

Université de Montréal

‘Tous les pauvres ne sont pas terroristes, heureusement!’
Le procès du néolibéralisme dans la trilogie *Vernon Subutex* de Virginie Despentes

Par
Sara Giguère
Département des littératures de langue française
Faculté des arts et des sciences

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

Janvier 2020

© Sara Giguère, 2020

Ce mémoire intitulé

**‘Tous les pauvres ne sont pas terroristes, heureusement!’ – Le procès du néolibéralisme
dans la trilogie *Vernon Subutex* de Virginie Despentes**

Présenté par
Sara Giguère

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes

Pierre Popovic
Directeur de recherche

Martine-Emmanuelle Lapointe
Évaluatrice

Sophie Ménard
Évaluatrice

Résumé

Fondé sur les bases de la sociocritique des textes, ce mémoire a pour objectif d'étudier le traitement du néolibéralisme dans la trilogie *Vernon Subutex* de Virginie Despentes. L'analyse dégage d'une part l'uniformisation de l'espace romanesque, lequel est réduit à l'opposition des villes et des périphéries, et d'autre part l'uniformisation du temps romanesque causé par l'imposition des lois du marché, qui donne lieu à l'abolition de la distinction entre le temps de travail – production – et le temps de loisir – consommation. Cette suppression est plus amplement explorée par l'étude de l'insistance permanente du texte sur l'enracinement et la stabilisation de l'économie de l'attention. Le mémoire fait ressortir les conséquences de ces modulations sur la société romanesque, lesquelles sont la disparition des filets de protection sociale, l'atomisation d'une société livrée aux intérêts privés des individus, la normalisation d'une violence sociale et institutionnelle systémique, ainsi que la labilisation de la frontière entre le privé et le public sous l'effet d'une instrumentalisation des processus cognitifs, de l'intimité, des affects, des identités individuelles et des identités collectives. Ainsi, la lecture des romans de Despentes met en évidence la dimension téléologique de la conjoncture historique actuelle. Elle se propose également de démontrer le caractère liminaire du personnage de Vernon Subutex, le personnage éponyme de la trilogie et le noyau de la genèse textuelle autour duquel gravitent une multitude de personnages marginaux. La « mise en texte » (Duchet) du personnel romanesque est telle qu'elle saisit un moment dans le devenir historique, social, économique et culturel et qu'elle confère au motif symbolique du *seuil* un rôle capital dans la poétique du roman.

Mots-clefs : Virginie Despentes, Vernon Subutex, littérature française, sociocritique, néolibéralisme, économie de l'attention, personnage liminaire, motif du seuil

Abstract

Founded on the basis of “sociocritique”, this thesis aims to study how neoliberalism is present in the *Vernon Subutex* trilogy written by Virginie Despentes. The analysis reveals on the one hand the standardization of the textual space, which is reduced to an opposition between cities and peripheries, and on the other hand the standardization of the textual time caused by the enforcement of the laws of the market, which causes the abolition of the distinction between working time – production – and leisure time – consumption. This deletion is more fully explored by studying the text's permanent insistence on the rooting and stabilization of attention economy. The thesis highlights the consequences of these transformations on the society of the novel: the disappearance of social safety nets, the atomization of a society abandoned to individuals' private interest, the normalization of systemic social and institutional violence, as well as the blurring of the border between the private and the public due to an instrumentalization of cognitive processes, intimacy, affects, and individual and collective identities. The analysis thus brings to the fore the teleological dimension of the current historical conjuncture. It also intends to demonstrate the liminality of Vernon Subutex, the eponymous character of the trilogy and the core of the textual genesis around which revolve a multitude of marginal characters. The "mise en texte" (Duchet) of the novels' characters is such that it captures a moment of the historical becoming of the social, the economical and the cultural, as well as it identifies the crucial role of the symbolic motif of the threshold in the poetics of the novel.

Keywords : Virginie Despentes, Vernon Subutex, French literature, “sociocritique”, neoliberalism, attention economy, liminal character (liminality), threshold motif

Pour toutes celles et ceux en guerre contre la tiédeur

Nonna,

Anche noi, anche noi
con gli occhi controvento al cielo
abbiamo cercato e perso
le tracce del loro volo
dentro le nuvole del pomeriggio
nei pomeriggi delle città
[...]

Remerciements

Merci d'abord et avant tout à Pierre Popovic, mon directeur de recherche, pour le temps, ce joyau précieux et inestimable qu'il m'a généreusement accordé, afin que puissent germer, se développer, changer et se déplacer mes idées au fil de cette aventure commune que fut la lecture de *Vernon Subutex*. Grâce à son immense travail de relecture, son passage au peigne fin de chaque phrase, ses critiques justes et sans détour ainsi que ses sages conseils et son encouragement, j'ai été portée. Merci pour ce tout premier cours d'analyse de textes en 2013 qui inaugura mon entrée en littérature. Merci toujours et sans cesse.

À toutes les ami.e.s, qui de loin ou de près ont été présent.e.s exactement au bon moment ; pour leur support affectif, pour la stimulation intellectuelle, pour les escapades loin de « l'idéal de vie médiocre » toutes aussi excitantes les unes que les autres.

À la petite équipe de SAD du CLSC Rosemont de m'avoir accueillie parmi vous. Toutes les conversations entre nous pendant lesquelles vous m'avez involontairement obligée à expliquer « c'que j'fais à l'école » m'ont rappelée toujours l'importance d'alimenter la discussion et de préserver sa transversalité et sa versatilité.

À mes parents, pour le gîte et pour le reste...

Sans votre soutien inconditionnel à mes études et sans vos encouragements quotidiens, ce mémoire n'aurait pas été mené à terme.

Introduction

L'essai de Gabriel Rockhill *Contre-histoire du temps présent : interrogations intempestives sur la mondialisation, la technologie, la démocratie*¹ a pour prémisse que le néolibéralisme n'a pu se présenter comme la seule alternative socioéconomique envisageable qu'à partir d'un ensemble de propos et de représentations imposant une lecture particulière de l'histoire. Cela a si bien marché que cette idée passa peu à peu, des années 1980 jusqu'à nos jours, pour une évidence. Examinant le discours historique dominant, Rockhill remarque qu'il procède à la récupération et à la mobilisation de trois concepts fondamentaux « du marxisme vulgaire² » – lesquels avaient préalablement été employés pour le réfuter –, soit « le déterminisme technico-économique³ » des « lois incontournables⁴ » du marché, « l'organisation du passé selon une trajectoire linéaire de progrès menant à la seule et unique fin de la liberté et du libre-échange⁵ »⁶, c'est-à-dire une « conception téléologique de l'histoire⁷ », et enfin, le caractère « inéluctable⁸ » et « supposé naturel⁹ » de ce progrès de l'économie et de la démocratie libérales. L'appropriation et le détournement grossiers du marxisme n'ont pas été et ne sont pas sans effets pervers. Le principal d'entre eux est l'invisibilisation des structures et des rapports de force qui organisent les sociétés « occidentales » et leurs relations avec les sociétés « non occidentales ». C'est à cette occultation

¹ Gabriel Rockhill, *Contre-histoire du temps présent : interrogations intempestives sur la mondialisation, la technologie, la démocratie*, Paris : CNRS Éditions, 2017, 206 p.

² *Ibid.*, p. 38.

³ *Idem.*

⁴ *Ibid.*, p. 40.

⁵ *Idem.*

⁶ *La fin de l'histoire et le dernier homme* de Francis Fukuyama (1991) est, malgré l'importance et la gravité de son impact sur l'imaginaire, un exemple quasiment caricatural de cette rhétorique. Rockhill fait d'ailleurs allusion à ce texte dans son développement.

⁷ Rockhill, *Contre-histoire du temps présent*, *op.cit.*, p. 39.

⁸ *Ibid.*, p. 40.

⁹ *Idem.*

que conduit cette vision de l'histoire colportée par le néolibéralisme, tant par ses politiques que par ses idéologues. Puisqu'elle est donnée pour une fatalité, elle « exonère les acteurs politiques et économiques de toute responsabilité¹⁰ », car le « développ[ement] [de] politiques qui f[ont] de [cette vision historique] une prophétie autoréalisatrice¹¹ » est de toute façon inévitable parce que « naturel ». Ainsi, cette conception de l'histoire qui, — le cas est classique — dissimule sa dimension idéologique par une telle naturalisation, a « créé un climat d'acceptation résignée¹² » qui forclot toute proposition d'alternatives sérieuses, lesquelles sont tenues pour des contresens historiques qui donneraient lieu aux pires dérives.

Ce constat fait du néolibéralisme un élément dominant et central de la conjoncture actuelle. Il constitue le mode principal d'intelligibilité des sociétés « occidentales ». L'écriture de Virginie Despentes ne pouvait éviter d'affronter et de traiter cette position de surplomb. De *Baise-moi* jusqu'à *Apocalypse bébé* en passant par le recueil de nouvelles *Mordre au travers*, son œuvre n'a cessé de produire une critique politique des exclusions sexuelles et sexuées et, liée à cette dernière, une critique des exclusions économiques et sociales. Il suffit de lire quelques extraits de *King Kong théorie*¹³ pour en prendre acte :

Quand de toutes parts la virilité des femmes est méprisée, entravée, désignée comme néfaste, les hommes auraient tort de se réjouir, ou de se sentir protégés. C'est autant leur autonomie que la nôtre qui est remise en cause. Dans une société libérale de surveillance, l'homme est un consommateur comme un autre, et il n'est pas souhaitable qu'il ait beaucoup plus de pouvoirs qu'une femme (KKT, p. 26),

[L]es corps des femmes n'appartiennent aux hommes qu'en contrepartie de ce que les corps des hommes appartiennent à la production, en temps de paix, à l'État, en temps de guerre. La confiscation du corps des femmes se produit en même temps que la confiscation du corps des hommes. Il n'y a de gagnants dans cette affaire que quelques dirigeants (KKT, p. 27),

Si nous n'allons pas vers cet inconnu qu'est la révolution des genres, nous connaissons exactement ce vers quoi nous régressons. Un État tout-puissant qui [...] sous prétexte de mieux nous protéger nous maintient dans [...] la peur de la sanction, de l'exclusion. Le traitement de faveur qui jusqu'alors

¹⁰ *Ibid.*, p. 44.

¹¹ *Ibid.*, p. 45.

¹² *Idem.*

¹³ Virginie Despentes, *King Kong théorie*, Paris : Grasset & Fasquelle, 2006, 151 p. Désormais désigné entre parenthèses par KKT, suivi du numéro de page.

était réservé aux femmes, avec la honte comme outil de pointe pour les tenir dans l'isolement, la passivité, l'immobilisme pourrait s'étendre à tous. Comprendre les mécaniques de notre infériorisation, et comment nous sommes amenées à en être les meilleurs vigiles, c'est comprendre les mécaniques de contrôle de toute la population. Le capitalisme est une religion égalitariste, en ce sens qu'elle nous soumet tous, et amène chacun à se sentir piégé, comme le sont toutes les femmes (KKT, p. 29-30).

Cette façon de relier la question sexuelle et la question sociale en portant l'attention vers les modes et les pratiques de domination explique pourquoi les fictions de Despentes contiennent une palette de personnages qui sont d'une manière ou d'une autre « louseuse[s] » et « loser[s] » (KKT, p. 10). Des plus aisés aux laissés pour compte, les personnages despentiens exhibent leur honte, mais ne s'excusent ni de leurs choix, ni de leurs conditions, ni des contradictions qui les habitent. Il en va de même pour le ton choisi, ainsi que pour le mode de narration adopté. Plusieurs critiques ont noté que l'écriture de Despentes traite de « la précarité sans tomber ni dans la culpabilité misérabiliste ni dans la litote poétique¹⁴ », « sans tomber dans le documentaire ou le témoignage social¹⁵ ». Il faut ajouter à cela que si les personnages suscitent l'empathie, ils ne suscitent jamais la pitié. Refusant ainsi tout apitoiement et ne cessant de montrer combien les gens sont confrontés à des rapports d'autorité qui les touchent dans leur vie quotidienne, les romans ici considérés ne font pas que reproduire et illustrer les discours environnants. Ils ne reflètent et ne représentent pas plus la vie sociale telle qu'elle est donnée à voir par la doxa du jour. Au contraire, ils sont actifs en diable, modifient les représentations admises, complexifient les sens donnés à telle ou telle pratique ou à tel ou tel rituel social. La trilogie *Vernon Subutex*¹⁶ fait évoluer au moins 30 personnages principaux et autant de personnages secondaires. Elle explore un monde particulièrement riche de vies et de

¹⁴Frédérique Chevillot, « Les Délires Solidaires de Despentes, de *Baise-Moi* à *King Kong Théorie* », dans Élise Hugué-Léger et Caroline Verdier (dir.), *Solitaires, Solidaires : Conflict and Confluence in Women's Writings in French*, Newcastle-upon-Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2015, p. 240.

¹⁵ *Idem*.

¹⁶ Virginie Despentes, *Vernon Subutex I*, Paris: Grasset & Fasquelle, 2015, 429 p. Désormais désigné entre parenthèses par VS, I, suivi du numéro de page. Virginie Despentes, *Vernon Subutex II*, Paris: Grasset & Fasquelle, 2015, 405 p. Désormais désigné entre parenthèses par VS, II, suivi du numéro de page. Virginie Despentes, *Vernon Subutex III*, Paris: Grasset & Fasquelle, 2017, 399 p. Désormais désigné entre parenthèses par VS, III, suivi du numéro de page.

points de vues diversifiés et, pour cette raison, elle convie la lectrice et, a fortiori, la chercheuse¹⁷ à analyser les rouages et les conséquences (physiques, psychiques, affectives, spirituelles) du règne actuel du néolibéralisme, non seulement en tant que gestionnaire de nos vies et des écarts de fortune, mais aussi en tant que paradigme sociopolitique et culturel. L'hypothèse nodale de ce mémoire a germé sur ces premiers éléments de lecture *in vivo* des récits, fidèle en cela à une pratique sociocriticienne qui exige de penser le social à l'aide des textes et non en les soumettant à un savoir ficelé d'avance. Cette hypothèse pose que l'exploration singulière du monde social à laquelle se consacre la trilogie conduit à montrer que l'idéologie néolibérale produit au niveau individuel des sujets fragilisés ; produit au niveau des groupes et des organisations des phénomènes brutaux tels l'attrition sévère de la classe moyenne, l'approfondissement continu du fossé entre riches et pauvres, l'augmentation du chômage et l'apparition de nouvelles formes de pauvreté, un détournement général des relations sociales par les lois du marché et une production endémique d'exclusions ; produit au niveau de la société globale une parole publique inquiète sinon inquiétante, lestée d'une dominante anxieuse, ainsi qu'un étouffement sournois des libertés fondamentales, et aggrave jour après jour un dangereux déficit de solidarité.

L'étude s'inscrit dans la foulée des travaux qui ont examiné la thématique de la précarité dans l'œuvre de Desportes¹⁸, et s'inspire d'eux. Elle se situe sur le terrain de la sociocritique

¹⁷ L'objectif de départ, un peu naïf je le concède, de ce mémoire, était d'analyser toute l'œuvre de Desportes. Devant réduire le corpus, j'ai sélectionné les textes qui faisaient le plus interagir et se côtoyer des personnages de confessions politiques et de classes socioéconomiques opposées. Je regrette cependant de n'avoir pas inclus dans ce travail *Bye Bye Blondie*, car le personnage principal de ce roman, Gloria, une ex-punkette qui oscille sans cesse entre plusieurs formes de précarité souvent extrêmes, matérialise de manière extrêmement nuancée la spécificité de la pauvreté lorsqu'elle touche les femmes. La critique littéraire a tout à fait raison de faire remarquer la malheureuse coïncidence entre la reconnaissance et l'intérêt accru pour la représentation de la « société » et des « enjeux contemporains » chez Desportes depuis la publication de la trilogie, dont le personnage principal est un homme, alors que cette « société » et ces « enjeux contemporains » sont présents depuis le début de son travail.

¹⁸ Je divise ces études en trois sous-catégories, la première regarde les articles qui traitent de la fragilisation sociale dans d'autres œuvres que la trilogie *Vernon Subutex*. (Cf. Benoît Melançon, « Notice sur la précarité romanesque ou ANPE, ASSEDIC, CDD, CV, DDASS, HLM, IPSO, RATP, RMI, SDF, SMIC et autres TUC », dans Pascal Brissette, Paul Choinière, Guillaume Pinson, et Maxime Prévost (dir.), *Écritures hors-foyer : actes du Ve Colloque des jeunes chercheurs en sociocritique et en analyse du discours*, n° 7 (2002) : 135-158 ; Martina Stemberger, « Reste l'histoire

(Angenot, Cros, Duchet, Robin, Popovic). Celle-ci est une pratique de lecture d'obédience « perspectiviste¹⁹ » fondée sur cette proposition qui la définit comme une « herméneutique sociale des textes²⁰ » :

Le but de la sociocritique est de dégager la socialité des textes. Celle-ci est *analysable* dans les caractéristiques de leurs mises en forme, lesquelles *se comprennent* rapportées à la semiosis sociale environnante prise en partie ou dans sa totalité. L'étude de ce rapport de commutation sémiotique permet d'*expliquer* la forme-sens (thématisations, contradictions, apories, dérives sémantiques, polysémie, etc.) des textes, d'*évaluer et de mettre en valeur* leur historicité, leur portée critique et leur capacité d'invention à l'égard du monde social²¹.

Parmi les différents concepts permettant de penser « la semiosis sociale », c'est à partir de celui d'« imaginaire social » que ce mémoire procédera. La taille de cette étude ne peut cependant ambitionner de saisir l'entièreté d'un tel imaginaire collectif. C'est pourquoi les analyses sont

que je me raconte. Narration de la crise et crises de la narration dans la littérature française de l'extrême contemporain », dans Roswitha Böhm et Cécile Kovaschazy (dir.), *Précarité. Littérature et cinéma de la crise au XXI^e siècle*, Tübingen : Narr Francke Attempto, 2015, p.163-178.) La deuxième catégorie se rapporte aux articles et monographies qui abordent partiellement ou frontalement la fragilisation sociale et dont un des textes analysés est la trilogie *Vernon Subutex*. (Cf. Joshua Armstrong, « A Tale of Two Frances : Virginie Despentes' *Vernon Subutex* Trilogy », dans *Maps and Territories. Global Positioning in the Contemporary French Novel*, Liverpool : Liverpool University Press, 2019, p.115-139 ; Nicolas Léger, « La littérature des inégalités », *Esprit* Septembre, n° 9 (2018) : p. 67-72 ; Thomas Mozart, « Language in Crisis for Society in Crisis? Virginie Despentes and the Case of French Slang », dans Wayne Finke et Hikaru Kitabayashi (dir.), *Geolinguistic Studies in Language Contact, Conflict and Development*, New York : ASG Publications, 2018, p.145-168 ; Marjolaine Unter Ecker, « Léonora Miano et Virginie Despentes : lectures croisées des masculinités "désaxées" », *Études littéraires africaines*, n° 47 (2019) : p.131-146 ; Brigitte Weltman-Aron, « L'écrire femme selon Virginie Despentes », *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, vol. 9, n° 2 (2018), [en ligne] sur <<http://www.erudit.org/fr/revues/memoires/2018-v9-n2-memoires03728/1046985ar/>>, consulté le 15 décembre 2019.) Enfin, la troisième catégorie englobe les articles dont le sujet principal est la trilogie *Vernon Subutex*, sans nécessairement que la fragilisation soit abordée directement. (Cf. Elisa Bricco, « Considérations sur *Vernon Subutex* de Virginie Despentes : "formes de vie", implication et engagement oblique », *COntEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, n° 22, (2019), [en ligne] sur <<http://journals.openedition.org/contextes/7087>>, consulté le 15 décembre 2019 ; Sylvain David, « Punk's not read ou l'"écouter ensemble" », dans René Audet (dir.), *Soif de réalité : plongées dans l'imaginaire contemporain*, Montréal : Nota bene, 2018, p. 147-173 ; Maxime Goergen, « *Vernon Subutex* et Le Roman "Balzacien" », *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, vol. 72, n° 1 (2018) : p. 165-182 ; Sjeff Houppermans, « L'épopée *Vernon Subutex* », *RELIEF - Revue Électronique de Littérature Française*, vol. 13, n° 1 (2019) : p. 67-80 ; Colin Nettelbeck, « The Novelist as DJ : *Vernon Subutex* and The Music of Our Times », *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, vol. 72, n° 1 (2018) : p.183-202 ; Eva Voldřichová Beránková, « Nourriture, repas et banquets dans la « légende urbaine » de *Vernon Subutex* », *Elfe XX-XXI. Études de la littérature française des XX^e et XXI^e siècles*, n° 7 (2019), [en ligne] sur <<http://journals.openedition.org/elfe/336>>, consulté le 15 décembre 2019.)

¹⁹ « Manifeste – Centre de recherche interuniversitaire en sociocritique des textes », [en ligne] sur <<https://sociocritique-crist.org/a-propos/manifeste/>>, consulté le 15 mars 2017.

²⁰ *Idem*.

²¹ *Ibid.*, p. 16.

essentiellement concentrées sur l'une des dimensions sociosémiotiques de l'imaginaire social, à savoir la narrativité, en prenant appui sur l'articulation entre cette dernière et les romans :

Ce qui est appelé « littérature » est ce qui résulte d'une formalisation problématique de l'imaginaire social, aussi bien au niveau du système générique qu'au niveau des textes : un roman est en interaction dynamique *majeure* avec la narrativité ambiante, c'est-à-dire avec les façons de raconter l'histoire de la société et les événements qu'elle vit²².

Restant dans la même logique sociocriticienne, l'analyse des textes a procédé par « microlectures²³ », sélectionnant des passages qui sont apparus comme autant de clefs de compréhension en raison de leurs incidences sur l'ensemble de la trilogie, démarche rendue possible par les lectures transversales des œuvres.

L'étude est structurée en trois parties. Le premier chapitre étudie l'organisation du temps et de l'espace telle qu'elle est exposée avec toutes ses particularités dans l'univers romanesque. Loin de les tenir pour des données neutres, la trilogie détaille les manières dont le temps et l'espace sont conçus, perçus et subis par le personnel romanesque. Le deuxième chapitre a pour thème le développement d'une économie de l'attention qui a une forte emprise sur la société des romans. C'est elle qui préside à la disparition progressive de la division entre temps de travail et temps de loisir. C'est elle aussi qui informe les mécanismes par lesquels les identités subjectives et groupales, ainsi que les récits individuels et collectifs, sont construits. Le troisième chapitre, quant à lui, porte une attention toute particulière au personnage éponyme de la trilogie, Vernon Subutex. Sa trajectoire romanesque indique qu'il a toutes les caractéristiques d'un personnage liminaire²⁴, ce qui l'installe — un peu malgré lui — dans la position d'un agent perturbateur de la cohésion

²² Pierre Popovic, « La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », *Pratiques. Linguistique, littérature, didactique*, n° 151-152 (2011) : p. 25.

²³ *Ibid.*, p. 20.

²⁴ Ce terme est emprunté à l'ethnocritique, laquelle est compatible sur le plan épistémologique avec la sociocritique, ainsi qu'en témoignent les nombreuses rencontres organisées entre ethnocriticiens et sociocriticiens. En ce qui concerne la notion de « liminarité », voir particulièrement les travaux de Marie Scarpa (« Le personnage liminaire », *Romantisme*, vol. 145, n° 3, (2009) : p. 25-35) et de Sophie Ménard (« Le “personnage liminaire” : une notion ethnocritique », *Litter@Incognita*, n° 8, (2017) : [en ligne] sur <<http://blogs.univ-tlse2.fr/littera-incognita-2/2017/09/24/le-personnage-liminaire-une-notion-ethnocritique/>>, consulté le 2 octobre 2019).

unificatrice du néolibéralisme. Un vecteur essentiel traverse ces trois chapitres : rendre raison du travail exercé par les romans sur l’imaginaire social contemporain, lequel reste colonisé par une idéologie néolibérale dont le désir d’hégémonie peut être constaté chaque fois que nous ouvrons un journal, la télévision ou notre ordinateur.

Chapitre 1 : La Bourse ou la vie

Rien ne serait pire que cette paix-là.
On n'en pouvait plus.
L'air asphyxié de partout.
Et nous tous, lamentables, claironnant chacun dans son coin
« j'y peux rien, c'est mon supérieur qui veut ça ».
C'était trop bien organisé, autorégulation à tous les niveaux.
Le régime de la terreur. La prison trop bien gardée,
on s'encerclait nous-mêmes et même plus besoin de surveillance.
Chape de plomb sur le moindre espoir.
– *Teen Spirit*, p. 187

... Ergo sum

L'avidité de Kiko – opérateur de marché – pour le gain de produits financiers qui « se comptent par milliards » (VS, TI, p. 234) et pour l'opulence que ces gains lui permettent : « chaque objet [chez Kiko] hurle à l'attention de ceux qui ne sont pas habitués au luxe : dégage de là sale prolétaire », (VS, TIII, p. 23) met en évidence le désir permanent d'accumulation qui oriente la grande majorité d'un personnel romanesque qui apparaît ainsi reporter sur chacun de ses membres l'obsession de la croissance hantant la totalité de l'imaginaire social. Jeff et Marie-Ange bénéficient de l'héritage immobilier de leurs parents²⁵ qui leur permet de vivre dans la ville. Sylvie a le privilège de pouvoir « s[e] fout[re] de l'argent » (VS, TI, p. 160), car grâce aux revenus générés par les propriétés parentales, cette dernière multiplie les après-midi de rendez-vous « Pilates, manucure, aquagym, coiffeur » (VS, TI, p. 140) et collectionne les vêtements de marques luxueuses. Laurent Dopalet accroît sa richesse grâce à la production de films qui connaissent un grand succès au *Box-office*²⁶. L'argent accumulé par Alex Bleach est quant à lui directement proportionnel à la quantité de ses admirateurs et à la quantité des scandales entretenus par les médias. Antoine Dopalet est devenu curateur grâce aux relations nouées par son père avec des

²⁵ La succession ou le partage du patrimoine est la base d'une accumulation de la propriété privée.

²⁶ Le succès est lui-même déterminé par la somme du chiffre d'affaires accumulé par les visionnements du film.

personnes bien placées dans le domaine des arts, relations qu'il a pu exploiter à son avantage. La Hyène a le pouvoir d'influencer l'opinion médiatique grâce aux nombreuses identités virtuelles dont elle s'est dotée. Émilie affiche sa « pimpance » (VS, TII, p.58) par l'accumulation de décorations intérieures épurées, de meubles griffés achetés à rabais chez Sentou et de collections d'huiles d'olive et de thés vert. Pamela Kant, Debbie d'Acier et Vodka Satana ont réussi leurs carrières de *hardeuses*, d'une part en multipliant les traits de la « féminité » (grâce aux chirurgies plastiques successives), d'autre part en « inond[ant] le monde de doubles pénétrations glorieuses » (VS, TI, p. 266). Lydia Bazooka, pigiste, est rémunérée selon le nombre de caractères ou de pages que contiennent ses articles. Le plus souvent, les personnages obéissent bon gré mal gré à l'impératif d'accumulation, soit parce que c'est la quantité qui détermine le succès dans leur métier : « [P]lus personne ne voit de prestige là où on ne fait pas de chiffre » (VS, TI, p. 116), « Pour un artiste, émerger de la déferlante YouTube n'est pas une mince affaire. [Max] a bien investi quelques centaines d'euros pour acheter des milliers de *likes* et de *followers* afin de booster le petit clip qu[e Mathilde] avait fait [...] mais il n'a pas réussi à créer le buzz » (VS, TIII, p. 158), soit parce que c'est la profusion et le luxe qui agissent en tant que critères de validation ou d'invalidation de leur statut social, et ce critère est d'application autant à l'égard de la sphère publique que vis-à-vis de leur entourage : « C'était avant les années 2000 et que dans le public des concerts, mine de rien, tout le monde porte des pompes neuves et chères, de la bonne marque, la bonne montre au poignet, celle de saison, le petit jean qui va bien et dont la coupe atteste qu'il a été acheté dans l'année » (VS, TI, p. 30) ; « Aujourd'hui, il porte un petit polo Fred Perry, sous une veste noire Dior Homme. Avec ses tatouages, ses traits délicats, ses grands yeux verts et ses cheveux noirs gominés, il a une certaine allure. Et de l'argent » (VS, TI, p. 194) ; « Elles sont venues pour ça, elles voient la taille de l'appartement, ça les chauffe, elles veulent sucer la queue du mec capable de se payer ça. » (VS, TI, p. 236) ; « Ils se sont trouvé un deux pièces dans le XIX^e

arrondissement. Un quartier d'une tristesse épouvantable, où personne ne voudrait habiter » (VS, TI, p. 141) ; « [D]epuis qu[e Sylvie] a déménagé, [Lancelot] ne supporte pas de la voir dans ce deux-pièces minable », (VS, TIII p. 202). La sujétion au modèle économique capitaliste agit ainsi comme une norme, dont l'emprise sur les personnages est renforcée dans le texte par le ridicule des aimants, des salières en forme de Mickey et des boîtes en fer aux motifs *Années 50* d'Émilie, ces « objets de gaieté » (VS, TII, p. 58) qui « soulign[en]t sa détresse profonde » (VS, TII, p.58) ; par la « collection de tortues – en peluche, en plastique, en cartes postales » (VS, TIII, p. 379) de Stéphanie, la traductrice qui héberge Vernon à la fin du dernier tome ; ou encore par la « manie » (VS, TIII, p. 35) de La Véro qui « empile sur toutes les surfaces libres des boîtes, des papiers, des objets qu'elle récupère on se sait où » (VS, TII, p. 351) et les classe « par taille, couleur et matériau dans le grand meuble du salon, qu'elle a vidé de toute la vaisselle parce qu'elle avait trop de sacs [alors que tout le reste de l'appartement se barre en couilles] » (VS, TIII, p. 35). L'obligation d'accumuler met en évidence le mécanisme homogénéisateur d'un modèle économique qui contraint les personnages à chercher leur accomplissement dans la consommation, confondant ainsi l'être avec l'avoir – la valeur des Biens possédés. L'achat de biens devient le mode d'expression dominant de la personnalité, le seul mode de réalisation et de valorisation de soi possible : « Il vaut cet appartement, il vaut les filles qui bougent leurs fesses dans son salon, il vaut la drogue dure. Il vaut ses Berluti. Il pèse » (VS, TI, p. 237) ; « Et si les cassettes avaient de la valeur, elle rejaillissait automatiquement sur Emilie, qui les détenait » (VS, TII, p. 64-65). La fusion entre l'être et l'avoir est renforcée dans le texte par l'érotisation de l'impératif d'accumulation. Chez Kiko, l'obtention d'argent donne lieu à une excitation proprement sexuelle : « S'il allait dire à Subutex tu sais aujourd'hui j'ai ajouté des centaines de milliers d'euros à mon capital, est-ce qu'il ne comprendrait pas qu'il bande? Je bande, à fond » (VS, TI, p. 241).

La présence du champ lexical de la sexualité dans le discours du trader : « pulsation », « baiser », « puer le sexe », « porno », « ça commence à fuck fucker », « bites », « sucer la queue », « bat », « gonfle », « se cabre » (VS, TI, p. 232-244) est indicatif de sa dissémination dans l'entièreté du texte. Le désir (le manque) est constamment resémantisé institutionnellement en termes d'excitation sexuelle par l'entremise de la publicité, des magazines, des sites de porno, etc. Malgré la présence de l'expression de la sexualité des personnages « féminins », notamment Emilie, Sylvie, Marcia, Céleste, Anaïs, la Hyène, Stéphanie, Lydia Bazooka, etc., la sexualité ciblée par le système capitaliste est évidemment celle supposée des « hommes » : « Vernon s'était foutu de la gueule de cette comédienne tout en noir qui s'étalait sur une affiche en quatre par trois, tordant le cul sur une moto » (VS, TI, p. 36) ; « [I]l est adossé à une affiche immense, un visage de femme retouché, une brune blindée, très belle » (VS, TI, p. 86-87) ; « [L]es gogues, chez lui, c'est l'endroit le mieux décoré – il colle aux murs des flyers de toutes sortes, enfin de toutes sortes... surtout des petites meufs dénudées, ce qui fait qu'on entre dans une caverne de nichons, ventres plats, peaux dorées et lèvres pulpeuses » (VS, VI, p. 288). Dans le texte, en effet, la résolution de la stimulation est constamment différée, reportée sur l'acte de consommation. L'effort déployé par le régime capitaliste pour mobiliser la sexualité et la rendre productive fait ressortir la logique pulsionnelle qui sous-tend ce dernier. La logique pulsionnelle repose sur la tension productive du dispositif d'excitation-frustration²⁷, lequel retarde à l'infini le dénouement/la satisfaction en les situant à l'extérieur de son processus. Ainsi, il oblige un recommencement sans fin, une répétition perpétuelle des mêmes actions (de consommation). Cette articulation entre l'acquisition de capitaux ou la procuration de biens et la résolution du désir (du manque) souligne la manière dont le capitalisme libéral et néolibéral s'approprie l'appareil pulsionnel afin de réguler les désirs des

²⁷ Cette terminologie est empruntée à l'essai autothéorique de Paul Beatriz Preciado. Cf. Paul B. Preciado, *Testo Junkie : sexe, drogue et biopolitique*, Paris : Grasset & Fasquelle, 2008, 409 p.

sujets, de les uniformiser, car ainsi, leur accomplissement est confondu avec la réalisation et l'actualisation des intérêts du marché²⁸. Ainsi, l'orientation organisée du désir empêche celui-ci d'être tendu vers l'Autre, vers les autres, ceux-ci ont une fonction purement utilitaire, ils deviennent des objets, des moyens, des fins. C'est donc le lien social qui est ultimement mis en péril, par l'élimination de la médiation, de la négociation²⁹.

Ad nauseam...

La préoccupation principale des personnages pour l'accumulation permet de remarquer la prise en otage de la temporalité romanesque par cet impératif, par son souci de quantité qui exige la répétition de la même suite d'actions (travail/production, achat/loisir). Ce recommencement perpétuel se manifeste par la présence de l'horloge dans le monologue intérieur de Kiko, qui « est la grande aiguille sur la montre. À l'heure globale » (VS, TI, p. 237). Les références à la montre et au calcul de l'écoulement des heures symbolisent l'établissement de l'horaire, la mathématisation du temps de travail, ainsi que le statut d'évidence qui est conféré à ce temps par ces formes d'organisation et de dénomination à détermination scientifique. La montre et le globe renvoient, par leur forme circulaire, à la répétitivité de ce temps ouvré, tandis que « l'heure globale » lui accorde une dimension infinie, puisque cette image évoque la continuité des zones horaires. La soumission à la continuité d'un temps qui réitère le même par l'impératif de l'accumulation croissante dévore le discours des personnages : Vernon a « [pendant plus de vingt ans] monté le putain de rideau de fer de sa boutique, coûte que coûte, six jours par semaine [qu'il vente ou qu'il ait la crève] » (VS, TI, p. 14). Patrice, qui est un « putain de travailleur pauvre [plein-temps] » (VS, TI, p. 315), doit « la fermer à longueur de journée avec [s]on corps qui souffre de ce qu'[il] lui

²⁸ Bernard Lamizet, *Le sens et la valeur : sémiotique de l'économie politique*, Paris : Classiques Garnier, 2013, p. 194.

²⁹ Dont l'étymologie *negotium* renvoie à la relation à l'autre qui fonde le social, le politique, l'économique. *Ibid.*, p. 11-13.

impose » (VS, TI, p. 316). Noël « rest[e] debout toute la journée, sans voir la lumière du jour » (VS, TI, p. 395) à tous les jours chez H&M pendant qu'il « reme[t] des cintres à l'endroit, repli[e] des pulls et caval[e] dans les rayons pour ranger les fringues » (VS, TI, p. 395). La mère de Noël qui « [a été] caissière [...] [s'est] fait enculer, toute sa vie » (VS, TI, p. 399). La tyrannie du temps s'exprime souvent par la recherche du temps, ou par l'expression d'un manque de temps : il « faudrait [à Kiko] des RTT³⁰ » (VS, TI, p. 233) afin d'avoir le temps de pouvoir « claquer [son blé] » (VS, TI, p. 233), mais celui-ci déplore que malheureusement « dans son job on ne fait pas [ça] » (VS, TI, p. 233). Céleste n'a pas le temps pour le sport parce qu'« [e]ntre son boulot au Rosa Bonheur³¹ et ses heures de tatouage, il faudrait qu'elle mette son réveil à six heures pour aller nager, mais elle se couche trop tard pour ça » (VS, TII, p. 215). Le métier de star d'Alex Bleach empêche toute vie privée et donc toute extériorité à son travail. Sélim « compr[end] [...] pourquoi personne n'[a tenu] à son poste plus de deux ans : la somme de travail [est] démente » (VS, TII, p. 168), en effet « [p]eu importe le nombre d'heures qu'[il] y consac[r]e – [il] [est] toujours en échec » (VS, TII, p. 168). Loïc, qui habite à l'extérieur de Paris, a « [l]'impression d'être un rat dressé à courir vers son laboratoire d'embauche » (VS, TII, p. 349), car pour « gagn[er] deux heures sur sa journée » (VS, TII, p. 313), il n'a pas le choix de dormir souvent chez Noël, lequel habite en ville. Marie-Ange n'a plus de temps pour elle, car elle doit assumer à la fois le travail payé pour subvenir aux besoins de son mari sans emploi et de sa fille et les tâches ménagères non payées. Stéphanie n'a jamais été considérée pour une promotion au travail – en tant que mère monoparentale – puisqu'elle « ne peut jamais rester deux heures de plus au bureau pour une urgence [...], n'a jamais le temps de dîner avec l'équipe des thérapeutes [...], ne peut pas postuler pour un poste à

³⁰ Obtention de jours complets ou de demi-journées de congé pour les employés qui travaillent plus de 35 heures par semaine.

³¹ Emploi de soir/nuit dans un bar.

responsabilités pour lequel il faudrait voyager ou faire des heures supplémentaires » (VS, TIII, p. 113-114).

Natures mortes

La chronophagie qui découle du principe d'accumulation infinie est également indissociable du mode de déplacement – de circulation – des avoirs. Cette inséparabilité est traduite par la métaphore filée de la vitesse dans le discours de Kiko :

Il réagit au centième de seconde [...]. Un krach boursier dure une seconde et demie [...]. Il réagit calé sur la vitesse du son [...]. [...] [S]on cerveau est un échangeur géant. Les infos le traversent, il organise. Toute la journée, il surveille huit écrans en même temps qu'il passe des ordres au téléphone. [...] [I]l se déplace en fusée – trois fois le tour du monde, tous les jours [...], de ses pas de géant, de marché en marché [...]. [...] Qui est le plus [...] rapide ? C'est la seule question (VS, TI, p. 233-239).

L'accélération du temps est imputable au principe structurant de l'accumulation : le stockage (de capitaux, de biens, de savoirs, d'information, etc.), c'est-à-dire la conservation par le transfert. Paradoxalement, ce sont les qualités statique et unidirectionnelle du transfert qui accélèrent le temps, car elles excluent toute forme d'échange ou de médiation dont les qualités relationnelles obligerait des interruptions, des retours en arrière, un dynamisme, lesquels multiplieraient les possibilités de conduites et de destinations. Le stockage dans sa forme virtuelle, dont il est question dans l'emploi que Kiko occupe, est également indicé du processus de dématérialisation qui est le marqueur d'une mutation économique (c'est-à-dire d'une innovation technique qui affecte profondément l'économie). Ce changement (automatisation) des moyens de production est la cause de la disparition (élimination) d'un nombre considérable d'emplois rendus superflus par cette actualisation technique. Non seulement cette mutation est-elle l'élément déclencheur du récit, la raison pour laquelle Vernon Subutex doit vendre son magasin de vinyles et, par suite, la raison pour laquelle il devient SDF : « Vernon était pourtant bien placé pour saisir l'importance du

tsunami Napster³², mais jamais il n'avait imaginé que le navire s'enfoncerait d'une seule pièce. [...] Il avait fallu fermer en 2006 » (VS, TI, p. 12-13), mais elle est également responsable du déclassement de plusieurs personnages : la Hyène est forcée de se « reconvert[ir] dans les réseaux sociaux » (VS, TI, p. 125) parce qu' « elle était entre deux jobs » (VS, TI, p. 126). Patrice est victime de la restructuration des services de la Poste. La Véro est renvoyée en raison d'un jugement critique adressé à son supérieur par rapport aux conséquences néfastes de la transition vers la communication par courrier électronique sur les enseignants. La position socioéconomique de Lydia Bazooka est en péril tout autant que l'est son domaine, elle regrette que « [l]a presse papier agonise » (VS, TI, p. 182) et qu'elle doive subir un harcèlement constant pour « céder les droits numériques aux mêmes conditions que les droits papier » (VS, TI, p. 179). Olga dont l'emploi consistait à développer des photos est devenue SDF à cause de l'avènement de la photographie numérique et du déclin frappant la pellicule et du papier : « [L]e vinyle et l'argentique – toi [Vernon] et moi [Olga] on est des rescapés d'industries englouties, alors » (VS, TI, p. 378). Les trajets individuels des personnages indiquent que l'innovation technique est une instabilité organisée, dont le résultat est la concentration de la richesse vers les détenteurs, les propriétaires de la technologie et qui passe par une élimination cyclique de la main d'œuvre. La dématérialisation, dont il est question dans le texte, accentue par ailleurs la volatilité du capital et des biens. En raison de leur support technique – le format numérique – les capitaux et les biens sont rendus homologues : ils (photographies et installations, littérature, journaux, productions savantes, films) circulent tous dans le même espace (virtuel) et peuvent être transférés et accumulés dans cet espace³³. L'équivalence de la forme des capitaux et des biens, leur sublimation dans

³² Magasin de musique en ligne qui fonctionne par partage de fichiers MP3.

³³ Jean-Yves Leloup, *Digital Magma : de l'utopie des raves parties à la génération iPod*, Paris : Éditions Scali, 2006, p. 178.

l'immatériel contribue à une mythification de ces derniers qui transparait dans le discours de Kiko, lequel leur attribue des qualités sacrées telles que l'omniprésence et la toute-puissance : « Notre valeur, c'est la vitesse, *l'ubiquité* est notre don³⁴ » (VS, TI, p. 236). La sacralisation des capitaux et des biens est un thème récurrent dans l'ensemble de la trilogie, généralement traité sur le ton de l'ironie : « [G]loire au grand capital. Malheur à ceux qui ne se soumettent pas entièrement. On n'a jamais vu dogme mieux respecté » (VS, TI, p. 372).

L'organisation et les fonctions du temps sont en relation de bijection avec l'organisation et les fonctions de l'espace romanesque. Le texte établit une conjonction entre elles, ainsi que le montre ce passage du discours de Kiko : « Dans le village sicilien comme dans la mégalopole indienne, de la toundra à la forêt amazonienne, *c'est partout l'heure du Marché*³⁵ » (VS, TI, p. 236). Le marché avec sa logique interne – la propriété et la productivité – uniformise non seulement le temps, mais également l'espace de manière à servir et satisfaire des intérêts purement privés. Le capital doit circuler facilement et librement dans cette ville où sont alignés « salles de ciné, magasins de fringues, brasseries [et] musées » (VS, TI, p. 45). Tout est aménagé de manière à inciter à la dépense :

Les corps sont aux aguets, ils cherchent l'argent. Cartouches de clopes, parfums et sacs contrefaits, on le prend par le bras pour lui montrer des choses [...]. [...] Les bus de Japonais, de Chinois et d'Allemands ne sont pas encore stationnés. Le Moulin-Rouge ressemble à un décor en carton-pâte. [...] Les rues de Paris sont un distributeur à souvenirs (VS, TI, p. 64).

Les commerces qui s'enracinent dans les villes contribuent d'ailleurs à l'homogénéisation de celles-ci puisqu'ils sont tous issus de grandes chaînes qui implantent des filiales partout dans le monde. Le texte marque cette réduction de la diversité, cette tyrannie corporative par la récurrence des références aux mêmes entreprises : Starbucks, Monoprix, Franprix, McDonald's, Ikea, Sentou,

³⁴ Les italiques sont ajoutés (NDLA).

³⁵ Les italiques sont ajoutés (NDLA).

Ipsos, H&M, Zara, banques, lunetteries, etc. Qui plus est, un processus d'hygiénisation acharné vise à exclure les SDF, ou du moins à les rendre invisibles : « il y a peu d'endroits où l'on puisse s'asseoir au chaud sans rien payer » (VS, TI, p. 45). L'accès aux lieux gratuits tels que les parcs, le métro ou les bibliothèques est contrôlé. Si les gares et les églises sont libre d'accès, elles « ne sont pas chauffées » (VS, TI, p. 45). Les commerces, dont l'accès n'est pas restreint, se munissent de toilettes à code afin de limiter leur utilisation par les clients, comme le McDonald's (VS, TI, p. 64-65). Les devantures de magasin sont réaménagées pour empêcher les SDF de s'y asseoir (VS, TI, p. 372). Les bancs publics sont progressivement retirés (VS, TI, p. 45, p. 350 et p. 372) : « la copropriété avait obtenu qu'on ôte les deux bancs devant la porte d'entrée parce que des clodos s'y étaient installés. Les propriétaires disaient que ça faisait baisser le prix des appartements » (VS, TI, p. 380). Les rues sont strictement surveillées : « Les agents de la ville passaient les trottoirs au jet. [Vernon] ne les avait pas entendus arriver. L'un d'entre eux l'avait visé au visage, avec son tuyau » (VS, TII, p. 19). Dans la même optique, les réfugiés sont expulsés du centre de la ville (VS, TIII, p. 305). Cette dernière est hostile à tout individu qui ne correspond pas au profil du travailleur-consommateur idéal : « Paris ne support[e] en son sein que les enfants de propriétaires » (VS, TI, p. 19). Elle rejette les prostituées à l'extérieur de ses murs (VS, TII, p. 46), elle écarte les personnes âgées, lesquelles n'ont pas les moyens de payer le loyer avec leurs pensions (VS, TI, p. 388) et elle éloigne les familles qui cherchent « une petite maison correcte, avec jardin » (VS, TII, p. 372) parce qu'elles ne « [peuvent] [pas] vivre dans un trente mètres carré » (VS, TI, p. 19), mais aussi parce que le bruit des enfants dérange les propriétaires d'immeubles qui leur refusent l'habitation (VS, TII, p. 108). Tous ceux qui restent malgré l'antinomie de leur statut socioéconomique par rapport au rythme et au coût de la ville subissent un abaissement considérable de leur qualité de vie : Mathilde vit « dans un studio minuscule, planqué derrière la place Pereire, dans un quartier mort et loin de tout » (VS, TIII, p. 155), Lydia Bazooka partage avec son copain un « trente mètres

carrés » dans lequel « ils ont réussi à faire deux espaces de bureau » et où tout « se passe à partir du lit. Ils s’assoient au bout pour dîner devant la télé. Ils remontent ensuite deux mètres pour se glisser contre le mur et sous la couette » (VS, TI, p. 181). En outre, l’effritement de l’espace public se traduit également par l’affaiblissement des institutions publiques collectives comme l’éducation (VS, TI, p. 416, VS, TII, p. 166-168 et VS, TIII, p. 50-54), le système de santé (VS, TI, p. 421), les syndicats (et ce autant dans les milieux considérés aisés comme le cinéma et l’enseignement, ainsi que le notent Xavier et Sélim, que dans les milieux considérés défavorisés, ainsi que le remarquent Patrice et Loïc qui sont respectivement trieur de poste et ancien vendeur dans un magasin à rayon devenu coursier), ou encore les aides sociales, pour lesquelles les critères et modalités de réception sont progressivement modifiés, réduits, ou supprimés, ce dont témoigne la perte d’éligibilité de Vernon aux prestations sociales suite à la mutation du RMI (Revenu minimum d’insertion) en RSA (Revenu de solidarité active).

Or, il n’y a pas seulement une uniformisation de la ville de Paris, mais une standardisation des villes européennes entre elles :

[Xavier] s’est retrouvé à dix heures du matin à errer dans une rue piétonne du centre [de Barcelone]. Il n’était pas dépaysé : les enseignes sont les mêmes qu’en bas de chez lui. C’est toujours la même merde, où qu’on aille. Sauf qu’ici, il faudrait passer un permis piéton pour avancer sans se prendre un touriste dans la gueule (VS, TIII, p. 133),

Barcelone reste cette pute³⁶ aimable, souriante au moment du pourboire, on dirait que rien ne peut annuler sa beauté, ni les touristes, ni les enseignes de vêtements, ni les blocs d’architecture moderne. [Des SDF sont assis autour de la fontaine] (VS, TI, p. 269 et 257).

Spectacularisation des villes transformées en destinations touristiques, privatisation de l’espace public par la commercialisation et la cohabitation de la richesse extrême avec la pauvreté extrême, telles sont les caractéristiques du modèle courant de la ville mondialisée. À l’instar des villes identiques, les périphéries et les banlieues subissent le même processus de rationalisation : les

³⁶ Plus loin dans ce chapitre une description qui désigne similairement la ville de Paris est analysée.

propriétés privées (lieux d'habitation ou commerces) et semi publiques (la majorité de la population qui compose les périphéries et banlieues appartient à des catégories variées de précarité) sont séparées par des grands espaces vides. Leur architecture fonctionnaliste déguise cependant beaucoup moins que les villes le programme auquel elles sont soumises :

[Patrice] habitait Corbeil. Un appartement impeccable. Dans un quartier qui donne envie d'acheter une pelle, creuser un trou et s'enterrer dedans pour ne plus voir ça. C'est pas la racaille le problème, c'est qu'on a l'impression de vivre dans une prison ridiculement grande (VS, TI, p. 297),

Garges-lès-Gonesse n'a rien de riant [...]. En fond de paysage, des barres d'immeubles, et le centre-ville ressemble à la province : des maisons basses, toits de tuile rouge, sans aucune prétention esthétique (VS, TII, p. 362),

À travers la vitre de la voiture, Vernon regarde défiler les bâtiments préfabriqués, coiffés de leurs logos criards, les parkings, les panneaux publicitaires plantés entre deux piliers électriques. Une kyrielle morose, architecture de la désolation, assemblage de matériaux ingrats, un paysage sans rien qui puisse séduire. Ils ont traversé des zones similaires partout où ils se sont installés. Aux alentours de Saint-Brieuc ou de Perpignan, les mêmes hypermarchés, Go Sport, Boulanger, Auchan, Decathlon, Jardiland, Darty, les mêmes bâtisses vendant du bio, les mêmes grandes surfaces de chaussures à prix d'usine et de matériel de bricolage. [...] Jésus déclare « à ce stade de laideur, ça doit vouloir dire quelque chose ». Mariana répond « oui : on t'encule à sec » [...] (VS, TIII, p. 93).

Loin de s'arrêter là, le texte poursuit la mise en évidence de la standardisation de l'espace par des allusions aux politiques d'austérité menées en même temps dans plusieurs pays : « Le gouvernement [a] préparé une série de mesures qui ont déjà été appliquées à des dizaines d'autres pays³⁷, qui n'ont jamais relevé aucune économie » (VS, TIII, p. 334), parmi lesquels la Grèce (VS, TI, p. 416 et VS, TII, p. 367), le Venezuela (VS, TIII, p. 287), le Brésil (VS, TIII, p. 378),

³⁷ Le texte fait possiblement allusion à l'OCDE, l'organisation de coopération et de développement économiques, laquelle « recommande » à titre « consultatif », par la publication « d'études », des « stratégies d'activation des chômeurs », lesquelles sont fortement recommandées entre autres par le Conseil de l'Union européenne aux pays membres, car elles permettront « d'inciter davantage de personnes à entrer et rester sur le marché du travail et de faire du travail une option pour tous », afin que « les allocations [...] ne constituent pas des obstacles à l'emploi ». Le mot « option » est un euphémisme à peine voilé pour « obligation » à l'emploi et ce peu importe les conditions, car ultimement, l'introduction de « réformes à la marge du "noyau dur" », c'est-à-dire appliquées aux chômeurs lesquels « sont moins susceptibles que les employeurs ou les salariés en place de constituer une majorité politique capable de bloquer la réforme », « tend à renforcer la dualité du marché du travail », ce qui « plac[e] les travailleurs titulaires d'un contrat permanent dans une position de faiblesse pour s'opposer aux réformes dans la mesure où travailleurs temporaires et chômeurs [sont] relativement nombreux ». Ainsi, « le soutien de l'opinion publique à des réformes plus fondamentales des institutions et politiques du marché du travail » pourra être obtenu par les gouvernements en « évit[ant] les conflits avec les principaux groupes d'intérêt ». (Toutes les citations de l'OCDE sont tirées de Laurent Cordonnier, « Économistes en guerre contre les chômeurs », dans *L'art d'ignorer les pauvres*, Paris : Les Liens qui Libèrent, 2011, p. 33-55.)

l'Allemagne (VS, TIII, p. 252) et l'Italie (VS, TII, p. 73) sont spécifiquement isolés par le texte qui crée ainsi un rapprochement entre les situations géopolitiques. L'uniformisation de l'espace révèle donc l'autonomisation du marché, lequel est structurellement affranchi de l'État et ceci donne lieu à un renversement important : non seulement les États doivent se plier aux lois du marché, mais ils deviennent eux-mêmes des entreprises qui vivent à crédit et dont l'occupation principale devient la gestion de la dette. Celle-ci, par ailleurs, squatte les discours dans l'entièreté de la trilogie³⁸. L'immutabilité du marché face aux changements politiques souligne son indépendance et celui de ses acteurs par rapport aux aires géopolitiques, par rapport aux singularités territoriales : « Les gens d'en bas ont peur de la montée de l'extrême droite. Ça ne changera rien pour les marchés. Ceux-là ou d'autres, on ne sent jamais la différence » (VS, TI, p. 240). Cependant, le niveau de dépendance des personnages à leur territoire, c'est-à-dire aux changements politiques, aux changements techn[olog]iques et sociaux qu'il subit, est inversement proportionnel à leur statut socioéconomique. Plus ils sont aisés, moins ils sont dépendants et plus ils sont mobiles : Antoine Dopalet fait le tour du monde pour découvrir les œuvres d'art qui feront le succès de ses expositions. Alex Bleach, de son vivant, se déplaçait partout dans le monde pour ses tournées de concert. De plus n'étant pas propriétaire d'une habitation fixe et vivant principalement de manière temporaire dans des hôtels, le chanteur n'avait pas de sentiment d'appartenance à un territoire. Alors que, moins les personnages sont aisés, plus ils sont dépendants et moins ils sont mobiles, car leur condition socioéconomique les fixe spatialement de manière permanente : la famille de Solange ne parviendra pas à changer de condition et quitter la ferme malgré le désir qui anime les membres de ses générations successives. Il est impossible pour la caissière qui héberge Mariana et Vernon de quitter la France parce qu'elle ne parvient pas à mettre de côté suffisamment d'argent.

³⁸ Le chapitre deux offre plus de précisions en ce qui concerne le déploiement médiatique du discours sur la dette.

Il est impossible pour Loïc et Patrice d'aller vivre à Paris, là où ils travaillent, car les loyers sont trop élevés par rapport à leurs revenus.

Flux

L'uniformisation du temps et de l'espace est accompagnée d'une uniformisation des corps, lesquels sont soumis à des exigences de souplesse, de flexibilité et de disponibilité. Ces exigences ressortent lorsqu'elles sont dénoncées par certains personnages en tant que nouvelles lois normalisées, par exemple dans le monologue intérieur de La Véro : « C'était une autre époque. [...] [O]n considérait qu'à partir d'une certaine heure, tu n'étais plus de service, ta vie t'appartenait. Les mails avaient été la première modification de la règle : les chefs avaient tout de suite pensé qu'on pouvait te les envoyer à *n'importe quelle heure*³⁹ » (VS, TIII, p. 53). Cependant, leur appartenance au discours dominant est principalement reflétée par leur présence dans les propos de Kiko qui « marche au rythme des machines » (VS, TI, p. 233), qui « vire au diapason du logarithme [b]ranché sur une pulsation souterraine » (VS, TI, p. 234), qui « est une surface sensible et alerte » (VS, TI, p. 236), qui « est multiplié » (VS, TI, p. 236) et qui « est branché sur le flux unique » (VS, TI, p. 240). La syncope fréquente du sujet dans la parole de celui-ci installe une certaine confusion entre lui et ses produits financiers, comme si son corps devenait aussi plastique que les capitaux qu'il échange. La plasticité est également évoquée d'une autre manière dans son monologue intérieur, lorsqu'il lit « des trucs super porno » (VS, TI, p. 235) à propos d'une femme qui a modifié son corps avec des chirurgies plastiques sévères, comme le retrait de quelques côtes, destinées à la faire ressembler à la poupée Barbie. Ladite poupée apparaît ailleurs, dans les propos d'autres personnages au fil de la trilogie, comme Émilie (VS, TII, p. 56) et Solange (VS, TIII, p. 358). La récurrence dans le texte de cet objet, dont il se vend deux exemplaires par seconde⁴⁰, n'est

³⁹ Les italiques sont ajoutés (NDL).

⁴⁰ Martine Delvaux, *Les filles en série : des Barbie aux Pussy Riot*, Montréal : Remue-ménage, 2013, p. 41.

pas anodine. Même si des formes nouvelles ont été élaborées : « Barbie devient pédiatre, enseignante, jockey, vétérinaire, hôtesse de l'air, Première Dame, infirmière, chanteuse pop, vedette de cinéma, reine du disco, ballerine, mannequin, princesse⁴¹ » ou encore architecte⁴², il reste que Barbie, cette « blonde [...] caucasienne⁴³ » à la « taille fine⁴⁴ » et la « poitrine [...] plantureuse⁴⁵ », dont les membres inarticulés sont « conçus pour être immobiles, [...] pour poser⁴⁶ » est en soi « pure passivité, pure image⁴⁷ », « objet d'adoration⁴⁸ » ; un catalogue miniature des stéréotypes les plus réactionnaires. Sa présence et son rôle chez Kiko sont le signe d'une coalescence entre les structures du sexisme et du capitalisme, fondées toutes deux sur l'« organis[ation] des lois du jeu [qui] permett[ent] [l]'exerc[ice du] pouvoir sans restriction » (KKT, p. 50), lesquelles lois imposent, produisent et valorisent des corps « ouvert[s] et craintif[s] » (KKT, p. 48). Le roman indique par là — et par d'autres moyens qui sont évoqués en d'autres lieux de cette étude — une analogie sous-jacente dans le discours dominant entre une définition normative essentialisant le corps « féminin » en tant que corps « ouvert », « vulnérable » et « faible », mis à la disposition de la domination masculine, et l'ouverture des corps composant le squelette sur lequel repose le capitalisme. Cette analogie est d'autant plus évidente lorsque des métaphores de la sorte se profilent dans le texte : « Aux plus offrants, la mère patrie, comme la dernière des chiennes, ouverte au premier qui a les moyens de se payer un de ses orifices » (VS, TI, p. 401). La présence marquée de ce type de comparaisons fait ressortir l'existence d'une dimension prostitutionnelle inhérente au capitalisme, dans la mesure où chaque individu accepte à

⁴¹ *Ibid.*, p. 47.

⁴² Martine Delvaux, *Le boys club*, Montréal: Remue-ménage, 2019, p. 107-109.

⁴³ Delvaux, *Les filles en série : des Barbie aux Pussy Riot*, *op.cit.*, p. 45.

⁴⁴ *Idem.*

⁴⁵ *Idem.*

⁴⁶ *Ibid.*, 42.

⁴⁷ *Ibid.*, 43.

⁴⁸ *Idem.*

son corps défendant un contrat qui le contraint à porter sur lui les marques de sa valeur marchande et à troquer son corps contre un « pouvoir » d'achat, parfois si infime qu'il ne permet que la survie. Les corps dans l'univers romanesque sont mis à la disposition des propriétaires et ce sont les intérêts privés de ces derniers qui traversent et façonnent les corps tout en les usant, sans réglementation autre que la loi du plus riche : la mère de Loïc « vend[ait] sa santé pour ne même pas gagner de quoi [se] payer un vélo » (VS, TII, p. 315) ; Aïcha considère que les idéaux de la République ne sont que des paroles vides qui incitent à « vendre son corps aux marchés » (VS, TI, p. 277) ; le père algérien de Sélim, immigrant de première génération, est mort en travaillant à la construction d'infrastructures parce que la « France [t]enait à son standing et devait évoluer à *moindre coût*⁴⁹ » (VS, TII, p. 163) ; Alex Bleach a passé sa vie à faire de lui-même une image vendue par l'industrie du spectacle ; Max, totalement indifférent devant l'échec du rêve de Mathilde de devenir chanteuse, déclare que « pour avoir du succès, encore faut-il avoir quelque chose à vendre... » (VS, TIII, p. 158). Le texte articule entre eux des corps hors système ou rejetés par lui, qui sont abimés, amochés, salis, corrompus, ravagés, *défoncés*, *baisés*.

La flexibilisation des corps traduit la manière dont le fonctionnement du capitalisme et de son impératif d'accumulation est structuré par l'incertitude. Cette dernière touche autant les plus riches, comme Kiko et Laurent Dopalet, que les plus pauvres, comme Patrice et Loïc⁵⁰, car tout l'édifice social ne peut se maintenir que sur et par la peur. Chez les personnages les plus aisés, qui veulent maintenir leur mode de vie, l'incertitude est corrélée au motif temporel de la prévision (fantasmée comme « rationnelle » dans la doxa) : Kiko doit « [foncer] dès qu'[il] sen[t] la réponse » (VS, TI, p. 239), « [il] ramène, [il] devine, [il] double, [il] anticipe, [il] biaise [t]oujours sur le qui-

⁴⁹ Les italiques sont ajoutés (NDL).

⁵⁰ Si l'insécurité affecte transversalement les personnages peu importe leurs conditions socioéconomiques, celles-ci ont cependant un impact différentiel selon leurs statuts, car plus les personnages sont en situation de précarité, plus leurs corps sont physiquement affectés par l'insécurité.

vive » (VS, TI, p. 241) ; Laurent Dopalet doit « innover, être là où on ne l’attend pas, y être avant les autres » (VS, TI, p. 122). En revanche, chez les personnages les moins aisés l’incertitude est associée au motif temporel de l’anticipation, car tout lendemain peut leur faire perdre leur emploi, leur allocation, leur appartement, etc. : le père de Solange, ayant subi une blessure au dos, a dû arrêter de travailler prématurément. En conséquence, ce dernier a été obligé de vendre ses terres, car n’ayant « [pas assez cotisé] il n’a pas de retraite » (VS, TIII, p. 359). Vernon s’inquiète du versement de son allocation logement à chaque fois que la fin du mois se profile (VS, TI, p. 9). Anaïs, un des nombreux personnages (Patrice, Mathilde, Loïc) dans la trilogie à avoir un contrat de travail à durée déterminée – CDD –, exprime la hantise qui régit ses décisions, cette « terreur d’enquiller plus de six mois de chômage d’affilée » (VS, TII, p. 258), cette « peur phobique du trou inexplicable dans son CV » (VS, TII, p. 258). À l’instar de ces personnages qui multiplient les emplois temporaires, Charles a également été soumis à une vie tumultueuse, car au cours de celle-ci il est passé de chauffeur routier, à rond-de-cuir, à colleur d’affiches, à plâtrier (VS, TII, p. 39). La différence générationnelle entre les personnages affectés par l’incertitude révèle que loin d’être simplement une « situation temporaire de transition », ou une « conséquence » de la « réorganisation rigoureuse de l’économie », cette dernière est la norme, la loi, l’incarnation d’une violence institutionnelle et sociale. L’incertitude place les individus dans des situations qui les forcent à faire des choix qui vont à l’encontre de leurs propres limites physiques, mentales ou morales : Emilie « accepte n’importe quels horaires » (VS, TII, p. 58) de travail. Patrice, Loïc, Mathilde et Anaïs s’épuisent au travail, car « s[’ils] n[e sont] pas le[s] plus rapide[s], [leur] contrat, ne sera pas renouvelé » (VS, TII, p. 310). Céleste est obligée d’avoir plusieurs emplois en même temps parce qu’un seul ne suffit pas à payer son loyer. La colocataire de Céleste, « Myriam, une Turque trilingue super diplômée sans papiers » (VS, TIII, p. 286) prétend être femme de ménage alors que les liasses de billets qu’elle détient indiquent plutôt qu’elle se prostitue. Lydia Bazooka

qui « n'est pas super bien barrée » (VS, TI, p. 167) en tant que pigiste est prête à accepter n'importe quel contrat de rédaction et puisqu'elle est « habituée à être payée au lance-pierre » (VS, TI, p. 163), elle accepte également n'importe quel prix pour le travail qu'elle fait : « [Kemar] tournait autour du lit, et l'exhortait à demander quinze [mille euros pour la biographie de Bleach] pour ne surtout pas descendre sous la barre des dix. Elle a demandé dix. Elle a eu six. Sans son précieux conseil, elle se serait satisfaite de mille » (VS, TI, p. 181). La mère de Solange est en dépression depuis quarante-deux ans, âge auquel la Poste l'a forcée à faire une « reformation » pour être transférée à un autre emploi, lequel exerçait sur elle une pression à la vente insupportable. Refusant d'adhérer à cette « éthique » d'entreprise, elle s'y est opposée : « la poste c'est des usagers c'est pas des clients » (VS, TIII, p. 360), mais cette contestation fut en vain, car « sa chef lui a ri au nez » (VS, TIII, p. 360). Même ceux qui sont les exclus par excellence de ce modèle économique – les sans domicile fixe – sont obligés d'en adopter le mode d'opération pour survivre, sont obligés de se vendre. Laurent, sage vétéran de la Rue, dont les « dix-neuf ans de galère [...] étai[en]t un motif de fierté » (VS, TI, p. 347), apprend à Vernon comment exploiter ses ressources comme le ferait un homme d'affaires : en ciblant une *clientèle* (VS, TI, p. 349) et en déterminant l'emplacement idéal pour tirer profit de cette clientèle – devant les boulangeries « parce que les gens paient en liquide et sortent avec de la petite monnaie » (VS, TII, p. 362), devant les supermarchés parce qu'ils attisent la culpabilité ressentie à l'égard de ceux qui n'ont rien à manger, ou devant l'église parce qu'elle symbolise le principe moral de la charité et incite les gens à donner. D'autres stratégies consistent à prendre une attitude qui suscitera l'empathie de la clientèle, car elle exprimera la constance, la résilience, le dynamisme et la détresse de celui qui quémande. C'est dans cette optique que Laurent suggère à Vernon : « Essaie de te trouver deux ou trois livres, tu les mets à côté de toi et tu fais semblant d'être plongé dedans. Ça les rend fous. Un SDF qui lit. Ou

tu fais tes mots croisés, ils aiment bien » (VS, TI, p. 349), et qu'Olga feint d'être enceinte parce que « [s]on public aime cette idée » (VS, TI, p. 368).

Si l'uniformisation des corps sous l'impératif de rendement met en évidence une extension, une projection de la définition du corps « féminin », « ouvert », sur le corps social et politique par le discours capitaliste, lequel flexibilise les individus et rend structurelle l'incertitude, la division du travail demeure cependant genrée. Aucune femme dans la trilogie n'occupe de poste de pouvoir, c'est-à-dire de poste qui leur permettrait de prendre des décisions qui influenceraient significativement les structures politique, sociale ou culturelle : elles sont actrices ou réalisatrices, mais pas productrices (VS, TI, p. 110-121), elles sont chanteuses, pas gérantes artistiques (VS, TIII, p. 156-158), elles sont assistantes, pas cheffes d'entreprises (VS, TI, p. 122-123), elles ont des postes de cadre, pas de direction (VS, TII, p. 373), toute opportunité de promotion est impossible lorsqu'elles ont des enfants, ainsi que le montre le récit de Stéphanie cité plus haut, elles sont carrément exclues de certains domaines : « Sébastien, ça l'avait toujours dérangé d'avoir une meuf dans son groupe. [Emilie] gâchait l'ambiance. Il fallait que ça reste un sport d'homme, le punk rock » (VS, TI, p. 58) ; « Une meuf dans le rock. Quoi qu'elle fasse ou écrive, [Lydia Bazooka] se fait traiter de tarée et d'incompétente » (VS, TI, p. 182) ; « [Solange] traîne tout le temps sur [...] un forum de jeux vidéo [...]. Elle y va depuis toujours sous le pseudonyme « coyotte666 ». [...] Elle n'a pas pris un nom de fille – à la base, c'est pour parler de jeux, une fille, t'es pas crédible [...] » (VS, TIII, p. 365). Leurs compétences sont remises en doute, elles sont discréditées car leur accès à l'emploi est constamment réduit à leur corps par les hommes⁵¹ : « Elle couche avec Bertrand Durot et personne sur Paris n'a envie de contrarier ce ponte de France

⁵¹ Le même type de discours infériorisant est appliqué aux homosexuels : « Non, moi, ceux que j'aimerais fracasser, c'est les mecs qui jouent les mecs alors qu'ils sont vraiment des fiottes [...]. Les bad boys de salon. T'écartes ton cul chez le producteur, arrête de jouer les durs » (VS, TI, p. 92).

Télévisions » (VS, TI, p. 111) ; « Il tenait à me raconter comment ça se passerait s'il avait été une fille... [...] [I]l rendrait tous les mecs fous, il les mènerait par la braguette, il les tiendrait par les couilles, il obtiendrait tout ce qu'il voudrait, il serait riche, puissant, il aurait le pouvoir absolu... » (VS, TI, p. 417) ; « [U]n joli lot comme ça qui couche avec un vieux comme lui, c'est toujours par intérêt. C'est son carnet d'adresses qui l'intéresse. [...] Mais elle n'a pas assez de talent » (VS, TIII, p. 156), alors que ce sont les hommes qui assujettissent les femmes à cette culture et maintiennent ces rapports de domination :

[Laurent Dopalet] l'avait draguée à la machine à café. [Anaïs] avait fait semblant de ne pas comprendre où il voulait en venir quand il l'avait invitée à déjeuner, pour « parler du jeune cinéma expérimental » qu'elle connaissait bien. [...] Depuis quelque temps déjà, Anaïs sentait qu'elle était sur la sellette. Elle ne l'émoustille plus. [...] Elle lui était reconnaissante de ne pas insister, quand il lui proposait de l'accompagner « prendre un dernier verre dans une boîte » (VS, TII, p. 259-273),

[L]e mec m'a demandé si je voulais faire du cinéma j'ai dit oui pourquoi pas. [...] Le mec m'a défoncée sur le canapé de son bureau je te jure que j'ai pas eu l'occasion de dire oui ou merde. Il m'a posé deux questions et il m'a enclée, il a été tellement direct et brute, quand j'ai pensé à lui taper dessus, il avait déjà terminé son affaire [...] (VS, TII, p. 156-157).

Les personnages féminins ont en grande majorité des emplois qui relèvent du soin (*care*) : infirmières (VS, TI, p. 381), travailleuses sociales (VS, TIII, p. 113), filles au pair (VS, TIII, p. 252). Elles s'acquittent seules des tâches ménagères, ainsi que de l'éducation des enfants, mais ces travaux sont invisibilisés par le corps politique qui, en créant des catégories d'aides sociales, refuse d'officialiser ces tâches, de leur octroyer un statut d'emploi aussi légitime que les autres. Par conséquent, ces travaux ne sont pas reconnus par les partenaires des femmes :

[Marie-Ange] s'était dit [...] [qu']avec le temps il allait comprendre que ça ne pouvait pas marcher comme ça – elle qui bosse à plein temps [...] et lui qui reste à la maison à ne rien foutre. Mais voyant que ça ne lui venait toujours pas à l'esprit de prendre une éponge et laver un évier, ou plier un drap sec, ou changer les draps du lit de temps à autre, elle lui avait exposé son point de vue en prenant soin de ne pas le blesser [...]. Xavier avait fait celui qui comprend. Mais ça s'était arrêté là. [...] [S]ur le frigo elle avait accroché la liste de toutes les tâches régulières : vaisselle, poubelles, lessives, ranger le linge, nettoyer les WC, la baignoire, faire les sols, les fenêtres, ranger la chambre de la petite, la poussière, le frigidaire, la salle de bains... Ça avait marché : il descendait les poubelles. Chaque fois qu'il le faisait, il fallait qu'il annonce avec fierté : « Je te descends les poubelles »⁵² (VS, TII, p. 371),

⁵² Les italiques sont ajoutés (NDL).

Quand t'as un gosse, c'est tous les jours éplucher des légumes, en plus il n'aime pas ça, ranger derrière lui, surveiller les devoirs, aller voir les profs, faire des lessives, repasser, l'emmener à l'entraînement de foot... [...]. [...] [U]n gosse c'est un bon vingt heures de taf supplémentaires par semaine, auxquelles tu n'échappes pas. [...] T'en prends pour vingt ans fermes. Elle est là, la vraie différence entre les hommes et les femmes. C'est Max qui voulait un enfant. C'était son idée. [Stéphanie] l'a eu. Mais lui, il est père quand il a le temps. Un peu moins d'un week-end sur deux, en définitive. Pareil pour la pension alimentaire : il la paye quand il peut (VS, TIII, p. 112, 114 et 118).

Qui plus est, ces travaux sont également perçus comme des avantages sociaux, considérés comme des privilèges : « C'est pas fait pour les filles, la rue. C'est moins compliqué à éviter, d'ailleurs, pour elles. La Olga, elle se serait fait faire trois lardons quand elle avait l'âge, et vas-y les allocs et j'aime autant te dire qu'on en trouve, du logement social, quand t'es mère célibataire » (VS, TII, p. 31). En plus d'être divisé par genre, le travail est inégalement distribué par classe, l'accès aux emplois à revenus élevés est transmis comme un patrimoine : « Les gamins ne sont assis à ces postes de pouvoir que parce que leurs parents ont passé des coups de fil » (VS, TI, p. 71), et puisque « tout est blanc, en hauteur » (VS, TII, p. 144), cette transmission de patrimoine est également racisée :

[L]es Arabes diplômés sont restés les bougnoules de la République et on les a tenus, pudiquement, à l'entrée des grandes institutions [...] *On [...] avait fait croire [au père d'Aïcha] que dans la République c'est au mérite que ça se joue, qu'on récompense l'excellence, on lui avait fait croire qu'en laïcité tous les hommes étaient égaux.* Pour lui claquer les portes, une par une, au visage, en lui interdisant de se plaindre. [...] [L]e moment vient toujours où il faut écrire son prénom – ce contre-sésame, par lequel les appartements n'étaient plus à louer, les places n'étaient plus ouvertes à candidature, l'agenda du dentiste trop chargé pour prendre un rendez-vous⁵³ (VS, TI, p. 276-277).

La distinction raciste s'étend au pouvoir d'achat qui est « dévalué » lorsqu'il est détenu par des individus non blancs, tel qu'en témoignent les difficultés rencontrées par Sélim, le père d'Aïcha. Ce qui ressort en définitive de cet extrait de texte, c'est le caractère très régulateur de la valeur sociale du mérite. Au-delà des rares retombées positives du mérite exprimées par l'expérience de certains personnages : « [C]'est son côté bonne élève appliquée, ou fille de gens qui ont bossé dur et lui ont inculqué l'idée que le mérite demande un effort permanent. [Les] parents [d'Anaïs] sont

⁵³ Les italiques sont ajoutés (NDL).

propriétaires de la plus grande pharmacie de Tours. Ils sont partis de rien, et lui ont légué ça [...] » (VS, TII, p. 258-259), le texte met l'accent sur la désillusion générale que suscite cette valeur sociale dans les discours :

Dans les années 90, il y avait encore des gamins de milieux défavorisés pour croire que « le savoir est une arme » et qu'utiliser un dictionnaire était un atout. On pouvait leur dire sans rougir qu'en faisant de bonnes études ils n'auraient pas la même vie professionnelle qu'en s'arrêtant sur un CAP chaudronnerie. On leur mentait, leur adresse postale les consignait à la précarité, mais on s'en rendait pas compte (VS, TIII, p. 51-52).

Dans le texte, le mérite agit donc en tant que « principe de justice sociale⁵⁴ », car il prétend assurer « l'égalité des chances ». Cependant, ce qu'il dissimule réellement c'est la cristallisation d'un certain raisonnement selon lequel il y aurait des liens logiques entre la réussite sociale ou matérielle et l'accomplissement de soi, et entre l'accomplissement de soi et le travail ou l'effort. La réussite sociale et l'accomplissement de soi sont ainsi projetés comme des extensions, des conséquences naturelles du travail/de l'effort, alors que, visiblement, toute l'analyse menée ci-dessus démontre le contraire. De surcroît, ce qui sous-tend cette mise en avant du mérite c'est la conception que la réalisation de soi – la réussite sociale – par le travail est une finalité, est le but unique, l'objectif par excellence. Le discours méritocratique s'avère un vestige de l'éthique protestante dévoyé, réemployé pour « légitimer les inégalités sociales⁵⁵ » : l'échec économique et social est justifié par le manque d'effort, ceux qui ne réussissent pas sont entièrement tenus responsables de leur destin, aucun facteur extérieur, systémique n'est considéré. Puisque l'effort et le travail sont les seules grilles à partir desquelles est évaluée la valeur des individus, ceux qui ne parviennent pas à se conformer à cette norme peuvent être délaissés, abandonnés sans que cela suscite quelque sentiment de culpabilité que ce soit.

⁵⁴ Elise Tenret, « L'école et la croyance en la méritocratie », Thèse de doctorat, Université de Bourgogne École doctorale LISIT Institut de recherche sur l'éducation IREDU - CNRS, 2008, p.1.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 2.

Para bellum

La violence causée par l'incertitude liée aux exigences de flexibilisation et intériorisée par le personnel romanesque est soulignée de trois manières dans la trilogie. Premièrement, le texte décrit comment la violence intériorisée donne lieu à un processus d'auto-exclusion adopté par plusieurs personnages : Gaëlle ne possède pas de propriété et ne loue pas d'appartement, car « [n]'avoir rien l'aide à rester futile [à planer au-dessus des contingences matérielles] » (VS, TI, p. 229). Après avoir gagné à la loterie, Charles décide de ne rien faire avec l'argent parce qu'il méprise la propriété privée, la spéculation et les « rendez-vous à la banque, paperasseries, nouveaux amis, hypocrisies et complications de toutes sortes » (VS, TII, p. 45), lesquels résulteraient de l'utilisation de cet argent. Aïcha est reconnaissante de l'alternative idéologique que lui permet la foi, par laquelle elle remet en question les impératifs liés au capitalisme. Elle choisit en conséquence de « penser la vie autrement qu'en la sacrifiant tout entière sur l'autel de la consommation » (VS, TI, p. 275) et de porter le voile qui symbolise pour elle « la conscience de l'autre, l'effort vers le bien [...] la charité [et] le respect de soi » (VS, TI, p. 275), c'est-à-dire la dignité par opposition à la dégradation des corps et à la domination qu'ils subissent. À ceux-là s'ajoutent Laurent et Olga, les deux SDF de longue date de la trilogie, qui, malgré l'obligation d'en récupérer certains modes de fonctionnement pour survivre, rejettent le modèle économique capitaliste en termes très clairs : « [L]ui avait choisi de vivre libre, sans les emmerdements et la servilité du salarié de ses couilles » (VS, TI, p. 348) ; « Je ne regrette rien. J'avais une vie de merde. Entre le loyer et ma voiture, tout mon salaire y passait [...] Ils me font tous rigoler. [C]réer de l'emploi et tout le bordel... moi, ce que je veux, c'est ne plus travailler » (VS, TI, p. 373)⁵⁶.

⁵⁶ J'exclus Vernon Subutex parce qu'il n'est pas SDF depuis le début du récit, il le *devient* et que c'est une autre sorte de discours qui émerge de ce devenir, de cette transition vers l'itinérance. Le chapitre trois est entièrement consacré à ce personnage.

Deuxièmement, le texte décrit la façon dont l'intériorisation de la violence sociale et institutionnelle par les personnages se retourne contre eux lorsqu'ils souffrent de dépression, d'anxiété, de bipolarité, lorsqu'ils deviennent boulimiques, ou font de l'hyperphagie, vivent sous la dépendance de l'alcool, absorbent en grandes quantités des médicaments non prescrits, ou de la drogue. Cette redirection de la violence peut aussi conduire à la dernière extrémité, c'est-à-dire au suicide : « À la télévision, on racontait l'histoire d'une sexagénaire qui s'était jetée par la fenêtre de son appartement quand ils étaient venus l'expulser » (VS, TI, p. 257). Troisièmement, le texte fait ressortir la perte de solidarité entre les personnages. Explicitement désignée comme telle chez les individus les plus aisés de la société romanesque : lorsque « le tour de Kiko arrivera – il [tombera] seul, [personne ne vien[dra] le défendre] » (VS, TI, p. 240) ; pour Laurent Dopalet, « les humiliations sont violentes [...] et personne n'est là pour vous écouter [...] au-dessus, on ne connaît que la peur de se faire poignarder dans le dos, la rage des trahisons et le poison des fausses promesses » (VS, TI, p. 117), cette désolidarisation est significative de la manière dont les relations interindividuelles sont désormais articulées. La violence intériorisée, à la manière d'un trop-plein que l'individu ne parvient plus à garder en lui, est redirigée vers les autres. De façon attendue, cette extraversion brutale s'exprime par la convocation d'un large champ lexical de la guerre :

Il est [...] un guerrier d'exception [...] [I]l ne va pas culpabiliser d'être un tueur [...] Il est debout, quoi qu'il arrive – plutôt crever que s'agenouiller. Celui qui se laisse dominer mérite d'être dominé [...] Qu'est-ce qu'on a besoin d'éduquer des gens dont on n'a plus besoin sur le marché de l'emploi? La prochaine fois qu'on fera appel aux peuples de l'Europe ce sera pour la guerre [...] [I]ls croient vraiment que ça leur serre le cœur de voir quatre gusses qui n'ont plus de quoi acheter leur farine? Ça a toujours été comme ça. C'est dur. C'est la guerre [...] Les guerres, il faut les gagner. Survivre. Avoir les bons outils [...] *Ça se gère comme un pays, un appartement*. Il faut bloquer les indésirables, être impitoyable, rester entre gens qui savent s'amuser⁵⁷ (VS, TI, p. 234-242).

C'est d'ailleurs par la médiation de projections fantasmatiques de la guerre que la violence à l'égard d'autrui est inscrite et répétée dans les discours de plusieurs personnages de la trilogie, à l'exemple

⁵⁷ Les italiques sont ajoutés (NDLA).

de Xavier qui « passerai[t] toute la zone au napalm, là, Palestine Liban Israël Irak, même combat » (VS, TI, p. 85) ; de Patrice qui rêve d'une « guerre civile contre les profiteurs » (VS, TI, p. 317-318), qui « aurait tellement voulu voir le sang couler » (VS, TI, p. 318) ; de Noël qui « tombera sous les balles, s'il le faut » (VS, TI, p. 402), parce qu'il « est prêt à tout » (VS, TI, p. 402) pour « tranche[r] la gorge de leurs enfants [les bobos, les Nord-Africains, les Russes, les Qataris, les bridés, les Juifs, les Roms, les musulmans, les sans-papiers, le FMI] sans faiblir, pour planter leurs sales gueules au bout d'un pic et les promener en ville » (VS, TI, p. 400-402).

Ainsi, le modèle de la guerre, la loi de la jungle, du plus fort sans pitié pour les autres, le chacun pour soi – un appartement se gère comme un pays – est normalisé, généralisé, répandu. La guerre n'est plus un état d'exception, mais le cours régulier des choses, et sa rationalisation est la cause du développement d'une méfiance systématisée à l'égard des autres qui guide les pensées et les impulsions des personnages. Au milieu de son monologue intérieur raciste et réactionnaire, Xavier insiste sur la similarité des structures discursives des idéologies de l'extrême :

Les gauchistes [...] s'offusquent de ce qu'un gars comme lui puisse suggérer que les chrétiens et les musulmans aient du mal à cohabiter. Est-ce qu'ils se mélangent, eux? [S]i on les écoute [...] on comprend vite que c'est juste une question d'étiquetage. Ils n'ont eux-mêmes, en général, qu'une seule idée en tête : ajuster les paramètres qui définiront leurs ennemis. Ceux avec qui ils ne veulent pas parler, ceux qu'ils refusent de respecter, ceux qui sont dangereux, coupables. Ceux qu'on ne veut pas entendre. Eux aussi veulent la guerre. Mais ils ne veulent pas s'entre-tuer avec les mêmes personnes [...] Ils exigent d'autres ennemis. N'empêche que sur le fond, tout le monde est d'accord : exclure les impurs, les impropres, les empêcher de s'exprimer. *Créer une catégorie de massacrables. [Qui est torturable, charnièreable.]* Les frontières varient, mais le jeu des garde-douanes reste le même. C'est : toi, dehors⁵⁸ (VS, TIII, p. 137-139).

Dans ce passage, les frontières séparent non seulement des pays ou des nations, mais des individus, tout comme dans le discours de Kiko elles séparent des appartements. La réduction des frontières aux identités est significative de cette extension du modèle de la guerre, de son adaptation au niveau individuel et interpersonnel. Le monde ici décrit possède autant de douanes (immatérielles) qu'il y a de sortes d'individus, d'identités.

⁵⁸ Les italiques sont ajoutés (NDL).

Or l'imaginaire de l'affrontement, loin d'être uniquement mobilisé de manière discursive, donne lieu à une violence bien réelle, transversale et omniprésente. Celle-ci est incorporée dans toutes les sphères, aussi bien celles des activités politico-économiques légales ou illégales (quoique cette distinction est brouillée par le texte) :

Ces gens-là, s'il s'agit d'aller chercher le contrat du côté de l'Arabie Saoudite, quand il s'agit d'aller manifester coude à coude avec le Cheik du moment, l'islam ne leur pose aucun problème. Quand elle [la bourgeoise à la télé] dit islamophobe, l'Arabe auquel elle pense ce n'est pas celui qui fait la queue derrière elle pour s'acheter du Vuitton dans le VIII^e arrondissement. L'Arabe auquel elle pense, c'est le pauvre. [...] Est-ce qu'ils remboursent, au Palais, quand ils se font prendre la main dans le sac ? Est-ce qu'ils payent leurs impôts ? [...] Nous, les Français, notre culture [...] c'est pas la vente d'armes c'est pas la colonisation [...] c'est pas les bombardements aveugles c'est pas le génocide c'est pas le soutien aux dictatures sanglantes (VS, TIII, p. 332-335),

Chaque ligne qu'on se met dans le nez il faut penser qu'on sniffe le narcotraffic, le capitalisme le plus gore qu'on puisse imaginer, on se met dans le nez le corps des paysans qu'il faut maintenir dans la misère pour qu'ils n'augmentent pas les tarifs, on se met dans le nez les cartels de la police, les milices privées, les exactions des Kaibiles et la prostitution qui va avec... les mecs tranchent les têtes à la tronçonneuse. C'est l'argent de la cocaïne qui a sauvé les banques, tout le système ne sert qu'à blanchir cet argent⁵⁹ (VS, TI, p. 355),

que celles de la vie culturelle et sociopolitique :

Lancer un lynchage médiatique est plus facile que faire décoller un buzz positif – [la Hyène] prétend qu'elle sait faire les deux, mais l'époque plébiscite la brutalité. Celui qui défonce est celui qu'on écoute [...] (VS, TI, p. 128-129),

L'année passée dans le métro, [Patrice] était assis à côté d'un gamin, un Black tout chétif tout sec, un gosse. [...] [D]eux autres gamins, du même âge mais baraqués, étaient entrés dans la rame [...] pour lui taxer sa thune et lui coller une correction. [...] Il les a alpagués, il [...] les avaient boxés à tour de rôle. [...] Ce jour-là, dans le métro, il avait été le héros – les gens autour de lui étaient contents d'avoir un psychopathe sous la main [...] (VS, TI, p. 312),

Dehors [Loïc] se sent bien. Ils prennent tout le trottoir. À eux tous, qui serait assez dingue pour ne pas se pousser et les laisser passer ? [...] Ils sont chez eux. [...] Le soir, avec ses potes, en ville, ils sont les seigneurs de la rue. Finies, les heures de servitude. [...] Une fierté d'être là, et le plaisir de sentir qu'on les voit, qu'on les évite, qu'on les considère. L'avenir de la nation, en ordre de marche (VS, TI, p. 404-405),

Max a précédé [Laurent] Dopalet dans les escaliers qui descendent à la cave. Il a pu observer l'expression de son visage quand il a découvert le corps nu [de Céleste] sous la couverture, mains entravées, et le petit visage perclus de coups. Thierry est retourné taper dedans plusieurs fois pendant qu'ils attendaient, et la gosse étaient couverte de plaques de foutre séché. C'était atroce. [...] Et là – surprise : le patron a eu l'air content. Il est resté sur le seuil de la porte et il a eu ce petit sourire satisfait [...] (VS, TIII, p. 303),

[...] Patrice les écoute donner leur avis sans oser leur poser la question qui le taraude : à combien d'entre vous c'est déjà arrivé, le viol ? Parce qu'il y a quelque chose de sous-entendu, lui semble-t-

⁵⁹ À ce sujet, voir Roberto Saviano, *Extra pure : voyage dans l'économie de la cocaïne*, Paris : Gallimard, 2014, 534 p.

il, dans ce qu'elles taisent, qui le dérange. L'impression que la plupart d'entre elles sont passées par là, d'une manière ou d'une autre (VS, TIII, p. 342).

Cette violence explicite et extériorisée est genrée⁶⁰, ce sont les « hommes » dans la trilogie qui la perpétuent : ne sont pas présents dans les citations ci-dessus, le harcèlement subi par Lydia Bazooka dans la rue, les agressions de Cologne, les attentats terroristes, les tueries de masses qui ont lieu aux États-Unis, lesquelles sont annoncées aux nouvelles, les guerres qui ravagent plusieurs pays, l'attaque suivie du meurtre de Loïc par le groupe identitaire duquel il a été expulsé, ainsi que les altercations qui opposent ce même groupe identitaire aux SDF qui ne sont pas « français ». La violence est ainsi un mode de légitimation du pouvoir *et* de la masculinité, du pouvoir *de* la masculinité, qui est non seulement accepté, mais encouragé en tant que langage, en tant que relation, en tant qu'échange entre les individus, entre les institutions et entre les sociétés. Réitérée de la sorte, elle est naturalisée en tant que caractéristique virile intrinsèque à la masculinité⁶¹ et au

⁶⁰ Il y a peut-être cinq exceptions à cette règle dans les trois tomes : la référence faite par Olga à la ministre qui tient des propos racistes, celle-ci représente cependant une institution gouvernementale qui est par défaut une extension de la domination masculine (de plus cette situation circonscrit une des formes de l'entrecroisement entre la condition d'opprimé et la détention de privilèges : la femme blanche qui est opprimée par les hommes perpétue elle-même une forme de violence et de domination sur les individus non-blancs de situations socioéconomiques inférieures à elle) ; la Hyène, afin de mener à bien les mandats qui lui sont confiés, doit « toujours prendre un pseudonyme mâle pour malmener quelqu'un » (VS, TI, p. 129) ; Olga en vient quelquefois aux coups contre des individus qui la menacent ; Céleste et Aïcha, leur tandem entre par effraction chez Laurent Dopalet pour tatouer sur son dos les mots « violeur » et « assassin » ; enfin Solange, responsable de la tuerie qui emporte la grande majorité du noyau du personnel romanesque dans le troisième tome. Pour des interprétations de l'appropriation de la violence par les femmes dans l'œuvre de Despentès, voir Nicole Fayard, « The Rebellious Body as Parody – *Baise-Moi* by Virginie Despentès », *French Studies*, vol. 60, n° 1 (2006) : p. 63–77 ; « Sadeian Sisters : Sexuality as Terrorism in the Work of Virginie Despentès », dans Sarah F. Donachie et Kim Harrison (dir.), *Love and Sexuality : New Approaches in French Studies*, Bern : Peter Lang, 2005, p. 101–120 ; Shirley Ann Jordan, « 'Dans le mauvais goût pour le mauvais goût' ? Pornographie, violence et sexualité féminine dans la fiction de Virginie Despentès », dans Nathalie Morello et Catherine Rodgers (dir.), *Nouvelles écrivaines : nouvelles voix?*, Amsterdam : Rodopi, 2002, p. 121–139 ; Virginie Sauzon, « Ni victime ni coupable : Virginie Despentès, de la pratique littéraire à la théorie », *Aventures et expériences littéraires*, 2014, p. 143-59 ; « Virginie Despentès et les récits de la violence sexuelle : une déconstruction littéraire et féministe des rhétoriques de la racialisation », *Genre, sexualité & société*, n° 7 (2012), [en ligne] sur <<http://journals.openedition.org/gss/2328>>, consulté le 17 septembre 2016 ; Michèle A. Schaal, « Une Nécessaire rébellion féministe : La violence féminine chez Virginie Despentès », dans Frédérique Chevillot et Colette Trout (dir.), *Rebelles et criminelles chez les écrivaines d'expression française*, Amsterdam : Rodopi, 2013, p. 265-280 ; Martina Stemberger, « Troubles of Authority : New Media, Text & Terror in Virginie Despentès *Apocalypse bébé* », *Philologie Im Netz : Beihefte*, n° 64 (2013) : p. 17-56.

⁶¹ L'assignation à la masculinité est tout autant critiquée dans le texte que l'assignation à la féminité. La peur, le dégoût, la honte, l'impuissance ressentis par Max alors même qu'il cherche hypocritement à se déresponsabiliser de la part qu'il a joué dans l'orchestration du viol de Céleste (VS, TIII, p. 298-300 et 303-304) constitue un des moments pendant lesquels les conséquences de l'essentialisation du genre sur les hommes sont explorées.

pouvoir. L'espace est la propriété privée des hommes. Ce qui ressort de la violence institutionnelle intériorisée c'est la matrice sacrificielle⁶² qui informe en profondeur le capitalisme contemporain. Ce dernier est habité par une volonté de déshumanisation capable de faire rêver ou penser aux gens qu'il serait légitime d'éliminer leurs semblables sans remords ni conséquences, au simple prétexte que cette élimination serait acceptable pour « le plus grand bien ». Le texte souligne ainsi la réduction par le capitalisme de tous les individus à une *vie nue* (Agamben) ou la dissémination en chacun d'entre eux du potentiel d'être ou de devenir un *homo sacer*⁶³, celui ou celle dont la citoyenneté est interdite, remise en question ou carrément retirée (que ce soit symboliquement dans le discours ou réellement), celui ou celle qui par cette absence de statut civique peut être éliminé.e en toute impunité, celui ou celle dont la vie *vaut* moins que d'autres vies.

Acta fabula est

La soumission uniformisée des individus à la temporalité répétitive du travail, ainsi que l'organisation d'un espace homogénéisé qui devient subordonné à la réalisation économique marchande, lesquelles structurent la société romanesque (les institutions politiques et sociales, les destins des nations, les destins des individus), révèlent en dernière instance le récit historique qui sous-tend le néolibéralisme. Selon cette vision, la réalisation de l'Histoire est conjuguée avec l'innovation technique (par l'exploitation du travail) qui permet une rationalisation de l'espace (reformulée sous l'étendard du terme « croissance »). Le progrès de la maîtrise sur la nature est la finalité de cette conception historique, au détriment de l'avenir de la société, des vivants. Le récit

⁶² D'autres discours dans la trilogie font aussi allusion au sacrifice : « Uniformité des désirs : tous des beaufs. Ça fera de la bonne *chair à canon*, ça » (VS, TII, p. 29, NDL).

⁶³ Les termes « vie nue » et « homo sacer » font référence à l'interprétation que fait Judith Butler, cf. Judith Butler, *Prekarious Life : The Powers of Mourning and Violence*, London : Verso, 2004, 168 p., du texte de Giorgio Agamben, cf. Giorgio Agamben, *Homo sacer. I, Le pouvoir souverain et la vie nue*, L'Ordre philosophique, Paris : Seuil, 1997, 192 p.

d'anticipation dystopique qui clôt la trilogie cristallise la dimension téléologique de la conjoncture historique néolibérale :

L'Europe fut alors découpée en trois grandes zones d'administration : camps de production d'énergie, camps de dons d'organes et d'expérimentation humaine, et zones de villégiature. Certaines villes européennes furent ainsi entièrement décontaminées, mises sous cloche et consacrées au tourisme (VS, TIII, p. 396).

La logique qui fédère l'organisation des actions et des événements, le cadre conceptuel à partir duquel sont attribuées les qualités de « fait » ou de « fiction », qui rend intelligible un seul récit historique est mis à nu par le texte. Le texte mobilise ce cadre conceptuel afin de mettre en garde, d'alerter sur le travail de sape qu'il effectue pour supprimer tout autre mode d'intelligibilité du monde et pour étouffer toute émergence d'autres possibilités historiques.

Chapitre 2 : Rumeurs, clameurs et mascarades

Séance photos. [...]
Ça lui broie l'estomac.
Humiliation,
à en désirer vomir.
Comment elle en est venue
à faire
exactement ce qu'il voulait qu'elle fasse.
Pourquoi elle n'est pas partie.
Elle le sentait, pendant,
qu'elle donnait de son intimité,
même ça l'a excitée,
d'une sale façon très bouleversante,
d'entrer dans ce jeu-là.
– *Les jolies choses*, p. 220-221

En détaillant la manière dont les impératifs de l'accumulation et l'obligation de rendement structurent le temps et l'espace de la société romanesque, ainsi qu'en analysant les conséquences de ces impératifs sur les trajectoires du personnel, le chapitre précédent a permis de faire ressortir l'autonomisation (au sens de Castoriadis) du modèle économique capitaliste néolibéral. Le soubassement idéologique de ce modèle est tel qu'il lui confère une autorité morale – laquelle est fausse, mais donnée pour vraie, telle une croyance fidéiste, par sa normalisation – et lui permet d'assujettir une à une toutes les activités humaines à ses lois. Ce chapitre examinera spécifiquement les effets de cette soumission sur l'appareil communicationnel. Dans la trilogie, le fonctionnement de ce dernier, qui consiste en une instrumentalisation systématique du rapport au langage, des processus cognitifs, de l'intimité, des affects, des émotions, de l'identité individuelle et collective, met en évidence la mécanique par laquelle le capitalisme néolibéral assure son pouvoir et sa domination. Parce qu'elle est fondée sur l'illusion ou le mythe d'une croissance illimitée⁶⁴, la

⁶⁴ Jeff Ruben, *The End Of Growth*, Toronto: Random House Canada, 2012, p. 13.

cohérence de ce modèle dépend de la capacité de celui-ci à inventer ou créer des « nouveaux secteurs » économiques⁶⁵ afin de les rendre propices à l'exploitation, à la monétarisation.

Temps de cerveau disponible

Dans la société du roman, les supports informationnels sont multipliés (téléphones portables, télévisions, tablettes portables, ordinateurs fixes, ordinateurs portables, radios, écrans publicitaires, lecteurs de musique portables, lecteurs DVDs, consoles de jeux vidéo, etc.), au même titre que les diffuseurs d'informations (Napster, SnapzPro, GarageBand, Meetic, SecondLife, eBay, Amazon, Facebook, LinkedIn, YouTube, Twitter, Intagram, Snapchat, Whatsapp, YouPorn, Skype, Playstation, Tetris, Zynga Poker, Candy Crush, Ruzzle, Criminal Case, GTA, *Vanity Fair*, *Rolling Stone*, *Entertainment Weekly*, le *Grand Journal*, *Libération*, *Charlie Hebdo*, *Village Voice*, *Huffington Post*, *Figaro Madame*, *Susan Miller*, *Grazia*, *Match*, *Vogue*, *Voici*, *Télérama*, *Français de souche*, *Le Parisien*, BFM, TFI, Canal +, France Inter, France Culture, France Info, France 2, France 3, Arte, Cauet, etc.). De plus, un partage très relatif de la production d'informations, indûment lié à la notion de « démocratisation », a lieu puisque plusieurs *médias* accueillent, incitent et favorisent la création de contenus générés par les utilisateurs eux-mêmes⁶⁶. S'improvisant experts en diverses matières, spécialistes de tels et tels objets ou fins connaisseurs de thèmes de plus en plus spécifiques, ceux-ci contribuent à la multiplication endémique des informations disponibles, de quelque source qu'elles proviennent : la cartographie des avions avec leurs heures

⁶⁵ Les transitions reposent sur la relégation, l'abandon, l'exclusion des individus, dont la subsistance dépendait du fonctionnement des « anciens secteurs » (cette conséquence a été largement abordée dans le premier chapitre, notamment lorsqu'il a été question des anciens emplois de Vernon Subutex, d'Olga, de Charles, de la dégradation de l'emploi de Patrice, de la reconversion de La Hyène, etc.) De plus, ce processus de mutation du système économique est cyclique (les différences générationnelles entre les personnages affectés par les « transformations économiques » ont également été soulignées précédemment), ce qui veut dire qu'il repose sur une élimination « nécessaire » et périodique de forces de travail devenues « inutiles », « superflues », « improductives ».

⁶⁶ Emmanuel Kessous, Kevin Mellet, et Moustafa Zouinar, « L'économie de l'attention : entre protection des ressources cognitives et extraction de la valeur », *Sociologie du Travail*, vol. 52, n° 3 (2010) : p. 3. C'est-à-dire que les consommateurs de l'information en deviennent également les producteurs.

de départs et d'arrivées (VS, TIII, p. 72) ; « la localisation de la station spatiale internationale » (VS, TIII, p. 186) ; les meilleurs restaurants, places de stationnement, appartements, hôtels et sièges d'avion dans toutes les villes (VS, TIII, p. 186) ; les recommandations sur les portions et les sortes de macro- et de micro-aliments à ingérer (VS, TIII, p. 172) ; les tutoriels expliquant le mieux comment réparer téléphones, ordinateurs, aspirateurs, robots ménagers en tout genre, ou drones (VS, TIII, p. 259) ; les tutoriels expliquant comment s'effectue le nettoyage des fenêtres (VS, TIII, p. 264) ; les vidéos pour amateurs de tennis (VS, TIII, p. 217) ou de bébés chauves-souris (VS, TII, p. 61) ; etc. Confrontée à un tel état d'éparpillement⁶⁷ des informations, l'attention – le temps pendant lequel les facultés mentales/intellectuelles de l'individu sont concentrées, dirigées vers un objet, un point spécifique – se transforme en bien exploitable : « Paris s'est endurcie. [...] Les images le bombardent, trop d'affiches, trop de messages parasites » (VS, TIII, p. 22-23), c'est-à-dire en capital. Cinq caractéristiques rattachées à l'attention dans le texte permettent de lui attribuer la qualité de capital : l'attention est une ressource *accumulable*⁶⁸. Plus une plateforme parvient à attirer l'attention, plus elle est utilisée. Plus elle est consultée, plus elle attire l'attention. Dans la trilogie, cette accumulation de l'attention est le mieux illustrée par le rapport des personnages à YouTube. Cette plateforme attire leur attention en hébergeant des vidéos d'une très grande variété. Ils y trouvent de tout: cela va des vidéos de musique (VS, TI, p. 67, VS, TIII, p. 158) aux vidéos de chatons (VS, TI, p. 34), des mantras tibétains (VS, TII, p. 56) aux vidéos de soccer amateur (VS, TII, p. 313), des discours de motivation (VS, TIII, p. 265) aux tutoriels sur l'application du maquillage (VS, TI, p. 123). Parce qu'ils ont des intérêts différents, les personnages sont stimulés

⁶⁷ *Ibid.*, p. 2. La multiplication des diffuseurs n'implique pas automatiquement une diversification des sources ou de la nature des informations, elle n'en donne que l'impression. Cet aspect sera développé plus tard dans l'analyse.

⁶⁸ Nathalie Heinich, *De la visibilité : excellence et singularité en régime médiatique*, Bibliothèque des sciences humaines, Paris : Gallimard, 2012, p. 48-49. J'emploie le mot « attention » au lieu du mot « visibilité » utilisé par Heinich parce que la visibilité est le résultat de l'attention portée sur l'objet ou l'individu.

visuellement par des sujets différents. YouTube devient de cette manière la principale plateforme de consultation de vidéos du personnel romanesque, pour ne pas dire l'unique, car ils ne consultent aucune autre source de diffusion de vidéos. Le texte suggère ainsi que le succès de YouTube provient d'une fidélisation des esprits qui ne cesse d'augmenter, ce qui incite toujours plus de producteurs à diffuser des « contenus » sur la chaîne et, en retour, toujours plus d'utilisateurs à les consulter, et ainsi de suite⁶⁹. La *transmissibilité*⁷⁰ de l'attention est ce qui lui permet de *rapporter des intérêts*⁷¹ : « Il [Vernon] essaie de lire une nécrologie sur le site d'un quotidien, mais trop de publicités s'affichent et bloquent sa lecture » (VS, TIII, p. 237). L'attention accumulée par le quotidien que Vernon consulte est redirigée vers des publicités d'entreprises qui paient ce quotidien pour faire la promotion de leurs produits à cause du volume d'attention que ce quotidien attire⁷². L'attention est en conséquence une ressource *convertible*⁷³ : « L'éditeur est marrant. [...] Il l'a briefée, sur les droits numériques, “vous ne voulez pas céder les droits numériques aux mêmes conditions que les droits papier? [...]” ». Elle était soulagée de savoir qu'Apple et Amazon pouvaient compter sur la solidarité des éditeurs et de leurs auteurs » (VS, TI, p. 179-180). La quantité d'attention que l'entreprise Apple a pu accumuler avec la vente et la popularisation des appareils technologiques, lesquels sont souvent évoqués dans la trilogie, est réinvestie, convertie dans la

⁶⁹ En raison du principe directeur du libre marché, même si les contenus sont variés, et même si les diffuseurs se multiplient, il y a un certain phagocytage des contenus qui sont en grande majorité hébergés par cette seule plateforme, celle qui prédomine par son capital de l'attention accumulé. Cette situation peut s'avérer très dangereuse, car ces contenus sont uniquement régulés par cette plateforme, un simple changement par cette dernière de ses règlements de diffusion (de ce qu'elle considère être regardable et/ou dicible) fait automatiquement et très rapidement muter cette « diversité » en hégémonie.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 49-50.

⁷¹ *Ibid.*, p. 50.

⁷² Ceci ne va pas sans rappeler l'affirmation de Patrick Le Lay. Son propos concerne la télévision, mais la mécanique évoquée est celle qui oriente tous les médias : « Il y a beaucoup de façons de parler de la télévision. Mais dans une perspective business, soyons réalistes : à la base, le métier de TF1, c'est d'aider Coca-Cola, par exemple, à vendre son produit. Or pour qu'un message publicitaire soit perçu, il faut que le cerveau du téléspectateur soit disponible. Nos émissions ont pour vocation de le rendre disponible : c'est-à-dire de le divertir, de le détendre pour le préparer entre deux messages. Ce que nous vendons à Coca-Cola, c'est du temps de cerveau humain disponible. » Pris dans Valérie Patrin-Leclère, « Médias et publicité, l'impossible débat ? », *Communication & Langages* 143, n° 1 (2005) : p. 7.

⁷³ Heinich, *De la visibilité, op.cit.*, p. 50-51.

vente de livres numériques. Enfin, l'attention se *mesure*⁷⁴ par le nombre de visionnements obtenus en ligne pour les articles, les vidéos, les commentaires, les critiques, les photos, les reportages, etc., affichés sur les plateformes variées : « Il [Vernon] voit passer sur la page d'accueil une photo sublime d'Harley Flanagan Jr [...]. Il like comme un possédé » (VS, TI, p. 68), « [I]l [Laurent Dopalet] a découvert, stupéfait, [...] des “tutoriels make-up” qui cartonnent à hauteur de 56 millions de vues [...] » (VS, TI, p. 123), « [L]es journalistes regardent Twitter et les commentaires, et se sentent obligés de tenir compte des conneries qu'ils y trouvent. Donc quoi qu'elle [La Hyène] envoie, ça finit par se graver dans le marbre. [...] [D]ans la culture contemporaine du “combien de likes”, sa stratégie est outrageusement payante » (VS, TII, p. 128-129). Cette méthode pour quantifier l'attention par la comptabilisation des clics, des « likes », des « follows » réduit celle-ci à la seule réaction suscitée par la stimulation (surtout oculaire et parfois, rarement, auditive) :

Elle voudrait retrouver l'imbécile qui a décidé que tous les titres d'articles de la page d'accueil Yahoo! seraient des devinettes : « *incroyable découverte* à l'aéroport de Chicago » – un psychopathe qui a trouvé la formule la plus agaçante qu'on puisse imaginer pour *arracher les clics* d'internautes en ne leur disant jamais ce qui est contenu dans l'article⁷⁵ (VS, TI, p.185).

Les intérêts que rapporte l'attention sont calculés et définis par le rapport de causalité entre « voir » et « réagir » de telle sorte que l'appareil médiatique conçoit non seulement sa façon de communiquer, mais également le contenu de ses communications sur ce lien. En conséquence une culture de la consommation visuelle se développe, une forme de cannibalisme visuel devient la norme.

Fétichisation de la transparence

Un modèle symptomatique de ce régime de l'attention, qui ressort dans la prose romanesque parce qu'il exemplifie le processus par lequel l'attention est captée, est celui de la célébrité. Le

⁷⁴ *Ibid.*, p. 46-47.

⁷⁵ Les italiques sont ajoutés (NDLA).

chanteur Alex Bleach est une des figures principales de la célébrité. Une bonne partie de l'intrigue tourne autour de la recherche de cassettes sur lesquelles il aurait enregistré son ultime confession. Au pic de sa carrière, il était dit à propos de lui qu'il était le « crooner » (VS, TI, p. 31) « insolent » (VS, TIII, p. 158), « d'une beauté effarante » (VS, TI, p. 198) possédant « un corps à se damner » (VS, TI, p. 198), doté d'une « gueule d'ange » (VS, TII, p. 137) dont le regard était « magnétique » (VS, TII, p. 96). Il avait « obten[u] ce que tout le monde désire » (VS, TI, p. 31), il était adoré au point de ne plus pouvoir « [s]e laver le gland sans [s]e demander si Alex Bleach aurait fait ça comme ça et qu'en diraient les haters sur le Net » (VS, TII, p. 150), mais il « [a] toujours avancé un poignard invisible enfoncé dans la poitrine » (VS, TI, p. 34). Plus tard cependant, il fut l'objet de nombreux scandales, ayant été en couple avec la hardeuse Vodka Satana et massivement soupçonné d'être « violeur, violent, antisémite, coupable d'alliances islamistes et détourné d'argent public » (VS, TI, p. 136) dans les médias. Ces derniers, toujours avides de situations sordides, suivirent de près sa chute tragique et cherchèrent « la racine de son comportement erratique » dans ce condensé biographique :

[L]e père parti avant sa naissance, la mère froide et distante, fille mère dans un village de rase campagne, avec un gamin noir à scolariser, le beau-père qui avait reconnu le petit bâtard métis sans jamais oublier qu'il n'était pas le père biologique, le succès arrivé trop tôt, une grande passion pour les drogues dures (VS, TII, p. 102).

Après que Bleach eut sombré dans la solitude – il exigeait de ses médecins d'être ses « confidents bénévoles » (VS, TII, p. 101) – et la démence – « n'éta[nt] plus capable de composer un morceau depuis des années [...] il s'[était] rabatt[u] sur les “alpha waves” [barré dans cette histoire de synchronisation des ondes cérébrales] » (VS, TI, p. 35) –, « [s]on entourage proche par[ut] davantage surpris du temps qu'il [lui fallut] pour mourir que de l'événement en lui-même » (VS, TII, p. 103). La rumeur médiatique rapporta l'événement en question, sa mort, en soulignant des détails saugrenus : « Alex est mort noyé. Dans une baignoire. Une coproduction champagne et

médocs, il s'est endormi [...] tout seul, dans un hôtel, en plein après-midi » (VS, TI, p. 31-32). La construction du personnage d'Alex Bleach indique que la célébrité est constituée de particularités et d'actions appartenant à une trajectoire individuelle. Elle relève en effet des traits de caractère, des habitudes, des émotions, des pensées personnelles, des états psychologiques, des désirs, des relations affectives et sexuelles et des modes de vie qui sont exploités et transformés en une image de marque⁷⁶ dont la reproduction et la diffusion permettent la reconnaissance⁷⁷ de l'individu, de sa voix, de son histoire par d'autres individus sans que ceux-ci ne le connaissent. La tension⁷⁸ entre la reconnaissance et l'impossibilité de la relation implique une pulsion scopique sous-jacente au modèle de la célébrité qui obéit structurellement à la logique d'excitation-frustration décrite dans le chapitre précédent. Le regard du personnel romanesque est porté à un moment ou un autre, volontairement ou non, sur les célébrités, ce qui donne lieu à l'impression ou l'espoir d'une proximité avec ces dernières. Le rapprochement est cependant toujours illusoire puisque l'absence de relation affective, d'échange émotionnel ou de partage concret avec la célébrité impose une distance, un éloignement irréductible, occasionnant une frustration permanente. Celle-ci est paradoxalement atténuée (sans jamais disparaître entièrement) par une consommation visuelle accrue de la célébrité⁷⁹. Ainsi, plus l'élément consommé par rapport à la célébrité relève du détail

⁷⁶ Heinich, *De la visibilité, op.cit.*, p. 302-303. Max, le manager de Bleach mentionne avoir été « l'architecte » (VS, TIII, p. 160) qui a « construit » (VS, TIII, p. 160), « mis en place » (VS, TIII, p. 160), « coordonné tous les éléments [...] pour forcer le destin à tisser le récit » (VS, TIII, p. 160). De plus, Bleach, sans être totalement inconscient de l'image de lui qui circule, n'a jamais explicitement consenti à sa construction – selon son point de vue – et semble être incapable de la modifier, de la changer.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 36.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 448 et 452.

⁷⁹ Cette situation pourrait également être décrite comme un cercle vicieux, car c'est la quantité d'attention qui est portée sur l'individu qui en fait une célébrité, aussi bien que c'est le statut de célébrité qui suscite plus d'attention sur l'individu. La célébrité est donc une sorte de modèle qui s'autogénère et se renforce soi-même autarciquement. À cet égard, le texte signale la proximité entre la célébrité et les membres de « l'élite » économicosociale qui luttent entre eux en affichant leur opulence de manière ostentatoire afin d'être le centre de l'attention : « Tous les mêmes yachts, alignés. Il n'y a que la taille qui diffère. C'est avec la taille qu'ils disent au voisin "regarde, j'ai plus de thunes que toi" » (VS, TIII, p. 136). La « supériorité » de « l'élite », la distance hiérarchique entre elle et « les autres » existe parce qu'elle est regardée, vue, scrutée par les autres. C'est le rapport de regardant-regardé, la relation d'excitation-frustration, la pulsion scopique dont l'élite est l'objet qui construit et maintient le « rêve » d'accéder à son statut :

de sa vie privée, de sa vie intime, plus l'individu qui consomme ces tranches de vies s'approprie (ou a l'impression d'être en possession de) la célébrité, et plus la célébrité est objectivée, car sa subjectivité est morcelée en biens qui sont vendus :

J'étais [Alex Bleach] une porte ouverte – je devais garantir l'accès à tout le monde. [...] Je n'ai pas été enchanté que n'importe qui vienne me voir pour me dire ce qu'il pensait – de mon dernier morceau de mon passage télé de ma coupe de cheveux du mix de mon disque de la pochette de mes réponses dans une interview des paroles de mes chansons. En attendant le prochain, qui serait plus jeune, plus exotique – j'étais le machin à la mode, le truc en peluche sur lequel on se branle (VS, TII, p. 147).

La pulsion scopique sous-jacente à la célébrité met en évidence sa dimension prostitutionnelle, dans les deux sens du verbe *prostituere* – à la fois placer devant/en avant c'est-à-dire exposer aux yeux, et faire un commerce avec la chair, avec le corps. L'ex-actrice de pornographie Pamela Kant est une autre figure de la célébrité. Elle en représente une sorte de parangon puisque l'exhibition et la vente de l'intimité – la chair montrée sous tous ses angles et la relation sexuelle – sont inhérentes, conditionnelles à la discipline qu'elle pratique (dans les évocations plus traditionnelles de la célébrité, l'accès à ce type d'intimité est limité voire impossible). Tout comme le chanteur décédé, Pamela a une image de marque, celle de la « garce » qui « rudo[ie] gentiment les hommes » (VS, TI, p. 414) avec son corps de « poupée » (VS, TII, p. 63) « aux proportions impeccables » (VS, TI, p. 416). Cependant, contrairement à Bleach et au sentiment d'impuissance qu'il ressentait face à son image et à l'attention portée sur lui, Kant était consciente dès le départ du fait que l'exposition de son intimité aurait une grande influence sur son image. Elle gère et cultive en conséquence

Si on ouvrait le cerveau de Laurent [le SDF] en deux pour lui regarder la mécanique, on y trouverait exactement le même arsenal de conneries que dans celui du cadre sup [...] : des petites poulettes ultra light, de la verroterie Rolex et une grosse maison sur la plage. Que des rêves de connard. [...] Un mec comme Laurent, si on lui laissait carte blanche, ce qu'il désire n'est pas de forcer les nantis à partager mais d'entrer dans leurs clubs (VS, TII, p. 28-29),

Ça ne changerait rien? Si je levais mon cul le matin sans jamais me demander quel putain de recommandé je vais me prendre dans ma gueule et me démener comme un con tous les jours pour régler ça ou savoir comment payer ceci, ça ne changerait rien à mon humeur? Je me sentirais vulnérable, si j'étais plein de thunes? [...] Je ne pense pas, non. [...] [J]e penserais à mon weekend qui arrive, je penserais à mon nouveau costard, je penserais à mon ex-femme dans le cent mètres carrés que je lui ai laissé, je penserais à mes contrats à négocier (VS TI p. 316).

minutieusement l'attention dont elle est le foyer. Sans toutefois prendre plaisir à être reconnue en public à cause des stigmates accolés à son métier – lors des rares occasions où elle sort de chez elle, Kant fait tout pour passer inaperçue, elle s'habille avec des vêtements de sport larges, elle porte des casquettes et des verres fumés –, l'ex-actrice « racont[e] sa life [...] sur Facebook » (VS, TII, p. 87) et alimente sans cesse son profil sous son nom d'artiste :

[O]n connaît tout de sa journée, heure par heure, en se branchant sur son compte Twitter. Ce qu'elle écoute, ce qu'elle regarde, à quelle heure s'est-elle peint les ongles des pieds, a-t-elle cramé son rôti au four, ce qu'elle pense du programme de santé d'Obama ou son dernier score à Tetris contre un Coréen déchaîné [...] elle poste aussi bien de nuit que de jour (VS, TII, p. 92-93).

Kant demeure « active » en permanence sur les réseaux sociaux pour préserver une « présence » qu'elle évalue en consultant régulièrement les sites de porno afin de s'assurer que ses films sont toujours dans les palmarès⁸⁰ (VS, TI, p. 189). Son travail assidu sur les réseaux sociaux porte fruit : si la popularité de ses films « décline » (VS, TI, p. 189), sa personne, celle dont elle fait la publicité dans l'espace public virtuel, est durablement inscrite dans la mémoire : il y a ceux qui « l'encerclaient comme si elle avait été un feu de joie [...] heureux comme des gamins d'hôpital qu'une princesse visiterait » (VS, TI, p. 416), ceux qui « auraient vendu leur mère pour un compliment de la hardeuse » (VS, TII, p. 62), etc. Kant peut même convertir cette attention dont elle est l'objet en ressource : lorsqu'elle organise les convergences à partir de la fin du deuxième tome, elle demande à ses admirateurs de lui prêter leurs habitations : « Pamela a des fans dans les

⁸⁰ Le caractère éphémère des palmarès, qui sont déterminés selon le nombre de clics et de visionnements, a une influence sur les objectifs des célébrités : pour attirer l'attention sur elle et faire démarrer sa carrière de chanteuse, Mathilde cherche à obtenir des abonnements continus à sa chaîne YouTube et un certain quota de visionnements de ses vidéos (VS, TIII, p. 158). Les efforts de Max, son gérant artistique, sont dépensés sur des méthodes d'optimisation de visionnement. Afin de faire augmenter la quantité des individus qui portent attention à Mathilde, il a engagé des travailleurs pour *liker* et *follower* par milliers ses vidéos, peu importe l'authenticité de l'appréciation dont elle est l'objet. Par contraste, jadis, lorsque Max était le manager d'Alex Bleach, il était largement préoccupé par la qualité de l'attention qui était portée au chanteur :

Alex était bon parce qu'il avait un bon public. Il avait un following de rêve. Max n'y était pas pour rien, il soignait les kids. Des gamins politisés mais pas bégueules, toujours à écouter ce qui se faisait de plus excitant, à la recherche du nouveau disque qui les bouleverserait. Il fallait les voir, en fin de gig, attendant devant les backstages qu'Alex passe les saluer (VS, TIII, p. 157-158).

coins les plus reculés de France. Elle connaît son public : elle a le nom de ceux qui se feraient arracher le cœur plutôt que trahir une promesse qu'ils lui ont faite. Ils sont les fameux appartements relais » (VS, TII, p. 395).

L'utilisation d'un pseudonyme par Pamela Kant⁸¹ (et par les autres stars du X de la trilogie, Deborah alias Debbie d'Acier⁸² et Faïza alias Vodka Satana⁸³) indique qu'une fictionnalisation de l'identité a lieu :

[I]l n'y en avait que pour Pamela Kant, qui *jouait son rôle* [...] *avec application*. [...] Elle pétardait [...]. Il avait fallu attendre dix minutes au milieu des flics [...], car le commissaire voulait parler à Pamela Kant, en privé. Dans le taxi, elle avait fermé la boutique. *Ce n'était plus la même personne à côté de lui*. [...] Une fois *le masque baissé*, Vernon avait noté sur son visage les marques de la fatigue, un certain accablement. Elle parlait avec un débit rapide, en évitant son regard, comme si le simple fait d'établir un contact visuel risquait de lui faire perdre la tête. [...] La pute, quand elle veut, *sa voix se transforme* en bonbon qui fond dans l'oreille [...] ⁸⁴ (VS, TI, p. 414-419).

Toutefois, malgré l'effort mis en œuvre par Kant, la distinction entre la personnalité qu'elle fait circuler dans l'espace public et « elle-même » devient floue, car ces deux entités deviennent imbriquées l'une dans l'autre⁸⁵. La difficulté à tracer et à maintenir une délimitation entre la « fausse » identité et la « vraie » force Kant à incarner la personnalité qu'elle a inventée. Il devient impossible pour elle d'être autre chose que cette surface dans laquelle elle est enfermée : « Dix ans

⁸¹ Le pouvoir connotatif du prénom, du nom et de leur association est à remarquer dans les trois cas. La scansion en trois temps du prénom Pamela produit un rythme attractif. De plus la récupération du nom du philosophe Emmanuel Kant donne lieu à une subversion/inversion de ce à quoi son nom renvoie (dans l'imaginaire populaire) – une conception du monde et de la réalité par l'abstraction, par l'esprit. Ici c'est plutôt l'expérience matérielle, physique, très corporelle qui est mise de l'avant.

⁸² D'une part les deux noms collés ensemble et prononcés rapidement l'un à la suite de l'autre provoquent un glissement de sens vers « des pis d'acier » renvoyant ainsi à l'attractivité d'une partie anatomique (la fermeté des seins) et suscitant l'intérêt pour elle. D'autre part, les deux noms collés ensemble et prononcés rapidement l'un à la suite de l'autre provoquent un glissement de sens vers « des bites d'acier » suggérant ainsi l'aptitude de l'actrice et évoquant chez le spectateur potentiel l'objectif poursuivi. En jouant sur le double sens, le nom est producteur d'excitation.

⁸³ Évocation de l'ivresse par le premier nom et invitation à la séduction du mal par le second nom. Mobilisation de la puissance incantatoire provoquée par le rythme répétitif scandé de l'alternance entre les voyelles et les consonnes (fricative, palatale, sifflante, dentale).

⁸⁴ Les italiques sont ajoutés (NDLA).

⁸⁵ Cette imbrication évoque la tension entre la conception d'une vérité voilée par un masque (l'immutabilité d'une identité cohérente, unie) et la conception qu'il n'y a pas d'original, ni d'origine authentique. Dans cette logique, qui privilégie la pluralité et la mouvance de l'identité, celle-ci est un masque ou, plutôt, une succession de masques qui se juxtaposent, se remplacent, s'opposent, s'accordent, cf. Camille Paglia, *Free Women, Free Men : Sex, Gender, Feminism*, New York : Pantheon Books, 2017, p. 51.

plus tard, elle ne peut toujours pas faire ses courses au supermarché sans qu'une connasse la reconnaisse et la dévisage durement [...]. [Elle] va à la Poste à l'ouverture, quand il n'y a personne, fait ses courses sur Internet et regarde les films en streaming, chez elle... » (VS, TI, p. 191 et 196). L'effet de brouillage entre réalité et fiction est cristallisé dans le texte par l'omniprésence de la télé réalité. Dans celle-ci, des quidams affichent les menus détails de leur vie à l'aide de caméras fixes installées dans des lieux privés et de caméras portatives qui les suivent partout ailleurs afin d'attirer l'attention publique sur eux. Dans certains cas les caméras révèlent les confessions, trahisons, traîtrises, alliances, amitiés, ruptures, jugements, etc., qui ont lieu pendant que les quidams luttent entre eux pour la survie dans des milieux extrêmes – le désert dans *No man's land* (VS, TI, p. 396), une île déserte dans *Koh-Lanta* (VS, TI, p. 302) –, ou pour l'accès à la célébrité par la monstration de leurs talents – *The Voice* (VS, TIII, p. 286), *RuPaul's Drag Race* (VS, TIII, p. 386). Dans d'autres cas, la télé réalité consiste à exhiber la vie quotidienne de ces quidams – difficultés dans les relations intimes (« couple de beaufs avec mec odieux et meuf maso », VS, TI, p. 98), régulations corporelles (« obèse mis au régime », VS, TI, p. 98), recherche de partenaire (par exemple dans *The Bachelor* (VS, TI, p. 395) ou *Qui veut épouser mon fils?* (VS, TI, p. 302), recherche d'emploi (par exemple dans *Les Anges de la télé réalité*, (VS, TII, p. 250)), etc. –, de manière à rendre extraordinaire cette vie quotidienne par l'attention dont elle est l'objet. Ainsi, la mise en scène consciente et délibérée de soi vingt-quatre heures sur vingt-quatre devient la norme. Cette variante du modèle de la célébrité souligne qu'il y a non seulement une exaltation du désir/plaisir de regarder, mais aussi une exaltation du désir/plaisir d'être vu.

Vous n'êtes pas le client, vous êtes le produit

Le *modus operandi* de la célébrité conjoint un vecteur autocentrique et un vecteur hexocentrique pratiquement inséparables. Celui-là est tendu par la valorisation de la primauté du

récit de soi⁸⁶, par une pulsion scopique d'exhibition, par le besoin de donner à voir son intimité (premier sens de *prostituere*), par le désir et le plaisir d'être regardé ; celui-ci par la consommation de l'intimité que les autres exposent, par le malin désir d'en faire un commerce (second sens de *prostituere*), par l'exigence permanente d'une performance de l'identité. Cette façon duelle de procéder transparait dans le comportement des membres du personnel romanesque, lesquels ne sont pas célèbres. Les couples « s'embrassent en public pour montrer qu'ils vont bien » (VS, TIII, p. 184), ils feignent le bonheur et la bonne entente en public pour « donner le change » (VS, TII, p. 386). Pour respecter les exigences de son emploi explicitées hors-contrat, Antoine Dopalet, commissaire d'expositions artistiques, doit assurer une présence continue sur Twitter et sur les réseaux sociaux en général et publier des billets sur ses opinions, ses intérêts, ses déplacements, ses activités, etc. (VS, TII, p. 248). Après avoir donné naissance à sa fille Clara, Marie-Ange se rend compte que « la maternité, ce n'est pas ce qu'elle imaginait » (VS, TII, p. 382). Déjà, « chez les mères de compétition, la césarienne, c'est l'accouchement des nulles » (VS, TII, p. 382), il aurait fallu qu'elle accouche « naturellement ». De plus, Marie-Ange aimerait pouvoir « sortir à son tour son iPhone pour exhiber ses photos de gosse » (VS, TII, p. 379) et s'attirer l'attention du « cénacle des jeunes mamans » (VS, TII, p. 379), mais sa fille « n'a pas la moindre prédisposition qui mérite d'être remarquée » (VS, TII, p. 380). « Clara ne lui permet pas de briller en société » (VS, TII, p. 382), alors que sur Facebook, les autres mères exhibent leurs « enfants de compétition » (VS, TII, p. 379) :

« La mienne a marché à six mois, on est restés bouche bée quand on l'a vue traverser le salon. », « La mienne parlait deux langues à deux ans. », « Le mien a appris à lire tout seul à trois ans. », « Le mien a été repéré en grande section de maternelle pour ses qualités de footballeur. », « J'ai ouvert un compte épargne pour la mienne, on m'a demandé si elle ne voulait pas poser pour une série de mode, moi je n'y tenais pas mais la petite adore ça, et depuis on la demande partout. » Et que je te dégage le film de ma progéniture en train de faire la roue sur une poutre, de remonter un ordinateur les yeux bandés ou de reprendre un air d'opéra... (VS, TII, p. 379-380).

⁸⁶ La composition des noms donnés à certains des médias sociaux sont à cet égard révélateurs : livre de face pour Face/book et vidéo de toi pour You/Tube.

Malgré tout, la présence assidue de Xavier, le père, dans la vie de sa fille, « ça marque des points, dans le monde des mamans » (VS, TII, p. 382) pour Marie-Ange. C'est pourquoi elle raconte à tout le monde le zèle avec lequel Xavier « “a regardé soixante-trois fois *Les Aristochats* avec elle [...]” [...] “[j]oue à tous les jeux vidéo avec elle [...]” [...], “[I]ui a trouvé une petite basse [et] lui montre comment jouer” » (VS, TII, p. 382-383). La survie des personnages sans domicile fixe dépend de leur aptitude à se créer une marque de commerce, que ce soit le « concept du connard de pauvre qui garde le moral » (VS, TI, p. 348), celui du « pauvre à la belle gueule » (VS, TI, p. 349), ou encore du « SDF qui lit » (VS, TI, p. 349)⁸⁷, dont l'imagerie contrastante (pauvre, mais résilient – pauvre, mais beau – pauvre, mais cultivé) suscite l'attention par l'émotion et l'empathie. Après avoir été expulsé de son appartement, Vernon Subutex invente un récit qu'il racontera ensuite à ses connaissances, avec plus ou moins de succès, afin de susciter leurs sympathies :

« Maintenant je vis au Canada, je dois passer régler de la paperasserie, je cherche un point de chute pour trois nuits – y a-t-il moyen d'emprunter votre salon? » [...] Le Canada, c'est bien [...]. Je bois du sirop d'érable, les Hells Angels sont toujours aussi méchants, la coke est bon marché, les filles sont chaudes mais il faut s'habituer à l'accent (VS, TI, p. 49-50).

Il prend soin de projeter son « charisme de mâle prédateur » (VS, TI, p. 104), « ténébreux » (VS, TI, p. 242) et « mystérieux » (VS, TI, p. 242), aux yeux « magnifiques » (VS, TI, p. 339), celui du « gars auréolé de la puissance du rock » (VS, TI, p. 104), « indomptable et sentimental » (VS, TI, p. 149), le « mec à la coule » (VS, TI, p. 56), le « débonnaire, sourire en coin » (VS, TI, p. 55), le « [v]anneur – pas grande gueule, mais doué d'un esprit de la répartie assez vif » (VS, TI, p. 56) qui « faisait souffrir les filles » (VS, TI, p. 56), cette image de marque qui lui a été accolée jadis, alors qu'il était disquaire. Il s'applique à entretenir sa page Facebook afin d'attirer constamment l'attention de son réseau de connaissances : « Il ouvre sa page Facebook, y poste un morceau des

⁸⁷ Cette pratique de survie a été détaillée dans le chapitre précédent au cours de l'analyse des discours de Laurent et de Olga, les SDF qui apprennent à Vernon Subutex comment obtenir de l'argent dans la rue.

Cramps, un live en hôpital psychiatrique, archive au charme imparable, de nature à éveiller le plus de sympathies possibles » (VS, TI, p. 67), « [Sylvie] [a] vu passer sur [le] mur [de Vernon] le lien vers le film *La Brune et moi*, et elle [a] liké, il lui [a] envoyé un message privé, elle [a] trouvé ça mignon » (VS, TI, p. 143), « [Vernon] [est] passé sur sa page Facebook, pour l'alimenter de conneries – il assur[e] ses arrières, le petit ami de Lydia finir[a] bien par rentrer » (VS, TI, p. 221), « Ça fait trois mois qu[e Vernon] est tous les jours sur Facebook à faire le mariolle avec des Français [...] » (VS, TI, p. 296-297). La bienveillance suscitée à son égard par cette activité dans l'espace public virtuel lui permet d'être temporairement hébergé par plusieurs personnages pendant l'entièreté du premier tome. De plus, il est précisé dès le début de la trilogie que Vernon Subutex est un pseudonyme⁸⁸. Son identité civile réelle ne sera donnée qu'à la toute fin du troisième tome. Curieusement, cette découverte tardive, anticlimactique, ne suscite pas d'étonnement, mais plutôt une réaction d'indifférence relative. L'annonce a lieu lorsque Marcia reconstitue sa version du récit de la tuerie qui a emporté la plupart des personnages : « Ton nom figurait sur la liste des victimes. Je me demande qui ils ont identifié à ta place. Il y avait ta photo, au milieu des autres – Marc Campadre – je ne savais pas que tu t'appelais comme ça... » (VS, TIII, p. 382). Survenant au milieu d'informations autrement plus déstabilisantes, la mention de l'identité réelle de Vernon Subutex prend plutôt la forme d'un fait banal. Manifestement, cette découverte ne bouscule pas Marcia, ce dont témoigne le ton qu'elle adopte. Ce passage fait aussi comprendre qu'aucun des personnages n'a jamais connu la « véritable » identité de Vernon Subutex. Par conséquent, toutes les descriptions de lui, toutes ses caractéristiques émotionnelles, physiques, intellectuelles, toutes les relations qu'il a développées avec les autres personnages, tout ce qui définit et constitue son identité

⁸⁸ Certaines études ont déjà soulevé la proximité de ce pseudonyme avec celui de Vernon Sullivan, employé par Boris Vian. Le subutex, quant à lui, est un médicament ayant des effets psychotropes similaires, mais à plus petite intensité des effets causés par l'héroïne et qui est consommé souvent sans prescription légale par des personnes en état de précarité.

a été attribué à un alter ego. C'est comme si Marc Campadre était devenu (avait toujours été) pour de bon Vernon Subutex, un masque qu'il a porté. Le même mécanisme de transformation, de médiation par le faux, vaut pour les personnages de La Hyène et de Lydia Bazooka. Leurs identités civiles ne sont jamais connues. En outre, malgré les instructions claires que lui donne La Hyène de se couper de tous les réseaux afin de ne pas être retracée par Laurent Dopalet, qui la cherche pour se venger, Céleste se met en danger en recréant une page Facebook avec un pseudonyme, Blanche Klint, car elle souhaite mobiliser l'attention autour des tatouages qu'elle réalise pour appâter des clients (VS, TIII, p. 290). Max prétend avoir vingt-trois ans sur les forums de jeux vidéo avec le pseudonyme « pas2Lézard » afin d'engager la conversation avec d'autres joueurs d'environ cet âge, alors qu'il en a le double (VS, TIII, p. 364). Solange prétend être un garçon dans les forums de jeux vidéo avec le pseudonyme « coyote666 » parce que même si « elle est plus forte aux jeux que n'importe quel mec » (VS, TIII, p. 366), dans cet univers, « une fille, [n]'es[t] pas crédible, et si on [l]'insulte pas c'est qu'on veut coucher avec [elle] » (VS, TIII, p. 365). La légitimité des aptitudes qui la caractérisent repose sur leur attribution à une identité factice. Sur les réseaux sociaux, Lydia met de l'avant un comportement différent de celui qu'elle a dans la vie courante : « Lydia lui [Vernon Subutex] avait fait un rentre-dedans d'enfer tant qu'ils parlaient sur Internet mais une fois en face de lui, elle s'était révélée gentiment timide, elle rougissait facilement [...] » (VS, TI, p. 216). L'espace virtuel lui permet de projeter d'autres versions de son identité. Similairement, Sylvie a trois profils Facebook, dont « deux *fakes* [qui] lui servent à laisser des commentaires qu'elle n'a pas envie d'assumer sous son *identité réelle*⁸⁹ » (VS, TI, p. 139). De plus, « [s]on Instagram est rempli de photos d'elle qui n'ont strictement aucun rapport avec sa gueule *en vrai*⁹⁰ » (VS, TIII, p. 200). Cependant, malgré ses efforts pour établir une distinction entre une

⁸⁹ Les italiques sont ajoutés (NDLA).

⁹⁰ Les italiques sont ajoutés (NDLA).

« vraie » identité et des « fausses » identités, elle n’y parvient pas ; elles sont déjà enchevêtrées les unes aux autres. Si elle publie des commentaires sous pseudonyme afin que ses connaissances ne sachent pas qu’elle en est la source, cela suppose que dans la projection de sa « vraie » identité, elle voile certaines de ses manières de penser et d’agir qui sont constitutives de son identité. Ces façons de penser et d’agir sont plutôt contenues dans les projections de ses « fausses » identités, ce qui pourrait suggérer que ces dernières sont plus authentiques. Qui plus est, c’est à partir d’une de ses fausses identités, Simone du Boudoir (VS, TII, p. 422), et non pas à partir de sa « vraie » identité qu’elle partage un événement de sa vie intime ainsi que l’impact émotionnel qu’il a eu sur elle. En effet, lorsque Vernon s’éclipse avec cinq livres et une montre en or après une courte liaison intime avec elle, Sylvie « troll[e] [l]a page [Facebook de Vernon] et celle de tous ses amis : menteur, voleur, usurpateur, psychopathe, terroriste, violeur d’enfants, baiseur de poules » (VS, TI, p. 221). Ces « salves d’injures démentes s’abatt[e]nt sur le compte de Subutex, accompagnées de photos explicites sur les intentions de la femme délaissée » (VS, TII, p. 60). « [G]rotesque[s] et [...] pathétique[s] » (VS, TII, p. 60), les publications de Sylvie à propos de Vernon « [on]t sur Émilie un effet pervers : elle ne décoll[e] plus de la page [Facebook] de toute la journée, car elle n[e] [veut pas] rater un épisode du feuilleton » (VS, TII, p. 60). D’ailleurs,

quand Sylvie [a] envoyé des demandes d’amitié à tous les contacts de Vernon, parce qu’il venait de la bloquer et qu’elle voulait continuer de se donner en spectacle quand même, Émilie [a] accepté. Sans hésitation. Exactement de la même façon qu’on lit un article sur les hémorroïdes de Jennifer Lopez : en se disant que c’est vraiment dégueulasse de parler de ça, mais sans envisager de se priver de l’information (VS, TII, p. 61).

Ce que le roman pointe ici, c’est l’une des addictions majeures générées par les réseaux sociaux : l’accoutumance morose et/ou jubilatoire au dévoilement. Les personnages décident ainsi parfois d’exposer l’intimité des autres afin de pouvoir la consommer visuellement. Sylvie en offre un autre exemple quand elle « achète une énorme boîte de pâtisseries Sadaharu » (VS, TII, p. 147) parce que le soir ses amies et elle « échangeront un regard mi-amusé mi-outré quand Laure ne pourra

s'empêcher de se les bâfrer toutes[,] [c]omme si elle n'avait pas le cul assez large comme ça... » (VS, TI, p. 147)⁹¹. Influencés par l'autorité du modèle culturel de la célébrité, les personnages deviennent « entrepreneurs d[eux]-même[s]⁹² ». L'élasticité de leur subjectivité, leurs manières d'appréhender le monde, leurs relations interpersonnelles et leur sociabilité (devenir amis, devenir amants, former des groupes, développer un sentiment d'appartenance, etc.) ainsi que leur énergie pulsionnelle, autrement dit : toutes les modalités de leur être, se transforment en avoirs qu'ils exploitent de manière volontaire et délibérée, car leur existence sociale et leur disposition à être considérés par d'autres personnages sont déterminées par leur aptitude à capter l'attention en s'exposant. Dans ce régime communicationnel, l'attention joue le même rôle que l'argent dans l'économie capitaliste, celui d'un « équivalent général » (Marx). La notion même de « force de travail » s'en trouve déformée : elle n'est plus une puissance d'action issue d'un travail physique et intellectuel, mais bien une puissance d'action issue d'un travail affectif, émotionnel et communicationnel. Afin d'être regardés par les autres, les personnages se réifient. Ils transforment, modèlent, formatent leur subjectivité afin qu'elle soit consommable visuellement, et donc vendable.

Barbie et Ken

La marchandisation de l'intimité met en évidence la labilité de la frontière entre le privé et le public⁹³ à l'intérieur du capitalisme néolibéral. Dans ce système, il est désormais nécessaire que cette frontière soit toujours mouvante parce que les aspects de la vie privée y sont sujets à devenir

⁹¹ Il convient de souligner que la célébrité existe symboliquement grâce aux médias qui contribuent à colporter des informations sur elle, tout comme les individus non célèbres existent socialement grâce aux réseaux sociaux qui leur permettent de s'exposer et vice versa : les médias existent parce qu'il y a des célébrités à propos desquelles créer du contenu vendeur et les réseaux sociaux (Facebook, Instagram, Twitter) existent parce qu'il y a des individus qui s'en servent pour s'offrir à la vue de leur entourage. Ce mouvement en boucle indique l'interdépendance systémique des acteurs économiques.

⁹² Byung-Chul Han, *Psychopolitique : le néolibéralisme et les nouvelles techniques de pouvoir*, Strasbourg : Circé, 2016, p. 42.

⁹³ Heinich, *De la visibilité, op.cit.*, p. 334.

des « biens » d'exploitation et des sources d'enrichissement indéfiniment négociables. Forme radicale et autrement efficace de l'atomisation libérale de jadis, cette instabilité désamorce ou amenuise toute tentative collective de résistance. Les romans de Despentès mettent en évidence cette machinerie de domination et en démontrent les conséquences.

Un premier indice révélateur de ce brouillage entre la sphère publique et la sphère privée est l'imposition sociale d'une dominante érotique et affective particulière. Une forme de sexualité collective est produite, valorisée et promue dans l'espace symbolique. Certains idéaux corporels « masculins » : « Il pense à Daniel Craig qu'il a vu dans le dernier James Bond, il n'y a pas longtemps. Il vendrait son âme au diable pour ressembler à ça, dans un smoking » (VS, TI, p. 110), et « féminins » : « Si les gens ont le choix, au guichet, entre Scarlett Johansson à poil et une vieille putride en goguette, c'est sûr qu'ils hésiteront longuement avant d'acheter leur billet » (VS, TI, p. 120), circulent dans l'imaginaire social. Ils influencent fortement les jugements portés par le personnel romanesque sur les corps et le « sex appeal » : La Véro « aime la peau des hommes quand elle a ce grain régulier, elle aime les corps puissants, les épaules dessinées, les torsos bombés, les muscles des cuisses saillants, elle aime les lèvres charnues, les longs cils quand ils n'ôtent rien à la virilité, les grandes mains tendres et autoritaires » (VS, TIII, p. 49). La Hyène considère que dans « l'ensemble » (VS, TI, p. 133), Laurent Dopalet « paraît flasque » (VS, TI, p. 133), « c'est un rondouillard » (VS, TI, p. 133) avec ses « narines béantes et velues » (VS, TI, p. 133). Stéphanie admire « un jeune Black [sensationnel], [...] dont les abdominaux [qui] saill[en]t avec une précision bouleversante, lui f[on]t une impression suffisamment forte pour qu'elle ait l'impression d'être au bon endroit, au bon moment » (VS, TIII, p. 123). Laurent Dopalet repense à Xavier, cette « brute grassouillette » (VS, TI, p. 112), qu'il a rencontré lors d'une fête. Noël reproche aux clients de la boutique où il travaille d'être « gaulés comme des asticots » (VS, TI, p. 395) et d'avoir « à vingt ans [...] le bide extralarge » (VS, TI, p. 395). Émilie préfère « la peau douce et résistante des

hommes jeunes. Les hommes de son âge la dégoûtent, quand les couilles pendent et ressemblent à des têtes de tortues sclérosées. Elle pourrait vomir de devoir y toucher. [...] Elle déteste leur ventre gonflé et leurs petites cuisses grises » (VS, TI, p. 61). Lorsqu'Émilie les revoit après plusieurs années, elle estime que « Vernon a beaucoup changé. [...] Ses cheveux sont devenus blancs, mais seules les entrées sont dégarnies. Il a de la chance, il est resté mince. Le problème, c'est les dents. Le voir sourire si jaune est un peu dégoûtant » (VS, TI, p. 53-54), et que « [n]i Xavier ni Patrice n'ont bien vieilli. Ils se sont avachis. Les épaules, les fesses, le menton. Ils n'ont pas pris soin de leurs dents » (VS, TII, p. 69). Marie-Ange découvre que son amant « s'épile les épaules et le torse, et se rase les couilles avant de la voir » (VS, TII, p. 384) parce que c'est une tendance et « qu'ils le font tous, à son âge » (VS, TII, p. 385). Sélim est nostalgique de sa jeunesse car « [i]l avait été beau, élégant, élancé » (VS, TI, p. 261) et il se reproche d'« [être] devenu un bonhomme chauve [et] ventru » (VS, TI, p. 261). Selon lui, sa copine Faïza l'a quitté pour « le beau gosse du huitième » (VS, TII, p. 178), le « culturiste » (VS, TII, p. 181) qui est « bâti comme un dieu grec » (VS, TII, p. 178). Céleste et Aïcha « regardent passer un joggeur sculptural, elles tournent la tête en même temps, pour le suivre des yeux » (VS, TII, p. 228), puis elles tentent de deviner le sport qu'il pratique. Elles partagent cette activité, car « c'est leur façon de parler des garçons, sans que ça paraisse sexuel » (VS, TII, p. 229). Pamela se souvient de l'effet qu'Alex Bleach a eu sur elle avec « son front [...] large, la mâchoire redessinée par une barbe de quelques jours, coupée en angle, très soignée » (VS, TI, p. 198) et son « torse nu, plaquettes d'abdos et dorsaux saillants » (VS, TI, p. 198). Après l'opération d'augmentation mammaire de Deborah, « [o]n ne p[eu]t plus la voir arriver quelque part sans penser au sexe. On ne vo[i]t que sa poitrine » (VS, TI, p. 210). Charles estime qu'avec ses « quatre cheveux sur le caillou » (VS, TII, p. 50) et sa « moustache » (VS, TII, p. 50), La Véro « [a] toujours été moche » (VS, TII, p. 50) et « qu'il n'y a[ur]ait aucun regret à vieillir » (VS, TII, p. 50) pour cette « meuf » (VS, TII, p. 50) « charpentée comme une armoire »

(VS, TII, p. 50), « bâtie comme un tonneau dans lequel on aurait mis des coups de pieds » (VS, TII, p. 51). La Véro considère en effet qu'« [u]ne fois ménopausée [...] elle est devenue un monstre. La peau gonflée, rouge, le corps déformé de vinasse, les yeux baignant dans l'idiotie » (VS, TIII, p. 47). Laurent Dopalet remarque que « la nouvelle lubie des réalisatrices – des histoires de bonnes femmes postménopausées [...] [hystériques] [...] ne [l]e font pas du tout bander. (VS, TI, p. 111). Selon Émilie, Pamela Kant possède « la taille étroite et le ventre de magazine : un corps ultra-plat, augmenté d'une énorme poitrine. [...] Belle peau, cheveux brillants, nez fin, teint clair, [...] » (VS, TII, p. 63-64). De plus, elle se rend compte que « [s]'ils ont le choix, les gens s'adressent à n'importe qui à côté d'elle, ils évitent tout contact avec une grosse (VS, TI, p. 54). Patrice « est désolé pour [Émilie] que les hommes soient à ce point dégoûtés par les femmes de son âge. [...] Des filles qui lui rappellent sa mère, il ne peut pas penser à les fourrer » (VS, TII, p. 82). Marie-Ange estime qu'elle est « une jolie fille » (VS, TII, p. 378) parce qu'elle est « blonde châtain aux traits fins, sans embonpoint » (VS, TII, p. 378), avec « de grands yeux, une ossature fine [et] une belle peau » (VS, TII, p. 378) qui a cependant les « jambes [...] un peu courtes, la taille un peu marquée [et] les seins [...] menus » (VS, TII, p. 378). Ainsi, « [l]es hommes ne la fui[en]t pas. Mais elle ne leur inspir[e] aucune passion érotique » (VS, TII, p. 378). Xavier dévisage avec dégoût « [l]a grosse blonde en short avec ses cuisses immondes qui se sape comme si elle était bonnasse alors que c'est une vache » (VS, TI, p. 76), ainsi que « [l]a youpine emperruquée avec ses nibards dégueulasses qui lui ont poussé juste au-dessus du nombril, il déteste les meufs qui ont des seins au milieu du ventre » (VS, TI, p. 77). Il observe de loin Vernon et considère que la « clodote » (VS, TI, p. 386) avec laquelle ce dernier se tient est « aberrante » (VS, TI, p. 386) à cause de son « format XXL » (VS, TI, p. 386). Loïc se souvient que parce que « [s]a mère [...] faisait cent trente kilos[,] [o]n l'insultait, dans la rue » (VS, TII, p. 314), on l'appelait « grosse vache » (VS, TII, p. 314). Au fil des descriptions, dont l'enfilade ci-dessus n'offre qu'un

échantillon, se dresse une banque de caractéristiques physiques auxquelles sont attribuées des connotations positives ou négatives selon le « sexe » des personnages. Ce qui se profile là, c'est une société mutée en marché de l'apparence et de la séduction, avec ses prix, ses réductions, ses « spéciaux » et ses denrées rares. Quant aux connotations et aux implicites stéréotypiques, ils font office de valeurs d'échange. La pilosité faciale et corporelle est en général connotée négativement, la calvitie est connotée négativement ; les dents jaunes sont connotées négativement par opposition aux dents blanches en « santé » ; les cheveux blancs, signe de « vieillesse », sont connotés négativement ; chez les « hommes » les muscles découpés et définis sont connotés positivement par opposition à la maigreur ou à la corpulence, alors que chez les « femmes » la minceur et la délicatesse de la silhouette sont connotées positivement par opposition à la grosseur ; la peau qui a une consistance souple et élastique, signe de « jeunesse », est connotée positivement, alors que la peau qui a une consistance flasque ou qui est ridée, signe de « vieillesse », est connotée négativement ; le ventre plat est connoté positivement par opposition au ventre gras ; la poitrine voluptueuse, rebondie et ferme, est connotée positivement chez les « femmes » par opposition à la poitrine petite ou pendante, etc. Cette série d'oppositions permet de montrer comment les idéaux corporels véhiculés déterminent la valeur normale/excitante ou anormale/inhibitrice des attributs physiques, ce qui entraîne des catégories d'exclusion. En effet, les personnages qui correspondent par exemple aux qualités « grosse », « grassouillette », « large », « gras », « rondouillard », peu importe leur « sexe », se voient nier leur sexualité, leur désir. Non seulement ils ne sont pas considérés par les autres personnages comme des corps sexuels, mais ils ne sont pas considérés comme des corps désirants. Ils sont placés dans une sorte de case neutre ou relégués dans une zone d'inexistence sexuelle :

Quand elles parlent de mecs, Laure participe à la conversation comme si elle faisait partie de la bande. Mais avec [son énorme popotin,] sa gueule pas croyable et ses manières de camionneur,

l'éthylisme mondain est *l'unique chance qu'à cette fille de s'en prendre un coup de temps à autre*⁹⁴ (VS, TI, p. 148-149),

On peut tout se permettre avec les gros. Leur faire la morale à la cantine, [...] leur dire de se taire s'ils prennent la parole, *éclater de rire s'ils avouent qu'ils aimeraient plaire à quelqu'un* [...]. On peut les bousculer, leur pincer le bide ou leur mettre des coups de pied : personne n'interviendra⁹⁵ (VS, TI, p. 204).

En parallèle à la circulation de cette imagerie corporelle se développe un scénario (hétéro)sexuel type qui détermine l'excitabilité de certaines dispositions sexuelles par rapport à d'autres. Ce scénario sexuel circule sous une forme esthétisée dans l'espace symbolique :

Deb ignorait encore que dans le porno il y a les mecs qui lèvent et les mecs qui tiennent, ceux qui lèvent et qui tiennent ne sont pas près d'être au chômage (VS, TI, p. 208),

La dernière fois qu'elle [Pamela Kant] a jeté un œil sur Internet, elle est tombée sur ce film. La fille devait être hongroise. *Elle était attachée* à un lit. Un mec la forçait à boire un alcool blanc. *Elle n'était pas consentante. Elle suppliait*, [...]. C'était un gang bang, les mecs qui la prenaient avaient un sac en papier sur la tête, [...]. *La fille pleurait. Elle ne faisait pas semblant pour que ce soit plus excitant*. [...] [Le porno est devenu cette industrie glauque, conforme à leurs [les mecs] vœux morbides.] Elle pense aux salopes de féministes qui se frottent les mains : voilà, on vous l'avait bien dit, le sexe c'est toujours mauvais pour les femmes. Toutes ces rombières, les bonnes mamans, qui ne sentent leurs chattes que quand elles accouchent, ça leur ferait un plaisir fou, elles qui ont toujours refusé de *faire la différence entre vouloir être une pornstar et se faire violer*. Ça, c'est la première fois qu'elle le voit, et ça n'a rien à voir avec ce qu'elle a fait⁹⁶ (VS, TI, p. 189-191),

[N]on je ne suis pas venue pour un gang bang, et tu le sais, on m'a dit que c'était une scène classique, n'importe qui imagine même pas que je vais prendre quatre mecs d'affilée dans le cul, non je t'ai dit non tu m'as prise pour une débutante ou quoi? Tes quatre lascars, là, t'en choisis un, t'as une fellation, une sodomie et une éjac et tu te débrouilleras avec ça⁹⁷ (VS, TI, p. 211).

Ce scénario agit comme un régulateur des fantasmes sexuels et module à des degrés variables la conception du désir propre au personnel romanesque. Émilie « déteste les hommes qui ont le souffle court quand ils baisent, ou qui doivent se mettre sur le dos au bout de cinq minutes [...] » (VS, TI, p. 61). Lydia Bazooka avoue que souvent elle « simule, patiemment » (VS, TI, p.175) pendant les relations sexuelles. Marie-Ange n'a pas été « inquiétée qu'au bout d'un an, au lit, elle doive simuler » (VS, TII, p. 378). Lorsque La Véro explique à Vernon la nature de sa relation avec

⁹⁴ Les italiques sont ajoutés (NDLA).

⁹⁵ Les italiques sont ajoutés (NDLA).

⁹⁶ Les italiques sont ajoutés (NDLA).

⁹⁷ Le scénario sexuel n'est pas inventé ou conçu par l'industrie pornographique. C'est en fait l'industrie pornographique qui reproduit un scénario sexuel circulant déjà dans l'imaginaire social, serait-ce sur les marges de ce dernier.

Charles, elle indique que « ça lui paraissait normal qu'elle dise non et qu'il insiste quand même » (VS, TIII, p. 42). Quand elle lui signalait qu'elle « n'y pren[ait] aucun plaisir » (VS, TIII, p. 43), celui-ci lui répondait « je ne fais pas ça pour te faire plaisir je fais ça pour me vider les couilles » (VS, TIII, p. 43). Max « aimerait oser [...] demander [à Mathilde] de le laisser la ligoter lui enfoncer un bâillon dans la bouche et la piétiner sur ce tapis merdique qui trône au milieu du salon. [...] Il voudrait qu'elle s'abîme les genoux à force de se faire défoncer » (VS, TIII, p. 156). Kiko est satisfait de voir « les filles débarque[r], par grappes » (VS, TI, p. 232), « soûles, faciles et vulgaires » (VS, TI, p. 232) parce que « c'est comme ça qu'[il] les aime, la nuit » (VS, TI, p. 232). Lors d'un rapport sexuel, Antoine Dopalet « fini[t] par penser à la fille avec qui elle [sa partenaire] était venue pour réussir à boucler son affaire » (VS, TII, p. 241). En effet, « l'autre était moins jolie, la voilée, mais plus excitante, elle *paraissait moins accessible*⁹⁸ » (VS, TII, p. 241). En se remémorant une nuit passée avec Lydia Bazooka, Vernon reconnaît que « [l]a petite était de la génération porno, elle simulait avec une ardeur embarrassante, et acceptait qu'on la prenne dans n'importe quel sens. Ça avait fini par [l]'exciter [...]. Son petit corps de gymnaste se pliait à tous ses caprices » (VS, TI, p. 220). Selon Loïc, ses partenaires sexuelles « ne sont jamais aussi excitantes que [les femmes] qu'il voit dans les films de boules. Pendant qu'il le fait, en vrai, il n'arrête pas de penser aux pornos qu'il a vus. Elles sont chiennes, elles ont un beau cul, on voit tout, *il n'y a pas d'odeur*⁹⁹ » (VS, TII, p. 339). La répétition de ce scénario donne lieu à l'édification d'un modèle épuré, hygiénisé, mécanisé, normé du rapport sexuel, lequel correspond à un acte pénétratif entre un « homme » et une « femme » dont le résultat est l'orgasme de l'« homme ». Or ce rapport qui agit en tant que modèle par rapport auquel les personnages évaluent le succès ou

⁹⁸ Les italiques sont ajoutés (NDLA).

⁹⁹ Les italiques sont ajoutés (NDLA).

l'échec du développement de leurs relations intimes, invisibilise d'autres modes de désirabilité et d'excitation :

[Paul] est doux, patient et attentif. [Lydia] est déçue. Trop de préliminaires. [...] Ce qu'elle aime dans le sexe avec des mecs qui ne sont pas son fiancé, c'est la sensation de danger, l'impression que quelque chose la dépasse et s'empare d'elle (VS, TI, p. 175),

[E]n la laissant devant le backstage, il [Max] lui avait dit à l'oreille « je ne devrais pas penser à ça mais putain que j'aime ton odeur. J'ai tellement envie de te baiser ». Sylvie avait trouvé ça parfaitement dégueulasse, et déplacé. Et tellement excitant. Qu'il ose. Sur ce ton de voyou désinvolte, de sa voix grave et assurée. Et ce soir-là, deuxième morceau du concert, elle le suçait dans les chiottes, tandis qu'il la tenait par les cheveux en lui disant de s'appliquer. Plus de vingt ans après, ça l'affole encore d'y penser (VS, TIII, p. 213).

De surcroît, ce scénario dont les paramètres définissent ce qui constitue une relation sexuelle « normale », exclut de cette catégorie tous les rapports sexuels qui ne les respectent pas. La différenciation et l'exclusion des « autres » rapports sexuels contribuent à leur chosification en tant qu'objets de fascination ou de curiosité. Ainsi désignées, ces sexualités n'existent dans l'imaginaire social que si elles sont réélaborées, recadrées dans des représentations respectant les critères d'excitation masculine :

Comme il [Laurent Dopalet] aurait aimé lui [à La Hyène] en mettre un coup... il a toujours kiffé les lesbiennes. [...] Avec godes ceintures, fisting et les trucs vraiment sales. C'est un rêve qu'il caresse souvent. [...] [Dans ses fantasmes] ils allaient ensemble en soirée, ils sélectionnaient une petite, elle la séduisait, elle la lui ramenait, [...] la Hyène devenait sa chienne, elle rapportait. Et ensuite elle la chauffait devant lui, elle baisait la petite et lui se délectait du spectacle avant de faire un signe, un seul, donnant l'ordre de lui présenter le cul de la petite, ou sa bouche (VS, TIII, p. 166-167).

Enfin, ce scénario évacue les modes de rapprochement qui ne sont pas sexuels, mais qui permettent le développement d'autres formes d'intimité. Malgré la diversité des corps (qui ne correspondent donc pas à « l'offre idéale du marché ») et malgré l'échec de la plupart des relations amoureuses et sexuelles dans la trilogie, l'image d'une abondante sexualité collective est cultivée de façon incessante par l'appareil communicationnel en raison de son potentiel de stimulation oculaire. Or, la discordance entre l'imagerie corporelle et le scénario sexuel susdécrits et la réalité quotidienne des personnages les maintient dans un état de tension permanent, soit parce qu'ils aspirent à correspondre à l'image corporelle véhiculée, soit parce qu'ils sont saisis d'excitation par rapport

au scénario sexuel véhiculé. En découle une forme lancinante de frustration ou de misère sexuelle. Cette tension est analogue à celle qui, sur le plan économique, impose une convoitise pour l'accumulation de capitaux jusqu'à en faire un impératif catégorique d'un nouveau genre, alors qu'une telle accumulation ne s'obtient que dans de très très rares circonstances et conditions, et qu'elle est d'évidence hors d'atteinte pour la très large majorité des êtres humains.

Dans la boutique de brocante on ne peut ni se rappeler ni oublier¹⁰⁰

Un second indice révélateur de la labilité de la frontière entre le public et le privé occasionnée par la prédominance du régime de l'attention et du modèle de la célébrité est la fragilisation de la distinction entre les notions d'événement individuel et d'événement public. La centralité du récit de soi en est la cause principale. Tandis que l'événement individuel renvoie à un fait jugé exceptionnel dans le parcours de la vie privée par l'individu lui-même ou par son entourage immédiat¹⁰¹, l'événement public est qualifié comme tel par un fait jugé exceptionnel dans le parcours d'une société par un ensemble significatif des individus qui la composent¹⁰². Or, dans la prose romanesque, des événements appartenant à la vie privée de célébrités deviennent fréquemment des objets de discussion et d'examen minutieux en public. Après la mort d'Alex Bleach, l'appareil médiatique use de tous les tons et variations pathétiques possibles pour revamper les anecdotes colportées à son sujet :

Les déclarations autour de la mort d'Alex ont fleuri dans la nuit. Qu'il repose en paix, qu'il aille se faire foutre avec ses chansons à bobos, qu'il passe de l'autre côté de l'arc-en-ciel, et chacun continue à poster sa photo personnelle, son anecdote – je l'ai croisé dans un bar il lisait Novalis, j'ai couché avec lui, j'ai inspiré telle chanson, il m'a donné un chewing-gum, j'achetais du papier hygiénique, il achetait du jambon, je l'ai vu bourré un soir dans sa merde il m'a fait de la peine, c'était un grand poète mon cœur saigne (VS, TI, p. 67-68).

¹⁰⁰ Byung-Chul Han, *La société de transparence*, Paris : PUF, 2017, p. 60-61.

¹⁰¹ Heinrich, *De la visibilité*, *op.cit.*, p. 342.

¹⁰² *Idem.*

Le texte juxtapose des rumeurs liées au chanteur fictif et des faits relatifs à des célébrités bien réelles :

Ce jour de décembre 2002 [...] Vernon était allé se chercher des clopes et c'est à la radio du bar-tabac qu'il avait entendu annoncer que Strummer était mort (VS, TI, p. 22),

[S]ur la page d'accueil [...] la conversation n'arrête pas de s'alimenter depuis trois mois – Harley Flanagan Jr a poignardé celui qui le remplaçait pour la reformation de Cro-Mags (VS, TI, p. 68),

Il ouvre l'appli Facebook [...]. Il y a d'abord une vanne « où est-ce que je Lemmy » avec un as de pique, qu'il ne capte pas, mais six photos plus tard, il a compris. Le chanteur de Motörhead est mort. Soixante-dix ans, d'un cancer. [...] [S]ur les réseaux sociaux une jeune femme proteste – « tout le monde met des photos de tribute à Lemmy, mais je vous rappelle que ce mec collectionnait les objets nazis »... (VS, TIII, p. 237-238),

Bowie n'est pas mort depuis trois jours que déjà Céleste n'en peut plus d'entendre *Let's dance* et *Starman*. La veille, elles ont regardé *Labyrinthe* [...]. Hélène, la Française avec qui elle bosse en cuisine [...] a pleuré toutes les larmes de son corps [...] quand c'est arrivé. Céleste ne s'était jamais intéressée à David Bowie. On peut dire qu'elle a rattrapé son retard. [...] Hélène fait défiler sur son téléphone des images de l'ex-femme de David Bowie, une dame de soixante-dix ans environ avec deux couettes. [...] Putain, vivement qu'on se remette de la mort de David Bowie, dans cette maison (VS, TIII, p. 280-281 et 289-290).

L'amplification d'événements s'indexant sur des trajectoires individuelles indique qu'ils sont jugés exceptionnels par le public et leur accorde en conséquence une petite envergure historique, l'équivalent de ce que Tristan Corbière appelait des « Quarts d'heure d'immortalité¹⁰³ ». Cependant, ils ne changent concrètement rien au devenir, à l'avenir, au parcours de la collectivité. Ces événements ne sont en effet que des quanta d'énergie médiatique basés sur le sensationnel. Le sensationnalisme en tant que procédé qui vise à provoquer une réaction « im-médiate (spontanée et sans médiation apparente)¹⁰⁴ », par l'agitation, l'excitation, l'affolement, l'émoi, repose sur la fabrication et la transmission de messages, d'images, d'informations *unaires*¹⁰⁵. Ces derniers sont *univoques*¹⁰⁶, car « il leur manque toute ambiguïté qui déclencherait une réflexion, une recherche,

¹⁰³ Tristan Corbière, « Paris », dans *Les Amours jaunes*, Paris : Le Livre de Poche, 2018, p. 47.

¹⁰⁴ Marc Ménard, André Mondoux, « Big Date, circuits marchands et accélération sociale », dans André Mondoux (dir.), *Big Data et société : industrialisation des médiations symboliques*, Québec : PUQ, 2018, p. 72.

¹⁰⁵ Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris : Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980, p. 69. Barthes emploie le terme « unaire » pour caractériser un certain type de photographies.

¹⁰⁶ Han, *La société de transparence*, *op.cit.*, p. 28.

une pensée¹⁰⁷ » : « [A]ujourd'hui les gens ne veulent plus de codes particuliers : tout ce qui apparaît dans la vitrine générale d'Internet doit être lisible immédiatement, sans qu'on ait besoin d'autre chose que son rude bon sens pour tout déchiffrer » (VS, TIII, p. 237). Ces messages, images, informations abolissent la possibilité de l'acte interprétatif parce qu'ils sont *homogènes*¹⁰⁸, ils suscitent « du choc [...], mais pas de trouble¹⁰⁹ », car « jamais un détail [...] ne vient couper [l]a lecture¹¹⁰ », « jamais d'objet second, intempestif, [ne] vien[t] cacher à moitié, retarder ou distraire¹¹¹ » leur sens : « Sur Internet, au-delà de trois lignes, t'encules les mouches » (VS, TII, p. 324). Ils « transforme[nt] emphatiquement la « réalité », sans la dédoubler, la faire vaciller [...] : aucun duel, aucun indirect, aucune disturbance¹¹² ». L'utilisation du sensationnalisme pour attirer l'attention, cette technique si distinctive du modèle de la célébrité dépasse d'ailleurs le champ spécifique des communications qui le constituent (la presse de caniveau, la presse à scandale, la presse *people*, les tabloïds) pour parasiter l'ensemble du tissu communicationnel :

Il lit l'histoire du petit Adam qui a fait irruption dans une école américaine, pour tuer une vingtaine d'enfants et une dizaine d'adultes (VS, TI, p. 291),

[E]lle allume la radio. Ils parlent du chalutier qui a fait naufrage sur les côtes libyennes dans la nuit du 18 au 19 avril. Ils disent huit cents morts. Vingt-huit rescapés. Ils disent Syrie Erythrée Somalie Libye (VS, TIII, p. 131),

Les chaînes info sont des usines à dégueuler l'angoisse. [...] Il ne veut pas entendre parler de la Syrie. Ni du Congo. Ni de la Palestine. Il est arrivé à saturation d'atrocités. [...] (VS, TIII, p. 226),

Mais la télé, ou Internet, il ne peut pas. [...] Il tombe toujours sur des scènes d'une violence extraordinaire. Chaque fois. Des hectolitres de sang, des tortures, des hurlements, des morts, du feu. Des images de fiction, des images d'Alep [...]. Chaque fois qu'il a essayé de regarder la télé ou quelque chose sur Internet, il a vu une tête coupée une grenade lancée une maison exploser un œil arraché des passants étripés une femme couverte de sang suppliant qu'on épargne son enfant. Il ne peut pas allumer la télé sans voir la mort. Il comprend qu'il ira mieux le jour où il sera capable d'en jouir, comme les autres. De s'en gaver (VS, TIII, p. 386-387).

¹⁰⁷ *Idem.*

¹⁰⁸ Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie, op.cit.*, p. 70.

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ *Ibid.*, p. 71.

¹¹² *Ibid.*, p. 69.

S'il relève de l'instantané et du passager, le temps du sensationnel exige une répétition sans fin, un renouvellement constant pour maintenir toute la société attachée à son allure extraordinaire, inouïe. Ce qui se raconte est toujours déjà menacé d'être provisoire et suspendu : « Internet invente un espace-temps parallèle, l'histoire s'y écrit de façon hypnotique – à une allure bien trop rapide pour que le cœur y introduise une dimension nostalgique. Ça n'a pas le temps de prendre qu'on est déjà dans un autre paysage » (VS, TI, p. 165). À cet effet, l'intermittence nerveuse du récit fait ressortir la névrose mortifère née de l'utilisation des réseaux sociaux :

Sur l'écran de son téléphone [...] Lydia surveille simultanément ses mises à jour Instagram, Facebook et Twitter. C'est compulsif. Infobésité [...] Gérard Depardieu est russe [...] Poutine est sexy [...] À moitié nu sur un cheval, il en jette. Les cuisses serrées sur la monture [...] Elle clique sur l'onglet Rosaliethatslife toutes les trente secondes, jette un œil sur Facebook [...] Elle finit par ouvrir Word, par dépit. Il faudrait qu'elle commence ce livre. Puis elle consulte son relevé de compte, vérifie les débits un par un puis s'interrompt pour chercher un disque de God Is My Co-Pilot, ensuite elle suit une joute verbale sur Twitter, à laquelle elle ne comprend rien, elle se tire les cartes sur tarot.com [...] Elle a la faculté de concentration d'un pois sauteur (VS, VI, p. 167-178).

Le fil d'actualités de Facebook qui enchaîne les uns à la suite des autres des événements qui n'ont aucun lien entre eux, ou encore la *story* Instagram qui enchaîne les unes à la suite des autres des photographies qui n'ont aucun lien entre elles est symptomatique de l'absence de causalité qui caractérise la cascade toujours recommencée du sensationnel :

Par-dessus son épaule, il regarde défiler les photos sur Instagram, un bébé cochon, une fille allongée sur du sable fin, un milk-shake vert, Paul Pogba torse nu dans la pénombre, Soko au réveil, un dessin d'ange destroy qui porte une bombe, une tête d'herbe grasse, dégoulinante de résine... (VS, TIII, p. 17).

Les différentes synopes semées dans l'écriture (par l'ellipse du sujet, du verbe, de prépositions, de subordinés, ainsi que par la juxtaposition de propositions – la parataxe) donnent à lire une absence de causalité et, par suite, de conséquence. Tout est fondu dans un flux sans prise. Le lecteur (ou l'auditeur, ou le visionneur) devient ainsi un consommateur passif, gavé de signes et de signaux, jusqu'à la garde. Le résultat est un mélange de phrases tantôt très courtes (nominales, adverbiales, faites d'un verbe à l'infinitif), tantôt très longues et dès lors couturées d'innombrables virgules. L'accumulation d'événements non reliés est structurellement analogue à l'accumulation

des capitaux. Leur juxtaposition enferme le sujet dans un environnement mental saturé. L'attention est constamment différée vers autre chose. En ce sens, l'appellation plus classique de l'économie de l'attention, *entertainment industry*, est significative, car « entretenir » dans ce contexte signifie « capter une audience en divertissant » (au sens double de détourner et de distraire par la stimulation). La connectivité à une source infinie d'informations qui se succèdent tient d'un mirage volontaire, car « [l]a surabondance des [stimuli] fait écran [au] monde intérieur [...], [elle] réprim[e] le surgissement des affects¹¹³ » : Lydia Bazooka « doit clique[r] sur autre chose, sinon elle va sangloter » (VS, TI, p. 176). Émilie « n'a même pas un chat pour lui tenir compagnie. Le soir, elle arrive, elle allume la télé direct » (VS, TII, p. 58), souvent, Vernon « [met] machinalement [...] l'appareil [télévision] en marche. Pour opposer quelque chose au silence » (VS, TIII, p. 386). Lorsqu'elle était adolescente, Deborah « regardait la télé sans arrêt, elle se faisait offrir des coffrets de séries et elle s'enfermait dedans. *Ally McBeal*, *Sex and the City*, *Buffy* étaient davantage sa réalité que le collège. Une fois assise devant son écran, elle était une mince Américaine élégante » (VS, TI, p. 204-205)¹¹⁴. De plus, cet amalgame d'informations est chronophage, il forclot tout temps d'arrêt ou de repos pendant lequel de la réflexion aurait pu avoir lieu : « Vernon s'est installé devant la télé avec sa tablette numérique sur les genoux et il est resté sans parler trois jours d'affilée, absorbé par les articles et les conneries qu'il regardait » (VS, TIII, p. 190). Au lieu d'enrichir les personnages, la sérialité des informations amalgamées accapare leurs pensées, les assourdit comme ils le seraient par un bruit de fond et les hypnotise jusqu'à les aveugler :

¹¹³ Paul Denis, « Sous le regard de Freud », *Communications*, vol. 75, n° 1 (2004) : p. 176.

¹¹⁴ Des signes de l'étouffement émotionnel du personnel romanesque sont essaimés dans la trilogie sous la forme d'un lexique de l'asphyxie : « décroche des jets de pierres dans sa poitrine » (VS, VI, p. 43), « accabler » (VS, VI, p.47), « plaque de métal dans la poitrine » (VS, VI, p. 65), « quelque chose de rance plane dans l'air » (VS, VI, p. 65), « il sent, distinctement, se profiler quelque chose de lourd, qui lui appuie dans la poitrine » (VS, VI, p. 97), « un coup de tonnerre, bref, au thorax, une déchirure, suivie d'un âcre goût de cendre » (VS, VI, p. 97), « [u]ne sensation persistante, désagréable et précise, le gêne pour respirer [...] [c]'est une clameur entre la gorge et la poitrine » (VS, VI, p. 110), etc.

Comme tous les jours vers dix-huit heures, Charles [...] remonte [...] jusqu'à l'épicerie face à l'entrée du parc. Le garçon au comptoir n'a pas le sourire facile. Il détache à peine son regard de l'écran sur lequel il suit les matchs de cricket pour lui rendre sa monnaie (VS, TII, p. 25),

Dans le wagon, les passagers ont ouvert leur ordinateur portable sur la tablette. Ils regardent un film, ils remplissent des tableaux, ils rédigent un mail. D'autres ont les yeux rivés sur leur téléphone. Ils sont tous captés [...] Il y a bien un homme, à quelques sièges de là, la cinquantaine, qui lit son journal, à l'ancienne [...] Il est le seul qui ne ferme pas sa vision par un écran (VS, VIII, p. 21),

Il appartient à son époque. Il n'avait pas dix ans quand il a été happé par la télé réalité. Du sucre pour le cœur. Son gamin était tombé en extase devant « Les Anges de la télé réalité ». Un déluge d'imbécillités dont rien ne pouvait le détourner. Et Antoine avait regardé, sidéré, son intelligence d'enfant fondre comme neige au soleil. Si on le forçait à faire autre chose, Pablo n'opposait aucune résistance. Il attendait passivement de pouvoir retourner devant son écran (VS, TII, p. 250).

Le tissu social et communicationnel est grevé non seulement d'une incapacité à créer des liens entre les sujets, entre les sujets et les événements et entre les événements eux-mêmes, mais aussi d'une incapacité des personnages à se situer dans un complexe temporel qui articulerait un passé, un présent et un futur. En l'absence d'une capacité à ordonner les événements ainsi que les informations, et à leur donner un sens, le personnel romanesque est réduit à réagir uniquement par rapport à eux selon ces modalités : les accepter ou les rejeter, les aimer ou ne pas les aimer. C'est « cet appauvrissement sémantique, [ce] manque de narrativité de l'espace et du temps¹¹⁵ » qui donne lieu à un dommage collatéral significatif, la disparition du processus de mise en mémoire : « Sa mémoire était un compost, tout s'était mélangé là-dedans, en se putréfiant... » (VS, TII, p. 59).

Les chiens de Pavlov

Cet état dans lequel le processus de mise en mémoire est en échec est propice à l'intervention d'autres mécanismes scripturaux qui montrent l'impact de l'avènement de la communication dans la trilogie. Ils logent pour la plupart à l'enseigne d'une *rhétorique de l'endoctrinement*¹¹⁶. À cause de leur forme sensationnelle, les informations, les messages, les

¹¹⁵ Han, *La société de transparence, op.cit.*, p. 59.

¹¹⁶ Denis, « Sous le regard de Freud », *art.cit.*, p. 176.

images, autrement dit : les stimuli, ne font pas que distraire et accaparer l'attention. Les chocs qu'ils font vivre aux personnages, et l'excitation qu'ils leur procure, provoquent chez eux une forme de *désorganisation psychique*¹¹⁷. Frappés par des sentiments de chaos, atteints par des sensations de panique, les personnages adoptent pour en sortir « la première thèse proposée pour expliquer l'horreur, [...] car elle [...] permet une forme de réorganisation immédiate¹¹⁸ ». Qui plus est, le choix de cette porte de sortie écarte l'émergence d'autres possibilités rationnelles et explicatives puisque, « pour changer d'opinion, il [...] faudrait abandonner l'explication trouvée et accepter d[']être] confront[é] à nouveau à l'état traumatique¹¹⁹ ». La mise en fiction des attentats terroristes du 7 janvier et du 13 novembre 2015 offrent à cet égard un exemple parlant de cette rhétorique. Il faut remarquer en premier lieu que le roman de Desportes pointe la tonalité et la forme scandaleuses, avec lesquelles les médias ont présenté l'événement, faisant circuler « le film vidéo de l'exécution des vigiles » (VS, TIII, p. 227) et « les vidéos des réchappés du Bataclan » (VS, TIII, p. 227). Il appert en deuxième lieu que la monstration réitérée et insistante de l'événement, offerte *ad libitum* sous des formes plus sensationnelles les unes que les autres, empêche toute possibilité de prendre du recul et, en conséquence, court-circuite le processus de traitement et d'assimilation de l'événement en maintenant les personnages dans un état de choc : « Et Sylvie, le téléphone sur les genoux, envoyant des textos, branchée sur son fil d'actualité Facebook, la télé allumée et la radio à portée de main, s'était mise à pleurer » (VS, TIII, p. 201), « Il allume sa tablette et il est happé dans le conflit – chaque fois qu'il lit un article sur son iPad, il finit toujours par prendre un anxiolytique » (VS, TIII, p. 89). Ce constat entraîne une troisième observation : il y a que cet état de choc dans lequel les personnages sont maintenus donne forme à

¹¹⁷ *Idem.*

¹¹⁸ *Idem.*

¹¹⁹ *Idem.*

un curieux effet de *table rase/page blanche*¹²⁰ sur leur paysage psychique. Ceci les plonge dans une sorte de torpeur dont le résultat est une augmentation de leur niveau de docilité et d'obéissance :

Paris n'est pas comme d'habitude. Les gens ont laissé de côté l'arrogance. Ils suivent les indications sans broncher. [...] On pourrait leur demander de faire le tour de l'arrondissement en rampant sur les coudes, on n'entendrait pas un Parisien protester (VS, TIII, p. 212),

Depuis les attentats de novembre, il [Laurent Dopalet] n'a plus la force de s'y [aux médias] exposer. *Il est abasourdi*. Il pense souvent à cet article sur les chiens. « Learned helplessness. » On les enferme dans une cage et on les fracasse au sol. Rapidement les chiens n'essayent plus de sortir pour prévenir le choc. Ni de mordre. *Ils se tassent au sol et encaissent*¹²¹ (VS, TIII, p. 226).

Enfin, il convient de noter que le roman, en accusant le pouvoir de suggestion qui domine les acteurs, permet de surligner le fait que les médias introduisent et renforcent un lien de causalité préformaté, privilégié, entre l'événement et les raisons pour lesquelles il est survenu :

Elle suivait souvent, sur l'ordinateur de la maison, les émissions de France Inter ou France Culture [...]. Mais après les attentats, il était progressivement devenu impossible d'écouter ces stations sans qu'il soit question de l'islam. L'élite française feuilletait le Coran et lui faisait dire ce qui l'arrangeait. On voulait à tout prix faire coïncider la parole du Prophète et le bain de sang qui fracturait le pays. Comme si ces terroristes venaient d'inventer le meurtre politique, et qu'ils l'avaient fait sur ordre d'Allah. [...] Aucun des assassins n'était pratiquant. Aucun. Ça ne mettait la puce à l'oreille de personne, sur les stations qu'écoutait son père. Ils compulsaient le Coran, frénétiquement, comme s'il suffisait d'un regard d'Occidental pour en extraire la vérité. Pour lui faire cracher sa violence (VS, TIII, p. 255-256).

Cette association immédiate à l'Islam et au Coran fait le miel des penseurs néo-réactionnaires, lesquels la reproduisent à l'envi sous le couvert d'un « nous vous l'avions bien dit que cela se produirait » : « On finit toujours par entendre Zemmour : quand ce n'est pas sur la plus grande radio de France c'est qu'il est en train d'écrire dans un quotidien à grand tirage ou qu'il est invité à parler quelque part » (VS, TIII, p. 87). Déclinée en plusieurs variantes, l'explication prend la forme d'un paradigme idéologique, dans ce cas celui de l'irréconciliabilité des civilisations et/ou celui du déclin/remplacement de la civilisation « européenne/occidentale » diffusé par l'écrivain

¹²⁰ Naomi Klein, *The Shock Doctrine : The Rise of Disaster Capitalism*, Toronto : Vintage Canada Edition, 2008, p. 19. L'expression d'origine employée par l'auteure est « blank slate ».

¹²¹ Les italiques sont ajoutés (NDLA).

Renaud Camus. Ce paradigme devient une sorte de réflexe dans les schèmes de pensée de certains personnages :

« You're either the butcher or you are the cattle. » Des hommes à genoux, les mains attachées dans le dos, sont égorgés, les uns après les autres. [...] C'est typiquement le genre de question que soulève *Walking Dead* [...] – la série est composée d'une succession de moments de tension insupportables, dans une débauche d'hémoglobine et d'éviscérations, entrecoupés de dialogues métaphysiques débiles [...]. Mais *Walking Dead* est une série qui fascine Dopalet. [...] *Dès qu'il pense : « Ça y est je m'habitue, je n'ai plus peur comme au début », une scène atroce le remet dans la situation d'enfant terrorisé [...]. [...] Un zombie dévore les intestins de sa victime, ses hurlements emplissent la cuisine [...]. La tripaillerie se déroule, luisante, sanguinolente, sur le sol. C'est l'histoire de sa vie. Un moment d'inattention et l'ennemi est couché sur toi – il t'arrache la peau avec ses dents, te dévore cru, se nourrit de ton agonie. [...] Cette série a peut-être été écrite par un demeuré de Yankee, mais son message est universel : il faut tuer avant d'être tué. [...] Tu es le boucher ou tu es la vache. [...] [L]e monde se divise en deux catégories. Ceux qui comprennent que c'est la guerre, et ceux qui s'accrochent à leur vie d'avant. [...] Comme tous ses compatriotes, il n'était pas encore relevé de Charlie Hebdo. Comment supporter le Bataclan? [...] Mais cette fois, c'est bien terminé, la complaisance. Tu es la vache ou le boucher. Que ce soit les Arabes ou les Juifs, il va bien falloir qu'il apprennent à se taire¹²² (TIII, p. 216-227).*

Dans ce compte rendu dense du processus de réflexion de Laurent Dopalet qui s'étend sur un chapitre complet du troisième tome, un certain nombre d'éléments ressortent. La rhétorique de l'endoctrinement déployée au niveau de l'expression culturelle littérale est reproduite au niveau de l'expression culturelle symbolique, car la série télévisée *The Walking Dead* adopte le mode opératoire décrit précédemment : « traumatiser, soulever l'émotion¹²³ » à l'aide de scènes explicites de violence sanglante, « puis, de façon immédiate, fournir la doctrine à imposer, qui sera adoptée comme un fétiche quelle qu'en soit la valeur¹²⁴ », laquelle doctrine apparaît comme un leitmotiv tout au long du chapitre¹²⁵. À force d'être répété, l'aphorisme en question (qui ne va pas sans rappeler un des codes de conduite du capitalisme néolibéral – la loi du plus fort, la loi de la jungle – tel qu'il a été décrit dans le chapitre précédent) devient le point de repère axiologique de Dopalet ; c'est par rapport à lui qu'il évalue les solutions, les réponses potentielles aux difficultés

¹²² Les italiques sont ajoutés (NDLA).

¹²³ Denis, « Sous le regard de Freud », *art.cit.*, p. 76.

¹²⁴ *Idem.*

¹²⁵ Une série comme *Walking Dead*, héritière d'une quantité infinie de films d'horreur gore, s'intègre parfaitement dans la création d'un détachement à l'endroit du politique, du rationnel, de la beauté, etc. L'ignoble est devenu banal, et donc est une aubaine pour tous les exclusivistes intolérants du monde.

et aux problèmes qu'il rencontre. Qui plus est, le glissement entre l'adoption d'un aphorisme – conçu dans le développement circonstanciel d'une série télévisée – en tant que modèle à suivre, et l'application dans un contexte réel de cet aphorisme à un cas, spécifiquement isolé par le personnage, a lieu précisément parce que les médias ont déjà réussi avec succès à ancrer dans l'esprit du personnel romanesque certains automatismes idéologiques. Ainsi, toutes les occurrences de ce paradigme dans le présent et dans le passé sont exploitées par certains pour renforcer sa valeur en tant que vérité :

Dans un entretien avec une journaliste de *Vogue*, il [Bleach] disait, deux ans avant sa mort : « Ça ne me fait pas plaisir d'imaginer des barques pleines de petits Blancs qui essaient de gagner l'Égypte par une mer déchaînée, parce qu'on dit qu'il y a du boulot vers les Émirats arabes, ça ne me fait pas bander de les imaginer se faire éclater par les milices en s'échouant sur le sable, ou lapider par les musulmans qui pensent que les blonds puent et que les blondes sont des putes – ça ne me fait aucun plaisir. Mais ce sera comme ça. L'Europe est finie et demain, les émigrés, ce sera vous. » [...] Sur le site Français de souche, l'entretien avait obtenu un gros succès¹²⁶ (VS, TI, p. 185).

Ayant accumulé et acquis ce statut d'évidence, le paradigme a un côté mercenaire et peut servir d'explication à d'autres événements et ce, par des individus, de manière ponctuelle :

Xavier parle de Cologne. Des centaines de femmes agressées dans la nuit. [...] *C'est bien la première fois que la Hyène l'entend s'inquiéter de la condition féminine*. Il en veut aux autres de ne pas comprendre ce que ça veut dire – on ne peut pas faire l'économie de se poser la question du vivre ensemble, si ceux qui viennent vivre chez nous ne désirent pas vivre comme nous¹²⁷ (VS, TIII, p. 311-312),

mais aussi par des institutions, par des corps politiques entiers :

Devant les casiers de tri, le matin, les gamins n'ont que le Front national à la bouche. [...] Bougres d'imbéciles, comment peuvent-ils ne pas comprendre qu'on les monte les uns contre les autres, quand on les chauffe à blanc pour qu'ils cognent sur leurs voisins de palier ? Les banques vident les caisses de l'État sous prétexte qu'elles ont fait des conneries, on collectivise leurs déficits, on privatise leurs bénéfices, et ces connards de citoyens réclament une raclée pour les Roms. [...] Les gars se sont tellement fait nettoyer la tête, depuis dix ans, que le seul truc qui les obsède, c'est pouvoir dégueuler leur haine du bougnoule (VS, TIII, p. 74-75).

¹²⁶ Il est à noter que malgré l'ambiguïté du discours cité – le propos de Bleach a une dimension très christique, quoique caricaturale, car elle renvoie à la parabole du bon Samaritain et le précepte éthique qui en est le point focal *Tu aimeras ton prochain comme toi-même* ou en anglais *Do unto others as you would have them do unto you* – il est néanmoins réduit et simplifié pour être adapté au récit qui a été construit.

¹²⁷ Les italiques sont ajoutés (NDLA).

Dans la première de ces deux citations, la rhétorique de l'endoctrinement est intégrée dans les habitudes discursives individuelles au point de devenir une technique de persuasion dans un débat. Afin de convaincre ses interlocuteurs de son point de vue sur l'immigration, Xavier évoque un événement de nature troublante de manière à provoquer (ou de manière à prolonger ?) le même état de choc, de surprise et de confusion suscité par les attentats. Puis, suivant le même schéma général que les médias, il renforce, il reconduit le paradigme susdit, qui tient lieu d'explication par rapport à cet événement.

Fake News

La seconde citation illustre l'utilisation du paradigme par un parti politique qui en fait la base d'une explication de la situation économique du pays. Cela suggère que l'économie elle-même est traversée par une rhétorique de l'endoctrinement que produit et reproduit l'appareil communicationnel de la société du roman. Le discours rapporté sur les médias décrit comment leurs évocations constantes et systématiquement alarmantes de la « crise boursière de 2008 » (VS, TIII, p. 328) et de la dette qui en a résulté ont pour effet de susciter de manière durable l'inquiétude. Comme une hantise, « la crise » et ses conséquences visibles ou appréhendées deviennent omniprésentes dans les discours en tant que source importante de préoccupation : « “Le résultat des élections en Italie inquiète les marchés financiers” » (VS, TII, p. 73), « On a beau savoir [...] qu'ils sont surmenés, que c'est la crise et qu'il serait criminel d'occuper une chambre alors qu'on est décédé » (VS, TIII p. 39), « [L]a crise qui frappe violemment le financement des longs métrages – un stress s'enchaîne à un autre sans qu'il ait le temps de reprendre son souffle » (VS, TIII p. 85), « Il avait invoqué la crise, les impôts, la vie dure » (VS, TIII, p. 209), « Elle avait l'air d'une trentenaire lambda, comme la crise les a fabriqués » (VS, TIII, p. 239), « Il chantait l'*Internationale* à chaque fois qu'il entendait le mot “dette”, alors on ne pouvait plus allumer la télé sans qu'il

chante » (VS, TIII, p. 39), « C'est la crise, les gens gardent leurs affaires » (VS, TII, p. 27), « Les enfants ont dû sentir le vent tourner, la crise s'annoncer, ils ont préféré vendre avant que ça dévalue » (VS, TII, p. 34-35), « C'est insupportable, cette façon qu'ils ont de nous prendre de haut, depuis la crise » (VS, TII, p. 254), « Elle a déjà été remerciée – on ne renouvelait pas le contrat, on la convoquait pour lui expliquer que le travail coûte trop cher, on évoquait la crise [...] » (VS, TII, p. 258), « C'est la crise, le gars n'est plus tout jeune, il n'a pas gardé de liens avec sa famille » (VS, TII, p. 283), « Elle avait fait son chemin, certes. Et pas dans le secteur le plus menacé par la crise » (VS, TII, p. 375), « Il ne voulait plus entendre parler de la crise [...] » (VS, TI, p. 28), « Elle est géniale, leur invention, la dette... comme des putes sans papiers, ils passeront leur vie à trimer pour essayer de rembourser ce qu'ils doivent à la naissance » (VS, TI, p. 372), « La dette, le service public, la corruption... il a toujours quelque chose à dire sur des problèmes auxquels il ne changera jamais rien » (VS, TII, p. 222). De la même manière que l'appareil communicationnel a exploité le choc occasionné par les attentats pour créer une « page blanche¹²⁸ » sur le paysage psychique des individus, il le fait avec le spectre de la crise économique et de la dette. L'effet de la page blanche n'est cependant pas seulement imputable au tissu communicationnel. Celui-ci est responsable, certes, de faire circuler de manière anxiogène une vision choisie de la crise économique et du fardeau de la dette, mais il faut souligner que, dans ce cas, toutes les actions concrètes déployées par les gouvernements pour détruire les institutions sociales et culturelles (l'éducation nationale, les minima sociaux, le système de la santé, la télévision/radio publiques, etc.) qui ont pour effet d'affaiblir et d'isoler les personnages¹²⁹ contribuent largement à les placer dans une position vulnérable, dans un état de confusion desquels ils cherchent à se sortir. Et de la même manière que dans le cas des attentats, la docilité des personnages, mis dans un état de

¹²⁸ Klein, *The Shock Doctrine: The Rise of Disaster Capitalism*, op.cit., p. 19.

¹²⁹ Le chapitre précédent offre à cet égard une analyse détaillée.

panique, a augmenté, dans le cas de la « crise économique », leur disposition à accepter n'importe quelle proposition est accrue : « Nous nous comportons comme les femmes battues qu'on voit dans les documentaires : sous l'emprise de la terreur nous avons oublié les règles élémentaires de survie » (VS, TII, p. 149). Les « solutions » imposées par le gouvernement – l'austérité, les réformes, les coupures – sont ensuite présentées et répandues avec l'appui des médias comme les seules et uniques possibilités :

Il y a un effet de harcèlement, à force de se l'entendre répéter, jusqu'à la nausée – *il n'y a qu'une seule réalité possible*, c'est celle des grands patrons aux mains entièrement libres, *il n'y a qu'un seul avenir envisageable*, c'est plus de libéralisme et toujours plus de libéralisme. [...] Privatisation des bénéfiques, socialisation des pertes, on démolit le pays pour le mettre au service des banques, et *le plus troublant de l'histoire c'est qu'on a enfoncé dans la tête de chaque individu qu'on ne pouvait faire autrement*¹³⁰ (VS, TIII, p. 327-328).

Le leitmotiv de l'inévitabilité en italiques rappelle indubitablement TINA : « There is no alternative », le slogan de Margaret Thatcher. La « crise », les « crises » qui sont par ailleurs récurrentes, au point de suggérer qu'elles sont systémiques, inhérentes au et constitutives du capitalisme, deviennent ainsi le prétexte par lequel est « justifi[é] [la] restructuration politique et morale du capitalisme global¹³¹ », c'est-à-dire : « [la] restriction des droits démocratiques, [la] criminalisation de la pauvreté, [le] refus de la migration, [la] pathologisation de toutes formes de dissidence¹³² ».

L'appareil communicationnel occupe bien entendu un rôle très important dans la construction de l'imaginaire social. Les institutions qui le composent contribuent à la mise en place d'une *politique collective*¹³³. Elles imposent « un système de valeurs, [...] une conception de l'histoire, [...] “[des] normes à travers lesquelles [...] la réalité [est perçue]”¹³⁴ ». Sa représentation

¹³⁰ Les italiques sont ajoutés (NDLA).

¹³¹ Paul B. Preciado, *Un appartement sur Uranus*, Paris : Grasset & Fasquelle, 2019, p. 269.

¹³² *Idem*.

¹³³ Rockhill, *Contre-histoire du temps présent*, *op.cit.*, p. 182.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 183-184.

dans la trilogie n'est pas anodine. D'une part l'appareil communicationnel est soumis à des exigences de rendement (décrites au début de ce chapitre), lesquelles ne sont pas propices à l'élaboration de savoirs critiques capables de donner un sens aux événements et d'exposer la complexité des points de vue. D'autre part les médias, dans leur majorité, sont détenus et dirigés par un groupe restreint et homogène d'individus appartenant à une classe socioéconomique spécifique : « Les journalistes savent de quoi ils parlent : pour être tenus, ils sont tenus. Trois grandes fortunes contrôlent l'ensemble de la presse, et nul n'écrit dans leurs colonnes sans défendre leurs intérêts » (VS, TIII, p. 327). Ainsi, l'échec d'un certain nombre de récits collectifs (le récit républicain issu de 1789, le récit progressiste de la Commune de 1871, le récit d'émancipation sociale lié aux luttes ouvrières et aux luttes sociales dans la modernité avec ses moments forts comme celui du Front populaire dans les années 1930 ou celui de Mai 68) n'est pas uniquement causé par des décisions politiques et économiques qui attaquèrent et détruisirent les infrastructures sociales. Le texte pose que leur défaite en fut également une sur le plan idéologique, laquelle résultait d'une vision statique du devenir du monde, d'une explication du passé composée d'un ensemble restreint d'idées figées, d'un manque d'accueil dynamique des forces vives du présent, d'un déficit d'imagination quant à l'avenir, trop souvent vu comme simplement inévitable. Ces récits collectifs sont en voie de disparition dans l'imaginaire social parce qu'ils ne conviennent plus pour comprendre et traiter les situations et le magma de signes que les personnages ont à affronter pour vivre. Les personnages sont pris entre les reliquats d'un cadre narratif historico-politique sclérosé (le grand récit marxiste), lequel n'offre aucun apaisement concret à leur état de détresse, et l'incapacité de renouveler ce cadre, voire carrément de changer de terrain et d'inventer un nouveau récit d'émancipation adapté aux problématiques présentes. Le roman de Desportes examine au scalpel les effets pervers, délétères, traumatiques que cette aporie génère sur les gens. Pour se sortir de leur état de détresse, ils sont prêts à accueillir n'importe quel raisonnement, peu

importe sa validité, du moment qu'il leur donne l'impression de rendre raison de ce qu'ils vivent ou de justifier les décisions qu'ils prennent et les actes qu'ils posent dans leur situation : « Les gens de son âge [Pamela Kant] sont comme ça. Illuminati, complots, sorcellerie – à base de “on nous cache tout on nous dit rien”, on peut leur faire avaler n'importe quoi », (VS, TII, p. 361). Louis « est convaincu que Bachar al-Assad est victime en Occident d'une contre-propagande ignoble, orchestrée entre Israël et Washington, par le fameux front commun judéo-franc-maçonnique » (VS, TI, p. 164). Laurent Dopalet est obsédé avec les juifs, « [c]'est récent. [...] À la radio, à la télé, dans la presse, dans les dîners, les intellectuels juifs veulent la guerre. [...] Le peuple juif est un peuple belliqueux. Autoritariste. [...] [L]e lobby juif, pardon, dans son domaine, on peut dire qu'il en a mangé » (VS, TIII, p. 86-88). Olga pour sa part « explique qu'il faut inciter toutes les femmes reproductrices à se faire échographier pour déceler l'enfant mâle et l'avorter. Moins de mâles, moins de guerres. Ça lui paraît lumineux. [...] Tant que les femmes consentiront à faire naître des bébés mâles, l'humanité restera un borbier dégueulasse » (VS, TIII, p. 103). Sur les camps où les personnages se rassemblent, « la connexion est bannie. C'est parti d'un excès paranoïaque de La Hyène [...]. Dans un premier temps, tout le monde s'est soumis au protocole comme à un rituel loufoque, [...] Au fil des mois, Vernon a senti que les gens changeaient d'attitude. Snowden était passé par là. La consigne paraît de moins en moins folklorique » (VS, TIII, p. 21-22). Parfois, des raisonnements sont conçus spécifiquement pour cibler des individus isolés et vulnérables afin de les convaincre que leurs actions changeront leur avenir ou celui de leur société :

« Il faut provoquer l'événement [...]. [...] [I]l faut pousser l'histoire au cul, pour qu'il se passe quelque chose. [...] Tout plutôt que cette passivité tiède. Tout. » [...] Elle obéit à une vocation. Une voix intérieure qui lui dit « va... va... va!... » et Max est la première personne qui ait compris ça. [...] Il a donné un sens à tout ce qui en elle frémissait, lacérait son âme en ne trouvant pas sa forme, tout ce qu'elle pressentait sans savoir l'ordonner. Elle défend une mémoire. [...] Max a compris dès qu'il l'a vue. [...] Elle appellera à l'insurrection. Elle sait que d'autres, comme elle, errent dans les ténèbres, perdus et fous de rage. Impuissants, ils comprendront que les temps sont venus (VS, TIII, p. 365-367).

Au sein de cette dissémination où le vrai et le faux se confondent et s'amalgament, les paroles elles-mêmes, les modes d'intellectualisation, d'intelligibilité deviennent des marchandises commercialisables, vendables et achetables : « [I]l [Max] était capable de théoriser n'importe quelle pratique marchande qui l'arrangeait et de te la vendre comme un acte militant, révolutionnaire, donc pas plus discutable que le dogme chrétien » (VS, TIII. P. 242-243). Le travail de sape dont il a été question à la fin du premier chapitre est étendu, ainsi « la révolte [est transformée] en style, [...] [et] la rébellion en argent¹³⁵ ».

¹³⁵ François Gauthier, « La recomposition du religieux et du politique dans la société du marché », Thèse de doctorat, UQAM, 2006, p. 99.

Chapitre 3 : Carnaval des agités¹³⁶

Le punk rock était le premier constat d'un monde d'après-guerre,
dénonciation de son hypocrisie,
de son incapacité à confronter ses vieux démons.
– *Bye Bye Blondie*, p. 50

Les deux chapitres qui précèdent ont montré que la maîtrise du temps est l'une des assises fondamentales sur laquelle repose la domination sociale. À partir d'une étude de la figure du trader incarnée par le personnage de Kiko, le premier a mis en évidence la construction d'une représentation téléologique de la temporalité par le capitalisme néolibéral. Basé sur une étude de l'économie de l'attention, le deuxième a souligné le rôle joué par la transformation du temps de non-travail en temps de travail. Le temps libre, ou gratuit, c'est-à-dire la portion du temps de non-travail qui n'est pas consacrée à une forme de consommation, est nettement réduit (il disparaît quasiment, à l'exception peut-être du temps de sommeil) sous l'effet d'activités imposées de l'extérieur (le temps de loisir). Celles-ci soumettent la vie quotidienne aux lois de l'économie marchande. Ainsi, ces deux chapitres ont fait apparaître l'emprise hégémonique d'une conception instrumentalisée et commercialisée du temps qui, par ses effets, structure la semiosis sociale et, par suite, les nombreuses pratiques qui en dérivent. C'est elle qui définit les valeurs morales¹³⁷, qui range les objets et les sujets en catégories sociales¹³⁸ et qui rédige le grand récit historique¹³⁹ nécessaire à l'auto-légitimation de la société. Cette lecture a donc mis en évidence le diagnostic à

¹³⁶Bérurier Noir, « Carnaval des agités », France : Last Call, 1995, [en ligne] sur <<https://open.spotify.com/album/3tCLMejnYkn15bTFMDZE6P>>, consulté le 30 octobre 2019.

¹³⁷Morales, mais aussi collectives et individuelles. Cf. Roger Sue, *Temps et ordre social: sociologie des temps sociaux*, Paris: Presses universitaires de France, 1995, p. 128-129 et 192-217.

¹³⁸*Ibid.*, p. 129-131 et p. 217-228. Un exemple de métaphore jouant un rôle idéologique est celui de « l'échelle sociale » (voir chapitre 1). Elle sert à classer les individus selon les écarts de fortune. « En haut » de « l'échelle » figurent les riches dont la précellence est (idéologiquement) justifiée par un jugement moral, méritocratique : ils auraient travaillé « plus fort que » d'autres. « En bas » de « l'échelle » « végètent » les assistés sociaux, les déclassés, les pauvres (etc.), ce qui se justifie de la même manière : ils sont là parce qu'ils n'ont pas travaillé « autant que » les autres.

¹³⁹*Ibid.*, p. 172. Ce grand récit affirme qu'il existe une direction de l'histoire et ne cesse pour la confirmer d'imposer des « objectifs » collectifs et de procéder à des réinterprétations du passé au gré des opportunités et des circonstances.

la fois sévère et totalisant que le roman pose sur la société dont il parle. Les pages qui suivent inverseront la donne. Elles ont en effet pour objets les dérives narratives, les détournements de représentations, autrement dit : les signes, les indices, les marques qui dérèglent la domination qui colonise l'imaginaire social, tout ce qui l'effrite, la questionne. Pour ce faire, elles s'intéresseront à ce personnage complexe qu'est Vernon Subutex en explorant la possibilité qu'il soit un personnage liminaire.

« **Maximum swing** » – *Aujourd'hui et demain*¹⁴⁰

Vernon Subutex passe par des états successifs différents au fil du texte. Le premier est celui de disquaire. L'exercice de cette profession lui vaut une reconnaissance sociale, celle d'un expert qui possède un savoir, en l'occurrence musical. Comme tout expert, il est spécialisé. En ce qui le concerne, c'est le rock et quelques genres précurseurs ou dérivés qui sont sa spécialité. Outre une connaissance approfondie du corpus rock, cette spécialisation implique l'utilisation et la maîtrise d'un ensemble de codes sociaux, politiques, éthiques et esthétiques produits par et dans ce domaine culturel. Son érudition musicale et sa compétence transparaissent dans les descriptions qu'il fait de ceux qui fréquentent son magasin de disques. Au gré des pages s'enchaînent des captations de leur éthos, de leur goût, de leur caractère et de leur tempérament. Il appréhende ainsi une part importante de leur personnalité, laquelle transparaît dans leurs préférences pour tels ou tels répertoires, albums ou musiciens : « Madame Bodard lui avait raconté avoir vu AC/DC et Guns N' Roses en concert, avec ses parents, quand elle était petite. Aujourd'hui elle préférerait Camille et Benjamin Biolay, et Vernon s'était gardé de tout commentaire désobligeant » (VS, TI, p. 10) ; « Jean-No [...] était arrogant. Il avait toujours écouté des musiques de chelous, [...] il aimait Einstürzende Neubauten et Foetus, plus tard il s'était mis au hard casse-burnes, il était fan de Rudimentary Peni et se

¹⁴⁰ La souris déglinguée, « Maximum swing », dans *Aujourd'hui et demain*, 6. Celluloïd Records, 1983, [en ligne] sur <<https://open.spotify.com/album/0eiNHQWD6pn95ehrLGfLmi>>, consulté le 30 octobre 2019.

passionnait pour Minor Threat [...] » (VS, TI, p. 25-26) ; « Pedro s'était mis dans le nez facile trois maisons, deux Ferrari, [...] et la totalité de ses dents. Il ne faisait pas ça honteusement [...]. [...] Pedro, son truc, c'était Marvin Gaye, Bohannon, Diana Ross et les Temptations » (VS, TI, p. 27) ; « [Vernon] y [l'appartement d'Emilie] a écouté les Coasters, des albums de Siouxsie et Radio Birdman. Emilie était bassiste. Elle aimait L7, Hole, 7 Year Bitch, et d'autres trucs assez atroces, que seules les filles peuvent écouter » (VS, TI, p. 50) ; « La meuf [Lydia Bazooka] était une évidence, pour lui, elle lui était familière. Elle aimait Jane's Addiction, Pixies, Hüsker Dü, les Smiths et Oasis [...]. Elle était obsédée de rock, il connaissait le genre – une tarée qui s'est réfugiée dans ses disques » (VS, TI, p. 216) ; « Son truc à elle [Gaëlle], c'est la moto, les Hells Angels, tout ce qui implique qu'on se tache les mains au cambouis. [...] [E]lle avait un look de camionneuse. [...] Elle ne souriait pas souvent. Elle écoutait Crazy Cavan, The Easybeats et David Bowie » (VS, TI, p. 226). Parfois, des appréciations variées portées sur des sous-genres musicaux correspondent à des choix politiques ou idéologiques plus généraux effectués par des protagonistes :

Bartholomy Jagard. Policier. [...] Ce n'est pas difficile. Il était moustachu, jovial et scientologue. Complètement dérangé. Il fallait lui commander des vinyles de metal finlandais [...] (VS, TI, p. 105),

Louis s'adresse à lui avec un enthousiasme louche – Vernon se souvient d'un garçon aussi jovial que hargneux [...]. Il est inquiet de ce que le bonhomme accumule sur sa page les clips et photos de GBH, Exploited, Kortatu... [...] Il fait partie de cette extrême gauche virulente, visiblement à point pour basculer du côté obscur de la force (VS, TI, p. 165).

Observant l'existence d'une véritable « poétique de la dénomination¹⁴¹ » dans la trilogie, Sylvain David explique qu'« [u]n tel *name dropping* signale, par le fait même, une culture pour initiés¹⁴² ». Or, c'est précisément cette qualité d'initié qui, chez Vernon Subutex, prend des proportions considérables : « Tu connaissais tout. Tu avais ton étagère de vinyles derrière toi, [...] [e]t tu avais tous tes disques en tête. On te parlait d'un titre et tu te retournais sans hésiter pour te saisir de la

¹⁴¹ Sylvain David, « Punk's not read ou l'"écouter ensemble" », dans René Audet (dir.), *Soif de réalité : plongées dans l'imaginaire contemporain*, Montréal : Nota bene, 2018, p. 153.

¹⁴² *Idem*.

galette à laquelle tu pensais, et tu mettais le morceau direct [...] » (VS, TII, p. 140)¹⁴³. Le disquaire de la trilogie est un sur-initié¹⁴⁴ et cette disposition l'autorise à faire office de passeur de la musique rock et, par association, de transmetteur d'une culture politique (qui innerve cette musique) à ceux qui visitent ses étalages. Les déclarations de quelques personnages attestent du rôle d'initiateur joué pour eux par Subutex :

La perspective de retrouver Vernon le réjouit. Vernon est fou de musique. Des mecs comme Xavier lui doivent beaucoup, il leur a fait découvrir tellement de choses (VS, TI, p. 79),

[Émilie] s'[est] rappelée une des toutes premières fois où elle [a] vu Vernon, au magasin. Elle cherchait le premier disque d'Adam and the Ants, il ne l'avait pas, et il avait ajouté, sans sourire « mais tu vau mieux que ça » et il avait mis un disque des Cure (VS, TII, p. 59),

Qu'est-ce que j'ai [Alex Bleach] été heureux en arrivant dans ta boutique. Souvent tu mettais quelque chose sur la platine à laquelle je ne me serais jamais spontanément intéressé. Un petit accident. Qui m'emmenait super loin, ensuite. Je n'aurais pas été capable de faire autant de disques différents, si tu ne m'avais pas ouvert les portes (VS, TII, p. 139).

À cet égard, le texte déploie un motif de l'initiation¹⁴⁵ qui découle du rapport de contiguïté entre le magasin de disques, lieu de l'initiation, le disquaire initiant et la musique qui est à la fois la condition et la conséquence de l'initiation :

La première fois qu'il avait *poussé la porte* du magasin, Alexandre *était encore un bambin*. Ses grands yeux, bordés de cils longs et recourbés, lui donnaient une expression enfantine. [...] Pour Alex, Vernon restait *celui par qui la magie était arrivée* : celui qui lui avait fait écouter pour la première fois le double live des Stiff Little Fingers, les Redskins, le premier EP des Bad Brains, la Peel Session de Sham 69 ou le *Fight or Die* de Code of Honor¹⁴⁶ (VS, TI, p. 33),

¹⁴³ L'admiration que le chanteur Alex Bleach a pour lui explique l'importance qu'il accorde à son opinion et au jugement qu'il porte sur ses nouvelles créations musicales.

¹⁴⁴ Marie Scarpa, « Le personnage liminaire », *Romantisme*, vol. 145, n° 3 (2009) : p.29. À cet effet, l'utilisation de l'expression *name dropping* par Sylvain David mérite quelque attention. Le *name dropping* est une technique langagière qu'utilise un locuteur pour impressionner, voire intimider son interlocuteur. Pour y parvenir, il lui sert un discours d'autorité en multipliant des noms de figures intellectuelles ou scientifiques (ou autres selon le domaine sur lequel se place la discussion) connues, importantes et qui ont une certaine notoriété, tout en omettant consciemment de fournir un contexte de référence ou une explication sommaire pour situer la figure référencée. Il y a deux types de situations dans le cas du *name dropping* : soit le locuteur connaît vraiment très bien le sujet dont il parle, auquel cas il ne lui est pas besoin d'en rajouter ou de donner des précisions excessives ; soit il est partiellement ou entièrement ignorant de ce dont il parle, auquel cas il simule, il feint, et il essaie de passer pour un expert. La tension entre le sur-initié et le mal- ou le non-initié, voire la coprésence de ces contraires contenus dans l'expression *name dropping*, est particulièrement pertinente comme signe qui renvoie à Vernon Subutex.

¹⁴⁵ Ce motif est lui-même mis en abîme dans la trilogie qui par les innombrables références musicales « initie » le lecteur à l'univers d'une certaine branche du rock. (Voir plus bas à propos des parcours de lecture.)

¹⁴⁶ Les italiques sont ajoutés (NDLA), sauf pour *Fight or Die*.

Souviens-toi, Vernon, on *entrait* dans le rock comme on *entre* dans une cathédrale, et c'était un vaisseau spatial, cette histoire¹⁴⁷ (VS, TII, p. 135).

La boutique de vinyles est un terrain transitoire où se succèdent de petits rituels initiatiques. Elle constitue l'espace physique où s'effectue le passage symbolique dans la grande aventure du rock. L'entrée dans cette dernière est facilitée par le « gardien du temple » (VS, TI, p. 140). En tant que seuil, le magasin détient des propriétés qui font de lui un lieu hybride, à la fois du dedans et du dehors. D'une part, sa conformation le rend favorable au partage d'expériences personnelles et d'informations intimes : « Dans son magasin, il y avait un comptoir. Qu'on puisse s'y accouder et y rester des heures, à parler dans un semi-vide. Le dispositif inverse du psychiatre : debout face à l'interlocuteur, sans aucune limite de temps » (VS, TI, p. 67). La qualité de l'intérieur bienveillant est inspirée par le tempérament de Vernon, qui ressurgit de manière récurrente dans les souvenirs de plusieurs personnages :

Elle [Gaëlle] volait des disques par paquets, en les glissant sous son pull, [...] mais elle n'avait aucun talent pour la délinquance [...]. Vernon la sermonnait mais il était incapable de lui interdire l'entrée du magasin (VS, TI, p. 226),

Quand elle [Sylvie] venait au magasin, il lui ouvrait le bureau, à l'arrière, pour qu'elle puisse rouler un joint discrètement (VS, TI, p. 141),

Au bout d'un moment l'écouter devenait difficile, il avait toujours des histoires de saccage de tombes, nécrophilie romantique et meurtres sacrificiels, qu'il débitait avec un grand sourire épanoui. Bartho venait au magasin un peu comme il serait allé au sex-shop [...] (VS, TI, p. 105),

Ta maison n'intéressait plus personne. Je me souviens des quinze derniers jours, quand tu as liquidé. Ils sont tous revenus, pour les soldes. Tu les as accueillis comme des rois. [...] [I]l n'y avait aucune aigreur dans ta joie de revoir ceux qui t'avaient lâché (VS, TII, p. 139-140).

L'ouverture est une qualité constitutive, essentielle du lieu, en parfaite symbiose avec l'esprit et l'individualité du disquaire : « Subutex était un gars réglo. Ouvert d'esprit » (VS, TII, p. 322). D'autre part, la boutique de vinyles est un espace public, au sens fort du terme : elle est « accessible à tous ». Elle se distingue également par son offre permanente de socialisation. Si entre ses murs se produit une négociation économique lors de l'achat de disques, sa conformation et l'empathie

¹⁴⁷ Les italiques sont ajoutés (NDLA).

manifestée par Vernon y favorisent les rencontres entre individus. La musique est la première médiation qui rende ces rencontres possibles, les paroles en forment la seconde. La négociation économique est ainsi détournée de sa trivialité et transformée par une négociation rhétorique qui réduit systématiquement la distance entre les gens présents et vitalise le déploiement de formes équilibrées de relations humaines¹⁴⁸.

Le disquaire et la boutique sont si intimement liés qu'ils deviennent interchangeables. Tandis que les personnages emploient l'expression « chez toi [Vernon] » (VS, TII, p. 139) pour parler du magasin, le nom de la boutique est quant à lui souvent utilisé pour désigner Vernon lui-même : « “alors c'est vous, monsieur Revolver?” » (VS, TI, p. 86), « DJ REVOLVER IN DA PLACE » (VS, TI, p. 242), « “OK, DJ Revolver, tu viens de me donner mon premier orgasme de la nuit” » (VS, TI, p. 248). Vernon habite un lieu intersticiel tout autant que des aspects du lieu intersticiel habitent Vernon. Celui-ci a l'étrange capacité de provoquer des déplacements mémoriels chez les gens avec qui il entre en contact. Véritable métonymie vivante de la boutique et de la musique, il profile dans les voix des uns et des autres un autrefois et un ailleurs : ils parlent ainsi de « [l]'époque de Vernon » (VS, TI, p. 142).

Qui plus est, l'extrait de texte cité pour exemplifier le motif de l'initiation a ceci de particulier qu'il fait allusion au statut sociobiologique d'Alex Bleach : lorsque celui-ci est entré pour la première fois chez Revolver, il « était encore un bambin » (VS, TI, p. 33), tout comme Gaëlle « était encore une gamine » (VS, TI, p. 226). Les souvenirs de tous les personnages qui ont fréquenté la boutique se situent dans cette période transitoire vers l'âge adulte que constitue l'adolescence. Or, plutôt que de jouer le rôle d'un catalyseur du passage vers l'âge adulte, le rock joue le rôle d'un inhibiteur. Il n'a en effet aucune vocation à enchanter le monde. Il ne vise aucune

¹⁴⁸ La définition de la rhétorique comme négociation de la distance séparant les individus est de Michel Meyer, *La problématique*, Que sais-je? Paris : Presses universitaires de France, 2010, 125 p.

intégration harmonieuse et fuit tous les certificats de conformité. La spécificité du rock écouté par Vernon et partagé avec les clients de sa boutique est qu'il cherche le décadre, la perturbation, le bouleversement : « C'était une guerre qu'on faisait. Contre la tiédeur » (VS, TII, p. 135). Il cherche à faire de cet esprit général de rejet une « bull[e] en acier blindé » (VS, TII, p. 136). Le mot « bulle » métaphorise la séparation du rock d'avec les autres types de musique, mais aussi sa spécificité à l'intérieur de l'imaginaire social. Le recours au vocabulaire militaire (« acier blindé ») appelle une défense préventive ou dissuasive contre une menace, celle générée par les normes de la vie adulte et/ou bourgeoise, c'est-à-dire l'indépendance financière, le logement fixe autonome, l'emploi permanent, l'impératif de mariage, le respect de la famille et les pratiques obligatoires liées aux « loisirs » :

Je n'ai aucun souvenir, entre seize et vingt-trois ans, d'avoir regardé une émission à la télé, on n'avait pas le temps, on était dehors ou on écoutait de la musique, je ne me souviens pas être allé voir un film grand public, avoir vu un clip de Madonna ou de Michael Jackson, la culture mainstream ne faisait pas partie de notre champ de vision. On n'en parlait même pas. [...] Aucun d'entre nous ne rêvait d'aller acheter de la viande ou de se payer des vacances, [...]. Ce n'était pas un sacrifice – on se foutait du reste. [...] [O]n ne se déclarait nulle part, [...]. On avait tous des associations 1901¹⁴⁹, [...] et on était tous TUC¹⁵⁰. On allait en Italie en Allemagne en Suisse en Hongrie en Espagne en Angleterre en Suède, tout ça dans des camions pourris, et on était les rois de ce monde (VS, TII, p. 136-137).

En ce sens, l'initiation au rock — ou l'entrée dans le rock (quasiment comme en religion) — est une forme de désocialisation volontaire fondée sur le refus des modes de socialisation dominante. Toute « bulle » ne connaît cependant qu'un état éphémère et ne dure pas¹⁵¹. Cet aspect toujours déjà provisoire de la culture rock est en parfaite correspondance avec la vie de tous les personnages de la trilogie, qui les saisit en pleine jeunesse. Leurs parcours bifurquent brutalement à la sortie de l'univers rock, au moment du passage dans l'une des moutures disponibles de la vie adulte : Xavier

¹⁴⁹ Association à but non lucratif

¹⁵⁰ TUC, c'est-à-dire « Travaux d'Utilité Collective », ce qui signifie qu'une partie des « charges » de l'employeur est couverte par un financement gouvernemental.

¹⁵¹ Des expressions comme « être sans sa bulle » qui veut dire être rêveur, absorbé dans ses pensées ainsi que « to burst someone's bubble » qui veut dire être ramené à la réalité témoignent de cette qualité éphémère.

a épousé Marie-Ange et est devenu le père de Clara, Sylvie a d'abord interrompu sa consommation d'héroïne pendant sa grossesse, puis y a radicalement mis fin lorsque son fils s'est mis à « appren[dre] à lire » (VS, TI, p. 142),

[Emilie] jouait bien, elle ne doutait pas de ses qualités. [Quand Chevaucher le Dragon avait splitté] [e]lle avait rangé sa basse dans sa caisse, descendu le tout à la cave et elle était passée à autre chose. [Elle est devenue ce que ses parents voulaient qu'elle devienne. Elle a passé un concours, elle travaille à l'équipement, elle a troqué son iroquoise pour un carré discret] (VS, TI, p. 58 et 55),

[P]atrice n'a gardé aucune nostalgie de ses années de musicien. Il était bassiste des Nazi Whores [...]. [...] [U]n soir de répétition, en descendant à la cave, il avait pris conscience qu'il n'y prenait plus plaisir. Il avait envie de télécher le samedi soir, de se trouver un job régulier [...]. [...] Sa vie s'était reconstruite autour de passions plus adultes, et ça l'avait toujours frappé de recroiser des gens de cette époque-là et de constater à quel point ils n'avaient pas évolué (VS, TI, p. 299-301).

Tous les personnages sont sortis (avec plus ou moins de regrets) de leur période rock, sauf Vernon Subutex. Il est significatif que celui-ci se sente *à la maison* chez Motörhead, ce groupe dont il mettait des morceaux « à l'ouverture du magasin pour se remettre les idées en place » (VS, TIII, p. 237), ce groupe avec lequel il « s'est consolé de plusieurs ruptures » (VS, TIII, p. 237), ce groupe dont la musique « de thérapie [...] te tape dans le dos en te disant “ça va aller” » (VS, TIII, p. 238), ce groupe dont la même musique était celle « des imbéciles revendiqués, de ceux qui ne levaient jamais le doigt en classe, qui ne cherchaient pas les bons points, [et qui était] le cri de ralliement des attardés, des inconvenants, des incapables » (VS, TIII, p. 238). Vernon Subutex a domestiqué¹⁵² cette phase liminaire, dont le refus d'entrer dans l'âge adulte est le sceau, dont l'adolescence est le cadre et qui nécessite un rite initiatique, en l'occurrence : l'initiation au rock et à sa mystagogie courante dans la trilogie. Mais, pour Vernon, cela ne va pas sans quelque retour du bâton. Tout ce qui a fait de lui un maître ès rock, un transmetteur, un mystagogue, un initié au rock, tout ce qui l'a doté d'une aura à admirer pour les jeunes qui venaient à lui, tout cela l'a condamné et le condamne à devenir tôt ou tard un marginal — un mal-initié — dans la société.

¹⁵² Ménard, « Le “personnage liminaire” : une notion ethnocritique », *art. cit.*, <<http://blogs.univ-tlse2.fr/littera-incognita-2/2017/09/24/le-personnage-liminaire-une-notion-ethnocritique/>>, consulté le 2 octobre 2019. Sophie Ménard appelle cette domestication la « liminarité de résistance ».

« R.M.I. chez les Roumis » – *Parabellum*¹⁵³

L'incipit de la trilogie expose ce devenir avec une sorte de précision distante. Vingt ans après avoir abandonné sa boutique Revolver, Vernon accumule des traits sociaux qui sont à l'opposé des récits formatés de ce que devait être la vie adulte pour la doxa. Il n'a pas d'emploi, n'a aucune indépendance financière, n'a pas de logement autonome. Ayant tenu à « sa réputation de serial lover » (VS, TI, p. 16), de « grand fauve¹⁵⁴ de la rue, farouche et indépendant » (VS, TI, p. 16), de « séducteur, [...] qui ne s'attache pas, [...] que les filles n'embobinent pas » (VS, TI, p. 16), il est passé par une série d'échecs relationnels et amoureux sans jamais fonder un couple et avoir des enfants. La prose indique clairement qu'il a conservé quelque chose de l'enfance¹⁵⁵, ce qui s'appelle doxiquement : manquer de maturité. Ce n'est bien sûr pas un hasard si, malgré sa « peau d[e] vieil homme » (VS, TI, p. 61), le terme « garçon » est employé de manière récurrente par la majorité des personnages quand ils parlent de lui. Il se dit de lui qu'« [i]l est resté le même qu'à vingt ans, à croire qu'il a vieilli dans du formol » (VS, TI, p. 318), que « [q]uelque chose dans son visage n'a pas été corrompu » (VS, TI, p. 299), qu'il a préservé une innocence propre à la jeunesse, sertie dans ses yeux bleus, le seul de ses traits physiques qui ne changera pas tout au long de la trilogie. Vieux garçon, affichant à la fois des traits mentaux, sociaux, physiques, culturels et comportementaux de jeune adulte et d'homme mûr, il est aussi jugé comme efféminé¹⁵⁶. Dégageant « une fraîcheur » (VS, TII, p. 32), son corps est « frêle » (VS, TII, p. 32), « précieux » (VS, TII, p. 32), comme celui d'un « freluquet » (VS, TII, p. 33). Il a « une dégaine de pédé » (VS, TII, p. 33), est « mou » (VS, TIII, p. 182), n'est « pas assez viril » (VS, TIII, p. 182), a des traces obvie

¹⁵³ *Parabellum*, « R.M.I. chez les Roumis », dans *Parabellum*. 2, Mantra/Arcade, 1990, [en ligne] sur <<https://open.spotify.com/album/2LRelosD4beyjvWBWFZJJJ>>, consulté le 30 octobre 2019.

¹⁵⁴ La sauvagerie, l'ensauvagement et le sauvage sont des caractéristiques du personnage liminaire étudiées par Ménard et Scarpa dans leurs articles.

¹⁵⁵ Scarpa, « Le personnage liminaire », *art.cit.*, p. 29 et 34.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 28.

féminité. Sa manière de penser et d'être sont pareillement l'objet d'une évaluation constante : ses constats sont considérés comme des « réflexion[s] de meuf » (VS, TI, p. 325) et lorsqu'il avoue à Patrice avoir eu une relation intime et sexuelle significative avec Marcia, une brésilienne transgenre, son ami ressent un malaise : « Il se contracte. Tout ce truc, depuis que Vernon est arrivé, de se sentir bien avec lui et d'aimer sa présence et tout ça, prend un sens qui ne lui plaît pas du tout » (VS, TI, p. 321). L'ancien disquaire perturbe l'identité sexuelle de son ami qui remet en question, à contrecœur, ce qui délimite son propre désir : « Il y a des images de Brésiliennes qui lui remontent, et qui lui ont déjà posé des petits problèmes de cohérence » (VS, TI, p. 322). Enfin, au terme des décès successifs de quatre de ses très bons amis (le dernier étant Alex Bleach), Vernon se rend compte que « [p]assé un certain âge, on ne se sépare plus des morts, on reste dans leur temps, en leur compagnie » (VS, TI, p. 21). Il commence à habiter ce temps pour lui nouveau et trouble, où la vie et la mort s'interpénètrent si bien qu'il vit désormais dans leur entre-deux¹⁵⁷.

Après la faillite et la fermeture subséquente de son magasin de disques et après avoir été bénéficiaire du RSA, il a connu une période pleine d'intermittences pour le moins difficiles à gérer. Entre les envois de multiples CV « lui permettant d'obtenir [...] des preuves de refus » (VS, TI, p. 11) pour pouvoir garder ses prestations sociales, l'obtention de stages, l'acceptation de petits boulots précaires et la vente de *memorabilia* punk rock, les journées ont passé, heurtées et nerveuses. Malgré tout ce... travail, Vernon ne parvient pas à réussir sa « réinsertion sociale » pourtant annoncée par sa conseillère. Après s'être fait retirer le RSA, il se trouve dans une situation de « chômage [de] longue durée », puis ne survit presque exclusivement que grâce à l'allocation logement, laquelle « [d]epuis quelques mois [...] est versée directement au propriétaire » (VS, TI, p. 9). Quelquefois, il est sauvé de l'expulsion par Alex Bleach, qui lui envoie des virements

¹⁵⁷ *Idem.*

bancaires de manière ponctuelle¹⁵⁸. Vernon ne vit donc pas dans le temps de travail, lequel ne régule plus le rythme de sa vie quotidienne : il « rest[e] au lit le matin pour bouquiner » (VS, TI, p. 14), il « fai[t] la sieste » (VS, TI, p. 14)¹⁵⁹. Il ne vit cependant pas non plus dans ce temps qui est la contrepartie et le produit du travail, c'est-à-dire le temps du « loisir ». Ce dernier suppose un degré minimal de « liberté » de choix dans les activités entreprises et dans la division du temps qui découle du choix des activités, degré de liberté qui varie selon la plus ou moins grande obtention préalable d'argent lors du temps de travail. Or, étant exclu du temps de travail, Vernon ne choisit pas ses activités, elles lui sont imposées par des restrictions externes : « [s]on abonnement de téléphone portable a été suspendu » (VS, TI, p. 9). Il ne sort plus avec les filles parce qu'il ne peut pas « [t]rouver des fringues à porter qui fassent vintage et pas vieux clodo, se débrouiller pour ne pas avoir à entrer dans un café, ni un cinéma, encore moins dîner quelque part » (VS, TI, p. 18). Il ne sort plus avec les copains parce que « [d]îner chez quelqu'un sans avoir de quoi payer une bouteille le dissuad[e] d'accepter les invitations » (VS, TI, p. 28), parce qu'il « [f]lipp[e] en soirée que quelqu'un veuille faire une collecte pour acheter un gramme[,] [ou] que les entrées du métro soient infranchissables » (VS, TI, p. 28), etc. Cependant, il est parvenu à « conserve[r] son abonnement à Internet » (VS, TI, p. 9) puisque « [l]e prélèvement se fait le jour où tombe l'allocation logement » (VS, TI, p. 9), ce qui lui permet « d'écouter la radio en cherchant du porno sur le Web » (VS, TI, p. 14), ou de « descend[re] de la musique, des séries, des films » (VS, TI, p. 28). Vernon est « emmuré vif » (VS, TI, p. 20), enfermé dans une « bulle » (VS, TI, p. 29) et

¹⁵⁸ En se remémorant cette entente qu'il avait conclue avec Bleach, Vernon mentionne que « [c]'était gênant, mais c'était aussi comme replonger en enfance. Quand ses parents étaient encore de ce monde et qu'il pouvait compter sur eux, in extremis, pour se tirer d'un mauvais pas. Il y avait une part d'enfance protégée, dans ce système de dépannage amical » (VS, TI, p. 39). Il reconnaît lui-même la présence latente de l'enfance dans son état, dans son attitude, dans ses attentes.

¹⁵⁹ La tendance au sommeil est une caractéristique récurrente chez Vernon qui est souvent pris en train de dormir, de « ronfler » (VS TII, p. 147), de « pioncer » (VS, TII, p. 150), ou de se trouver dans un état de somnolence ou de semi-conscience, entre l'éveil et le sommeil, entre-deux.

« mentalement paralysé » (VS, TI, p. 39) par l'isolement et le manque de ressources, ce qui l'exclut du temps libre. Il n'a plus aucun contrôle, ni sur le temps, ni sur son temps.

Vernon subit une forme d'agenda tyrannique, au cours indivisible, ininterrompu, indéfini. Son pouvoir imprègne la prose, ce qui se donne à lire au pire par une absence de marqueurs de temporalité (sauts de paragraphe, utilisation de la conjonction « et »), au mieux par des marqueurs de temporalité vagues (articles indéfinis, prépositions de durée indéfinies, adjectifs indéfinis, adverbes marquant une temporalité incertaine) comme « un peu avant » (VS, TI, p.9), « depuis des semaines » (VS, TI, p.9), « depuis quelques mois » (VS, TI, p.9), « pendant des mois » (VS, TI, p.17), « parfois » (VS, TI, p.29), « maintenant » (VS, TI, p.18), « à cette époque » (VS, TI, p.28). En phase avec le déroulement présent du récit, ces marqueurs de temporalité contrastent avec les indications des analepses, lesquelles sont autrement précises : « trois ans plus tard » (VS, TI, p.10), « jusqu'au début des années 2000 » (VS, TU, p.12), « à vingt ans » (VS, TI, p.13), « en 2006 » (VS, TI, p.13), « la première année » (VS, TI, p.14), « la deuxième année » (VS, TI, p.14), « il avait vingt-huit ans » (VS, TI, p.16), « depuis 1988 » (VS, TI, p.20), « décembre 2002 » (VS, TI, p.22), « trois mois plus tard » (VS, TI, p.22), « ce dimanche-là » (VS, TI, p.23), « à la fin des années 80 » (VS, TI, p.24), « huit mois plus tard » (VS, TI, p.26), « avant les années 2000 » (VS, TI, p.30). Cependant, le va-et-vient constant entre le passé et le présent maintient l'atmosphère de dérèglement temporel dans lequel baigne Vernon. Cette temporalité plus ou moins brouillée, indifférenciée et cotonneuse est interrompue par une sonnerie et des coups insistants inhabituels cognés chez lui. Un serrurier accompagné d'un huissier *forcent la porte* de son appartement et le *mettent dehors*. Cette irruption/expulsion, par le rôle qu'elle accorde au seuil¹⁶⁰, souligne à nouveau la liminarité du personnage. La possibilité que sa porte puisse être forcée à tout moment confirme

¹⁶⁰ Ménard, « Le “personnage liminaire” : une notion ethnocritique », *art.cit.*, <<http://blogs.univ-tlse2.fr/littera-incognita-2/2017/09/24/le-personnage-liminaire-une-notion-ethnocritique/>>, consulté le 2 octobre 2019.

la situation dans laquelle il se trouve. La menace de l'expulsion indique que du point de vue de Vernon lui-même, son habitation de l'appartement n'a jamais été tenue pour assurée et encore moins permanente. Elle a toujours été perçue comme transitoire, d'un avenir incertain, puisqu'elle dépendait d'un revenu précaire. Ainsi, le personnage a toujours été, selon sa propre perception, à cheval entre le dedans et le dehors, ni tout à fait à l'intérieur, ni tout à fait à l'extérieur.

« Paris s'éveille » – C'est bien parti pour ne pas s'arranger!!!¹⁶¹

Si l'évolution progressive du disquaire vers l'état de « chômeur [de] longue durée » s'apparente à un glissement imperceptible, toutefois marqué par une dénégation de son inéluctabilité, ce que traduit par exemple cette séquence : « [f]ace à la débâcle, [...] [il] garde une ligne de conduite : il fait le mec qui ne remarque rien de particulier. Il a contemplé les choses s'affaisser, [...]. [Il] n'a cédé ni sur l'indifférence, ni sur l'élégance » (VS, TI, p. 9-10), la transition du « chômeur longue durée » vers le SDF s'opère quant à elle de manière abrupte et brutale. Celui qui n'avait pas été prévenu des exigences de la vie adulte dans la société capitaliste néolibérale devient un non-initié, un inadapté au monde de la rue. Il a si peu d'emprise sur les codes de survie que des habitués de cette condition, Laurent et Olga, doivent lui apprendre comment survivre lorsque l'on se retrouve sur le pavé¹⁶². Paradoxalement, c'est à la suite de leurs petites leçons que Vernon assimile l'une des compétences les plus importantes du modèle capitaliste : savoir se vendre, connaître les façons d'être un bon vendeur de soi-même et d'appâter le client. Mais l'espace où il évolue est en dehors des circuits marchands et le SDF, quelque rusée que ce soit sa manière de se présenter aux passants, n'a d'espoir que de recevoir une obole qui lui permettra de satisfaire des besoins primaires comme manger ou s'abriter du froid. En montrant qu'il reproduit, pour

¹⁶¹ Les Rats, « Paris s'éveille », dans *C'est bien parti pour ne pas s'arranger!!! 1*, Gougnauf Mouvement, 1988, [en ligne] sur <<https://open.spotify.com/album/7s4NJmbRk4tyWnljpnBE9?highlight=spotify:track:4LqWdJBWr1RS7VgFwoVysu>>, consulté le 30 octobre 2019.

¹⁶² Les détails de cet apprentissage ont été abordés dans les deux chapitres précédents.

survivre, les tactiques du capitalisme de séduction (séduire en disant bien bonjour, en faisant un sourire ou un bon mot), le roman montre l'emprise hégémonique que ce dernier possède sur la société.

Néanmoins, en tant que SDF, Vernon se singularise et demeure une figure marginale à plus d'un égard. C'est le cas sur le plan spatio-temporel. Il ne circule pas en ville comme les autres et passe le plus clair de son temps à « zoner ». Employé à plusieurs reprises dans la trilogie pour décrire la manière de se mouvoir de ceux qui vivent dans la pauvreté extrême, ce verbe veut dire « flâner, traîner sans but¹⁶³ », mais vient du mot « zonard » qui désignait les habitants de « la zone », c'est-à-dire des quartiers pauvres se trouvant sur les bords de Paris (là où étaient les anciennes fortifications), et qui a été plus récemment employé pour caractériser les jeunes des banlieues euphémiquement dites « défavorisées ». C'est donc à des connotations exprimant le déclassement que « zoner » fait écho, et, en raison de la manière dont Vernon habite le temps, à la figure du flâneur baudelairien¹⁶⁴ décrite par Walter Benjamin. Le flâneur, selon ce dernier, est à rebours des mouvements de la foule parce qu'il est en porte-à-faux avec le temps du travail. Il circule avec lenteur et se laisse porter de bon gré par le hasard, il alentit (comme dit la langue acadienne) et bifurque à sa guise, s'arrête volontiers, contemple au-delà de l'immédiat, s'attarde ici et là. Ses pauses rompent avec l'aphorisme de Benjamin Franklin « Time is money » qui capsule l'impératif du temps nerveux du marché, de la concurrence et de la génération de capitaux. Même si, contrairement à son aïeul baudelairien, la condition de Vernon lui est imposée brutalement¹⁶⁵, il

¹⁶³ Telle est la définition de « zoner », dans *Le Robert mini : langue française et noms propres* (Paris: Dictionnaires Le Robert, 1995).

¹⁶⁴ Pour une excellente analyse de la présence de l'esthétique et de la thématique baudelairiennes dans le premier roman de Despentes, *Baise-moi*, voir Debarati Sanyal, « Matter's Revenge on Form : Bad Girls Talk Back », dans *The Violence of Modernity : Baudelaire, Irony, and the Politics of Form*, Baltimore : Johns Hopkins University Press, 2006, p.139-72.

¹⁶⁵ Contrairement au flâneur, Vernon n'a pas de domicile, si bien qu'il n'a ni la quiétude ni le confort que connaît le flâneur baudelairien.

occupe tout de même d'une manière singulière le temps et, en ce sens, dérange. Inutile, inactif, hors-jeu, Vernon a le temps d'observer ce qui l'entoure. À contretemps, il prend en otage le temps, l'habite et le filtre parce qu'il le regarde s'écouler¹⁶⁶, et si bien qu'il se dilate.

Mais cette déambulation lâche se lit aussi au figuré dans la prose de Despentès. Elle avertit d'une propension de l'esprit à la divagation, à la distraction, à la musardise intérieure¹⁶⁷. Toute séquence focalisée sur le personnage de Vernon pendant sa chute vers l'itinérance s'accompagne de longs paragraphes descriptifs, qui prennent pour motifs des lieux, des atmosphères, des individus ou des foules. Ils ralentissent le temps du récit et lui donnent de l'ampleur, ainsi qu'une profondeur de champ. Si sa gestion du temps est organisée de manière atypique (en même temps qu'elle est déraisonnée, désorganisée, vue de l'extérieur), Vernon impose également à l'espace une configuration spécifique à la condition du SDF. Le territoire urbain n'est en effet plus divisé entre le privé (la maison) et le public (les lieux de travail et de loisir), puisque la rue est domestiquée¹⁶⁸ par Vernon. Ses besoins les plus élémentaires y sont pris en charge : il dort avec des cartons derrière un guichet automatique (VS, TI, p. 345), dans un « recoin abrité du vent d'une boulangerie » (VS, TI, p. 349), ou encore dans la rame de métro pendant la journée (VS, TI, p. 345) ; il mange sur le quai du métro (VS, TI, p. 347) ou sur des bancs si rares qu'il « galère » pour les trouver (VS, TI, p. 350) ; il se lave dans un « jardin communautaire » (VS, TII, p. 15) la nuit quand « autour de lui toutes les fenêtres s[ont] éteintes » (VS, TII, p. 15) ; il creuse des trous dans des jardins pour dissimuler l'odeur de ses excréments (VS, TII, p. 22) quand il ne rencontre pas par hasard un ancien client de sa boutique, chef de chantier, qui lui donne accès à la toilette des ouvriers pendant un

¹⁶⁶ L'écoulement du temps laisse une trace visible sur le corps de Vernon : « [c]e temps passé [...] l'avait couvert d'une pellicule de crasse noire » (VS, TI, p. 345).

¹⁶⁷ La rêverie prolonge tout en le déplaçant l'état de somnolence qui caractérisait Vernon lorsqu'il était chômeur.

¹⁶⁸ Marie Scarpa, « À propos de "Marseille, du couple mythique et du SDF flâneur" de Pierre Popovic », dans Anne-Marie David et Pierre Popovic (dir.), *Les douze travaux du texte : sociocritique et ethnocritique*, Montréal : UQÀM, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, 2015, p. 91.

certain temps (VS, TII, p. 22), sinon l'insalubrité qui lui est imposée par sa situation exhale de son corps qui sent l'urine¹⁶⁹. Non seulement Vernon transforme l'espace public en espace intérieur¹⁷⁰, y accomplissant des activités tout à fait privées, mais l'exposition au vu et au su de tous d'activités et de pratiques pour la plupart très intimes change le corps même du sans-abri. Elle le publicise¹⁷¹, le convertit littéralement en acteur public et en chose publique. Bien mieux, par la nature même des actes posés, toute distinction entre le dedans et le dehors du corps du SDF est brouillée, tend à s'estomper. La frontière entre sa corporéité et le monde extérieur s'efface, et cela s'accuse progressivement à mesure que l'identité antérieure de Vernon s'évanouit. Le choc causé par cette perte d'identité, dont l'onde émane directement du déclassement social (puisque c'est la chute qui fait prendre conscience à Vernon que son identité se délite), occasionne en lui des secousses qui se présentent sous la forme de surgissements émotionnels et psychiques de plus en plus forts et de plus en plus rapprochés :

Vernon a pour habitude d'exercer un contrôle assez solide sur ses pensées. [...] Il y arrive assez bien, [...] [m]ais quelque chose est fragilisé [...]. [...] Le corps de Vernon se raidit, quelque chose gronde, en lui, qui le fait paniquer. [...] Chaque souvenir est piégé. Une couverture qu'il avait gardée bien tirée sur l'angoisse glisse – *la peau est mise en contact*¹⁷² (VS, TI, p. 97),

Toute sa vie matérielle, le peu de choses qu'il possède [...]. [...] Tout ça dans des mains étrangères [...]. [...] C'est être mort de son vivant, son passé confisqué. Il est si vulnérable qu'il a l'impression qu'un cordon invisible le relie à ces choses et quand elles seront dispersées, il pourra *se dissoudre* dans l'espace¹⁷³ (VS, TI, p. 159-160),

Dans la rue, l'évocation des objets qu'il a laissés dans l'appartement alors qu'il aurait dû les prendre décroche des jets de pierres dans sa poitrine. [...] Ses mains tremblent, elles ne lui obéissent plus (VS, TI, p. 43).

¹⁶⁹ Le héros est l'objet d'une animalisation dans cette description. À l'instar des animaux il se cache ou dort pendant le jour et est actif le plus souvent la nuit, ce qui ajoute à la dérégulation temporelle qui est son lot quotidien.

¹⁷⁰ Cette transformation de l'extérieur en intérieur rappelle celle du flâneur qui « transform[e] le boulevard en intérieur » quand pour lui « [l]a rue devient un appartement ». Il faut cependant redire que le flâneur et le SDF, s'ils évoluent tous deux dans l'espace public, l'habitent de façons très différentes et, plus largement, sont très différents l'un de l'autre. Outre que leurs relations au social et à l'économique sont étrangères l'une à l'autre, le SDF n'a pas l'agentivité potentielle dont dispose le flâneur. Cf. Walter Benjamin, *Charles Baudelaire: un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris: Payot, 1982, p. 58.

¹⁷¹ Scarpa, « À propos de "Marseille, du couple mythique et du SDF flâneur" de Pierre Popovic », *op.cit.*, p. 91.

¹⁷² Les italiques sont ajoutés (NDLA).

¹⁷³ Les italiques sont ajoutés (NDLA).

Plus il se dissocie de son identité¹⁷⁴, ainsi que des personnes et des objets qui le rattachent à elle, plus le dérèglement qui s’empare de lui devient général. La perte de contrôle de ses pensées est suivie de peu par la perte de contrôle de son corps :

Il ne se sent ni triste, ni désespéré. C’est une autre humeur, qu’il ne connaît pas. Un bruit blanc (VS, TI, p. 346),

Une fois franchi le cap, rien de bruyant, tout se déroule en douceur et avec une rapidité troublante : il est passé de l’autre côté. [...] Il est sonné (VS, TI, p. 351),

Dans le brouillard épais qui ralentit ses pensées depuis quelques jours, il se sent, de plus en plus, *dans la peau d’un autre*¹⁷⁵ (VS, TI, p. 353),

Il s’est éteint. Il est un spectateur, un resquilleur de lui-même, *un clandestin*. Car finalement ça s’est produit : *le vide l’a avalé*. [...] [S]on âme s’est engloutie¹⁷⁶ (VS, TI p. 410-411),

Il *s’était laissé couler*, sans même penser à réagir. Il écoutait partir les morts, *il était déjà de leur côté*. [...] Entre lui et la réalité s’élargissait un fossé abyssal [...] ¹⁷⁷ (VS, TI, p. 420-421),

Il avait senti que son cerveau et son cœur étaient anesthésiés [...]. Vernon était incapable d’attraper les rênes de sa propre machine. S’entrechoquent le désir d’en finir, une colère noire, le dégoût de lui-même, la peur de ce qui arrive, l’asphyxie, le désespoir et la confusion (VS, TI, p. 424),

Ses pensées sont infectes. C’est dans sa bouche qu’il sent leur odeur dégueulasse. Cadavres en décomposition. (VS, TI, p. 425).

La projection dans le temps et dans l’ombre de la mort est à partir de là amplifiée, ainsi que l’indique la présence d’un vocabulaire de la putréfaction, appliqué tant à la chair qu’à l’esprit, tant au corps qu’à la psyché. Par cette entremise se découvre symboliquement la mort de son identité sociale¹⁷⁸ : « Son ancienne identité ne l’intéressait plus. Elle lui avait glissé le long du dos comme un vieux manteau lourd et encombrant » (VS, TII, p. 22)¹⁷⁹. Les italiques dans les extraits ci-dessus

¹⁷⁴ Celle-ci est déjà ambivalente à cause du jeu sur le pseudonyme « Vernon Subutex ».

¹⁷⁵ Les italiques sont ajoutés (NDLA).

¹⁷⁶ Les italiques sont ajoutés (NDLA).

¹⁷⁷ Les italiques sont ajoutés (NDLA).

¹⁷⁸ Ménard, « Le “personnage liminaire” : une notion ethnocritique », *art.cit.*, <<http://blogs.univ-tlse2.fr/littera-incognita-2/2017/09/24/le-personnage-liminaire-une-notion-ethnocritique/>>, consulté le 2 octobre 2019.

¹⁷⁹ Cette mort fait écho au prologue du premier tome de la trilogie « non omnis moriar » (je ne mourrai pas tout entier). Cependant, elle déplace le sens de cette phrase d’Horace qui indiquait par elle qu’au-delà de sa mort physique, son œuvre survivrait. Prise dans le contexte de la trilogie, cette phrase indique que suite à la mort d’une ancienne identité, ou quasiment, grâce à la mort d’une ancienne identité, autre chose peut surgir. En effet, mort il y a eu, perte il y a eu, car l’identité de Vernon vole en éclats, mais c’est justement de ce désordre fragmentaire que naît autre chose dans les deux tomes suivants. Et ce constat s’applique à plusieurs personnages lorsqu’ils participent aux convergences qui seront décrites ci-dessous. Le travail effectué par le texte pour reformuler cette phrase latine permet de contrebalancer les circonstances négatives dans lesquelles se trouve Vernon Subutex, et surtout de manière plus significative et

surlignent l'interconnexion qui a lieu entre le monde extérieur et le corps. L'épiderme de Vernon Subutex devient perméable, malléable et laisse passer des altérités qui s'entremêlent dans son corps jusqu'à ce que celui-ci lui devienne étranger. L'excipit du premier tome, qui raconte le moment où Vernon abandonne totalement le contrôle de son corps, est composé d'une longue énumération anaphorique dont chaque élément débute par « je suis » (VS, TI, p. 427-429). Elle s'étend sur deux pages, si bien que sa profusion donne forme aux individus et aux objets intégrés par et dans le corps de Vernon. La porosité de son corps le mène et le contraint à une manière différente de faire l'expérience du monde. Des nouvelles perceptions surgissent, qui se manifestent par épisodes, et sont considérées comme les indices d'une folie¹⁸⁰. Quoiqu'il en soit, elles s'incrument de manière durable dans la vie quotidienne du personnage :

Pour l'instant, rien ne le touche. Il est suspendu [...]. [...] Il débloque. Il a des absences. [...] Mais alors même qu'il tente de renouer avec des idées pragmatiques, ça démarre : il part en vrille. [...] Il ne sait pas combien de temps cette folie douce l'emporte, à chaque fois. Il ne résiste pas. [...] Ensuite, chaque fois, c'est un déclic subtil, un réveil lent : il reprend le cours normal de ses pensées (VS, TII, p. 16),

C'est alors que ça le reprend. Ça se déclenche. C'est rapide et discret. Une bascule. [...] [L]es jambes en coton, pris d'un vertige doux. [...] [L]a vue entrecoupée de fondus au noir, la réalité devenue décors est perceptible, mais n'est retenue que par un fil. Ça le prend au pire des moments, mais il ne choisit pas. (VS, TII, p. 125),

Il court-circuite toujours autant. On dirait qu'il fait des crises d'épilepsie, qui le déconnecteraient avec douceur, au ralenti. À sa façon, il perd connaissance mais au lieu de convulser et de souffrir, il est radieux (VS, TII, p. 329).

importante, en tant que prologue d'ouverture à la trilogie, elle connote positivement la possibilité du changement à l'échelle de l'œuvre.

¹⁸⁰ Ménard, « Le "personnage liminaire" », *art.cit.*, <<http://blogs.univ-tlse2.fr/littera-incognita-2/2017/09/24/le-personnage-liminaire-une-notion-ethnocritique/>>, consulté le 2 octobre 2019.

« Vivre libre ou mourir » – *Concerto pour détraqués*¹⁸¹

La sensibilité nouvelle de Vernon s'exprime d'abord modestement. Elle lui permet d'entrevoir chez les autres une vulnérabilité. Il discerne par exemple chez Emilie « [q]uelque chose de rance [qui] plane dans l'air qu'elle respire, quelque chose qui a mal tourné, qui s'infiltré et corrompt l'énergie » (VS, TI, p. 65) ; il « distingue un voile gris autour de [Xavier] – une araignée qui aurait tissé une toile blanche un peu au-dessus de sa peau » (VS, TII, p. 127) ; il ressent « leur misère, leurs douleurs, leur peur panique de ne pas être à la hauteur, d'être démasqué, puni, de manquer » (VS, TII, p. 188). Cependant, Subutex n'offre aucune parole en retour. C'est un silence qu'il oppose à l'affliction de ses interlocuteurs, tel un « récepteur passif » (VS, TI, p. 91) :

Il s'approche de Sélim, sans un mot. [...] Il prend le père dans ses bras et le serre contre lui. Sélim est surpris mais toute appréhension ou hostilité ont disparu. Il était venu l'insulter et il l'a déjà oublié. L'étreinte de Vernon l'enveloppe et il devient rempart, bouclier, pansement (VS, TII, p. 186),

[...] Subutex [a] eu ce geste étrange. Il [a] serré [Xavier] contre lui avant de partir. [Xavier] [est] incapable de dire combien de temps ils [sont] restés comme ça, l'un contre l'autre à ne rien se dire. Mais il jur[e] qu'il [est] reparti chez lui et qu'il s'[est] sent[i] différent. Il [avait été] soulagé d'un poids (VS, TII, p. 205),

[A]u lieu de répondre un truc normal, [Vernon] le saisit par la nuque. Le geste est doux, lent, Loïc se raidit mais n'ose se dégager brusquement. [...] Vernon approche son front du sien, il ferme les yeux. Ça ne dure pas assez longtemps pour que Loïc prenne la mouche, mais le grotesque de la situation le mortifie. Puis le débile s'écarte, et le regarde d'un air triste et aimant (VS, TII, p. 343),

Une voix lui dit « essaye » et [Vernon] s'approche, [Céleste] se retourne, [...] elle le fixe dans les yeux et elle dit c'est à cause de toi, tout ça [...]. [...] Alors elle le frappe au visage, puis à la poitrine, elle lance ses pieds contre ses tibias, dans une colère désordonnée, elle hurle et il ne recule pas. Il sent les coups. [...] Puis Céleste ralentit [...]. Dans un geste très lent, il pose une main sur son dos. Elle pleure. Il ouvre les bras, elle hésite, puis elle se colle à lui et s'effondre (VS, TIII, p. 354-355).

C'est dans ce silence, au contact de Vernon, que les personnages reconnaissent en lui leur propre fragilité et que se fonde le début d'une communauté de déclassés. Comme une blessure qui creuse la chair, qui l'attendrit, ce silence vient d'abord perturber les personnages pour ensuite leur faire prendre conscience de la résistance physique et mentale qui les habite et enfin les inciter à travailler

¹⁸¹ Bérurier Noir, « Vivre libre ou mourir », dans *Concerto pour détraqués*, n° 3 (Bondage Records, 1985), <<https://open.spotify.com/album/0w0PrmR6ZslqhXySIrbI84>>, consulté le 30 octobre 2019.

sur cette résistance pour la déplacer. La folie qui s'est emparée de Vernon lui a donné accès à une forme particulière de savoir. Désormais, « quand il met sa main à plat contre le bois de l'arbre, [il] sen[t] la douce pulsation de la sève qui le régénère, basses fréquences électromagnétiques, [il] [est] conscient du tempo du végétal » (VS, TII, p. 187). Il est bientôt érigé en DJ shaman¹⁸² par le groupe hétéroclite qui se constitue autour de lui. En tant que tel, il préside les « convergences », des rassemblements pendant lesquels les participants dansent sur des playlists qu'il a conçues. D'une part, les conditions matérielles des convergences reflètent sa préférence pour les espaces intersticiels. Ces événements créent une rupture spatiale¹⁸³ avec le « centre », autrement dit : avec la capitale de France, mais aussi plus généralement avec la ville, quelle qu'elle soit, en tant que haut lieu de production du capital. À Épinal, à Notre-Dame-des-Landes, à Saint-Brieuc, à Perpignan, à Rennes-le-Château, dans des bourgs des Vosges, de Bretagne, de Corse ou des Landes, Vernon privilégie des espaces « à l'orée du bois » (VS, TIII, p. 171) ou entourés de champs (VS, TIII, p. 98), car ils jouxtent la nature. Tout participant de convergence entreprend un voyage dont la durée est considérable et doit rallier un endroit où des navettes viennent le chercher pour le conduire au lieu tenu secret du rassemblement. L'aspect limitrophe de ces lieux est d'autant plus évident qu'ils sont pour la plupart des friches¹⁸⁴ : une ancienne fabrique de papier, une gare désuète, une chapelle abandonnée, une imprimerie vétuste, une usine désaffectée. Symboles d'un projet de domination global, d'une volonté de rationalisation sociétale et du désir d'installer un ordre moral, mais désormais négligés, dévitalisés, infiltrés par la végétation¹⁸⁵, ces espaces hybrides font se rencontrer la nature et la culture. En les récupérant, en les réinvestissant de sens, en les détournant

¹⁸² Il est à noter qu'il n'y a pas de transition claire et définitive entre les statuts de Vernon.

¹⁸³ Gauthier, « La recomposition du religieux et du politique dans la société du marché », *op.cit.*, p. 85.

¹⁸⁴ Gian Paolo Torricelli, « De l'usage d'une friche, Le Sanatorio di Medoscio (Canton du Tessin, Suisse) », *Journal of Alpine Research | Revue de géographie alpine*, 2019, [en ligne] sur <<http://journals.openedition.org/rga/5453>>, consulté le 19 avril 2019.

¹⁸⁵ *Idem.*

de leurs anciennes fonctions, les participants des convergences envisagent de rejeter la propriété privée¹⁸⁶. D'autre part, les conditions matérielles des convergences trahissent la propension de Vernon à perturber le temps, lui qui n'est « jamais sur le temps, ni franchement décalé » (VS, TII, p. 150), mais qui « est syncopé » (VS, TII, p. 150). En effet, ces événements imposent une rupture avec la quotidienneté¹⁸⁷, puisqu'ils ont lieu la nuit. De plus, parce qu'ils se déroulent dans l'obscurité la plus totale, ils s'apparentent plus à une fête qu'à un spectacle, dans la mesure où le regard des participants, ne pouvant pas être dirigé vers quelqu'un (le DJ) à cause de la noirceur, toute relation hiérarchique est scotomisée. Il n'y a pas ici d'adulation ou de contemplation hébétée d'une star. Aucune consommation spectaculaire n'a lieu¹⁸⁸. Pendant leur tenue, aucun appareil

¹⁸⁶ Renaud Epstein, « Les raves ou la mise à l'épreuve underground de la centralité parisienne », *Mouvements*, vol. 13, n° 1 (2001) : p. 79.

¹⁸⁷ Gauthier, « La recomposition du religieux et du politique dans la société du marché », *op.cit.*, p. 88.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 56 et 97-98. Je ne veux pas dire ici que toute forme de relation d'admiration est inexistante. À l'extérieur du contexte spécifique des convergences et bien malgré son effacement volontaire du groupe jusqu'à sa disparition abrupte, Vernon a une célébrité restreinte par l'entremise des personnages qui le connaissent : « [é]trangement, plus Vernon était invisible et plus il prenait d'importance dans leurs vies » (VS, TII, p. 62). Il n'est ni connu ni reconnu à l'extérieur de son cercle de connaissances. Cependant, une sorte de vulgate approximative du récit biblique transparait en filigrane tout au long de la trilogie. Vernon l'exclut, le dissident, garde autour de lui les inadaptés de la société qui deviennent ses « disciples » (VS, TII, p. 220) (il convertit même Kiko, le trader véreux qui se joint à la communauté). Certains scénarios bibliques ou, plutôt, évangéliques spécifiques sont aussi enrôlés par le texte, par exemple lorsque la Hyène lave Vernon dans la douche, « masse ses chevilles » (VS, TII, p. 132) et « passe l'eau le long de ses pieds » (VS, TII, p. 133) ou lorsqu'une femme inconnue, après l'avoir embrassé, « s[e] m[et] à genoux et embrasse ses chevilles » (VS, TII, p. 213). On aura reconnu ici la scène de l'arrivée de Jésus de Nazareth aux noces de Cana. La trahison de Max est proche de celle de Judas. La mort publique de Vernon est elle aussi très singulière : en fait, il ne meurt pas réellement, mais le monde n'est pas au courant de sa survie, ce qui est une sorte de résurrection pour initiés. À l'aide d'un peu de marketing, un culte est construit autour de sa figure, culte qui nécessite quelques « textes fondateurs » (VS, TIII, p. 397) et quelques « apôtres » (VS, TIII, p. 397). Cependant le ton des personnages autant à l'extérieur du groupe qu'à l'intérieur du groupe demeure sarcastique à propos de cette élévation au statut de « prophète » (VS, TII, p. 220) de Vernon Subutex. Alors que ce dernier « se sent comme un asticot sur lequel on braquerait un puissant projecteur » (VS, TIII, p. 20), sa bande est traitée de « secte » (VS, TII, p. 220) et ses membres sont donnés pour ridicules : ils forment « une horde de préretraités » (VS, TII, p. 220), sont vus comme des « périmés qui pique-niquent en parlant de rock » (VS, TII, p. 221) ou « des hétéros beaux en goguette » (VS, TII, p. 283). La moquerie provient d'ailleurs plus souvent qu'autrement des membres du groupe eux-mêmes. Vernon considère par exemple que l'élaboration du concept des convergences est le résultat d'une « maboulerie de groupe » (VS, TII, p. 393). Le rire qui entoure toute cette tangente christique me semble avoir quelques effets de sens. Premièrement, il agit en tant que critique de la marchandisation des discours religieux/spirituels qui les vide de leur sens. Deuxièmement, la mise en parallèle de cette dérive avec d'autres formes de dérives qui parcourent le texte (identitaires, politiques, scientifiques, économiques, etc.), met de l'avant leur nature commune en tant que fanatismes dogmatiques. Le troisième effet de sens n'a rien d'une critique, car au-delà du ridicule qui caractérise ce petit groupe spirituel, les possibilités de liens entre les individus et d'autodétermination auxquelles il donne lieu contiennent une forme importante de re-signification positive de l'espace et du temps. Il ne faut pas oublier que même si les acteurs qui ont initié ce groupuscule meurent tous à la fin de la trilogie, son mode de fonctionnement et ses caractéristiques proprement

électronique n'est permis (hormis le matériel du DJ) et il n'y a absolument rien à vendre : « ni alcool, ni merguez, ni tee-shirt » (VS, TIII, p. 123). Cette absence calque le sentiment produit par le silence de Vernon décrit ci-dessus. Le vide fait surgir une angoisse latente chez les participants, car « [c]omment tuer le temps si on ne peut ni boire ni s'acheter à manger ni regarder son fil d'actualité? » (VS, TIII, p. 123). Cette suspension de la fascination pour la fabrication des idoles ainsi que pour la consommation est la condition première pour que naisse une plage de temps libre ou libéré, distincte du temps du loisir organisé¹⁸⁹. L'absence de personnalité à consommer visuellement ou vers laquelle se diriger pousse les corps à se tourner les uns vers les autres et les esprits à une sorte d'introspection à la fois individuelle et collective, laquelle conduit les participants à retrouver aussi bien une disponibilité envers soi et envers les autres qu'une écoute de soi et des autres. De cette double chimie relationnelle, Vernon est le catalyseur. Aux convergents, ce climax fait éprouver des expériences de brouillage des frontières entre le dedans et le dehors identiques à celles de Vernon, comme si ce dernier pouvait transmettre, le temps d'une

religieuses (au double sens étymologique du mot religion, c'est-à-dire *religare* – relier – et *relegere* – relire) ancrées dans la musique et la danse, elles, perdurent dans les marges de la société décrite par la dystopie qui clôt l'œuvre. Le déploiement dans la littérature contemporaine de ce type de communautés religieuses comme moyen de survie marginal et de subversion employé par les marginaux est abordé par Joshua Armstrong (cf. « A Tale of Two Frances: Virginie Despentes' *Vernon Subutex* Trilogy »), lequel offre d'autres exemples d'œuvres à l'appui telles que François Cusset, *À l'abri du déclin du monde* (2012) ; Yannick Haenel *Les renards pâles* (2013) ; Leslie Kaplan, *Mathias et la révolution* (2016) ; Nathalie Peyrebonne *Rêve général* (2013) et Philippe Vasset, *La conjuration* (2013). Cette manifestation du religieux dans les œuvres littéraires mériterait une plus vaste analyse qui ne réduirait pas l'analogie religieuse à une « fonction démarcatrice qui permet de tracer la frontière entre "nous" et "les autres", entre les vrais [pratiquants de religions monothéistes] et les quasi-païens, ou entre lettrés et profanes, entre les savants et le peuple » (Heinich, *De la visibilité, op.cit.*, p. 410) et qui ne chercherait pas à écarter ou minorer la présence du religieux en tant que mode de socialité dans les textes, sans toutefois pour autant tomber dans un discours réactionnaire par rapport à la religion.

¹⁸⁹ En plus de mettre à mal le temps du loisir, les convergences rejettent également la valeur par excellence du système marchand, c'est-à-dire l'argent, car leur survie repose sur le don. Lorsqu'ils viennent à ces fêtes, les participants peuvent (ou non) apporter des objets de leur choix et les donner au groupe noyau qui les organise. Puisqu'il n'y a aucune forme d'argent qui circule, il n'y a aucune forme de mise en équivalence des objets. La valorisation de chaque individu pour ses actions plutôt que pour ses avoirs donne aux personnages une énergie et une appréciable envie d'agir. Par exemple, la médiocrité et l'asthénie coutumière de Sylvie, de Xavier, de Sélim, de Patrice et d'Olga s'effacent grâce aux longs débats qu'ils ont ensemble ; Patrice cesse d'être violent et de frapper ses copines ; Olga arrête de boire et confectionne des meubles à la tronçonneuse avant de devenir le service d'ordre du groupe. Ainsi, lorsque Vernon leur annonce son héritage potentiel d'un demi-million, une dispute éclate. Les désaccords sur l'utilisation de l'argent finissent par démanteler le groupe, précisément parce que l'arrivée de cette manne réintroduit de la concurrence entre ses membres et contraint chacun à ne plus chercher que son propre intérêt.

nuit, sa folie à d'autres. Leurs témoignages en sont révélateurs. L'expertise acquise par l'ancien disquaire amalgamée avec sa nouvelle sensibilité en font un DJ sans égal qui sait choisir les chansons « sur mesure » (VS, TII, p. 345) pour faire décoller chacun des participants. Il redevient en l'occurrence un sur-initié. La musique qu'il fait jouer pénètre les corps, dont les organes vibrent au rythme des chansons : Gaëlle dont le « bassin se balance » (VS, TII, p. 285) sent « le son lui rentrer dans les mains, lui délier la nuque » (VS, TIII, p. 285) ; Loïc « sent une balle de chaleur qui lui réchauffe la gorge » (VS, TII, p. 345) alors même que « la musique est entrée dans [ses] os, [qu']elle soulève les coudes, actionne les hanches » (VS, TII, p. 346) ; Vince « [a] les doigts de pied qui dans[ent], [a] les cheveux qui dans[ent], [a] les narines qui dans[ent] » (VS, TIII, p. 165). Les faisant littéralement jouir de toutes les parties de leurs épidermes, qui « vibre[nt] à la manière du tympan¹⁹⁰ », la musique donne lieu à une anarchie sensuelle qui est en rupture avec l'impératif éjaculatoire¹⁹¹ de l'économie capitaliste : « [Stéphanie] ne touchait personne, elle ne frôlait pas d'autres corps, mais elle connaissait cette sensation [...] Ça n'avait aucun rapport avec le sexe et pourtant c'était la baise la plus incroyable qu'elle ait jamais expérimentée » (VS, TIII, p. 128). Pour ces corps dont les parois sont mobiles, le monde extérieur n'est plus une altérité : Gaëlle sent « la plante de ses pieds se connecte[r] au sol et [...] des étoiles lui dégringole[r] dans le ventre, comme si ça avait toujours été leur place [...] elle danse parmi les autres et elle reconnaît leurs présences, [...] ils sont un seul corps qui ondule » (VS, TII, p. 285-286) ; selon Loïc « [c]'est une sensation étrange, c'est comme s'il avait un organe interne qu'il ignorait auparavant et cet organe est un clapet, qui vient de s'ouvrir » (VS, TII, p. 347) ; Vince a été « capable d'entendre le bruit que fai[sait] le sang quand il arriv[ait] dans le cœur d'une meuf à trente mètres de [lui] » (VS, TIII,

¹⁹⁰ Anne-Sophie Sayeux, « Le corps-oreille des musiques électroniques », *Communications*, vol. 86, n° 1 (2010) : p.236.

¹⁹¹ Gauthier, « La recomposition du religieux et du politique dans la société du marché », *op.cit.*, p. 118.

p. 165), il « était dans la tête des autres, sous leur peau, dans leur ventre, et dans chaque note, dans chaque instrument » (VS, TIII, p. 165). En outre, la puissance d'évocation mémorielle de la musique ébranle les personnages : « Aux premières notes, [la] conscience [de Marcia] s'ouvre en deux [...]. [...] [U]ne série d'images en mouvement, avec les odeurs et les sons, ce que son corps éprouvait à ce moment précis » (VS, TI, p. 246). Gaëlle « danse en pensant aux morts et elle danse avec eux, elle danse en pensant à tout ce qui a disparu et qui pourtant existe encore, intact, aussi facile à redéployer que si elle ouvrait un livre en deux et que des images avec les sons les odeurs et chaque grain de peau se déroulaient » (VS, TII, p. 285-286). La danse exige ici une spontanéité du mouvement, elle « secou[e] » (VS, TI, p. 248) littéralement les « squelette[s] » (VS, TI, p. 248). Elle permet aux participants de sortir momentanément de la léthargie à laquelle la domination économique et sociale qu'ils subissent les astreint. Pendant les convergences, le « tabou infranchissable » (VS, TII, p. 346) entre « le mouvement et [le] corps » (VS, TII, p. 345) est franchi. Ainsi, l'agitation causée par la musique et la danse, contrairement à celle décrite dans l'analyse du deuxième chapitre qui engourdit les possibilités affectives, donne cette fois lieu à un surgissement d'émotions qui s'inscrivent durablement chez les personnages. Au lieu que la violence de la domination se retourne contre eux-mêmes ou contre les autres jusqu'à les anéantir, elle est transformée ou sublimée dans l'expression artistique¹⁹². Grâce à la musique et la danse, les voici « libérés des limitations psychosociales [...] imposées par la culture¹⁹³ ». Un saut d'énergie transporte les participants¹⁹⁴ : Stéphanie voit « autour des corps, des ondes de lumière floues, [...] des cordes d'énergie se tendre et onduler d'une personne à l'autre » (VS, TIII, p. 127) ; Vince

¹⁹² Un microphone circule pendant les convergences, qui permet aux participants de s'exprimer : des lectures de poèmes et des slams en différentes langues accompagnent l'événement musical principal.

¹⁹³ James Landau, « The Flesh of Raving : Merleau-Ponty and the "Experience" of Ecstasy », dans Graham St John (dir.), *Rave Culture and Religion*, p. 118, Royaume-Uni : Routledge, 2004. Traduction libre du texte.

¹⁹⁴ Aucune drogue ni d'alcool ne sont consommés pendant les convergences.

perçoit des « lumières qui [lui] sort[ent] des paumes et qui s'enroul[ent] au lumières des autres » (VS, TIII, p. 165). Quand ils racontent ce qu'ils ressentent, tous se disent incapables d'expliquer les raisons de cet emportement. Le caractère inouï de l'expérience est traduit par des conjonctions de coordination suivies d'une tournure elliptique :

En début de soirée, [Gaëlle] note l'enchaînement des morceaux et maugrée dans son coin qu'il n'y a pas de quoi entrer en transe, *mais* au cinquième titre, approximativement, elle n'en mène pas plus large qu'un autre. Elle danse (VS, TII, p. 285),

Patrice a eu le temps de penser « [...] je me force à danser mais c'est pas comme les autres fois ». *Et ça a basculé* (VS, TIII, p. 341),

par un adverbe qui indique un laps de temps imprécis : « *Ensuite* [Loïc] danse » (VS, TII, p. 345), « *Ensuite*, [Stéphanie] ne se souvient de rien, jusqu'à se réveiller complètement. [...] [E]lle s'est simplement trouvée, debout, paumes écartées vers le ciel, un sourire idiot scotché aux lèvres » (VS, TIII, p. 127-128), ou par une phrase jalonnée de points de suspension :

Sauf que une heure plus tard, environ, je ne saurais te dire exactement combien de temps s'était écoulé parce que j'ai eu comme une absence... je me souviens pas m'être levé, ni avoir pris la décision de me joindre à eux... quand je reprends conscience, je danse (VS, TIII, p. 164-165).

Cette insuffisance du langage à représenter, à décrire, à définir l'événement est révélatrice de ce que ces fêtes projettent les personnages dans un état à la limite du dicible, au *seuil* de la parole et de l'expérience. Toute phrase abstraite, toute intellectualisation ne peut que rater une expérience qui est avant tout corporelle, physique, sensible. Les convergences subvertissent ainsi deux binarismes, celui de l'identité/altérité et celui du corps/esprit¹⁹⁵. En raison des dérèglements et des perturbations qu'ils occasionnent, ces moments de dépense et d'excès, ces élans d'effervescence collective donnent lieu à une reconnexion avec un ailleurs et un autrefois ancestraux¹⁹⁶ : « Olga [...] se lance et déploie son grand corps, exécute une étrange chorégraphie lente, mi-apache, mi-

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 107.

¹⁹⁶ Gauthier, « La recomposition du religieux et du politique dans la société du marché », *op.cit.*, p. 39. Cette connexion symbolique avec un ailleurs et un autrefois est renforcée par la rupture spatiale et temporelle décrite ci-dessus. De plus, les descriptions des fêtes sont toujours composées de longs paragraphes sans points, ce qui accentue la temporalité dilatée, le sentiment d'atemporalité.

grunge » (VS, TII, p. 368) ; « [Céleste] tapait des jambes sur le sol et les bras battaient l'air, c'était tribal [...]. Et autour d'elle, les autres ont fait un cercle comme s'ils étaient des Sioux [...] ils dansaient autour d'elle, en tournant sur eux-mêmes, dans une valse démente, concentrique, possédée » (VS, TIII, p. 341). En cette guise, Vernon, le DJ-shaman, est en premier lieu le médiateur entre le temps quotidien, profane, et une temporalité ancienne, mythique¹⁹⁷. Leur conjonction est actualisée par la fête : « Mentalement, il cherche les parois mobiles – les passages secrets dans le temps et le solide des choses » (VS, TII, p. 405). Et en second lieu, Vernon est le médiateur entre la vie et la mort : « Il établit le contact avec les absents. [...] [I]l voit la longue silhouette d'Alex, géante dans la pépinière d'étoiles, qui se penche sur eux et les observe, souffle doucement sur le sol, en souriant. Tout autour des vivants dansent les morts et les invisibles, les ombres se confondent [...] » (VS, TII, p. 405). Pendant ces fêtes, l'expert ès rock se transforme en « sphinx » (VS, TII, p. 346). Cette créature mythologique mi-femme mi-bête, terrestre et aérienne (il s'agit d'un lion muni d'ailes), redoutée en raison de sa puissance féroce et gardienne des temples, se tient dans les entrées et habite les seuils : elle condense et allégorise à elle seule la liminarité de Vernon.

« On est tous des acculés » – *Anarchives*¹⁹⁸

Sa constante position intermédiaire a pour conséquence que Vernon garde un lien avec des personnages qui ont du mal à vivre dans une société établie, qui ont échoué à franchir divers rites de passage sociaux et qui demeurent, en dépit de diverses concessions à la norme (qui souvent tournent mal), marginaux. Ils ne sont pas liminaires comme Vernon, car celui-ci est parvenu à poser

¹⁹⁷ Il y a d'autres aspects du texte qui évoquent le temps sacré. Par exemple, le vocabulaire employé pour qualifier les convergences et ses participants suggère une forme de répétition, et donc de ritualisation : elles sont appelées « cérémonie[s] » (VS, TIII, p. 126) et les participants sont des « initiés » (VS, TII, p. 185) qui « communi[nt] » (VS, TII, p. 285).

¹⁹⁸ O.T.H., « On est tous des acculés », dans *Anarchives*, 14, Last Call Records, 1995, [en ligne] sur <<https://open.spotify.com/album/4CyjC83K1q92T1XtLan2Ly>>, consulté le 30 octobre 2019.

un « et » entre des situations personnelles contraires l'une à l'autre, ce qui n'a pas été leur cas¹⁹⁹. Pour rappeler quelques cas brièvement : malgré tous ses efforts d'assimilation à la société bourgeoise, « [a]ux repas de famille, [Emilie] fait tache » (VS, TI, p. 55) puisqu'elle « n'a pas eu d'enfant » (VS, TI, p. 55). Son inaptitude à trouver un partenaire et à fonder une famille selon les normes de la reproduction hétérosexuelle la condamne à ne pouvoir ni « devenir adulte » et ni « devenir femme ». En tant qu'actrice du cinéma pornographique, Pamela Kant personnifie aux yeux du public des pulsions sexuelles refoulées. Tour à tour idolâtrée et exécrée selon que son exhibition des fantasmes suscite du plaisir à distance ou des frustrations immédiates, elle fait tout ce qui est en son pouvoir pour être la plus invisible possible dans la vie réelle, allant jusqu'au confinement à domicile le plus strict. Il lui est impossible de dégoter un autre emploi après sa carrière filmique et elle est reléguée en lisière de la société. Marie-Ange qui assume tous les besoins financiers pour Xavier et leur fille, en plus de s'acquitter des tâches ménagères, considère que Xavier, dont la carrière de scénariste est en panne sèche et qui passe ses journées à la maison sans rien faire, est un « petit garçon qui ne prend rien au sérieux » (VS, TII, p. 372). Son refus de prendre en charge quelque responsabilité que ce soit et sa dépendance financière à l'égard de Marie-Ange certifient une immaturité définitive. Le processus de transition de Deborah qui devient Daniel attire l'attention sur un relativement nouveau rite social. À plusieurs moments de cette transition FtM, Daniel est mal généré (misgendered) : parfois le mauvais genre lui est attribué, parfois son identification au genre « homme » est remis en question. Le passage d'un état à un autre met en relief l'oscillation entre les genres. La description du processus est à cet égard révélatrice d'une interstitialité. Deborah s'administre illégalement de la testostérone, introduisant ainsi l'hormone de

¹⁹⁹ Scarpa, « Le personnage liminaire », *art.cit.*, p.34. « Le personnage liminaire, spécialiste du cumul des décumuls, est en quelque sorte un personnage-témoin, placé simplement sur le degré d'une échelle, celle du ratage initiatique, qu'emprunte à des degrés divers l'ensemble du personnel romanesque. »

la « masculinité » dans un corps de « femme ». Sophie qui « ne se remet pas » (VS, TI, p. 330) de la mort de son fils adolescent toxicomane « vit avec ce petit garçon [...] [e]lle lui parle, elle revient chaque jour dans le passé pour lui dire qu'elle ne l'oublie pas » (VS, TII, p. 334). Elle pour qui il est « hors de question » (VS, TII, p. 335) de *sortir du deuil*, vit à mi-chemin entre « le temps de Nicolas » (VS, TII, p. 335) et le présent, ce qui fait d'elle une « dingue » (VS, TII, p. 336), une « morbide » (VS, TII, p. 336), une « folle » (VS, TII, p. 336). La manière dont Aïcha est traitée en public, ainsi que les questions adressées à son père Sélim par ses collègues de travail à propos de la décision de sa fille de porter le voile, mettent en lumière le rejet de la jeune femme à la frontière de la citoyenneté sous prétexte qu'elle en performe inadéquatement les conditions et les caractéristiques arbitraires. Le même type d'exclusion est imposé aux SDF et à divers personnages parce qu'ils n'ont pas d'emploi. Le statut fragile d'intermittent que détiennent Céleste, Anaïs, Patrice, Lydia Bazooka, Gaëlle, Loïc et Noël détruit l'idée qu'une quelconque valeur sociale stable soit garantie par le fait de travailler et est l'indice nosographique de l'abandon des acquis de la société salariale. Aucun de ces personnages ne peut rêver d'un accomplissement ou d'une émancipation par le travail. De façon générale, la dissémination des personnages marginaux dans le texte met en évidence l'effritement de plusieurs rites d'intégration sociale, ainsi que la restriction de l'accès à ces rites à certains individus, lesquels sont distingués selon des critères de classe, de race et de genre. Ces déséquilibres sont la cause de l'asynchronie qui traverse l'œuvre. Les personnages de la trilogie habitent des temporalités multiples et différentes qui s'emmêlent les unes aux autres et se télescopent de façon confuse et brutale. Par cette hétérochronicité, le texte met en lumière les lacunes dissimulées dans un discours néolibéral qui affirme détenir une vision du temps définitive et structurante. Cette vision est un leurre idéologique majeur qui hante l'imaginaire social, car la discordance des temps, agissante dans tous les domaines (l'économie bien sûr, mais

aussi la politique, les médias, la culture), est donnée dans le texte comme une forme pervertie et contemporaine de l'ancienne division du travail (qui n'est tout de même pas disparue).

Ces commentaires conduisent à observer une autre dualité dans le personnage principal de la trilogie. D'une part Vernon Subutex « clique un état [...] du devenir sociohistorique²⁰⁰ », puisque sa configuration et son rayonnement narratif mettent en exergue une typologie des déclassements, caractéristique d'un état social qui accuse la disparition progressive des filets de protection sociale, la déliquescence des services au profit des seuls intérêts privés. D'autre part, l'être de fiction qu'est Vernon Subutex « signale et rend sensibles des traits de la poétique du texte²⁰¹ » puisque, par son élaboration très singulière en tant que personnage du seuil, pousse l'écriture à développer le motif du seuil en recourant à des choix scripturaux précis (variations de la focalisation, exploitation d'un sociolecte musical, réalisme des descriptions du malaise psychique et corporel, etc.)²⁰². Mais l'exploration du motif du seuil est surtout repérable par les nombreuses références cinématographiques, littéraires et musicales qui parsèment le texte. Les premières sont majoritairement constituées par la prolifération de titres de films ou de séries, de noms de personnages et de réalisateurs tirés de films ou de séries. Parfois elles servent à opposer des personnages entre eux par leurs goûts esthétiques : « Elle aimait Carax et Téchiné, il préférait Scorsese et De Palma » (VS, TI, p. 162). Parfois elles servent à décrire l'atmosphère dans laquelle

²⁰⁰ Pierre Popovic, « En rade : les descendants du chiffonnier. Lire Gilles Ascaride », *Études littéraires*, vol. 45, n° 2 (2014) : p.174.

²⁰¹ Pierre Popovic, « Du chronotope et du chronotype », dans Sophie Ménard et Jean-Marie Privat avec Vicky Pelletier (dir.), *À l'œuvre, l'ouvrier*, PUN-Édulor, Nancy, 2017, p. 14.

²⁰² En tant que figure qui cristallise à la fois le « devenir historique » et la « scripturalité », le personnage liminaire de cette trilogie est un chronotype. Ceci ne veut pas dire que le concept de personnage liminaire s'accorde avec le concept de chronotype. Les deux sont bien distincts. Ceci veut dire que dans le cas de cette œuvre, Vernon Subutex en tant que personnage liminaire est un chronotype parce qu'il respecte les deux critères qui forment ce concept. Cf. Claudia Bouliane, *L'adolescent dans la foule. Aragon, Nizan, Sartre*, Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 2018, 448 p. ; Popovic, « Du chronotope et du chronotype », *op.cit.*, p.11–20 ; « En rade : les descendants du chiffonnier. Lire Gilles Ascaride », *art.cit.*, p.165–176 ; « Marseille, du couple mythique et du flâneur au SDF : Izzo, Valabrègue, Ascaride », dans Lise Gauvin [dir.], *Les métropoles culturelles dans l'espace francophone*, Montréal : Hurtubise, 2011, p. 131-156 ; « Le temps des militants. Hétérochronie sociale et historicité d'une écriture : Gaston Miron », dans Jean-Pierre Bertrand et François Hébert (dir.), *L'universel Miron*, Montréal : Éditions Nota Bene, 2007, p.129-148.

évolue un personnage, quand ce n'est son état d'esprit²⁰³ : « Il faut une certaine dose d'arrogance pour remonter de Bastille à Oberkamf à pied, seule, en talons hauts et jupe au-dessus du genou, passé onze heures du soir. [...] Avancer vite. Se tenir droite, en imaginant avoir un sabre dans son Balenciaga, façon Beatrix Kiddo » (VS, TI, p. 169-170). Il est significatif aussi que certaines critiques savantes cherchent à décrire l'ambiance affective ainsi créée en faisant elles-mêmes référence à l'ambiance filmique de certains réalisateurs, tel est le cas de Houppermans : « [P]ourtant quels que soient les contextes, une certaine nostalgie se fait entendre – je pense au genre de nostalgie qui se repère dans le film *Après Mai* d'Olivier Assayas²⁰⁴ ». En outre, la structure du texte est analogue à celle des séries télévisées : chaque chapitre est concentré sur un personnage et se termine par une petite chute qui crée un effet de suspense. Cette mécanique vient directement du roman-feuilleton. Les références à la littérature sont pour leur part d'ordres variés. Parfois il s'agit de comparaisons entre un personnage de la trilogie et un personnage d'une autre œuvre littéraire, ainsi que le montre cet exemple : « Heureusement qu'elle [Céleste] est du type Merteuil, une chatte en feu dans un gant de glace » (VS, TII, p. 218). Ces références servent autant à typer le personnel de la trilogie qu'à commenter sarcastiquement l'œuvre à laquelle elles renvoient. Parfois il s'agit de détournements d'œuvres : le personnage d'Olga, cette « géante rousse » (VS, TI, p. 364) qui « porte une longue parka kaki, trop petite pour elle, et d'énormes baskets flambant neuves, vert et jaune fluo » (VS, TI, p. 365), plus tard qualifiés de « sabots » (VS, TII, p. 26), provient d'une relecture du poème de Baudelaire « À une mendicante rousse », sauf que la logorrhée « imprévisible » (VS, TIII, p. 103) d'Olga²⁰⁵ qui « occupe l'esprit » (VS, TIII, p. 103) renverse le

²⁰³ Le mot « mindscape » en anglais, par ailleurs intraduisible (il s'agit d'un mot-valise composé du mot *mind* et de la seconde portion du mot *landscape*, en français ce serait « paysage d'esprit ») rend beaucoup mieux l'effet produit par ce type de références.

²⁰⁴ Houppermans, « L'épopée Vernon Subutex », *art. cit.*, p. 70.

²⁰⁵ Laquelle est également comparée à la femme dans la peinture *La Liberté guidant le peuple* d'Eugène Delacroix : « Vernon pense à la meuf des vieux billets de cent francs, celle à moitié à poil et qui tient un drapeau » (VS, TI, p. 365).

rapport de force instauré par la contemplation. À la mendicante transcendée par l'éloge ambigu du poète, lequel rend lyriquement hommage à son corps mais compassionnellement à sa pauvreté, fait écho cette grande voix qui injurie, qui insulte celui qui regarde, qui rit et se joue de son regard : « Allez vous faire enculer fils de putes avec vos petites bites pleines de merde [...] sales tondus de fond de chiottes » (VS, TI, p. 364), « Vous êtes de la pollution radioactive, bandes de crevards dégénérés » (VS, TI, p. 365). À la « beauté²⁰⁶ » et la « douceur²⁰⁷ » du « jeune corps maladif²⁰⁸ », aux « deux beaux seins, radieux²⁰⁹ », à l'« ornement²¹⁰ » qu'est la « maigre nudité²¹¹ » s'oppose le grotesque de cette « brute » (VS, TI, p. 365), de cette « forcenée » (VS, TI, p. 365) qui « avance en faisant de grands moulinets avec les bras » (VS, TI, p. 364), qui « frapp[e] sa propre poitrine avec ses deux poings²¹² » (VS, TI, p. 365). Parfois une œuvre littéraire traverse en filigrane le texte en entier, ainsi qu'il a été possible de le voir dans le cas du récit christique. Parfois ce sont les codes de certains genres littéraires qui sont repris et retouchés. Par exemple, des mécanismes propres au roman d'enquête sont retravaillés et déroutés. L'enquête ne commence pas au début du récit et ce dernier se prolonge (de la seconde moitié du deuxième tome jusqu'à la fin du troisième tome) bien au-delà de la résolution de l'enquête ; le coupable (Laurent Dopalet) et la victime (Alex Bleach) sont connus ; les investigations menées par la Hyène pour retrouver Vernon et les cassettes contenant le testament de Bleach tournent à vide, car les destins des personnages qui s'entrecroisent prennent plus d'importance que la quête de l'ancienne détective, dont le cynisme, normalement typique de la fonction critique du genre, se transforme ici en tendresse. Ce ne sont que rarement des œuvres entières qui sont intertextuellement mobilisées. Le plus souvent, la prose saisit un

²⁰⁶ Charles Baudelaire, *Les Fleurs Du Mal*, Paris : Éditions Pocket, 1998, p. 108.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 109.

²⁰⁸ *Idem.*

²⁰⁹ *Idem.*

²¹⁰ *Ibid.*, p. 110.

²¹¹ *Idem.*

²¹² Tout comme King Kong dans les films...

fragment, un personnage, une situation, un style, un scénario particulier. En ce qui concerne les références musicales, Sylvain David les a examinées en détail. Son analyse démontre comment elles incitent le lecteur à sortir du texte. Selon lui, l’aller-retour encouragé entre la trilogie et le site internet www.vernon-susbutex.fr conçu par un ancien disquaire, bien réel celui-ci, « vient prolonger et amplifier les visées mémorielles du texte²¹³ ». Depuis la création de ce site, des playlists « Vernon Subutex », « V.S. », « Subutex tome 1 », « VS TII », etc., ont été conçues par divers lecteurs de la trilogie et rendues publiques sur Spotify, YouTube, Deezer, SoundCloud. Des émissions de radio ont été produites, à l’exemple de la « Chronique bi mensuelle consacrée aux références musicales contenues dans la trilogie “Vernon Subutex” de Virginie Despentes. Extraits lus, morceaux choisis et information sur les groupes et artistes évoqués²¹⁴ ». Ces gloses d’occasion sont autant de parcours de lecture et d’écoute des romans. Le réseau touffu de références, d’allusions, de détournements, de reprises d’œuvres fait littéralement des romans de la trilogie un seuil²¹⁵ qui « signifi[e] hors des frontières du récit²¹⁶ » par sa faculté à « “rapatrier l’ailleurs” musical [cinématographique et littéraire] dans le roman²¹⁷ ». L’abondance de cette manne « de citations²¹⁸ » qui « “creuse”, “ouvre” et “écarte” le texte²¹⁹ » explique pourquoi les critiques littéraires ont tant de mal à classer l’œuvre romanesque de Despentes : certains la classent dans une tendance littéraire postnaturaliste²²⁰, certains autres voient en elle une extension du réalisme

²¹³ David, « Punk’s not read ou l’“écouter ensemble” », *op.cit.*, p. 147-173.

²¹⁴ Panopticon (Radio Alpa), « Playlist de Vernon Subutex par Suzy Q n° 1 – 20/09/17 », Mixcloud, [en ligne] sur <<https://www.mixcloud.com/Panopticon/playlist-de-vernon-subutex-t1-de-virginie-despentes-par-suzy-q/>>, consulté le 21 avril 2018.

²¹⁵ Maxime Léveillé, « “¿Las notas o las letras?” : génie de l’écriture musico-littéraire et reflets autofictionnels dans *De música ligera* d’Aixa de la Cruz », dans Emanuel Le Vagueresse et Stéphane Moreno (dir.) *Petits génies : la création à 20 ans*, Reims : EPURE, 2017, p. 84.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 72-73.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 74.

²¹⁸ Roland Barthes, *Le bruissement de la langue* (Paris: Éditions du Seuil, 1984), p. 67, cité dans Leloup, *Digital Magma : de l’utopie des raves parties à la génération iPod*, *op.cit.*, p. 178.

²¹⁹ Léveillé, « “¿Las notas o las letras?” : génie de l’écriture musico-littéraire et reflets autofictionnels dans *De música ligera* d’Aixa de la Cruz », *op.cit.*, p. 83.

²²⁰ Paolo Ippolito, *Génération Houellebecq : exhibition outrancière de l’abîme intime*, 2002, 195 p.

balzacien²²¹ ; d’aucuns la qualifient de polar noir²²², d’autres la qualifient d’épopée²²³. Par la combinaison de références culturelles populaires/commerciales et de références culturelles savantes, par l’amalgame de passages en prose poétique tels que « Pas une mégère. Une meuf légère » (VS, TI, p. 18), avec du verlan, de l’argot et de l’anglais²²⁴, le texte est réfractaire aux classements justement parce qu’en habitant leurs seuils, il danse sur leurs frontières. Il oblige « à repenser la logique du contenant et du contenu qui démarque les limites des genres²²⁵ », et par extension à repenser l’articulation entre le « genre littéraire et la périodisation du contemporain²²⁶ » de manière à problématiser « les paradoxes de l’historicisme contextualisant²²⁷ ». Il résiste à la fois aux analyses qui « élargi[ssent] la conception de ce qui est littéraire [...] ou français²²⁸ » et aux analyses qui « ne prennent pas en compte comment [...] la littérature a de plus en plus “abandonné la nation comme base opérationnelle imaginaire”²²⁹ ». Ainsi, tout comme le néolibéralisme doit être problématisé globalement et localement, la trilogie de Despentès, qui en fait son point focal, exige d’être articulée thématiquement et formellement de la même manière, et cette articulation entre le global et le local est mise en abîme dans le texte par la dernière animation socioculturelle à laquelle s’attache Vernon, le DJing²³⁰. En effet, cette pratique consiste à créer du lien entre des morceaux musicaux provenant de genres, d’espaces géographiques et d’époques différents²³¹. De

²²¹ Goergen, « *Vernon Subutex* et le roman “balzacien” », *art.cit.* p. 165-182.

²²² Léger, « La littérature des inégalités », *art. cit.*, p. 67-72.

²²³ Houppermans, « L’épopée *Vernon Subutex* », *art.cit.* p. 67-80.

²²⁴ Ces traits des œuvres de Despentès en général ont déjà maintes fois été soulevés et commentés à la fois par la critique littéraire et par la critique médiatique.

²²⁵ Lucas Hollister, « Virginie Despentès et le domaine du genre », *Elfe XX-XXI. Études de la littérature française des XXe et XXIe siècles*, n° 8 (2019), [en ligne] sur <http://journals.openedition.org/elfe/888>, consulté le 3 octobre 2019.

²²⁶ *Idem.*

²²⁷ *Idem.*

²²⁸ *Idem.*

²²⁹ *Idem.*

²³⁰ L’analyse de ce chapitre démontre que chaque statut occupé par Vernon Subutex pris individuellement fait de lui un personnage liminaire, tout autant que l’amalgame des statuts, la perméabilité des identités de Vernon font aussi de lui un personnage liminaire.

²³¹ Nettelbeck, « The Novelist as DJ », *art.cit.*, p. 193.

la sorte, il crée aussi du lien entre les mémoires et entre les cotextes sociaux, culturels et politiques dont le texte se nourrit. Chaque nouvelle playliste est pour lui une occasion de générer un réseau de sens nouveau, de faire émerger des contradictions, des dissonances, des contrastes, mais aussi de faire ressortir des similarités et des accords insoupçonnés. S'ensuit l'installation continue d'une dynamique qui ne cesse de mettre en mouvement du sens et des mémoires, quelle que soit la matière abordée. De la même manière que le DJ crée intradiégétiquement des réseaux de liens entre les personnages, le texte crée extradiégétiquement des réseaux de liens entre des œuvres d'origines, de natures et d'époques variées. L'art du DJ – à l'instar du texte – prend en écharpe les unités diversifiées que sont les « fichiers individuels²³² », source de fragments génériques, culturels, langagiers où « tout cohabite indistinctement, souvent en dépit des oppositions esthétiques tranchées²³³ » et les déploie de manière à leur donner du sens, des sens, de manière à les ouvrir à la polysémie et à la diversité.

²³² David, « Punk's not read ou l'"écouter ensemble" », *op.cit.*, p. 163.

²³³ *Idem.*

Conclusion

La téléologie néolibérale, ce grand récit du ruissellement de la richesse du sommet des très grandes entreprises multinationales mondialisées jusqu'au petit travailleur et au SDF, est un leurre idéologique majeur qui squatte l'imaginaire social contemporain, et qui n'a plus que des liens lâches mais opportunistes avec le libéralisme et la célèbre « main invisible » d'Adam Smith, pour lequel l'augmentation de la richesse et du bien commun allait aller de soi une fois les individus laissés libres de servir leurs propres intérêts privés. Ces liens opportunistes désignent l'aspect bifide du néolibéralisme. D'une part, sollicitant au gré des circonstances ses ancêtres libéraux, il s'offre pour une philosophie de la liberté, qui serait garante de la démocratie et d'une amélioration constante du bien-être social. D'autre part, il est pensé, construit, diffusé et reçu quasi exclusivement à partir du terme « économique », se donnant pour une théorie économique « neutre » parce que fondée sur une rationalité du chiffre et sur des calculs mathématiques spéculatifs qui, à l'heure du capitalisme omnipolitique, justifient à ses yeux toutes ses décisions et ses actions. Ces deux volets — philosophie de la liberté et empire du chiffre (la « croissance » comme idéal sociopolitique « naturel ») — forment une macro-idéologie qui a pour effet d'invisibiliser ou de réduire le tissu de relations, de discours et de processus culturels, sociaux, politiques, éthiques et genres que la société produit, au profit de sa seule précellence. La force de la trilogie *Vernon Subutex* de Virginie Despentes est de prendre acte des conséquences de la domination de cette macro-idéologie et de les prendre à bras-le-corps avec les moyens du roman. L'objectif visé par ce mémoire a été de montrer combien cette œuvre foisonnante, par les effets de sens qu'elle engendre, présente un dynamisme et des qualités intrinsèques qui lui permettent de proposer une lecture critique du grand récit néolibéral.

Le premier chapitre a permis de montrer comment la soumission du temps et de l'espace au règne des lois du marché repose sur une contention : tout ce qui constitue la société du roman – que ce soit les individus et les institutions ou les composantes des villes et des périphéries – subit un processus de dévitalisation. À l'instar des gens eux-mêmes, ces éléments sont atomisés, disloqués, vidés de leurs relations et de leurs liens sociaux, géographiques, culturels et historiques. L'effet de cette atomisation est d'opposer chacun à chacun en une version actuelle de l'adage « diviser pour régner ». La seule logique qui enrobe la totalité de cet éclatement, le seul catalyseur narratif uniformisant est la recherche du profit. Ce double mouvement (dispersion sociale, axiologie économique) implique une sujétion du système sociétal à ses lois. Le mode de gouvernance résultant de cette régulation transversale est producteur d'une violence, car il définit le citoyen et la citoyenneté par rapport à l'avoir et au rendement, c'est-à-dire des qualités dont la durée et l'octroi ne sont nullement garantis et protégés. La trilogie *Vernon Subutex* répertorie toutes les formes de cette violence sociale et institutionnelle. En son foyer central, l'imaginaire social contemporain offre un sociogramme dont le noyau oxymorique²³⁴ peut se lire comme suit : « exclu, mais docile ». Aucun personnage n'y échappe, même les plus aisés subissent une forme quelconque de pression, ils sont par exemple « dominants, mais timorés », « célèbres, mais impuissants ». Ces représentations conflictuelles²³⁵ complexifient les rapports binaires d'opposition dominant/dominé, car elles indiquent la façon dont les individus qui profitent le plus du système deviennent les meilleurs gardes de leur propre prison. Or, la brutalité spécifique de ce mode de gouvernance s'exprime par une exclusion systématique de pans entiers de la collectivité.

²³⁴ Pierre Popovic, « De la semiosis sociale au texte : la sociocritique », *SIGNATA, Annales des sémiotiques/Annals of Semiotics*, n° 5 (2014) : p. 156.

²³⁵ *Idem*.

Dans le deuxième chapitre, l'analyse a souligné l'omniprésence dans l'imaginaire social contemporain d'une idéologie de la transparence issue de l'économie de l'attention dont le modèle opératoire est la célébrité. Au cœur de son fonctionnement figure le sensationnalisme, outil rhétorique de l'*entertainment* dont la *shock value* est déployée partout et de manière inquiétante pour ancrer et stabiliser le récit néolibéral et le récit identitaire. La mort évacuée en toutes apparences est inhérente au sensationnalisme. Elle lui fournit non seulement un thème, mais aussi un ressort pathétique, un climax et une esquisse de rituel. En outre, la transparence, donnée pour la condition même d'existence du sujet, transforme l'intimité des sujets en une marchandise destinée à être vendue et échangée. La production de l'identité devient une entreprise, laquelle corrode la distinction entre temps de travail et temps de loisir. Même la distraction ludique devient du travail, tandis que les processus cognitifs, les affects et les émotions deviennent eux-mêmes des objets fabriqués, produits en série. La prolifération des identités, la mascarade, signale que la conception du sujet est en processus de refonte. Son unité n'est pas seulement déstabilisée par les inégalités économiques, elle l'est aussi par les pertes de repères que ces inégalités produisent, dont la moindre n'est pas le brouillage des frontières entre la vie privée et la vie publique. En effet, si la manière de définir le sujet est troublée, alors forcément, la définition du privé qui repose sur l'individu, sur le sujet, est également troublée.

Le dernier chapitre a prolongé la réflexion sur l'instabilité de la subjectivité et sur le déficit des solidarités collectives en étudiant le caractère liminaire du personnage principal de la trilogie. Le décentrement incessant de Vernon Subutex, placé toujours à côté ou à l'écart des voix dominantes, est décrit et sémantisé de façon telle qu'il ouvre des espaces de sens inattendus, invite à de nouvelles manières de vivre, accueille toutes les altérités. La porosité de l'identité du personnage éponyme de la trilogie assure à elle seule l'animation de l'espace romanesque. Parce qu'il est lui-même un seuil dans la mesure où il laisse transiter en lui une multitude de subjectivités

et fait preuve d'une empathie réelle envers d'autres personnes, il dessine de rencontre en rencontre une cartographie de l'hybridité. Ce qu'il génère n'est pas tout à fait un lieu, ni tout à fait un espace, c'est un cadre différent créé par des énonciations et des pratiques ouvertes, ce que Homi K. Bhabha appellerait un *contexte d'énonciation* hybride²³⁶. Le mot « convergence » est symptomatique de cette action de l'expert musical qu'est Vernon, car il désigne une fête, un rassemblement doué de sens, et non un lieu ou un espace. Là, chacun et chacune peuvent parler de la discontinuité et de l'imprévisibilité de la vie, libérer une parole qui admettra l'existence de « temporalités qui perturbent²³⁷ » et qui saura dire la diversité, l'hybridité, la complexité des êtres. Converger sur de semblables bases, c'est tout le contraire que de fonder une société sur la seule recherche de l'avoir et du profit. De même que l'action de son personnage principal, le matériau textuel produit un *contexte d'énonciation* hybride. En tant qu'objet du seuil, un espace dans lequel transitent plusieurs formes culturelles, et qui résiste à toute définition littéraire, le texte matérialise la frontière thématiquement et formellement. Ainsi, personnage liminaire, marginal, mais aussi chronotypique, Vernon Subutex suit une trajectoire qui s'éloigne autant que possible des récits dominants et, à ce titre, il rejoint tous les êtres de fiction qui, portés par une écriture vivante et incisive, nous apprennent quelque chose du monde tel qu'il va.

²³⁶ Homi K. Bhabha, « The Commitment to Theory », dans *The Location of Culture*, Londres : Psychology Press, 2004, p. 53-56. Bhabha emploie le terme « Third Space ».

²³⁷ *Ibid.*, p. 54.

Bibliographie

I. Œuvres à l'étude

a) Corpus primaire

DESPENTES, Virginie, *Vernon Subutex III*, Paris : Grasset & Fasquelle, 2017, 399 p.

———, *Vernon Subutex II*, Paris : Grasset & Fasquelle, 2015, 405 p.

———, *Vernon Subutex I*, Paris : Grasset & Fasquelle, 2015, 429 p.

b) Corpus secondaire

BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs Du Mal*, Paris : Éditions Pocket, 1998, 340 p.

DESPENTES, Virginie, *Apocalypse bébé*, Paris : Grasset & Fasquelle, 2010, 376 p.

———, *King Kong théorie*, Paris : Grasset & Fasquelle, 2006, 151 p.

———, *Bye Bye Blondie*, Paris : Grasset & Fasquelle, 2004, 244 p.

———, *Teen Spirit*, Paris : Grasset & Fasquelle, 2002, 187 p.

———, *Les chiennes savantes*, Paris : Grasset & Fasquelle, 2001, 350 p.

———, *Mordre au travers*, Paris : Librio, 2001, 350 p.

———, *Les jolies choses*, Paris : Grasset & Fasquelle, 1998, 308 p.

———, *Baise-moi*, Paris : Grasset & Fasquelle, 1994 [1999], 283 p.

II. Sur le corpus à l'étude

a) Études portant sur l'œuvre de Virginie Despentes

BAILLARGEON, Mercédès, « Zones de Tension : (Dé)construction et subversion des genres dans *Les Chiennes Savantes* de Virginie Despentes », *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, vol. 72, n° 1 (2018) : p. 59-76.

BRASSARD, Léonore, « Les Damnées de Virginie Despentes », *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, vol. 72, n° 1 (2018), p. 36-58.

CHEVILLOT, Frédérique, « Les Délires Solidaires de Despentes, de *Baise-Moi* à *King Kong Théorie* », dans Élise HUGUENY-LÉGER et Caroline VERDIER (dir.), *Solitaires*,

Solidaires : Conflict and Confluence in Women's Writings in French, Newcastle-upon-Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2015, p. 229-244.

FAYARD, Nicole, « The Rebellious Body as Parody – *Baise-Moi* by Virginie Despentes », *French Studies*, vol. 60, n° 1 (2006) : p. 63–77.

———, « Sadeian Sisters : Sexuality as Terrorism in the Work of Virginie Despentes », dans Sarah F. DONACHIE et Kim HARRISON (dir.), *Love and Sexuality : New Approaches in French Studies*, Bern : Peter Lang, 2005, p. 101–120.

HOLLISTER, Lucas, « Virginie Despentes et le domaine du genre », *Elfe XX-XXI. Études de la littérature française des XXe et XXIe siècles*, n° 8 (2019), [en ligne] <sur <http://journals.openedition.org/elfe/888>>, consulté le 3 octobre 2019.

IPPOLITO, Paolo, *Génération Houellebecq : exhibition outrancière de l'abîme intime*, 2002, 195 p.

JORDAN, Shirley Ann, « ‘Dans le mauvais goût pour le mauvais goût’? Pornographie, violence et sexualité féminine dans la fiction de Virginie Despentes », dans Nathalie MORELLO et Catherine RODGERS (dir.), *Nouvelles écrivaines : nouvelles voix?*, Amsterdam : Rodopi, 2002, p. 121–139.

LOUAR, Nadia, « “Deux Cents Mots et Un Gros Marteau,” : Virginie Despentes’s Skillful Construction of an Authorial Posture », *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, vol. 72, n° 1 (8 août 2018) : p. 125-45.

MELANÇON, Benoît, « Notice sur la précarité romanesque ou ANPE, ASSEDIC, CDD, CV, DDASS, HLM, IPSO, RATP, RMI, SDF, SMIC et autres TUC », dans Pascal BRISSETTE, Paul CHOINIÈRE, Guillaume PINSON, et Maxime PRÉVOST (dir.), *Écritures hors-foyer : actes du Ve Colloque des jeunes chercheurs en sociocritique et en analyse du discours*, n° 7 (2002) : p. 135-158.

REYNS-CHIKUMA, Chris, « Traversées des Genres avec Frictions et Fusions dans *Apocalypse Bébé* de Virginie Despentes », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 17, n° 5 (2013) : p.550-559.

SANYAL, Debarati, « Matter’s Revenge on Form : Bad Girls Talk Back », dans *The Violence of Modernity : Baudelaire, Irony, and the Politics of Form*, Baltimore : Johns Hopkins University Press, 2006, p.139-72.

SAUZON, Virginie, « Ni victime ni coupable : Virginie Despentes, de la pratique littéraire à la théorie », *Aventures et expériences littéraires*, 2014, p.143-59.

———, « Virginie Despentes et les récits de la violence sexuelle : une déconstruction littéraire et féministe des rhétoriques de la racialisation », *Genre, sexualité & société*, n° 7 (2012), [en ligne] sur < <http://journals.openedition.org/gss/2328>>, consulté le 17 septembre 2016.

SCHAAL, Michèle A, « *Les Chiennes Savantes* de Virginie Despentès Ou l'hétéropatriarcat Triomphant », *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, vol. 72, n° 1 (2018) : p.77-104.

———, « S'émanciper du destin genré (?) : *Les Jolies choses* de Virginie Despentès », dans *Une troisième vague féministe et littéraire, Les femmes de lettres de la nouvelle génération*, Amsterdam : Brill Rodopi, 2017, p.93-153.

———, « Une Nécessaire rébellion féministe : La violence féminine chez Virginie Despentès », dans Frédérique CHEVILLOT et Colette TROUT (dir.), *Rebelles et criminelles chez les écrivaines d'expression française*, Amsterdam : Rodopi, 2013, p.265-280.

———, « Un conte de fées punk-rock féministe : “Bye Bye Blondie” de Virginie Despentès », *Dalhousie French Studies*, vol. 99 (2012) : p.49-61.

———, « Gendered Performances : Fatherhood and Masculinity in Virginie Despentès's *Teen Spirit* », dans Edith BIEGLER VANDERVOORT (dir.), *Masculinities in Twentieth- and Twenty-First Century French and Francophone Literature*, Newcastle-upon-Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2011, p.41-63.

STEMBERGER, Martina, « Troubles of Authority : New Media, Text & Terror in Virginie Despentès *Apocalypse bébé* », *Philologie Im Netz : Beihefte*, n° 64 (2013) : p.17-56.

TROUT, Colette, « *Mordre Au Travers* : Un Traité Au Féminin Sur La Violence », *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, vol. 72, n° 1 (2018) : p.105-24.

WELTMAN-ARON, Brigitte, « L'écrire femme selon Virginie Despentès », *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, vol. 9, n° 2 (2018), [en ligne] sur <<http://www.erudit.org/fr/revues/memoires/2018-v9-n2-memoires03728/1046985ar/>>, consulté le 15 décembre 2019.

WILSON, Leah E, « Collapsing Boundaries to Expose Censorship and Expand Feminism in Virginie Despentès's *Apocalypse Baby* », *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, vol. 72, n° 1 (2018) : p.146-64.

b) Études portant sur *Vernon Subutex*

ARMSTRONG, Joshua, « A Tale of Two Frances : Virginie Despentès' *Vernon Subutex* Trilogy », dans *Maps and Territories. Global Positioning in the Contemporary French Novel*, Liverpool : Liverpool University Press, 2019, p.115–139.

BRICCO, Elisa, « Considérations sur *Vernon Subutex* de Virginie Despentès : “formes de vie”, implication et engagement oblique », *COnTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, n° 22, (2019), [en ligne] sur <<http://journals.openedition.org/contextes/7087>>, consulté le 15 décembre 2019.

DAVID, Sylvain, « Punk's not read ou l'"écouter ensemble" », dans René AUDET (dir.), *Soif de réalité : plongées dans l'imaginaire contemporain*, Montréal : Nota bene, 2018, p. 147-173.

- GOERGEN, Maxime, « Vernon Subutex et Le Roman “Balzacien” », *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, vol. 72, n° 1 (2018) : p. 165-182.
- HOUPPERMANS, Sjef, « L'épopée Vernon Subutex », *RELIEF - Revue Électronique de Littérature Française*, vol. 13, n° 1 (2019) : p. 67-80.
- LÉGER, Nicolas, « La littérature des inégalités », *Esprit* Septembre, n° 9 (2018) : p. 67-72.
- MOZART, Thomas, « Language in Crisis for Society in Crisis? Virginie Despentes and the Case of French Slang », dans Wayne FINKE et Hikaru KITABAYASHI (dir.), *Geolinguistic Studies in Language Contact, Conflict and Development*, New York : ASG Publications, 2018, p.145–168.
- NETTELBECK, Colin, « The Novelist as DJ : Vernon Subutex and The Music of Our Times », *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, vol. 72, n° 1 (2018) : p.183-202.
- SCHAAL, Michèle A., « Whatever became of ‘Génération Mitterrand’? Virginie Despentes’s *Vernon Subutex* », *French Review*, vol. 90, n° 3 (2017) : p.87-99.
- STEMBERGER, Martina, « Reste l’histoire que je me raconte. Narration de la crise et crises de la narration dans la littérature française de l’extrême contemporain », dans Roswitha BÖHM et Cécile KOVASCHAZY (dir.), *Précarité. Littérature et cinéma de la crise au XXIe siècle*, Tübingen : Narr Francke Attempto, 2015, p.163-178.
- UNTER ECKER, Marjolaine, « Léonora Miano et Virginie Despentes : lectures croisées des masculinités “désaxées” », *Études littéraires africaines*, n° 47 (2019) : p.131–146, [en ligne] sur <<https://doi.org/10.7202/1064758ar>>.
- VOLDŘICHOVÁ Beránková, Eva, « Nourriture, repas et banquets dans la « légende urbaine » de *Vernon Subutex* », *Elfe XX-XXI. Études de la littérature française des XXe et XXIe siècles*, n° 7 (2019), [en ligne] sur <<http://journals.openedition.org/elfe/336>>, consulté le 15 décembre 2019.

III. Corpus critique

a) Sociocritique et théories critiques portant sur la littérature

- ANGENOT, Marc, *Le Cru et le faisandé. Sexe, discours social et littérature à la Belle Époque*, Bruxelles : Labor, 1986, 202 p.
- BARTHES, Roland, *Le bruissement de la langue*, Paris : Éditions du Seuil, 1984, 412 p.
- BELHADJIN, Anissa, « Le roman noir, le discontinu et la lecture noire », dans Maryse PETIT et Gilles MENEGALDO (dir.), *Manières de noir : La fiction policière contemporaine*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2016, p.67-80.
- BENJAMIN, Walter, *Charles Baudelaire : un poète lyrique à l’apogée du capitalisme*, Paris : Payot, 1982, 286 p.

- BOULIANE, Claudia, *L'adolescent dans la foule. Aragon, Nizan, Sartre*, Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 2018, 448 p.
- BUCK-MORSS, Susan, « Le flaneur, l'homme-sandwich et la prostituée : politique de la flânerie », dans Heinz WISMANN (dir.), *Walter Benjamin et Paris*, Paris : CERF, 1986, p. 361-402.
- CAMBRON, Micheline, *Une société, un récit : discours culturel au Québec (1957-1976)*, Montréal : L'Hexagone, 1989, 201 p.
- CHASSAY, Jean-François, *Imaginer la science : le savant et le laboratoire dans la fiction contemporaine*, Montréal : Liber, 2003, 242 p.
- CROS, Edmond, *La sociocritique*, Paris : L'Harmattan, 2003, 206 p.
- DUCHET, Claude, « Pour une sociocritique ou variations sur un incipit », *Littérature*, n° 1 (1971) : p. 5–14.
- LÉVEILLÉ, Maxime, « “¿Las notas o las letras?” : génie de l'écriture musico-littéraire et reflets autofictionnels dans Emmanuel LE VAGUERESSE et Stéphane MORENO (dir.), *De música ligera* d'Aixa de la Cruz », dans *Petits génies : la création à 20 ans*, Reims : EPURE, 2017, p. 71–90.
- « Manifeste – Centre de recherche interuniversitaire en sociocritique des textes », [en ligne] sur <<https://sociocritique-crist.org/a-propos/manifeste/>>, consulté le 15 mars 2017.
- MÉNARD, Sophie, « Le “personnage liminaire” : une notion ethnocritique », *Litter@Incognita*, n° 8, (2017) : [en ligne] sur <<http://blogs.univ-tlse2.fr/littera-incognita-2/2017/09/24/le-personnage-liminaire-une-notion-ethnocritique/>>, consulté le 2 octobre 2019.
- POPOVIC, Pierre, « Du chronotope et du chronotype », dans Sophie MÉNARD et Jean-Marie PRIVAT avec Vicky PELLETIER (dir.), *À l'œuvre, l'ouvrier*, PUN-Edulor, Nancy, 2017, p.11–20.
- , « La marquise et le playboy, Une cité entre deux mondes », dans Benoît DENIS et Pierre POPOVIC (dir.), *La ville dans les arts et la littérature en France de 1958 à 1981*, Montréal : Nota Bene, 2015, p.149–165.
- , « De la semiosis sociale au texte : la sociocritique », *SIGNATA, Annales des sémiotiques/Annals of Semiotics*, n° 5 (2014) : p.154–172.
- , « En rade : les descendants du chiffonnier, Lire Gilles Ascaride », *Études littéraires*, vol. 45, n° 2 (2014) : p.165–176.
- , « La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », *Pratiques. Linguistique, littérature, didactique*, n° 151-152 (2011) : p.7-38.

———, « Marseille, du couple mythique et du flâneur au SDF : Izzo, Valabrègue, Ascaride », dans Lise GAUVIN [dir.], *Les métropoles culturelles dans l'espace francophone*, Montréal : Hurtubise, 2011, p. 131-156.

———, « Le temps des militants. Hétérochronie sociale et historicité d'une écriture : Gaston Miron », dans Jean-Pierre BERTRAND et François HÉBERT (dir.), *L'universel Miron*, Montréal : Éditions Nota Bene, 2007, p.129-148.

ROBIN, Régine, *Le mal de Paris*, Paris : Stock, 2014, 344 p.

SCARPA, Marie, « À propos de "Marseille, du couple mythique et du SDF flâneur" de Pierre Popovic », dans Anne-Marie DAVID et Pierre POPOVIC (dir.), *Les douze travaux du texte : sociocritique et ethnocritique*, Montréal : UQÀM, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, 2015, p.87-94.

———, « Le personnage liminaire », *Romantisme*, vol. 145, n° 3 (2009) : p.25-35.

VOYER, Marie-Hélène, « En terrains vagues. Poétique de l'espace incertain dans le roman français et québécois contemporain », Thèse de doctorat, Université de Laval, 2014, 349 p., [en ligne] sur < <https://corpus.ulaval.ca/jspui/bitstream/20.500.11794/25528/1/31392.pdf>>.

WESLEY, Bernabé, *L'oubliothèque mémorable de L.-F. Céline : essai de sociocritique*, Montréal : les Presses de l'Université de Montréal, 2018, 331p.

b) Histoire, économie, sociologie, philosophie, cultural studies

AGAMBEN, Giorgio, *Homo sacer. I, Le pouvoir souverain et la vie nue*, L'Ordre philosophique, Paris : Seuil, 1997, 192 p.

BARTHES, Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris : Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980, 192 p.

BATAILLE, Georges, *La part maudite ; précédé de La notion de dépense*, Paris : Éditions de Minuit, 1967, 249 p.

BHABHA, Homi K., *The Location of Culture*, Londres : Psychology Press, 2004, 408 p.

BOURRIAUD, Nicolas, *Postproduction : la culture comme scénario : comment l'art reprogramme le monde contemporain*, Dijon : Les Presses du réel, 2009, 95 p.

BUTLER, Judith, *Prekarious Life : The Powers of Mourning and Violence*, London : Verso, 2004, 168 p.

CASTEL, Robert, *La montée des incertitudes : travail, protections, statut de l'individu*, Paris : Seuil, 2009, 457 p.

———, *L'insécurité sociale : qu'est-ce qu'être protégé?*, Paris : Éditions du Seuil, 2003, 95 p.

- CASTORIADIS, Cornelius, *Le contenu du socialisme*, Paris : Union générale d'éditions, 1979, 441 p.
- CORBIÈRE, Tristan, « Paris », dans *Les Amours jaunes*, Paris : Le Livre de Poche, 2018, 288 p.
- CORDONNIER, Laurent, « Économistes en guerre contre les chômeurs », dans *L'art d'ignorer les pauvres*, Paris : Les Liens qui Libèrent, 2011, 71 p.
- DELVAUX, Martine, *Le boys club*, Montréal : Remue-ménage, 2019, 232 p.
- , *Les filles en série : des Barbie aux Pussy Riot*, Montréal : Remue-ménage, 2013, 234 p.
- DENIS, Paul, « Sous le regard de Freud », *Communications*, vol. 75, n° 1 (2004) : p. 171-178.
- EPSTEIN, Renaud, « Les raves ou la mise à l'épreuve underground de la centralité parisienne », *Mouvements*, vol. 13, n° 1 (2001) : p. 73-80.
- FLUSTY, Steven, *Building Paranoïa : The Proliferation of Interdictory Space and the Erosion of Spatial Justice*, Los Angeles Forum for Architecture and Urban Design, 1994, 55 p.
- ROCKHILL, Gabriel, *Contre-histoire du temps présent : interrogations intempestives sur la mondialisation, la technologie, la démocratie*, Paris : CNRS Éditions, 2017, 206 p.
- GAUTHIER, François, « La recomposition du religieux et du politique dans la société du marché », Thèse de doctorat, UQAM, 2006, 452 p.
- GONTARD, Marc, *Écrire la crise : l'esthétique postmoderne*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2013, 148 p.
- GRAHAM, Stephen, *Villes sous contrôle : la militarisation de l'espace urbain*, Paris : La Découverte, 2012, 277 p.
- HAN, Byung-Chul, *La société de transparence*, Paris : PUF, 2017, 90 p.
- , *Psychopolitique : le néolibéralisme et les nouvelles techniques de pouvoir*, Strasbourg : Circé, 2016, 119 p.
- HEINICH, Nathalie, *De la visibilité : excellence et singularité en régime médiatique*, Bibliothèque des sciences humaines, Paris : Gallimard, 2012, 593 p.
- KAGEURA, Ryohei, « Walter Benjamin et la sécularisation », Thèse de doctorat, Université de Strasbourg, 2012, 376 p.
- KESSOUS, Emmanuel, Kevin MELLET, et Moustafa ZOUINAR, « L'économie de l'attention : entre protection des ressources cognitives et extraction de la valeur », *Sociologie du Travail*, vol. 52, n° 3 (2010) : p. 359-373.
- KLEIN, Naomi, *The Shock Doctrine : The Rise of Disaster Capitalism*, Toronto : Vintage Canada Edition, 2008, 663 p.

- LAMIZET, Bernard, *Le sens et la valeur : sémiotique de l'économie politique*, Paris : Classiques Garnier, 2013, 464 p.
- LANDAU, James, « The Flesh of Raving : Merleau-Ponty and the “Experience” of Ecstasy », dans Graham ST JOHN (dir.), *Rave Culture and Religion*, p. 105–122, Royaume-Uni : Routledge, 2004.
- LANDOWSKI, Eric, *Les interactions risquées*, Limoges, France : Presses universitaires de Limoges, 2006, 106 p.
- LELOUP, Jean-Yves, *Digital Magma : de l'utopie des raves parties à la génération iPod*, Paris : Éditions Scali, 2006, 193 p.
- MEYER, Michel, *La problématique*, Que sais-je? Paris : Presses universitaires de France, 2010, 125 p.
- MONDOUX, André, *Big Data et société : industrialisation des médiations symboliques*, Québec : PUQ, 2018, 352 p.
- PAGLIA, Camille, *Free Women, Free Men : Sex, Gender, Feminism*, New York : Pantheon Books, 2017, 315 p.
- PATRIN-LECLÈRE, Valérie, « Médias et publicité, l'impossible débat ? » *Communication & Langages*, vol. 143, n° 1 (2005) : p.7-18.
- PRECIADO, Paul B, *Un appartement sur Uranus*, Paris : Grasset & Fasquelle, 2019, 334 p.
- , *Testo Junkie : sexe, drogue et biopolitique*, Paris : Grasset & Fasquelle, 2008, 409 p.
- RUBEN, Jeff, *The End Of Growth*, Toronto : Random House Canada, 2012, 320 p.
- SAVIANO, Roberto, *Extra pure : voyage dans l'économie de la cocaïne*, Paris : Gallimard, 2014, 534 p.
- SAYEUX, Anne-Sophie, « Le corps-oreille des musiques électroniques », *Communications*, vol. 86, n° 1 (2010) : p.229-246.
- SUE, Roger, *Temps et ordre social : sociologie des temps sociaux*, Le Sociologue, Paris : Presses universitaires de France, 1995, 313p.
- TENRET, Elise, « L'école et la croyance en la méritocratie », Thèse de doctorat, Université de Bourgogne École doctorale LISIT Institut de recherche sur l'éducation IREDU - CNRS, 2008, 397 p.
- TORRICELLI, Gian Paolo, « De l'usage d'une friche, Le Sanatorio di Medoscio (Canton du Tessin, Suisse) », *Journal of Alpine Research | Revue de géographie alpine*, 2019, [en ligne] sur <<http://journals.openedition.org/rga/5453>>, consulté le 19 avril 2019.
- WEBER, Max, *Économie et société*, Paris : Pocket, 1995, 424p.

IV. Médiagraphie

Bérurier Noir, « Carnaval des agités », France : Last Call, 1995, [en ligne] sur <<https://open.spotify.com/album/3tCLMejnYkn15bTFMDZE6P>>, consulté le 30 octobre 2019.

———, « Vivre libre ou mourir », dans *Concerto pour détraqués*, n° 3, France : Bondage Records, 1985, [en ligne] sur <<https://open.spotify.com/album/0w0PrmR6ZslqHXySrbI84>>, consulté le 30 octobre 2019.

O.T.H, « On est tous des acculés », dans *Anarchives*, n° 14, Last Call Records, 1995, [en ligne] sur <<https://open.spotify.com/album/4CyjC83K1q92T1XtLan2Ly>>, consulté le 30 octobre 2019.

Les Rats, « Paris s'éveille », dans *C'est bien parti pour ne pas s'arranger!!!*, n° 1, Gougnaf Mouvement, 1988, [en ligne] sur <<https://open.spotify.com/album/7s4NJmbRk4tyWnIjpnBE9?highlight=spotify:track:4LqWdJBWr1RS7VgFwoVysu>>, consulté le 30 octobre 2019.

La souris déglinguée, « Maximum swing », dans *Aujourd'hui et demain*, n° 6. Celluloïd Records, 1983, [en ligne] sur <<https://open.spotify.com/album/0eiNHQWD6pn95ehrLGfLmi>>, consulté le 30 octobre 2019.

Parabellum, « R.M.I. chez les Roumis », dans *Parabellum*, n° 2, Mantra/Arcade, 1990, [en ligne] sur <<https://open.spotify.com/album/2LRelosD4beyjvWBWFZJJJ>>, consulté le 30 octobre 2019.

Table des matières

Résumé	i
Abstract.....	ii
Remerciements.....	iv
Introduction.....	5
Chapitre 1 : La Bourse ou la vie	12
... Ergo sum	12
<i>Ad nauseam</i>	16
Natures mortes	18
Flux.....	25
<i>Para bellum</i>	34
<i>Acta fabula est</i>	39
Chapitre 2 : Rumeurs, clameurs et mascarades	41
Temps de cerveau disponible.....	42
Fétichisation de la transparence	45
Vous n’êtes pas le client, vous êtes le produit	51
Barbie et Ken	57
Dans la boutique de brocante on ne peut ni se rappeler ni oublier.....	65
Les chiens de Pavlov	70
<i>Fake News</i>	75
Chapitre 3 : Carnaval des agités.....	81
« Maximum swing » – <i>Aujourd’hui et demain</i>	82
« R.M.I. chez les Roumis » – <i>Parabellum</i>	89
« Paris s’éveille » – C’est bien parti pour ne pas s’arranger!!!.....	93
« Vivre libre ou mourir » – <i>Concerto pour détraqués</i>	99
« On est tous des acculés » – <i>Anarchives</i>	106
Conclusion	115
Bibliographie.....	119
Table des matières.....	128