle. Il recrée le mythe d'Ève, en fait un mythe perséen, conserve un Eden en éprouvettes. Quand l'image de la femme

---

<sup>79</sup> Camille Paglia, *Sexual Personae*, New York, Vintage Books, 1991, p. 13.

<sup>80</sup> Hélène Cixous, « Un effet d'épine de rose », *Le Rire de la Méduse... op. cit.*, p. 23.

dépouillée de ses artifices est invoquée par la technologie d'Edison, le corps caché d'Evelyn, hideux, terrorisant, incontrôlé et incontrôlable se dévoile : il est obscène et médusant.

*Je me suis mise à quatre pattes, la tête enfouie dans mes avant-bras, je dodelinais de l'arrière-train, j'avais trouvé un chouette position pas fatigante. Je me suis allongée sur le dos, surtout ne pas vomir, et pas non plus dormir, mais faire glisser son slip jusqu'aux chevilles, le laisser tomber, relever les genoux à la poitrine pour bien dévoiler mon machin rose. Je suis revenue à quatre pattes jusqu'au centre de la piste, en espérant que ça faisait petite chienne et non soularde, puis à genoux, puis debout<sup>81</sup>.*

Dans *Les Chiennes savantes*, le personnage de Louise rappelle, comme Evelyn, la matérialité du corps organique et repoussant, alors qu'elle s'allonge dans sa danse pour « surtout ne pas vomir<sup>82</sup> ». Cette réalité matérielle résiste sous la facticité de la danseuse qu'elle incarne dans le cadre de son travail. C'est la danseuse elle-même, ironiquement par rapport à la si choquante apparition holographique d'Edison, qui explique l'ajustement du balancement de ses fesses pour n'y laisser pas trop paraître les ridicules fils du masque qu'elle connaît par cœur. Chez Despentes, les sécrétions ne sont pas effrayantes, et les organes sont désacralisés; les personnages peuvent ainsi parasiter le masque duquel elles se recouvrent. En accentuant dans son discours le contraste entre sa mascarade et son envie de vomir, Louise se moque des regards provenant de « la bande sombre en bas des miroirs des cabines occupées<sup>83</sup> », et souligne l'importance de son jeu pour les prévenir de sombrer dans la même « mélancolie grave<sup>84</sup> » qu'Ewald.

---

<sup>81</sup> Despentes, *Les Chiennes savantes*, op. cit., pp. 15-16.

<sup>82</sup> Despentes, *ibid.*, p. 15.

<sup>83</sup> Despentes, *ibid.*, p. 14.

<sup>84</sup> Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future*, op. cit., p. 202.

Ce que Louise met en lumière, dans cette danse, c'est le place organique du corps, le « chien » du corps, à cacher derrière le voile. L'accent qu'elle met sur les efforts fournis pour ne « pas vomir, et pas non plus dormir » ridiculisent cruellement la foi que porteraient les spectateurs envers son personnage de danseuse. En parlant de son « machin rose », elle désacralise le sexe féminin pour en faire un organe qui, s'il n'est plus sacré, n'est parallèlement pas violable, pas au sens religieux du terme. Le sexe masculin n'est pas en reste, et le sperme s'éponge comme toute déjection corporelle.

*Puis le rideau s'est abaissé, le monsieur avait eu sa dose, avait craché son truc, s'était essuyé — boîte de Kleenex dans chaque cabine — et s'en retournait probablement chez lui monter sa femme tranquillement<sup>85</sup>.*

Cet extrait, rappelant la matière organique du sexe, qui est alors séparé par l'abaissement du rideau de la mascarade phallique de la danseuse, résonne aussi dans la phrase de Wilson que cite Paglia dans *Sexual Personae* : « *all physical love is, in its way, a victory over physical secrecies and physical repulsions<sup>86</sup>* ».

Il y a quelque chose qui subsiste sous le masque, quelque chose de dissimulé, qu'Edison dévoile en retirant un filtre de son projecteur. Cet être maigre et sombre dont Ewald doute de la véracité, « vous me certifiez, mon cher Edison, que ces deux visions ne reproduisent qu'une seule et même femme<sup>87</sup>? », est, dit l'inventeur « la même : seulement c'est la vraie. C'est celle qu'il y avait sous la semblance de l'autre<sup>88</sup> ». La sorcière sous l'artifice, celle qui n'est pas un masque, la véritable pourtant dit Edison, doit être évacuée dans le perfectionnement scientifique.

---

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>86</sup> George Wilson Knight, cité dans Paglia, *Sexual Personae... op. cit.*, p. 17.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 202.

<sup>88</sup> *Ibid.*

La découverte de la terrifiante existence de Habal comme d'une Nature derrière le jardin, crée chez Ewald une « mélancolie grave<sup>89</sup> » qu'il faut consoler. Hadaly n'aura en contrepartie, pour intérieur et pour âme, rien d'autre ni de moins que la beauté précise d'une horlogerie huilée à la mécanique propre, inaltérable, et inoffensive.

### 2.3. Horlogerie du corps

Hadaly permet d'abord à Edison d'écarter l'organique, la déjection, le *kleenex* : « l'Andréide, [...] n'offre jamais rien de l'affreuse impression que donne le spectacle du processus vital de notre organisme. En elle, tout est riche, ingénieux et sombre<sup>90</sup> ». Il n'est pas même clair qu'Hadaly possède bel et bien un sexe, ni surtout l'horrible viscosité que celui-ci implique. Hadaly est une victoire mécanique « *over physical secrecies and physical repulsions* ». Ce n'est pas pour rien qu'Edison s'exclame, en ouvrant le ventre de sa création afin de montrer à Ewald l'horlogerie parfaitement propre qui remplace ses intestins, que « vous voyez : *c'est un ange!* — ajouta [Edison] avec son même ton grave [...]. N'est-ce pas le baron de Swédenborg qui se permit, même, d'ajouter qu'ils sont "hermaphrodites et stériles"<sup>91</sup>. »

Dresser une comparaison entre cette poupée féminine et l'ange, hermaphrodite et stérile, est particulièrement étrange dans le contexte du roman. Ainsi cette femme, idéalement femme, reproduction sans égal de la féminité, parfaite comme un ange, aura les deux sexes comme parade sexuelle, mais pas un seul en réalité? Elle serait bel et bien, alors, une réification de la

---

<sup>89</sup> *Ibid.*

<sup>90</sup> Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future*, *op. cit.*, p. 214.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 236.



théorie lacanienne du « rien » féminin. Voilà le portrait de l'idéal de « l'éternel féminin<sup>92</sup> » : un être asexué, tout en étant pourtant excessivement, et doublement, genré; abstraitement, autonome dans sa procréation, et pratiquement inapte à procréer. Hadaly a tous les sexes et *n'en a pas*. Dans *Bye Bye Blondie*, Gloria se lamenterait de concert avec l'andréide : « naïtre femme : la pire des tares dans presque toutes les sociétés. Seul avantage : enfanter. Dans son cas, c'est raté. Comme le reste. Vraiment ratée, de fond en comble<sup>93</sup>. »

Mais le projet d'Edison n'est pas raté du tout, bien au contraire. Edison reproduit, avec sa stérile Hadaly, le fantasme de Pygmalion. Non seulement crée-t-il, comme le sculpteur du mythe, une statue mouvante dont on pourrait tomber amoureux mais, de plus, il préfère aux femmes réelles la créature stérilement fidèle née sous son maillet. C'est que Galatée n'aura rien du sexe menaçant des propétides, celles-là qui, premières prostituées selon la légende, s'appartiennent, « consentantes et bien rémunérées<sup>94</sup> », comme Louise peut s'appartenir. Pygmalion, en tombant amoureux de sa Galatée, choisit la femme au sexe sans danger pour lui, au sexe de préférence à peu près inexistant, celui-là qui ne le castrera, ni ne peut accoucher. En créant une femme qui ne peut pas procréer, il lui revient alors d'être l'unique créateur, l'idéal romantique de l'artiste enfantant son œuvre; Edison s'arroge le maternel de l'engendrement. Dans sa thèse *Imaginaires de la filiation*, Evelyn Ledoux-Beaugrand souligne cette « appropriation d'une partie du pouvoir de la mère que mettent en scène les nombreuses variations sur la capacité masculine à donner la vie tout en faisant toutefois l'économie du détour

---

<sup>92</sup> C'est le titre du chapitre.

<sup>93</sup> Despentès, *Bye Bye Blondie*, Paris, Grasset, 2004, p. 37.

<sup>94</sup> *Id.*, *King Kong théorie*, *op. cit.*, p. 85.

obligé par une femme [...]»<sup>95</sup>. Ce détour, Edison et Pygmalion s'en passent effectivement, il n'y aura plus au monde qu'eux, inventeurs, sculpteurs, ou poètes, pour engendrer.

Pygmalion est à la fois le père et la mère dans son mythe. Il est auto-suffisant : homme, femme, et fillette jouant à la poupée. En 1990, Camille Paglia, dans *Sexual Personae*, insiste sur le danger inquiétant que représente la mère, elle qui peut donner la vie d'une part, mais castrer de l'autre :

*Mothers can be fatal to their sons. It is against the mother that men have erected their towering edifice of politics and sky-cult. She is Medusa, in whom Freud sees the castrating and castrated female pubes. But Medusa's snaky hair is also the writhing vegetable growth of nature. Her hideous grimace is men's fear of the laughter of women*<sup>96</sup>.

Quinze ans auparavant, dans *Le Rire de la Méduse*, Hélène Cixous proposait une figure semblable, en se moquant de la peur des Persée de ce monde. « Regarde, les Persées tremblants avancer vers nous bardés d'apotropes, à reculons! Jolis dos!<sup>97</sup> ». Pygmalion, amoureux de sa Galatée, est motivé pareillement par une peur perséenne : la crainte des femmes qui s'approprient leur sexe, d'une part, et des mères inquiétantes, à la fois créatrices et castratrices, d'autre part. Hadaly et Galatée, comme la danseuse du *Peep Show* telle qu'elle est perçue par le client, ne sont alors qu'une projection stérile qui permet à l'homme de n'avoir à faire qu'à lui-même; elles sont le double féminisé des inventeurs. Hadaly est, en cela, effectivement *idéale* :

---

<sup>95</sup> Evelyn Ledoux-Beaugrand, *Imaginaires de la filiation. La mélancolisation du lien dans la littérature contemporaine*, Montréal, Université de Montréal, thèse, 2010, p. 404. [En ligne] Consulté le 5 mai 2016. URL: [https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/4437/Ledoux-Beaugrand Evelyn\\_2010\\_these.pdf](https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/4437/Ledoux-Beaugrand_Evelyn_2010_these.pdf).

<sup>96</sup> Camille Paglia, *Sexual Personae... op. cit.*, p. 14.

<sup>97</sup> Hélène Cixous, *Le Rire de la méduse...*, *op. cit.*, p. 54.

elle représente une peau dans laquelle peut s'incarner le fantasme masculin d'une féminité, non plus « naturelle », mais mécanique, sous contrôle et parfaitement fidèle.

Sans même cette comparaison à l'ange, l'étrange asexualité anatomique de Hadaly resterait patente. Jamais au cours de la minutieuse description de l'inventeur, lui qui pourtant passe en revue chacun des organes, chacune des fonctions, des « deux phonographes d'or, inclinés en angle vers le centre de la poitrine, et qui sont les deux poumons de Hadaly » jusqu'au « charmant squelette [qui] est retenu à l'armure par ces anneaux de cristal, dans lesquels joue chaque os jusqu'au degré de la valeur du mouvement désiré », jamais il n'est question du sexe matériel de l'andréide. Hadaly est à la fois entièrement sexe, toute drapée de celui-ci, et sans sexe propre. Elle est le parfait double artificiel qu'est la femme fantasmée, celle-là qui ne possède pas de sexe, mais qui est en constante performance d'un sexe qui appartient au regard de l'autre : « la femme artificielle est bien une figure de la femme morte, mais en tant que double qui ne jouit pas<sup>98</sup> ». Edison crée ainsi une femme qui ne jouirait pas de cette jouissance féminine intérieure et incertaine, une femme parfaitement fidèle, dont le corps est sans secret et programmée pour n'accepter qu'Ewald.

*L'insoucieux, le bon vivant, enfin, qui prétendrait « ravir un baiser », par exemple, à cette Belle au Bois dormant, roulerait — la face noircie, les jambes brisées, souffleté par un silencieux coup de tonnerre — aux pieds d'Hadaly, avant d'en avoir même effleuré le vêtement<sup>99</sup>.*

Ni vagin, ni dents pour donc mordre et castrer l'autre, mais la force violente d'une intouchable fidélité, et par là, tout de même, la réification d'une peur perséenne, celle d'être souffleté, face noircie, rejeté aux pieds de la Méduse. C'est d'ailleurs ce qui est aussi sous-tendu

---

<sup>98</sup> Catherine Bruno, « Fabriquer la femme qui n'existe pas », *Psychanalyse*, vol. 1, n°14, 2009. [En ligne] URL: <http://www.cairn.info/revue-psychanalyse-2009-1-page-57.htm>.

<sup>99</sup> *L'Ève future*, op. cit., p. 156.

dans le danger d'un contact à caractère sexuel avec l'andréide : elle protège bec et ongle le rien qui constitue sa sexualité et dont elle se revêt, comme se drape Méduse des serpents de sa chevelure. Décapiter la Méduse castratrice, utiliser sa propre tête comme bouclier : c'est le dangereux contrat que propose Edison à Ewald en créant Hadaly.

*The Greek Gorgon was a kind of vagina dentata. In Archaic art, she is a grinning head with beard, tusks, and outthrust tongue. [...] The Perseus legend obscures an ancient prototype : the hero seizes a trophy that cannot be severed or slain.*

*Men, never women, are turned to stone by gazing at Medusa. Freud interprets this as the « terror of castration » felt by boys at their first glimpse of female genitals<sup>100</sup>.*

Ce contrat a bien ses risques, car la performance d'Hadaly, trop parfaitement simulée, pourrait devenir tout aussi étrangement inquiétante que ne l'était le sexe féminin avant lui.

---

<sup>100</sup> Camille Paglia, *Sexual Personae... op. cit.*, p. 47

## 2.4. Castration

*Elle a coincé le flingue entre  
son ventre et son pantalon.  
Elle le sent quand elle marche,  
elle est sûre que le canon est chaud.*  
— Virginie Despentes<sup>101</sup>

En 1919, Freud illustre le concept de « l'inquiétante étrangeté<sup>102</sup> » avec le conte *L'Homme au sable*, de Hoffmann. Le psychanalyste se basait d'abord sur les travaux de Ernst Jentsch, *Zur Psychologie des Unheimlichen*, parus en 1906, ceux-là qui décrivent l'angoisse ressentie quand « l'on doute qu'un être apparemment vivant ait une âme, ou bien à l'inverse, si un objet non vivant n'aurait pas par hasard une âme<sup>103</sup> ». Le conte de Hoffmann ressemble sur plusieurs plans au roman de Villiers de l'Isle-Adam : un homme, Nathanaël, narrateur épistolaire, tombe amoureux d'une femme, Olympie, mais découvre finalement qu'elle n'est qu'une poupée robotisée. Selon Freud, toutefois, ce n'est pas Olympie en propre qui est dépositaire de l'*Unheimliche* du conte, mais plutôt l'Homme au sable, celui qui menaçait Nathanaël, enfant au début du récit, de lui arracher les yeux<sup>104</sup>. C'est autour du regard d'Olympie que se construira, plus tard, l'admiration de Nathanaël. Olympie est *unheimliche* sous deux plans : d'abord, selon Jentsch, par son indécidabilité : il est impossible de savoir si elle a une âme. Ensuite, selon Freud, parce qu'Olympie incarne la peur infantile de la castration : « cette poupée automatique ne peut

---

<sup>101</sup> Despentes, *Baise-moi*, *op. cit.*, p. 122.

<sup>102</sup> C'est Marie Bonaparte qui traduit ainsi le mot *unheimliche*, qui reste toutefois impossible à sortir indemne de son foyer allemand, Je préférerais dans cet essai m'en tenir au mot original, pour la raison évidente que le signifiant est ici indénouable de son signifié : le mot concentre la charge du concept. Ils ne vont pas l'un sans l'autre sans se perdre en chemin.

<sup>103</sup> Ernst Jentsch, tel que cité dans : Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté », *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985, p. 224.

<sup>104</sup> L'Œdipe est patent dans le conte, et Freud rattache bien la castration au complexe. L'angoisse provient d'abord d'une peur d'être castré par le père, et c'est cette angoisse qui permet de mettre fin à l'Œdipe: la peur du père castrateur aura priorité sur le désir de la mère.

être rien d'autre que la matérialisation de l'attitude féminine que Nathanaël avait à l'égard de son père dans sa prime enfance<sup>105</sup> ».

Freud suggère que l'amour du héros du conte pour les yeux vides de la poupées repose sur l'incapacité de Nathanaël à affronter l'altérité : « il ne rencontre dans le regard d'Olympie que son propre regard, ou plus précisément le regard de son double<sup>106</sup> ». Même crainte de l'autre chez Edison et Pygmalion, celle-là que suggère Despentes dans *King Kong théorie*. « Quand des hommes mettent en scène des personnages de femmes, [c'est pour] mettre en scène leur sensibilité d'hommes dans un corps de femme<sup>107</sup> ». C'est cette idée encore que reconduit Cixous dans *Le rire de la Méduse* : « les vrais textes de femmes, des textes avec des sexes de femme, ça ne leur fait pas plaisir; ça leur fait peur; ça les écœure<sup>108</sup>. » Le texte du corps de Louise est bien un « texte avec un sexe de femme », là où celui d'Hadaly, qui n'a justement pas de sexe, ne peut ni faire peur, ni écœurer. L'andréide, comme Galatée, est en cela l'idéal de la « pénurie d'individu<sup>109</sup> » qu'Edison accuse les femmes de cacher. Ce vide ne résonne pas tant alors tel un reproche posé contre la mascarade que la réification d'un fantasme, fantasme du « rien » d'une part, et de l'aplanissement des contradictions inhérentes à l'ouverture d'une femme, d'un vrai « texte avec un sexe de femme », d'autre part.

Ainsi, si la peur de se confronter à l'altérité provient, selon Freud, d'une angoisse de la castration : « l'inquiétante étrangeté de *l'Homme au sable* [peut être ramenée] à l'angoisse du complexe de castration infantile<sup>110</sup> », cette castration veut être évitée par les deux hommes de

---

<sup>105</sup> Freud, *L'inquiétante étrangeté... op. cit.*, p. 233.

<sup>106</sup> Bruno, « Fabriquer la femme qui n'existe pas », *op. cit.* [En ligne].

<sup>107</sup> Despentes, *King Kong théorie*, *op. cit.*, p. 45.

<sup>108</sup> Hélène Cixous, « Le rire de la Méduse » *op. cit.*, p. 40.

<sup>109</sup> Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future*, *op. cit.*, p. 189.

<sup>110</sup> Freud, *L'inquiétante étrangeté... op. cit.*, p. 233.

*L'Ève future*. S'éprenant d'Olympie, Nathanaël, tout comme Pygmalion, tout comme Edison, tout comme les clients de Louise, évitent la confrontation avec le sexe féminin, et restent en tête-à-tête avec un double féminisé d'eux-mêmes. Celui-là épargnera le sexe menaçant, médusant de la femme. « Les hommes névrosés déclarent que l'organe génital féminin est pour eux quelque chose d'inquiétant<sup>111</sup> ».

C'est que l'*Unheimliche* est fortement lié au complexe de la castration, et Hadaly, à la fois médusante et indécidable, castratrice et inoffensive, en est bien un vecteur — tout comme l'est, par son ironie, le texte entier de *L'Ève future*. « *Heimlich* est donc un mot dont la signification évolue en direction d'une ambivalence, jusqu'à ce qu'il finisse par coïncider avec son contraire *Unheimliche*. *Unheimliche* est en quelque sorte une espèce de *Heimlich*<sup>112</sup>. » Il y a une indécision de sens dans l'*Unheimliche* qui fait aussi du concept freudien, essentiellement, une ironie. À vice-versa, le texte ironique, qui se situe dans l'oscillation entre un discours et le discours opposé, est nécessairement en lui-même *Unheimliche*. Dans son article « Sur le sens opposé des mots originaires », Freud insiste sur l'importance, dans notre vision de la réalité, de la superposition des antithèses.

*Au vu de ces cas de signification antithétique et de beaucoup d'autres analogues, il ne peut faire aucun doute que dans une langue au moins [en Égypte antique], il y eut une foule de mots qui désignaient à la fois une chose et le contraire de cette chose. Si étonnant que cela soit, nous sommes confrontés à ce fait et nous devons en tenir compte*<sup>113</sup>.

---

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 252.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 223.

<sup>113</sup> Sigmund Freud, « Sur le sens opposé des mots originaires », *L'inquiétante étrangeté...*, *op.cit.*, p. 51.

L'idée freudienne est contre-intuitive : cohabitation exceptionnelle dans un même mot de définitions contradictoires et pourtant nécessaires les unes aux autres; force est de constater que tout le langage dans l'Égypte antique, explique Freud, reposait déjà sur une telle superposition d'états<sup>114</sup>. Pareillement, Méduse est redoutée et fantasmée : castratrice, elle fige celui qui la regarde; elle le transforme aussi en immense érection. Hadaly, idéal féminin, incarne alors cet être ironique et *unheimliche* qui, n'ayant pas de sexe, n'est simultanément *que cela*. Elle est à la fois ce qui permet à l'homme de s'affranchir de la mascarade féminine, et la plus grande actrice de cette mascarade. L'indécidabilité dans laquelle se situe Hadaly, cette tension qui la rend morte et vivante à la fois, stérile et hermaphrodite, inoffensive et castratrice, reproduit surtout l'indécable, l'*Unheimliche* qui fonde le rapport au genre.

---

<sup>114</sup> Dans cet article, Freud revient sur une étude de linguistique de K. Abel portant sur les hiéroglyphes. Rapportant les mots de Abel, il souligne que « dans la langue égyptienne, ce reliquat unique d'un monde primitif, se trouve un nombre appréciable de mots à deux significations, dont l'une énonce l'exact contraire de l'autre. » Freud, *ibid.*, p. 52.



### CHAPITRE 3 : LA SUPERPOSITION IRONIQUE

La superposition entre vérité et mensonge, celle qui construit la femme telle qu'elle est mise en scène par sa mascarade indécidable, étrangement inquiétante, est redoublée dans l'écriture par le procédé littéraire de l'ironie. Les récits de Villiers de L'Isle-Adam relèvent de l'ironie postmoderne — celle-là qui « survient dans l'espace séparant aussi bien qu'incluant le « dit » et le « non-dit »; [qui] demande les deux<sup>115</sup>. » — plutôt que de la rhétorique d'Aristote, reprise notamment par Voltaire, consistant à dire le contraire de ce qui est pensé. Dans leur discours, *L'Ève future* et *Les Chiennes savantes* n'offrent pas de réponses claires aux tensions soulevées, mais jouent en accumulant les positions narratives et les possibles permis par l'interprétation du langage. L'écriture de Despentès, toutefois, plus frontale, *King Kong*, si elle a bien quelque chose d'ironique, n'est pas tout à fait dans cette suspension du sens qui structure le roman de Villiers.

L'ironie de *L'Ève future* n'est pas seulement rhétorique : il n'y est pas question de présenter une idéologie en moquant l'idéologie contraire, mais bien d'utiliser le tremplin de l'écriture, qui permet que « la question [soit] posée au langage par le langage<sup>116</sup> », pour rester dans une suspension du sens qui fait écho à celle de la réalité du genre : chacun est à la fois théâtralisé et incarné. En cela, le disque dur qui crée la conversation d'Hadaly, est doublement ironique; d'abord parce que l'idée de dialoguer avec un enregistrement est à la fois une attaque aux discussions mondaines, tout en étant ridiculisée par l'absurdité de la très sérieuse démonstration qu'en donne le personnage d'Edison, mais surtout parce que cette conversation

---

<sup>115</sup> <sup>115</sup> Linda Hutcheon, « Politique de l'ironie », dans *Poétique de l'ironie*, sous la dir. de Pierre Schoentjes, *op. cit.*, p. 293.

<sup>116</sup> Roland Barthes, *Critique et vérité*, Paris, Seuil, 1966, p. 55.

fonctionne *elle-même* grâce à une pure interprétation du langage, telle que la sous-tendrait l'ironie. Edison, défendant ce disque dur, rappelle à Ewald :

*En vérité, tout, je vous assure, peut absolument, répondre à tout : c'est le grand kaléidoscope des mots humains. [...] Il est tant de mots vagues, suggestifs, d'une élasticité intellectuelle si étrange! et dont le charme et la profondeur dépendent, simplement, de ce à quoi ils répondent!*<sup>117</sup>

La parole suspensive, nécessairement ambiguë d'Hadaly — et ne fonctionnant strictement que par cette ambiguïté — matérialise alors l'ironie qui la constitue, elle, *toute entière*.

### 3.1. Ironie romantique et moderne

*Face à la pauvre ironie voltairienne,  
produit narcissique d'une langue trop confiante en elle-même,  
on peut imaginer une autre ironie,  
que, faute de mieux, l'on appellera baroque,  
parce qu'elle joue des formes et non des êtres,  
parce qu'elle épanouit le langage au lieu de le rétrécir.*  
Roland Barthes<sup>118</sup>

Plus complexe et moins définitive que l'ironie verbale, l'ironie telle qu'elle tend à se définir à partir de l'époque romantique ne fournit pas de réponse claire aux problèmes qu'elle soulève. Elle s'attache à une position philosophique face au monde plutôt qu'à un *ethos* rhétorique. Ce sont les Romantiques allemands qui font de l'ironie, comme la définit Friedrich Schlegel, le « principe sous-jacent qui guidera l'artiste dans ses lectures et ses créations, [...] l'idéal de la vie de l'homme<sup>119</sup> ». Elle devient alors une liberté fondamentale, la forme du

---

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 219.

<sup>118</sup> Barthes, *op. cit.*, pp. 76-77.

<sup>119</sup> Friedrich Schlegel, tel que cité dans : Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, 2001, p. 105.

paradoxe, une « conception de l'univers considéré comme un chaos<sup>120</sup> ». L'ironiste romantique se veut d'abord dans un jeu perpétuel sur la contradiction, et ensuite dans une position de maîtrise, de survol, sur ces contradictions. Cette ironie provoque les critiques de Friedrich Hegel, qui, d'une part, lui reproche d'être une hypocrisie dans son essence universelle, et qui, d'autre part, condamne l'ironiste d'être une « concentration du moi dans le moi, pour lequel tous les liens sont rompus et qui ne peut vivre que dans la félicité qui procure la jouissance de soi-même<sup>121</sup> » — c'est-à-dire sujet se posant à l'extérieur de la contradiction ironique et jouissant de sa puissance sur ce monde qu'il crée.

Dans *L'Ève future*, l'attitude du personnage d'Edison, lui-même ironiste au cœur d'un récit ironique, reproduit la posture décrite par Hegel : il pose en surplomb des contradictions inhérentes aux relations entre les sexes, dont il se veut faire maître, et personnifie en cela la « belle âme mourant d'ennui<sup>122</sup> » dont se moque le philosophe. Edison se veut en somme en parfait contrôle d'une séduction qu'il analyse du dehors, sans jamais l'incarner : glosant sur l'amour d'un bout à l'autre du roman, Edison n'a rien du séducteur, de cet « homme [qui] est et restera maladroit<sup>123</sup> ». Edison se dirait, tout comme le Johannes du *Journal d'un séducteur*, « un esthéticien, un érotique, qui a saisi la nature de l'amour, son essence<sup>124</sup> » — et dans cette pose esthétique, il est tout aussi ridiculisé que lui. L'ironiste comme esthète dont la vie est « un essai pour réaliser la tâche de vivre poétiquement<sup>125</sup> », est fortement critiqué par Hegel. L'est aussi le séducteur Johannes par Kierkegaard.

---

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>121</sup> Georg Wilhelm Hegel, *Philosophie du droit*, Paris, Gallimard, 1940, pp. 186-187.

<sup>122</sup> Georg Wilhelm Hegel, *Introduction à l'esthétique*, Paris, Champs-Flammarion, p. 101.

<sup>123</sup> Søren Kierkegaard, *Le Journal d'un séducteur*, Paris, Gallimard, 1943, p. 122.

<sup>124</sup> *Ibid.*

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 12

Suite à la définition hégélienne du procédé, Søren Kierkegaard, dans sa thèse *Le concept d'ironie toujours rapporté à Socrate*, puis dans l'ensemble de son œuvre, tout en reconduisant d'abord un mépris face à l'ironie romantique, reprend et modifie la définition qu'on peut en tirer. Ainsi, Kierkegaard, détachant l'ironie de son acception romantique pour la faire renouer plus pleinement avec sa valeur socratique, accepte la définition proposée par Hegel de la négativité infinie, mais la transforme. « Elle est négativité, car elle nie seulement ; elle est infinie, car elle ne nie pas tel ou tel phénomène; elle est absolue, car ce en vertu de quoi elle nie est un quelque chose plus haut qui, pourtant, n'est pas<sup>126</sup>. »

Selon Kierkegaard, l'ironie laisse au lecteur la tâche de créer sa propre vérité subjective, et par là d'accéder à un « devenir soi » plus authentique. Ainsi, le jeu entre le texte et la morale du lecteur, qui chez Pierre Schoentjes, dans *Poétique de l'ironie*, mène à un possible dysfonctionnement de la communication ironique, est nécessaire chez Kierkegaard. Le philosophe fait de l'ironie l'une des premières modalités de la communication indirecte, celle-là, qui forçant l'interprétation empêche justement la position de maîtrise au-dessus des paradoxes.

Avant d'être une technique d'écriture, l'ironie kierkegaardienne est une prise de conscience, un pont entre le stade esthétique et celui éthique de l'existence. « La compréhension personnelle du texte d'un ironiste demeure toujours empreinte de la nécessité éthique que l'ironie entraîne<sup>127</sup> ». Kierkegaard, père fondateur de la pensée existentielle, revendique en cela la réalité du sujet sur la réflexion abstraite. Il critique à la fois la chimère du rêve et les systèmes

---

<sup>126</sup> Søren Kierkegaard, « Le concept d'ironie constamment rapporté à Socrate », *Œuvres complètes, tome II*, Paris, Gallimard, 1975, p. 236.

<sup>127</sup> Roseline Lemire-Cadieux, *L'ironie kierkegaardienne : du mode de vie à l'herméneutique*, Montréal, Université de Montréal, mémoire de maîtrise, 2009, p. 66. [En ligne] Consulté le 30 juin 2016. URL : [https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/7523/Lemire-Cadieux\\_Roseline\\_2009\\_memoire.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/7523/Lemire-Cadieux_Roseline_2009_memoire.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

désincarnés, qu'ils soient philosophiques ou scientifiques, tous deux tributaires d'une vision purement esthétique du monde, et dont Edison pourrait parfaitement se réclamer. L'esthète, scientifique ou poète, aurait « en propre une nature poétique qui n'[est], si on veut, ni assez riche ni assez pauvre pour distinguer entre la poésie et la réalité<sup>128</sup> ». Et face à un texte ironique, le lecteur est nécessairement confronté à sa propre réalité de sujet. Par ailleurs, si Kierkegaard observe l'arrivée à un soi « authentique » par l'ironie, il ne trace pas par là de prescription : le discours philosophique kierkegaardien est de l'ordre du descriptif plutôt que de l'impératif. C'est que le passage du stade esthétique au stade éthique ne découle pas d'une décision, mais d'une réaction constatée inévitable face à la *faillite* de l'esthétique dans le monde. Le sujet, charmé par les figures et les systèmes, se confrontera inévitablement à l'ironie de l'inconciliable entre idéalité et réalité, et cela le forcera à adopter une position éthique.

« Compréhension personnelle d'un texte » : l'ironie kierkegaardienne ne se contente pas de railler les positions qu'elle prétend camper comme le fait la rhétorique d'Aristote, elle oblige, pour se situer vraiment par rapport à elle, de transformer les possibilités qu'elle met en texte. Car cette objectivité feinte du texte est en tension : elle force le lecteur subjectif qui se mesure à elle à une prise de position qu'elle-même n'endosse pas. « Il s'agit [...] d'accorder plus d'importance à la réalité vécue [qu'aux] concepts que l'être humain en tire par un acte de réflexion ; d'où, chez Kierkegaard, le primat de la subjectivité existentielle sur l'objectivité scientifique<sup>129</sup>. » Hadaly, comme « concept » incarné d'un « acte de réflexion », oblige en cela une position entre le mode

---

<sup>128</sup> Kierkegaard, *Le Journal du séducteur*, op. cit., p. 13.

<sup>129</sup> David Hébert, *La dialectique paradoxale chez Kierkegaard. Étude du paradoxe dans les sphères existentielles*, Montréal, Université de Montréal, mémoire de maîtrise, 2012, p. 9. [En ligne] Consulté le 30 juin 2016. URL : [https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/9204/Hebert\\_David\\_2012\\_memoire.pdf?sequence=2](https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/9204/Hebert_David_2012_memoire.pdf?sequence=2).

esthétique et le mode éthique de l'existence, position que ni le texte, ni elle, ne prend en propre. En se confrontant à l'ironie (à Hadaly), le lecteur (le séduit) se retrouve pris dans une tension qui semble ne pouvoir pas survivre dans la réalité d'un sujet. L'ironie, comme procédé forçant la subjectivité, se situe alors nécessairement au-delà d'un positivisme scientifique objectif comme le serait celui d'Edison, ou de l'esthète Johannes, celui-là qui cherche une réponse en se posant de surplomb par rapport à la question.

Si la science et l'ironie trouvent, depuis la découverte de la théorie de la physique quantique, un certain terrain de rencontre, elles ne peuvent qu'être en confrontation dans *L'Ève future*, et il n'y rien de bien surprenant à ce que soit à ce point ridiculisé le positivisme dans l'œuvre. C'est qu'Edison se retrouve pris dans un jeu littéraire, qui « plutôt que de parler de communication articulée sur une contradiction [ainsi que le ferait la physique newtonienne], parl[e] de décalages, de "champs de tensions" et de "degrés"<sup>130</sup> ». Et dans ce jeu, il est nécessairement perdant : l'ironie dépasse sa conception platement scientifique et purement esthétique du monde. Ainsi, « l'"esthéticien", le spécialiste de l'immédiat, se voit condamné à la contradiction avec lui-même, cherchant dans la réalité une idéalité qui ne s'y trouve pas et dans l'idéalité une réalité qui la contredit<sup>131</sup> ». Ce que l'ironie du texte dépasse en somme, c'est la position *ironiste*, justement, celle d'Edison, qui le situe au-delà de la réalité, la regardant de surplomb, déifié, tel un auteur romantique, jouissant de son pouvoir à agir sur elle.

---

<sup>130</sup> Philippe Hamon, *L'ironie littéraire, essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996, p. 37.

<sup>131</sup> Dominic Desroches, *Expressions éthiques de l'intériorité. Éthique et distance dans la pensée de Kierkegaard*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2008, p. 31.

### 3.2. Ironie positive

*À la place de l'Ève de la légende oubliée,  
de la légende méprisée par la Science,  
je vous offre une Ève scientifique.*  
- Villiers de L'Isle-Adam<sup>132</sup>

La science, qui prend le pas de la religion dans le positivisme d'Auguste Comte, et telle qu'elle est relayée par Edison en ce qu'il se veut le Dieu moderne de son Ève future, est la première victime de l'ironie de la narration. Cette ironie n'est pas simplement rhétorique : elle attaque le désir de l'authenticité, d'une part, celui véhiculé par Ewald d'une femme de chair; elle vise le rejet de cette authenticité, d'autre part, grâce au cynisme narratif : l'absurdité des fonctions de l'andréide n'empêche pas qu'Edison, toujours, les fasse valoir *positivement*. En effet, la plupart des réflexions scientifiques d'Edison trouvent place dans l'oscillation de leur ridicule : d'un côté aussi indéniables que le voudrait un calcul, et expliquées dans une arithmétique d'apparence enfantine; de l'autre, digne du plus grand des sophistes. Ce procédé, Villiers de l'Isle-Adam l'emploie de façon plus patente encore dans *Les Contes cruels*, recueil de nouvelles dont la parution précède celle de *L'Ève future* et qui permet de jeter plus de lumière sur le roman.

Ainsi, dans « l'Appareil pour l'analyse chimique du dernier soupir », le narrateur soutient la nécessité de l'invention éponyme grâce à une indubitable généralité dont la bêtise rappelle celle démagogique d'un politicien : « Eh bien ! soyons de notre siècle ! Il faut être de son siècle. — Qui est-ce qui veut souffrir, aujourd'hui ? En réalité ? — Personne. — Donc, plus de fausse

---

<sup>132</sup> Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future*, *op. cit.*, p. 267.

pudeur ni de sensiblerie de mauvais aloi<sup>133</sup>. » Par un procédé rhétorique beaucoup trop grossier pour être réellement efficace, simplificateur et généralisant, Villiers de l'Isle-Adam reconduit tout de suite l'ironie qui, sous-tendant sa narration, avait déjà été affichée dans l'incipit de la nouvelle. « C'en est un fait! — Nos victoires sur la Nature ne se comptent plus. Hosannah! Plus même le temps d'y penser! Quel triomphe!... À quoi bon penser, en effet? — De quel droit? Et puis : penser? au fond, qu'est-ce que cela veut dire? Mots que tout cela!...<sup>134</sup> ». Dans cette déclaration, les « mots », ceux qui sont le fondement d'une pensée ironique, sont rabaissés avec cynisme contre les faits : et puis, comment le nier, puisque penser, après tout, ne veut rien dire; Hadaly, n'ayant pas besoin de réfléchir pour converser, en est bien la preuve réifiée.

Le « kaléidoscope des mots humains<sup>135</sup> » est encore la cible de l'ironie dans « l'Inconnue », autre nouvelle des *Contes cruels*. Les dialogues figés, prévisibles, que sont les conversations mondaines y sont attaqués; on retrouve dans ce conte un discours qui présage celui que véhiculera l'enregistrement des paroles d'Hadaly, dans *L'Ève future*. Sans surprise, le récit commence au théâtre là où, regardant le public plutôt que la *Norma* présentée, le comte Félicien de la Vierge, venu du château de Blanchelande, tombe sous le charme d'une femme inconnue. Hélas, bien qu'écoutant avec attention l'œuvre dramatique, et l'applaudissant avec larmes et enthousiasme, l'étrangère s'avouera plus tard être sourde. L'onomastique, est tout particulièrement caricaturale, ici : adolescent niais, Félicien « de la vierge » en est à ses débuts dans la mondanité parisienne, ainsi que dans l'univers des relations entre les sexes, et c'est

---

<sup>133</sup> *Id.*, « l'Appareil pour l'analyse chimique du dernier soupir », *Contes cruels*, Paris, Gallimard, 1983, p. 227.

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 222.

<sup>135</sup> *Id.*, *L'Ève future*, *op. cit.*, p. 219.



pourquoi « il lui sembl[e] naturel que l'idéal [qu'est la belle inconnue] répond[e] idéalement<sup>136</sup> » — c'est sans doute ce à quoi s'attendrait quiconque venant tout droit du virginal château de la « Blanche Lande ». Hélas, l'idéalité de l'inconnue lui vient de ce qu'elle ne communique que grâce à son habitude du discours mondain.

*Pour moi, vous récitez un dialogue dont j'ai appris, d'avance, toutes les réponses. Depuis des années, il est pour moi toujours le même. C'est un rôle dont toutes les phrases sont dictées et nécessitées avec une précision vraiment affreuse. Je le possède à un tel point que [...] l'illusion, je vous la donnerais, complète, exacte, ni plus ni moins qu'une autre femme, je vous assure ! Je serais même, incomparablement, plus réelle que la réalité<sup>137</sup>.*

Dans ce passage, l'Inconnue défend la réalité de sa conversation scriptée, arguant que son illusion, plus réussie que celle des autres femmes, est alors aussi plus vraie. La belle sourde présage le discours d'Edison : ce que la mécanique permettra à l'andréide, l'infirmité le permet à l'inconnue; le défaut de l'ouïe devient le défaut de l'âme. En cela, Hadaly est à l'inconnue ce que la « machine à gloire » est à « la claque » : son pouvoir manipulateur est magnifié par le positivisme.

Le conte de « La Machine à gloire » se situe à son tour au théâtre, et l'action, encore, se déroule dans le public, plutôt que sur la scène. C'est là que prend forme « la claque », technique révolutionnaire par laquelle une équipe d'acteurs est engagée afin de créer l'ambiance qui saura décider de la réussite ou de l'infortune d'une pièce. Toutefois, la claque, comme la mascarade féminine, a le désavantage de son humanité, et le positivisme se doit bien de corriger cela.

---

<sup>136</sup> *Id.*, « l'Inconnue », *Contes cruels*, *op. cit.*, p. 189.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 293

*Trois questions se dressent a priori :*  
1° *Qu'est-ce que la Gloire ?*  
2° *Entre une machine (moyen physique) et la Gloire (but intellectuel)*  
*peut-il être déterminé un point commun formant leur unité ?*  
3° *Quel est ce moyen terme ?*  
*Ces questions résolues, nous passerons à la description du Mécanisme*  
*sublime qui les enveloppe d'une solution définitive*<sup>138</sup>.

La machine du bien nommé Bathybius Bottom<sup>139</sup> permettra enfin d'atteindre une perfection inégalée dans le contrôle de la gloire, celle-là que la claque, trop humaine, ne maîtrise que sommairement. « Il n'y a pas de comparaison! Que sont les forces d'un homme, aujourd'hui, devant celles d'une machine<sup>140</sup>? ». Ainsi, le regard positiviste porté sur l'art dramatique, et sur la réception publique et critique des pièces, dans « La Machine à gloire », reprend celui qui sera dardé sur les relations entre les sexes dans *L'Ève future*. Gloire, art et féminin sont en cela utilisés comme les termes interchangeables d'une équation scientifique, et « Miss Evelyn [représente] l'*x* d'une équation des plus élémentaires<sup>141</sup> ».

Il a déjà été avancé que l'apogée de l'ironie d'Hadaly logeait dans l'enregistrement de soixante heures qui fait parler l'andréide. Ce disque dur met en évidence la superposition des

---

<sup>138</sup> *Id.*, « La machine à gloire », *Contes cruels*, *op. cit.*, p. 100.

<sup>139</sup> Villiers de l'Isle-Adam utilise un prénom qu'on retrouve aussi dans *Le Surmâle* (1902), d'Alfred Jarry. Ce conte a de grandes ressemblances thématiques avec *L'Ève future*. S'ouvrant par une déclaration voulant que « l'amour est un acte sans importance, puisqu'on peut le faire indéfiniment », le récit met en scène les recherches et expériences d'un groupe de scientifiques alors qu'ils tentent de créer un homme capable de faire l'amour un nombre infini de fois. Il n'est pas étonnant que Villiers et Jarry aient choisi tous les deux ce nom. Le bathybius est une substance découverte en 1875 par le britannique Haeckel, qui la prit d'abord pour la source de toute vie organique, avant de ne devoir se rendre à l'évidence quelques années plus tard : ça n'était que le précipité d'un mélange chimique. Cette substance, qui confond organique et scientifique, vie et précipité, reconduit effectivement les thèmes traités dans chacun des romans. Alfred Jarry, *Le Surmâle : roman moderne*, Paris, Revue Blanche, 1902, [En ligne], consulté le 30 juin 2016. URL : [http://fr.wikisource.org/wiki/Le\\_Surm%C3%A2le/2](http://fr.wikisource.org/wiki/Le_Surm%C3%A2le/2).

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>141</sup> *Id.*, *L'Ève future*, *op. cit.*, p. 186.

états de discours, dans l'ironie du roman. Il ridiculise l'ambition scientifique à remplacer la parole, tout en soulevant la comédie qu'est *effectivement* une discussion mondaine. Le scientifique se dresse contre le langage, qu'il juge trop sujet à interprétation, et lui oppose une science newtonienne sans flottement. Cette science, dure et positive, dont il se fait le porte-parole, permettrait en somme de mater les mots « vagues, suggestifs, d'une élasticité intellectuelle si étrange ». L'opposition entre les possibilités interprétatives du langage et l'apparence définitive, sans flottement, des équations scientifiques — celle-là que la physique quantique remet en doute<sup>142</sup> —, est bel et bien au cœur du combat d'Edison et du roman.

Ripostant contre l'attaque d'Edison, le langage s'amuse : un jeu de mot tout simple sur le double sens du terme « positif » est à l'œuvre dans *L'Ève future*. Ainsi, quand Edison déballe les artifices techniques qui produisent Evelyn, il soupire : « Ah! les gens *trop* positifs! Quels poètes, lorsqu'ils se mettent à vouloir, aussi, à chevaucher des nuages<sup>143</sup>! ». La double-entente du terme « positif » tord le discours d'Edison qui en vient à ridiculiser malgré lui de son propre rapport au monde, et des artifices d'une science *trop* positive en laquelle il croit. Cette pointe cynique est redoublée par les paroles d'adieu d'Hadaly à Edison, vers la fin du roman. Lorsque l'inventeur demande à sa créature si elle se souviendra de lui, celle-ci souligne que « sa ressemblance avec les mortels n'ira jamais jusqu'à oublier [s]on créateur<sup>144</sup> ». Elle fait par là un pied-de-nez à Edison, lui qui a oublié le sien en la créant. C'est d'ailleurs par rapport au « créateur » divin que porte la dernière pointe contre le positivisme du roman, celle-là qui le clôt. Quand Edison, écrasé

---

<sup>142</sup> Il sera question de l'ironie par rapport à la physique quantique dans la partie « ironie quantique » de ce chapitre.

<sup>143</sup> *Id.*, *L'Ève future*, *op. cit.*, p. 207.

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 326.

devant « l’immensité des cieux » qui ont détruit son œuvre avant qu’elle n’ait pu servir, frissonne, « le froid, sans doute — en silence<sup>145</sup> », l’excipit fait œuvre de touche finale pour railler le désir scientifique de comprendre l’entièreté du monde de celui qui n’apprend pas. Ce n’est pas à cause du phénomène naturel, quantifiable et scientifiquement compréhensible du « froid, sans doute », qu’Edison frissonne, mais bien par le vertige de ce qui échappe, *justement* à tout ce qui est quantifiable et scientifiquement compréhensible dans le monde.

Ceci dit, la beauté de l’ironie des contes de Villiers vient de ce que, portant d’abord sur le positivisme, elle s’étend au-delà de lui. Cette ironie permet à l’argumentaire de la femme sourde, dans « L’Inconnue », d’être à la fois une évaluation froide et cynique de la discussion mondaine qui touche bien son but, ainsi qu’une démonstration de l’absurde d’une solution « idéale », celle-là où le script aurait triomphé sur la tentative d’établir des relations réelles. C’est encore le revers de l’ironie, celui qui se raille et qui raille le positivisme, qui permet au narrateur de « La Machine à gloire » d’affirmer, moquant les désirs de grandeurs de la science, « que l’énigme de la Gloire dramatique moderne, — telle que la conçoivent les Gens de simple bon sens, — vient d’être résolue »; cela n’empêche pas qu’il y ait bel et bien une attaque contre la bêtise des critiques.

Il suffirait d’une même réflexion des « Gens de simple bon sens » pour comprendre qu’il n’est que positif de permettre à la technologie de remplacer Alicia — elle qui, comédienne, n’est jamais si charmante que sur les planches, alors qu’elle donne effectivement la réplique par un script mémorisé. Et quand Ewald rencontre Hadaly, après l’avoir d’abord confondue avec sa trop

---

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 349. Excipit.

vivante amante, il reproduit le schème de la réflexion d'Edison, et montre alors la même candeur que Félicien de la Vierge. C'est en donnant des répliques parfaites, sans le défaut ni de l'ouïe ni de l'âme, qu'Hadaly est une parfaite Alicia, plus naturelle, plus réelle, qu'elle. La mort de miss Clary dans le naufrage, n'est alors bien évidemment pas à pleurer : elle avait d'ores et déjà été *positivement* remplacée par son script, c'est à peine en ce cas si elle existe encore.

### 3.3. Ironique Edison

*Was he someone else? Was it not you yourself?  
What is this Self of yours? What was the necessary condition  
for making the thing conceived this time into you,  
just you and not someone else?  
What justifies you in obstinately discovering this difference  
— the difference between you and someone else —  
when objectively what is there is the same?  
Erwin Schrödinger<sup>146</sup>*

L'ironie attaque l'ironiste Edison, et le personnage est ainsi plongé dans la peau de ce qu'il croit contrôler. Sur la femme, Edison soutient une position égale à celle du poème de Fletcher. Le discours du personnage est alors à la fois essentialisant — la femme ne peut s'empêcher d'être telle qu'elle est —, et constructiviste — elle est une mise en scène, que la science pourrait d'ailleurs perfectionner. Opposé à la « belle femme », le poète viril est le sujet qui compare : il semble alors s'en dissocier. Car Edison est un homme : c'est la première chose que le lecteur apprend, il est un « homme de quarante-deux ans<sup>147</sup> ».

---

<sup>146</sup> Erwin Schrödinger, « Seek for the Road », *My View of the World*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, pp. 1-2, [En ligne] Consulté le 30 juin 2016. URL : <http://ebooks.cambridge.org/chapter.jsf?bid=CBO9781107049710&cid=CBO9781107049710A007&tabName=Chapter>.

<sup>147</sup> Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future*, op. cit., p. 39.

Toutefois, dans le chapitre « l'éternel féminin », le narrateur s'identifie soudainement au personnage<sup>148</sup>. Ce faisant, le texte rappelle qu'Edison est à son tour une créature inventée, une projection de mots; car Edison est, non seulement un créateur, mais aussi une créature, chimère de papier, pâle copie qui prend vie sur la page. Rien de surprenant à ce que Villiers de l'Isle-Adam, ironique, décrive dès la première page du roman le visage de son personnage comme ce qui « offre, confronté avec d'anciennes estampes, une vivante reproduction de la médaille syracusaine d'Archimède<sup>149</sup> ». Edison est créateur et créature, comme l'est la femme qu'il décrit *Unheimliche* à son tour. Le syntagme du titre *L'Ève future* agit par cela en poupée russe. Il réfère d'abord, très évidemment, à Hadaly, cette première femme d'un genre nouveau. Mais il pointe aussi Edison lui-même qui, pareil à Faust et à Ève, sera trop tenté par le fruit d'une connaissance qu'il ne faudrait peut-être pas saisir sous peine de se faire punir par l'attaque ultime de « l'inconcevable mystère des cieux<sup>150</sup> » de la fin du roman.

Dans « l'avis au lecteur », qui introduit le volume de *L'Ève future*, Villiers de l'Isle-Adam établit un pacte explicite en ce qui concerne son personnage : « chacun sait aujourd'hui qu'un très illustre inventeur américain, M. Edison, a découvert, depuis une quinzaine d'années, une quantité de choses aussi étranges qu'ingénieuses<sup>151</sup> ». L'onomastique est rarement neutre : « Hadaly » vient du mot iranien « idéal » : « sur les portes refermées de cette prison est scellée une plaque d'argent où le nom de Hadaly est gravé en ces mêmes lettres iraniennes où il signifie

---

<sup>148</sup> Il en sera question plus bas.

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 349. Excipit.

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 37.

l'IDÉAL<sup>152</sup> ». « Habal » désigne en hébreu le caractère de ce qui est vain, stérile<sup>153</sup>, mais aussi reprend le mot « vanité »<sup>154</sup>. Il y a déjà de l'« Ève » dans « Evelyn », ainsi que dans « Ewald ». Evelyn nous vient d'ailleurs de l'hébreu « donner la vie ». Le nom d'Evelyn Habal est alors oxymorique comme l'est l'existence d'Hadaly : stérilité donnant la vie. Le choix du nom d'Edison ne fait pas exception aux connotations onomastiques.

C'est que le jeu de miroir entre le Edison de chair et le Edison de mots recoupe, au niveau de la narration, le flottement entre réel et fictif — copie et copié — qui sous-tend toute l'œuvre. Edison, personnage romanesque artificiel, est la copie d'un personnage vivant réel. Il y a une similitude impossible à négliger entre le jeu de mascarade qui lie le livre à la réalité, et celui qui lierait la femme à son artifice. Une fois mort, il n'est plus si évident, d'ailleurs, que le vivant Edison est bel et bien plus réel que celui qu'aura créé le roman. Et c'est avec le peu de conviction d'un « au moins passablement » que l'auteur spécifie que « l'Edison du présent ouvrage, son caractère, son habitation, son langage et ses théories sont — et devaient être — *au moins passablement* distincts de la réalité<sup>155</sup> ».

*Dès lors, le Personnage de cette légende, — même du vivant de l'homme qui a su l'inspirer, — n'appartient-il pas à la littérature humaine ? — En d'autres termes, si le docteur Johannes Faust, se trouvant contemporain de Wolfgang Goethe, eût donné lieu à sa symbolique légende, le « Faust » n'eût-il pas été, quand même, licite<sup>156</sup> ?*

---

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 37

<sup>153</sup> L'un des premiers états du manuscrit de *L'Ève future* s'intitulait : « miss Hadaly Habal », soit, en traduction littérale : le « vain idéal ». La vanité, la stérilité, la vacuité et l'idéal étaient ainsi posés dans le même personnage, et l'oxymore désignait le roman : le titre contenait les deux versants de l'ironie.

<sup>154</sup> « "Hadaly", selon Villiers, signifie "Idéal" en iranien; "Habal" signifie "Vanité" ». Bertrand Vibert, *Villiers l'inquisiteur*, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 1995, p. 175.

<sup>155</sup> *Ibid.* Je souligne.

<sup>156</sup> *Ibid.*

*Faust* : Lorsque le fameux docteur, personnage de l'opéra de Gounod, fait appel à Méphistophélès, il a d'ores et déjà perdu sa foi positiviste : « je mène par le nez ceux qui suivent mes pas / Et vois qu'on ne peut rien connaître<sup>157</sup> ». Il scelle son pacte infernal afin de reconquérir la volupté qu'une vie donnée à la science lui aurait fait perdre. En cela Evelyn est comparable à Satan et à Marguerite à la fois, et Anderson aurait dû se méfier. Il se sera laissé prendre dans la même trappe que le savant : tout troquer contre l'artifice d'une simple apparition comme l'est celle de Marguerite au rouet. Anderson signe un pacte avec le monstre exsangue qui vit sous le voile, tout comme Faust signe un pacte avec le diable qui se cache sous l'apparente adjuvance de Méphistophélès. Les personnages du *Faust* et de *L'Ève future* sont bel et bien assimilables les uns aux autres, et les deux œuvres peuvent entrer en dialogue. *Faust*, représente, en quelque sorte, un hypotexte de l'œuvre de Villiers. C'est d'ailleurs ce que propose Alain Raitt : « *L'Ève future* est très exactement le *Faust* de Villiers<sup>158</sup> ». Raitt compare par la suite Faust à Ewald, et Méphisto à Edison, et il est vrai qu'Ewald, en acceptant Hadaly, signe un pacte diabolique avec la science. Toutefois, si pour Faust, tout comme pour Ewald, le contrat demande de tourner le dos à Dieu, l'entente dans *L'Ève future* est en partie contradictoire par rapport à celle signée par le Faust original : l'un délaisse la science, l'autre s'y cramponne.

Il faut par contre émettre des réserves face à une comparaison trop statique entre les personnages de Goethe et de Villiers. Si *L'Ève future* s'inscrit dans le *Faust*, et y baigne, il ne l'est certainement pas très exactement — et Hadaly n'est pas très exactement Alicia, ni Alicia très exactement la marmoréenne Vénus. Tous les personnages, et le lecteur, et le narrateur, se retrouvent à leur façon, dans *L'Ève future*, dans une situation faustienne, à commencer par

---

<sup>157</sup> Johann Wolfgang von Goethe, « Faust I », *Faust I et II*, Paris, Flammarion, 1984, p. 35.

<sup>158</sup> Alain Raitt, *Villiers de l'Isle-Adam et le mouvement symboliste*, Paris, Corti, 1965, p. 196.



Edison qui, dans le rôle du savant tourmenté, est tout aussi bien assimilable au personnage du docteur qu'il ne l'est à Méphistophélès. C'est entre ces deux-là que Villiers tisse une comparaison dans son avis au lecteur. Edison, comme Faust, recherche la connaissance absolue, quitte à défier Dieu. Les actants du roman sont chacun confronté à des pactes opposant foi scientifique, foi religieuse, prix de l'âme et goût de la chair. Ils sont mis face à des oppositions qui, toutefois, se renversent constamment l'une sur l'autre. Pareillement, pour le lecteur et grâce à l'ironie du roman, l'interprétation n'est jamais figée, et il n'est finalement possible ni de rire du discours d'Edison, ni d'en rêver.

Ce qui saute surtout aux yeux dans l'« avis au lecteur », en plus de la comparaison à *Faust*, c'est évidemment le caractère *réflectif* sur l'entièreté de l'œuvre. Cette réflexion s'esquisse dans l'insistance que Villiers met, en s'en défendant du même souffle, sur le problème que pose l'usage romanesque d'un inventeur vivant pour créer son sorcier de Menlo Park. L'auteur n'avait aucun besoin d'utiliser un personnage réel, comme l'est Thomas Edison, pour faire vivre son histoire. Il ne fait jamais de telles choses dans les *Contes cruels*; bien au contraire, les savants y sont nombreux, et affublés de sobriquets ridicules, de l'ordre du Bathybius Bottom, dans « La Machine à gloire », M. Grave dans « L'Affichage céleste », ou Schneitzoëffer (junior) « (en France on prononce Bertrand pour aller plus vite<sup>159</sup>) », dans « l'Appareil pour l'analyse chimique du dernier soupir ». Mais n'y a-t-il pas là un comble dans l'ironie de *L'Ève future*? C'est cet être de mots qu'est le personnage d'Edison, personnifiant lui-même alors ce qu'est une copie illusoire, qui tient le discours de l'irréalité essentielle de la femme tout au long du roman. Impossible de ne pas alors relier la réalité dans son rapport entre la situation vivante et la

---

<sup>159</sup> Villiers de l'Isle-Adam, « l'Appareil pour l'analyse chimique du dernier soupir », *Contes cruels*, *op. cit.*, p. 224.

situation romanesque à la réalité dans son rapport entre Hadaly et Alicia. Impossible de ne pas prendre le discours d'Edison comme un reflet du roman sur lui-même. C'est aussi lui-même, personnage, tissu d'artifices linguistiques, copie romanesque pure et sans le défaut d'une âme, qu'Edison défend, contre la réalité de l'Edison vivant.

Non seulement le personnage protège-t-il sa réalité contre celle de l'autre, mais tout comme Hadaly surpasserait Alicia, l'Edison de papier possède bel et bien, pour avoir créé une telle andréide, des capacités scientifiques que l'Edison de chair ne peut pas avoir. D'une part, le dispositif romanesque lui permet une technique scientifique plus avancée, et d'autre part le dispositif littéraire rend possible l'ironie nécessaire pour ne serait-ce que *penser* l'andréide. Ce n'est peut-être pas tant la création d'une femme mécanisée que de toute forme d'artificiel, qui nous est donnée alors à lire. *Madame Bovary* et *L'Ève future* se posent, avec un angle à peine différé, et une ironie tout aussi mordante, la même question : jusqu'où peut-on mener dans sa vie le rêve de l'illusion et de la facticité telle qu'elle est acceptée dans un contexte romanesque? La féminité comme mascarade, toute drapée de son aporie qui la tient à cheval entre l'essentiellement vérité et l'essentiellement factice, reste alors dans les deux romans le pivot de comparaison idéal, en tant que ce qui est assimilable à l'ironie elle-même. C'est elle qui exhibe, et qui cache. Surtout quand « par féminin l'on entend l'*oscillation indécidable*<sup>160</sup> ».

---

<sup>160</sup> Sarah Kofman, cité dans : Mireille Calle-Gruber, « Il faut que ça cloche », *Sens Public*, mis en ligne le 3 mars 2011, consulté le 30 avril 2016. [En ligne] : <http://www.sens-public.org/article804.html>.

### 3.4. Ironie mélancolique

*Mon œuvre a jailli d'un irrésistible besoin intérieur,  
elle a été la seule possibilité offerte à un  
mélancolique profondément humilié.  
- Søren Kierkegaard<sup>161</sup>*

En faisant usage d'ironie envers le positivisme scientifique, la voix narrative ridiculise d'abord le premier degré du discours d'Edison. C'est ce qu'a fait, avant lui, l'ironie flaubertienne, dans son usage du style indirect libre. Cette ironie instaure entre l'auteur et le lecteur un jeu de clins d'œil. Pourtant, certaines incises du roman mettent cette ironie à distance en jouant dans son propre jeu : ils la dédoublent, la mettent en abyme. C'est au tour d'une forme plus mélancolique, moquant en quelque sorte la voix qui ironisait contre elle, de prendre le dessus. Encore cruelle, toutefois, cette ironie mélancolique permet une irruption de la tristesse derrière le jeu du cynisme, le temps d'incises qui agissent comme de brefs pactes de lecture.

Car malgré tout le rire qu'insuffle la narration dans les explications d'Edison — soulevant le ridicule dans son argumentaire positiviste — et, pareillement, malgré tout le cynisme dont fait preuve Edison lui-même envers les relations mondaines dans son discours — soulevant le ridicule dans l'amour d'Ewald —, le début du chapitre « L'éternel féminin », s'insérant dans les probables pensées de l'inventeur, ne fait pas pareillement sourire.

*« La jeune amie que tu daignas m'envoyer, jadis, pendant les premières nuits du monde, me paraît aujourd'hui devenue le simulacre de la sœur promise et je ne reconnais plus assez ton empreinte, en ce qui anime sa forme déserte, pour la traiter en compagne. [...] À force de siècles et de misères, le permanent mensonge de cette ombre m'ennuie ! rien de plus : et je ne me soucie plus de ramper dans l'Instinct, d'où elle me tente et*

---

<sup>161</sup> Søren Kierkegaard, tel que cité dans : David Hébert, *Dialectique paradoxale... op. cit.*, p. 1. Exergue.

*m'attire, jusqu'à m'efforcer de croire, toujours en vain, qu'elle est mon amour*<sup>162</sup>. »

Edison, pour vouloir créer une Hadaly, ne peut pas être simplement *positif*. Il faut aussi qu'il porte en lui une humiliation, une misère, celle pareille aux clients derrière « la bande sombre en bas des miroirs des cabines occupées<sup>163</sup> ». L'exergue du chapitre, le quatrième de la partie du roman dédiée à la fabrication de Hadaly, est une citation de Lord Byron. Elle chapeaute la mélancolie de l'inventeur nécessaire au désir babélien de reconstruire la femme. « Caïn : — Êtes-vous heureux ? Satan : — Nous sommes puissants<sup>164</sup>. » L'ellipse dans la réponse par Satan à la question du fils d'Ève induit la brèche tragique d'une puissance sans joie dans la posture cynique. Cette force dont se targue Satan résonne dans les désirs faustiens d'Edison de comprendre et de contrôler le monde dans sa totalité, sans en jouir toutefois. Car Edison ne jouira pas d'Hadaly, ni au propre, ni au figuré, elle qui n'est construite que pour être donnée, indubitablement fidèle, à Ewald.

Par son « consentement muet » aux théories de l'inventeur, Lord Ewald, « au front duquel brillaient des gouttes de sueur *pareilles à des pleurs*<sup>165</sup> », sent bien que « sous ce badinage strident et positif, se cachaient deux choses dans l'arrière-pensée une et infinie qui enveloppait cette démonstration<sup>166</sup> » : l'amour de l'humanité et l'inespérance. Ce qui transperce aussi dans l'amorce de ce chapitre, c'est une étrange adéquation entre le narrateur et Edison, entre le lecteur et Ewald, menant à l'établissement d'un fugace et triste pacte de lecture. Cette association entre Edison et le narrateur n'est pas nouvelle dans le roman : la première description du personnage

---

<sup>162</sup> Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future*, *op. cit.*, p. 235.

<sup>163</sup> Despentès, *Les Chiennes savantes*, *op. cit.*, p. 14.

<sup>164</sup> Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future*, *op. cit.*, p. 234. Exergue du chapitre « L'Éternel féminin ».

<sup>165</sup> Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future*, *op. cit.*, p. 235. Je souligne.

<sup>166</sup> *Ibid.*

compare l'inventeur à un artiste. Il a « la surdité de Beethoven » et ressemble comme deux gouttes d'eau à Courbet : « c'était presque le visage de l'artiste *traduit* en un visage de savant<sup>167</sup> ». Dans ce chapitre, la relation entre le poète et l'inventeur est reconduite.

*En effet, ce que disaient, en réalité, ces deux hommes, l'un avec ses calculs littérairement transfigurés, l'autre avec son silence d'adhésion, ne signifiait pas autre chose que les paroles suivantes, adressées, inconsciemment, au grand X des Causes premières<sup>168</sup>.*

Bien sûr, se retrouve ici l'habituel cynisme, celui qui baigne tout le roman, et qui met à distance le rapport au monde qu'entretient Edison : l'expression « grand X des Causes premières », ridicule paraphrase, référence positiviste à Dieu, fait tout de suite sourire. Mais les « calculs littérairement transfigurés » et « le silence d'adhésion » ne peuvent aller sans énoncer, en plus d'Edison et d'Ewald, l'auteur et le lecteur d'un roman. L'ironie, plutôt que de limiter son attaque aux personnages, s'étend au narrateur, qui est englobé par elle, qui la retourne contre lui-même. Il y entraîne le lecteur qui adhérerait aux deux cynismes à la fois, celui des propos du roman sur Edison et celui des propos d'Edison sur les relations entre les sexes, avec un bête « silence d'adhésion » et lui rappelle, en quelque sorte, la position active qu'il doit nécessairement endosser face à un texte ironique.

Et ce rappel surgit dans le dos. Le passage insiste sur ce que le désir cynique de créer une andréide comme un personnage ne peut exister sans l'attrait qu'exerce la reprise d'un contrôle perdu qui ne se pourra pas pourtant rattraper par la science, pas plus pour Edison que pour Faust dans la pièce éponyme, ni non plus par le roman, ni par la danse qu'offre la stripteaseuse dans un *Peep Show*. Mais le créateur dans sa maîtrise d'un monde autre — celui-là même de l'ironiste

---

<sup>167</sup> Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future*, *op. cit.*, p. 39. C'est l'auteur qui souligne.

<sup>168</sup> Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future*, *op. cit.*, p. 235.

que déplore Hegel — simule le contrôle perdu. Sous l'ironique badinage qui fait rire et grimacer dans le roman, se cache aussi cette triste voix :

*C'est pourquoi, passant d'une heure et qui ne sais d'où je viens, je suis ici, cette nuit, dans un sépulcre, essayant, — avec un rire qui contient toutes les mélancolies humaines, — et m'aidant, comme je le peux, de la vieille Science défendue — de fixer, au moins, le mirage, — rien que le mirage, hélas ! — de celle que ta mystérieuse Clémence me laissa toujours espérer.*

*Oui, telles étaient, à peu près, les pensées que voilaient, en réalité, l'analyse du sombre chef-d'œuvre<sup>169</sup>.*

Le rire de l'ironiste, qui s'aide comme il peut de la « vieille Science défendue » et de la littérature, « contient [en lui] toutes les mélancolies humaines ». L'ironie, loin d'être une raillerie du monde, est alors l'expression désabusée du même désespoir que celui de la « mélancolie grave<sup>170</sup> » d'Ewald devant l'évidence de l'artifice d'Evelyn; du même désespoir que celui de la misère sexuelle du client qui retournera « monter sa femme tranquillement<sup>171</sup> », dans *Les Chiennes savantes*. Et cette mélancolie n'est tenue à distance, mais de façon sans doute aussi stérile qu'elle, que grâce au mirage d'une Hadaly, ou d'une danseuse, comme d'un « sombre chef d'œuvre » littéraire — ce que l'andréide est, après tout — et du pouvoir du créateur ironiste sur le langage qu'il crée et croit contrôler, comme le masque créé sur la travailleuse du sexe par le regard du client qui veut croire qu'il contrôle le « bazar » qui « mouille », dans les romans de Despentès. Et si c'est encore par une forme de moquerie que cette mélancolie surgit, c'est à lui-même *comme ironiste* que le narrateur s'attaque. Arroseur arrosé : en multipliant les couches

---

<sup>169</sup> *Ibid.*

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. 202.

<sup>171</sup> Despentès, *Les Chiennes savantes*, p. 109.

vacillantes d'une ironie qui se remet alors en question, Villiers fait gagner à celle-là honnêteté et profondeur : la cruauté cynique n'est pas sans douleur, la lame coupe par les deux tranchants.

« Si [l'ironie] vous accompagne jusqu'aux bords de la grandeur, cherchez si elle répond à une nécessité de votre être<sup>172</sup> », conseille Rilke dans ses *Lettres à un jeune poète*. Dans *L'Ève future*, l'ironie est bien nécessaire à un discours à la fois cruel et tendre, dans tous les cas : profond, complexe. Mais le chapitre retombe ensuite bien vite sur ses assises humoristiques : après ce pensif détour, « l'électricien, ayant touché un point d'une petite urne transparente, close, pleine d'une eau très pure, située à la hauteur du sternum de l'Andréide, [...] s'y replong[e]<sup>173</sup> » : « passons, maintenant, à la question de l'Équilibre<sup>174</sup> ». Le récit retourne vers une ironie plus cynique, et c'est à point nommé qu'Edison passe à la question de l'Équilibre, alors même que c'est celle qui a vacillé, dans la tension créée entre le cynisme et la tristesse — comme le client, après avoir cru en son regard mascarade, se « reboutonn[e], [et] redev[ient] courtois<sup>175</sup> ». Car si c'est une forme d'équilibre qui manque dans les visées d'Edison, c'est ce même équilibre qui permet à l'ironie de survivre; si c'était l'équilibre qui faisait défaut dans cette incise mélancolique, c'est bien à elle qu'il fallait revenir.

Le cynisme sur le positivisme reprend alors ses droits, *son équilibre*. Il met de l'avant le patent lapsus de l'inventeur, lui qui restera jusqu'au bout, jusqu'à l'excipit du roman, dans une caricaturale *résistance* scientifique, libre d'expliquer que l'andréide « offre deux aspects : l'Équilibre latéral et l'Équilibre circulaire. Vous connaissez, n'est-ce pas, les trois équilibres, en

---

<sup>172</sup> Rainer-Maria Rilke, *Lettres à un jeune poète*, Paris, Livre de Poche, 2002, p. 31.

<sup>173</sup> Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future*, *op. cit.*, p. 236

<sup>174</sup> *Ibid.*

<sup>175</sup> Despentès, *Les Chiennes savantes*, *op. cit.*, p. 109.

physique : le stable, l'instable et l'indifférent<sup>176</sup>. » Dans le discours conscient d'Edison, il n'y a jamais d'espace que pour les lois de la physique, ce point de vue toujours positif sur le monde qui en dissimule un autre — Edison n'est sans doute alors pas plus authentique que la femme en mascarade qu'il fabrique, pas plus que ne l'est le « Papy glapissa[nt], faisa[nt] des petits bonds sur son tabouret<sup>177</sup> » du *Peep show* de Louise.

### 3.5. Ironie quantique

*Intellect distinguishes between  
the possible and the impossible;  
reason distinguishes between  
the sensible and the senseless.  
Even the possible can be senseless.*  
Max Born<sup>178</sup>

Il faudrait sans doute, pour rendre justice à Edison, expliquer la sournoise ironie qui l'attaque à l'aide de ce langage scientifique qu'il affectionne tant. L'ironie, telle qu'elle est comprise à l'époque moderne et post-moderne, pose à distance ce que serait une vision objective, *positiviste*, et purement esthétique, de son propre discours. Non pas qu'elle mène nécessairement à la « subjectivité authentique » voulue par Kierkegaard, mais elle impose sa propre tension. Science contre science : l'ironie des modernes, dépassant la vision newtonienne du monde, précède étonnamment celle de la physique quantique. Tout comme la position du chat dans la boîte de Schrödinger, l'ironie moderne qui est de mise dans *L'Ève future* vit de la superposition inconciliable de l'abstraction d'un système et de la concrétude des faits de la mesure.

---

<sup>176</sup> Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future*, *op. cit.*, p. 236

<sup>177</sup> Desportes, *Les Chiennes savantes*, *op. cit.*, p. 109.

<sup>178</sup> Max Born, *My Life and Views*, New York, Scribner, 1968, p. 154.



Expérience de pensée créée en 1935 par Erwin Schrödinger, la parabole du chat est une illustration du paradoxe que soulève la mécanique quantique. En basant sa conception du monde sur des amplitudes de probabilités, la mécanique quantique se bute aux « états superposés » que la théorie génère : une particule peut être, simultanément, dans deux états classiques distincts à la fois. Le principe de superposition suggère en cela que des réalités différentes pourraient cohabiter dans un même espace-temps. Dans ce qui s'appelle « l'interprétation de Copenhague », Max Born propose la solution suivante : c'est l'interaction entre le système de mesure et le système quantique qui déterminera lequel des états « gagne » sur l'autre.

Dans sa parabole, Schrödinger critique la théorie de Born en la racontant par le biais d'une métaphore filée. Un chat est enfermé dans une boîte, explique-t-il, dans laquelle est un dispositif qui émettra un gaz tuant l'animal dès qu'il détectera la désintégration d'un corps radioactif. La probabilité classique stipulerait que, le corps ayant une chance sur deux de se désintégrer après le temps donné de sa demi-vie, le chat, dans un cas sur deux, sera mort, et dans l'autre sera vivant. Toutefois, la mécanique quantique, selon l'interprétation de Born, suggère quant à elle qu'aussi longtemps que l'observation se fait attendre, le chat sera *simultanément* mort et vivant — que son état se décidera au moment de la mesure. Cette théorie obligeant de penser un chat mort *et* vivant à la fois, force une tension contre-intuitive dans la logique. Car dans l'interprétation de Copenhague, le chat n'est pas *dialectiquement* mort et vivant, pas plus qu'il ne s'est dédoublé : il l'est *simultanément*, jusqu'à ce que la mesure *décide* de son état. Ainsi, plus encore que la difficulté d'appréhender la logique du système, c'est son logocentrisme qui est reproché à l'interprétation de Born, par la métaphore de Schrödinger. La mesure du *logos*, dans une telle compréhension du système quantique, est *ce qui crée le monde*; la mesure *décide*

de la mort ou de la vie du chat. Bizarrement, la métaphore du chat a été pensée, non pas ainsi que le public l'a largement comprise, pour expliquer le quantique, mais bien pour montrer là où le quantique interprété par Born *fait défaut à la réalité* : un chat ne peut pas être à la fois mort et vivant, explique Schrödinger et, de ce fait, tombe tout naturellement « l'interprétation de Copenhague ». Ironie de la chose!, le chat de Schrödinger est maintenant la première vulgarisation du quantique, et c'est cette parabole anecdotique que les profanes connaissent, souvent sans même savoir les ramifications du débat scientifique qu'elle symbolise. Ce que le rayonnement surprenant de l'explication vulgarisatrice suggère, toutefois, c'est peut-être bien qu'il s'entend, effectivement, ce pauvre chat, *à la fois mort et vivant*.

Bien que la parabole en soit une métaphore, la cohabitation des états du chat n'est pas proprement abstraite. En cela, la conception du monde de l'ironiste précède celle du physicien quantique, qui se situe dans sa lignée — et le lecteur kierkegaardien est la mesure. Plus encore : le reproche que formule Schrödinger au logocentrisme divin de l'interprétation de Copenhague pourrait être adressé à son tour à l'authenticité subjective de la fin ironique, chez Kierkegaard. Précédant l'idée de l'interprétation de Born, l'ironie kierkegaardienne n'est pas une tension faite pour durer dans un texte; elle sert à mener d'un stade à l'autre devant la mesure d'une inconciliabilité entre l'idéalité du système et la réalité du sujet.

Il existe, enfin, une troisième interprétation du système quantique. Celle-là, gardant l'état superposé de la vie et de la mort du chat, ne demande pas à la mesure d'agir dans la toute-puissance de ce qui transforme le monde. Dans cette troisième façon d'expliquer la parabole et la mécanique quantique, *c'est le monde du sujet qui s'intrique, par la mesure, à l'état du chat*. Ainsi, le système quantique ne s'accorde pas à l'univers duquel est conscient le logos : c'est cet

univers du sujet qui, *lui*, s'accorde au système. Peut-être, alors, se multiplie-t-il indéfiniment à chaque nouvelle superposition de particules, l'Univers. Peut-être n'y a-t-il que la partie de l'Univers demandant la mesure qui s'intrique à l'un des états de la superposition, avant d'entraîner à sa suite le reste de son état du monde, dans le domino des intrications subséquentes. Et peut-être n'est-il pas vraiment nécessaires de créer, pour comprendre cela, une science-fiction des mondes parallèles, mais simplement de *l'envisager comme une ironie*.

Car c'est en se tenant dans l'espace intenable du « à la fois » que l'ironie moderne se déploie, contre celle de Kierkegaard. Elle n'exclut pas toutefois l'existence de la lecture subjective, le dénouement *intriqué* de la tension, là où la mesure, sans agir sur le système du texte, s'accorde à lui. Et c'est cette existence toute puissante, et paradoxalement sans puissance aucune, qui rend le système fascinant. Il ne s'agit pas seulement, dans le système quantique, d'états superposés, mais d'états qui tiennent debout contre la gravité, appuyés sur une mesure qui ne décide que pour elle-même d'un système qui, tenant sans elle, la suivra tout de même. Seulement, la mesure et la réalité du sujet s'intriqueront sans trahir vraiment la superposition de ses états, ni laisser cette mesure décider du flottement éternel dans la boîte. Il n'y a, pour dresser un parallèle entre l'état vivant du chat, et celui genré de la stripteaseuse, qu'un pas, qui peut sans doute être franchi.

Quantique, le discours ironique, comme le décrit Linda Hutcheon, est « à la fois » l'être et le non-être en tant qu'ils s'excluent *et* en tant qu'ils se complètent. Pour citer de nouveau, il « survient dans l'espace séparant aussi bien qu'incluant le « dit » et le « non-dit »; [et] *demande les deux*<sup>179</sup> ». La mesure faite — celle qui ouvre la boîte du chat, celle qui assigne à l'ironie une

---

<sup>179</sup> Linda Hutcheon, « Politique de l'ironie », dans *Poétique de l'ironie*, sous la dir. de Pierre Schoentjes, *op. cit.*, p. 293.

place dans un discours idéologique ou logocentrique — ne termine pas tout à fait l'expérience : elle déplace la réalité objective dans la réalité du sujet, en s'y intriquant. Le lecteur assigne alors une position à la suspension qui, comme dans le modèle quantique, sans regard, mais aussi malgré lui, reste dans la tension de l'idée. La mesure, non pas infaisable comme le stipulerait le système ironique romantique, ni celle *faite* de l'éthique kierkegaardienne, mais éternellement *à faire, a avoir été faite, ou a avoir pu être faite*, permet la tenue d'une tension entre les possibles qui n'en exclurait pas leur réalité. L'ironie moderne est au discours idéologique de style sartrien — voulant une cohérence directe entre position littéraire (esthétique) et position politique (éthique) — ce que la physique quantique est à la physique newtonienne — celle-là stipulant qu'à une force s'oppose, en équilibre, une contre-force.

Dans son cercueil, Hadaly est, comme un chat de Schrödinger, à la fois morte et vivante — et ça n'est ni proprement réel, ni non plus faux, ni dialectique (ce n'est pas un mouvement), ni vraiment paradoxal. Hadaly, essentiellement jeu entre authentique et artificiel, incarne cet espace dans le discours. Elle est une coexistence de la réalité et de l'idéalité, décrite tel un ange « hermaphrodite et stérile ». Elle prend forme dans un espace où la femme existe *et/ou/mais* n'existe pas, selon son intrication à la mesure masculine qui la regarde. « L'ironie la plus classique met en évidence une contradiction entre un monde idéal, valorisé, et le monde tel qu'il est, dénonçant l'écart entre l'illusion enchantée de l'idéal ou de l'utopie et la réalité<sup>180</sup>. »

Hadaly matérialise son ironie. C'est sans doute cela, la reconnaissance d'un discours qu'elle met en corps et la distance qu'oblige ce discours, plus encore que le doute qu'elle provoque sur sa possibilité d'avoir une âme, qui la rend *Unheimliche*, étrangement inquiétante.

---

<sup>180</sup> Benoît Denis, « Ironie et idéologie », *CONTEXTES* [En ligne], 2 | 2007, mis en ligne le 15 février 2007, consulté le 28 mars 2016. URL : <http://contextes.revues.org/180>.

En faisant douter de la réalité d'Hadaly, ce que *L'Ève future* permet, c'est l'installation d'une distance ironique par rapport à cette ironie même que l'andréide réifie. L'ironie de *L'Ève future* fait advenir, non pas seulement un sujet éthique, mais le flottement du chat dans sa boîte, avant *et* après que la mesure ne s'intrique au système. Qu'est-ce que serait le soi « authentique », de toute façon?

Enfin, là où l'ironie est une coexistence de l'authentique et de l'inauthentique, indécélables l'un de l'autre, l'est aussi la mascarade féminine décrite par Joan Riviere : « *The reader may now ask how I define womanliness or where I draw the line between genuine womanliness and the « masquerade ». My suggestion is not, however, that there is any such difference; whether radical or superficial, they are the same thing*<sup>181</sup> ». La mascarade s'inscrit dans un rapport ironique au corps comme au texte. Et Hadaly, *pur masque*, est aussi matérialisation pure de son ironie. Le masque de l'ironie est, pareille à la mascarade, à la fois jeu et réalité du texte, son dit et son non-dit. Cette mascarade joue à son tour avec l'étrange mesure, celle-là qui est à la fois puissante sur *sa* réalité et impuissante sur celle du système, exactement comme le lecteur du genre agit sur le corps comme sur le texte.

---

<sup>181</sup> Joan Riviere, « Womanliness as a masquerade », *loc. cit.* [En ligne].

## CHAPITRE 4 : LE TERRORISME

Les masques sont chez Despentès caricaturaux comme ils le sont chez Villiers, et Louise se revendique de la mascarade qu'est Hadaly, tout en la ridiculisant. Toutefois, cette moquerie n'est pas tout à fait assimilable à l'ironie suspensive entretenue par Villiers de l'Isle-Adam dans son œuvre. Si Louise s'approprie le masque, si elle joue de cette féminité telle qu'il le lui est demandé d'en jouer, elle le fait en toute conscience, et en toute maîtrise de la voix narrative.

*Les premiers jobs parlants que j'avais eus, je n'osais pas trop parler aux clients comme une demeurée profonde, parce que je me disais qu'ils allaient mal le prendre et penser que je me moquais d'eux. Et puis, à force, je m'étais rendu compte que c'est exactement comme ça qu'ils voulaient qu'on leur parle, avec des voix qui n'existaient pas dans le registre courant. Des voix de filles « comme ça ». Des voix idiotes et bien crispantes. Bandantes, quoi<sup>182</sup>.*

Dans cet extrait, Louise fait la démonstration du simulacre qu'est la femme *bandante*, et parallèlement de sa *réalité* : en endossant le rôle, Louise le fait exister. Dans la description de son « job parlant », elle reconduit l'ironie nécessaire à l'existence même d'une Hadaly, cette fille « comme ça » qui « n'exist[e] pas dans le registre courant », qui n'existe pas plus (ni moins) dans *L'Ève future* que dans *Les Chiennes savantes*, qui ne prend forme que dans l'ironie qu'elle est. Ainsi, Hadaly fait figure de peau dans laquelle peuvent se glisser une Louise, ou une Sowana. Le changement de point de vue est radical entre les deux romans; la figure d'Hadaly reste au centre du procédé ironique de la mascarade, comme un langage qui ne veut rien dire en propre. Hadaly est encore la réification de l'ironie qu'est cette femme en superposition qui, pour reprendre et déplacer Lacan, « n'existe pas ».

---

<sup>182</sup> Despentès, *Les Chiennes savantes*, op. cit., p. 17.

L'ironie, au même titre que la mascarade, n'est pas revendiquée chez Despentès comme elle l'est chez Villiers de L'Isle-Adam : le point de vue ne provient pas de l'extérieur, dans *Les Chiennes savantes*, mais plutôt de l'intérieur de la boîte de Schrödinger. C'est la femme, et non plus l'Autre qui la mesure, qui habite la voix narrative. Là où la parole d'Hadaly est essentiellement ironique pour celui qui écoute, assujéti qu'il est à l'interprétation en suspens, la parole de Louise, qui choisit d'habiter la mascarade, est plus directement moqueuse. Ainsi, quand Edison cherche à comprendre la femme sous son voile, ce qu'il trouve sous la mascarade d'Evelyn c'est d'une part le corps organique de la jeune fille, affreux, effrayant, refusé, et d'autre part le vide de la carcasse de la mascarade qu'elle revêt. « Je comprends à la rigueur qu'on puisse encore s'agenouiller devant une sépulture ou un tombeau, dit-il; mais devant ce tiroir et devant ces mânes!... C'est difficile, — n'est-ce pas? — Pourtant ne sont-ce pas là ses vrais ossements<sup>183</sup>? ». En réponse à cette mesure paradoxale, dans les romans de Despentès, le point focal provient de l'intérieur de la mascarade. Par conséquent, la suspension dans le sens n'est pas cultivée comme elle l'est dans *L'Ève future*, l'ouverture de la femme n'est pas désirée, elle est constatée et moquée.

C'est qu'il y a à la fois une revendication du costume-Hadaly, chez Louise, et à la fois de la réalité matérielle du corps de Louise qui le revêt. Despentès reprend le topos de la femme en mascarade et le subvertit. Elle le rend en cela effrayant, comme peut l'être la figure exsangue d'Evelyn dans sa danse macabre. Plus encore : en faisant parler le corps qui occupe Hadaly, en lui donnant une intériorité qui n'est pas composée de mânes mais d'organes bien réels, la mascarade incarnée, trouve soudain un caractère *uneimliche* : à la fois familier et inquiétant.

---

<sup>183</sup> Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future*, *op. cit.*, p. 207.

L'esthétique de Desportes s'approche alors des manifestations Femen : lorsque ces dernières montrent leurs seins, de désirables et consommables, ils deviennent politisés et dangereux. L'érotisme familial des seins dénudés étant à la fois reconnu et renié, ils en sont d'autant plus terrifiants. Cette subversion par symétrie — la poitrine nue est dans le pornographique tout en politisant et enrageant ce pornographique — est l'une des caractéristiques centrales des romans de Desportes, qui autour d'un point fixe, changent la donne, la renversent. C'est aussi comme cela que Manu décrit sa cavale avec Nadine dans *Baise-moi* : « Pour les règles, en fait, ça change rien, c'est toujours au premier qui dégomme l'autre. Sauf que là, on est passées du bon côté du gun. *La différence est considérable*<sup>184</sup>. »

Le sens n'est pas suspendu, chez Desportes, les apories sont incarnées de façon beaucoup plus violente; le texte, comme le corps, devient une arme explosive. Dans l'œuvre de l'auteure, il n'est pas question d'appliquer l'ironie suspensive telle que l'entend Allan Wilde, dont l'esthétique, « avec sa vision encore plus radicale de la multiplicité, de l'aléatoire, de la contingence et même de l'absurdité, [...] abandonne carrément la quête d'un paradis [et accepte] le monde dans tout son désordre<sup>185</sup> ». Car les personnages de Desportes sont *tout contre*, et ils recréent le désordre plutôt qu'ils ne l'acceptent : les cartes sont brassées selon une logique différente. Desportes répond à un désordre constaté par un désordre nouveau et, à chaque paradoxe imposé, elle oppose le paradoxe contraire. Ainsi, là où Villiers de L'Isle-Adam joue d'une ironie rappelant le système quantique, l'esthétique de Desportes applique plutôt sur le

---

<sup>184</sup> Virginie Desportes, *Baise-moi*, *op. cit.*, p. 170. Je souligne.

<sup>185</sup> Allan Wilde, cité dans : Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, *op. cit.*, p. 287.



monde les règles de la physique newtonienne : à une force s'applique radicalement une contre-force.

*Le système [...] ne survit que d'amener sans cesse ceux qui l'attaquent à se battre sur le terrain de la réalité, qui est pour toujours le sien. Mais [le terrorisme déplace] la lutte dans la sphère symbolique, où la règle est celle du défi, de la réversion, de la surenchère*<sup>186</sup>.

Pour combattre le contrôle exercé sur eux, les personnages féminins des romans de Despentès empruntent les discours de l'autre, et ses dispositifs : renversement, défi et surenchère. L'esthétique romanesque de Despentès reconduit en cela l'excipit de *King Kong théorie* : « le féminisme est une révolution [...] une vision du monde, un choix [et il s'agit] bien de toute foutre en l'air<sup>187</sup> » C'est dans cet ordre d'idée que Valentine fait sauter le Palais-Royal, dans *Apocalypse bébé*, que la Gloria de *Bye Bye Blondie* se dit « toujours prêt[e] à être ivre de rage et à tout casser à coup de boule<sup>188</sup> », et que les Manu et Nadine de *Baise-Moi* tuent joyeusement, et virilement, se faisant un honneur de « traquer la bonne étoile, [et] laisser la niquetamère side of our soul s'exprimer comme elle[s] l'entend[ent] ».

---

<sup>186</sup> Jean Baudrillard, « L'esprit du terrorisme », *Le Monde*, 3 novembre 2001, consulté le 28 mars 2016. [En ligne], URL : [http://www.lemonde.fr/disparitions/article/2007/03/06/l-esprit-du-terrorisme-par-jean-baudrillard\\_879920\\_3382.html](http://www.lemonde.fr/disparitions/article/2007/03/06/l-esprit-du-terrorisme-par-jean-baudrillard_879920_3382.html).

<sup>187</sup> Despentès, *King Kong théorie*, op. cit., p. 145.

<sup>188</sup> Despentès, *Bye Bye Blondie*, op. cit., p. 40.

## 4.1. Esprit du terrorisme

*I wrote these things about terrorism :  
Terrorism is not being conscious.  
Terrorism is letting happen what has  
to happen. Terrorism is letting rise up  
all that rises up like a cock or a flower.  
Tremendous anger and desire.  
Terrorism is straightforwardness.  
You are a child. Only you don't imitate.  
For these reasons terrorists never grow up.  
Kathy Acker<sup>189</sup>*

Dans son essai *Are the Lips a Grave*, paru en 2013, Lyne Huffer établit une comparaison entre l'œuvre de Virginie Despentes et l'iconique *Scum Manifesto* de Valérie Solanas : « for all their differences, both Solanas and Despentes stage a rage that, although direct at men, consumes the entire planet<sup>190</sup> ». En effet, l'esthétique de Despentes, tout comme celle de *Scum Manifesto*, fait appel à une violence excessive et spectaculaire se rapprochant plutôt de celle du terrorisme, tel que peut l'analyser Jean Baudrillard, que de l'ironie suspensive. Cette esthétique terroriste prend forme, d'une part, dans la violence des propos et dans leur mise en scène; d'autre part, elle est incarnée par les personnages, et les récits dans lesquels ils évoluent.

Quand Manu et Nadine se rencontrent, dans *Baise-moi*, elles ont commis chacune un meurtre, chacune en réaction à une violence du système : le meilleur ami de Nadine est tué par

---

<sup>189</sup> Kathy Acker, *Blood and Guts in High School*, New York, Grove Press, 1984, p. 124.

<sup>190</sup> Lyne Huffer, *Are the Lips a Grave? A Queer Feminist on the Ethics of Sex*, New York, Columbia University Press, 2013, p. 172.

un pharmacien — oppression de classe —, et Manu est violée au bord de la Seine — oppression de sexe. Pour répondre à ces deux axes d’oppression — ceux qui structurent d’ailleurs les romans de Despentes — Manu et Nadine disposent de deux armes: l’assurance de leur propre mort, car elles prévoient leur suicide tout au long du roman, et la performance d’elles-mêmes comme fictions. C’est comme cela qu’elles s’extraient de la réalité, tout en agissant sur cette réalité. Elles vivent alors sans se priver leurs derniers jours, et parviennent par là à une cavale hyperréelle, marquée par l’irruption constante d’un organique exacerbé par la violence et par le sexe. Toutefois, l’aventure est vécue comme un simulacre dans lequel elles mettent en scène leur personnage de criminelle d’une part, et de femme en mascarade d’autre part. Ces armes les rendent terroristes dans leur tuerie, et leur permettent de renverser les rôles entre oppresseurs et opprimés au cœur d’un univers symbolique qu’elles habitent doublement : d’abord parce qu’elles sont les personnages fictifs d’un roman; ensuite, parce qu’elles s’incarnent, dans la diégèse-même, comme les héroïnes d’un film d’action. Ainsi, contre un désordre imposé par la toute puissance de l’État patriarcal, elles imposent *leur* désordre, en décalage. Elles font de leur aventure une mise en scène, une esthétique. Il est bien entendu qu’elles ne pourront rien changer dans la société par là; Manu et Nadine se contentent de renverser le pouvoir pour enfin ne « pas se priver de grand-chose. Ça change un peu, ça change tout<sup>191</sup>. »

Tout juste après l’effondrement des tours jumelles en septembre 2001, Jean Baudrillard publie un article dans *Le Monde*, intitulé « l’esprit du terrorisme », dans lequel il met l’accent sur l’aspect spectaculaire — de l’ordre du spectacle et de celui du simulacre —, mais aussi hyperréel

---

<sup>191</sup> Despentes, *Baise-moi*, *op. cit.*, p. 111.

de la violence terroriste : « c'est la radicalité du spectacle, la brutalité du spectacle qui seule est originale et irréductible<sup>192</sup> ». C'est dans cet espace, où se rejoignent hyperréel et simulacre, que se situerait selon le philosophe l'esprit du terrorisme : la terreur est inspirée par une surenchère du réel dans le réel, qui se joue comme une mise en scène. Ce que Baudrillard propose, c'est un terrorisme qui découlerait d'une *esthétique* de renversement du pouvoir, non pas dans la réalité — imprenable car le système oppresseur en détient les rênes — mais dans un ordre symbolique. « Ça ne vise même plus à transformer le monde, ça vise (comme les hérésies en leur temps) à le radicaliser par le sacrifice, alors que le système vise à le réaliser par la force<sup>193</sup>. » En s'extrayant du monde, et courant vers leur mort, Manu et Nadine se radicalisent par le sacrifice. Et si leur cavale n'est pas réaliste, l'acte terroriste ne l'est pas plus.

Car le terrorisme n'est pas seulement une réalité qui dépasse la fiction, il est une réalité qui en absorbe l'énergie, une réalité qui, elle-même, est devenue fiction : « on pourrait presque dire que la réalité est jalouse de la fiction, que le réel est jaloux de l'image<sup>194</sup>. » C'est toujours par le spectacle, ce même spectacle qui joue à la fois dans une réalité définitive — celle des morts — mais surtout dans l'imaginaire — la mise en scène des morts — que les protagonistes de *Baise-moi* veulent se signifier. Ce spectacle reconduit celui de la mascarade du genre, en la pervertissant. Dans cet élan, elles décident de « s'exclure du monde, passer le cap. [...] Les médias veulent quelque chose pour la première page, elle peu[ven]t faire ça pour eux<sup>195</sup> ».

---

<sup>192</sup> Baudrillard, « L'Esprit du terrorisme », *op. cit.*, [En ligne].

<sup>193</sup> *Ibid.*

<sup>194</sup> *Ibid.* Pour illustrer cette idée de Baudrillard, de façon plus contemporaine, on peut penser aux vidéos que déposent Daesh sur l'internet. Ils sont exactement dans l'esthétique décrite par le philosophe : un spectacle, à la fois fictionalisé et extrêmement vrai de la mise à mort, sur fond musical. Les vidéos s'apparentent à une bande-annonce de jeux vidéos.

<sup>195</sup> Despentès, *Baise-moi*, *op. cit.*, p. 159.

Louise, dans *Les Chiennes savantes*, n'agit pas différemment. Quand elle tue Sonia, elle vit son meurtre comme une fiction qui tout en la dépassant, lui permet d'agir : « les choses se sont faites sans moi. La même sensation que monter sur scène pour la première fois, connaître suffisamment son rôle pour s'en tirer quand même, mais sans y être<sup>196</sup> ».

L'accent mis sur la spectacularité du monde où évoluent les personnages est aussi flagrant dans *Baise-moi* qu'il l'est dans *Les Chiennes savantes*. Si dans celui-ci, « le décor [fait] comme dans les vieux films projetés sur un écran tendu derrière les personnages<sup>197</sup> », avec ses « maisons inquiétantes et tordues [qui feraient] partie d'un tournage précédent, antérieur, auquel [Louise n'aurait] pas assisté<sup>198</sup> », dans celui-là, Manu et Nadine insistent sur le fait qu'il ne faut pas : « griller la cascade en voiture<sup>199</sup> », qu'un meurtre « ça fait comme dans les jeux vidéos, quand t'en es au tableau mortel dur<sup>200</sup> », et qu'« en plein dans le crucial, faudrait que les dialogues soient à la hauteur<sup>201</sup>. » C'est en investissant la mascarade que les textes de Despentès tirent à bout portant, par le symbolique, sur le réel, et c'est là que les textes, comme les personnages, comme le sexe, deviennent dangereux, terroristes. L'écrasant monopole de la puissance — occidentale chez Baudrillard, de classe chez Despentès — a pour lui le pouvoir du réel. Contre lui, le terrorisme des personnages et de l'écriture, possède l'imaginaire, qu'il investit par le défi, la réversion et la surenchère.

---

<sup>196</sup> *Id.*, *Les Chiennes savantes*, *op. cit.*, p. 228.

<sup>197</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>198</sup> *Id.*, *Les Chiennes savantes*, *op. cit.*, p. 137.

<sup>199</sup> *Id.*, *Baise-moi*, *op. cit.*, p. 136.

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 161.

<sup>201</sup> *Ibid.*, p. 121.

Réversion, défi, surenchère : c'est dans cet esprit que les femmes despentiennes s'attaquent au système. Elles s'approprient, renversent et caricaturent la mascarade imposée. Elles se glissent dans l'ironique figure d'Hadaly, et la déforment à force de la surjouer. Elles en revendiquent la puissance tout en ridiculisant le masque : « les femmes font tellement n'importe quoi de leurs corps, on peut se déguiser sans étonner personne<sup>202</sup> ». Mais voilà qu'autour de cette mascarade, les rôles en viennent à se permuter, le pouvoir et la violence changent de camp. Affinant son jeu, Nadine « ressemble vraiment à un mec, et même à un mec avec une certaine classe<sup>203</sup> »; en poussant à l'extrême la mascarade proprement féminine, Nadine et Manu deviennent paradoxalement viriles et agressives. Si elles peuvent se déguiser, elles peuvent alors emprunter les traits qui leur conviennent, et ces traits-là ne sont pas ceux de la victime.

L'esthétique de l'écriture despentienne tient le même pari. L'auteure bouscule la frontière du genre et investit des modes « masculins » de représentation avec une œuvre violente et pornographique. Pour cela, *Baise-moi* est critiqué à sa parution en 1993, « c'est pas que le bouquin ne soit pas bon selon ses critères qui dérange le bonhomme. Du livre, en fait, il ne parle pas. C'est que je sois une fille qui mette en scène des filles comme ça<sup>204</sup> ». Dans la même optique, l'adaptation cinématographique du roman, co-réalisée par Despentes et Coralie Trinh Thi<sup>205</sup>, devient l'objet de scandale. *Baise-moi* est le premier film à être interdit dans les cinémas français depuis près de 30 ans, lui sont reprochées sa violence et ses scènes de sexe « non simulées ».

---

<sup>202</sup> Despentes, *Baise-moi*, *op. cit.*, p. 146.

<sup>203</sup> *Ibid.*, p. 236.

<sup>204</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>205</sup> Coralie Trin-Thi est d'abord une réalisatrice de films pornographiques. Les deux actrices principales, Rafaëlla Anderson et Karen Lancaume, étaient des actrices de films pornographiques.

*Il faut donc interdire que trois hardeuses et une ex-pute s'occupent de faire un film sur le viol. Même à petit budget, même un film de genre, même sur le mode parodique. c'est important. À croire qu'on menace la sécurité de l'état*<sup>206</sup>.

La reprise parodique du discours machiste sur le viol pour l'incarner, le parasiter, le renverser, semble être effectivement une menace à la sécurité de l'État, mais surtout au système politique hétérosexuel. Le renversement des rôles déstabilise le côté victime du féminin, dans les fictions de Despentes : celles-ci s'approprient jusqu'aux agressions sexuelles ce « propre de l'homme », d'abord en désacralisant leur corps, puis en reproduisant et parodiant le viol à leur tour<sup>207</sup>. Cette appropriation de la violence, c'est que font de façon évidente les personnages de *Baise-moi* et des *Chiennes savantes*. C'est aussi comme cela que fonctionne l'écriture despentienne.

Alors que Baudrillard, dans *Simulacre et simulation* définit la parodie comme ce qui « fait s'équivaloir soumission et transgression, et c'est là le crime le plus grave, *puisque'il annule la différence où se fonde la loi*, [c'est] là, *au défaut du réel*, qu'il faut viser l'ordre<sup>208</sup> », l'esthétique despentienne, d'une part grâce à cet « ordre du parodique » qu'elle souligne dans *King Kong théorie* pour décrire son film, d'autre part grâce à une posture esthétique campée dans le mauvais goût, tient des discours qui, se situant au défaut du réel, le mettent à mal. La menace que représente l'écriture de Despentes n'est pas positionnée dans l'indécision d'une ironie, mais plutôt dans la faille du réel, celle-là qui est aussi occupée par l'esprit du terrorisme, et qui grâce à sa « simulation offensive », vient attaquer l'ordre établi. En plus d'être exprimée formellement par le mauvais goût de Despentes, elle est reconduite dans la diégèse des *Chiennes savantes*.

---

<sup>206</sup> *Ibid.*, p.120.

<sup>207</sup> Il sera question de cette appropriation dans la partie « King Kong » de ce mémoire.

<sup>208</sup> Baudrillard, *Simulacres et simulation*, *op. cit.*, p. 38.

*C'est tout le problème politique de la parodie, de l'hypersimulation ou simulation offensive, qui est posé. [...] la simulation est toujours plus dangereuse, car elle laisse toujours supposer, au-delà de son objet, que l'ordre et la loi eux-mêmes pourraient bien n'être que simulation*<sup>209</sup>.

La simulation qui fonde la loi est mise en évidence dans *Les Chiennes savantes*, alors que « les deux chefs [ont] un coaching assez similaire : théâtral et minimaliste<sup>210</sup> ». Elle est redoublée par le patron du *Peep Show*, Gino, qui ne supporte pas l'indécision entre le réel et le simulacre, et n'a de quiétude qu'en traçant une frontière claire entre ce qui est parodie et ce qui ne l'est pas : « Parce que ce travail ne lui semblait supportable qu'à la seule et unique raison qu'on ait toutes horreur de ça. Les clients, qu'on les méprise hargneusement, et qu'on n'en veuille qu'à leur argent<sup>211</sup> ».

## 4.2. Hyperréalité et simulation

*Ses tournesols d'or bronzé sont peints :  
ils sont peints comme des tournesols et rien de plus,  
mais pour comprendre un tournesol en nature,  
il faut maintenant en revenir à Van Gogh,  
de même que pour comprendre un orage en nature,  
un ciel orageux,  
une plaine en nature,  
on ne pourra plus ne pas en revenir à Van Gogh.  
Antonin Artaud*<sup>212</sup>

La relation entre le simulacre et l'hyperréel ne sert pas qu'à comprendre l'esthétique terroriste de Despentes : elle est reconduite dans toute la réflexion sur la réalité de la mascarade

---

<sup>209</sup> *Ibid.*, p.35.

<sup>210</sup> Despentes, *Les Chiennes savantes*, *op. cit.*, p. 105.

<sup>211</sup> *Ibid.*, p 80.

<sup>212</sup> Antonin Artaud, *Van Gogh le suicidé de la société*, Paris, Gallimard, 2001, p. 72.



du genre, et elle entre en dialogue avec *L'Ève future*. Dans *Simulacres et simulation*, Jean Baudrillard utilise les grottes de Lascaux afin d'exemplifier sa théorie du réel comme simulacre.

*C'est [...] sous le prétexte de sauver l'original, qu'on a interdit les grottes de Lascaux aux visiteurs, mais qu'on en a construit l'exacte réplique à cinq cents mètres de là, pour que tous puissent les voir (on jette un coup d'œil par le judas sur la grotte authentique, puis on visite l'ensemble reconstitué). Il est possible que le souvenir même des grottes d'origine s'estompe dans l'esprit des générations futures, mais il n'y a d'ores et déjà plus de différence : le dédoublement suffit à les renvoyer toutes deux dans l'artificiel*<sup>213</sup>.

Le lien que tresse Baudrillard entre la copie et l'authentique, là où la première annule la seconde, permet de penser l'andréide dans *L'Ève future*. À partir du moment où Hadaly existe, où l'idée même d'Hadaly existe, et si la femme peut être conçue comme copiable, et renvoyée dans l'artificiel, Alicia existe-t-elle encore vraiment? S'il y a théâtre, l'entracte est-il possible, ou tout réel n'est-il pas nécessairement renvoyé à la fiction d'une vivante comédie? Hadaly par sa seule existence, qu'elle soit réifiée ou seulement théorisée, réelle ou romanesque, force la question du réel. « L'attitude la plus naturelle de la future Alicia, — je parle de la réelle, non de la vivante, — sera d'être assise et accoudée, la joue contre la main, — ou d'être étendue sur quelque dormeuse — ou sur un lit, comme une femme<sup>214</sup>. » Le flottement, de *L'Ève future*, est déposé entre ces premiers tirets : comment penser le réel du corps par rapport au corps vivant?

Dans *Les Chiennes savantes*, tout comme dans *L'Ève future*, il y a une indécision constante entre ce qui est réel, ce qui est vécu comme réel, et ce qui est fictif, ce qui est vécu

---

<sup>213</sup> Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981, p. 21.

<sup>214</sup> Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future*, *op. cit.*, p. 151.

comme fictif. L'entracte et l'acte, la simulation et la réalité, se contaminent et se brouillent sans cesse, et c'est là où les personnages peuvent viser l'ordre. Ce battement, rejoué par celui qui fait coexister la mascarade et l'organicité du corps, permet de penser que « l'hystérie caractéristique de notre temps » que dénonce Baudrillard, lorsqu'il se fait rejoindre l'hyperréalité et le simulacre, est plus ancienne qu'il ne le postule :

*De là l'hystérie caractéristique de notre temps : celle de la production et de la reproduction du réel. [...] Ce que toute une société cherche en continuant de produire et de surproduire, c'est à ressusciter le réel qui lui échappe. [...] Ainsi partout l'hyperréalisme de la simulation se traduit par l'hallucinante ressemblance du réel à lui-même<sup>215</sup>.*

La production d'Hadaly est une parfaite représentation de ce qu'on pourrait appeler avec Baudrillard un « hyperréalisme de la simulation ». Elle permet de penser à la fois ce que serait une femme *hyperréelle* — plus réelle qu'une femme « vivante », comme le souligne Edison — et parfait *simulacre* — un réel construit, une femme « produite et surproduite » qui « ressuscit[e] le réel qui échappe [à Edison] ». Hyperréelle et simulation, Hadaly l'est en ce qu'elle surenchérit sur le réel, qu'elle donne au réel plus qu'il n'en demande, et qu'elle se retrouve prise alors dans la faille vertigineuse de ce réel. Ainsi :

*Surenchère des mythes d'origine et des signes de réalité. Surenchère de vérité, d'objectivité et d'authenticité secondes. Escalade du vrai, du vécu, résurrection du figuratif là où l'objet et la substance ont disparu. Production affolée de réel et de référentiel, parallèle et supérieure à l'affolement de la production matérielle : telle apparaît la simulation dans la phase qui nous concerne — une stratégie du réel, de néo-réel, et d'hyperréel que double partout une stratégie de dissuasion<sup>216</sup>.*

---

<sup>215</sup> Baudrillard, *Simulacres et simulation*, op. cit., p. 41.

<sup>216</sup> *Ibid.*, p. 17.

Hadaly, figure robotisée d'une nouvelle Ève, incarne étonnamment bien cette surenchère sur le mythe d'origine dont fait mention Baudrillard. Elle en devient la conjonction, ce qui permet de penser à la fois la simulation et l'hyperréel. Hadaly est en cela l'apogée de la *hardeuse* qu'incarne Louise. L'hyperréalisme de la simulation, tel que le décrit le philosophe, convient pour définir à la fois l'automate et le travail de toute « chienne savante ». La travailleuse du sexe — danseuse de *Peep Show*, hardeuse ou prostituée — fonctionne après tout selon ce principe : rendre la simulation du sexuel plus réelle qu'elle ne l'est même dans sa représentation dite authentique. « En continuant de produire et de surproduire [du sexuel, elle] ressuscite le réel [du sexuel] qui échappe [au sexuel]<sup>217</sup> ».

Il n'est pas anodin, dans cette perspective que dans *De la séduction*, ce soit par le pornographique que s'explique l'hyperréel, et vice-versa. Car là où le simple trompe-l'œil enlève une dimension au réel, le porno, exemple efficace d'un hyperréel contemporain magnifié par la technologie, ajoute une dimension au sexe : la pornographie s'escrime à faire plus réel encore que le réel, en nous montrant des plans qu'on ne verrait pas dans le coït tel qu'il est vécu. « C'est cela qui est fascinant, le trop de réalité, l'hyperréalité de la chose. Le seul fantasme en jeu dans le porno, s'il en est un, n'est donc pas celui du sexe mais du réel, et de son absorption dans autre chose que dans le réel, dans l'hyperréel<sup>218</sup>. » Dans cette faille entre la surenchère sur le réel et le simulacre du réel, cette faille où se rejoignent Hadaly et la travailleuse du sexe — qu'il s'agisse de Louise dans *Les Chiennes savantes*, ou de Nadine dans *Baise-moi* — le fantasme semble effectivement se déplacer de la sphère du sexuel à la sphère de la réalité. Il n'est pas surprenant

---

<sup>217</sup> *Ibid.*

<sup>218</sup> *Id.*, *De la séduction*, Paris, Galilée, 1979, p. 45.

que le porno, comme métaphore du réel sexuel, soit occupé par des personnages agissant qui mettent à mal la politique de ce réel. Quand, dans *Apocalypse bébé*, Valentine, insère une bombe au creux de son sexe et qu'elle dépose sur le web une vidéo qui montre l'acte masturbatoire qui en découle, c'est le porno qui est investi violemment. Et Valentine fera d'ailleurs tout sauter, et surtout son père, lors d'une cérémonie au Palais-Royal pour la remise d'un prix littéraire en l'honneur de ce dernier. Cet acte qui fait exploser littéralement les frontières du sexe prend la forme d'un symbole très simple, très fort, de destruction de la tradition, et surtout de la tradition patriarcale, provenant directement du féminin. C'est par le pornographique et la relation qu'il entretient avec le réel que l'acte terroriste est alors revendiqué.

Ainsi, la longue et lente description d'Hadaly que nous offre Edison dans *L'Ève future*, et qui constitue presque l'entièreté du roman, s'apparente à un véritable striptease entre la réalité et l'artifice, où le fantasme en jeu « n'est [...] pas celui du sexe, mais du réel » : un striptease du réel, en somme, à la fois sexuel et scientifique. Et lorsque Despentès met en scène des stripteaseuses, elle moque à la fois le *Peep show* comme fantasme sexuel, mais surtout elle contamine et parasite le sexuel pour le montrer comme un fantasme de réalité.

Dans *Sexual Personae*, Camille Paglia annonce ce que Despentès reconduira dans *King Kong théorie* : le caractère essentiellement généré du viol<sup>219</sup>.

*Man's genital visibility is a source of his scientific desire for external testing, validation, proof. By this method, he hopes to solve the ultimate*

---

<sup>219</sup> Il en sera question plus amplement dans le chapitre suivant.

*mysteray story, his chthonian birth. Woman is veiled. Violent tearing of this veil may be a motive in gang-rapes and rape-murders, particularly ritualistic disembowellings of the Jack the Ripper kind. [...] Sex crimes are always male, never female, because such crimes are conceptualizing assaults on the unreachable omnipotence of woman and nature*<sup>220</sup>.

Paglia relie le viol au désir de percer le mystère de la mascarade de la femme. La volonté qu'a Edison d'ouvrir la femme pour la comprendre, pour la dépouiller de son masque, n'est pas en cela qu'un innocent striptease, c'est aussi un striptease forcé, une agression sexuelle symbolique. C'est alors un peu contre tous les Edison, ceux-là qui veulent contempler les « vrais ossements » d'Evelyn dans son « exhumation », que Roberta s'emporte, lors de la découverte des cadavres de ses collègues. « On passe notre vie à transpirer pour que des connards se branlent... Des enculés qu'on voit même pas. Et ça leur suffit pas, de nous réduire à ça, il faut qu'en plus ils viennent chez toi pour te regarder dessous la peau comment ça fait tes os...<sup>221</sup> »

Ce que les romans de Despentes suggèrent alors, avec et contre les théories lacaniennes, avec et contre celles de Baudrillard, c'est que s'il y a bel et bien un voile, il n'y a rien pourtant qu'il cache, rien que l'organe « réel » du « machin rose ». Nadine, dans *Baise-Moi*, tient un discours similaire à celui de Roberta : « [Le client] écarte ses cheveux de son 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<sup>222</sup>? ». C'est peut-être là, entre l'agression sexuelle et le pornographique, que se situe une faille, la faille du réel — à la fois là où le réel fait défaut et là où il se trouve — celle-là qui

---

<sup>220</sup> Camille Paglia, *Sexual Personae... op. cit.*, p. 23.

<sup>221</sup> Despentes *Les Chiennes savantes, op. cit.*, p. 75.

<sup>222</sup> Despentes, *Baise-moi, op. cit.*, p. 59.

empêche qu'il y ait quoi que ce soit dans les entrailles des filles, même en les regardant tout partout, seulement la matérialité d'un corps qui ne révélera pas si facilement son secret.

Le réel est fouillé, exhibé par Despentès et Villiers, mais l'écriture des deux auteurs se situent hors de lui — il n'est peut-être pas habitable — dans une surenchère qui mène plutôt symbolique, sur lequel on peut mieux tenir. En faisant usage d'une esthétique pornographique et hyperréelle, Despentès redouble les métiers des personnages qu'elle met en scène. Chez l'auteure, alors que l'action est campée dans des lieux et des espaces précis, que le vocabulaire est calqué sur celui utilisé par les habitants de ces espaces, les romans ne font qu'illusion de réalisme, exactement comme Hadaly et la danseuse de *Peep Show* font illusion de réalité. Le pornographique dans lequel baignent les romans de Despentès entre parfaitement en dialogue avec la position esthétique qu'elle campe, à la fois simulacre et réalité. En cela, l'écriture de Despentès est semblable à celle de Villiers : tous deux empruntent les codes du réalisme — mention des lieux géographiquement localisables, noms de personnes véritables, dates précises, langue argotique — mais ils surenchérisent. L'usage de l'« hyperréel » pornographique chez Despentès, et celui du discours scientifique positiviste marqué par des descriptions aussi minutieuses qu'absurdes, chez Villiers, sont chacun un exemple de la structure hyperréaliste des ouvrages. Les deux romans n'inscrivent ainsi le réel que dans la faille du symbole, dans le battement de ce qui « existe ».

La similitude du « réel » d'Hadaly et de l'autre « réel », celui « vivant » de Miss Alicia Clary, tout comme l'artifice de la danseuse de *peep show* mis dans le corps organique de Louise

ou de ses collègues écorchées, plonge le lecteur dans le vertige d'un réel qui se produit lui-même, qui peut-être donc ne l'est pas, réel, mais qui peut-être donc aussi est le seul qui soit. Hadaly et Alicia Clary, chacune sosie de l'autre, lorsque mises face à face, rappellent en cela deux miroirs qui se regarderaient et, se multipliant sans fin, fuiraient la question de l'origine et de l'authentique par la boucle de leur mise en abîme. Et dans les romans de Despentès, le corps d'Hadaly ou d'Alicia, peu importe, occupé, déformé, parlant et soudain dépositaire d'une âme en révolte, devient nécessairement à la fois *Unheimliche* et « révolution bien en marche<sup>223</sup> », comme le seraient les seins des Femen.

### 4.3. Mauvais goût

*« — On fait pas ce genre de truc.  
Nous, on est plus dans le mauvais goût  
pour le mauvais goût, tu vois... »  
Virginie Despentès<sup>224</sup>*

La simple application d'une symétrie n'est pas suffisante à l'esprit du terrorisme dans l'analyse de Baudrillard, et ne mettra pas seule en marche la révolution. « C'est [la puissance adverse] qui vous a humiliés, c'est elle qui doit être humiliée. Et non pas simplement exterminée. Il faut lui faire perdre la face<sup>225</sup>. » L'usage systématique d'une surenchère sur le ridicule du système permet à Despentès d'humilier le système oppresseur par le biais de la parodie. Les caricatures qu'elle met en scène sont surtout marquées par une esthétique du mauvais goût qui, parasitant la bien-pensance institutionnelle, permet à Louise d'aimer son viol dans *Les Chiennes*

---

<sup>223</sup> Despentès, *King Kong théorie*, *op. cit.*, p. 145.

<sup>224</sup> *Id.*, *Baise-moi*, p. 186.

<sup>225</sup> Baudrillard, « L'Esprit du terrorisme », *op. cit.*, [En ligne].

*savantes*, et à Fatima d'aimer son inceste dans *Baise-moi*. C'est aussi par le mauvais goût que Valentine, à la fin du roman, revendique son apocalypse personnelle, posant sur internet une vidéo où elle déclame un slam médiocre : « Je suis la merde dans tes yeux, petite salope radioactive, mon cœur ne comprend que le vice<sup>226</sup> ».

Ce mauvais goût est relayé par la forme des romans de Despentès, comme une « normalité ravagée<sup>227</sup> » que le cerveau a du mal à traiter. D'abord, on le trouve dans le langage argotique, l'écriture inconstante et bâclée — elle aurait écrit *Teen Spirit* en six jours. Il se lit aussi dans les titres — « *Apocalypse bébé* », « *Teen spirit* », « *King Kong théorie* » — bilingues, qui s'apparentent à ceux des romans pour adolescents. Ce mauvais goût est reconduit encore par les couvertures criardes de la majorité des éditions, celle jaune d'*Apocalypse bébé*, celle rose de *Baise-Moi*. Le paratexte des livres de Despentès s'inscrit en marge de l'institution, très loin de la virgine « collection blanche » de Gallimard, il les présente comme des livres de série B. Le mauvais goût se dresse alors contre toute loi et toute institution, tout en infiltrant cette loi : Despentès est, en date de 2016, membre du jury du prix Goncourt.

Les personnages mis en scène dans les romans despentiens participent de ce mauvais goût au même titre que le font l'écriture et les paratextes : avec le même respect décalé, celui-là qui hisse la vulgarité au rang d'une esthétique, abolissant et réaffirmant du même coup la distance entre lui et la bienséance, attaquant le côté écrasant, hégémonique de cette bienséance. Louise, regardant Sonia, souligne qu'elle « portait un pull court, un rien trop serré, qui lui

---

<sup>226</sup> Despentès, *Apocalypse Bébé*, Paris, Grasset, 2012, p. 359.

<sup>227</sup> « Le plus bizarre [après la bombe de Valentine] c'était ce qui n'avait pas été ravagé, mais avait été déplacé sous le choc de l'impact. Ce que nos cerveaux avaient le plus de mal à traiter, c'était ce qu'ils reconnaissaient. [...] ce lien avec une normalité ravagée. » *Ibid.*, p. 356.



comprimait les seins, qu'elle avait définitivement gros, [et trouve] ça très élégant<sup>228</sup> ». Les lieux, enfin, sont porteurs de ce mauvais goût encore, comme le sont les personnages.

*Sur le mur face au comptoir s'étalait un énorme How do you do when you can't fake it anymore? qu'il avait peint, à l'époque où il travaillait encore avec l'orga. Couleurs vives, lettres déformés qu'on ne déchiffrait qu'à force d'obstination. Au premier coup d'œil, on n'y voyait qu'une explosion, genre hémorragie interne. Puis l'œil s'habitua à ce fatras nerveux, y retrouvait ses repères et se mettait à comprendre<sup>229</sup>.*

En plus de témoigner d'un décor « genre hémorragie interne » qui cadre parfaitement avec l'esthétique despentienne, cette description du bar où se réunissent les membres de l'Orga est pratiquement un pacte de lecture. La mascarade y est exposée dans ses limites, et dans son flirt avec le mauvais goût dont rend compte le graffiti : que faire quand les simulations ne tiennent plus? La phrase ne se laisse pas lire de prime abord, voilée qu'elle est à la fois par son effacement et par l'explosion des couleurs — il y a du trop et du trop peu pour que le sens se laisse aisément appréhender, il faut donner le temps à l'œil de s'habituer pour trouver des « repères et se [mettre] à comprendre ». Mais il aura beau s'habituer au fatras, l'œil, tout effort ne pourra jamais que buter à la question qui est posée sous les couleurs vives. Les romans de Despentent créent un effet semblable : « explosion de couleurs » criardes à laquelle il faut s'habituer pour distinguer enfin que, malgré l'habitude, aucune solution n'est proposée : *How do you do when you can't fake it anymore?* Cette constatation de l'absurdité du combat pourrait être clamée de concert avec des passages de l'auteure américaine Kathy Acker, celle-là qui a entre

---

<sup>228</sup> *Id.*, *Les Chiennes savantes*, op. cit., p. 120.

<sup>229</sup> *Ibid.*, p. 38.

autres inspiré l'écriture de Despentès : « terrorists believe in nothing and everything; serious terrorists every time they kidnap someone don't believe they're changing anything<sup>230</sup> ».

*How do you do when you can't fake it anymore?* La phrase écrite au mur du bar où se réunissent les personnages des *Chiennes savantes*, on la retrouvait déjà dans *Baise-Moi*, scandée par le *walkman* de Nadine. « *What do you do when you want to get thru. What do you do when you just can't take it. What do you do when you just can't fake it anymore*<sup>231</sup> ». « What do you do », dont l'extrait a été inscrit au mur après avoir été glissé dans la trame sonore du premier roman de Despentès, provient du groupe *Rollins Band*. La fin de la chanson, jamais citée explicitement chez Despentès, mais souvent mise en récit, répond ainsi à la question que pose son titre : « It's a mess / Don't get messed up / Yeah, I see 'em / Yeah, I deal with 'em / This ain't no blues song / Yeah, deal with it! / Oh, yeah, *that's what you do*<sup>232</sup> ». « *This ain't no blue song* » : les drames — viols, fugue, prostitution, suicides, meurtres — qui innervent les romans de Despentès ne sont pas niés. Toutefois, en partie grâce à ce que les récits les présentent systématiquement de façon vulgaire, décalée, ou violente, les personnages semblent se dresser toujours contre la chute dans la mélancolie. Pas d'apitoiement possible : les femmes despentiennes sont agissantes. La fin de la chanson « what do you do » s'inscrit alors parfaitement dans l'écriture de Despentès, et résonne avec l'injonction de Camille Paglia telle que citée dans *King Kong théorie* :

*[Le viol] est un risque inévitable, c'est un risque que les femmes doivent prendre en compte et accepter de courir si elles veulent sortir de*

---

<sup>230</sup> Acker, *Blood and Guts in High School*, op. cit., p.124.

<sup>231</sup> Despentès, *Baise-moi*, op. cit., p. 230.

<sup>232</sup> Rollins Band, « What do you do », *The End of Silence*, 1992. Je souligne.

*chez elles et circuler librement. Si ça t'arrive, remets-toi debout, dust yourself, et passe à autre chose. Et si ça te fait trop peur, il faut rester chez maman et t'occuper de faire ta manucure*<sup>233</sup>.

Les romans de Despentes prennent le risque de sortir de chez maman, à la fois par leur position dans le mauvais goût et par les personnages des diégèses — au risque de ne rien changer du tout. À la fin de *Baise-moi*, Manu tuée et Nadine attrapée par la police, sont absorbées à nouveau dans un système qui ne les laissera pas s'en extraire à si bon compte. L'excipit du roman reconduit l'échec terroriste : « ces choses qui devaient arriver. On croit pouvoir y échapper<sup>234</sup> ». Ainsi, la cavale se referme sur elle-même. L'acte terroriste n'aura pas pu *réellement* changer les choses. La syntaxe de la dernière phrase de *Baise-moi* est un abrupt reflet de ce qu'elle énonce. Le « on croit » fait attendre une subordonnée qui ne viendra pas. Le point final coupe le souffle, brise le rythme : « on croit pouvoir y échapper » *et c'est tout* — et rien ne peut suivre cela, « sa gueule dans son propre sang, et chaque histoire finira mal<sup>235</sup> ».

Toutefois, en mettant en scène des personnages qui désacralisent leur corps jusqu'à le rendre inviolable, et qui s'approprient la violence de l'autre, Despentes met à bas de façon terroriste les catégories du sexe définies par Wittig. En cela, le traitement que fait Despentes de la figure ironique d'Hadaly est bien différente de celle de Villiers, et son ironie n'est pas tant dans l'indécision suspensive que dans une esthétique terroriste d'*empowerment*. Car la position narrative et esthétique prise par rapport à la mascarade *force* un changement de donne. Si Manu et Nadine, dans *Baise-moi*, rappellent que « pour les règles, en fait, ça change rien, c'est toujours

---

<sup>233</sup> Camille Paglia, tel que cité dans : Virginie Despentes, *King Kong théorie*, *op. cit.*, p. 43.

<sup>234</sup> Despentes, *Baise-moi*, *op. cit.*, p. 249.

<sup>235</sup> *Ibid.*, p. 245.

au premier qui dégomme l'autre, [s]auf que là, on est passées du bon côté du gun », le rapport à la mascarade fait de même : il y a un déplacement autour du gun qu'est Hadaly.

## CHAPITRE 5 : KING KONG

L'étendard du mauvais goût permet à Despentès une parole violente et subversive à l'endroit de sujets féministes contemporains plus sensibles : la virginité, l'inceste, le travail du sexe et le viol<sup>236</sup>. Il n'est pas inutile de rappeler que le féminisme de Despentès est, sous plusieurs facettes, un féminisme *King Kong*. King Kong, d'abord, parce que le monstre-singe est porteur de mauvais goût, ne serait-ce que par le côté populaire du personnage. Ensuite, parce que King Kong est dans la même violence frontale que le sont les positions et personnages despentiens. King Kong, surtout, parce que la résistance qu'oppose Despentès au système patriarcal se situe dans l'idéal d'hybridité qu'incarne la figure, mi-homme, mi bête, « au-delà de la femelle et au delà du mâle. Hybride, avant l'obligation du binaire<sup>237</sup> ». En désacralisant et en s'appropriant le viol, Despentès met à mal les « catégories du sexe », telles que les définit Monique Wittig. Elle permet alors l'émergence King Kong d'une appréhension plus *queer*, et politique, du corps.

Dans la même optique de la transgression des catégories du sexe, Beatriz Preciado propose, peu après la parution des *Chiennes savantes*, une conception du corps dans ce qu'elle nomme le « technogène ». Le genre technologique qu'elle décrit dans *Testo Junkie*, et dans *Manifeste contra-sexuel* peut se lire en commun avec la mascarade mécanique que représente Hadaly. À sa façon, et malgré elle, la mascarade d'Hadaly comme mécanique rejoint celle de

---

<sup>236</sup> L'inceste n'est pas abordé dans *Les Chiennes savantes*, mais l'est dans *Baise-Moi*, par le biais du personnage de Fatima. Dans *Apocalypse Bébé* et *Baise-moi* se mêlent à ces sujet sexuels ceux issus du racisme. Virginie Sauzon élabore sur ce sujet dans son article: Virginie Sauzon « Virginie Despentès et les récits de la violence sexuelle : une déconstruction littéraire et féministe des rhétoriques de la racialisation », *Genre et société*, n°7, printemps 2012, consulté le 8 janvier 2016. [En ligne] URL : <https://gss.revues.org/2328#bodyftn1>.

<sup>237</sup> Despentès, *King Kong théorie*, op. cit., p. 112.

Louise, et toutes deux permettent de concevoir un genre qui, dans son « oscillation indécidable<sup>238</sup> », ne peut s'envisager que dans l'ironie des états superposés.

## 5.1. Femme sacrée

*For Harrison, Athena's virginity is sterile  
because unfertile in the chthonian sense.  
But virginity is perfect autonomy.  
[...] Her virginity is her stable Apollonian self,  
the intractable will behind her hermaphrodite changes.  
She is fortitude and pressing forward, a job to do.  
She is the fanatical purposiveness of the west,  
limited but all-achieving  
Camille Paglia<sup>239</sup>.*

La sexualité dépeinte dans *Les Chiennes savantes* est désacralisée, principalement là où le sacré et le bon goût vont de pair, se déplaçant ensemble selon le discours qu'ils servent. Si le corps de la femme « bien », dans le discours traditionnel patriarcal, est un corps sacré, facilement souillé par une sexualité paradoxalement demandée par l'imposition de la procréation, l'est aussi le corps éminemment fragile et violable de la femme contemporaine dans les courants féministes abolitionnistes, ceux-là qui font du coït ce qui « exprime de façon si systématique un pouvoir illégitime, injuste et abusif, [qu']il agit comme expression intrinsèque de la condition subordonnée de la femme<sup>240</sup> ». Plus surprenant encore : cette notion du corps sacré n'échappe pas non plus à un féminisme pro-sexe lorsque celui-ci impose un culte de la jouissance féminine à tout prix, et de l'*empowerment* par l'orgasme.

---

<sup>238</sup> Kofman, citée dans : Calle-Gruber, *Il faut que ça cloche... op. cit.* [En ligne].

<sup>239</sup> Camille Paglia, *Sexual Personae... op. cit.*, p. 87.

<sup>240</sup> Andrea Dworkin, *La femme de droite*, Montréal, Éditions du Remue-Ménage, 2012, p. 89.

Les corps despentiens, pour leur part, se veulent en-dehors de la dignité du sacré. Dans *Baise-moi*, Nadine tire sa fierté de tout ce qui s'en éloigne.

*Elle ne parle jamais à personne de ce qu'elle fait. Elle n'a pas honte de ça. Il y a de l'orgueil à se mettre aussi bas, un héroïsme dans la déchéance. Elle a du mépris pour les autres, ceux qui ne savent rien et la prennent de haut quand elle passe, parce qu'ils s'imaginent qu'ils ont plus de dignité.*<sup>241</sup>.

C'est à partir de la marge que Despentes attaque, marge revendiquée par des personnages de femmes qui considèrent le sexe « décevant à cause du moule, sortir d'un consensus et retomber dans un autre. Pas de dérèglement, pas de vrai dérapage<sup>242</sup> ». Et c'est dans cette marge que le corps des personnages, tout en étant renvoyé à sa matérialité, est aussi bien innervé par le politique. En étant désacralisé, à la fois par le discours et par les professions « dégradantes » exercés dans les diégèses, le sexe des femmes de Despentes devient *inviolable*, dans toute cette dimension sacrée qui s'entend dans le verbe « violer », du latin « violare » : enfreindre, *profaner*. Il devient alors effectivement « impossible de violer cette femme pleine de vices<sup>243</sup> ».

Si Nadine ne parle jamais à personne de sa prostitution, dans un parallèle typiquement despentien, c'est de sa virginité que Louise ne dit rien à quiconque. Tour à tour caché et exhibé, montré et pour-soi, le corps sexué ambigu dans *Les Chiennes savantes* s'inscrit contre toute bien-pensance. La narratrice, malgré sa profession de danseuse érotique, tient au secret de son « machin rose ».

*Je ne le faisais pas avec les garçons. Je ne voulais jamais le faire, je n'étais pas faite pour ça. Je n'en avais jamais pris la décision, je l'avais*

---

<sup>241</sup> Despentes, *Baise-moi*, op.cit., p. 62.

<sup>242</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>243</sup> Titre du chapitre sur le viol dans *Les Chiennes savantes*.

*simplement toujours su. Ça m'était naturel, enterré loin dedans, évident, solide comme le roc*<sup>244</sup>.

Louise est vierge. Cette virginité, dans la première partie du roman, prend une dimension considérable dans la construction qu'elle propose de son identité. Elle détient, explique-t-elle, un *ça* enterré en elle, qui ne doit pas être partagé. Elle devient celle qui, s'offrant sans réserve, aurait toutefois encore tout à donner du sexe sans morsure auquel rien n'a été pris. Louise s'exhibe comme la construction parfaite d'une femme tout à la fois désirable, exhibée, et « pure » : une véritable, et consensuelle, Hadaly.

*Je ne l'avais jamais dit à personne. Je racontais ce qu'il fallait, pour que ça ne se sache pas. Je m'inventais des histoires, çà et là, je prenais soin de glisser quelques sous-entendus. Que ça ne se sache pas. [...]*

*Et avec l'âpreté des imposteurs qui vivent dans la crainte confuse de se faire démasquer, je donnais le change avec application. Qu'on me laisse tranquille avec ça*<sup>245</sup>.

Mais Louise est, par-dessus tout, dans la double dissimulation, dans l'alternance des masques qu'elle construit et contrôle : dissimulation de sa sexualité sous sa virginité, dissimulation de sa virginité sous son rôle de danseuse en *Peep Show*. Elle est ainsi *strip-teaseuse* « avec l'âpreté des imposteurs qui vivent dans la crainte confuse de se faire démasquer ». La conjonction dont fait preuve cette affirmation à la fois d'une paraphrase et paradoxalement d'un déplacement de la théorie de Riviere, est étonnante. Louise reste dans la dissimulation, tout en subvertissant l'objet à cacher, qui n'est alors plus un phallus, mais un sexe féminin « naturel, enterré loin dedans ». L'objet dissimulé derrière sa mascarade est celui d'un sexe fermé et bien à elle, et « que ça ne se sache pas ». Elle s'inscrit alors, et malgré sa grande

---

<sup>244</sup> *Id.*, *Les Chiennes savantes*, *op. cit.*, p. 30.

<sup>245</sup> *Ibid.*



comédie de danseuse, en porte-à-faux de la mascarade rivierienne, telle que la critique Doane, là où la femme n'existe que par comparaison à l'homme : « *Because its first appearance in psychoanalytic texts specifies [mascarade] as a reaction-formation designed to counter the possession of masculinity, it makes femininity dependant upon masculinity for its very definition*<sup>246</sup> ». En faisant de son sexe vierge le sexe à cacher, la sexualité de Louise lui appartient dans sa totalité : autant dans ce qu'elle partage, choisissant de ne rien donner de ce qui est « bien à [elle] », que dans ce qu'elle ne partage pas :

*J'avais quelque chose dedans, je le savais, une sale chose bien à moi, qui devait rester cachée. J'avais tellement pris le pli, de mentir, de dissimuler, je n'y pensais tout simplement jamais. Ça n'était pas important, ça ne regardait que moi*<sup>247</sup>.

Dans le flou de la syntaxe de ce passage, se dédoublent les masques : la « sale chose » à cacher réfère tout aussi bien au sexe à garder vierge, qu'au secret qu'est sa virginité. Dans le premier cas, son corps est traversée par le discours traditionnel patriarcal : Louise n'échappe pas au topos de la valeur de l'hymen, et le sexe féminin est une « sale chose » à garder pour soi. Dans le second, la *sale* chose à dissimuler réfère tout aussi bien au secret à préserver de la virginité — dans quel cas l'ironie de la « saleté » du sexe vierge ne peut manquer d'être soulevée. Entre les deux, l'ambiguïté est nécessaire : Louise pointe et dissimule à la fois son sexe et sa virginité, et elle dissimule d'autant plus qu'elle mêle les cartes de ce qu'elle pointe par la syntaxe; on ne distingue plus ce qui est montré de ce qui est caché, dans le corps comme dans la phrase. Et si même elle reconduisait le topos féminin de la virginité, il serait aussi bien mis à distance par un métier qui nécessite la mise en scène d'un sexe « ouvert ». Elle souligne en cela l'artificialité de

---

<sup>246</sup> Mary Ann Doane, « Masquerade Reconsidered... », *loc. cit.*, p. 47.

<sup>247</sup> Despentes, *Les Chiennes savantes*, *op. cit.*, p. 30. Je souligne.

son hypersexualisation de danseuse, métier qu'elle performe, comme Hadaly, d'autant mieux que sa mascarade est *pure*. « Quand je pense au mal que la Reine-Mère se donnait pour comprendre ce que t'avais dans le sac... Elle pouvait bien s'agiter, la vieille, elle avait peu de chance de mettre la balle au fond<sup>248</sup> ».

Quelle que soit la réponse au flou linguistique d'un ironiquement innommable « ça » dans *Les Chiennes savantes*, « ça » n'est surtout « pas important », puisque « ça ne regarde qu'[elle] », justement. « Je savais que si j'en parlais les gens le prendraient mal et n'y comprendraient rien. Ils en feraient tout un drame et voudraient discuter. Je les connaissais, les gens<sup>249</sup> ». Cette affirmation de la narratrice reconduit celle de Tarek dans *Baise-moi*, lorsque lui et sa sœur Fatima hébergent les meurtrières Nadine et Manu. Il les excuse alors de leurs crimes : « c'est pour ça que je m'en carre que vous ayez tué des gens, des gens que vous connaissiez même pas. Des innocents. Je les connais, les innocents<sup>250</sup>. » Les personnages des romans de Despentes se veulent radicalement libres : ils s'inscrivent avec aplomb contre le discours de bon goût tenus par « les innocents », et le contrôle qu'impose ce discours.

Louise, incarnant une sexualité à la fois exhibée et verrouillée, brandit surtout une sexualité féminine de tous bords contre les bien-pensances paternalistes. Celles, d'une part, qui demandent par la libération sexuelle un devoir de jouir aux femmes; celles abolitionnistes, d'autre part, qui font de l'essence de la sexualité une violence active de l'homme sur la femme passive, ou selon l'aphorisme de MacKinnon, la réification de la syntaxe qui veut que « l'homme baise la femme : sujet verbe objet<sup>251</sup> ». Dans *King Kong théorie*, Despentes insiste : ce n'est pas

---

<sup>248</sup> *Ibid.*, p. 182.

<sup>249</sup> Despentes, *Les Chiennes savantes*, *op. cit.*, p. 30.

<sup>250</sup> *Id.*, *Baise-Moi*, *op. cit.*, p. 182.

<sup>251</sup> Catharine A. MacKinnon, citée par Andrea Dworkin dans *La femme de droite*, *op. cit.*, p. 47.

la sexualité masculine qui est oppressante, « c'est le contrôle exercé sur nous qui est violent<sup>252</sup> ». Louise — vierge marginale d'être danseuse, et danseuse marginale d'être vierge — renforce le pouvoir de son contrôle sur l'entièreté de ses mises en scène, en incluant celles évidentes de ses danses. S'inscrivant dans l'extrême de la comédie d'une travailleuse du sexe, elle insiste sur ce que son travail ne lui enlève *pas* de pouvoir d'agir sur sa propre sexualité — quoi qu'en pourrait dire le bon goût de ceux qui voudraient en « discuter » :

*La figure de la pute en est un bon exemple : quand on affirme que la prostitution est une « violence faite aux femmes », on veut nous faire oublier que c'est le mariage qui est une violence faites aux femmes, et d'une manière générale, les choses telles que nous les endurons. Celles qu'on baise gratuitement doivent continuer de s'entendre dire qu'elles font le seul choix possible, sinon comment les tenir? La sexualité masculine en elle-même ne constitue pas une violence sur les femmes, si elles sont consentantes et bien rémunérées. C'est le contrôle exercé sur nous qui est violent, cette faculté de décider à notre place de ce qui est digne et de ce qui ne l'est pas<sup>253</sup>.*

À partir d'un personnage qui est aussi prisonnière d'un discours machiste, vierge et danseuse, Louise devient paradoxalement une illustration romanesque de l'injonction que lance Despentes aux femmes dans *King Kong théorie* : celle de décider de soi, pour soi. Stripteaseuse, elle joue très concrètement du voile qu'on lui octroie comme femme. Elle ne fait semblant de se plier aux désirs masculins que pour mieux se les approprier et bâtir sur eux sa propre identité sexuelle. Elle s'oppose ainsi aux femmes « épanouies dans leur féminité<sup>254</sup> », qui « aiment les hommes, les rencontrent facilement, couchent avec eux en deux chapitres, [...] jouissent en quatre lignes et [...] aiment toutes le sexe<sup>255</sup>. » Belle, séductrice, vierge... elle n'en reste pas

---

<sup>252</sup> Despentes, *King Kong théorie*, op. cit., p. 85.

<sup>253</sup> *Ibid.* Je souligne.

<sup>254</sup> Despentes, *King Kong théorie*, op. cit., p. 10.

<sup>255</sup> *Ibid.*

moins à sa façon une « prolotte de la sexualité<sup>256</sup> », une *King Kong girl*, comme l'est Sonia, la prostituée du roman, qui explique que : « elle me plaît, cette idée de petite maison avec lui... Mais j'y arriverai jamais. J'aimerais bien. Mais je suis pas comme ça, et je le rendrais toujours triste. Je fais pas de bien au garçon, je sais pas faire<sup>257</sup>. »

Il a été mentionné que les femmes des *Chiennes savantes* s'approprient fièrement des rôles considérés dégradants. En effet, entre la copine et la prostituée, seule une différence de savoir-faire est suggérée dans la réplique de Sonia. Parmi les personnages du roman, il n'y a que Gino, propriétaire du *Peep Show*, qui tient à ce que le travail sexuel soit humiliant, et qui tisse fermement l'association entre la travailleuse du sexe et la femme dégradée : « il voulait que je parte de là. Parce que ce travail ne lui semblait supportable qu'à la seule et unique raison qu'on ait toutes horreur de ça<sup>258</sup> ». Contre l'irritation de Gino s'inscrit l'argumentaire des travailleuses : Sonia défend sa clientèle en relativisant son boulot, « sérieux, c'est pas rien, le rapport du client à la putain, y a du respect, de la tendresse, de la considération...<sup>259</sup> », et quand elle quitte ses chaussures, c'est « sans les mains, comme un bonhomme après un dure journée au chantier<sup>260</sup> ». Ainsi, la plus putain des femmes est ainsi comparable au plus viril des hommes de la construction. La comparaison fait surtout écho alors à ce que soutient Louise quelques chapitres plus tôt, pour qui le travail du sexe n'est qu'un travail, comparable aux autres : « c'est de

---

<sup>256</sup> *Ibid.*

<sup>257</sup> *Id.*, *Les Chiennes savantes*, *op. cit.*, p. 203.

<sup>258</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>259</sup> *Ibid.*, p. 201.

<sup>260</sup> *Ibid.*

<sup>261</sup> *Ibid.*, p. 111.

travailler qu'est dégueulasse, pas de travailler ici en particulier... Et [elle passe] en piste<sup>261</sup> », et pour qui le sexe peut alors n'être qu'un objet comme un outil.

En se construisant comme personnage paradoxal, à la fois danseuse — celle qui vit de son sexe —, et vierge — celle qui le garde pour soi —, Louise personnifie la femme qui, jamais victime, peut alors réellement *jouir* d'un sexe construit par elle, lui appartenant donc pleinement. Et qu'importe si elle joue sur les tableaux d'un discours qui la voudrait victime, puisqu'elle tient résolument à ne pas l'être — ni de son travail, ni de sa virginité, ni même de son viol.

## 5.2. Femme violée

*Je suis furieuse contre une société qui m'a éduquée  
sans jamais m'apprendre à blesser un homme  
s'il m'écarte les cuisses de force,  
alors que cette même société m'a inculquée l'idée  
que c'était un crime dont je ne devais jamais me remettre*  
Virginie Despentes<sup>262</sup>.

Louise, violée par Victor, jouit, et tombe amoureuse. « Dévalorisation du viol, de sa portée, de sa résonance<sup>263</sup>. » De sa sexualité scellée par la virginité à celle exhibée par la danse, ce que Louise préfère, c'est encore la vie sexuelle que lui offre le viol. Louise, qui se définissait par sa virginité, aimant son viol, retourne même en chercher plus : elle trahit la Reine-Mère et tue Sonia pour sauver, non pas son violeur, mais bien directement *son viol*, car ce qui l'anime, ce n'est pas tant la vie de Victor, que sa vie sexuelle avec lui. On ne peut ignorer le cynisme dans cette évolution narrative; on ne peut non plus l'y cantonner.

---

<sup>262</sup> *Id.*, *King Kong théorie*, *op. cit.*, p. 47.

<sup>263</sup> Despentes, *Les Chiennes savantes*, *op. cit.*, p. 42.

Dans *King Kong théorie*, un chapitre entier est consacré au viol : « impossible de violer cette femme pleine de vices<sup>264</sup> ». Despentès y raconte celui qu'elle a subi dans son adolescence, qu'elle décrit comme un moment « fondateur de ce qu'elle est en tant qu'écrivain, en tant que femme qui n'en est plus tout à fait une, [...] en même temps ce qui [la] défigure et ce qui [la] constitue ». Le viol est nodal dans la définition que donne Despentès de la femme telle qu'elle se définit dans le régime hétérosexuel; il fait d'elle celle qui « n'en est plus tout à fait une ». Ainsi, c'est en réinvestissant la portée de l'agression que Despentès peut interroger pleinement les frontières des « catégories du sexe ».

Il est pertinent de comparer la conception du genre chez Despentès avec les « catégories du sexe » que définit Monique Wittig dans son essai du même nom<sup>265</sup>. Figure centrale du féminisme matérialiste, et co-initiatrice du Mouvement de libération des femmes, Wittig est la première à penser le genre comme une catégorie idéologique, économique, sociale et surtout politique. C'est pour cela que les lesbiennes de Wittig « ne sont pas des femmes » : en se définissant hors de leur relation à l'homme, elles incarnent la marge d'un système de classe qui oblige le binaire, et où la femme ne se distingue de l'homme que par son statut de servage.

*L'idéologie de la classe dominante qui perpétue le sexisme et en tire des profits multiples et divers est, dans ce moment-ci de l'Histoire, celle de la classe capitaliste et de ses complices : tous les mâles qui consciemment ou inconsciemment, avec plus ou moins de violence suivant leurs intérêts, se servent de la situation de classe dans laquelle la société capitaliste les a placés par rapport à nous<sup>266</sup>.*

---

<sup>264</sup> Titre du chapitre.

<sup>265</sup> Monique Wittig, « The Category of Sex », *Feminist Issues*, vol. 2, n°2, 1982, pp 63-68.

<sup>266</sup> Marcia Rothenburg, Margaret Stevenson, Monique Wittig et Gilles Wittig, « Combat pour la libération des femmes », *L'Idiot International*, n°6, mai 1970, pp. 13-16.

Les oppressions dont sont victimes les personnages de Despentès font écho à ce système de classe où se rejoint capitalisme et patriarcat; le terrorisme dont il a été question au chapitre précédent est aussi une façon d'abattre les catégories *politiques*, justement, que sont celles du sexe. En cela, la violence de Despentès, en écho à celle de Valerie Solanas dans le *Scum Manifesto*, dirige plutôt sa haine sur le contrôle exercé sur l'individu que sur les hommes, unilatéralement. « La sexualité masculine en elle-même ne constitue pas une violence sur les femmes [...] C'est le contrôle exercé sur nous qui est violent<sup>267</sup> ». C'est cette oppression systémique à renverser qui, encore, est reconduite dans l'agression sexuelle, violence opérée d'abord par l'affirmation d'un contrôle social sur le corps féminin, plutôt que simple incarnation de la sexualité masculine comme « violence faite aux femmes ». Si le viol peut être conçu, non plus comme un crime d'ordre sexuel, mais comme un crime d'ordre politique, le parasite peut réellement mettre à mal le système politique des catégories du sexe.

Quand Despentès s'approprie la notion wittigienne, elle la réinvestit et pose le viol comme frontière principale distinguant l'homme de la femme. Despentès associe pour ce faire d'abord le viol à une cruelle normalité à laquelle fait face le corps féminin, un « trauma crucial, fondamental, définition première de la féminité<sup>268</sup> », puisque « le viol, c'est le propre de l'homme, non pas la guerre, la chasse, le désir cru, la violence ou la barbarie, mais bien le viol que les femmes — jusqu'à présent — ne se sont jamais approprié<sup>269</sup> ». Dans les fictions de Despentès, la réponse à cette démarcation entre les catégories du sexe est radicale :

---

<sup>267</sup> Despentès, *Les Chiennes savantes*, *op. cit.*, p. 85.

<sup>268</sup> Despentès, *King Kong théorie*, *op. cit.*, p. 40.

<sup>269</sup> *Ibid.*, p. 50.

désacralisation du corps féminin pour diminuer la portée de résonance du viol, et appropriation du viol par la femme. Alors, les personnages, désamorçant le viol comme frontière politique qui distingue l'homme et la femme, échappent au *contrôle* que crée ce système.

En présentant des femmes dont le sexe désacralisé est « impossible à violer », d'une part, et en mettant en scène des personnages qui s'approprient ce « propre de l'homme » qu'est le viol, d'autre part, Despentes met à mal les catégories du sexe. En refusant, plutôt que *d'être violées*, leur condition *d'être violables*, les personnages despentiens rejettent aussi la catégorie *d'être femme*, dans ce que femme implique de rapport de servage à l'homme. Ainsi, Despentes met en scène des femmes « qui n'en [sont] plus tout à fait une », justement, et fait du viol non plus tant un crime sexuel qu'une scène de combat politique.

« J'ai fait du stop, j'ai été violée, j'ai refait du stop<sup>270</sup>. » En inscrivant le viol entre deux propositions miroirs, cette phrase de *King Kong théorie* insiste sur la *banalité* du viol. Banal, d'abord, par sa fréquence : la victime du viol est une « victim[e] ordinair[e] », là où le viol est « contenu dans la ville ». Banal, surtout parce qu'il ne faut pas se laisser abattre par lui, la femme est surtout une « victim[e] ordinair[e] de ce qu'il faut s'attendre à endurer si on est femme et qu'on veut s'aventurer à l'extérieur<sup>271</sup> ». À la passivité verbale du « avoir été », s'oppose l'actif de « faire » et de « refaire » du stop. Le viol est au cœur de la phrase; mais il est tout aussi vite balayé par la répétition. Car Despentes fait de l'agression sexuelle, dans ses romans en général, son essai aussi, et cet aphorisme en particulier, ce qui est à la fois central, fondateur, et anecdotique. Comme Paglia avant elle, elle « valorise la faculté de s'en remettre plutôt que de

---

<sup>270</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>271</sup> *Ibid.*, p. 43.



s'étendre complaisamment sur le florilège des traumas<sup>272</sup> ». Dans *King Kong théorie*, Despentès souligne l'importance de lutter contre le double discours ambiant, celui qui demande à la femme à la fois de taire l'attaque et de ne pas s'en remettre, ce discours qui fait de l'agression sexuelle ce qui « ne trouble aucune tranquillité, [qui] est déjà contenu dans la ville<sup>273</sup> », mais dont il faut tout de même être traumatisée, « car il faut être traumatisée d'un viol<sup>274</sup> ». À cette double contrainte, les romans de Despentès en oppose une autre. Despentès met ainsi en scène des victimes « puissantes, quitte à ce que celles-ci cristallisent des tensions, pour mettre à distance une victimisation les empêchant de développer leur propre puissance d'agir<sup>275</sup> » : les personnages désacralisent leur sexe pour désamorcer le trauma, et s'approprient l'acte sexuel comme violence.

Ainsi, après son viol, Manu rappelle le peu de sacré qu'elle donne à son sexe :

*Je peux dire ça parce que j'en ai rien à foutre de leurs pauvres bites de branleurs et que j'en ai pris d'autres dans le ventre et que je les emmerde. C'est comme une voiture que tu gares dans une cité, tu laisses pas des trucs de valeurs 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...<sup>276</sup>*

En comparant son sexe à une voiture, Manu l'objectifie et se l'approprie à la fois, elle le désacralise — là où la sanctification est aussi une forme d'objectification, mais dont elle n'aurait pas le contrôle. Manu se positionne en porte-à-faux de la définition de la femme que le viol peut souiller. Le titre du roman, *Baise-moi*, a un effet similaire et anti-performatif, plus violent encore

---

<sup>272</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>273</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>274</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>275</sup> Virginie Sauzon, « Virginie Despentès et les récits de la violence sexuelle... », *op. cit.* [En ligne]

<sup>276</sup> *Ibid.*, p. 57.

dans la version anglaise qui en a été tirée, *Rape me*. En demandant de se faire violer, la possibilité d'être baisée contre son gré est ironiquement annihilée. Manu se fait alors non pas inviolée, mais *inviolable*, contrairement à Karla qui, comble de l'ironie, meurt écrasée par la *voiture* des violeurs. Karla, est ainsi écrasée à la fois par son incapacité à s'extraire de sa catégorie sacrée de « l'être violable » qui la rend vulnérable aux violeurs mais surtout, en filant la métaphore de Manu, elle est écrasée par le sexe féminin de la *hardeuse* comparée à une auto, qui peut survivre, lui, en se désacralisant.

Sowana, dans *L'Ève future*, peut être à son tour comprise par rapport à une forme d'appropriation de l'agression qu'elle met en place. Car l'âme de Mistress *Any* Anderson, comme l'appelle Edison, comateuse de chagrin après le suicide de son mari, cesse au cours du roman d'être une incarnation caricaturale de ce que serait le « florilège de traumatismes »; elle vient à fomentier le mécanisme de l'andréide qui lui permettra de se relever. Son prénom, « souligné d'intonation par l'ingénieur<sup>277</sup> », est évocateur, et fait réagir Ewald. La prononciation en anglais de « Annie<sup>278</sup> » pour « Any » suggère Mistress Anderson à son tour comme la « victime ordinaire » dont fait mention Despenes. Toutefois, Mistress *Any/Annie* Anderson, devenant Sowana, se départit de ce corps, et agit comme le lui enjoindrait cent ans plus tard *King Kong théorie* : elle permute les places autour du *gun*. Participant à la création d'Hadaly, elle se crée le gant d'une mascarade à parasiter. Elle pourra alors à son tour jouer à l'Evelyn, et s'approprier la mascarade féminine, comme Louise joue de sa danse. Sowana, parasitant Hadaly, se donne le corps pour jouir de cette mascarade. Sous son couvert d'assistante de l'inventeur, elle est plus rusée que lui, et l'abandonne pour parvenir à ses fins; en un sens, Hadaly aura été créée,

---

<sup>277</sup> Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future*, op. cit., p. 332.

<sup>278</sup> Elle sera aussi appelée « Annie », dans le roman.

non pas pour Ewald, mais bien pour Sowana, sans que jamais l'inventeur ne s'en doute. Ainsi, Sowana désinvestit son corps violenté par l'infidélité de son mari pour s'approprier le corps sexué d'Hadaly, qu'elle conduira comme une voiture. Quant à Louise, elle qui croyait avoir mis toute sa valeur dans son sexe fermé à clef, elle découvre *par le viol*, et comme Sowana par le temps, qu'elle n'avait peut-être pas tant à mettre dans son « machin rose ».

Violée par Victor, les pensées qui viennent à Louise s'inscrivent dans un discours contradictoire reprenant l'argumentaire paradoxal de *King Kong théorie*.

*C'est juste que t'es en train de te vider de tout ton sang, comme une hémorragie, tu sens en bas comme ça fait mal? Fallait pas venir, c'est plus le moment de se plaindre. Et ça fait pas si mal<sup>279</sup>.*

Dans ce passage, toutes les positions sont tenues et renversées à la fois : paraphrase parodique du drame bien réel qui voudrait que Louise meurt de son viol en se « vid[ant] de tout son sang »; paraphrase parodique du machisme qui la veut fautive, coupable de son agression, puisque après tout « fallait pas venir », et encore : « tu le savais en venant, tu savais qu'il ne fallait pas venir; alors qu'est-ce que t'es venue foutre là?<sup>280</sup> ». Et, coup sur coup, deux points de vue : « tu sens en bas comme ça fait mal »; « ça ne fait pas si mal ». Ces trois phrases font entendre à la fois une double-contrainte, et une réponse pareillement aporétique. Dans *Baise-Moi*, Nadine tient une réflexion similaire sur la prostitution : ses arguments se contredisent allègrement à mesure que défile sa pensée.

*Se coucher pour se faire remplir; servir à tout le monde. Est-ce qu'elle a ça dans le sang? C'est vrai que c'est beaucoup d'argent. Elle ne sait toujours pas si c'est pour grand-chose. Mais leur bite pue le moisi*

---

<sup>279</sup> Despentes, *Les Chiennes savantes*, op. cit., pp. 159-160.

<sup>280</sup> *Ibid.*, p. 158.

*quand elle les prend dans sa bouche. 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. Désir forcené de saccager quelque chose, quelque chose de sacré. Elle aime bien ce travail<sup>281</sup>.*

Et encore, en réponse, Louise, au sujet de ses danses : « c'était mon travail, je le faisais avec n'importe qui. Paradoxalement, ça faisait toujours quelque chose de se l'entendre rappeler. Mais je ne voulais pas l'admettre, pas les moyens<sup>282</sup>. » Dans *Baise-moi* comme dans *Les Chiennes savantes*, les assertions s'emmêlent pour ne pas tirer de trait simple, et définitif, sur les possibilités d'émancipation des personnages par, avec, contre, malgré leur sexe. Le lecteur est laissé à lui-même face à une double-entente. Toutefois, si la narration garde une position ambiguë, où le sacrifice de soi reste omniprésent, les deux personnages décident d'embrasser en conclusion de leurs pensées une désacralisation de l'acte sexuel violent en faveur de l'*empowerment* d'une victime qui agit. Et les romans entrent à leur tour dans le « désir forcené de saccager quelque chose de sacré » : Nadine « aime bien ce travail », Louise rappelle que « ce boulot, c'est comme tout : quitte à le faire, autant le faire bien<sup>283</sup> », et violée elle n'a finalement « pas si mal que ça ».

Le viol de Louise est à la fois central et anecdotique. Pour elle qui attachait une telle importance à la protection de son sexe, l'agression lui fait comprendre, comme à Manu, qu'il n'y a peut-être *rien*, rien de précieux, sous le voile, dont on puisse vraiment la priver. « Des années

---

<sup>281</sup> *Id.*, *Baise-moi*, *op. cit.*, pp. 61-62.

<sup>282</sup> *Id.*, *Les Chiennes savantes*, *op. cit.*, p. 83-84.

<sup>283</sup> *Ibid.*

que t'en fais toute une histoire. Finalement, ça n'a rien de si terrible, il est dedans maintenant, mais qu'est-ce que tu t'imaginais, que ça allait te transpercer le cerveau<sup>284</sup>? ». En jouissant de lui, Louise s'approprie son viol, dans le même élan que Manu s'approprie le sien en le parodiant : « on suit pas les filles qu'on connaît pas comme ça, mec, Ça aussi fallait que tu le comprennes. Faut se méfier<sup>285</sup>. » Car en désacralisant leur sexe, et en répondant à l'agression par une agression similaire, les femmes despentiennes refusent d'entrer dans leur « catégorie du sexe », telle que l'entend Wittig. Attaquer la frontière qu'est le viol en mettant à mal cette frontière, c'est surtout permettre l'avènement d'un monde plus *queer*, où le « propre de l'homme » ne lui est plus propre; où la « définition première de la féminité », ne la définit plus.

*La catégorie de sexe est une catégorie totalitaire [...]. Elle forme l'esprit tout autant que le corps puisqu'elle contrôle toute la production mentale. Elle possède nos esprits de telle manière que nous ne pouvons pas penser en dehors d'elle. C'est la raison pour laquelle nous devons la détruire et commencer à penser au-delà d'elle si nous voulons commencer à penser vraiment, de la même manière que nous devons détruire les sexes en tant que réalités sociologiques si nous voulons commencer à exister<sup>286</sup>.*

---

<sup>284</sup> *Ibid.*, p. 159

<sup>285</sup> *Id.*, *Baise-moi, op.cit.*, p. 240.

<sup>286</sup> Monique Wittig, *La Pensée straight*, Paris, Balland, 2001, p. 49.

### 5.3. *Queer*

*VALMONT : Je crois que je pourrais  
m'habituer à être femme. Marquise.*

*MERTEUIL : Je voudrais le pouvoir.  
(Un temps)*

*VALMONT : Alors quoi.*

*Continuons à jouer.*

*MERTEUIL : Jouer, nous ?*

*Quoi, continuons ?*

*Heiner Müller<sup>287</sup>*

Les femmes caricaturent les hommes, dans les romans de Despentès, s'appropriant entre autres leur violence, et plus spécifiquement la violence sexuelle. Elles caricaturent aussi les femmes, jouant de cette identité, ne serait-ce que par leur métier de séductrice : hardeuse, stripteaseuse, prostituée... Dans *Les Jolies Choses*, c'est cet apprentissage du féminin que fait Pauline, quand elle prend la place de sa jumelle Claudine. À force de se faire passer pour elle, Pauline comprend l'erreur de « l'époque où elle ne se rendait pas compte qu'elle pouvait ressembler à sa soeur, qu'il suffisait d'une panoplie pour qu'un homme vous trouve désirable. Elle croyait que la féminité existait, qu'elle ne pouvait pas l'inventer<sup>288</sup> ». Puisque n'existent, autrement que par l'invention, ni la femme, ni l'homme, les personnages despentiens peuvent alors attaquer la frontière des genres et le carcan des catégories du sexe, en les montrant comme des performances. La féminité et la masculinité deviennent alors peaux, une Hadaly à investir, comme le fait Sowana. Et c'est cette liberté dans l'appropriation *queer* du genre qui donne leur puissance aux acteurs victorieux des récits.

---

<sup>287</sup> Heiner Müller, *Quartett*, Paris, Minuit, 1982, p. 142.

<sup>288</sup> Virginie Despentès, *Les Jolies Choses*, Paris, Grasset, 1998, p. 297.

Ainsi, dans *Les Chiennes savantes*, le plus « proprement homme » des personnages, celui qui viole, n'est aussi que masques : « proprement » femme alors — et à son sujet, jamais le lecteur n'aura le fin mot. Victor est la sirène qui charme l'autre : « il pouvait captiver pendant des heures durant<sup>289</sup> », et le délaisse : « il était parti tout de suite en sortant de la salle de bain<sup>290</sup> ». C'est autour de Victor que circulent les mythes. Victor, conduisant les personnages féminins à la folie, à « l'anémie cérébrale<sup>291</sup> », perpétue les avertissements d'Edison, mais change le sexe du redoutable jouet dont il faudrait se méfier. Il rafle tout : « la Reine-Mère, Stef, Lola, Mireille... Comme un envoûtement<sup>292</sup> ».

*Oui : telles sont ces femmes! jouets sans conséquences pour le passant, mais redoutables pour ces seuls hommes, parce qu'une fois aveuglés, souillés, ensorcelés par la lente hystérie qui se dégage d'elles, ces « évaporées » — accomplissant leur fonction ténébreuse, en laquelle elles ne sauraient éviter elles-mêmes de se réaliser — les conduisent, forcément, en épaississant d'heure en heure, la folie de ces amants, soit jusqu'à l'anémie cérébrale et le honteux affaissement dans la ruine, soit jusqu'au suicide hébété d'Anderson<sup>293</sup>.*

L'effet envoûtant, médusant de Victor sur les femmes des *Chiennes savantes* joue avec l'essence sexuée de qui accomplira les « fonctions ténébreuses » de la mise en garde d'Edison. « Ne le laisse pas t'approcher, Louise, tu ne te méfieras jamais assez de lui<sup>294</sup> ».

Il a été soulevé, plus haut dans ce texte, que le viril inventeur Edison est étonnamment maternel, féminin, dans ses visées créatrices. Pareillement Victor, d'apparence et d'actions de prime abord purement masculines, est aussi en grande partie assimilable à l'Evelyn de Villiers,

---

<sup>289</sup> *Ibid.*, p. 153.

<sup>290</sup> *Ibid.*, p. 232.

<sup>291</sup> Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future*, *op. cit.*, p. 191. Il est amusant de constater qu'une telle expression aurait tout aussi bien pu venir de Despentès.

<sup>292</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>293</sup> *Ibid.*

<sup>294</sup> Despentès, *Les Chiennes savantes*, *op. cit.*, p. 58.

ou à la Milady de Dumas : serpent qui parviendra à ses fins par le biais de la séduction. Il est en cela différent de Saïd, dont le prénom évoque déjà le *caïd* qu'il incarne. Bien homme, Saïd est aussi — ou : par conséquent — l'un des premiers suspects de Louise et de Mireille dans l'histoire des meurtres... dont la coupable s'avère ironiquement être la petite Laure, sa copine. Saïd, prêt à battre Victor sur le plan viril de la force physique, est, comme sa queue, « robuste, grand et droit<sup>295</sup> ». Et quand il décrit Victor à Louise, il raconte : « je l'ai massacré, la putain de sa race, je lui ai bouffé la gueule. Je l'ai laissé par terre, inerte, mais avant je l'ai prévenu que s'il ne trissait pas je revenais pour l'achever<sup>296</sup> ». Malgré les coups qui portent, c'est encore Victor, manipulateur comme une Ève, ou très littéralement comme une *putain de sa race* — de son sexe —, qui gagne la partie : après la bagarre, la Reine-mère répudie le vainqueur, bien amoureuse du vaincu.

Étrangement féminin, Victor est en quelque sorte l'Autre de cette Reine-mère qui, « flanquée de deux filles, imperturbables et droites<sup>297</sup> », multiplie les qualités viriles — à commencer par celle d'être aux commandes du réseau de prostitution de la ville. La Reine-mère et Victor, en filigrane du récit, s'ils ne communiquent jamais directement, entretiennent une relation tendue entre respect et combat. Cette androgynie sera reprise et affinée dans *Apocalypse Bébé*, puis dans *Vernon Subutex*, avec le personnage de « La Hyène », détective androgyne à laquelle n'échappe aucune enquête, pour qui « y a rien qui marche comme la violence pour bien communiquer<sup>298</sup> », et qui doit son surnom à l'immense et phallique clitoris de l'animal... Il

---

<sup>295</sup> « Il a baissé sa braguette, sourire et regard fixe, comme si je l'avais mis au défi. Il avait ce genre de queue robuste, grande et droite. J'avais beaucoup de respect pour les types qui en sortaient une comme ça. Ça me faisait l'effet d'une image du bien, une représentation de l'honnêteté. » *Ibid.*, p. 82.

<sup>296</sup> *Ibid.*

<sup>297</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>298</sup> Despentes, *Apocalypse Bébé*, *op. cit.*, p. 140.



semble que ce soit alors à qui saura tirer son épingle du jeu des genres, à qui s'hybridera le mieux, à qui se fera *king kong*, que reviendra la mise.

*Le féminisme est une aventure collective, pour les femmes, pour les hommes, et pour les autres. Une révolution, bien en marche. Une vision du monde, un choix. Il ne s'agit pas d'opposer les petits avantages des femmes aux petits acquis des hommes, mais bien de tout foutre en l'air. Sur ce, salut les filles, et meilleure route...<sup>299</sup>*

Cette révolution du genre vers le *queer*, en témoignent d'une part les personnages puissants dans les romans de Despentes, et d'autre part ceux qui ne le sont pas. Comme l'a fait le *Scum Manifesto* pour Solanas, *Baise-moi* a souvent valu à Despentes une réputation misandre. Celle-ci tient peu compte du genre des premières victimes de la rage du récit. En effet, Severine, la colocataire « comme il faut » et « de bon goût » de Nadine, et Karla, qui reproche à Manu de ne pas se sentir suffisamment souillée par leur viol, deux filles de l'ordre des « daddy's girl<sup>300</sup> » de Solanas, sont les premières à être violemment évacuées de l'échiquier de l'histoire. Et c'est encore une femme qui pâtit du meurtre initiatique de l'amitié de Manu et Nadine, présageant le « changement de tableau », le « tout foutre en l'air » revendiqué dans *King Kong théorie*.

*Les cheveux de la dame sont soyeux et parfumés, le chignon se dénoue quand elle la bouscule pour la faire avancer. Le canon noir et brillant s'approche de la ligne claire du menton, la gorge offerte, les mains de la femme qui tâtonnent, se protègent gauchement, cherchent à se libérer. L'incroyable détonation. Changement de tableau. Les yeux intacts surplombent un carnage de visage, le sang coule abondamment, épongé par le tissu du tailleur bien coupé. Les cheveux défaits et tachés, les jambes pliées n'importe comment.*

*Cette formidable détonation, la ligne du menton est partie en bouillie. La femme entière est partie en purée.<sup>301</sup>*

---

<sup>299</sup> *Id.*, *King Kong théorie*, *op. cit.*, p. 145. Excipit. Je souligne.

<sup>300</sup> « Daddy's Girl, passive, adaptable, respectful of and in awe of the male, allows him to impose his hideously dull chatter on her ». Valerie Solanas, *Scum Manifesto*, Londres / New York, Verso, 2004, p. 55.

<sup>301</sup> *Id.*, *Baise-moi*, *op. cit.*, p. 118.

Ainsi, une fois « partie en purée », c'est la « femme entière » qui peut être travestie, parodiée, parasitée par Manu et Nadine : « avec la carte et le code elles peuvent se payer plein de trucs. [Nadine] veut aussi acheter le même tailleur que la femme<sup>302</sup> ». Elles se trouvent alors, comme Pauline dans *Les Jolies Choses*, de l'autre côté de qui « cro[it] que la féminité exist[e], qu'[on] ne p[eut] pas l'inventer<sup>303</sup>. » Explosion du féminin : Manu et Nadine sont dans une attaque *King Kong*, non pas contre les hommes, mais d'abord contre un système binaire qui force l'existence de la catégorie « femme » et de la catégorie « homme ». Elles jouent sur les deux genres, en ce qu'ils sont inventions, l'un et l'autre : « Nadine [...] ressemble vraiment à un mec avec ses cheveux courts et *s'étonne de ne pas y avoir pensé plus tôt*<sup>304</sup> ». Manu et Nadine, à la fois se costumant « comme des femmes » et agressant « comme des hommes », deviennent puissantes, intouchables... jusqu'à ce que ce système les rattrape, et que « Nadine se regard[ant] dans le rétroviseur [ait] moins l'air d'un mec avec ses yeux bouffis<sup>305</sup> ».

De leur côté, les figures hybrides de la Reine-mère et de Victor, tout en étant peu présentes dans la diégèse du roman, sont en arrière-scène les maîtres du jeu. Dans *Les Chiennes savantes*, ce sont Victor et la Reine-Mère, les joueurs qui s'affrontent et se respectent en déplaçant, comme des pions, les autres personnages. Étranges Valmont et Merteuil contemporains, Victor et la Reine-mère tirent les ficelles; rien d'étonnant alors à ce qu'ils soient, comme Manu et Nadine, des personnages *King Kong*, campés dans des corps au genre à la fois

---

<sup>302</sup> *Ibid.*

<sup>303</sup> Virginie Despentes, *Les Jolies Choses*, Paris, Grasset, 1998, p. 297.

<sup>304</sup> *Ibid.*, p. 232. Je souligne.

<sup>305</sup> *Ibid.*, p. 239.

ambigu et très sexualisé. Il faut sans doute se méfier de ces deux-là, hybrides dans un récit de viol et de prostitution, où tout semblerait par conséquent obliger le binaire. Ils sont trompeurs de n'être pas tout à fait homme, ni tout à fait femme, masqués, rusés, puissants.

Mais la Reine-Mère, bien qu'androgynous, n'en porte pas moins ce très connoté surnom, qui décomposé de part à d'autre du trait d'union, puis compris avec celui-ci, résonne en trois positions, chaque fois féminine. S'il est constitué de deux titres de femmes en surplomb, « reine » et « mère », entendu dans son tout monarchique, « reine-mère », il évoque déjà l'impuissance à venir du personnage. Car attaquée par Mme Cheung, chef du clan mafieux adverse, la Reine-mère se laissera abattre, déjà dévastée qu'elle est par la trahison de Victor, comme du dauphin devenu roi, dont elle serait tombée amoureuse. Sans son pouvoir, elle devient « rabougrie. Amoindrie, et pas belle<sup>306</sup> ». Elle laisse tomber la prestance de son costume — féminin et masculin —, de sa performance — féminine et masculine — elle est méconnaissable. « Je n'ai d'abord pas fait le rapprochement. Une femme plutôt grasse en survêt informe, grisâtre, Stan Smith pourries et le crâne rasé. Poches flasques sous les yeux ternes, nez trop gros un peu luisant<sup>307</sup>. » Contre ce nom de Reine-mère, la privant déjà symboliquement de son pouvoir, s'oppose dès l'amorce celui de Victor. Combinant le pouvoir sexuel de l'homme — le viol — et celui de la femme — la séduction — Victor est bel et bien *victorieux*, justement, et trouvera sa féminine *victoire*... Celle à laquelle pas un des personnages de femmes n'aura accès, dans ce roman qui se clôt plutôt par la mort, en voiture, de Louise et de Laure :

---

<sup>306</sup> *Ibid.*, p. 192.

<sup>307</sup> *Ibid.*

*Elle a fait des trucs avec le volant en essayant de se dégager, le chien s'est énervé, mais il n'y avait rien à faire. Je tenais bon, pied au sol, nous roulions vraiment vite, c'était un grand virage<sup>308</sup>.*

« Sur ce, salut les filles, et meilleure route... »

## 5.4. Technogénre et contra-sexuel

*By the late twentieth century, our time,  
a mythic time, we are all chimeras,  
theorized and fabricated hybrids  
of machine and organism.  
In short, we are cyborgs.  
The cyborg is our ontology;  
it gives us our politics.  
Donna Haraway<sup>309</sup>*

Dans *L'Ève future*, en défendant le bien-fondé du remplacement de la femme par l'andréide, Edison veut ajouter du mortier dans les catégories du sexe, plutôt que de les mettre à bas. Toutefois, dans la foulée des mouvements *queer*, c'est une réflexion malgré lui cousine à celle de l'inventeur que produit la philosophe Beatriz Preciado, dans l'optique despenticienne de « tout foutre en l'air<sup>310</sup> » des codes binaires devenus caducs. Constatant que le genre en mascarade est effectivement, désormais, une technologie, Preciado argue l'avantage de la technique pour repousser les frontières binaires du genre.

*Cette construction [technique/médicale] de la féminité et de la baise nous amène à comprendre pourquoi Monique Wittig n'a pas de vagin, pourquoi les lesbiennes ne sont pas des femmes et pourquoi la pénétration anale entre pédés devrait être considérée comme un coït*

---

<sup>308</sup> *Ibid.*, p. 250. Excipit.

<sup>309</sup> Donna Haraway, « A Cyborg Manifesto. Science, Technology, and Socialist-Feminist in The Late Twentieth Century », *The Cybercultures Reader*, New York, Routledge, 2000, p. 292.

<sup>310</sup> Despentes, *King Kong théorie*, *op. cit.*, p. 145.

*puisque, selon le modèle hétérosexuel de construction de la différence sexuelle, tout trou capable d'accueillir un pénis devrait être appelé un « vagin »*<sup>311</sup>.

Ainsi, les corps, d'ores et déjà cyborgs, reconstruits par une médecine plus ou moins invasive, et surveillés par les anovulants, sont la matière d'un genre technologique et organique, parent de celui de l'andrèide : c'est la technologie qui *produit* le genre et, partant l'idée actuelle du genre. Preciado interroge en ce sens ce qu'elle nomme le technogène, celui-là issu d'une société dite pharmacopornographique, dont l'analyse formera le cœur de son second ouvrage, *Testo Junkie*.

*Si la science est la nouvelle religion de la modernité, c'est par sa puissance performative : elle a la capacité de créer, et pas simplement de décrire, la réalité. La grande réussite de la technoscience est de transformer notre dépression en Prozac, notre masculinité en testostérone, notre érection en Viagra, notre fertilité / stérilité en Pilule, notre sida en trithérapie. Sans qu'il soit possible de démêler ce qui vient en premier, de la dépression ou du Prozac, du Viagra ou de l'érection, de la testostérone ou de la masculinité, de la pilule ou de la maternité, de la trithérapie ou du sida. Cette production en autofeed-back est le propre du pouvoir pharmacopornographique*<sup>312</sup>.

Le positivisme scientifique d'Auguste Comte, celui que moque *L'Ève future*, correspond à la tendance moderne de concevoir la science comme une religion; le titre même du roman de Villiers en est témoin. Cette toute-puissance d'une science qui aurait le pouvoir de renverser l'ordre chronologique des créations des choses — sexuelles, dans l'extrait ci-dessus — est déjà poussée vers ses limites par Edison. En effet, une fois Hadaly imaginée, il est impossible de penser de nouveau la femme sans la comparer à cette Ève nouvelle qui, comme celle du mythe chrétien, la *précède* dans une logique renversant la chronologie instinctive. Ainsi, l'Ève future est fille et mère à la fois de la société pharmacopornographique de Preciado, issue d'un pareil Eden

---

<sup>311</sup> Beatriz Preciado, *Manifeste contra-sexuel*, Paris, Jacob Duvernet, 2000, p. 98.

<sup>312</sup> *Id.*, *Testo Junkie*, Paris, J'ai lu, 2014, p. 34.

d'éprouvettes. L'étude que la philosophe propose de la sexualité et du genre en rapport à la technologie pose à nouveau la question de la réalité du corps contre sa mise en scène. C'est cette question qui occupe à la fois les romans de Despentes et celui de Villiers de l'Isle-Adam.

*Comprendre le sexe et le genre comme des technologies permet de trancher la fausse contradiction entre essentialisme et constructivisme en arguant du fait qu'il n'est pas possible d'isoler les corps (comme matériaux passifs ou résistants) des forces sociales de construction de la différence sexuelle<sup>313</sup>.*

Dans le *Manifeste contra-sexuel*, son premier ouvrage, publié peu après *Les Chiennes savantes*, Preciado dissèque, déconstruit, et remplace par un contrat *contra-sexuel* la comédie du rapport entre les sexes. Elle s'attache alors au technogène, qu'elle retravaillera dans *Testo-Junkie*, proposant que les chirurgies génitales « sont les scénarios visibles du travail de la technologie hétérosexuelle; elles rendent manifestes la construction technologique et théâtrale de la vérité naturelle du sexe<sup>314</sup> ». Pareillement, la construction d'Hadaly par Edison fait trembler la frontière de la vérité naturelle du sexe : « puisqu'en un mot la Femme elle-même nous donne l'exemple de se remplacer par de l'Artificiel, épargnons-lui, s'il se peut, cette besogne. [...] Essayons de changer de mensonge! Ce sera plus commode pour elles et pour nous<sup>315</sup>. » L'état mécanique et artificiel d'Hadaly rend manifeste la « construction technologique de la vérité naturelle du sexe ».

En cela, Edison et Preciado pensent tous les deux, de part et d'autre du hiatus d'un siècle de médecine, la création d'un corps dont le genre serait magnifié par la technique. Et bien que la philosophe interroge le corps de l'un comme sujet *queer*, alors que l'inventeur cherche la

---

<sup>313</sup> *Id.*, *Manifeste contra-sexuel*, *op. cit.*, p. 114.

<sup>314</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>315</sup> Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future*, *op. cit.*, p. 209.

perfection genrée de l'autre comme l'objet idéal d'une extrémité binaire, leur visée reste comparable : Edison aura été bien *queer*, malgré lui. Les chirurgies génitales contemporaines, tout comme la construction de l'andréide, ont comme objectif la création d'un (de) genre(s) qui soi(en)t tout aussi artificiel(s) et théâtral(aux) que celui compris comme naturel, mais plus adéquat(s).

Le contrat contra-sexuel de Preciado, dans son *Manifeste*, est étonnamment proche de celui qui lie Ewald à Hadaly : admettant l'artificiel, il porte ce dernier à un extrême qui permet d'en jouer tout à fait. Ainsi, le *Manifeste contra-sexuel* s'ouvre sur l'éloge d'une sexualité utopique basée sur le gode d'une part, et l'anus, seul organe sexuel universel, d'autre part. La contra-sexualité, qui est surtout une analyse critique de l'aspect binaire, polarisé et naturalisé de l'hétérosexualité, celui des catégories politiques du sexes, « vise à substituer à ce contrat social que l'on appelle Nature un contrat contra-sexuel<sup>316</sup> ». Edison, de la même façon, substitue au « contrat social que l'on appelle Nature » le contrat de l'andréide, et les danseuses de l'Orga, « tout à fait absente, mais sans hésitation motrice<sup>317</sup> », rappellent à leur tour cette construction des extrémités du système binaire dans le théâtre de la sexualité.

Ainsi, la description que Preciado propose du gode, objet technosexuel autour duquel gravite la philosophie contra-sexuelle, peut se lire de concert avec l'argumentation du savant qui insiste sur la véracité de son Hadaly, plus réelle que la vivante :

*Cette imitation grossière, cette reproduction sculpturale du pénis [ou de la femme], manifeste les mécanismes de la coproduction de l'original et de la copie. Elle montre que le terme — le gode [Hadaly] — qui*

---

<sup>316</sup> Preciado, *Manifeste contra-sexuel*, op. cit., p. 20.

<sup>317</sup> Despentes, *Les Chiennes savantes*, op. cit., p. 17.

*représente soi-disant une réalité originale produit rétroactivement le pénis [la femme] original[e]. Le gode précède le pénis*<sup>318</sup>.

Si le gode précède le pénis, c'est que l'idée du pénis vient de celle réifiée qu'est le gode, idée sans lequel le pénis n'existerait pas en propre — pas tel qu'on l'entend. Si, en quelque sorte, Hadaly précède Evelyn et Alicia, c'est qu'elle est l'essence réifiée du contenu du coffre — son « imitation grossière, [sa] reproduction sculpturale ». Hadaly est, en rapportant l'argumentation d'Edison à celle de Preciado, la femme-gode, celle qui est « mille fois plus identique à elle-même... qu'elle-même! Oui, certes! [...] est-ce que le corps existe à ce point<sup>319</sup>! »

La dimension ironique du texte de Preciado, comme de celui de Villiers de l'Isle-Adam, ne peut manquer d'être relevée. Cette posture redouble dans le *Manifeste* celle qui présiderait tout contrat sexuel. Ainsi, au début de son ouvrage, l'auteure décrit des exemples d'application du contrat en reprenant et parodiant à son extrême la mise en scène nécessaire dans les relations hétérosexuelles.

*Durée totale 11' [...] Levez-vous et répétez à voix haute : je dédie le plaisir de mon trou à toutes les personnes qui meurent du sida et aux personnes malades du sida. [...] À chaque fois que le gode sort de votre trou, criez votre contre-nom vicieusement. Après sept minutes d'auto-godage, poussez un cri strident pour simuler un violent orgasme. [...] La durée totale de la pratique doit être contrôlée par un chronomètre qui indique tel un voyeur du temps la fin du plaisir et donc l'acmé orgasmique. La simulation de l'orgasme se produira pendant 10 secondes*<sup>320</sup>.

Par cette série de didascalies, qui détournent ironiquement la mascarade hétérosexuelle en se l'appropriant, Preciado tient deux discours en battement l'un dans l'autre : à la fois celui qui

---

<sup>318</sup> Preciado, *op. cit.*, p. 67.

<sup>319</sup> Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future*, *op. cit.*, p. 126.

<sup>320</sup> Preciado, *Manifeste contra-sexuel*, *op. cit.*, p. 55.



revendique une mise en scène exagérée, tout comme Edison revendiquerait la supériorité de l'andréide, et celui qui la ridiculise, comme le discours positiviste est ridiculisé par la narration de Villiers de L'Isle-Adam. En affirmant que « le gode est la vérité de l'hétérosexualité comme parodie<sup>321</sup> », et en utilisant justement cette parodie qu'est le gode comme figure centrale du théâtre contra-sexuel, Preciado propose un mouvement vers une artificialité qui ne se croit pas autre chose, ou qui se sait authentique : qui se montre dans sa fiction ironique, exactement comme le fait la danseuse Louise, rejouant dix fois par jour son « sourire de jeune louve [et] déhanchement de conquérante<sup>322</sup> ».

Ironique, le texte de Preciado l'est, elle qui fait bien du gode, pourtant celui-là qui « oblige à s'interroger sur la vie, la vérité et la subjectivité dans le sexe<sup>323</sup> », la pierre de touche du contrat contra-sexuel qu'elle revendique. En cela, c'est en quelque sorte le gode *qui tient lieu d'ironie*, exactement comme Hadaly est l'ironie du genre dans *L'Ève future*, dans sa réification de l'abstraite danseuse qu'est Louise dix fois par jours. Le gode, matérialisant l'ironie du texte de Preciado, et plus largement l'ironie de situation<sup>324</sup> des relations entre les genres, soulève une même superposition entre l'absence et la présence de l'authenticité de l'être chez Heidegger. Le texte de Preciado emprunte pour ce faire l'oscillation entre l'humour et le sérieux, celui que revendique Jankélévitch dans son essai sur une ironie qui, « sous peine de naufrage, doit

---

<sup>321</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>322</sup> Despentes, *Les Chiennes savantes*, *op. cit.*, p. 14.

<sup>323</sup> Preciado, *Manifeste contra-sexuel*, *op. cit.*, p. 72.

<sup>324</sup> Il est entendu par « ironie de situation », non pas un procédé rhétorique littéraire ou philosophique, mais plutôt une contradiction constatée dans une situation donnée. Cette ironie n'est, toutefois, nulle part présente essentiellement, en ce qu'elle naît toujours d'un point de vue « le rapprochement ironique peut être un effet du hasard, mais il faut toujours un observateur pour le saisir, c'est-à-dire pour établir le rapport ironique ». Pierre Schoentjes, *op. cit.*, p. 47.

louvoyer périlleusement entre la Charybde du jeu et la Scylla du sérieux<sup>325</sup> ». Il va sans dire qu'un tel louvoiement est retrouvé sans cesse dans *L'Ève future* et dans les *Chiennes savantes*. Le lecteur de Preciado, tout comme celui de Villiers et celui de Despentes, peut ainsi adhérer à la théorie du gode, à la théorie d'Hadaly; il est parallèlement libre d'en rire. Ainsi, le rapport entre l'ironie d'un texte et son sens est tout à fait comme celui décrit entre le gode et le plaisir par la théoricienne espagnole : ils savent tous deux que « le plaisir n'est jamais donné ou pris, qu'il n'est jamais là, qu'il n'est jamais réel, qu'il est toujours incorporation et réappropriation<sup>326</sup> ».

Enfin, cette relation qui permet de penser le pénis et le gode ne peut manquer de faire résonner celle qu'entretiennent genre et sexe dans *Gender Trouble*.

*As a result, gender is not to culture as sex is to nature; gender is also the discursive/cultural means by which « sexed nature » or « a natural sex » is produced and established as « prediscursive », prior to culture, a politically neutral surface on which culture acts<sup>327</sup>.*

La théorie de Judith Butler ne soutient pas simplement qu'il y ait un sexe naturel par-dessus lequel s'inscrirait un genre en performance : le sexe naturel n'est conçu comme tel qu'*après* la mise en discours du genre. Ce qu'Hadaly permet de penser c'est justement ce rapport discursif, conceptuel, chronologique dans son ordre de « réalité », qui lie le gode et le pénis, le genre et le sexe, la représentation réifiée et le dit « naturel », la « chienne » et la femme. C'est que le procédé ironique redouble la dialectique entre authenticité et facticité qu'il permet au discours dans le texte. Quand Kierkegaard dit de l'ironie que dans « sa négation infinie absolue, [elle]

---

<sup>325</sup> Vladimir Jankélévitch, *L'ironie*, Paris, Flammarion, 1964, p. 137.

<sup>326</sup> Preciado, *Manifeste contra-sexuel*, op. cit., p. 72.

<sup>327</sup> Butler, *Gender Trouble*, op. cit., p. 10.

vide les concepts de tout contenu, [et permet d']édifier autour d'un rien, d'un vide théorique<sup>328</sup> », il permet de comprendre autrement le « rien » lacanien du corps de la femme. Ce rien du corps et du texte n'est plus tant une « pénurie d'individu » à chercher sous le dévoilement, mais bien le « vide théorique » de la réalité absolue, comme de la mort ou de la vie du chat de Schrödinger dans sa boîte.

## 5.5. Corps et texte

Les premiers feuillets de la publication de *L'Ève future* s'arrêtent alors qu'Edison, demande à Ewald ce qu'il fera de la « vraie » miss Clary, ce à quoi le Lord répond que, « ma foi, [il] l'avai[t] oubliée<sup>329</sup> ». Cette réplique met fin au récit d'alors, avant même qu'il ne soit suggéré, comme c'est le cas dans la version actuelle du roman, qu'Hadaly est visitée par Sowana, et qu'une âme pourrait par conséquent être la raison de la réussite de l'andréide. Surtout, cet excipit clôt le roman sur le ridicule de la volonté d'une science positiviste de tout appréhender, et d'oublier le vivant au profit de la théorie scientifique. Il s'inscrit comme un avertissement qui pourrait faire un écho proleptique à celui posé par les attaquant des *Gender Studies* : il ne faudrait pas oublier la matérialité du corps vivant, le *body that matters*, dans le vertige théorique des constructions et des performances.

*It must be possible to concede and affirm an array of « materialities » that pertain to the body, that which is signified by the domain of biology, anatomy, physiology, hormonal and chemical composition, illness, age, weight, metabolism, life and death. None of this can be denied. [...]*<sup>330</sup>

---

<sup>328</sup> Lemire-Cadieux, *L'ironie kierkegaardienne... op. cit.*, p. 65.

<sup>329</sup> *Ibid.*, p. 326.

<sup>330</sup> Butler, *Bodies That Matter, op.cit.*, p. 36.

Dans *Bodies That Matter*, Judith Butler revient longuement sur cette critique, interrogeant de nouveau les théories de la psychanalyse et du post-structuralisme. C'est qu'il y a, bien sûr, une matérialité du corps, et *Les Chiennes savantes* le rappelle encore et encore : si on le lacère, et si on le viole, si on l'ouvre de force, le corps existe dans son organicité. Il montre « des morceaux d'os, un œil arraché de son orbite, une lèvre rose et pendante<sup>331</sup> ». C'est encore l'horreur de ce corps organique qui est ridiculement prévenue chez Hadaly, elle qui n'est plus que la pure construction d'un genre sans sexe, peau vacante d'une ironie à incarner, et qui alors « n'offre jamais rien de l'affreuse impression que donne le spectacle du processus vital de notre organisme [puisque tout y] est riche, ingénieux et sombre<sup>332</sup> ». Toutefois, la matérialité ne s'oppose pas au langage qui crée le genre : chacun se nourrissent l'un à l'autre.

*[...] But the undeniability of these « materialities » in no way implies what it means to affirm them, indeed, what interpretive matrix conditions, enable and limit that necessary affirmation. That each of those categories have a history and a historicity, that each of them is constituted through the boundary lines that distinguish them and hence, by what they exclude, that relations of discourse and power produce hierarchies and overlappings among them and challenge those boundaries, implies that these are both persistent and contested regions<sup>333</sup>.*

La question d'Edison est, quand on s'y arrête, celle-là qui fonde tout le discours sur la mascarade féminine : « est-ce que le corps existe à ce point? » Elle est directement posée, sous diverses formes, et à plusieurs reprises dans *L'Ève future*. Elle n'est pas moins, plus d'un siècle plus tard, la pierre de touche du *Manifeste Contra-sexuel*, et celle des *Chiennes savantes*. C'est aussi à

---

<sup>331</sup> Despentes, *Les Chiennes savantes*, op. cit., p. 53.

<sup>332</sup> Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future*, op. cit., p. 215.

<sup>333</sup> Butler, *Bodies That Matter*, op. cit., p. 36. Fin de la citation précédente.

celle-là que répond Butler dans son ouvrage. Comment le corps existe-t-il? Peut-on postuler que le corps est d'abord un discours, un texte, complexe dispositif romanesque, à interpréter comme lui, à déformer, désacraliser?

*Le moment de transition, c'est quand on se rend compte qu'aucun texte n'est sacré [...] c'est cela, la pratique philosophique : la désacralisation du texte, de quel que texte que ce soit. Car le texte n'est pas seulement ce que nous entendons par « texte » — le corps est un texte, la sexualité est un texte, la ville est un texte [...] et ces textes sont plus sacrés encore que la Bible.<sup>334</sup>*

Si le corps peut être compris comme un texte, suivant la théorie de Preciado, il doit sans doute être lu comme tel, en jouant des nuances aporétiques qui le constituent, et ne pas se cantonner à quelque interprétation figée ou sacralisée que ce soit. En comprenant le genre comme un discours du corps posé sur le corps, comme Barthes faisait de l'ironie « la question posée au langage par le langage<sup>335</sup> », il est possible de rester dans le battement interprétatif qui perçoit le jeu du genre à la fois simulacre et hyperréalité. Toutefois, le corps n'est pas seulement un discours abstrait, n'est pas qu'un voile, qu'une mascarade, le genre recoupe la troisième interprétation du système quantique : la mesure *ne décide pas* de la mort du chat dans la boîte; simplement, il y a *intrication*.

Les théories de Butler et de Preciado ne retirent pas sa matérialité au corps : « le corps n'est pas une donnée passive sur laquelle agit le biopouvoir, mais plutôt la puissance même qui

---

<sup>334</sup> Ma traduction. « [...] el momento de transito : [darse] cuenta de que ningún texto es sagrado [...] Eso es la practica filosófica : la desacralizacion del texto, de cualquier texto. Luego, [tiene que darse] cuenta también de que el texto no es solamente lo que entendemos por texto, solo que el cuerpo es un texto, que la sexualidad es un texto, que la ciudad es un texto [...] y esos son textos que están mas sacralizados que la Biblia ». Beatriz Preciado, dans Luis Carrizo *dir.*, « La filósofa Beatriz Preciado », *Pienso, luego existo*, TVE, [En ligne] Consulté le 9 mai 2016. URL : <http://www.rtve.es/television/20130719/filosofa-beatriz-preciado/719062.shtml>.

<sup>335</sup> Barthes, *Critique et vérité*, *op. cit.*, p. 55.

rend possible l'incorporation prothétique des genres<sup>336</sup> ». C'est bien mal comprendre les *Gender Studies*, que de les penser dans la totale abstraction philosophique. Elles réinterrogent plutôt les rapports entre matérialité et langage, comme le faisait la figure d'Hadaly un siècle plus tôt. « Language and materiality are not opposed, for language both is and refers to that which is material, and what is material never fully escapes from the process by which it is signified<sup>337</sup>. » Ainsi, interpréter le corps comme un discours n'enlève sa matérialité ni au corps, *ni au discours*.

En un sens, le « voile » de la mascarade est l'ironie dans la signification en battement du corps comme texte. La mascarade féminine agit comme un discours ironique, et peut être interprétée comme tel. Si Hadaly, mécanique idéale de la stripteaseuse, est tellement fascinante, c'est aussi parce qu'elle réifie le flottement ironique d'avant l'incarnation organique ou spirituelle, ce flottement qui précède l'intrication. Le gode, l'andréide, et le costume de la danseuse nue du *Peep Show* — ou de quel que travail du sexe que ce soit — matérialisent chacun le jeu entre l'hyperréel et le simulacre qui précède le corps genré et intriqué. Pareillement, la mascarade féminine telle que la comprend Riviere, est bel et bien située dans ce battement théorisé par Baudrillard, celui qui lie la simulation et l'hyperréalité. « Le gode précède le pénis<sup>338</sup> »; la mascarade précède la femme; le genre précède le sexe naturel.

---

<sup>336</sup> Beatriz Preciado, « Multitudes queer. Notes pour une politique des « anormaux », *Multitudes*, vol. 2, n°12, 2003, p. 20

<sup>337</sup> Butler, *Bodies That Matter*, *op. cit.*, p. 38.

<sup>338</sup> Preciado, *Manifeste contra-sexuel*, p. 67.

Il n'est alors pas anodin que dans sa description des étapes de la construction d'Hadaly, Edison fasse usage de termes littéraires : il *lit* véritablement le corps de son andrède comme l'ouvrage qui est en train de s'écrire.

*Maintenant, je lis les gestes sur ce Cylindre aussi couramment qu'un prote lit à rebours une page de fonte (question d'habitude) : je corrigerai, disons-nous, cette épreuve selon les mobilités de miss Alicia Clary : cette opération n'est pas très difficile, grâce à la Photographie-successive dont vous venez de voir une application toute l'heure*<sup>339</sup>.

Edison rejoue d'abord la comparaison sans cesse reconduite entre tout créateur, qu'il soit auteur ou inventeur. Mais surtout, ces propos de l'inventeur rappellent à leur tour qu'il est bien impossible d'appréhender le genre sans le discours, que le discours ne remplace pas la matérialité : il la signifie et se signifie lui-même en même temps.

---

<sup>339</sup> Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future*, op. cit., p. 218.

## CONCLUSION

La question du corps sexué, du corps comme mensonge et comme voile, ou du corps comme matériel, est centrale au *Gender Studies*. « *If the description of the body takes place in and through the imaginary schema, that is, if these descriptions are psychically and phantasmatically invested, is there still something we might call the body itself which escape this schematization*<sup>340</sup>? » C'est celle que soulève déjà le personnage d'Edison dans *L'Ève future* lorsqu'il se demande, avec ironie, si « le corps existe à ce point<sup>341</sup> ». En cela, l'imitation de la femme telle qu'elle est mise en scène dans la fiction, mais aussi dans les recherches technologiques, médicales et informatiques, force à s'interroger sur la *réalité* du genre. Si la femme est un théâtre, ainsi que l'argue le personnage d'Edison; une mascarade selon la théorie de Riviere; une catégorie politique chez Wittig; une performance dans l'analyse de Butler; une technologie dans celle de Preciado; le corps matériel existe-t-il encore à ce point?

Cette étude comparative entre *Les Chiennes savantes* et *L'Ève future*, tout en s'appuyant d'abord sur des œuvres littéraires, a pris pour tremplin deux phénomènes sociaux toujours d'actualité qui, semble-t-il, participent de la production du féminin : d'une part, la construction du genre à même le corps, par le maquillage, les vêtements, et la performance, que rejoue Louise dans ses danses; d'autre part, sa réification hors du corps, dont témoignent poupées et automates, et que met en scène Hadaly. Mais voilà que, renversant de nouveau la chronologie entre la copie et le copié, l'utilisation chevronnée de la chirurgie plastique permet l'émergence de véritables « barbies humaines », entièrement remodelées par le bistouri, et cherchant à affiner en miroir leur

---

<sup>340</sup> Butler, *Bodies That Matter*, op. cit., p. 36.

<sup>341</sup> Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future*, op. cit., p. 126.



ressemblance avec une poupée qui se voulait déjà, elle-même, à l'image « de la femme ». Valeria Lukyanova, peut-être l'exemple le plus frappant du phénomène, dessine ainsi une boucle de plus dans la spirale de la production du genre. Les réactions que suscitent le corps de l'Ukrainienne, entre le malaise et la fascination, reconduisent l'ambivalence face à l'artifice du féminin. « Je suis heureuse, confie Lukyanova au *Cosmopolitan*, qu'ils [ses détracteurs] croient que je suis irréaliste, ça veut dire que mon travail paie<sup>342</sup>. » En donnant âme et mouvement au corps d'une poupée créé à même le sien, Lukyanova reprend en quelque sorte le rôle de Sowana : elle soulève l'aspect purement construit, et irréel, de son genre. Si son corps semble de prime abord être l'apogée d'un féminin excessif, et qu'il est accusé par des féminismes d'être une incorporation effrayante des impératifs esthétiques pesant sur la femme, il est surtout, malgré lui peut-être, merveilleusement *queer* : en tout point joué comme une performance. En cela, la différence entre le transsexuel et la « barbie humaine » est beaucoup plus mince qu'elle ne le semble au premier abord : chacun, réifiant le genre, le crée à même sa chair.

En 2015, Bruce Jenner, ancien athlète olympique et co-vedette de la spectaculaire télé-réalité *Keeping Up With the Kardashians*, se transforme en Caitlyn Jenner. Le monde médiatique américain réagit, et souligne, très positivement, le courage du geste. La couverture du *Vanity Fair*, où pose une superbe femme, habillée d'un corset de satin blanc, provoque une pluie de commentaires sur la beauté, le *sex-appeal*, la réussite du modèle : « *it's really heartwarming to see everyone not only accept Caitlyn Jenner as a woman, but to waste no time in treating*

---

<sup>342</sup> Valeria Lukyanova, interrogée par le *Cosmopolitan*, tel que cité dans Ruben Vanyper, « Valeria Lukyanova, la Barbie Girl ukrainienne, avoue avoir recours à Photoshop! », *Close*, [En ligne] mis en ligne le 20 mai 2015, consulté le 6 juin 2016. URL : <http://www.closemag.fr/insolite/articles/valeria-lukyanova-la-barbie-girl-ukrainienne-avoue-avoir-recours-a-photoshop-!-photos-510480>.

*her... like a woman*<sup>343</sup>. » Il n'est pas étonnant que le corps genré, comme le fait remarquer Jon Stewart dans *The Daily Show*, ne puisse être accepté *queer* qu'à la condition de ne l'être, *queer*; — visiblement et dans son traitement médiatique — que *le moins possible*. Caitlyn le formule elle-même : « *I was always aware that you never want to look like a guy in a dress, ok. If you're gonna come out, you really have to look the part, you have to look very feminine, you have to be able to... what I call my presentation is extremely important. Because it puts people at ease.*<sup>344</sup> »

Plus encore, un discours largement véhiculé au sujet du passage d'un corps masculin à un corps féminin, et vice-versa, reconduit l'impératif de l'essence sacrée d'un genre *original*. La légende de la photo du *Vanity Fair*, sur le compte *Instagram* de Jenner, est particulièrement éloquente en ce qui a trait à l'ambiguïté de la construction du genre : « *so happy after such a long struggle and finally living my true self [...] Can't wait for you to get to know her/me*<sup>345</sup> ». Ici, Jenner insiste d'abord sur l'essence en « *true self* » de son identité genrée. Paradoxalement, elle introduit l'idée d'une production de soi comme performance, d'abord extérieure, « *her* », et ensuite incorporée, « *me* » — cette même ambiguïté qu'elle apporte dans la synonymie suggérée entre le « *look the part* » et le « *look feminine* ». Sans l'introduction de cette scission entre « Caitlyn » et « *me* », et malgré l'aspect *queer* de la transsexualité, la transformation de Jenner ne fait que réaffirmer avec éclat la binarité des sexes. On peut penser, d'ailleurs, que c'est surtout grâce à cette réassurance que les opérations de Jenner sont saluées par le public général. Les

---

<sup>343</sup> Jon Stewart, « Brave New Girl », *The Daily Show With Jon Stewart*, Comedy Central, 2 juin 2015. [En ligne]. Mis en ligne le 2 juin 2015, consulté le 7 juin 2016. URL : <http://www.cc.com/video-clips/oekklq/the-daily-show-with-jon-stewart-brave-new-girl>. Jon Stewart, animant l'émission satyrique, souligne dans cet extrait le sexisme dont a tout de suite été victime Caitlyn Jenner — non pas en tant que transsexuelle, mais en tant que femme.

<sup>344</sup> Caitlyn Jenner, « 'Call me Caitlyn' a Documentary », dir. Jeremy Elkin, *Vanity Fair*, compte officiel sur youtube, [En ligne], mis en ligne en juillet 2015, consulté le le 21 juin 2016. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=z4uxD7anED0>. Je souligne.

<sup>345</sup> Caitlyn Jenner, *Instagram*, [En ligne], mis en ligne en juin 2015, consulté le 6 juin 2016. URL : <https://www.instagram.com/p/3ZSSAmxjIy/>. Je souligne.

chirurgies de sa belle-fille, Kim Kardashian, et de Lukyanova, suscitent quant à elles toujours les plus violentes critiques. C'est qu'en ajoutant du féminin sur ce qui devrait déjà l'être, ces deux dernières « célébrités du corps » ébranlent paradoxalement la conception parfaitement binaire du genre. Il va sans dire que Jenner, Kardashian et Lukyanova sont au même titre dans l'entreprise d'une production de leur féminité, la même que celle d'Arcan, dans *Putain*, quand elle écrit : « mon sexe n'apparaît pas avec suffisamment de netteté, je suis une femme qui ne s'est pas suffisamment maquillée, non, il faut une parure, une seconde couche pour venir s'ajouter à ce que je ne saurais être sans artifice<sup>346</sup> » Grâce à la technique, au maquillage, à la chirurgie, à la photo, Lukyanova se *transforme en femme*, comme le fait Caitlyn Jenner, et peu importe au fond qu'elle ait un vagin, plutôt qu'un pénis, comme point de départ biologique.

Ce mémoire voulait d'abord souligner les différences dans la mascarade féminine telles qu'elles peuvent se lire dans un roman du XIX<sup>e</sup> siècle écrit par un homme, et un autre, contemporain, écrit par une femme. Force est de constater, toutefois, que dans les deux cas, c'est l'avènement de sujets *queer* qui fonde la possibilité de penser le genre. Impossible de revenir trop souvent, dans ce cas, à l'éternelle question d'Edison : « est-ce que le corps existe à ce point? » Si Preciado ne nie pas la réalité du corps, pas plus que ne le fait Butler, toutes les deux renversent sa chronologie. Oui, le corps existe, comme le discours, avec la même matérialité que ce discours, et en embrassant le paradoxe contre-intuitif qu'une telle superposition des états soulève. En faisant trembler les significations de son corps, comme celles des mots d'un texte ironique, ou du vraisemblable d'un roman fantastique, ou de la vérité d'une émission de télé-réalité, peut-être peut-on éviter de s'enfermer dans la fiction imposée d'une interprétation

---

<sup>346</sup> Nelly Arcan, *Putain*, 2001, Paris, Éditions du Seuil, p. 23.

sacralisée, régulatrice, binaire; cette mesure qui décide définitivement de la vie ou de la mort du chat, et qui fait de chacun la *RealDoll* potentielle de l'autre. Enfin, puisque le corps matériel, nous rappelle Preciado, est la puissance d'incorporation du discours, possiblement l'est-il aussi d'une révolution bien en marche, que met en scène Despentes, cette révolution du genre qui nous permettrait de sortir franchement des catégories du sexe de Wittig.

Il nous serait permis de rêver, dans ce cas, une nouvelle Sowana. Celle-là, s'emparant du corps d'Hadaly, le parasiterait enfin comme seule saurait le faire une chienne savante.

# BIBLIOGRAPHIE

## 1. Corpus principal

DESPENTES, Virginie. *Les Chiennes savantes*. Paris: J'ai lu, 1997.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste de. *L'Ève future*. Folio classique. Paris: Gallimard, 1993.

## 2. Corpus secondaire

ACKER, Kathy. *Blood and Guts in High School*. New York: Grove Press, 1994.

———. *Les Grandes Espérances*. Paris: C. Bourgeois, 1988.

ARCAN, Nelly. *À ciel ouvert*. Paris : Seuil, 2010.

———. *Putain*. Paris: Seuil, 2001.

ARTAUD, Antonin. *Van Gogh, le suicidé de la société*. Paris: Gallimard, 2001.

BARBIER, Jules, et Michel CARRÉ. *Faust*. Gérard Condé à l'édition. Paris: L'Avant-scène opéra, 2006.

BAUDELAIRE, Charles. « Le Peintre de la vie moderne. » Dans *Œuvres complètes*. Paris: Robert Laffont, 1980.

DESPENTES, Virginie. *Apocalypse Bébé*. Paris: Grasset, 2010..

———. *Baise-moi*. Paris: Florent Massot, 1994.

———. *Bye Bye Blondie*. Paris: Grasset, 2004.

———. *Les Jolies Choses*. Paris: Grasset, 1998.

GOETHE, Johann Wolfgang von. « Faust I. » Dans *Faust I et II*. Paris: Flammarion, 1984.

JARRY, Alfred. *Le Surmâle : roman moderne*. Paris: Revue Blanche, 1902. [http://fr.wikisource.org/wiki/Le\\_Surm%C3%A2le/2](http://fr.wikisource.org/wiki/Le_Surm%C3%A2le/2). Consulté le 30 juin 2016.

KIERKEGAARD, Søren. *Le Journal du séducteur*. Paris: Gallimard, 1943.

KLEIST, Henrich Von. « Sur Le Théâtre Des Marionnettes », Dans *Petits écrits (Œuvres complètes, tome I)*, 211-8. Paris : Le Promeneur, 1999.

MOLIÈRE. *Les Femmes savantes*. Paris: Gallimard, 1999.

MÜLLER, Heiner. *Quartett*. Paris: Minuit, 1982.

PROUST, Marcel. *Du côté de chez Swann*. Paris: Gallimard, 1988.

———. *Le Côté de Guermantes*. Paris: Gallimard, 1988.

RILKE, Rainer Maria. *Lettres à un jeune poète*. Paris: Livre de Poche, 2002.

THÉORET, France. *Bloody Mary*. Montréal: Typo, 2011.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste de. « La Machine à gloire. » Dans *Contes cruels*, 99–118. Paris: Gallimard, 1983.

———. « L'Appareil pour l'analyse chimique du dernier soupir. » Dans *Contes cruels*, 222–30. Paris: Gallimard, 1983.

———. « L'Inconnue. » Dans *Contes cruels*, 283–99. Paris: Gallimard, 1983.

### **3. Ouvrages théoriques**

#### **3. 1 Sur le corpus principal**

BEYLER-NOILY, Maia. « Pourquoi donc pas? *L'Ève Future* de Villiers de l'Isle-Adam et la rédemption artificielle. » *Études littéraires* vol. 42, n° 1 (2011): 101–15.

BRUNO, Catherine. « Fabriquer la femme qui n'existe pas. » *Psychanalyse* 1, n° 14 (2009): 57 — 74.

RAITT, Allain. *Villiers de l'Isle-Adam et le mouvement symboliste*. Paris: Corti, 1965.

SAUZON, Virginie. « Virginie Despentes et les récits de la violence sexuelle : une déconstruction littéraire et féministe des rhétoriques de la racialisation. » *Genre, sexualité & société [En ligne]*, 7 (printemps 2012). <https://gss.revues.org/2328#bodyftn1>. Consulté le 8 janvier 2016.

VIBERT, Bertrand. *Villiers l'inquisiteur*. Toulouse : Presses universitaires du Midi, 1995.

### 3.2 Sur l'ironie

DENIS, Benoît. « Ironie et idéologie. » *COntEXTES [En ligne]* 2 (février 2007). <http://contextes.revues.org/180>. Consulté le 28 mars 2016.

DESROCHES, Dominic. *Expressions éthiques de l'intériorité. Éthique et distance dans la pensée de Kierkegaard*. Québec: Presses de l'Université Laval, 2008.

GROSOS, Philippe. *L'ironie du réel*. Lausanne: L'Âge d'Homme, 2009.

HAMON, Philippe. *L'Ironie littéraire, essai sur les formes de l'écriture oblique*. Paris: Hachette, 1996.

HÉBERT, David. « La dialectique paradoxale chez Kierkegaard. Étude du paradoxe dans les sphères existentielles. » Mémoire, Université de Montréal, 2012. [https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/9204/Hebert\\_David\\_2012\\_memoire.pdf?sequence=2](https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/9204/Hebert_David_2012_memoire.pdf?sequence=2). Consulté le 30 juin 2016.

HEGEL, Georg Wilhelm. *Introduction à l'esthétique*. Paris: Flammarion, 1984.

———. *Philosophie du droit*. Paris: Gallimard, 1940.

- HUTCHEON, Linda. « Politique de l'ironie. » Dans *Poétique de l'ironie*, 352. Paris: Seuil, 2001.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *L'ironie*. Paris: Flammarion, 2011.
- KIERKEGAARD, Søren. « Le Concept d'ironie constamment rapporté à Socrate. » Dans *Œuvres complètes, tome II*, 464. Paris: Gallimard, 1975.
- . *Le Journal du séducteur*. Paris: Gallimard, 1943.
- KNEE, Philip. « Ironie et mauvaise foi. » *Philosophiques* 11, n° 1 (1984): 71–89.
- LEMIRE-CADIEUX, Roseline. « L'ironie kierkegaardienne : du mode de vie à l'herméneutique. » Mémoire, Université de Montréal, 2009. [https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/7523/Lemire-Cadieux\\_Roseline\\_2009\\_memoire.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/7523/Lemire-Cadieux_Roseline_2009_memoire.pdf?sequence=1&isAllowed=y). Consulté le 30 juin 2016.
- RONGIER, Sébastien. *De l'ironie : Enjeux critiques pour la modernité*. Paris: Klincksieck, 2007.
- SCHOENTJES, Pierre. *Poétique de l'ironie*. Paris: Seuil, 2001.
- VERGOTE, Henri-Bernard. *Sens et Répétition, 2 volumes : Essais sur l'ironie kierkegaardienne*. Paris: Cerf, 1982.

### **3.3 Sur les théories queer**

- BROUSSE, Marie-Hélène. « Qu'est-ce qu'une femme. » Conférence dans le cadre du colloque *Le pont freudien*, Montréal, 2000. <http://pontfreudien.org/content/marie-h%C3%A9l%C3%A8ne-brousse-quest-ce-quune-femme>. Consulté le 9 novembre 2015.
- BUTLER, Judith. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*. Abingdon, Oxon ; New York : Routledge, 2011.
- . *Gender Trouble*. New York: Routledge, 2006.



- CALLE-GRUBER, Mireille. « Il faut que ça cloche, ou comment ne pas nommer. » *Sens Public [En ligne]*, 3 Mars, 2011. <http://www.sens-public.org/article804.html>. Consulté le 30 avril 2016.
- CIXOUS, Hélène. « Le Rire de la Méduse. » Dans *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, p. 35-68. Paris: Galilée, 2010.
- . « Un effet d'épine de rose. » Dans *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, 23–33. Paris: Galilée, 2010.
- DELVAUX, Martine. *Les filles en série, des Barbies aux Pussy Riots*. Montréal: Remue-ménage, 2013.
- DERRIDA, Jacques. *Éperons. Les styles de Nietzsche*. Paris: Flammarion, 1978.
- DESPENTES, Virginie. *King Kong théorie*. Paris: Livre de poche, 2007.
- DOANE, Mary Ann. « Film and the Masquerade : Theorizing the Female Spectator. » *Screen* 23, n° 3–4 (October 1982): 74–88.
- . « Masquerade Reconsidered: Further Thoughts on the Female Spectator. » *Discourse* 11, n° 1 (Automne - hiver -89 1988): 42–54.
- DWORKIN, Andrea. *La Femme de droite*. Montréal: Remue-ménage, 2012.
- HARAWAY, Donna. « A Cyborg Manifesto. Science, Technology, and Socialist-Feminist in the Late Twentieth Century. » Dans *The Cybercultures Reader*, 291–324. New York: Routledge, 2000.
- HUFFER, Lyne. *Are the Lips a Grave?*. Boston: Columbia University Press, 2013.
- LEDOUX-BEAUGRAND, Evelyn. « Imaginaires de la filiation. La mélancolisation du lien dans la littérature contemporaine. » Thèse, Université de Montréal, 2010. <https://>

[papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/4437/Ledoux-Beaugrand\\_Evelyne\\_2010\\_these.pdf](http://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/4437/Ledoux-Beaugrand_Evelyne_2010_these.pdf). Consulté le 30 juin 2016.

PAGLIA, Camille. *Sexual Personae : Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. New York: Vintage books, 1991.

PRECIADO, Beatriz. *Manifeste contra-sexuel*. Paris: Jacob Duvernet, 2000.

———. « Multitudes queer. Notes pour une politiques des ‘anormaux.’ » *Multitudes* 2, n° 12 (2003): 17–25.

———. *Testo Junkie, sexe, drogue et biopolitique*. Paris: J'ai lu, 2014.

RIVIERE, Joan. « Womanliness as a Masquerade. » *International Journal of Psychoanalysis* 10 (1929). <http://www.mariabuszek.com/kcai/DadaSurrealism/DadaSurrReadings/RiviereMask.pdf>. Consulté le 11 avril 2016.

ROTHENBURG, Marcia, Margaret Stevenson, Monique Wittig, and Gilles Wittig. « Combat pour la libération de la femme. » *L'Idiot international*, n° 6 (mai 1970): 13–16.

SOLANAS, Valerie. *Scum Manifesto*. New York/Londres: Verso, 2004.

WITTIG, Monique. *La pensée straight*. Modernes. Paris: Balland, 2001.

———. « The Category of Sex. » *Feminist Issues* 2, n° 2 (1982): 63–68.

### **3.4 *Varia***

BARTHES, Roland. *Critique et vérité*. Paris: Seuil, 1966.

BAUDRILLARD, Jean. *De la séduction*. Paris: Galilée, 1979.

- . « L'Esprit du terrorisme. » *Le Monde*, 3 novembre, 2001. [http://www.lemonde.fr/disparitions/article/2007/03/06/l-esprit-du-terrorisme-par-jean-baudrillard\\_879920\\_3382.html](http://www.lemonde.fr/disparitions/article/2007/03/06/l-esprit-du-terrorisme-par-jean-baudrillard_879920_3382.html). Consulté le 28 mars 2016.
- . *Simulacres et simulation*. Paris: Galilée, 1981.
- BORN, Max. *My Life and Views*. New York: Scribner, 1968.
- FREUD, Sigmund. « L'Inquiétante étrangeté. » Dans *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, 213–63. Folio essai. Paris: Gallimard, 1985.
- . « Sur le sens opposé des mots originaires. » Dans *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, 47–60. Folio essai. Paris: Gallimard, 1984.
- LACAN, Jacques. « Le rêve d'Aristote », Conférence à l'Unesco, *Colloque pour le 23e centenaire d'Aristote*. Unesco, Sycomore, 1978. URL : <http://www.praxislacaniana.it/wordpress/Praxis/Recensioni-Stampa/Lacan-Aristote.pdf>. Consulté le 10 décembre 2016.
- LACEY, Paul A. « Like a Dog Walking on its Hind Legs : Samuel Johnson and Quakers », *Quaker Studies*, n° 2, (2002): 159-174
- NIETZSCHE, Friederich. *Par-delà bien et mal*. Paris: Flammarion, 2000.
- SCHRÖDINGER, Erwin. « Seek for the Road. » In *My View of the World*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. <http://ebooks.cambridge.org/chapter.jsfbid=CBO9781107049710&cid=CBO9781107049710A007&tabName=Chapter>. Consulté le 30 juin 2016.

#### 4. Autres

CARRIZO, Luis. « La Filosofía Beatriz Preciado. » *Pienso, luego existo*. TVE, juillet 2013. <http://www.rtve.es/television/20130719/filosofa-beatriz-preciado/719062.shtml>. Consulté le 9 mai 2016.

ELKIN, Jeremy. « “Call Me Caitlyn” a Documentary. » *Vanity Fair*. Youtube, juin 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=z4uxD7anED0>. Consulté le 21 juin 2016.

JENNER, Caitlyn. Compte Instagram de Caitlyn Jenner. *Instagram*, juin 2015. <https://www.instagram.com/p/3ZSSAmxjIy/>. Consulté le 6 juin 2016.

ROLLINS BAND. « What Do You Do » Chanson. *The End of Silence*, 1992.

STEWART, John. « Brave New Girl. » *The Daily Show with John Stewart*. Comedy Central, juin 2015. <http://www.cc.com/video-clips/oekklq/the-daily-show-with-jon-stewart-brave-new-girl>. Consulté le 7 juin 2016.

VANYPER, Ruben. « Valeria Lukyanova, la Barbie Girl ukrainienne, avoue avoir recours à Photoshop! » Magazine. *Closer*, mai 2015. <http://www.closermag.fr/article/valeria-lukyanova-la-barbie-girl-ukrainienne-avoue-avoir-recours-a-photoshop-%21-photos-510480>. Consulté le 6 juin 2016.