Elfe XX-XXI

Études de la littérature française des XXe et XXIe siècles

8 | 2019

Extension du domaine de la littérature

Virginie Despentes et le domaine du genre

Lucas Hollister

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/elfe/888>

DOI : 10.4000/elfe.888

ISSN : 2262-3450

Éditeur

Société d'étude de la littérature de langue française du XXe et du XXIe siècles

Référence électronique

Lucas Hollister, « Virginie Despentes et le domaine du genre », *Elfe XX-XXI* [En ligne], 8 | 2019, mis en ligne le 10 septembre 2019, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/elfe/888> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/elfe.888>

Ce document a été généré automatiquement le 1 octobre 2020.

La revue *Elfe XX-XXI* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution 4.0 International.

Virginie Despentes et le domaine du genre

Lucas Hollister

- 1 Au cours des deux dernières décennies, Virginie Despentes est devenue de plus en plus reconnue et « mainstream » : même si l’auteure de *Baise-moi* garde son côté contestataire, provocateur, et polémique, son prix Renaudot en 2010 et son entrée à l’Académie Goncourt en 2016 (après avoir été élue au jury Fémina en 2015) attestent sa consécration littéraire. Cependant, alors que le succès commercial et critique des romans de Despentes leur confère une importance culturelle indéniable, ils occupent toujours une position liminale entre la littérature et la culture populaire. Sans être hermétiques – les romans de Despentes restent toujours très *lisibles* – ce sont des textes difficiles à classer, ou plutôt qui semblent toujours perdre dans leurs classifications courantes une partie importante de leur identité. Inspirée par les tonalités et les conventions du polar, de la musique rock et punk, et de la pornographie, la langue de Despentes résiste au style littéraire « au sens un peu morbide du terme¹ ». De cette manière, la fiction de Despentes peut être lue non seulement comme représentative d’un certain nombre de tendances esthétiques qui définissent la littérature française contemporaine (le retour au romanesque, le retour au récit, etc.), mais aussi comme un cas qui nous aide à repenser le genre aujourd’hui, et en particulier à repenser la logique du contenant et du contenu qui démarque les limites des genres à l’intérieur d’un objet d’étude qui serait la littérature française contemporaine. Autrement dit, repenser l’importance du genre, dans les deux sens du mot, nous aide à repenser la notion de domaine qui oriente notre lecture d’une auteure comme Despentes.
- 2 Sans doute ne faut-il pas imaginer que Despentes nous présente un cas littéraire tout à fait nouveau ou exceptionnel. Sans diminuer l’originalité de l’écriture de Despentes, la bipolarité de sa fiction, qui est à cheval entre le roman noir ultra-dur et le roman sociologique féministe et/ou marxien, nous renvoie à des tendances esthétiques qui remontent assez loin dans l’histoire littéraire. Depuis des décennies, nous nous sommes habitués au fait que la distinction entre littérature « littéraire » et fiction industrielle soit sinon dissoute, au moins troublée – c’est un phénomène majeur de ce que l’on

appelle parfois la postmodernité ou le postmodernisme. Cette frontière esthétique et éditoriale existe toujours, mais elle est très perméable. Déjà en 1993, Jean-Patrick Manchette a signalé « l'émigration régulière, pour ainsi dire, du noir vers le blanc² ». Selon l'auteur de *Fatale*, des écrivains comme Daniel Pennac et Jean Vautrin avaient « partiellement ruiné le mur qui séparait le polar des littérateurs³ ». Alors que, du côté des encenseurs du soi-disant retour au récit, cette émigration représentait un enrichissement ou une extension du domaine de la littérature, pour d'autres il s'agissait tout simplement d'un signe parmi d'autres de la célébration abusive de romans « post-littéraires⁴ ». Quoi que l'on en pense, depuis les années 1990, cette légitimation progressive du roman noir s'est confirmée. Comme le dit Claire Gorrara, le roman noir est maintenant reconnu comme faisant partie du « patrimoine culturel » français, et n'est donc plus tout à fait un « genre mineur⁵ ». Les prix littéraires avèrent cette tendance : *Apocalypse Bébé* de Despentes gagne le prix Renaudot en 2010, *Au revoir là-haut* de Pierre Lemaître reçoit le prix Goncourt en 2014, pour ne citer que deux titres. En plus de ces émigrants, beaucoup d'auteurs littéraires – Julia Deck, Jean Echenoz, Patrick Modiano, Tanguy Viel – écrivent aujourd'hui des romans qui tournent autour des conventions des littératures policières tout en adoptant un style et des stratégies métafictionnelles qui signalent leur appartenance à la littérature « sérieuse ». Le genre du roman noir est donc devenu de plus en plus littéraire, mais il n'en découle pas nécessairement que nous assistons à une extension du « domaine » de la littérature française.

Virginie Despentes et le retour au récit

- 3 Dans des études sur le polar français aussi bien que dans des histoires de la littérature française contemporaine, ces appropriations, ces émigrations, cette fusion progressive du noir et du blanc sont souvent rattachées à des tendances esthétiques que l'on nomme le retour au récit, à la transitivité, au politique, à l'histoire, au sujet, ou au réel⁶. Depuis plus de trente ans, la notion de « retour » joue un rôle capital dans la constitution conceptuelle de ce que nous appelons la littérature française contemporaine (plutôt que « moderne »). L'affirmation d'un « retour » ou d'un « renouveau » a pris des modalités diverses – et elle fut sans doute importante à un moment donné pour affirmer la singularité de la littérature post-nouveau roman – mais elle déploie souvent une rhétorique anti-formaliste, anti-avant-gardiste, et même anti-intellectuelle. Dans ses versions les plus courantes, ce récit d'histoire littéraire insiste justement sur l'enrichissement ou l'élargissement du domaine littéraire : « le monde est revenu », clamait le célèbre « Manifeste pour une "littérature-monde" en français » en 2007, et ce « monde » signifiait, entre autres choses, le monde des polars politiques de Dashiell Hammett, Raymond Chandler, et Jean-Patrick Manchette⁷. L'extension du domaine de la littérature telle qu'elle est décrite par ce manifeste est donc à la fois une ouverture aux fictions francophones non hexagonales et une rénovation d'une diversité d'esthétiques romanesques perçues comme pré- ou paramodernes (le roman réaliste, le roman d'aventures, le récit de voyage exotique, la science-fiction). Dans le « Manifeste » comme dans une grande quantité d'écrits sur le roman noir français (classique ou néo), l'esthétique populiste du discours du retour affiche un fétiche pour la réalité réelle, pour une prise directe sur le monde, pour un contact politique immédiat que n'aurait pas la littérature de l'ère du soupçon, jugée trop récurive, trop second-degré, trop théorique, trop intransitive ou trop idéologique, trop abstraite

(textualiste) ou trop concrète (chosiste). C'est, par exemple, l'implication du lieu commun – né vers la fin des années cinquante – qui prétend qu'au contraire de la littérature de l'ère du soupçon, les romans policiers du xx^e siècle nous permettraient de reconstruire l'histoire sociale et politique de leur temps⁸. Parmi les clichés inusables sur le roman noir, l'idée du roman noir « témoin de son temps⁹ » ou du roman noir comme « roman d'intervention sociale¹⁰ », pour reprendre la formule de Manchette, revient systématiquement dans les discussions de l'importance du néo-polar, du polar historique à la Didier Daeninckx ou à la Dominique Manotti, du polar féministe ou au moins féminin, des thrillers politiques, et même parfois du polar ludique style Minuit.

- 4 Dans la période contemporaine en France, ce discours du retour, tel qu'il s'applique aux fictions policières, rappelle un grand nombre de débats esthétiques, du débat entre les naturalistes et les partisans du roman « romanesque » à la fin du dix-neuvième siècle en France¹¹ au débat autour du roman américain des années trente. Ainsi que le souligne Fredric Jameson dans son livre récent sur Raymond Chandler, l'esthétique des années 30 « est souvent représentée comme une sorte de retour au réalisme, une réaction contre l'élan moderniste et une politisation renouvelée de la fiction dans une période de dépression, de fascisme et aussi de mouvements de gauche¹². » Ce discours du retour rappelle aussi les débats autour de la fiction minimaliste américaine de la deuxième moitié du vingtième siècle, minimalisme qui revendiquait « un retour salutaire du réalisme et un engagement renouvelé avec la réalité contemporaine », mais qui était souvent, selon Richard Walsh, « défini beaucoup moins par l'idéal de l'engagement direct avec la réalité que par la répression de tout ce qui risquait de mettre en question cet idéal-là¹³ ». De la même manière, les affirmations polémiques du « Manifeste pour une "littérature-monde" en français » sont symptomatiques d'une époque où trop souvent « l'on parle de retour au réel là où il y a modification profonde du contenu et des contours de cette notion¹⁴ ». Devant ce refus catégorique du soi-disant « empire du signe¹⁵ », Bruno Blanckeman n'est pas le seul à demander « pourquoi un tel déni de modernité ? Et au prix de quels contresens¹⁶ ? »
- 5 Sans rejouer pour une énième fois la polémique autour du retour au récit, nous pouvons constater que la réponse donnée à la question « que peut encore la littérature ? » correspond souvent aux réponses données aux questions suivantes : qu'en est-il de la distinction entre littérature d'art et littérature de genre ? Qu'est-ce que l'on fait ou qu'est-ce que l'on peut faire aujourd'hui avec les formes populaires (roman noir, roman policier, roman d'aventures, roman de science-fiction, roman rose et même roman pornographique) ? Si l'on n'accepte pas de réduire la littérature au divertissement (par exemple par le biais d'une approche « postcritique »), comment comprendre la valeur (politique, philosophique, éthique, esthétique) de l'appropriation générique dans la littérature dite contemporaine ? Sans trouver de réponses satisfaisantes à ces questions, la littérarité de Desportes ne sera que tautologique – littéraire puisque vendue et célébrée comme littéraire – et la dimension politique de sa démarche se limitera à des lectures réalistes ou contextualisantes (Desportes montre le malaise de la génération Mitterrand, elle décrit les conditions actuelles de précarité en France, elle illustre les débats contemporains autour des études de genre, etc.)¹⁷. Ces lectures sont intéressantes et parfois nécessaires, mais la plupart du temps elles n'abordent pas la question de la littérarité de la littérature, laissant intacte la catégorie de la littérature française contemporaine là où justement la fiction de Desportes suggère d'autres filiations et d'autres catégories.

- 6 Les polars sont, sans doute, souvent des sortes de témoignages littéraires ou même des interventions sociales, mais l'intérêt et l'efficacité de ces témoignages ou de ces interventions ne vont nullement de soi. Même Manchette, qui était plutôt partisan d'une esthétique réaliste-critique, soulignait que cette esthétique ne pourrait se résumer à la transmission des « contenus-de-gauche¹⁸ ». Même si l'on ne partage pas la vision marxienne d'un Manchette ou d'un Theodor W. Adorno, l'on peut facilement voir la pauvreté d'une approche critique qui mesurerait la politicalité littéraire par « l'insertion des éléments objectifs¹⁹ ». À l'encontre de cette binarisation du champ littéraire qui oppose la vitalité politique des récits de la littérature populaire à la stérilité ou au nombrilisme de la littérature expérimentale formaliste ou textualiste, une lecture attentive de la fiction moderne et contemporaine ne peut manquer de voir un dialogue soutenu entre ces sphères d'activité artistique²⁰. C'est ce que rappelle Jacques Rancière dans un entretien récent :

Il y a toujours ce schéma opposant une modernité littéraire pour les élites à tout le reste de la production qui serait toujours fidèle au vieux modèle représentatif. On aurait d'un côté la littérature moderne expérimentale pour les élites lettrées, et puis le récit traditionnel pour les autres. Je crois que ce n'est pas vraiment vrai²¹.

- 7 Plus loin, Rancière dit explicitement que le roman noir dément cette division entre modernité élitiste et fiction populaire : « On sait à quel point les grands romans noirs ont pu être quelquefois plus incompréhensibles que les œuvres "élitistes" de Joyce ou de Virginia Woolf. Rares sont ceux qui assurent avoir compris *The Big Sleep*²² ». À l'instar de ces arguments de Rancière, les recherches les plus fructueuses sur le roman noir sont aujourd'hui celles qui positionnent ce genre à l'intérieur d'une histoire transnationale de la modernité littéraire, refusant de réduire le polar à une force de réaction populaire, populiste, ou antimoderniste. Le roman noir, dans ses expressions les plus intéressantes, séduirait alors non parce qu'il nous donne une narrativité venue contredire les prétendus excès de la fiction moderniste, mais parce qu'il demeure une expérience avec et dans la fiction narrative, un effort pour raconter autrement la violence et donc pour modifier la manière dont nous l'interprétons.

Le domaine du genre

- 8 Alors que le discours du retour au récit et au réel insiste sur la façon dont le polar (populaire ou littéraire) reflète à la fois les tendances littéraires constitutives du contemporain et les sujets politiques qui sont censés nous préoccuper actuellement, le fait d'appartenir à un genre littéraire est en fait quelque chose qui trouble ce chronotope esthétique et cette notion de contemporanéité. Asseoir la période contemporaine littéraire – le domaine de la littérature française contemporaine – sur une esthétique du retour, sur une extension du domaine littéraire correspondant, entre autres choses, à l'incorporation de la littérature de genre à la littérature générale, a ironiquement pour effet un rapetissement et de cette littérature de genre et du sens du contemporain. Contre la notion d'une extension du domaine littéraire français contemporain – une extension qui serait comprise comme une incorporation du genre à un domaine que l'on démarquerait préalablement comme français et littéraire – le genre lui-même peut être positionné comme un domaine ou un contenant qui inclut des fictions francophones telles celles de Desportes. Dans son livre récent sur le genre et l'historicisme, Theodore Martin remarque que, au premier abord, « rien n'est moins contemporain qu'un retour [, car] il manque aux styles et aux formes recyclés une

relation critique à leur présent²³. » La formulation de cette idée est sans doute trop catégorique, mais Martin pointe la façon dont les littératures de genre sont – malgré le fait qu’elles soient forcément caractérisées par la répétition de conventions et de formules développées dans d’autres contextes et périodes – souvent trop étroitement contextualisées, rendues symptomatiques, positionnées comme des produits de leur temps alors qu’elles sont plutôt adaptées à leurs contextes spécifiques. De cette manière, la *traduction* qu’implique l’appropriation des conventions génériques est souvent occultée dans la discussion de la dimension politique de ces fictions²⁴.

- 9 Dans cette tension nous commençons à entrevoir comment l’effort d’historicisation du genre nous éloigne de cette « homogénéisation d’un bloc périodique compact (un seul et même ensemble littéraire débutant dans les années 1980 par la sortie de l’ère du soupçon) » que critiquent Bruno Blanckeman et Barbara Havercroft²⁵. La proposition de Martin que le contemporain gagne à être conceptualisé moins comme une « période historique qui va de soi [self-evident] » que comme un « problème conceptuel²⁶ » s’applique également au contemporain littéraire français. Si la définition du genre (littéraire) et la périodisation du contemporain sont « deux versions... du même problème », ce parce qu’une attention au genre montre les « paradoxes historiques du contemporain »,²⁷ en particulier les paradoxes de l’historicisme contextualisant :

L’histoire de l’historicisme littéraire de la fin du vingtième siècle est en grande partie une histoire de comment une notion de contexte historique devient assez petite pour paraître aller de soi. En même temps que notre compréhension élémentaire de ce qu’est un contexte a rétréci, il est devenu de plus en plus difficile d’historiciser des groupements d’objets culturels qui sont disséminés sur des périodes de temps plus longues – des groupements comme des genres et des genres comme le noir²⁸.

- 10 Cette optique élargie libère Despentes du carcan du contemporain « français » ou du contemporain comme retour au récit ou enrichissement populiste de la littérature, précisément parce que « le contenant [du genre] nous oblige à effectuer un zoom arrière, à élargir notre perspective, et à réexaminer comment nous relions la forme et l’histoire²⁹ ». Autant d’arguments contre une extension du domaine de la littérature qui ne ferait qu’élargir la conception de ce qui est littéraire (l’incorporation du genre) ou français (l’incorporation de la littérature francophone non hexagonale), contre une approche qui ne prendrait pas en compte comment, dans les trente dernières années, la littérature a de plus en plus « abandonné la nation comme base opérationnelle imaginaire³⁰ ». Il reste pour ce genre de lecture une difficulté considérable, qui est de rompre avec le cadre national sans perdre de vue les spécificités politiques et sociales du contexte national dans lequel ces romans s’inscrivent. Sans une double vision attentive aux articulations multiples entre des esthétiques variées et la politique locale et globale, la critique risque de tomber dans une version de la « world literature » qui privilégierait toujours la littérature anglophone (le roman noir nord-américain, par exemple)³¹. Mais ce risque doit être couru si la critique veut prendre en compte le caractère international des formations discursives que sont les genres comme le roman noir et le genre au sens sociologique (*gender*)³².
- 11 Si cet argument dépasse la fiction de Despentes et pourrait même s’en passer, l’hybridité de cette fiction qui se situe à la frontière des genres et des esthétiques différents, fait d’elle une représentante particulièrement intéressante des tensions dans le polar contemporain. Même si la violence des intrigues des romans de Despentes est parfois choquante, la caractéristique la plus marquante de Despentes est sans doute

son style, truffé d'argot et de verlan (« les yeux sur elle, en loucedé ou bien franco³³ », « Il la baratine sans lache³⁴ »), d'anglicismes (« ça m'étonnerait que ça la frustre de pas s'exhib sous les sunlights³⁵ », « c'est toujours la même story³⁶ ») ou même tout simplement d'anglais (« elle s'arrange pour être debout first³⁷ », « insiste pas : c'est no way³⁸ »). Même si l'on pourrait lire ces textes comme les petites filles « queer » des polars argotiques machos d'Albert Simonin, chez Despentes il s'agit moins d'une reproduction mimétique d'une langue populaire idéalisée que d'un effort pour rendre la langue hybride ou pour exagérer ce qui est déjà hybride et métisse dans cette langue. Au niveau des conventions génériques, la démarche de Despentes consiste moins à élever le polar vers la littérature (par des jeux métafictionnels, par des extravagances ou par une épure stylistique) qu'à s'approprier l'intrigue du thriller macho pour mieux la détourner. Cette stratégie est évidente dans *Baise-moi*, où les antihéroïnes tuent avec des armes volées aux hommes et entrent par effraction dans des résidences où l'on trouve des livres de Sade et de James Ellroy³⁹. Ces clins d'œil servent à la fois à établir des filiations (à la tradition française de la femme fatale amoralisée et à la tradition américaine du roman noir dur) et à suggérer des différences importantes (avec la représentation masculine et souvent réactionnaire de la violence). Même si le cycle *Vernon Subutex* se distancie des conventions policières, il ne faut pas minimiser l'importance du thriller et du roman noir violent pour la fiction de Despentes. *Baise-moi* s'inscrit très clairement dans la tradition du récit de cavale violente, tout en subvertissant et détournant les conventions du thriller « rape-revenge⁴⁰ ». Plus récemment, *Apocalypse bébé* met en scène une protagoniste qui travaille pour l'agence Reldanch (anagramme de Chandler), agence dont les locaux « sont installés dans un ancien laboratoire d'analyses de sang⁴¹ ».

- 12 Ces généalogies, ces jeux avec des appartenances génériques différentes sont des éléments importants pour déterminer le domaine et donc les enjeux des romans de Despentes. L'originalité de Despentes repose en partie sur le fait que, jusqu'à la fin des années quatre-vingt, le roman noir dur et violent fut à peu d'exceptions près un domaine réservé aux hommes, « dernier bastion de l'hégémonie mâle dans le polar français⁴² ». En 1979, Manchette a affirmé que le polar féministe était bien arrivé, mais que ces polars n'étaient pas encore écrits par des femmes : « La récupération ou progressisme critique gélatineux ne devrait pas manquer de nous proposer bientôt des polars féministes violents écrits par des femmes.... En attendant, elle ou il nous propose des polars féministes écrits par des hommes⁴³ ». Effectivement, comme l'ont montré les études de Nicola Barfoot, Véronique Desnain, et Claire Gorrara, le polar féministe féminin est bel et bien arrivé en France dans les années quatre-vingt-dix⁴⁴. Pourtant, chose étrange, Despentes fut longtemps marginale même dans la catégorie elle-même marginale du roman noir. Despentes s'explique cette marginalité, et notamment l'appréciation négative d'un critique de la revue *Polar*, en insistant sur l'importance de son sexe : « C'est pas que le bouquin [*Baise-moi*] 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 ça⁴⁵. » Bien que la misogynie d'une partie de la critique (sous-)littéraire ne soit nullement négligeable, ce ne semble pas être, pourtant, le seul élément déterminant dans l'exclusion de Despentes des études sur le roman noir français. Despentes n'est mentionnée ni dans le chapitre que Gorrara consacre au roman noir féministe⁴⁶ ni même dans les travaux de Susanna Lee sur le roman noir punk⁴⁷. De même, Desnain, dans un article synoptique qui vise à cataloguer les romans noirs féministes écrits en France depuis le début des années 80, affirme bizarrement

que « la fameuse Virginie Despentes » n'est pas « principalement » une écrivaine de romans noirs⁴⁸.

- 13 Dans son étude synoptique du roman français contemporain, Dominique Viart ne néglige ni l'appartenance de Despentes (ou au moins de certains de ses romans) au genre du polar ni la nécessité de prendre en compte le caractère machiste de ce genre lui-même :

Il semble d'ailleurs que le projet de casser ce cliché [de la féminité] constitue un nouveau défi : les livres à scandale de Virginie Despentes jettent dans le moule du roman policier ou du thriller la violence sans entraves du sexe et de la mort. Les femmes n'y affirment plus leurs différences : elles rivalisent avec les hommes sur leur propre terrain, machiste et cynique⁴⁹.

- 14 Comme Viart le suggère, l'une des grandes questions soulevées par les romans de Despentes est justement celle de ce qu'une auteure féministe peut faire avec les conventions hypermasculines du polar, avec cette arme volée. Ainsi, Despentes se shoote, pourrait-on dire, à la drogue dure qu'est la virilité violente : l'épigraphe d'*Apocalypse bébé* est, justement, une citation de *Testo Junkie* de Béatriz Preciado. Despentes est claire sur ce point, elle aime la virilité, et ne veut plus qu'elle soit la propriété exclusive des hommes : « Tout ce qui est marrant à faire est viril, tout ce qui permet de survivre est viril, tout ce qui fait gagner du terrain est viril⁵⁰ ». À la fin de *King Kong théorie*, Despentes précise qu'elle conçoit le féminisme comme une révolution, « une aventure collective » où il s'agit de « tout foutre en l'air⁵¹ ». Elle n'est pas la première à l'affirmer, mais à l'encontre d'autres féministes révolutionnaires, Despentes rompt nettement avec les traditions d'écriture féminine et les écrits souvent violents mais plus ouvertement expérimentaux des écrivaines féministes telles que Monique Wittig ou Hélène Cixous. Les sources de la fiction de Despentes sont à la fois plus immédiates et plus éloignées. Plus éloignées, parce que ce programme féministe nous renvoie l'écho ironique du Continental Op de Dashiell Hammett, dont la méthode n'est pas la déduction ou la raison, mais une provocation (*stirring things up*) qui finit par « tout foutre en l'air ». Plus immédiates, parce que chez Despentes il y a quand même une attention soutenue à la question de l'époque ou de la génération, qui n'est rien d'autre qu'un effort de définir ce brouhaha que l'on appelle le « contemporain⁵² ». Dans un article sur le roman *Vengeances* de Philippe Djian, Despentes affirme que Djian est un auteur qui met en avant le fossé qui sépare les générations :

Chez Kundera, on se demandait pourquoi une jeune fille portait des chaussures épaisses et plates pour un rendez-vous amoureux. Chez Djian, on se demande pourquoi les jolies filles se vomissent dessus dans le métro devant tout le monde, avant de se laisser glisser dedans... Les temps changent, on ne le répètera jamais assez⁵³.

- 15 Cette description vaut aussi bien pour les jeunes incomprises et violentes d'*Apocalypse bébé*, dont les désirs aboutissent à des sortes d'apocalypses. Malgré leurs perspectives et contextes différents, les polars de Hammett, de Djian, et de Despentes sont unis par un programme qui était tout sauf féministe au début, mais qui devient féministe dans les mains de Despentes (les temps changent...), programme qui se résume à produire « une jubilation... un émerveillement de se voir tout foutre en l'air⁵⁴ ».
- 16 Le problème que nous affrontons, alors, est celui de l'articulation entre genre et genre (*gender and genre*). Même si l'étude de la fiction de Despentes doit forcément passer par l'étude du contexte littéraire, social, et politique français, elle nécessite aussi une extension de domaine, car les genres sont plus vastes que les nations, et plus vieux que

le contemporain. La littérature française contemporaine contient des romans noirs, elle est un contenant qui a des contenus *noirs*, mais le roman noir, lui, est un domaine dont l'étendue dépasse largement les frontières de la nation ou de la langue française. Il en est de même pour l'autre genre, pour la question du *gender* qui informe les subversions et les détournements que Despentes effectue sur la matière du polar. Comme l'affirme Éric Fassin, « il n'y a toujours aucune bonne raison – si l'on ne part pas de principes conservateurs – de nationaliser le féminisme, et donc le genre⁵⁵ ». Le genre (dans les deux sens du mot) n'est donc pas seulement un ensemble de problématiques qui viendrait enrichir le domaine littéraire français contemporain, mais plutôt un questionnement – on pourrait même dire, comme Martin, une espèce de « contexte » – qui dépasse largement les bornes chronotopiques de la période contemporaine française⁵⁶. Ce n'est qu'en sortant de la périodisation qui traiterait le contemporain littéraire français comme un contenant monolithique qui assimile des littératures de genre – c'est-à-dire, en sortant de la version antimoderniste du retour au récit – que nous arrivons à réellement prendre en compte ces contextes élargis que sont les genres.

- 17 Manchette parlait souvent de « la forme-polar », et dans cette notion de forme, nous entrevoyons à la fois l'utopie d'une cohérence – esthétique et politique, pour Manchette – et la possibilité d'une grande incohérence, car le mot polar est résolument ambigu et vague. Cette forme-polar est, comme les formes de nos corps, préinvestie de significations et d'utilités, et sujette à plusieurs types d'encadrement. De même, le mot *noir* signale déjà la construction dialogique, principalement franco-américaine, d'un genre, dialogue qui implique peut-être une réception plutôt poujadiste des vieux rêves individualistes américains⁵⁷, mais aussi sans doute une relecture qui a radicalisé et transformé le sens même de ces fictions populaires « américaines⁵⁸ ». Despentes veut penser le genre comme « hybride, avant l'obligation du binaire⁵⁹ », phrase qui rappelle la thèse célèbre de Homi Bhabha selon laquelle le lieu de la culture – *the location of culture* – se trouve dans une hybridité qui précède à tout fantasme d'une unicité première⁶⁰. Contre l'idée d'un retour à cette unicité vitale qui serait le récit, le réel, la transitivity, le roman noir « témoin de son temps », c'est, ironiquement, le genre en tant qu'« hyper-objet⁶¹ » transnational qui trouble les méridiens et les frontières de l'histoire littéraire nationaliste. Et donc, pour lire Despentes aujourd'hui dans un sens qui élargirait le domaine des lettres, il faut chercher le sens des mots *noir*, *polar*, ou *féminisme* dans le domaine très vaste qu'est le genre.

NOTES

1. Despentes, « Préface, » David Desvérité, Philippe Djian – *En marges*, Bègles, Le Castor Astral, 2014, p. 8.
2. Jean-Patrick Manchette, *Chroniques*, ed. Doug Headline et François Guérif, Paris, Rivages, 1996, p. 322.
3. *Ibid.*

4. Pour une analyse mesurée de ce phénomène, voir Colin Nettlebeck, « The “Post-Literary” Novel : Echenoz, Pennac and Company », *French Cultural Studies*, vol. 5, n° 14, 1994, p. 113-138. Pour des analyses plus polémiques, voir par exemple Jean-Philippe Domecq (pseud. Jean Martin), « Critiques littéraires à la dérive... », *Esprit*, n° 190, 1993, p. 153-206 ; Henri Raczymow, *La Mort du Grand Écrivain*, Paris, Stock, 1994 ; Richard Millet, *Désenchantement de la littérature*, Paris, Gallimard, 2007. Sur la déclinologie, voir par exemple Alexandre Gefen, « La muse est morte, ou la faveur pour elle : Brève histoire des discours sur la mort de la littérature », dans Dominique Viart et Laurent Demanze (dir.), *Fins de la littérature : Esthétiques et discours de la fin*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 37-49 ; et Dominique Viart, « Les menaces de Cassandre et le présent de la littérature : Arguments et enjeux des discours de la fin », *ibid.*, p. 9-33.
5. Voir Claire Gorrara, « French Crime fiction : From Genre Mineur to Patrimoine Culturel », *French Studies*, vol. 61, n. 2, 2007, p. 209-214.
6. Voir par exemple l'avant-propos de Wolfgang Asholt et Marc Dambre à *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 11-17 ; et Simon Kemp, *French Fiction into the Twenty-first Century : The Return of the Story*, Cardiff, Wales UP, 2010.
7. Michel Le Bris et Jean Rouaud, « Manifeste pour une “littérature-monde” en français », *Le Monde*, 16 mars 2007.
8. Voir par exemple Patrick Raynal, « Le roman noir est l'avenir de la fiction », *Les Temps Modernes*, n° 595, 1997, p. 94.
9. Voir Jean-Patrick Manchette, « 45 lieux communs inusables sur le roman noir », *NRF*, n° 587, 2008, p. 88-90.
10. Jean-Patrick Manchette, *Chroniques*, op. cit., p. 12.
11. Voir Jean-Marie Seillan (ed.), *Enquête sur le roman romanesque (Le Gaulois, 1891)*, Paris, Encre, 2005.
12. Fredric Jameson, *Raymond Chandler : The Detections of Totality*, Londres, Verso, 2016, p. 61. Notre traduction. (« which has stereotypically been grasped as a kind of return to realism, a reaction against the modernist impulse and a renewed politicization in the period of depression, fascism and left-wing movements alike »).
13. Richard Walsh, *Novel Arguments : Reading Innovative American Fiction*, Cambridge, Cambridge UP, 1995, p. 2. Notre traduction. (« defined much less by the ideal of direct engagement with reality than by the repression of everything that might bring that ideal into question »).
14. Bruno Blanckeman, « Objectif : réel », dans Barbara Havercroft, Pascal Michelucci et Pascal Riendeau (dir.), *Le Roman français de l'extrême contemporain : Écritures, engagements, énonciations*, Québec, Nota Bene, p. 228.
15. Nous pensons ici surtout à la critique que Michel Le Bris fait de la pensée structuraliste et de la « Théorie du Signe ». Tout comme les références narquoises à « l'ère du soupçon » cherchent à miner la pensée esthétique des nouveaux romanciers, le vocabulaire de Le Bris vise à donner une connotation péjorative à « l'empire des signes » barthésien. Voir Michel Le Bris, *Le Grand Dehors*, Paris, Payot, 1992.
16. Bruno Blanckeman, « Objectif : réel », art. cit., p. 227.
17. Voir par exemple Michèle A. Schaal, « Whatever Became of “Génération Mitterrand” ? Virginie Despentes's *Vernon Subutex* », *French Review*, vol. 90, n° 3, 2017, p. 87-99.
18. Jean-Patrick Manchette, *Chroniques*, op. cit., p. 17.
19. Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften 7 : Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1997 [1970], p. 17.
20. Voir Alexandre Gefen, *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*, Paris, Corti, 2018, pour une lecture nuancée de ce que Dominique Rabaté, dans son évaluation des changements esthétiques du XXI^e siècle, décrit comme la tendance à une « positivité pragmatique, morale, relationnelle qui valorise la puissance de lien, de résilience, de reconstruction

personnelle de l'écriture et de la lecture » (*La Passion de l'impossible. Une histoire du récit au XX^e siècle*, Paris, Corti, 2018, p. 235).

21. Patrick M. Bray, « Understanding Modernism, Reconfiguring Disciplinarity : Interview with Jacques Rancière on May 11, 2015 », dans Patrick M. Bray (dir.), *Understanding Rancière, Understanding Modernism*, New York, Bloomsbury, 2017, p. 274. La version française de cet entretien est inédite.

22. *Ibid.*, p. 275.

23. Theodor Martin, *Contemporary Drift : Genre, Historicism, and the Problem of the Present*, New York, Columbia UP, 2017, p. 58. Notre traduction. (« Nothing could be less contemporary than a revival. Revived styles and recycled forms lack a critical relation to their present »).

24. Pour une étude de comment la traduction déshistoricise et réhistoricise le roman policier, voir Jean-Marc Gouanvic, *Hard-boiled fiction et série noire. Les métamorphoses du roman policier anglo-américain en français (1945-1960)*, Paris, Garnier, 2018.

25. Bruno Blanckeman et Barbara Havercroft (dir.), *Narrations d'un nouveau siècle : Romans et récits français (2001-2010)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, p. 8.

26. Theodor Martin, *Contemporary Drift : Genre, Historicism, and the Problem of the Present*, , op. cit., p. 2.

27. *Ibid.*, p. 7.

28. *Ibid.*, p. 65. (« The story of literary historicism in the late twentieth century is largely a story about how the notion of historical context becomes small enough to seem self-evident. As our basic understanding of context has shrunk, it has become increasingly difficult to historicize grouping of cultural objects that are spread out over longer periods of time—groupings like genres and genres like noir »).

29. *Ibid.*, p. 88. (« These containers require us to zoom out, to broaden our view, and to reconsider how we correlate form and history »).

30. Nancy Armstrong et Warren Montag, « Are Novels Literature ? », *Novel : A Forum on Fiction*, vol. 50, n. 3, 2017, p. 339. Notre traduction. (« as contemporary literary works jettison the nation as their imaginary base of operations »).

31. Sur le roman noir et l'articulation entre le contexte national et le contexte global, voir Andrea Goulet, *Legacies of the Rue Morgue : Science, Space, and Crime Fiction in France*, Philadelphie, U of Pennsylvania P, 2016, p. 1-9.

32. Sur ce sujet, voir le numéro spécial de la revue *Differences : A Journal of Feminist Cultural Studies* (vol. 27, n. 2, 2016) au sujet des traversées transatlantiques du genre (« Transatlantic Gender Crossings »), et en particulier l'intervention d'Éric Fassin, « Gender is/in French », p. 178-197.

33. Virginie Desportes, *Les Jolies Choses*, Paris, Grasset, 1998, p. 147.

34. *Ibid.*, p. 150.

35. *Ibid.*, p. 21.

36. *Ibid.*, p. 149.

37. *Ibid.*, p. 27.

38. *Ibid.*

39. Virginie Desportes, *Baise-moi*, Paris, Grasset, 1999 (Florent Massot, 1994), p. 217.

40. A propos des films comme *The Last House on the Left* (1972, Wes Craven), *Ms. 45* (1981, Abel Ferrara), ou *I Spit on Your Grave* (1978, Meir Zarchi), Desportes affirme que ce sont des fictions où des hommes « [mettent] en scène leur sensibilité d'hommes, dans un corps de femme » (*King Kong théorie*, Paris, Grasset, 2006, p. 45). *Baise-moi* anticipe le détournement féministe de ce sous-genre, détournement dont les exemples les plus intéressants – par exemple, le film *Revenge* (2018) de Coralie Fargeat ou le roman *Oh...* (Gallimard, 2012) de Philippe Djian (adapté au cinéma par Paul Verhoeven en 2016) – émergent actuellement du contexte français.

41. Virginie Desportes, *Apocalypse bébé*, p. 21.

42. Véronique Desnain, « “La femelle de l'espèce” : Women in Contemporary French Crime Fiction », art. cit., p. 176. Notre traduction. (« the last bastion of male hegemony in crime writing »).
43. Jean- Jean-Patrick Manchette, *Chroniques*, op. cit., p. 64.
44. Voir Barfoot, *Frauenkrimi/Polar Féminin : Generic Expectations and the Reception of Recent French and German Crime Novels by Women*, Frankfurt, Peter Lang, 2007 ; Desnain, art. cit. ; Claire Gorrara, *The Roman Noir in Post-War French Culture : Dark Fictions*, Oxford, Oxford UP, 2003.
45. Virginie Desportes, *King Kong théorie*, p. 117.
46. Voir Claire Gorrara, *The Roman Noir in Post-War French Culture : Dark Fictions*, op. cit., p. 107-123.
47. Voir Susanna Lee, « “Punk” Noir : Anarchy in Two Idioms », *Yale French Studies*, n. 108, 2005, p. 177-188. Ce sujet sera abordé quelques années plus tard dans l'article de Michèle A. Schaal, « Un conte de fées punk-rock féministe : Bye Bye Blondie de Virginie Desportes », *Dalhousie French Studies*, n° 99, 2012, p. 49-61.
48. Véronique Desnain, « “La femelle de l'espèce” : Women in Contemporary French Crime Fiction », art. cit., p. 179. (« the infamous Virginie Desportes »).
49. Dominique Viart et Bruno Vercier, *La littérature française au présent : Héritage, modernité, mutations* (2^{ème} édition), Paris, Bordas, 2008, p. 340.
50. Virginie Desportes, *King Kong*, op. cit., p. 128. Cette affirmation rappelle des traditions de l'anarchisme de droite et l'antiféminisme individualiste de Camille Paglia (écrivaine dont Desportes, sans sanctionner tous ses écrits, revendique l'influence [*King Kong*, p. 41]). Pourtant, à l'encontre de la vision essentialiste du genre et du sexe prônée par Paglia, la fiction de Desportes joue sciemment avec la sexualité et la sexualisation de la *femme fatale* (voir sur ce sujet Lynda Hart, *Fatal Women : Lesbian Sexuality and the Mark of Aggression*, Princeton, Princeton UP, 1994), et avec ce que l'on a nommé la masculinité femelle (voir Judith Halberstam, *Female Masculinity*, Durham, Duke UP, 1998).
51. Virginie Desportes, *King Kong*, op. cit., p. 145.
52. Voir Lionel Ruffel, *Brouhaha. Les Mondes du contemporain*, Lagrasse, Verdier, 2016.
53. Virginie Desportes, « Djian le puriste », *Le Monde des Livres*, 30/06/11, https://www.lemonde.fr/livres/article/2011/06/30/djian-le-puriste-par-virginie-desportes_1542781_3260.html
54. *Ibid.*
55. Éric Fassin, « Gender is/in French », art. cit., p. 181. Notre traduction. (« there is still no good reason, except for conservative purposes, to nationalize feminism – and therefore gender »).
56. Cet argument s'ancre dans les travaux d'un grand nombre de spécialistes de la littérature française contemporaine (Dominique Viart, Alain Schaffner, Bruno Blanckeman, Lionel Ruffel), aussi bien que dans les efforts récents et pas si récents de repenser l'histoire et l'histoire littéraire (le *French Global* de Christie McDonald et Susan Suleiman, l'*Histoire mondiale de la France* de Patrick Boucheron). Voir par exemple Charles Forsdick, « Global France, Global French : Beyond the Monolingual, » *Contemporary French Civilization*, vol. 42, n. 1, 2017, p. 13-29.
57. Sur le poujadisme et la réception française du film noir américain, voir Marc Vernet, « Film Noir at the Edge of Doom », dans Joan Copjec (dir.), *Shades of Noir : A Reader*, Londres, Verso, 1993, p. 1-31 ; et Jean-Patrick Manchette, *Chroniques*, op. cit., p. 70. Pour une analyse de l'importance de l'idéologie individualiste pour le thriller populaire, voir le livre méconnu de Jerry Palmer, *Thrillers : Genesis and Structure of a Popular Genre*, Londres, Edward Arnold, 1978.
58. Un titre exemplaire à ce sujet : Philippe Corcuff, *Polars, philosophie et critique sociale*, Paris, Textuel, 2013.
59. Virginie Desportes, *King Kong*, op. cit., p. 112.
60. Voir Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, Londres, Routledge, 1994.
61. Sur les « hyper-objets », voir Timothy Morton, *Hyperobjects : Philosophy and Ecology after the End of the World*, Minneapolis, Minnesota UP, 2013.

RÉSUMÉS

Cet article propose une réflexion sur le genre de et dans la fiction de Virginie Despentes. Comment cette fiction pourrait-elle nous aider à repenser le genre aujourd'hui, et en particulier à repenser son rapport au domaine de littérature française contemporaine ?

This article analyzes gendered and generic belonging as it pertains to the interpretation, classification, and reception of the fiction of Virginie Despentes. Specifically, it argues that Despentes' fiction helps us to rethink the literary historical logic that would read gender and genre as subcategories of a literary domain defined as "contemporary" and "French."

INDEX

Mots-clés : noir, polar, genre, gender

Keywords : noir, crime fiction, genre, gender

AUTEURS

LUCAS HOLLISTER

Lucas Hollister est maître de conférences au Dartmouth College (États-Unis). Auteur de *Beyond Return : Genre and Cultural Politics in Contemporary French Fiction* (Presses universitaires de Liverpool, 2019), ses recherches portent sur les littératures de genre, sur l'écologie et l'éco-critique, et sur la politique de la littérature.