
Vernon Subutex et le roman « balzacien »

MAXIME GOERGEN
UNIVERSITY OF SHEFFIELD

Dès la sortie du premier tome de *Vernon Subutex*, la comparaison entre Virginie Despentes et Balzac s'est imposée, avec une étonnante régularité, sous la plume des journalistes. Selon Pierre Vavasseur, critique au *Parisien*, il faut voir dans le roman « une comédie humaine d'aujourd'hui » (VS 2 : quatrième de couverture) ; pour Laurence Houot, « comme Balzac en son temps avait livré 'une histoire naturelle de la société' de son époque, Despentes scanne celle d'aujourd'hui » ; sur France Culture, Xavier Delaporte est plus lapidaire encore : « Virginie Despentes = Balzac + Internet = on aime ». Les lecteurs professionnels ne sont pas seuls à faire ce rapprochement : les amateurs, eux aussi, évoquent volontiers l'auteur de *la Comédie humaine*, parfois avec beaucoup de candeur : « bon, je n'ai jamais lu Balzac, mais *Vernon Subutex* correspond à l'image que je me fais d'un roman balzacien », écrit l'un d'entre eux (Walvarens). De tous côtés, on assiste autour de *Vernon Subutex* à une véritable prolifération de la référence à Balzac, tant et si bien que l'évocation de l'écrivain réaliste semble même devenue un véritable argument de vente pour le roman : la comparaison de Vavasseur est ainsi reproduite en quatrième de couverture des tomes 2 et 3 de l'œuvre de Despentes.

L'utilisation du terme balzacien est intéressante en soi, dans le cas de Despentes bien sûr, mais aussi dans celui du roman français contemporain en général. Voilà en effet une épithète pendant longtemps honnie (on sait à quel point le Nouveau Roman l'avait en détestation), mais qui revient bruyamment dans les colonnes du journalisme littéraire, à tel point qu'elle constitue désormais un véritable « mot de passe » pour le lecteur du XXI^e siècle (Jourdan). On l'utilise pour qualifier diversement l'œuvre de Michel Houellebecq¹ ou celle de Mathias Énard, à la faveur d'une ressemblance d'ailleurs habilement mise en scène (Leménager). Et donc, plus récemment et avec le plus d'insistance peut-être, celle de l'auteur de *Vernon Subutex*. C'est là un *come-back* réjouissant pour les lecteurs de Balzac (parmi lesquels, justement, l'on compte Despentes elle-même).² Mais que veut-on dire lorsque l'on qualifie le roman, en particulier celui de Despentes, de balzacien ? Et pour commencer, quelle lecture cet adjectif programme-t-il ? De quoi, au juste, est-il le « mot de passe » ?

Il y a fort à parier que, pour le lecteur non-spécialiste, il ne convoque guère plus que quelques souvenirs d'école : l'étiquette de « roman réaliste », quelques personnages saillants — Rastignac, le père Grandet, Vautrin ou la cousine Bette — et, peut-être, une ambition d'épuisement descriptif du réel. Il peut aussi évoquer une certaine démesure : l'entreprise (inachevée) de *la Comédie humaine* est une immense machine romanesque d'une centaine d'œuvres qui se veut être le portrait fidèle et exhaustif de la société française du XIX^e siècle. Le terme est donc d'autant plus évocateur qu'il est polysémique, et peut donc se prêter librement à des réappropriations individuelles, comme celle de ce blogueur qui, n'ayant pas lu Balzac, s'en forme pourtant une idée assez claire pour l'évoquer dans sa critique de *Vernon Subutex*. Ce que cet usage « naïf » révèle, autant d'ailleurs que celui des critiques littéraires professionnels (dont on peut imaginer qu'ils n'ont pas forcément, eux non plus, lu tout Balzac), c'est en premier lieu la grande disponibilité sémantique du mot « balzacien ». Ce mot recouvre une réalité à la fois moins définie et plus ouverte que d'autres adjectifs qui lui sont associés — qu'on pense aux termes « zolien » ou « flaubertien », par exemple, qui mènent de manière beaucoup plus directe à l'identification d'un style ou de thèmes distinctifs. La malléabilité avec laquelle le signifiant « balzacien » est utilisé dans ces textes ne relève donc nullement d'une incompétence ou d'une incompréhension : elle semble plutôt coextensive à l'ambition balzacienne de totalité, qui interdit justement de déterminer avec autorité qu'un fragment du tout est plus proprement « balzacien » qu'un autre. C'est l'idée qu'avait en son temps formalisée le critique balzacien Lucien Dällenbach, dans deux articles qui firent date (« Du Fragment au cosmos » 420-31 ; « Le Tout en morceaux » 156-69). Chez Balzac, à ses yeux, il n'y a

pas de débris non totalisable . . . ; pas de pièces irrémédiablement détachées et disjointes. Bien qu'elle ne relève pas du puzzle mais du mobile, l'entreprise balzacienne demeure sous la juridiction du Logos, puisque tout fragment est d'avance destiné ici à réintégrer l'unité dont il est arraché, à laquelle il doit être rendu, et dont il ne cesse de porter l'empreinte en tant que morceau d'univers (« Du Fragment au cosmos » 428).

Quelque chose de « balzacien » sommeillerait donc en chaque personnage comme en chaque situation, dans la mesure justement où *tout*, dans le réel, peut être appelé à révéler son sens après coup dans un grand récit cosmogonique. Voilà qui élargit, et de manière étourdissante, le domaine du

« balzacien ». Plus récemment, les spécialistes de *la Comédie humaine* n'ont pu que modestement constater le signifié protéiforme de ce mot, et le risque d'éparpillement sémantique dont il est porteur. C'est le cas par exemple d'Isabelle Tournier qui souligne, en marge d'une édition en ligne de l'œuvre de Balzac, la difficulté de la délimitation du concept de « balzacien », tout en essayant d'en déterminer certains traits essentiels :

Bien qu'il soit difficile de préciser ce qu'on entend exactement par attitude, personnage ou situation 'balzacienne', on peut tomber d'accord sur un minimum commun et retenir un souci pédagogique quasi maniaque du détail, le sens des caractères fortement typés et celui des contrastes dramatiques, mais toujours une sorte de force, de profusion d'énergie et d'excès. (Tournier)

Tout en mesurant ce qu'elle implique de sacrifices et d'approximations, accordons-nous donc sur cette définition minimale, qui insiste sur la souplesse du terme mais lui définit tout de même un contenu : seraient donc balzaciens un certain souci de la précision descriptive, l'invention de personnages hautement représentatifs (de leur classe, de leur métier, de leur origine sociale ou géographique), mais également absolument singuliers de par la qualité de leur énergie vitale, par la force de leur désir ou de leur ambition. C'était d'ailleurs déjà, relevons-le, ce qu'un de ses meilleurs lecteurs, Charles Baudelaire, avait su voir dans Balzac :

Depuis le sommet de l'aristocratie jusqu'aux bas-fonds de la plèbe, tous les acteurs de sa *Comédie* sont plus âpres à la vie, plus actifs et rusés dans la lutte, plus patients dans le malheur, plus goulus dans la jouissance, plus angéliques dans le dévouement, que la comédie du vrai monde ne nous les montre. Bref, chacun, chez Balzac, même les portières, a du génie. (120)

Qu'on change quelques mots, qu'on actualise le vocabulaire de Baudelaire, et l'on comprendra l'argument sous-jacent à la lecture balzacienne de *Vernon Subutex* par ses différents commentateurs : le livre de Despentès serait une *Comédie humaine* transposée dans la France post-industrielle, une coupe transversale dans un pays miné par la puissance des inégalités et la violence des appétits, mais éclairé par les fulgurances de quelques trajectoires individuelles exemplaires.

Ces correspondances entre les deux œuvres resteraient cependant anecdotiques si elles n'étaient révélatrices d'une démarche critique commune aux deux auteurs, et dont les homologues formelles et thématiques ne sont

somme toute que la conséquence. Le réel contemporain, pour Balzac comme pour Despentès, est un patchwork sémiotique que le travail du roman est de rendre lisible. Tous deux envisagent l'époque qu'ils décrivent comme celle d'une transition entre anciennes et nouvelles formes de sociabilité et de relations de pouvoir, transition marquée essentiellement par de grandes ruptures techniques (les progrès de l'imprimerie ou le journalisme chez Balzac, la dématérialisation de la musique et la marchandisation du mode de vie alternatif pour Despentès), et par la coexistence de groupes sociaux en émergence et en déclin (typiquement, aristocrates / petits bourgeois chez Balzac, rockers vieillissants / jeunes extrémistes politiques ou religieux chez Despentès). Le roman porte ainsi la nostalgie, au moins théorique, d'un état du monde plus simple ou plus légitime : une époque sert ainsi de référence dans *Vernon Subutex*, c'est celle du rock vécu « comme mode de vie, dangereux et subversif », que Despentès date « d'avant Nirvana » (Kaprièlan) ; alors que chez Balzac, c'est une aristocratie largement idéalisée qui sert d'étalon idéologique. Comparé défavorablement à ces périodes ou catégories de référence sur le plan politique, le présent qu'observent les deux auteurs est pourtant aussi, dans sa complexité et ses contradictions, une formidable incitation à déchiffrer et à interpréter, et son imperfection s'avère donc cruciale à la création littéraire. C'est ainsi que Despentès peut se dire « heureuse . . . d'être contemporaine d'Internet et d'autres technologies nouvelles et excitantes » (Crom 6) : sans ces ruptures, techniques ou idéologiques, et le décalage qu'elles créent, souvent vécu de manière violente par ses acteurs, il n'y aurait en effet pas de *monde d'avant* dont le roman puisse se faire l'écho mélancolique; il n'y aurait donc pas non plus de possibilité pour le discours romanesque de prétendre à cette mission singulière que lui confient les deux auteurs, celle de « dépasser l'illisibilité contemporaine » (Ebguy 15). Car c'est bien cela qui se joue dans le retour du « balzacien » dans la fiction française du XXI^e siècle,³ et en particulier dans *Vernon Subutex* : le roman s'assumant comme un mode d'accès privilégié au réel, comme élucidation possible, et peut-être seule possible, d'un monde (re)devenu opaque. L'appel au grand modèle balzacien s'impose avec d'autant plus d'évidence bien sûr qu'au début du XIX^e siècle et au début du XXI^e, les mêmes forces sont à l'œuvre. Le pouvoir de l'argent, que Balzac place au cœur de son œuvre, n'a fait que consolider son emprise sur l'imaginaire social ; l'atomisation de la société française s'est poursuivie ; Paris est resté ce qu'il était chez Balzac, ce « vaste champ incessamment remué par une tempête d'intérêts » (5 : 1039) décrit au début de *La Fille aux yeux d'or*... Le monde de

Subutex est celui de Balzac — en pire.

Balzac serait donc redevenu pour la production romanesque du début du XXI^e siècle, et *a fortiori* pour celle de Despentès, ce que Foucault appelait un « instaurateur de discursivité » (312) : un discours à partir duquel d'autres textes sont rendus possibles. C'est du moins ainsi que nous allons ici l'envisager. Je me propose dans ces quelques pages d'entreprendre un double travail : il consistera d'abord à réfléchir à quelques-unes des façons dont Despentès s'inscrit formellement et thématiquement dans cette généalogie balzacienne, à travers le caractère panoramique des personnages de *Vernon Subutex* ; puis, et de manière plus essentielle me semble-t-il, à montrer entre Balzac et Despentès une similarité de vision. Car selon le mot célèbre de Baudelaire — une fois encore —, Balzac, plus encore que celui d'être observateur, a pour principal mérite d'être « visionnaire, et visionnaire passionné » (120). On peut appliquer le même qualificatif aux personnages de *Vernon Subutex* : au-delà d'une volonté bien réelle d'offrir une lecture panoramique du Paris contemporain, ils invitent aussi à sa reconfiguration et son dépassement utopique, en particulier à travers la métamorphose du héros du roman en « mini-gourou du XIX^e » arrondissement de Paris (*VS* 3 : 324). Il restera à s'interroger pour conclure sur la signification de ce moment « balzacien » que semble traverser aujourd'hui le roman français.

Une taxinomie ?

C'est surtout à la constitution des personnages de *Vernon Subutex* en *types* que la journaliste Laurence Houot fait référence lorsqu'elle qualifie le roman de « balzacien » (Jourdan). La notion de type étant inséparable de la définition qu'en a donnée Georg Lukács (dans une étude, justement, consacrée à Balzac), on nous excusera de la rappeler ici :

Le type . . . est une synthèse originale réunissant organiquement l'universel et le particulier. Le type ne devient pas un type grâce à son caractère moyen, mais son seul caractère individuel — quelle qu'en soit la profondeur — n'y suffit pas non plus ; il le devient au contraire parce qu'en lui convergent et se rencontrent tous les éléments déterminants, humainement et socialement essentiels, d'une période historique, parce qu'en créant des types, on montre ces éléments à leur plus haut degré de développement dans le déploiement extrême des possibilités qui s'y cachent, dans cette représentation extrême des extrêmes qui concrétise en même temps le sommet et les limites de la

totalité de l'homme et de la période. (9)

On trouve chez Despentès une multitude de types lukaciens représentatifs des différentes « tribus » du Paris du XXI^e siècle, se rencontrant à la faveur des hasards et des nécessités que fait naître la grande ville. Tout comme chez Balzac, ces types sont aussi hautement individualisés : l'empreinte du collectif s'inscrit à chaque fois dans une trajectoire biographique singulière. L'index des personnages, en tête des tomes 2 et 3 (VS 2 : 8-10 ; VS 3 : 8-10), systématise le procédé, et matérialise ce que propose justement Balzac lui-même, dans la préface d'*Une Fille d'Ève* (1839), en concevant le réseau des personnages de *la Comédie humaine* :

plus tard, on ferait aux *Études de mœurs* une table de matières biographiques, où l'on aiderait le lecteur à se retrouver dans cet immense labyrinthe au moyen d'articles ainsi conçus :

RASTIGNAC (Eugène-Louis), fils aîné du baron et de la baronne de Rastignac, né à Rastignac, département de la Charente, en 1799 ; vient à Paris en 1819, faire son droit, habite la maison Vauquer . . .

Il est un des lions du grand monde (*voy. tome IV de l'œuvre*) ; il se lie avec tous les jeunes gens de son époque. (2 : 265-66)

Même fonction des notices biographiques chez Despentès. En voici une particulièrement représentative :

Xavier Fardin : Scénariste frustré. Ancien ami de Vernon, il l'héberge le temps d'un week-end. A la fin du tome 1, il retrouve Vernon devenu SDF et se fait tabasser par un groupe de jeunes fafs. (VS 2 : 8)

Comme chez Balzac, la fiche biographique constitue la porte d'entrée à un monde fictif constitué comme un réseau interpersonnel dense, mais surdéterminé par l'histoire collective. Ainsi, cette seule note biographique fait allusion aux situations de précarité professionnelle de Xavier, de relégation économique de Vernon, d'insécurité culturelle du groupe de droite identitaire dont font partie Noël et Loïc : trois marginalisations qui font des personnages qui les subissent les idéaux-types d'une taxinomie « balzacienne ». La sociabilité romanesque qui voit le jour entre ces personnages venus des quatre points cardinaux du monde social est toujours cadrée, en dernier lieu, par une violence économique et symbolique — qui prend d'ailleurs parfois la forme bien réelle de la violence physique, qui mène au passage à tabac de Xavier dans le premier volume, à la mort de Loïc dans le second, et, bien entendu, à l'hécatombe qui conclut le troisième tome (VS 1 : 378-81 ; VS 2 : 330-31 VS 3 : 370-73). On montrerait ainsi sans peine le caractère

agonistique de la plupart des liens que tissent les personnages du roman : Kiko, richissime trader, dominant car fortuné et pouvant donc exproprier un DJ sporadiquement génial mais sans ressources ; Laurent Dopalet, richissime et velléitaire, manipulant son éphémère collaboratrice Anaïs. À ces exemples où le couple dominant/dominé se fonde sur la disparité économique, s'ajoute la confrontation, à l'intérieur même du noyau familial (Sélim et Aïcha, Laurent et Antoine Dopalet) ou dans le groupe de pairs (Loïc/Noël), de rapports différents et antagonistes à l'identité culturelle, dans les strates les plus précarisées du monde social. C'est là en effet que s'élaborent, dans une fixation sur la question identitaire, des stratégies de contournement des déterminismes économiques. C'est ainsi que la conversion de la petite Aïcha à l'Islam s'explique : « Il s'agissait de penser la vie autrement qu'en la sacrifiant tout entière sur l'autel de la consommation » (VS 1 : 255). De même, dans le groupuscule de Loïc et Noël, le geste bien concret d'aller soutenir un SDF, dans la mesure où celui-ci est français, s'appuie sur un refus de laisser l'argent déterminer entièrement la place de l'individu dans la société (VS 1 : 375).

Les inégalités économiques dressent donc les uns contre les autres des privilégiés, pour qui l'identité fluctue librement au rythme des marchés — « Qui est le plus fort. Le plus rapide. C'est la seule question », selon Kiko (VS 1 : 222) — et des personnages précarisés, se définissant quant à eux par rapport à un dogme, culturel ou religieux, leur permettant de stabiliser leur identité sociale : l'Islam pour Aïcha, l'universalisme laïc pour Sélim, le nationalisme pour Loïc. Organisant cette double division — celle qui oppose le riche au pauvre et celle qui oppose *entre eux* les défavorisés en mal de repères stables —, il existe pourtant un horizon rétrospectif commun : celui d'un monde où les différences politiques gauche/droite sont à la fois significantes et lisibles, et où l'appartenance à un groupe social, même défavorisé, entraîne de manière presque mécanique l'adhésion à une identité culturelle stable. C'est l'effacement de ce monde de référence qui explique, en grande partie, que Noël rejoigne les rangs de la droite identitaire :

Sa mère était caissière. Noël l'a vue trimer et se faire enculer, toute sa vie. Elle vote socialiste. Encore aujourd'hui. Elle y va sans se faire d'illusion. *Le Nouvel Obs*. Quand ils font leurs gros titres sur la pute de l'ex-directeur du FMI, c'est direct à la gueule de sa mère qu'ils crachent : on est entre nous, on peut tout se permettre, l'essentiel c'est que le fric ne sorte pas d'ici. (VS 1 : 369)

De la même nostalgie procèdent les réflexions d'Olga : « Mon père

était communiste. Alors quand je lis le journal, je comprends le message qui en émane : gloire au grand capital. Malheur à ceux qui ne se soumettent pas entièrement » (VS 1 : 344), ou la plainte de Sélim : « Il a aimé ce pays, à la folie. Son école, ses rues propres, son orthographe impossible, sa littérature et ses institutions. Mais autour de lui, les Français n'habitent plus la France qui l'a enchanté » (VS 2 : 161).

Ainsi la sociabilité romanesque de *Vernon Subutex* rappelle à quel point les repères d'un monde enfui, celui des Trente Glorieuses, informent encore l'expérience du réel des Parisiens de 2015. De cette présence-absence d'un monde en apparence plus lisible et moins absurde procède l'atomisation du monde des dominés et des marginaux, réduits à une lutte symbolique en leur sein, et, à l'autre extrême, la cristallisation des privilèges de ceux que la richesse et le pouvoir préservent de tout malaise identitaire.

Ce monde romanesque structuré par ses pôles oppositionnels est aussi pourtant, paradoxalement, un monde d'échanges permanents. Dans *la Comédie humaine*, qui représente de la même manière des mondes semblant l'un à l'autre impénétrables — celui des affaires et celui de la haute aristocratie, celui de la culture et celui de l'industrie, celui de la poésie et celui du bain, ou plus simplement l'antagonisme Paris/province — Balzac affectionne les figures du passage, les entre-deux qui servent de vases communicants, ou révèlent entre ce que tout semblait séparer des similitudes et des points de jonction. La figure de l'arriviste, et ses plus célèbres épigones, Rastignac et Lucien de Rubempré, en sont les plus célèbres exemples. Mais il y en a bien d'autres : qu'on pense à l'androgynisme Séraphîtüs-Séraphîta, humain et céleste à la fois, ou à Vautrin, être protéiforme unissant sous ses masques la pègre et le grand monde ; et surtout, figure centrale de *la Comédie humaine*, à Louis Lambert, génie tutélaire — évoqué par les esprits purs du Cénacle d'*Illusions perdues* comme « le plus grand esprit de notre époque, notre ami le plus aimé, celui qui pendant deux ans a été notre lumière » (5 : 419). Louis Lambert est chez Balzac le type du héros de la pensée, celui dont l'intelligence est si large et la sensibilité si développée qu'il doit se retirer du monde, et entre dans une catalepsie prolongée, état intermédiaire entre l'homme et l'ange, la folie et la savoir pur. Ce qui n'empêche pas sa pensée d'essaimer au travers de *la Comédie humaine*, à la manière d'un évangile absent, et d'être ainsi l'une des fondations théoriques de la pensée balzacienne.⁴ Tous ces personnages, à commencer par Lambert, se situent dans des marges ou des zones liminaires (sociales, sexuelles, ontologiques) : c'est précisément ce qui leur permet

de tisser des liens, narratifs et thématiques, entre des mondes auxquels ils participent sans y être jamais réductibles.

Ce type de personnages, essentiel à la conception balzacienne du roman, nous le retrouvons chez Despentès. On constatera d'abord l'importance en ce domaine des personnages transgenres : Marcia qui « incarnait la féminité dans ce qu'elle a de plus troublant » (*VS 1* :329), et Debbie, l'actrice porno devenue Daniel, « le petit mec mignon et sympa que tout le monde adore » (*VS 1* : 197), aimantent l'attention, intriguent et attirent, créant un vacillement des certitudes et des classements. La fonction subversive de la reconfiguration du dualisme masculin/féminin a été largement explorée par la critique despentienne : Michèle Schaal a ainsi analysé les jeux d'inversion et de transgression des conventions genrées qui caractérisent des romans comme *Bye Bye Blondie* ou *Les Jolies choses* (« Un conte... » 49-61 ; *TVFL* 99-153), tout comme Nicole Fayard, empruntant à Judith Butler le concept de performativité du genre, souligne la déstabilisation symbolique d'ensemble qu'implique cette même transgression dans *Baise-moi* (63-77). Les corps, chez Despentès, sont le lieu possible de l'affirmation assumée d'un excès, d'une différence inassimilable aux discours essentialistes, excès qui défie de manière radicale les équilibres symboliques en marge desquels il s'exprime. Or cette subversion, qui est résistance concrète à un discours qui classe, simplifie et limite, est aussi et inséparablement ce qui déclenche le désir d'interprétation : la ductilité des identités entraîne chez le lecteur, comme chez les personnages qui lui sont confrontés, une véritable pulsion sémiotique.

C'est là encore un trait qui rapproche *Vernon Subutex* et le roman balzacien, avec ses androgynes, ses castrats (la Zambinella de *Sarrasine*), ses héros féminisés (Lucien de Rubempré), et ses célibataires aux affections équivoques, en marge de la sexualité reproductive et exclus des familles légitimes (le cousin Pons, la cousine Bette). Car chez Balzac comme chez Despentès, comme le note Owen Heathcote,

à la possibilité d'une non-correspondance entre corps et sexe correspond la possibilité d'une représentation et d'une épistémologie *autre* . . . Que ce soit au niveau sexuel ou fictionnel, le *tiers* risque de faire basculer non seulement la correspondance homme-femme, mais cette autre correspondance entre partenaires complémentaires 'évidents' — représentation et réel dans le discours réaliste. (59, italiques dans l'original)

L'intérêt encore récent de la critique pour la problématique du genre

chez Balzac a mis au jour le potentiel de subversion de la présence de ce *tiers* dans *la Comédie humaine*, excès et marge qui a pour capacité de faire dérailler l'ordre de la représentation comme l'ordre social, et laisse deviner la possibilité d'un autre agencement politique et narratif. C'est dans ce sens que Catherine Nesci établit un lien entre la conception balzacienne du genre et l'émergence de la modernité urbaine et de l'industrialisation, avec les changements qu'elle entraîne dans les rapports entre hommes et femmes (264-65). Les corps et les désirs marginaux sont l'expression subjective d'une mise en doute bien plus large de la stabilité de l'ordre social et du discours qui le légitime. Chez Balzac comme chez Despentès, les êtres rétifs à l'assimilation servent ainsi de révélateurs comme de points de résistance à un discours sur le monde qui se veut naturel et transparent.

On ne s'étonnera pas que cette remise en question de l'ordre du discours, portée dans *Vernon Subutex* par des personnages interrogeant le dualisme homme/femme, s'étende à d'autres marges, à d'autres personnages liminaires, mettant plus globalement en question les rapports de domination. C'est le cas, et surtout, de deux figures essentielles dans le roman : Vernon Subutex lui-même, qui ayant tout perdu, s'étant absolument dépouillé, est ainsi à même de devenir l'interface des désirs et des projections de tous. Mais aussi Alex Bleach : à l'extrême opposé du dénuement de Subutex, celui-ci conte de manière posthume, en un chapitre qui constitue le cœur et la systématisation critique du deuxième volume (*VS 2* : 126-50), les illusions perdues de sa génération et sa propre métamorphose en produit de consommation. Bleach est un personnage liminaire à plus d'un titre: décédé mais omniprésent dans le roman à travers l'enregistrement de son « testament », qui fait l'objet d'une longue quête collective (*VS 1* : 35) ; riche et célèbre mais nostalgique des compagnons de sa première infortune; historien et critique sévère de la marchandisation du rock dont il est aussi le plus éminent représentant : « le rock convenait à la langue officielle du capitalisme, celle de la publicité . . . on m'a dépouillé de tout ce que j'avais, mais j'ai connu un monde qu'on s'était créé sur mesure, dans lequel je ne me levais pas le matin en me disant je vais encore obéir » (*VS 2* :129).

Voilà donc deux personnages hors-jeu, l'un d'avoir tout perdu, l'autre d'avoir trop gagné. L'un et l'autre peuvent aussi être vus comme des éléments en dernier lieu inassimilables au système capitaliste, comme ses rejets : Bleach échappant à son destin de marchandise par sa mort, Vernon devenu obsolète comme les vinyles qu'il vendait. Entre les deux personnages s'instaure une

relation de filiation très claire : la dégradation sociale de Vernon, et donc le prétexte du roman, suit logiquement la mort de Bleach, qui réglait ses loyers ; Bleach qui, quant à lui, avait trouvé chez *Revolver* ses premières inspirations. La filiation va plus loin : Bleach se compare volontiers à Jésus (*VS 2 :131*), et le destin de sa génération à une « descente de la Croix » (*VS 2 :130*). La métaphore religieuse s'étoffera dans la suite du roman : Vernon sera « mini-gourou du XIX^e » arrondissement (*VS 2 :324*) « prophète » (*VS 2 :208*) ou « sphinx » (*VS 2 : 328*). Le lien qui s'établit entre les deux personnages est celui qui lie un prophète à son disciple.

Une utopie ?

C'est ici qu'il faut parler de la dimension utopique de *Vernon Subutex*, et de sa consubstantialité avec son organisation romanesque. Ici encore, Balzac fait figure de modèle. L'avant-propos de *la Comédie humaine* fait bien plus que promettre, selon la célèbre formule, une taxinomie sociale destinée à « faire concurrence à l'État-Civil » (1 : 10) : il s'agit pour Balzac d'établir son entreprise romanesque sur des principes politiques, qu'il exprime de manière lapidaire : « J'écris à la lueur de deux Vérités éternelles : la Religion, la Monarchie, deux nécessités que les événements contemporains proclament, et vers lesquelles tout écrivain de bon sens doit essayer de ramener notre pays » (1 : 13). Toute *la Comédie humaine* repose théoriquement sur cet acte de foi qu'est sa capacité à éclairer les grands principes du mouvement social afin d'agir sur lui de manière normative. Aussi Balzac défend-t-il en 1835, dans l'Introduction aux *Études philosophiques* signée par Félix Davin, l'organisation concentrique de son œuvre : « quand les *Études de mœurs* auront peint la société dans tous ses effets, les *Études philosophiques* en constateront les causes, et les *Études analytiques* en creuseront les principes » (10 : 1218, italiques dans l'original). On sait ce qu'il est advenu de cette grande ambition de cohérence et de complétude : *la Comédie humaine* est en fait un ensemble à trous, un édifice incomplet que Balzac n'a jamais eu le temps d'achever. La complétude n'aura été qu'une ambition programmatique. Mais l'inachèvement de l'œuvre a cet effet essentiel d'en suspendre à jamais le sens, de ne pas fournir de « mode d'emploi » à un système qui ne s'annonce pourtant lisible que dans cette perspective. Ainsi ne reste au lecteur que la seule possibilité de voir dans *la Comédie humaine* la révélation d'une vérité sans cesse différée. Au niveau narratif, le procédé le plus caractéristique de cette suspension du sens est celui du retour des personnages, initié dans *Le Père Goriot* en 1836. Saisir Rastignac

à différents moments de sa biographie fictive, instaurer entre ses différents passages dans les volumes de l'œuvre un système de rappels et d'allusions, c'est ajouter à la représentativité sociologique du *type* l'auto-référentialité romanesque : le personnage-type s'affranchit de la dépendance au monde qu'il décrit : il s'inscrit également, de manière réticulaire, dans le texte lui-même. Jamais limité à une seule œuvre, il se développe dans un ensemble que le lecteur ne saisit jamais que par un seul pan. Davin, dans l'Introduction aux *Études de mœurs au XIX^e siècle*, ne s'y trompe pas : « en voyant reparaître dans *le Père Goriot* quelques-uns des personnages déjà créés, le public a compris l'une des plus hardies inventions de l'auteur, celle de donner la vie et le mouvement à tout un monde fictif dont les personnages subsisteront peut-être encore, alors que la plus grande partie des modèles seront morts et oubliés » (1 : 1160).

Le monde fictif s'autonomise donc, et par cette autonomisation révèle son ambition ultime : être à la fois discours sur le monde et monde alternatif ; doublure du réel mais aussi substitut à celui-ci. Les grands principes théoriques qui soutiennent *la Comédie humaine* peuvent bien n'y être présents que de manière fantomatique ou incomplète : l'ordre et la cohérence qu'ils supposent n'en sont pas moins présents, en puissance, comme un principe invisible dirigeant le tout, organisant les rencontres, justifiant les accidents, donnant sens à l'entreprise romanesque, alors même que le réel, lui, persiste à l'incohérence et au désordre.

Dans des dimensions certes plus modestes que celles de l'œuvre de Balzac, on l'a vu plus haut, *Vernon Subutex* organise le retour des personnages, retour thématique par l'index placé en tête des deux derniers volumes de l'œuvre. Le roman construit aussi sa cohérence interne autour des personnages-interfaces que nous avons distingués, et en particulier autour du binôme Bleach/Subutex, dépositaire et messenger d'un secret qui serait à *Vernon Subutex* ce que, *mutatis mutandis*, les *Études analytiques* sont pour *la Comédie humaine* : une clé ultime, une explication, une justification. Or cette justification s'avère boiteuse. Si la révélation du testament de Bleach éclaire sur les circonstances de la mort de Vodka Satana, elle n'offre en revanche aucune perspective d'avenir, aucune téléologie. Au contraire même : elle inscrit au cœur du roman la nostalgie d'un temps révolu, ainsi que l'assimilation progressive de Bleach et de la génération qu'il représente à la société de consommation et à la culture *mainstream*. Cet évangile est sans contenu. Mais, et c'est là l'essentiel, la quête obsédante du « testament » de Bleach a en fait pour fonction essentielle

d'offrir un prétexte et un catalyseur à une sociabilité romanesque utopique. Le petit groupe des Buttes-Chaumont, dont cette quête est le premier lien, s'érige en espace de résistance à l'atomisation et à la conflictualité qui l'entoure et qui, dans la plus grande partie du premier volume, sépare ou oppose ses membres. Bleach est un lien absent autour duquel se configure une sociabilité marginale sans autre but précis que d'exister : « un mélange de groupes de discussion, coffee shop à ciel ouvert, débit de bière et lieu de débat » (VS 2 :187). Ainsi, et ici l'on retrouve Balzac, l'ambition réaliste est complétée et dépassée par l'utopie en acte que permet l'écriture romanesque : le roman représente, en contrepoint du chaos et des rigidités du réel, une communauté obéissant à des règles floues mais pourtant impérieuses, rétablissant dans un espace et un temps privilégiés une harmonie ailleurs absente. Cette société en contrepoint, microcosme d'un monde désirable, on la trouve aussi chez Balzac, dans le Cénacle d'*Illusions perdues*, dans la confrérie de Mme de la Chanterie (*L'Envers de l'histoire contemporaine*), ou encore dans la fraternité de l'*Histoire des Treize*. Comme dans *Vernon Subutex*, ce qui constitue le lien entre les personnages qui composent ces communautés est d'autant plus fort qu'il reste fondamentalement mystérieux et implicite.

Or chez Despentès, justement, « le point commun entre tous ces gens qui affluent est impossible à définir » (VS 2 : 376). Cela, d'ailleurs, importe peu : puisqu'il s'agit plutôt, et justement, de s'émanciper de la nécessité des définitions. L'expression la plus complète de ce lien se matérialise dans la musique et la danse, vécus dans des moments de trances collectives. C'est sur l'un de ces moments que s'achève le second volume de l'œuvre :

Des volutes de lumière de lune s'ouvrent, entre les gens. Et comme souvent la nuit, il 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 et les yeux se ferment. Autour de lui, le mouvement est déclenché. Ça commence. Il les fait tous danser. (VS 2 : 383)

Ces cérémonies chamaniques, où un rythme partagé se substitue à la communication, sont aussi le deuil éclatant du politique. Alors que le punk rock se présentait pour Bleach et Subutex comme une sous-culture donnant sens à tous les aspects de l'expérience — ou, pour utiliser les termes que Dick Hebdige applique à la culture punk britannique, une forme culturelle par laquelle « certains secteurs d'une jeunesse majoritairement prolétarienne ont

pu reformuler leur opposition aux institutions et aux valeurs dominantes » (123) —, Subutex et les siens renoncent à s'opposer et se réfugient dans une autarcie dont tout caractère subversif a disparu. Repliés en Corse ou dans les Vosges, les participants cherchent avant tout à « disparaître », à « s'effacer du vieux monde » (*VS 2* : 375). C'est là la contradiction, toute balzacienne, de ce roman : autopsie du réel, il incarne aussi la tentation de sa fuite, la difficulté de son dépassement, et finalement le repli sur un exutoire, dont la forme romanesque elle-même est une incarnation. C'est dans le troisième tome de *Vernon Subutex* que cet abandon du réel au profit d'un modèle de sociabilité fictive apparaît avec le plus de netteté, et ce sous deux formes. La première est celle de Nuit debout : ces rassemblements de l'été 2016, sans leader, sans parti et sans verticalité, Despentès les décrit comme « un bric-à-brac d'individus dont le seul point commun est de ne pas se résigner à attendre qu'on les dévalise sans opposer de résistance » (*VS 3* : 328). Le caractère aléatoire et fugitif de ces assemblées, leur côté « kermesse » (*VS 3* : 328), en font l'équivalent politique des convergences organisées autour de la musique de Subutex ; hasard ou non, c'est d'ailleurs la « convergence des luttes » qui a été évoquée par les animateurs des Nuits debout pour expliquer leur démarche (Hellio et Fougier). On sait ce qu'il advint du mouvement, qui s'essouffla par cela même qui faisait sa force et son originalité, à savoir son refus de la hiérarchie et de l'incarnation : irruption d'une sociabilité furtive et heureuse, Nuit debout n'avait pas vocation à transformer le réel, mais rêvait dans ses crépuscules. Seconde forme d'abandon et de dépassement du réel : menacée de désagrégation par l'irruption de l'argent (le gros lot de Charles), puis finalement décimée par un attentat, la petite communauté de Subutex se trouve toutefois préservée par sa métamorphose en mouvement religieux, dans les toutes dernières pages du roman (*VS 3* : 108, 178-84, 187-88, 370-73, 394-99). Celui-ci quitte le cadre réaliste et se transforme en roman d'anticipation : dans un avenir dystopique, un mouvement religieux s'organise autour des disciples de Subutex, devenu cette fois franchement christique. Mais si le culte de Vernon sert à opposer quelque chose à ce qui ressemble à un totalitarisme orwellien, ce n'est jamais que l'immanence de la fête, puisqu'il s'agit toujours de recréer une liturgie sans contenu : « danser, dans le noir, sur une musique primitive dont le culte semble ne jamais vouloir s'éteindre, au crépuscule du troisième millénaire » (*VS 3* : 399). Notons qu'avant cette projection conclusive, Marcia apprend à Vernon, seul survivant du carnage qui a vu disparaître ses amis, que son existence a déjà rejoint le monde de la

fiction : Dopalet en a fait une série télévisée à succès et un manga (VS 3 : 392). Par cette mise en abyme, *Vernon Subutex* renonce *in extremis* à son ambition de dire le réel, fuit doublement dans la fiction et l'autoréflexivité, et appelle de ses vœux l'émergence de communautés fictives — futurs croyants ou futurs téléspectateurs.

Alors, « balzacien » ?

Si le roman de Despentès est « balzacien », c'est donc à la fois par sa tentative d'offrir une représentation panoramique du réel contemporain, par la référence constante à un passé idéalisé, et par l'inscription en son cœur d'une forme utopique de sociabilité, qui trouve son expression la plus aboutie dans l'autoréférentialité romanesque, l'autarcie communautaire et le repli du politique. La référence au grand modèle balzacien s'impose non seulement au sens très vague où l'entendait le blogueur que je citais dans mon introduction : *Vernon Subutex* ne fait pas que dresser le portrait réaliste et foisonnant d'une société saisie dans un moment de transformation majeure. En dernier lieu, le roman de Despentès pose comme celui de Balzac la question de savoir si le discours romanesque peut, en modélisant le réel, le rendre lisible, interprétable, et donc améliorable ; ou si le roman doit se contenter d'offrir à son lecteur une échappatoire. La singularité de la construction balzacienne est d'adopter ces deux positions comme étant parfaitement complémentaires : l'œuvre littéraire est à la fois la description exhaustive et critique du monde réel et une société fictive, développant dans sa construction narrative une autonomie et une cohérence que n'ont pas le monde social. Critique et utopique à la fois : voilà sans doute les connotations que charrie l'épithète « balzacien », et qu'on pourrait bien appliquer à *Vernon Subutex*. Qu'on ait de façon si spontanée placé ce roman sous l'égide de l'auteur de *la Comédie humaine* révèle enfin une confiance nouvelle en la capacité du littéraire de dire le social dans son intégralité et sa complexité, alors que tous les autres discours semblent démonétisés. *Vernon Subutex* n'est balzacien, finalement, que dans la mesure où notre époque elle-même est devenue balzacienne.

Notes

¹ Le beau livre de Bernard Maris, *Houellebecq économiste*, se place ainsi sous le patronage de Balzac : on peut lire dans la présentation de l'éditeur que, « comme Balzac fut celui de la bourgeoisie conquérante et du capitalisme triomphant, Michel Houellebecq est le grand romancier de la main de fer du marché et du capitalisme à l'agonie » (quatrième de couverture).

² Voir son interview du 23 mai 2017 à RTL (Lehut).

³ Au nombre des romans récemment qualifiés de « balzaciens » par la critique, on trouve, en vrac, *Boussole* de Mathias Énard, prix Goncourt 2015, auquel il a déjà été fait allusion plus haut, *La Carte et le territoire* de Michel Houellebecq (lui aussi Goncourt 5 ans plus tôt), ou encore *La Théorie de l'information*, premier roman d'Aurélien Bellanger. Œuvres suffisamment différentes par leur forme et leur statut pour illustrer l'ubiquité et la malléabilité du terme « balzacien ». Voir à ce propos l'article de Camille Jourdan, « Pourquoi cherche-t-on toujours le nouveau Balzac ? ».

⁴ Sur Louis Lambert et son importance dans *la Comédie humaine*, voir Fizaine 61-76 ; et Knapp 21-35.

Ouvrages cités

Balzac, Honoré de. « Avant-propos de *la Comédie humaine* ». *La Comédie humaine*. Éd. Castex, Pierre-Georges, et al. Vol. 1. 12 vols. Paris : Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1976 : 7-20.

---. « *Histoire des Treize* ». *La Comédie humaine*. Éd. Castex, Pierre-Georges, Roland Chollet et Rose Fortassier. Vol. 5. 12 vols. Paris : Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1977 : 735-1112.

---. « *Illusions perdues* ». *La Comédie humaine*. Éd. Castex, Pierre-Georges, Roland Chollet et Rose Fortassier. Vol. 5. 12 vols. Paris : Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1977 : 3-732.

---. « *L'Envers de l'histoire contemporaine* ». *La Comédie humaine*. Éd. Castex, Pierre-Georges, et al. Vol. 8. 12 vols. Paris : Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1977 : 187-413.

---. « *La Fille aux yeux d'or* ». *La Comédie humaine*. Éd. Castex, Pierre-Georges, Roland Chollet et Rose Fortassier. Vol. 5. 12 vols. Paris : Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1977 : 1039-1112.

---. « *Le Père Goriot* ». *La Comédie humaine*. Éd. Castex, Pierre-Georges, Pierre Barbéris, Madeleine Fargeaud, Rose Fortassier, Henri Gauthier, Nicole Mozet et Guy Sagnes. Vol. 3. 12 vols. Paris : Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1976 : 1-290.

---. « *Une Fille d'Ève* ». *La Comédie humaine*. Éd. Castex, Pierre-Georges, et al. Vol. 2. 12 vols. Paris : Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1976 : 247-383.

Baudelaire, Charles. « Théophile Gautier [I] ». *Œuvres complètes*. Éd. Pichois, Claude. Vol. 2. 2 vols. Paris : Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1976 : 103-28.

Bellanger, Aurélien. *La Théorie de l'information* Paris : Gallimard, 2012.

Crom, Nathalie. « Virginie Despentes. » *Télérama* 10-16 janv. 2015 : 3-6.

-
- Dällenbach, Lucien. « Du Fragment au cosmos (*La Comédie humaine* et l'opération de lecture I) ». *Poétique* 40 (1979) : 420-31.
- . « Le Tout en morceaux (*La Comédie humaine* et l'opération de lecture II) ». *Poétique* 42 (1980) : 156-69.
- Davin, Félix. « Introduction aux *Études de mœurs au XIX^e siècle* ». *La Comédie humaine*. Édts. Castex, Pierre-Georges, et al. Vol. 1. 12 vols. Paris : Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1976 : 1145-72.
- . « Introduction aux *Études philosophiques* ». *La Comédie humaine*. Édts. Castex, Pierre-Georges, et al. Vol. 10. 12 vols. Paris : Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1979 : 1199-1218.
- Delaporte, Xavier. « Virginie Despentès = Balzac+Internet = on aime. ». *France Culture - La vie numérique*. Rec. 25 mai 2017. Podcast.
- Despentès, Virginie. *Vernon Subutex*. 3 vols. Paris : Grasset, 2015-2017.
- Énard, Mathias. *Boussole*. Arles : Actes Sud, 2015.
- Ebguy, Jacques-David. *Le Héros balzacien*. Saint-Cyr-sur-Loire : Christian Pirot, 2010.
- Fayard, Nicole. « The Rebellious Body as Parody: *Baise-moi* by Virginie Despentès. » *French Studies* 60.1 (2006) : 63-77.
- Fizaine, Jean-Claude. « Génie et folie dans *Louis Lambert*, *Gambara* et *Massimilla Doni* ». *Revue des Sciences Humaines* 175 (1979) : 61-76.
- Foucault, Michel. *Philosophie : anthologie*. Folio essais n° 443. Paris : Gallimard, 2004.
- Heathcote, Owen. « 'Les deux sexes et autres...' ». *Penser avec Balzac*. Édts. Diaz, José-Luis et Isabelle Tournier. Saint-Cyr-sur-Loire : Christian Pirot, 2003. 59-69.
- Hebdige, Dick. *Sous-culture. Le sens du style*. Trans. Saint-Upéry, Marc. Paris : La Découverte, 2008. Print.
- Hellio, Maïté, et Eddy Fougier. « 'Nuit debout s'inscrit dans une logique de convergence des luttes' ». *Le Nouvel Observateur.fr* 12 avr. 2016. 7 jan. 2017 <<http://tempsreel.nouvelobs.com/politique/20160411.OBS8291/nuitedebout-s-inscrit-dans-une-logique-de-convergence-des-luttes.html>>.
- Houellebecq, Michel. *La Carte et le territoire*. Paris : Flammarion, 2010.
- Houot, Laurence. « 'Vernon Subutex 1' : Virginie Despentès scanne la société française ». *France Info.fr* 5 jan. 2015. 7 jan. 2017 <<http://culturebox.francetvinfo.fr/virginie-despentès/vernon-subutex-1-virginie-despentès-scanne-la-société-française-208755.>>.

-
- Jourdan, Camille. « Pourquoi cherche-t-on toujours le nouveau Balzac ? ». *Slate.fr* 23 jan. 2016. 7 jan. 2017 <<http://www.slate.fr/story/108735/pourquoi-nouveau-balzac>>.
- Kaprièlan, Nelly. « Dans ‘Vernon Subutex,’ Virginie Despentes cartographie la société ». *Les Inrocks.com* 1 fév. 2015. 13 oct. 2017 <<http://www.lesinrocks.com/2015/02/01/livres/dans-vernon-subutex-virginie-despentes-cartographie-la-societe-11552757/>>.
- Knapp, Bettina L. « *Louis Lambert* : The Legend of The Thinking Man ». *Nineteenth-Century French Studies* 6.1/2 (1977) : 21-35.
- Lehut, Bernard. « Virginie Despentes : ‘C’était impossible de faire l’impasse sur les attentats’ ». *RTL.fr* 23 mai 2017. 7 jan. 2017 <<http://www.rtl.fr/culture/arts-spectacles/virginie-despentes-c-etait-impossible-de-faire-l-impasse-sur-les-attentats-7788675406>>.
- Leménager, Grégoire. « Mathias Énard, le nouveau Balzac ». *BiblioObs.nouvelobs.com* 26 sept. 2015. 15 janvier 2018 <<https://bibliobs.nouvelobs.com/rentree-litteraire/20150922.OBS6281/mathias-enard-le-nouveau-balzac.html>>
- Lukács, Georg. *Balzac et le réalisme français*. Trans. Laveau, Paul. Paris : La Découverte, 1999.
- Maris, Bernard. *Houellebecq économiste*. Paris : Flammarion, 2014.
- Nesci, Catherine. « Speculum de l’autre siècle. Réflexion sur le ‘genre’ chez Balzac ». *Penser avec Balzac*. Éd. Diaz, José-Luis et Isabelle Tournier. Saint-Cyr-sur-Loire : Christian Pirot, 2003. 257-65.
- Schaal, Michèle A. « Un Conte de fées punk-rock féministe : *Bye Bye Blondie* de Virginie Despentes ». *Dalhousie French Studies* 99 (2012) : 49-61.
- . *Une Troisième vague féministe et littéraire. Les femmes de lettres de la nouvelle génération*. Leiden ; Boston : Brill ; Rodopi, 2017.
- Tournier, Isabelle. « Balzac est-il balzacien ? ». *Balzac. La Comédie humaine. Édition critique en ligne* n.d. 5 jan. 2017 <<http://www.v1.paris.fr/commun/v2aspl/musees/balzac/furne/fiches/balzacien.htm>>.
- Walvarens, Éric. « ‘Vernon Subutex’ : plongée à hauteur de macadam parisien avec Virginie Despentes ». *Le blog d’Éric Walravens* 2 déc. 2015. 7 jan. 2017 <<http://ericwal.blogspot.com/2015/12/vernon-subutex-plongee-hauteur-de.html>>.