

**4. L'émergence d'une  
épistémologie queer  
dans Baise-moi**

Eric Delmas

## 4. L'émergence d'une épistémologie queer dans Baise-moi

---

Lorsque *Baise-moi* de Virginie Despentes et Coralie Trinh Thi sort en 2000, les réactions de la presse et de la juridiction française prouvent que la performance de la masculinité reste le lieu de prédilection des hommes. Que des femmes dérogent à cette règle performative et les gardiens du temple de la morale s'empressent de sonner l'hallali. Cet article montre que le film *Baise-moi* témoigne d'une mutation de la représentation des femmes à l'écran. Il interroge l'accueil de la critique cinématographique et la manière dont le jeu des genres cinématographiques à l'oeuvre dans ce film dénonce le sexisme. La force épistémologique de ce film qui remet en question les savoir-pouvoir s'enracine dans des politiques *queer*

### L'émergence d'une épistémologie queer dans Baise-moi

par Eric Delmas

(Enseignant en littérature et théâtre au lycée Victor Hugo de Marseille. Doctorant Paris X)

*Baise-moi* de Virginie Despentes est adapté du roman du même auteur. Pour donner une forme et une force à cette unique origine, la romancière fait appel à Coralie Trinh Thi (actrice porno et écrivaine). Deux femmes apposent ainsi leur griffe sur la pellicule et la lecture du scénario se fera à deux voix. Les images du film ne s'encombrent d'aucun gaze. Elles dévoilent et elles exposent aux yeux du public des images crûment sexuelles tout en mettant en scène des actrices issues du cinéma X. Mais si le porno a, dans sa définition la plus élémentaire et partielle, pour but de stimuler la libido, il en va tout autrement ici. Dès sa sortie en salles, le film est jugé nuisible pour les spectateurs. La forme romanesque est-elle moins nocive que ne le sont les images en mouvement ? En visualisant le film, la Commission de classification prête à ce dernier des qualités d'auteur et se garde de le stigmatiser comme pornographique. Le film se voit pourtant frappé d'une interdiction au moins de 16 ans, assorti d'un avertissement : « *Ce film qui enchaîne sans interruption des scènes de sexe d'une crudité appuyée et des images d'une particulière violence, peut profondément perturber certains spectateurs* » (Tricoire, 2006, 81). L'argumentaire donne dans la prévention, met en garde l'univers spectatoriel contre les scènes de sexe et de violence qui essaient la pellicule. De fait, la Commission part du postulat que tous les spectateurs ne peuvent appréhender un film violent avec un regard affûté. Dès sa sortie, dans plus de cinquante salles en France, le film est cloué au pilori par les esprits pharisiens pour qui l'ordre sexuel se doit d'être sévèrement contrôlé et placé sous haute surveillance de manière à le conserver dans la sphère domestique. Se drapant de la tunique de Noé, les thuriféraires de l'ordre moral vont crier haro sur le film. André Bonnet, magistrat et conseiller à la cour administrative d'appel de Lyon et responsable de l'association « Promouvoir », association qui se fait fort de faire valoir des valeurs judéo-chrétiennes, décide de saisir la justice contre la diffusion de *Baise-moi* dans les salles obscures. Coexistent en droit français, deux régimes auxquels les œuvres artistiques restent soumises : le système de l'autorisation préalable, et le système de contrôle a posteriori procédant du pénal. Le film ne sera plus regardable, plus montrable et il restera définitivement considéré comme obscène au point d'être interdit au moins de 18 ans. Le verdict est rendu en ces termes : « *Baise-moi est composé pour l'essentiel d'une succession de scènes de grande violence et de scènes de sexe non simulées, sans que les autres séquences traduisent l'intention, affichée par les réalisatrices, de dénoncer la violence faite aux femmes par la société ; qu'il constitue ainsi un message pornographique et d'incitation à la violence susceptible*

## 4. L'émergence d'une épistémologie queer dans Baise-moi

---

*d'être vu ou perçu par des mineurs et qui pourrait relever des dispositions de l'article 227-24 du code pénal* ». De fait *Baise-moi* ne peut être diffusé dans les salles de cinéma et relèverait donc du circuit des salles spécialisées X.

Si un vent d'interdiction a déferlé sur ce film, ce dernier a suscité l'approbation d'une certaine presse défendant la liberté de création artistique. Ces défenseurs, aussi peu nombreux soient-ils, ont consacré des pages entières à l'étude cinématographique de cette œuvre. La lecture la plus éclairante de *Baise-moi* a été rédigée par la sociologue Marie-Hélène Bourcier.

Activiste *queer*, Marie-Hélène Bourcier dans *Queer Zones 1*, pense le style du film *Baise-moi* de Virginie Despentes et Coralie Trinh Thi, la plume à la main : « Avec un titre pareil, *Baise-moi*, les réalisatrices se réapproprient une phrase qu'on aime voir dire aux femmes pour confirmer leur désir à la fois de sexe (ce qui en fait des salopes et ou des putes) et d'objectivation (ce qui en fait des femmes). En devenant sujets - et non plus seulement pour le sexe mais pour le sexe aussi - Nadine et Manu, Virginie Despentes et Coralie Trinh-Thi par amalgame, resignifient une formule consacrée à leurs dépens. Elles font subir à la phrase « *Baise-moi* » ce que les lesbiennes, les gays ou les trans ont infligé à des termes initialement injurieux comme « pédés », « gouines » ou « queer ». En se réappropriant la sentence porno, en la faisant tomber, elles déstabilisent l'identité même de la femme qu'elle indique et les privilèges de la masculinité dominante : parce que *Baise-moi* veut dire à la fois *Fuck-me ! Et fuck off !* » (Bourcier, 2006, p.13). *Baise-moi* réussit la prouesse de représenter des relations sexuelles explicites à l'écran tout en déverrouillant le cadre étroit de la pornographie dominante et normalisée. Pis encore, l'esthétique et la politique du film procèdent par inversion épistémologique : le sujet de l'énonciation est déplacé, pervers au point de laisser la parole à celles qui, habituellement, sont objectivées par la représentation pornographique. Les topoï des codes du « porno » changent, s'inversent jusqu'à permettre aux minorités sexuelles de ne plus être pensées mais de penser leurs corps et leurs pratiques sexuelles.

Lorsque deux femmes et qui plus est, une actrice porno (Coralie Trinh Thi), s'éloignent des productions discursives classiques sur les sexes, les genres et les sexualités, les ciseaux de la censure ne se font pas attendre. La binarité sexe/genre relève d'un savoir autoritaire et arbitraire auquel les hommes et femmes restent trop souvent assujettis. Défaire cette régulation, cette assignation revient à déchaîner la colère des sensibilités pharisaïques. *Baise-moi* n'en finit pas de déranger tant il interroge l'articulation sexe/genre comme une production issue de la culture hétérocentrée, production punissant celles qui s'écartent de ce système bicatégoriel. Ainsi, les deux héroïnes du film, Manu et Nadine, deviennent des vecteurs puissants de la diffusion du sens en regard d'un monde socialement et culturellement monogénéré qu'elles s'évertuent à défaire, à déstabiliser, à déconstruire. Que dire de ces deux personnages féminins qui suppriment, tour à tour, les agents du système capitaliste et les gardiens du régime hétérosexuel ?

Notre analyse portera sur la manière dont *Baise-moi* se propose d'être d'abord le réceptacle du cycle des *rape-revenge movies* pour ensuite se faire le miroir d'une pornographie élaborée par les femmes : la post-pornographie dont Annie Sprinkle demeure la figure de proue. Cela nous amènera à questionner la représentation des sexes, des genres, des sexualités dans l'œuvre de Virginie Despentes et de Coralie Trinh Thi puis, chemin faisant, nous arrêterons notre regard sur la façon dont le film opère par inversion épistémologique et réussit à déstabiliser le sujet de l'énonciation pornographique. En quoi *Baise-moi* prend-t-il racine dans un positionnement queer ?

>>>

#### 4. L'émergence d'une épistémologie queer dans *Baise-moi*

---

Dans *King-Kong théorie*, Virginie Despentes affirme, sans ambages, s'être inspirée d'un genre de films américains référentiel dont son œuvre se fait le relais : « *On n'entend jamais parler dans les faits divers de filles, seules ou en bandes, qui arrachent des bites avec les dents pendant les agressions, qui retrouvent les agresseurs pour leur faire la peau, ou leur mettre une trempe. Ça n'existe pour l'instant que dans les films réalisées par des hommes. La Dernière maison sur la gauche, de Wes Craven, L'Ange de la vengeance de Ferrara, I Spit on your grave de Meir Zarchi, par exemple* » (Despentes, 2006, 25). L'auteure réfute la thèse selon laquelle la violence et la vengeance seraient l'apanage de la nature dite masculine ou, au mieux, de la culture masculine. Au nom des différences prétendument naturelles (version essentialiste d'un proto-féminisme) alors que celles-ci prennent forme dans le culturel, les femmes n'arrivent pas à libérer leur rôle des stigmates des préjugés sociaux et semblent aliénées à des processus culturels qui leur interdisent le recours à la force physique dont les paramètres pensés comme masculins entendent bien le rester. Virginie Despentes et Coralie Trinh Thi revendiquent leurs influences cinématographiques et font de leur film un véritable palimpseste ou la griffe d'un genre spécifique : le *rape-revenge film* conserve ses traces. Une séquence du film *Baise-moi*, met en exergue une illustration tirée de *L'Ange de la vengeance*, qui fonctionne comme une citation, comme un extrait de film rapporté. Cette même séquence filme Nadine s'adonnant à la masturbation en regardant sur son téléviseur une vidéo porno illustrant en gros plan une femme blonde dominée par un homme situé hors champ. Lorsque l'acteur porno apparaît dans le cadre, Nadine se saisit de la télécommande, fait défiler rapidement les images, comme pour mieux annuler la figure masculine représentée et lui dénier toute part de jouissance. L'arrière-plan du cadre dévoile une photo de Thana (Zoë Tamerlis) extraite de *L'Ange de la vengeance*. Ce dispositif iconographique fait de l'héroïne de Ferrara, Thana, l'égérie du film *Baise-moi* et atteste d'un discours citationnel fort et construit. D'autre part, après la scène de viol qui ouvre en partie le film, les scènes de meurtre se multiplient et ancrent le film dans un climat bachique incontestable. Toutefois, les échos à l'iconographie ménadique donnent intentionnellement dans l'économie du dieu tutélaire : Dionysos. La tragédie d'Euripide manifeste un grand intérêt pour les liens qui unissent Dionysos aux femmes. Les bacchantes prêtent leur nom au poème d'Euripide et s'organisent à l'intérieur de celui-ci en deux groupes : les lydiennes et les thébaines. Les premières arrivent d'Asie avec Dionysos et sont vêtues de ses attributs et les deuxièmes sont sous l'égide de la reine Agavé. Sous l'emprise de Dionysos, ces femmes vont se défaire des activités féminines (filage, tissage) pour endosser celles réservées aux hommes jusque là (la chasse, la guerre). Les thébaines subissent le châtement du dieu à cause d'une résistance à la reconnaissance de ce dernier. Dionysos les a exclues de la ville et conduites dans la montagne car elles n'ont pas validé sa divinité. Sur la montagne de Thèbes, la violence des femmes se déchaîne contre les animaux et les villageois qu'elles dépècent.

Manu et Nadine, contrairement aux ménades, n'agissent pas sous l'influence d'une divinité représentée ithyphallique, en tant que dispensatrice du pouvoir sexuel. La violence dont usent les femmes criminelles essaime le film et le meurtre cesse d'être l'apanage de la gente masculine. Autre élément du film qui signe l'autonomie des deux réalisatrices face à la production du porno standard nous paraît être la manière dont ces dernières pensent et repensent la pornographie à l'aune de la post-pornographie étasunienne.

Marie-Hélène Bourcier éclaire magistralement la lecture du film *Baise-moi* en le considérant comme l'une des premières œuvres cinématographiques françaises post-pornographiques : « *Il s'inscrit dans une tendance qu'il faut bien appeler la nouvelle pornographie, née en partie des lectures en retour du porno opérée par des femmes. Il fallait s'y attendre, en regardant des pornos qui n'étaient pas*

#### 4. L'émergence d'une épistémologie queer dans *Baise-moi*

---

*réalisés de leur point de vue, les femmes ont compris que ce n'était pas tant qu'elles n'aimaient pas la pornographie mais que la pornographie disponible ne leur convenait pas* »(Bourcier, 2006, 25-26). Les deux réalisatrices conscientes des codes hétérocentrés qui jalonnent le porno standard se proposent de créer une espèce de contre-pornographie c'est-à-dire, un espace où des personnes issues de minorités sexuelles s'arnachent d'une caméra et filment leurs corps, leurs sexualités comme un moyen de résister politiquement à la norme iconographique en vigueur dans les œuvres classées X. Enfin, les femmes deviennent partisans de leur propre sexe et de la sexualité libérée du prisme masculin, puis inventent d'autres formes de représentation. Annie Sprinkle, réalisatrice pornographique et écrivaine féministe forge, en 1990, l'expression forte de sens, « post-pornographie » et se plaît dans ses performances à détourner et renverser les codes canoniques du porno hétéro. *The public Cervix Announcement* fait figure d'installation artistique où Annie Sprinkle invite le spectateur à explorer son vagin à l'aide d'un spéculum. L'exploitation de ce dernier fonctionne à la fois comme un miroir et un repoussoir du discours médical sur le sexe et la sexualité. La performeuse retourne les regards et les savoirs en transformant et reconfigurant la représentation du sexe féminin. Son geste s'inscrit dans (et impose) une nouvelle portée épistémologique. *Baise-moi* quant à lui, multiplie les scènes pornos, et nos deux réalisatrices réalisent la prouesse de robinsonner dans des espaces filmiques réservés aux hommes. L'esthétique du retournement de stigmata atteint son apogée : le sexe féminin est pensé et non plus objectivé contrairement à celui de l'homme. Despentes et Trinh Thi proposent des pratiques de résistance en subvertissant l'ossature du système dominant fondée sur la sempiternelle binarité sexe/genre. La scène où Nadine et Manu déciment les client(e)s du club libertin convoque l'esthétique du retournement du stigmata, non pas tant par la violence qu'elle affiche mais par la mise en abîme des productions discursives sur les sexualités. À la fin de la tuerie, Manu entend bien en découdre avec l'homme qui, au début de la séquence, la palpat comme on palpe un fruit ou une marchandise humaine. La réduction du corps de Manu à un sexe objectivé par un homme, entraîne notre ménade dans une rage folle et calculée. Sodomisé par le canon d'un magnum, notre fanfaron, telle une marionnette, exécute les ordres de Manu : « Fais la truie ». Le client s'exécute, mime l'animal femelle. Cette assignation à la passivité ne peut se comprendre qu'à la lecture des textes anciens et du sens que leur donne Thomas Laqueur dans *La Fabrique du sexe*. Dans l'antiquité grecque le mâle passif (formule oxymorique), celui qui est pénétré en cas de coït anal, représente une menace pour l'ordre social : « *C'est le partenaire masculin faible, efféminé, qui était profondément taré, tant médicalement que moralement. Son maintien même trahissait la nature : pathicos, le pénétré ; cinaedos, celui qui se livre à des appétits contre nature ; mollis, le passif, l'efféminé, était réputé victime d'une imagination perverse mais aussi d'un excès de semence mal dirigé. Les actes du mollis et de la tribade étaient donc contre-nature, non seulement parce qu'ils contrevenaient à l'hétérosexualité naturelle, mais parce qu'ils opéraient des retournements de prestige et de pouvoir- littéralement incarnés- radicaux et culturellement inacceptables* » (Laqueur, 1992, 76-77). Manu introduit le canon du pistolet dans l'anus du client et opère avec ce geste un retournement de rôle, de pouvoir jamais vu à l'écran. Les codes de la pornographie hétérocentrée se délitent, éclatent et laissent place à une pornographie qui procède par retournement de regard au point de transgresser, à jamais, la charpente culturelle sexe/genre.

Quand un récit produit des faits et gestes incongrus, les anglo-saxons n'hésitent pas à user de la formule : « *it's a queer story !* ». Le terme *queer* reste difficilement traduisible en français et a été rendu par « sale pédé », « bizarre, étrange », et n'en demeure pas moins stigmatisant. Mais cette injure, comme l'explique Marie-Hélène Bourcier, va faire l'objet d'une réappropriation et d'une théorisation de la sexualité procédant des minorités sexuelles. De fait, cela nous questionne sur la façon dont le film *Baise-moi* se construit sur des positions *queers*.

#### 4. L'émergence d'une épistémologie queer dans Baise-moi

---

Dans un usage commun le terme *queer* revêt plusieurs acceptions : s'il s'agit d'un homme, le mot exprime l'idée de déviance, d'efféminement, d'anomalie. Le *queer* reste donc défini par le regard d'autrui, par un regard imprégné de la doxa culturelle visant à déprécier, stigmatiser l'homosexualité. Toutefois cette objectivation du gay ou de la lesbienne se retourne contre elle-même, dans la mesure où les stigmatisés s'en emparent par une démarche autonome. La bizarrerie, le décalage, l'injure opèrent alors contre les repères et les savoirs hétéronormés et défient l'hégémonie de la culture hétérosexuelle. A propos du film Baise-moi, Beatriz Preciado dans *Testo Junkie* déclare : « *V. est défoncée, à l'alcool, à la coke, aux amphètes, je suppose. Coralie aussi, mais je les vois très sûres de leur affaire, capables de clouer le bec à n'importe quel idéologue d'extrême droite. Elles sont deux chiennes sans maître, elles aboient sur la meute d'intellectuels républicains qui dénoncent la violence sexuelle des protagonistes du film. Quand je leur déclare que Nadine et Manu sont des héroïnes d'une possible révolution queer, elles me regardent sans expression* » (Preciado, 2008, 79). Preciado, philosophe et théoricienne *queer* ne prend pas la peine de gazer son opinion et de présenter Baise-moi comme une œuvre dont une des règles majeures de la construction est la subversion. L'emploi du mot « *queer* » à ce propos souligne à grand trait l'inscription du film dans des contre-pratiques discursives et dans un imaginaire qui propose des nouveaux dispositifs de savoir. De plus l'œuvre cinématographique tente de faire obstacle au *savoir/pouvoir* défini par Foucault et réfléchit à une nouvelle stratégie politique de l'énonciation. Il s'agit cette fois de laisser s'exprimer à l'écran deux héroïnes, interprétées par deux actrices issues du porno : Karen Bach (Nadine) et Raffaëla Anderson (Manu), qui mettent en péril l'ordre hétérosocial en empruntant leur geste à la culture *queer*.

Dans une culture où l'homme reste profondément attaché à l'existence de deux sexes et genres radicalement différents, Manu et Nadine usurpent à la masculinité les codes de la violence, de la virilité et de la sexualité pour mieux les retourner contre ceux qui les utilisent comme un privilège. Cette inversion des rôles cinématographiques montre à quel point les deux héroïnes se rebellent contre la répartition biologique prédéfinie des femmes et souligne, par la même occasion le caractère instable et flexible de l'ordre monogéné. Une séquence du film se prête à l'illustration de notre propos. L'action se déroule dans une chambre d'hôtel et la première scène propose un gros plan sur les jambes de Manu. Comme à l'accoutumée cette dernière déchire le haut de son bas, comme un homme dégrafe ordinairement son pantalon, puis exhibe son vagin. Accroupie sur le lit, elle se rapproche, telle un félin, de son partenaire d'un soir. Les plans alternent les scènes de sexe explicites mais aucun raccord sur le regard ne s'effectue entre les deux jeunes filles et leurs amants.

La seule complicité entretenue par les mouvements de caméra se situe au niveau des échanges de regard entre Manu et Nadine. Leur plaisir ne procède pas du coït mais passe par le regard qu'elles se lancent à tour de rôle : un regard complice. S'agit-il de complicité amoureuse ? La puissance légendaire du sexe masculin s'annule, s'efface au profit d'un rapport lesbien suggéré. L'unité narrative de l'extrait se clôt par un échange verbal entre le garçon et Manu : « Ce qui serait sympa les filles, c'est de nous faire un petit 69 ». La réponse de Manu a valeur d'uppercut : « Dégage ! ». La scène de sexe entre les deux femmes - lieu commun dans la pornographie *straight* - ne figurera pas sur la pellicule des deux réalisatrices, comme si elles avaient subodoré les dangers d'inscrire leur geste respectif dans une iconographie hétéronormée. Monique Wittig propose d'éclairer la définition du mot « *straight* » en lui prêtant, par extension, un sens hautement politique. Dans son essai, Monique Wittig inscrit le rapport de sexe à l'intérieur des rapports de domination. La hiérarchisation sexuelle (masculin/ féminin) existe sous une forme bicatégorielle qui pose le voile sur le fait que les

## 4. L'émergence d'une épistémologie queer dans *Baise-moi*

---

différences sociales procèdent d'un impératif économique, politique et discursif. La preuve, l'énoncé du garçon se construit comme une invitation, une injonction, une assignation au saphisme dans le but d'alimenter, à travers son œil, la pulsion scopique du spectateur. En proposant de réfléchir aux enjeux sociopolitiques des sexualités masculines et féminines, Virginie Despentes et Coralie Trinh Thi tentent de représenter un univers sexuel construit comme une résistance au pouvoir disciplinaire. Toute personne étrangère à la performance du genre demeure placée sous contrôle étatique, ce que nous confirme et nous certifie le visa de censure du film.

>>>

La richesse de *Baise-moi*, autant que sa réussite artistique participent en premier lieu de la maîtrise cinématographique de genres référentiels comme le *road movie* (films bien souvent masculins) et le *rape and revenge film* (trop souvent réalisés par des hommes) et, chemin faisant, du détournement, des inversions des codes qu'il se plaît à opérer dans ces mêmes genres. Virginie Despentes et Coralie Trinh Thi s'amuse, elles se jouent des canons de la représentation de la violence masculine à l'écran pour mieux les retourner contre ceux qui en sont les agents, les moteurs et par privilège culturel les sujets, les maîtres et les possesseurs. Qu'on ne se trompe surtout pas de combat ! *Baise-moi* n'est pas une refonte, une resucée d'un film porno *straight* et s'il dérange à ce point c'est bien parce que pour la première fois en France, des femmes cinéastes osent tenter l'impossible : faire sortir la pornographie de la sphère privée pour la rendre à nouveau publique. Cette entreprise politique conçue comme une stratégie de résistance au pouvoir des hommes et au régime hétérosexuel s'inscrit dans un geste *queer*. *Baise-moi* déplace l'énonciation pornographique habituelle et délègue la parole à celles bien souvent objectivées, et c'est en partie là que réside la prouesse des deux réalisatrices.

### Indications bibliographiques

- BOURCIER, Marie-Hélène. (2006) *Queer zones. Politique des identités sexuelles et des savoirs*. Paris. Éditions Amsterdam.
- DESPENTES, Virginie. (2006) *King Kong théorie*. Paris. Éditions Grasset.
- EURIPIDE. (1962) *Les Bacchantes*. Paris. Éditions Gallimard.
- LAQUEUR, Thomas. (1992) *La Fabrique du sexe*. Paris. Éditions Gallimard.
- PRECIADO, Beatriz. (2008) *Testo Junkie*. Paris. Éditions Grasset.
- TRICOIRE, Agnès. (2006). *Le sexe et ses juges*. Paris. Éditions Syllepses.
- WITTIG, Monique. (2007). *La Pensée Straight*. Paris. Éditions Amsterdam.