

2012

Un conte de fées punk-rock féministe: Bye Bye Blondie de Virginie Despentes

Michèle A. Schaal

Iowa State University, mschaal@iastate.edu

Follow this and additional works at: http://lib.dr.iastate.edu/engl_pubs

 Part of the [Cultural History Commons](#), [French and Francophone Literature Commons](#), [Other Feminist, Gender, and Sexuality Studies Commons](#), [Other French and Francophone Language and Literature Commons](#), and the [Women's Studies Commons](#)

The complete bibliographic information for this item can be found at http://lib.dr.iastate.edu/engl_pubs/35. For information on how to cite this item, please visit <http://lib.dr.iastate.edu/howtocite.html>.

This Article is brought to you for free and open access by the English at Iowa State University Digital Repository. It has been accepted for inclusion in English Publications by an authorized administrator of Iowa State University Digital Repository. For more information, please contact digirep@iastate.edu.

Un conte de fées punk-rock féministe: Bye Bye Blondie de Virginie Despentès

Abstract

Cinquième roman de Virginie Despentès, *Bye Bye Blondie*, recoupe plusieurs leitmotivs de son œuvre: aspect performatif du genre,² langue explicite, intermedialité, critique féministe de la société. Profondément influencée par le postmodernisme, l'esthétique « despentienne » accapare des types de narrations dits « schématiques » afin de les subvertir et d'exposer leurs diverses implications. La nature intertextuelle et transgressive des écrits de Despentès a d'ailleurs fait l'objet de nombreuses études. L'écriture de Despentès constitue également une mise en scène, une performance ironique telle que la définit Judith Butler (175, 189) : ses romans reproduisent les conventions de formes littéraires spécifiques, notamment celles du roman noir, du polar et de la pornographie, pour mieux les détourner.³ Au-delà d'une récupération arbitraire, l'auteure propose une véritable réflexion (meta)critique-et féministe-sur la sexualisation des genres littéraires. Dans *Bye Bye Blondie*, l'écrivaine étend cette discussion au conte de fées et au punk-rock.

Disciplines

Cultural History | French and Francophone Literature | Other Feminist, Gender, and Sexuality Studies | Other French and Francophone Language and Literature | Women's Studies

Comments

This is an article from *Dalhousie French Studies* 99 (2012): 49. Posted with permission.

Un conte de fées punk-rock féministe : *Bye Bye Blondie* de Virginie Despentes.¹

Michèle A. Schaal

Le cinquième roman de Virginie Despentes, *Bye Bye Blondie*, recoupe plusieurs *leitmotivs* de son œuvre : aspect performatif du genre,² langue explicite, intermédialité, critique féministe de la société. Profondément influencée par le postmodernisme, l'esthétique « despentienne » accapare des types de narrations dits « schématiques » afin de les subvertir et d'exposer leur diverses implications. La nature intertextuelle et transgressive des écrits de Despentes a d'ailleurs fait l'objet de nombreuses études. L'écriture de Despentes constitue également une mise en scène, une performance ironique telle que la définit Judith Butler (175, 189) : ses romans reproduisent les conventions de formes littéraires spécifiques, notamment celles du roman noir, du polar et de la pornographie, pour mieux les détourner.³ Au-delà d'une récupération arbitraire, l'auteure propose une véritable réflexion (méta)critique—et féministe—sur la sexuation des genres littéraires. Dans *Bye Bye Blondie*, l'écrivaine étend cette discussion au conte de fées et au punk-rock.

Dans *King Kong théorie*, Despentes affiche ouvertement sa politique littéraire : « [d]epuis petite, depuis Goldorak et Candy, qui passaient à la suite à la sortie de l'école, j'ai la passion d'inverser, juste pour voir » (146).⁴ La mise en scène sarcastique des récits particulièrement « figés » traduit effectivement sa volonté de subversion de codes établis, d'intercontamination des genres et de redynamisation féministe de la littérature.⁵ De plus, l'auteure emploie fréquemment la mise en abyme⁶ car ses romans réfléchissent ouvertement à leurs conventions, contenus et construction. Ceci confère à son œuvre entier une dimension autoréflexive qui participe également au démantèlement des lieux communs genrés et littéraires.⁷

1 Cet article est une version approfondie de deux présentations : « *Bye Bye Blondie* von Virginie Despentes: Lebenserfahrung als Punk Rock feministisches Märchen » donnée au Forschungskolloquium des Institut für Literaturwissenschaft, Französische Philologie, à l'Université Technique de Berlin le 4 juin 2009, et « Virginie Despentes's *Bye Bye Blondie*: A Feminist Punk-Rock Fairy Tale », donnée lors de la convention annuelle MLA le 7 janvier 2011 à Los Angeles. Cet article approfondit et complète également des analyses amorcées dans Michèle A. Schaal, « Une Nécessaire rébellion féministe : La violence féminine chez Virginie Despentes. » *Rebelles et criminelles chez les écrivaines d'expression française*. Eds. Trout, Colette et Frédérique Chevillot. Amsterdam: Rodopi, 2013. 265-80; et « Virginie Despentes or a French Third Wave of Feminism? » *Cherchez la femme. Women and Values in the Francophone World*, Eds. Angelo, Adrienne M. and Erika Fülöp, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011. 39-55.

2 J'emploierai le mot genre dans son acception actuelle d'équivalent de « gender », ainsi que dans son sens traditionnel de « type » littéraire.

3 Cf. Nicole Fayard, (« The Rebellious Body as Parody ») 63, 65, 68 ; Fayard (« Sadeian Sisters ») 103, 106-107, 110, 118 ; Shirley Jordan (« Dans le mauvais goût... ») 124, 127, 137 ; et Jordan (« Revolting Women? ») 114, 122-23, 131.

4 Dessins animés japonais diffusés en France dans les années 70 et 80, Goldorak et Candy se destinaient respectivement aux garçons et aux filles.

5 Cf. Fayard, (« The Rebellious Body as Parody ») 63, 66, 68 ; Fayard (« Sadeian Sisters ») 103 ; Shirley Jordan (« Dans le mauvais goût... ») 121, 124-25 ; 136-37 ; et Jordan (« Revolting Women? ») 114, 127, 131, 140-41.

6 J'utilise le terme de mise en abyme « textuelle lorsqu'un texte se prend lui-même pour objet, ou se présente lui-même comme élément du récit » (Jarrety 270-71). J'étends cette définition à la retranscription explicite, et surtout ironique, des motifs littéraires ou fonctionnements sociaux—notamment l'inégalité sexuelle—chez Despentes.

7 Pour l'importance de l'autoréflexivité dans les premiers écrits despentiens, voir Fayard, (« The Rebellious Body as Parody ») 65, 70, 71 ; et Jordan (« Revolting Women? ») 116, 127, 128, 136.

Après une brève introduction théorique aux contes et au punk pour éclairer ma lecture de *Bye Bye Blondie*, mon article abordera les enjeux des choix esthétiques de Despentes : l'intertextualité du roman avec le conte et le punk, leur contagion mutuelle et les conséquences de la performance de leurs caractéristiques et *topoi*. Ensuite, j'approcherai la critique féministe véhiculée par le roman : l'emploi par Despentes de l'inversion genrée, sa conception du genre féminin comme performatif et sa dénonciation de la persistance de préjugés sociaux sexués. Enfin, j'examinerai de quelle façon Despentes dévoile les limites littéraires, sociales et idéologiques des contes et du punk.

Conte de fées et punk : une brève introduction

Une discussion succincte des théories, portant sur les implications stylistiques ou idéologiques du punk et des contes me paraît essentielle à la compréhension de *Bye Bye Blondie*.⁸ En dépit de leurs différentes approches, les théoricien.ne.s du conte—populaire ou littéraire—soulignent sa structure, son déroulement et ses motifs conventionnels, sinon figés.⁹ De même, les spécialistes s'accordent sur le caractère essentiellement schématique des personnages : il s'agit principalement de types invariables (Bettelheim 21 ; Seifert *Fairy Tales...* 138 ; Von Franz viii, 17). Les contes peuvent, donc, revêtir un caractère prescriptif et, selon une perspective féministe, transmettre des idéaux inégalitaires des sexes.¹⁰

Concept foncièrement ambivalent, l'esthétique punk demeure difficile à identifier (Hebdige 115-16, 117 ; Marcus 66 ; Sabin 2). Déterminer une typologie stricte de sa littérature reste également problématique car, selon Marie Rivett, les récits de ce genre relèvent du « cultural consensus . . . they are simply *known*¹¹ as punk » (32). Le punk constitue, en plus d'une manifestation musicale, un mouvement contestataire, politisé, générationnel et particulier au contexte socio-économique dégradé des années 70 et 80.¹² En France, il marque l'échec de la philosophie « soixante-huitarde, » la fin des Trente Glorieuses, et la désillusion quant à la présidence socialiste des années 80 (Bourseiller 279-80 ; Pépin 8-9, 52-53). En conséquence, la fin de la prospérité socioéconomique et le rejet d'un projet de vie prescriptif engendre une politique de l'immanence chez les punks, traduite par la devise *No Future*.¹³

D'autres concepts liés à cette contre-culture s'avèrent essentiels pour la lecture de *Bye Bye Blondie* : son ancrage politique à gauche et dans la classe ouvrière ;¹⁴ un désir de provocation et de contradiction ;¹⁵ un rock tumultueux ;¹⁶ l'exacerbation de l'autonomie individuelle ou politique (Hebdige 88 ; Pépin 10 ; Sinker 127, 129) ; enfin une essence négationniste selon certains, nihiliste pour d'autres.¹⁷ Une autre marque stylistique du mouvement demeure sa réappropriation paroxystique d'objets et de concepts interdits ou

8 Évidemment, il est impossible de discuter ici de l'intégralité de la recherche propre aux contes ou au punk. Cet article propose donc les théories les plus adéquates à la compréhension de l'esthétique despentienne et, en particulier, de *Bye Bye Blondie*.

9 Voir Loeffler-Delachaux 9 ; Propp 31-33, 35, 146-54 ; Tatar x ; et Von Franz 4, 39-41

10 Cf. Seifert (*Fairy Tales...*) 2-3, 103, 176, 221 ; Seifert (« Female Empowerment... ») 18-21 ; Rowe 209-26 ; Stone (« Things... ») 44 ; et Stone (« The Misuses... ») 142-43. Rappelons aussi le caractère particulièrement prescriptif des « moralités » ponctuant les contes de Charles Perrault.

11 En italique dans l'original.

12 Voir à ces sujets, Bourseiller 129, 209, 216-18, 276-83 ; Hebdige 23-27, 65, 74, 87 ; Marcus 12, 53, 65-66 ; Pépin 8-11, 18-19, 24, 35, 49-52, 62-63, 102-103, 131, 136, 146, 187, 190-96 ; et Sabin 2-3, 5.

13 Cf. Hebdige 65-66 ; Marcus 5, 10, 12, 42, 75, 77 ; Pépin 120 ; et Sinker 129, 133.

14 Voir Bourseiller 129-30, 178-79, 187, 256-57, 282 ; Hebdige 63, 116, 121 ; Pépin 10, 259 ; et Sabin 2-3.

15 Cf. Bourseiller 13, 280 ; Hebdige 121 ; Pépin 28, 170 ; et Sinker 121, 123, 125, 136.

16 Voir Bourseiller 257 ; Pépin 17, 47 ; Hebdige 109, 114 ; et Marcus 6-7, 54.

17 Cf. Bourseiller 281 ; Pépin 28, 120 ; Hebdige 28 ; Marcus 8-9 ; O'Brien 197 ; et Sabin 3.

tabous. Les punks adoptent notamment les accessoires sado-masochistes pour les vêtements ou toutes formes de déviances pour le comportement.¹⁸

Un conte punk-rock : la performance littéraire despentienne.

Roman à la troisième personne, *Bye Bye Blondie* se compose de deux récits particuliers. Le principal narre la vie actuelle de la protagoniste, Gloria. Le secondaire porte sur un moment particulièrement marquant de son adolescence. À une première lecture, ces deux récits semblent indépendants. Or, un examen plus approfondi révèle qu'ils racontent la même histoire : Despentes décline l'amour contrarié de Gloria et d'Éric à deux périodes différentes et selon les conventions des contes de fées et du punk. Il ne s'agit pas, pour l'instant, d'une intertextualité qui se réfère à des œuvres spécifiques, mais plutôt aux modes de fonctionnements et *topoi* respectifs aux deux modes de représentation, tels que les motifs de l'amour impossible ou de la contestation sociale. L'auteure crée ainsi un conte hybride où les scènes féeriques ou punk traditionnelles revêtent une dimension inattendue, sinon cocasse : lecteurs et lectrices se retrouvent face à des motifs connus mais ne savent plus lesquels appartiennent à quel genre littéraire. Cette mise en scène sarcastique représente également une mise en abyme de l'écriture de *Bye Bye Blondie* en tant que conte punk-rock car l'auteure prend, à plusieurs reprises, la construction de son « texte . . . pour objet » (Jarrety 270-71).

L'auteure se livre d'abord à une véritable performance littéraire de motifs féeriques et punks. Par exemple, plus qu'une simple alternance pour distinguer le passé du présent, les temps verbaux reflètent les modalités narratives des deux types empruntés. En effet, pour le récit secondaire, Despentes adopte la tradition de décliner le conte au passé. Cet épisode se conforme aussi à une évolution linéaire des motifs féeriques (rencontre, amour, épreuve, errance/quête, résolution positive ou négative) et conserve un ton qui traduit la perspective naïve de l'adolescente. En revanche, la narration du récit principal s'inspire du punk : l'emploi du présent témoigne de sa politique de l'immanence, le déroulement des événements devient plus chaotique via l'intervention d'une troisième intrigue,¹⁹ le ton en est plus désillusionné et Despentes propose une critique sociale quasi-absente du récit passé.

Par la suite et principalement dans le récit secondaire, Despentes effectue une performance plus ironique des *topoi* féeriques, fréquemment recontextualisés dans une situation punk. À l'instar de certains contes, les parents s'avèrent despotiques :²⁰ le père fait interner Gloria et ceux d'Éric contrarient leur amour. Le conte féerique suppose généralement la prédestination ou l'exceptionnalité du couple (Seifert *Fairy Tales*... 23-24). Ce motif est consciemment dupliqué dans le roman puisque la relation de la « Punkette destroy et [du] skin psychopathe . . . relève de la destinée » (125, 318). Despentes reproduit ensuite le motif de l'emprisonnement : l'héroïne se retrouve internée dans un hôpital psychiatrique et les parents d'Éric le confinent dans une école « disciplinaire » (60-103, 172-74). Le roman propose également le *topos* de la quête, ironisée en version punk par deux fois. En premier lieu, le couple fuit le giron familial

18 Voir à ces sujets : Bourseiller 12, 126 ; Hebdige 63, 87, 107-108, 114-15, 121 ; O'Brien 189, 194 ; Marcus 64, 67, 84 ; et Sinker 124-25.

19 Gloria écrit un scénario basé sur son histoire avec Éric et l'intitule *Bye Bye Blondie*. Cependant, en raison de son insouciance, de sa violence physique et verbale envers le producteur, elle perd ses droits sur son exploitation. L'écriture de ce script et son titre représentent une mise en abyme supplémentaire du roman dans le texte puisque les deux écrits se focalisent sur cette relation amoureuse chaotique.

20 À noter toutefois que la (belle-)mère incarne majoritairement le mauvais parent (Bettelheim 105-16 ; Rowe 212 ; Tatar 103-105). En faisant du père le « tyran, » Despentes procède à une inversion genrée supplémentaire.

pour s'immerger totalement dans cette contre-culture au cours d'un voyage associé à un anti-apprentissage de la société dominante (150-55). Puis, lorsqu'Éric disparaît, Gloria se lance seule dans une recherche sentimentale et désespérée de l'être aimé (156-74). Les deux parties du roman comportent également un obstacle majeur à leur amour : la différence de classe sociale—Éric provient de la haute bourgeoisie, Gloria de la classe ouvrière—qui empêche le dénouement heureux du récit secondaire. Dans le conte littéraire, selon Lewis C. Seifert, la narration passe d'une « initial situation of desequilibrium . . . to a restored situation of equilibrium » (*Fairy Tales*... 2). Toutefois, Despentes confronte cette attente féerique avec la conscience de classe punk. Dans *Bye Bye Blondie*, celle-ci semble alors nier la possibilité de relations harmonieuses entre les protagonistes et, par conséquent, la fin heureuse du conte de fées (185-86)²¹ Néanmoins, si « [t]he romantic quest enables the protagonists to affirm their sexual identity and to reestablish the familial and social disrupted at the outset of the narrative, » l'issue malheureuse semble logique (Seifert *Fairy Tales*... 105). Gloria et Éric retournent effectivement dans leurs milieux sociaux d'origine dans le récit secondaire. Parents tyranniques, amour exceptionnel ou prédestiné, quête ou errance initiatique, obstacles ou épreuves, l'intertextualité avec les *topoi* féériques les plus communs paraît évidente. Despentes se livre à une performance littéraire de ces derniers, une mise en scène toutefois ironique puisque redéployée dans un environnement punk. Cette dé- et recontextualisation par la performance permet à Despentes de conscientiser ses lecteurs et lectrices quant à la nature schématique des motifs féériques et la manière dont ils sont devenus des lieux communs dans la culture contemporaine (Rowe 210, 223 ; Stone « Things... » 42).

Un *topos* paraît toutefois absent. La lucidité sociale du roman semble engendrer une ellipse du merveilleux. Toutefois, le punk possède ses propres légendes et figures mythiques : « la déesse urbaine, » « la chef des filles perdues, Janis Joplin »²² à qui Gloria dresse occasionnellement un autel (*BBB* 189), ou les compagnes punks de la narratrice qui chacune semblent incarner un archétype de cette contre-culture.²³ Divers personnages apparaissent aussi comme des entités surnaturelles ou monstrueuses. Par exemple, Isabelle, mère tortionnaire qui a brûlé sa fille, incarne la figure de l'ogresse ou de la marâtre (78). L'auteure déploie également à plusieurs reprises une figure providentielle. Lorsque Gloria se retrouve dans des situations désespérées, elle bénéficie systématiquement d'une intervention bienfaisante : la rencontre fortuite avec Éric lorsqu'elle risque d'être sans domicile (15) ; une vieille dame l'aide à repartir pour Nancy lorsque ce dernier disparaît (159-60) ; là-bas elle reçoit la protection de l'icône punk locale, Michel (167). Enfin, dans les dernières pages du roman, Gloria rencontre un adolescent qui lui révèle sa véritable place, c'est-à-dire auprès d'Éric :

Elle a souvent entendu des gens raconter leurs histoires, qui au moment où ils touchaient le fond, voyaient Dieu, un ange, une apparition dans le ciel, faisaient une rencontre édifiante, une découverte qui changeait toute leur vie. Bref, quand ça va mal, pour les autres, il se passe quelque chose de l'ordre du

21 Évidemment, les contes de fées, littéraires ou populaires, ne finissent pas systématiquement de manière positive. De même, le récit principal dans *Bye Bye Blondie* laisse planer le doute sur l'issue malheureuse—ou heureuse—de l'amour « déclassé » de Gloria et d'Éric.

22 Chanteuse américaine, morte d'une surdose d'héroïne.

23 Mathilde était là aussi, anorexique sublime, les yeux redessinés à l'eye-liner, trente centimètres de cheveux noirs impeccablement dressés sur la tête. Il y avait Léonore, petite keupone à crâne rasé, les yeux maquillés dans les bleus, ongles longs et très court vêtue. Il y avait la petite Lorelei, cheveux rouges et crucifix accrochés partout, un véritable festival, croix à l'endroit, d'autres à l'envers, aux oreilles, autour du cou, aux poignets, minijupe verte et collants rouges à rayures noires. Elle avait deux dents manquantes, sur le devant. Il y avait aussi la grande Poulbot, cheveux frisés blonds, vraie bonne tête, grande gueule et jupe très longue, look genre années 30. (*BBB* 118-19)

miracle. Elle, quand ça va au plus mal, la providence lui envoie un adolescent moitié débile et obsédé sexuel. (321)

Ce passage signale évidemment la recontextualisation punk des *topoi* des contes. Cette performance littéraire fonctionne également comme une mise en abyme car Despentès propose une réflexion métacritique sur la fonction de son personnage : ici, l'adolescent incarne explicitement un ange gardien—ou une bonne fée—quoiqu'inhabituel. Cette autoréflexion apparaît à plusieurs reprises dans le récit car l'auteure qualifie explicitement certains garçons punks de « princes » (54, 215) et reconnaît que, en reproduisant les motifs de contes de fées dans une dimension punk prosaïque, elle fait du roman un « conte de fées à deux euros » (226). Ces diverses mises en abyme participent de la performance ironique de conventions littéraires. En effet, dans *Bye Bye Blondie*, l'auteure ne (se) joue pas uniquement de *topoi* spécifiques, elle met également en scène son intention de transformer son roman en un conte de fées punk-rock.

Un conte punk-rock et féministe

Despentès définit son féminisme à l'image du punk puisqu'elle le conçoit comme « une révolution bien en marche. Une vision du monde, un choix. Il . . . s'agit . . . bien de tout foutre en l'air » (KKT 156). Cette affirmation—qui fait écho à sa pratique de l'inversion—explique la prédilection de l'écrivaine pour la reproduction et le bouleversement des récits fortement genrés. Dans *Bye Bye Blondie*, cette technique dévoile un aspect problématique des deux schémas narratifs récupérés : leur codification stricte, voire réactionnaire, du masculin et du féminin. Bon nombre de théoricien.ne.s perçoivent les contes comme reflétant les idéologies de leurs époques et, surtout, de la prescription normative des rôles sociaux genrés. Karen E. Rowe et Kay F. Stone affirment même que ces idéaux s'adressent particulièrement aux filles et aux femmes (Rowe 210-11 ; Stone « The Misuses... » 142). Via l'inversion sexuée et la performance littéraire, Despentès se prête à une réflexion de l'articulation des genres, spécialement le féminin, dans la littérature et la société française contemporaines du roman.²⁴

Dans *Bye Bye Blondie*, l'auteure réarticule indubitablement un conte particulier : « Cendrillon. »²⁵ Huang Mei soutient que, chez les écrivaines occidentales, « echoes of 'Cinderella' are still vibrant » car ce mythe hante la construction de leur identité en tant que femmes (146-47). Pour Rowe et Stone, ce personnage incarne incontestablement un idéal féminin occidental, un modèle qui implique que le succès social de la femme—souvent le mariage—repose sur la récompense de sa passivité et de sa beauté (Rowe 217 ; Stone « The Misuses... » 136, 141). Selon Mei, un « new Cinderella myth, » plus bourgeois émerge également aux 18^e et 19^e siècles : l'héroïne ne (re)devenit plus aristocrate mais accède à une classe supérieure par le mariage ; toutefois, elle doit toujours faire preuve d'une moralité irréprochable (7-8). Despentès retranscrit la vivacité de ce mythe dans une scène épiphanique de Gloria où celle-ci « comprend brutalement à quel point les gens la tenaient pour une ratée absolue, avant. . . . C'est fou ce que rentrer dans le droit chemin continue de rassurer les ploucs » (BBB 240).²⁶ S'il ne s'agit pas de mariage ici, le *droit chemin* signifie cependant encore l'ascension à une classe sociale supérieure via une relation hétérosexuelle, ici le milieu bourgeois d'Éric. L'intertextualité

24 Fayard et Jordan ont traité cet aspect en particulier dans les premiers romans de Despentès. Voir Fayard, ("The Rebellious Body as Parody") 67, 69 ; Fayard ("Sadeian Sisters") 113, 116, 118 ; Shirley Jordan (« Dans le mauvais goût... ? ») 134, 136 ; et Jordan ("Revolt Women?") 127, 129.

25 Dans *Bye Bye Blondie*, il ne s'agit pas tant de refléter—ou parodier—les récits de Charles Perrault et des frères Grimm. Despentès tente plutôt de renverser la féminité prescriptive aujourd'hui associée à la figure de Cendrillon. Elle nie ou pastiche ainsi les traits de caractère, tels que la beauté, la patience ou la bonté, attribués à ce personnage.

26 Plouc signifie, en argot, une personne peu cultivée.

et la reproduction de ce motif de « Cendrillon » permettent à Despentès d'en révéler la persistance culturelle et d'en nier le caractère uniquement fictionnel.

Pour l'auteure, l'inversion représente l'outil adéquat pour dénoncer les conventions genrées qui perdurent dans les productions artistiques et, *a fortiori*, dans la société française contemporaine. Cette technique, qui bouleverse les attentes des lecteurs et des lectrices, rejoint aussi la politique punk de provocation. « Cendrillon » apparaît aussi comme l'intertexte par excellence pour une redynamisation genrée, de par son importance pour la construction de l'identité personnelle et littéraire des femmes. Au cours du récit, l'écrivaine nie et affirme à la fois les motifs féériques de ce conte. En premier lieu, le personnage de Gloria dément la beauté exceptionnelle de l'héroïne. Plusieurs passages soulignent au contraire sa banalité ou décrépitude physique (127, 160, 204). Selon Lucy O'Brien, la revendication et l'affichage de la laideur représentent pour les « punkettes » un moyen de contester la féminité prescriptive (196, 188-89). En faisant de Cendrillon un laideron, l'écrivaine ne renverse ni ne refuse simplement de reproduire la convention de la beauté singulière de l'héroïne. Elle l'inscrit dans la hideur contestataire punk et dénonce ainsi la persistance culturelle et fictionnelle qui veut que la qualité d'une femme/héroïne littéraire repose d'abord sur son physique.

Cette exposition des conventions intervient également via une autre inversion genrée : la virilisation de Gloria. Despentès lui confère la part active, traditionnellement tenue par des hommes dans les contes,²⁷ et fait d'elle un « héros quêteur » (Propp 48). En effet, Gloria poursuit deux quêtes singulières—punk et sentimentale—et deux occurrences spécifiques la positionnent dans des rôles habituellement virils. Dans le récit secondaire, elle devient la figure salvatrice du prince. Elle recherche Éric lorsqu'il disparaît, apprend qu'il est confiné dans une école disciplinaire et tente d'entrer en contact avec lui par tous les moyens. Les parents de ce dernier s'opposent avec véhémence à ses tentatives, ce qui la mène à détruire leur appartement. Dans le récit principal, elle incarne la figure du justicier social, car elle s'attaque à un « petit producteur » de cinéma à qui elle a vendu un scénario, et à ses abus de pouvoir (BBB 278, 293-94). Dans ces deux épisodes, Despentès installe Gloria dans le rôle habituellement masculin du rebelle punk qui s'attaque aux symboles et institutions bourgeoises : la famille et l'argent.²⁸ Malheureusement, elle échoue par deux fois : sous la pression, Éric rompt avec elle et sa violence envers le producteur lui fait perdre tout droit sur son œuvre.

La mise en relief des conventions féériques genrées se traduit également par le renversement de la force octroyée aux protagonistes : attendue chez les héros, elle demeure surprenante pour les héroïnes. L'ultraviolence définit Gloria : adolescente, elle participe à des combats de rue et, une fois adulte, elle agresse physiquement plusieurs personnages. L'écrivaine, parallèlement à la figure féérique providentielle, propose à ses lecteurs et lectrices une mise en abyme de la fonction de Gloria dans *Bye Bye Blondie* :

Peut-être que j'étais conçue pour être une guerrière—ou un guerrier, c'est pas le propos—mais pour aller me battre, quoi. Vraiment me maraver, prendre des coups, savater des faces, casser des os, des dents, et me faire massacrer à mon tour... Et puis, mettons à cause des champs électriques surchargés depuis les

27 Le contexte sociohistorique détermine l'activité ou la passivité de l'héroïne. Voir notamment les études de Seifert, (« Female Empowerment... ») 17-34 et Stone (« Things... ») 42-50.

28 Hormis O'Brien, la littérature critique employée dans cet article ne discute que peu du genre dans le punk. Bien que la chercheuse souligne l'importance de l'androgynie et de l'asexualité dans le mouvement, elle en rappelle également son sexisme (194-95). Dans *King Kong Théorie*, Despentès elle-même inscrit le punk dans la virilité (124) et les études citées ici proposent principalement des exemples masculins, qu'il s'agisse de musique ou de littérature. Nous pouvons donc en déduire que le punk est (re)présenté principalement comme une pratique virile ou, du moins, que le masculin tient lieu d'universel.

années 60, ça a bifurqué et j'ai hérité d'une énergie de tueur de folie dans un corps d'érémiste.²⁹ (229-30)

Ce passage démontre plusieurs buts esthétiques de Despentes. D'une part, l'auteure révèle ouvertement qu'elle conçoit Gloria telle une « héroïne quêteuse », une *guerrière* urbaine destinée au combat (Propp 48). Toutefois, son personnage s'avère anachronique ou déplacé, victime des conjonctures de son époque. D'autre part, il démontre la volonté de l'auteure d'inverser la typologie genrée du prince des contes ou du rebelle punk.³⁰ Enfin, cet extrait renforce également la virilisation de Gloria. Despentes utilise ici le masculin bien que « tueur, » par exemple, se décline au féminin. De plus, l'agressivité de l'héroïne se double d'une brutalité verbale. Or, selon Karyn Stapleton, le langage vulgaire participe à l'établissement de la masculinité mais demeure stigmatisé au féminin (22). Gloria masculinisée déploie en effet une pléthore d'expressions virulentes et grossières, telle « Salut les connards, je suis ravie de vous péter les couilles ! » lorsqu'elle confronte les parents d'Éric (178). Quand elle harcèle le producteur au téléphone, Despentes lui octroie des propos tout aussi violents et procède alors à un renversement genré supplémentaire (299). En effet, le harcèlement demeure un jeu de pouvoir codifié au masculin dans la société contemporaine. Enfin, elle confère une dernière dimension virile—et intertextuelle—à Gloria : elle assimile son héroïne à Ulysse dans l'*Odyssee*, dont la fonction de conteur l'aide à surmonter ses épreuves. Les amours de Gloria équivalent, dans les deux parties du roman, à une monnaie d'échange : dans le récit secondaire, l'histoire de Gloria lui vaut la protection de Michel, et, dans le récit principal, cette dernière vend le scénario de son adolescence. La performance et l'inversion des rôles genrés produisent à nouveau une conscientisation des lecteurs et lectrice : le caractère inhabituel, voire subversif, de son héroïne permet de saisir la stricte codification des sexes que le conte peut véhiculer. Despentes révèle ainsi la manière dont la création littéraire demeure elle-même affectée par des normes genrées problématiques.

Grâce à l'inversion, l'auteure propose aussi une réflexion critique de l'articulation du genre dans la société française. Dans ce cas précis, l'intertextualité—ou du moins l'intersection—avec le punk permet cette dénonciation. Le style volontairement performatif de Despentes s'inspire clairement de Butler qui considère le genre tel « *a corporeal style*,³¹ an "act," as it were, which is both intentional and performative » (177). De plus, la philosophe conçoit cette mise en scène hyperbolique du genre comme le moyen par excellence d'en exposer l'artificialité et, ainsi, de le déconstruire (175, 187, 189). Chez Despentes, la performance littéraire ironique et l'inversion genrée servent à provoquer une conscientisation similaire. Toutefois, cette dénonciation de l'identité féminine ou masculine comme performative³² provient également de la tradition punk. Selon Dick Hebdige, les « *spectacular subcultures* » reposent sur la différence et l'artificialité affichées, une mise en scène hyperbolique qui engendre la dénonciation, et la subversion, de tout ce que la société dominante tente de naturaliser (101-102). Enfin, la

29 Substantif et adjectif formés à partir de RMI (Revenu minimum d'insertion), une allocation pour les chômeurs.

30 La redéfinition genrée touche également Éric qui, à l'inverse de Gloria, subit une féminisation tant sur le plan corporel qu'au niveau du comportement. Despentes souligne fréquemment le manque de masculinité de ce dernier. Selon les *topoi* des contes de fées, la beauté extraordinaire de la princesse est généralement accentuée, or dans *Bye Bye Blondie*, la beauté exceptionnelle apparaît surtout dans les personnages masculins. Dans le récit principal, le portrait d'Éric se poursuit sur le mode la passivité et de la féminisation car il recherche la protection de Gloria, tout comme il devient pour elle une figure maternelle de soutien lors des crises de violence de cette dernière.

31 En italique dans l'original.

32 Fayard souligne aussi la perception de l'identité genrée comme performative dans les premiers livres de Despentes (« *Sadeian Sisters* » 111, 117).

politique des *punkettes* fait également écho à la performance butlérienne car, pour elles, déconstruire la féminité prescriptive passe notamment par le port outrageux de vêtements sexualisés et un maquillage hyperbolique (Hebdige 107 ; O'Brien 189-93). L'écrivaine accorde effectivement une importance certaine aux tenues hyperféminines ou théâtrales de Gloria tout au long du récit secondaire (*BBB* 55, 69 et *passim*). Par exemple, la protagoniste arbore des « cheveux ras oranges, épingle à nourrice dans l'oreille, quatre trous à gauche, chaîne épaisse autour du cou et manteau des surplus de l'armée avec écrit 'nucléaire oui merci' à la Javel dans le dos » (113).³³ La description détaillée de l'accoutrement de Gloria montre qu'il s'agit effectivement d'une mise en scène propre à la provocation punk. Toutefois, la récupération d'accessoires virils par une jeune femme, comme le manteau de l'armée ou la chaîne épaisse, témoigne également de la perception du genre, par Despentes, comme essentiellement performatif et donc foncièrement changeable et réadaptable.

La mise en scène vestimentaire hyperbolique de Gloria permet toutefois à l'auteure d'aborder un autre concept butlérien ainsi qu'une réalité sociale : les normes d'acceptabilité ou de conformité au genre assigné. Selon Butler, une personne « only become[s] intelligible through becoming gendered in conformity with recognizable standards of gender intelligibility » (22). Dans *Bye Bye Blondie*, toute déviation ou exagération par rapport à la norme tombe dans l'inintelligibilité et génère la condamnation sociale. L'écrivaine retranscrit la violence de la (re)categorisation que suscitent les pratiques telles que la mise en scène, la réarticulation ou la réappropriation exacerbées des codes de la féminité. La performance ironique de Gloria provoque systématiquement l'incompréhension et la répression. Une fois qu'elle est internée, un psychiatre chargé de son évaluation l'interroge quant à son identité genrée qu'il juge non-conforme :

Et à votre avis, pourquoi refusez-vous d'être une femme ? [...] elle n'avait pas trop su quoi lui répondre. Elle avait des seins à tourner dans des Russ Meyer,³⁴ un pétard³⁵ rouge et quand on la laissait s'habiller mettait volontiers des jupes, avec des collants déchirés, OK, et sur ses rangers, elle avait mis des lacets roses, ne sortait jamais sans maquillage, les yeux bien rouges les lèvres très noires, et les ongles vernis en vert... elle était aussi la seule fille de sa connaissance à savoir faire le mur en talons aiguilles... (*BBB* 68-69)

La protagoniste ne saisit pas la question du médecin car elle arbore, selon elle, des attributs typiquement féminins (maquillage, vêtements de femme, poitrine généreuse). En réalité, son exagération visuelle de la féminité s'avère inacceptable et inintelligible pour la société dominante, incarnée par le psychiatre. Cet extrait révèle également que le style vestimentaire peut toutefois incarner une forme de refus et de contestation sociale (Hebdige 106-12, 132). Toujours selon Hebdige, « spectacular subcultures express forbidden contents (consciousness of class, consciousness of difference) in forbidden forms (transgressions of sartorial and behavioral codes, law breaking, etc.) . . . they represent symbolic challenges to a symbolic order » (91-92). Dans le roman effectivement, les attributs féminins cités revêtent des significations différentes selon leur articulation au sein du punk ou de la société courante. La performance de Gloria est compréhensible, voire souhaitée par la culture alternative mais provoque, dans la culture dominante, un rejet violent. Une incarnation inadéquate du genre féminin entraîne

33 L'eau de Javel est un nettoyant à base de chlore.

34 Réalisateur américain, connu en particulier pour ses films de « exploitation » qui figuraient, entre autres, des héroïnes ultraviolentes aux poitrines généreuses.

35 Expression familière pour les cheveux ébouriffés.

l'inintelligibilité et un châtement : Gloria restera internée à l'hôpital psychiatrique quatre mois durant.

Limites sociales et littéraires des contes et du punk

En dépit de la puissance politique, artistique et féministe des œuvres despentesiennes, l'écrivaine reconnaît les limites des pratiques personnelles et littéraires, qui se voient toujours rattrapées par la société dominante. Elle poursuit son examen des contes et du punk en approfondissant sa réflexion sur leurs contenus idéologiques. Au-delà de leur articulation spécifique du genre et des classes sociales, elle les conçoit aussi comme des projets limités, tant sur le plans esthétique que thématique. De par leur structure figée, le conte et la philosophie punk relèvent de l'itératif : le conte possède des *topoi* sempiternellement répétés et une diachronie particulière, tandis que le punk semble prisonnier d'une politique de provocation et d'une représentation unidimensionnelle de l'éternelle rébellion. La nature intertextuelle du roman et l'intersection de ces deux genres permettent à Despentes de ne pas sombrer dans la répétition ou les clichés : l'héroïne devient un amalgame des protagonistes—masculins et féminins—des deux formes récupérées ; le roman un conte punk-rock et féministe. Lorsque ce dernier semble adopter l'idéologie du conte ou du punk, la voix narrative ajoute systématiquement un démenti, ou un commentaire rétrospectif (134, 142 et *passim*). De plus, Despentes emploie « la fonction idéologique³⁶ du narrateur » car les commentaires prennent une « forme . . . didactique » qui prévient tout emprisonnement des récits dans une série de stéréotypes (Genette 262-63). Despentes contrecarre ainsi l'aspect itératif et circulaire que le punk et le conte impliquent. De même, le roman devient une réflexion sur sa propre conception et sur son déroulement narratif en tant que texte à cheval entre deux genres particuliers grâce à ces commentaires extradiégétiques.

Bye Bye Blondie s'avère également être une réflexion métacritique et socio-littéraire sur le conte et le punk. Bien que le roman dresse le portrait d'une contre-culture libérale, de nombreux passages démontrent que ce milieu alternatif reproduit certaines discriminations.³⁷ Lucy O'Brien insiste d'ailleurs que « contrary to myth, punk was not necessarily woman-friendly, . . . women suffered the same discrimination they had always done, treated as novelty, decoration and not as serious contenders » (194). Dans le roman, Gloria perçoit l'acceptation de sa violence physique comme un privilège, une marque de reconnaissance par le mouvement : « Elle aimait aussi être une fille, seule dans une bande de mecs, et qu'on ne lui fasse pas de réflexion. Elle prenait ça pour une preuve de sa valeur 't'es comme un mec, toi'. Alors que c'était juste la preuve que le monde était mal foutu » (121). Cette dernière phrase se révèle bien plus ambiguë qu'elle n'y paraît car où se situe réellement la dysfonction sociale ? Dans la participation des femmes au combat ou dans l'anoblissement exclusif des qualités viriles ? Despentes dénonce ici la persistance de normes genrées au sein du punk car la bande de Gloria associe encore le féminin à la faiblesse. Seul son atypisme lui vaut l'aval de ses camarades masculins. De même, elle déplore l'intégration immédiate d'Éric par ce groupe, « alors qu'elle, pour obtenir trois phrases et un petit peu de considération, était obligée de déplacer des montagnes de motivation » (131-32). Selon Hebdige, « subcultures are not privileged forms; they do not stand outside the reflexive circuitry of production and reproduction which links together, at least on a symbolic level, the separate and fragmented pieces of the social totality » (85-86). Par conséquent, le punk reproduit forcément certaines discriminations ou injustices. S'il est communément accepté que les contes de fées proposent une hiérarchie réactionnaire des sexes,

³⁶ En italique dans l'original.

³⁷ À ce sujet, voir Hebdige 88 ; Marcus 71, 75 ; Pépin 85, 88 ; et Sabin 4.

Despentes révèle qu'une philosophie alternative perpétue similairement ces discriminations et dément la totale libéralité genrée du punk avec *Bye Bye Blondie*.

De plus, l'auteure admet son insuffisance pour affronter la réalité sociale. Dans *King Kong théorie*, elle confesse qu'avoir vécu dans une culture rebelle ne l'a pas préparée à affronter le sexisme de la société française (125-26). Despentes duplique symétriquement cette constatation dans *Bye Bye Blondie* car Gloria prend brutalement conscience des prescriptions sociales genrées. En couple avec Éric elle jouit de l'errance punk sans entraves. Cependant, seule, elle se retrouve constamment ramenée à son sexe : elle saisit qu'elle « n'était rien qu'une fille, ni le droit de traîner dehors la nuit, ni le droit de traîner seule, ni le droit de choisir avec qui faire la route » (161). En dehors de la contre-culture, Gloria se retrouve à nouveau déterminée par le genre féminin et les interdictions qui lui sont assignées. De même, Despentes révèle que le punk peut rendre ses membres vulnérables face au fonctionnement de la société dominante. Elle montre en particulier les effets pervers de l'anti-apprentissage du jeune couple lors de leur quête punk :

Pendant ce temps, les gens de leur âge apprenaient la vraie vie, [. . .] à être compétitifs, disciplinés, à ne pas rêver trop haut, ne pas se poser de questions, que l'argent est crucial. Éric et Gloria n'apprenaient rien, [. . .] plus tard, de façon différente, l'un et l'autre réaliseraient à quel point le punk-rock n'avait pas été une bonne préparation à la vraie vie... trop de rigolade, trop d'utopie. (154-55)

Tous les ouvrages et entretiens de Despentes traitant du punk arrivent à une conclusion similaire. Cette contre-culture permet effectivement de contester la société dominante et de vivre de manière alternative. Néanmoins, la « vraie vie » finit toujours par rattraper ses membres et ceux-ci, peu préparés à cette réalité, se retrouvent précarisés, à la fois psychologiquement et matériellement. Cette défaite se retrouve évidemment dans *Bye Bye Blondie*. Éric se conforme finalement au modèle du succès bourgeois, alors que Gloria se retrouve prisonnière de sa rébellion. Sa marginalité l'empêche de se protéger—autre *leitmotiv*—tant sur le plan économique que sur le plan émotionnel.

Par l'emploi de Cendrillon comme intertexte et de la performance des *topoi* des contes, Despentes atteste de quelle manière ce récit demeure lui aussi problématique lorsqu'il influence encore certaines croyances—voire pratiques—culturelles. Comme je l'ai évoqué, le conte peut véhiculer une vision inégalitaire des sexes. Despentes révèle cependant la difficulté d'échapper, à la fois dans la littérature et la réalité, à ces stéréotypes féériques genrés. Le roman s'inscrit d'ailleurs dans l'analyse de Huang puisque Despentes y propose sa version de « Cendrillon, » conte féminin par excellence. Stone confirme également l'impact de la féminité féérique chez les lectrices et la persistance de ces idéaux genrés comme points de référence (« Things... » 48-49 ; « The Misuses... » 141). Même à l'âge adulte, les femmes « are still struggling with the problem of female roles as they are presented in fairy tales, if not for themselves then projected onto their daughters (or onto other females) » (« The Misuses... » 142). Dans le roman, Gloria/Cendrillon se voit évidemment rejetée par le milieu bourgeois d'Éric en raison de ses origines prolétaires. Néanmoins, Despentes laisse entendre que d'autres facteurs provoquent également cette exclusion :

On la trouve vulgaire, rustique, vraiment sans aucun charme. Et elle n'est pas très cultivée ! . . . Dans les yeux des femmes, surtout, répulsion, immédiate. Elle est tellement pliée, et condensée, tout ce qu'elles craignent d'être. Mal à l'aise, un peu grosse, sombre, gauche, timide. Si elle n'était pas avec lui, bien sûr qu'elle souffrirait de ces regards. Mais il est toujours de son côté, partialité amoureuse, avec elle contre le reste du monde. (BBB 267)

Ni le physique ni le comportement de Gloria ne reflètent les idéaux de la féminité conventionnelle de la bourgeoisie dépeinte dans le roman. Évidemment, le rejet de la laideur ne se retrouve pas que dans les contes de fées. Toutefois, ce genre littéraire—et en particulier « Cendrillon »—oppose, par une dichotomie qualitative, des protagonistes à la beauté et à la vertu exceptionnelles à des rivales à la hideur (physique et morale) tout aussi hyperbolique (Seifert *Fairy Tales...* 24-25 ; Stone « Things... » 44). L'extrait se double ici d'un commentaire social car Despentes dévoile la persistance de ce dualisme dans tous les milieux, ainsi que la souffrance qu'il peut engendrer. L'auteure confirme également le propos de Stone, car les bourgeoises du roman ne peuvent (se) projeter leur idéal de féminité, féérique ou non, en Gloria. Certes, ce passage ne peut se lire avec certitude tel un intertexte féérique. Cependant, de par l'interaction du punk et du conte dans *Bye Bye Blondie*, il peut légitimement s'interpréter comme une critique supplémentaire des normes genrées que transmettent les formes littéraires dites schématiques et qui perdurent dans la société française contemporaine du roman. Dans cet extrait, Despentes duplique aussi le *topos* féérique de l'amour solidaire envers et contre tous. Même Éric, lorsque la narration se focalise sur lui, en partage la conception : « Il voulait jouer contre le reste du monde, avoir raison, contre toutes les évidences, il pensait que c'était ça, l'amour » (325). La profonde similarité des deux citations expose, une fois de plus, la persistance des clichés, des pratiques littéraires et des croyances sociales liées au conte, en dépit de leur infaisabilité ou de leur irréalisme. D'ailleurs, Despentes elle-même semble céder au stéréotype de l'amour vainqueur en dépit de tout, puisque Gloria retourne auprès d'Éric à la dernière ligne du roman (330). Conformisme ou ultime ironie, cette fin confirme néanmoins la nature performative, intertextuelle et métacritique de *Bye Bye Blondie*.

Conclusion

Pour Jack Zipes, les contes féériques ou populaires, en dépit du caractère transgressif de certains, ne peuvent concrètement changer la société dominante (18). Conclusion à laquelle arrivent également Greil Marcus et Rémi Pépin pour la musique punk-rock (2-3 ; 174). En revanche, « [l]iterature and art . . . can harbor and cultivate the germs of subversion and offer people hope in their resistance to all forms of oppression and in their pursuit of more meaningful modes of life and communication » (Marcus 18). Despentes offre, en effet, à ses lecteurs et lectrices des romans hautement intertextuels, où la performance ironique et la mise en abyme de conventions littéraires spécifiques engendrent une conscientisation quant à leurs aspects les plus problématiques (Jordan « Revolting Women? » 113-14). De plus, sa pratique revendiquée de l'inversion genrée lui permet également de dénoncer les préjugés sexués, sociaux et artistiques, qui persistent au sein de la société française contemporaine. À l'instar des contes et du punk-rock, l'auteure ne peut complètement altérer ces conventions ni enrayer leur ténacité.³⁸ Cependant, grâce à son culte de l'inversion, le schématisme et la dimension discriminatoire de certaines formes artistiques et pratiques sociales, quasi-invisibles dans leurs contextes habituels, apparaissent au grand jour. De par sa redynamisation des *topoi* des contes dans un contexte punk, *Bye Bye Blondie* devient alors une possibilité d'une lecture alternative, voire inédite. Et, à travers sa critique genrée des arts et de la société, Despentes nous offre un conte de fées punk-rock féministe.

Iowa State University

38 Fayard estime d'ailleurs que les premiers écrits de Despentes dénoncent et confirment à la fois « dominant norms of gender and sexual power relations » (« Sadeian Sisters » 103).

OUVRAGES CITÉS

- Bettelheim, Bruno. *Psychanalyse des contes de fées*. 1976. Trans. Carlier, Théo. Paris: Pocket, 2006.
- Bourseiller, Christophe. *Génération chaos: Punk, New Wave 1975-1981*. Paris: Denoël, 2008.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. 1990. New York: Routledge, 1999.
- Despentes, Virginie. *Bye Bye Blondie*. Paris: Grasset, 2004.
- . *King Kong théorie*. Paris: Grasset, 2006.
- Fayard, Nicole. « The Rebellious Body as Parody: *Baise-moi* by Virginie Despentes. » *French Studies* 60 1 (2006): 63-77.
- . « Sadeian Sisters: Sexuality as Terrorism in the Work of Virginie Despentes. » *Love and Sexuality: New Approaches in French Studies*. Eds. Donachie, Sarah F. and Kim Harrison. Oxford: Peter Lang, 2005. 101-20.
- Genette, Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.
- Grimm, Jacob, et Wilhelm Grimm. *Contes*. 1976. Trans. Robert, Marthes. Folio Classique n°840. Ed. Robert, Marthes. Paris: Gallimard, 2001.
- Hebdige, Dick. *Subculture: The Meaning of Style*. 1979. London; New York: Routledge, 2009.
- Jarret, Michel, ed. *Lexique des termes littéraires*. Paris: Librairie Générale Française, 2001.
- Jordan, Shirley. « 'Dans le mauvais goût pour le mauvais goût'? Pornographie, violence et sexualité féminine dans la fiction de Virginie Despentes. » *Nouvelles écrivaines: nouvelles voix?* Amsterdam : Rodopi, 2002. 121-39.
- . « Revolting Women? Excess and *détournement de genres* in the Work of Virginie Despentes. » Eds. Jordan, Shirley et Peter Collier. *Contemporary's French Women's Writing*. Oxford: Peter Lang, 2004. 113-50.
- Loeffler-Delachaux, Marguerite. *Le Symbolisme des contes de fées*. Paris: L'Arche, 1949.
- Marcus, Greil. *Lipstick Traces: A Secret History of the Twentieth Century*. 1989. Twentieth Anniversary ed. Cambridge, MA: The Belknap P of Harvard UP, 2009.
- Mei, Huang. *Transforming the Cinderella Dream: From Frances Burney to Charlotte Brontë*. New Brunswick; London: Rutgers UP, 1990.
- O'Brien, Lucy. « The Woman Punk Made Me. » *Punk Rock: So What?: The Cultural Legacy of Punk*. Ed. Sabin, Roger. London: Routledge, 1999. 186-98.
- Pépin, Rémi. *Rebelles: Une Histoire de rock alternatif*. Paris: Hugo et Compagnie, 2007.
- Perrault, Charles. *Contes*. 1981. Folio Classique n°1281. Ed. Collinet, Jean-Pierre. Paris: Gallimard, 2003.
- Propp, Vladimir. *Morphologie du conte*. 1967-1970. Trans. Derrida, Marguerite, Tzvetan Todorov et Claude Kahn. Points Essais n°12. Paris: Seuil, 2005.
- Rivett, Miriam. « Misfit Lit: 'Punk Writing', and Representations of Punk through Writing and Publishing. » *Punk Rock: So What?: The Cultural Legacy of Punk*. Ed. Sabin, Roger. London: Routledge, 1999. 31-48.
- Rowe, Karen E. « Feminism and Fairy Tales. » *Don't Bet on the Prince: Contemporary Feminist Fairy Tales in North America and England*. 1986. Ed. Zipes, Jack. New York: Routledge, 1989. 209-26.
- Sabin, Roger, ed. *Punk Rock: So What?: The Cultural Legacy of Punk*. London: Routledge, 1999.
- Schaal, Michèle A. « Une Nécessaire rébellion féministe : La violence féminine chez Virginie Despentes. » *Rebelles et criminelles chez les écrivaines d'expression française*. Eds. Trout, Colette et Frédérique Chevillot. Amsterdam: Rodopi, 2013. 265-80.

- . « Virginie Despentes or a French Third Wave of Feminism? » *Cherchez la femme. Women and Values in the Francophone World*. Eds. Angelo, Adrienne M. and Erika Fülöp. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011. 39-55.
- Seifert, Lewis C. *Fairy Tales, Sexuality, and Gender in France, 1690-1715: Nostalgic Utopias*. 1996. New York: Cambridge UP, 2006.
- . « Female Empowerment and Its Limits: The *Conteuses'* Active Heroines. » *Cahiers du Dix-septième: An Interdisciplinary Journal* 4.2 (1990): 17-34.
- Sinker, Mark. « Concrete, So as to Self-Destruct: The Etiquette of Punk, Its Habits, Rules, Values and Dilemmas. » *Punk Rock: So What?: The Cultural Legacy of Punk*. Ed. Sabin, Roger. London: Routledge, 1999. 120-39.
- Stapleton, Karyn. « Gender and Swearing: A Community Practice. » *Women & Language* 26.2 (2003): 22-33.
- Stone, Kay F. « Things Walt Disney Never Told Us. » *The Journal of American Folklore* 88.347 (1975): 42-50.
- . « The Misuses of Enchantment: Controversies on the Significance of Fairy Tales. » *Women's Folklore, Women's Culture*. Eds. Jordan, Rosan A. and Susan J. Kalčík. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1985. 125-45.
- Tatar, Maria, ed. *The Classic Fairy Tales*. New York; London: W.W. Norton & Company, 1999.
- Von Franz, Marie-Louise. *The Interpretation of Fairy Tales*. 1970. Revised ed. Boston: Shambhala, 1996.
- Zipes, Jack. *Breaking the Magic Spell: Radical Theories of Folk and Fairy Tales*. London: Heinemann, 1979.