



HAL
open science

Nouvelles formes de parenté et de communauté dans Vernon Subutex de Virginie Despentes

Marta Segarra

► **To cite this version:**

Marta Segarra. Nouvelles formes de parenté et de communauté dans Vernon Subutex de Virginie Despentes. Kate Averis, Egle Kackute et Catherine Mao (dir.). *Transgression(s) in Twenty-First-Century Women's Writing in French*, Brill-Rodopi, p. 201-216, 2020. hal-03083707

HAL Id: hal-03083707

<https://hal.science/hal-03083707>

Submitted on 29 Jul 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Part III. Forging New Communities, Alliances and Identities

Chapter 11

Nouvelles formes de parenté et de communauté dans *Vernon Subutex* de

Virginie Despentes

Marta Segarra (CNRS, LEGS)

Résumé

Ce travail analyse comment le roman de Virginie Despentes *Vernon Subutex* esquisse une cartographie de la société française actuelle en présentant notamment de nouvelles formes de parenté qui excèdent non seulement les limites des relations familiales, mais aussi les frontières entre l'humain, l'animal et le végétal. Il examine dans un deuxième temps, à la lumière de la pensée contemporaine sur la « communauté », de nouvelles modalités du vivre-ensemble telles que l'ouvrage de Despentes les imagine. Il décrit également comment *Vernon Subutex* brouille les frontières entre l'homosexualité et l'hétérosexualité, la passivité et l'activité, des identités et des rôles jugés « féminins » d'un côté et « masculins » de l'autre, en donnant des visions originales sur des sujets en rapport avec la féminité, la masculinité, l'amitié, la violence, le désir, la maternité et la paternité ainsi que la précarité, entre autres thématiques.

Mots-clé :

Virginie Despentes, *Vernon Subutex*, parenté, communauté, post-humanité, fluidité du genre.

Un roman-fresque de la société française en trois épisodes

Les deux premiers volumes de *Vernon Subutex*, de Virginie Despentes, ont été publiés en 2015 et le troisième et dernier en 2017. Malgré cette publication en trois temps, l'auteure a insisté dans des entretiens (Kapriélian ; Cojean) sur le fait que ces livres ne constituaient pas une trilogie mais un seul roman, divisé en plusieurs tomes pour des raisons commerciales, ainsi que par influence du mode narratif des séries. Les trois volumes ont en effet une grande cohérence et constituent un seul récit en trois volets, comme dans les grands romans du XIX^e

siècle, qui ne perdaient pas de leur unité par le fait d'avoir été publiés en tant que romans-feuilletons (Goergen).

Vernon Subutex est ainsi le roman le plus complexe et ambitieux de Despentès. Il possède certainement une unité structurelle et thématique, malgré la multiplicité des personnages et surtout des voix dont il se fait écho. Car l'auteure porte en effet la « polyphonie » typique du genre romanesque selon Bakhtine (1998), jusqu'à des extrêmes remarquables : bien que, parfois, le lecteur ou la lectrice se demande qui parle, l'éclatement du point de vue et surtout de la voix narrative ne nuit pas à la compréhension du texte mais garde son unité de propos, le rendant plus vivant, plus complexe et donc plus *réel*. Ce tourbillon de voix tourne autour du personnage central qui donne son titre à l'ouvrage, Vernon Subutex.

Ce nom foisonne de significations, sous un mode paradoxal et teinté d'ironie : Subutex est le nom commercial de la buprénorphine, un médicament qui s'utilise officiellement en tant que traitement substitutif de la dépendance à certaines drogues dont l'héroïne, substance caractérisant l'univers du rock des années 1980–90, auquel les personnages principaux du roman, ainsi que l'auteure, ont appartenu dans leur jeunesse. Il s'agit aussi d'un traitement anti-douleur et anti-dépressif, dans une allusion à la souffrance existentielle affligeant la plupart de ces personnages. Vingt ans après cette époque dorée du rock et du punk, le Subutex est cependant devenu à son tour une drogue plus facile à obtenir que l'héroïne, et à moindre risque. Il serait donc un cas de *pharmakon*, tel que Derrida l'a théorisé (1972), un poison et un contre-poison en même temps, dans une ambiguïté qui caractérise autant ce monde périmé et, pour certains, idéalisé du punk-rock, que le roman de Despentès.

Le prénom Vernon, de son côté, constitue un hommage à Boris Vian, et donc au roman policier classique, celui de Raymond Chandler en particulier, dont Despentès se réclame (Kapriélian). Cela passe par de multiples écrans ou masques : Vernon Sullivan était le pseudonyme de Vian pour certains de ses romans – notamment *J'irai cracher sur vos tombes* – qui se présentaient comme des traductions de polars nord-américains, et dont l'expression crue de la violence préfigure celle de *Baise-moi* (1993). En outre, Vian choisit le prénom de Vernon pour rendre hommage à des musiciens de jazz, et les hommages à des artistes et groupes musicaux sont fréquents dans *Vernon Subutex*, comme ils l'étaient dans les romans précédents de Despentès.

Mais « Vernon Subutex » est à son tour un pseudonyme,¹ celui d'un héros dont on ne saura le *vrai* nom qu'en le découvrant dans une liste des personnes décédées dans un attentat sanglant, vers la fin du troisième tome. Tout en occupant une place centrale dans la trame du roman, la voix de Vernon Subutex est peu présente dans le récit, ou en tout cas, elle ne le surplombe pas, n'étant pas hiérarchiquement supérieure aux voix des autres personnages. Vernon est le pivot autour duquel tourne l'histoire mais s'inscrit en creux dans celle-ci, s'identifiant en quelque sorte à un vide, à une coquille sans occupant ou à un masque qui ne cache *personne*. On pourrait même le comparer, pour utiliser un parallèle musical, à une caisse de résonance ou, plus rock, à un synthétiseur qui mixe les voix des autres personnages – cette fonction s'accordant d'ailleurs à son don pour mixer de la musique en tant que DJ.

La tendance de Vernon à la disparition² est soulignée dans le roman à plusieurs reprises : dans la première partie, et après avoir tout perdu, Vernon devient une personne sans domicile fixe (SDF) et se trouve une cachette dans un parc ; tous ses amis – et ennemis – le cherchent activement pendant un certain temps, sans succès. À la fin de l'histoire, il échappe par miracle à cet attentat meurtrier dont il est le seul survivant, même s'il est cru mort. Traumatisé, Vernon commence alors une deuxième étape comme SDF, invisible aux yeux de tous ceux et celles qui le croisent dans une des stations les plus courues de Paris. Après avoir été sauvé par une ancienne amie de la mort lente qui l'attend, il reste anorexique, ce qui équivaut également à une envie de disparaître lentement : « il ne réussit pas à manger. Ça ne rentre pas. [...] Ça le rassure de sentir son corps s'amoinrir. [...] Ça lui plaît d'être comme un oiseau. Très léger. Presque absent, déjà » (*VS III* 285).

Vernon Subutex est l'ouvrage de maturité d'une auteure qui avait déjà publié une demi-douzaine de romans, dont le dernier, *Apocalypse bébé* (2010), avait été distingué par le Prix Renaudot, ainsi qu'un essai-témoignage, *King-Kong théorie* (2006), qui a connu une large diffusion et a été accueilli à l'échelle internationale comme un renouveau des féminismes français. Si, dans tous ses ouvrages précédents, Despentes avait recours à sa propre expérience de vie tant pour créer ses personnages que pour développer ses propositions théoriques ou critiques, le nombre et la variété des personnages dans cette trilogie rend bien plus complexe l'identification de l'auteure avec ceux-ci, même si Despentes a déclaré que

¹ L'usage d'un pseudonyme renvoie au monde de la culture rock dans laquelle baignait le protagoniste lorsqu'il l'a adopté dans les années 80–90, mais aussi, du point de vue des lecteurs et lectrices ainsi que de l'écrivaine, à l'usage habituel de pseudonymes sur les réseaux sociaux.

² Cette tendance à la « disparition de soi » a été analysée par David Le Breton (2015), où l'anthropologue postule que certaines conduites spécialement fréquentes dans des sociétés contemporaines comme la japonaise – mais aussi la française – telles que des addictions ou des troubles du comportement alimentaire, répondent à un désir contraire à l'individualisation prônée par ces sociétés, le désir de « s'effacer » et de faire disparaître le « soi ».

tous les personnages avaient quelque chose d'elle-même (Cojean). Les personnages qui peuplent *Vernon Subutex* sont, en effet, très variés : des hommes, des femmes, des personnes transgenres, homosexuels comme hétérosexuels, appartenant à plusieurs générations, à différents groupes socio-économiques, ayant des croyances politiques et religieuses diverses. Le roman nous montre comment ces personnages que, pour certains, tout oppose, réussissent cependant à créer des liens forts entre eux, jusqu'à s'essayer à une vie commune, à une façon d'« être ensemble » : « C'est un groupe très particulier d'individus qui n'ont rien à foutre ensemble, et qui instinctivement parviennent toujours à s'articuler » (*VS III* 144).

Ce roman de Despentès peut donc non seulement être considéré comme une « cartographie de la société » française d'aujourd'hui (Kapriélian), mais comme une « fiction spéculative ».³ Ainsi, *Vernon Subutex* ne se limite pas à faire le portrait de la réalité sociale française et, en partie, européenne de la deuxième décennie du XXI^e siècle, mais spéculer sur de nouveaux modes de parenté et de communauté qui pourraient découler de cette réalité.

Dé-biologiser la parenté : les nouveaux « modes d'alliance intime »

Malgré la nostalgie affichée par bien des personnages pour les années dorées du rock, qui correspondent à celles de leur jeunesse (« Je ne suis pas la première à idéaliser mes 20 ans », déclare Despentès [Cohen]), *Vernon Subutex* est une fresque de la société française contemporaine à une époque charnière entre un passé révolu et un avenir encore incertain, dont la crise économique éclatée en 2008 – et qui aboutit significativement dans le roman à la fermeture de Revolver, le magasin tenu par Vernon Subutex – en constitue le détonateur (Houppermans). Dans le troisième tome, paru après les attentats revendiqués par l'État islamique en novembre 2015, les personnages ont le sentiment de vivre la fin d'une époque caractérisée par une sécurité et une stabilité, autant économique que nationale et sociale, qui se sont avérées illusoire et ont été suivies par une grande incertitude et des réactions « immunitaires » et « auto-immunitaires » dont on ignore encore l'évolution (Derrida 2003a ; Esposito).

Cette époque charnière est marquée par des transformations sociétales, touchant les modes de vie comme les valeurs et les croyances, et de façon spécialement polémique, tout ce qui est en rapport avec le genre et la parenté, comme l'ont démontré en France les réactions virulentes à la loi Taubira dite du « mariage pour tous », ainsi que le débat autour de la

³ Par « fiction spéculative », Haraway (2016) entend un récit spéculant sur l'avenir des êtres humains et de la planète, au-delà du genre de la science-fiction, qui a des traits génériques et donc des frontières plus déterminés.

fameuse « théorie du genre », un des fantasmes préférés de la droite française et, tout spécialement, de la droite catholique.⁴

Les réactions contre ces changements concernant le genre et la parenté se sont systématiquement appuyées sur un critère principal, la défense de ce qui serait non seulement traditionnel mais « naturel », confronté aux innovations « antinaturelles ». Ce qui est alors jugé naturel, c'est la division binaire des individus en deux sexes-genres, ainsi que leur regroupement dans la cellule familiale « normale », celle basée sur les liens du sang. Signalons par ailleurs que le terme français « parenté » évoque bien plus clairement cette naturalité que son équivalent habituel en anglais, *kinship*. Les racines de ces deux termes révèlent leurs nuances sémantiques distinctes : en anglais, *kin* se réfère, à l'origine, à la race, la classe et le genre – étant apparenté au mot latin *genus*⁵ –, tandis que « parenté » procède du latin *parens*, de *pario*, en rapport avec la naissance. Si les deux termes, *kinship* et *parenté*, ont fini par être associés à la « famille », dans le sens des personnes partageant des liens de sang, le terme anglais est étymologiquement moins proche de cette signification biologisante.

Les nouvelles techniques de procréation médicalement assistée – tout en constituant encore des objets de controverse en France – et la large acceptation sociale des couples homosexuels et des familles qui en dérivent, ont contribué à la *dé-biologisation* progressive de la parentalité, ainsi qu'au changement des modèles imaginaires les plus partagés concernant la maternité et la paternité. *Vernon Subutex* offre une vision critique de ces modèles et des rapports sociaux de genre. D'un côté, la maternité est délestée de sa « mystique » : dans le roman il y a des mères « démissionnaires », des mères comblées et ensuite frustrées par l'éloignement de leurs enfants adultes, des mères angoissées et malhabiles, ainsi que des mères performantes mais lucides comme Stéphanie, qui aime et s'occupe parfaitement de son fils adolescent mais considère que « C'est comme l'excision, la maternité – les meufs se sentent obligées d'être celles qui vérifient que toutes les autres y passent » (*VS III* 115). La maternité est même assimilée à un boulet que traînent les femmes et qui nuit à leur épanouissement autant professionnel que personnel : « T'en prends pour vingt ans fermes. Elle est là, la vraie différence entre les hommes et les femmes » (*VS III* 118). Même s'il faut rappeler que la polyphonie des voix narratives rend impossible l'identification de ces déclarations, souvent contradictoires, avec ce que l'auteure penserait ou dirait à titre

⁴ L'expression « théorie du genre », au singulier, a été créée par les opposants au féminisme et aux études de genre ; en réalité, il n'y a pas une seule théorie sur le genre mais une pluralité de théorisations autour de ce concept.

⁵ Voir le commentaire que déploie Derrida (2003b) autour de cette famille sémantique dans l'ouvrage consacré à Hélène Cixous.

personnel, il faut aussi reconnaître que la description – hilarante autant que désolante – que fait Despentès de ce que représente la maternité aujourd’hui est rare dans le roman français, d’autant plus dans celui écrit par des femmes.

À côté de ce panorama désenchanté de la maternité, devenue plurielle (il y a autant de « maternités » que de mères, au contraire de la vision plus habituelle, très codée, de la maternité), et où la grossesse et l’accouchement sont aussi démystifiés, les paternités font relativement meilleure figure. Xavier, pourtant le type du bourgeois insolidaire, raciste, classiste et misogyne, accède à la paternité avec une illumination : « dès la première seconde, j’ai su que je serais un bon père. Tu prends le machin dans tes bras, sa vulnérabilité te pulvérise, tu deviens un autre homme » (*VS I* 82). Finalement, Xavier est plus la mère de sa fille que la *vraie* mère de celle-ci, Marie-Ange, du moins dans les deux premiers volumes de la trilogie. Pour Sélim, la maternité⁶ s’est construite progressivement, mais aussi solidement, dès la « démission » de la mère biologique de sa fille Aïcha. Son amour pour celle-ci le déborde lorsqu’elle s’éloigne de l’univers idéologique et social de son père en se convertissant à l’islam, ce qu’il vit comme une trahison. En s’occupant des enfants des autres et en devenant mère elle-même à la fin du roman, Aïcha se rendra enfin compte des qualités de Sélim en tant que père : « Davantage que laxiste, son père a été présent. Elle a été aimée. On l’a regardée avec bienveillance. On a souligné ses qualités, félicité ses efforts » (*VS III* 250).

De son côté, Sélim regrette surtout la « légèreté » partagée avec Aïcha : ils étaient ensemble mais « l’un ne pesait pas sur l’autre » (*VS II* 162). Ce juste milieu entre la proximité et la distance semble être la meilleure caractérisation de l’amour, non seulement paternel ou filial, autant pour Despentès que pour Cixous, qui en donne cette définition dans *L’Amour du loup* : « vouloir et pouvoir manger [l’autre] et s’arrêter à la limite », puisque le « véritable amour » serait « un ne-pas-toucher, mais quand même un presque-toucher » (Cixous 2003, 34). Vernon en fait aussi l’expérience, semble-t-il, avec Séverine, qu’il dit être « une meuf légère » (*VS I* 17). La seule relation amoureuse dans le roman qui semble respecter cette loi de la *proxidistance*, pour le dire en cixousien, entre le respect de l’autre et l’intimité partagée, serait celle de la Hyène et Anaïs, si ce n’était que cette dernière se sent frustrée par ce qu’elle perçoit comme un refus de reconnaissance de la part de sa partenaire sexuelle. La Hyène, un personnage récurrent chez Despentès⁷ et un des multiples avatars de l’auteure, partage aussi cette intimité paradoxale avec Vernon, sans y inclure le versant passionnel et sexuel :

⁶ « Maternité » est ici entendu en tant que dépassant le sexe biologique de l’individu, tel qu’Hélène Cixous le théorise (1994).

⁷ Elle apparaît déjà dans *Apocalypse bébé*.

« Comme si trop d'intimité les dissuadait de chercher à bavarder » (*VS II* 196). Vernon et sa dernière compagne, Mariana, réussiront aussi, surtout grâce à elle, à garder à la fois une proximité et une distance idéales.

Le concept d'intimité est ainsi redéfini dans le roman. Rappelons que Judith Butler a défini *kinship* comme « modes d'alliance intime » (2002), y incluant l'*affinité* et aussi l'*amitié*, qui est chez Desportes un autre nom de l'amour, coïncidant avec la version qu'en donne Derrida citant Cicéron ;⁸ dans *Vernon Subutex*, Loïc, un personnage qui sera finalement tué par l'ami qu'il trahit ou qui l'a trahi, affirme : « les chagrins d'amitié sont les plus douloureux » (*VS II* 297). Si nous analysons la définition de Butler, nous pouvons observer que l'adjectif « intime » provient du superlatif latin de *interior*, « intérieur », ce qui fait dériver le sens d'« alliance » vers la « fusion » ou l'« alliage ». Mais pour qu'il y ait « combinaison » ou « mélange » – des sens du terme « alliage » –, il faut qu'il existe d'abord au moins deux matériaux ou objets distincts, ce qui établit un paradoxe intéressant entre l'unité et la multiplicité et, de nouveau, entre la proximité et la distance.

Butler étend explicitement le concept de parenté au-delà de la famille dans le sens traditionnel, au-delà des liens de sang et donc du biologique. À son tour, Desportes élargit cette extension de la parenté au-delà de la frontière entre les espèces, rejoignant le « kinship claim » que Donna J. Haraway revendique entre les animaux humains et non-humains (2003), qui pourrait être rapporté à son tour au « cousinage » que Montaigne attribuait à la relation humain-animal.⁹ Ainsi, Xavier, le père *idéal*, s'est laissé *contaminer* par l'amour sans bornes qu'il porte à sa chienne – dont la mort le rend inconsolable –, puis au caniche géant qu'il a adopté à la SPA, malgré l'inadéquation de cette « race » de chiens à son apparence et ses valeurs, proches de la masculinité hégémonique. En cela, Xavier s'identifie à Olga, la « monstresse » SDF, à laquelle rien ne l'apparente en principe ; leur commun amour pour les chiens les unit dans une amitié autrement très improbable. Le deuil partagé pour leurs chiens respectifs est la cause immédiate de l'agression xénophobe que subit Xavier, qui l'initie à une nouvelle personnalité ou avatar de soi-même, dans lequel il reconnaît sa propre vulnérabilité au lieu de simplement comprendre celle des sujets qu'il aime, sa chienne et sa fille, mises en cela sur un pied d'égalité. Malgré cette mutation vers un rôle plus éloigné de la masculinité hégémonique, le personnage maintient intacte son idéologie raciste et classiste.

⁸ Dans l'exergue au chapitre 7 de *Politiques de l'amitié* (1994, 195). Pour un développement du traitement de l'amour et de l'amitié chez Cixous et Derrida, voir Segarra (2007).

⁹ Voir le commentaire qu'en fait Derrida (2005).

C'est cependant le personnage de Vernon lui-même qui fait éclater les frontières entre l'humain et l'animal, et encore au-delà, puisqu'il s'identifie aussi au « tempo végétal » des arbres. Si ce personnage est qualifié de « grand fauve de la rue » au début du roman (*VS I* 15), cela n'est qu'une façon de dépeindre son caractère farouchement indépendant ; sa dégringolade dans l'échelle sociale, dans la première partie, et son accès à l'autre monde qu'est celui des SDF impliquera une dés-humanisation aux yeux des personnes « normales », mais qui n'est pas que dégradante. Il est vrai que, d'emblée, le passage au monde des « non actifs » signifie une perte de son identité sociale et même de l'image qu'il a de lui-même, une anonymisation qui le rend invisible aux yeux de la société majoritaire. Cette déchéance de l'humanité est dénoncée par le personnage d'Alex Bleach – un autre pivot de l'action, absent puisqu'il meurt au début mais dont la voix spectrale hante les personnages et déclenche les événements les plus marquants du récit. Cette voix, enregistrée en tant que testament juste avant sa mort, dénonce l'« espace concentrationnaire » qu'est devenu le monde du travail des « actifs » depuis le début du XXI^e siècle, « et la docilité terrorisée qui va avec » (*VS II* 138), qui « devient vite la faculté de regarder ailleurs quand on passe devant les abattoirs » (*VS II* 139).¹⁰ L'image de l'abattoir est loin d'être une simple métaphore se référant aux êtres sacrifiés de cet univers aux lois implacables (les chômeurs, les suicidés, les « classes passives » en général...), comme le montre son délire sur « l'équarissage humain » (*VS II* 139) des sans-papiers et des SDF qui, selon lui, adviendra dans un proche avenir.

Malgré cette dénonciation vigoureuse, qui vise à lever la voix contre la transformation des individus, non plus en une masse homogène de travailleurs aliénés, mais en une « matière inerte » servant à alimenter la machine capitaliste néolibérale (Miklós Tamás), la déshumanisation, notamment celle subie par Vernon, peut aussi aller dans le sens d'une transgression des limites de la conception de l'humain. Après sa descente aux enfers, Vernon subit une sorte de transe initiatique, favorisée peut-être par une substance hallucinogène. Selon le récit de ce qui correspondrait à une hallucination mescalinienne, Vernon s'identifie physiquement à un oiseau : « c'est un plaisir extraordinaire de sentir ses ailes qui le portent et l'air sous son ventre le soutient, son bassin s'est ouvert, propulsé vers l'avant, c'est une déchirure puissante et molle [...] Il a été un arbre, il a été un oiseau, il a senti son bec et ses

¹⁰ Cette référence aux abattoirs revient vers la fin du troisième volume, où Max, qui a provoqué le viol et la torture d'une jeune femme, se sent mal à l'aise en étant témoin de cette scène difficilement supportable pour les lectrices et lecteurs ; sans ironie de sa part, il se dit alors qu'« il serait incapable de travailler dans un abattoir » (*VS III* 299). Avec ou sans ironie, l'abattoir reste l'image du mal absolu.

ails, la vision élargie » ; il devient ainsi « le shaman de l'Europe » (*VS II* 201), expression non dénuée d'ironie.

Dans cette citation, une image est à remarquer, celle de la « déchirure » qui s'ouvre dans le ventre du personnage. L'image de la blessure, du « corps troué », qui était centrale dans *Baise-moi* (Segarra 2015), devient l'incarnation de la vulnérabilité partagée par tous les personnages, même les plus antipathiques et apparemment peu propices à l'identification de la lectrice ou du lecteur. La vulnérabilité affective et sociale (assimilée à la précarité), de même que la capacité de résistance, de lutte contre l'ordre établi, se matérialise dans le corps. Le roman insiste beaucoup sur la déchéance physique due à l'âge *mûr* de la plupart des personnages, mais aussi sur l'existence, et même la beauté – due à la vulnérabilité – des corps non normatifs, c'est-à-dire non conformes aux normes esthétiques et de genre, et même les corps « monstrueux »¹¹ comme ceux des SDF en général, et des femmes SDF en particulier.

La déconstruction du corps sexué et du genre social qu'effectue Despentes dans ses romans, films et essais, a déjà été étudiée par la critique,¹² mais il faudrait peut-être remarquer que *Vernon Subutex* insiste sur la « solide misogynie » (*VS I* 205) qui règne entre les hommes, au moins de cette génération, et sur la *guerre des sexes* qui subsiste encore dans la société française contemporaine selon l'auteure, ainsi que sur l'homosocialité¹³ qui fait que les « femmes » sont bien moins armées que les « hommes » dans le monde du travail, par exemple. C'est pourquoi l'ex-actrice porno Déborah, devenue Daniel après une transition hormonale, retrouve une place *normale* dans la société puisqu'il est pris pour un *simple* homme gay, tandis que sa copine Pamela n'arrive pas à se défaire du stigmat, dont elle peut cependant aussi jouer en sa faveur. Daniel est par ailleurs un exemple parfait de la plasticité corporelle qui constitue une des révolutions sociétales de l'Occident contemporain instituant ce « trouble dans le genre » qui fait si peur à tous ceux et celles qui clament contre le danger de « la théorie du genre » ou « l'idéologie du genre ».

La vulnérabilité partagée : des nouvelles formes de communauté ?

Cette vulnérabilité partagée par tous les personnages, sans exception (comme le *trader* Kiko, qui utilise sa richesse pour tyranniser les personnes qui l'entourent mais se montre généreux

¹¹ Dans le sens qu'ils ne sont pas inclus dans la norme, par rapport aux standards de la « santé », l'« hygiène », etc.

¹² Voir, par exemple, le numéro spécial consacré à Despentes de la revue *Rocky Mountain Review of Language and Literature* 72 (1) (2018) ; Schaal (2018) ; Jordan (2002).

¹³ Par « homosocialité » on entend la tendance qu'ont beaucoup d'hommes à la solidarité exclusivement masculine, au détriment des femmes, notamment dans certains domaines comme celui de l'entreprise ou du sport.

et même affectueux avec sa *famille* d'amis, au troisième volume ; ou Patrice, qui bat les femmes qu'il aime dans les deux premiers tomes mais parvient à maîtriser cette violence dans le troisième ; ou même le détestable producteur, Dopalet, qui a exploité sexuellement la mère d'Aïcha et dont la lâcheté a provoqué la mort de celle-ci), crée des liens entre eux, tout en instituant une « communauté bizarroïde » (*VS II* 56) autour de Vernon et de la voix spectrale d'Alex Bleach. Il est significatif que cette « communauté » soit créée autour d'un creux ou d'une (double) place vide : elle semble ainsi incarner le sens de la *communitas* tel qu'il a été développé par Roberto Esposito, à partir de la pensée de Hannah Arendt et de Jean-Luc Nancy, entre autres philosophes du XX^e siècle qui se sont penchés sur le sens du concept de « communauté ». La *communitas* est ainsi décrite par Esposito au travers de son étymologie latine : *cum-munus*, où *cum* est la préposition qui signifie « avec » et *munus* se réfère à un « devoir », une « charge » et un « don » que l'on fait et non que l'on reçoit. La *communitas* ainsi comprise est définie comme « l'ensemble des personnes unies non pas par une 'propriété', mais très exactement par un devoir ou par une dette ; non pas par un 'plus' mais par un 'moins', par un 'manque', par une limite » (Esposito 19). Cette communauté basée sur la distance et l'hétérogénéité, au lieu de reposer sur la fusion et l'identité, se construit donc autour d'un « trou » central, la vulnérabilité partagée des individus – et même des êtres non-humains, concernant le roman de Despentès.

Il ne s'agit donc pas d'une communauté parfaite bâtie sur le mode de la nostalgie d'une origine mythique – même si la voix d'Alex évoque le rêve de ce type de communautés assimilées à des « bulles en acier blindé » (*VS II* 127), pour lui celle du monde du rock de sa jeunesse –, mais d'un groupe ouvert, *léger*, basé sur « un plaisir à être ensemble qui relevait du mystère. Ils ne s'admiraient pas, ils ne se ressemblaient pas, ils n'avaient pas d'intérêt à se côtoyer mais, une fois rassemblés, ils s'agençaient » (*VS II* 178).

Le choix du verbe « agencer » est révélateur : ces individus qu'apparemment rien ne lie adoptent un certain « ordre » ou « disposition » harmonieuse, avec la nuance esthétique que possède le terme « agencer ». Ce verbe renvoie également, de façon consciente ou non de la part de l'auteure, aux « agencements » deleuziens. Rappelons que Deleuze et Guattari forgent le concept d'« agencement » (1972) afin de contredire la tendance qu'ont, selon eux, la philosophie et la psychanalyse à analyser les êtres et les objets à partir de concepts préexistants et abstraits. L'« agencement » fait allusion aux façons toujours contextuelles selon lesquelles les êtres et les événements singuliers et irréductibles s'organisent en un ensemble. Appliqué à cette communauté qui s'est bâtie autour de Vernon Subutex, l'usage de ce terme impliquerait qu'il s'agit d'une formation singulière et originale, pas d'un modèle qui

suivrait un patron préexistant ou proviendrait d'une « origine mythique », ou bien d'un agencement nouveau qui serait suivi d'autres l'imitant. Ce type de communauté peu formalisée évoque aussi implicitement les « TAZ » ou « zones autonomes temporaires » telles que les a théorisées Hakim Bey (1997 [1991 dans sa version originale en anglais]), et dont l'idée a été récupérée par des mouvements comme « Nuit debout ».¹⁴

Ce type d'ensembles se caractérisent par un ordre mouvant qui suivrait une sorte de « chorégraphie », au contraire d'une structure figée où chacun aurait sa « place ». Dans « Chorégraphies », Derrida problématise précisément la notion de « place », en l'occurrence, la « place des femmes » dans la société, qui a été traditionnellement celle de la « maison », la *domus* de la domesticité, dans le double sens des personnes au service de la famille et de la « domestication » (Derrida et McDonald 1992). C'est pourquoi Vernon, en tant que « hôte » de ce groupe de personnes qui *s'agencent en commun*, refuse de s'enfermer dans une maison : « La pelouse était son salon, Vernon y recevait avec l'affabilité de l'hôte disponible et touché de tant d'attentions » (*VS II* 187) ; ironiquement, le texte ajoute que Vernon « est devenu casanier », pour expliquer son refus de quitter le parc.

À la fin du deuxième tome, cette communauté devient nomade, établissant des camps provisoires, illégaux, qui tournent autour d'une célébration de la musique mixée par Vernon, des séances de danse collective entre la transe rituelle et la *rave*, appelées « convergences ». Ces convergences sont des cérémonies sans objet ni but ; il est dit qu'elles ne servent « à rien » (*VS II* 377), sauf à tisser par la musique ces liens invisibles entre les êtres qui y participent. Ces communautés aussi labiles et passagères que la musique qui les forme, ne sont pas pour autant idéalisées : les tensions dues à l'argent, la drogue, les mœurs sexuelles ou les traits caractériels et les lubies des uns et des autres vont bientôt y faire apparition. Cette façon de *vivre ensemble* est aussi célébrée dans un éloge – presque funèbre puisqu'il donne l'impression que ce mode de vie est en train de disparaître. Paris est ainsi décrit comme une « Babylone insensée » où des individus et des groupes très divers sont « tous chez eux, en même temps », n'habitant « ni tout à fait la même ville, ni tout à fait une autre » (*VS II* 265). En d'autres mots, ceux de l'écrivaine franco-québécoise-tunisienne Mélikah Abdelmoumen, une communauté de communautés où l'on peut être « étrangers ensemble » (2016).

Le fragile équilibre de cette communauté nomade, éternellement défaite et refaite, explose au troisième épisode de la série. Ce dernier volume, publié deux ans après les deux

¹⁴ Rassemblements massifs de personnes protestant contre la réforme de la loi du travail qui ont surtout eu lieu place de la République à Paris, en avril-mai 2016, dans le sillage des mouvements des *Indignados* en Espagne ou *Occupy Wall Street* à New York.

premiers, a un ton bien plus sombre, renvoyant à la violence déchaînée de certains ouvrages antérieurs de Despentes, notamment *Baise-moi*. Ce troisième tome revient ainsi aux scènes de viol et de torture fréquentes chez Despentes, décrivant un enchaînement de vengeances qui se termine par un massacre, et s'aventure même à faire, sur un ton apocalyptique, une incursion hallucinée dans un proche avenir, celui de la seconde moitié du XXI^e siècle. La « guerre des sexes » dénoncée dans les parties précédentes prend ici des contours bien réels, si bien que Patrice – celui qui battait ses compagnes –, en découvrant les violences et le harcèlement sexuels que la plupart des femmes endurent au long de leur vie, se demande : « si on en est là, comment ça se fait qu'on n'entende jamais parler d'armées de filles avec de grands couteaux qui éventreraient des mecs, juste pour rétablir l'équilibre ? » (*VS III* 344). Ce thème apparaissait déjà dans *King-Kong théorie*. Il s'étonne en outre que ce harcèlement et cette violence concernent des hommes de tous les âges et de toutes les positions politiques, ce qu'il constate en tant que témoin des abus dont souffrent même les femmes participant aux rassemblements de « Nuit debout ». Le roman anticipe ainsi, en quelque sorte, le mouvement « Balance ton porc »,¹⁵ qui a éclaté seulement quelques mois après sa parution – ce qui est une preuve de plus de la capacité de Virginie Despentes à capter et décrire l'état de la société française contemporaine.

Le troisième épisode commence par une déchirure initiale, qui brise l'unité et l'apparente complétude de la communauté qui s'est formée autour de Vernon et de ces « convergences » dansées. La déchirure est typiquement provoquée par le cadeau empoisonné d'un membre de la *famille*, Charles, un ancien ouvrier alcoolique que tout le monde croit pauvre, mais qui possède en réalité un joli pécule, fruit d'un gain à la loterie, qu'il a soigneusement caché jusqu'à sa mort. Ses dernières volontés sont que ce legs aille à sa famille d'amis, mais la seule idée d'arriver à jouir de cet argent brise la confiance et l'unité du groupe, que Vernon décide de fuir et qui, par conséquent, se désintègre.

Le dernier épisode fait donc le récit à la fois de l'unité fusionnelle de ce nouveau type de rassemblement communautaire et de son explosion. La fusion est littérale : la musique et la danse agissent comme un lien physique entre les individus qui les partagent.¹⁶ Un invité

¹⁵ Mouvement de femmes francophones, commencé en octobre 2017, qui, dans les réseaux sociaux et dans les médias, racontent leurs expériences de harcèlement ou même d'agression sexuelle afin de dénoncer l'extension et la transversalité de ce type de violence contre les femmes.

¹⁶ Au contraire de l'expérience des rapports humains désincarnés tels qu'ils se font et défont sur les réseaux sociaux. Ce n'est pas par hasard que Vernon interdit l'usage d'internet à l'intérieur de sa communauté, même si la critique que l'auteure semble faire de cette dépendance actuelle à la connexion permanente est désabusée : Vernon se rend compte que son refus ne peut pas être partagé par les générations plus jeunes, déjà intimement constituées par cette dépendance.

occasionnel décrit cette expérience ainsi : « tu es capable d'entendre le bruit que fait le sang quand il arrive dans le cœur d'une meuf à trente mètres de toi. [...] Même quand ça s'est arrêté, la musique, j'étais dans la tête des autres, sous leur peau, dans leur ventre » (*VS III* 165). L'explosion de cette communauté fusionnelle est aussi littérale : par vengeance, Dopalet et son exécuter, Max, vont pousser une jeune femme déséquilibrée à entreprendre une attaque, avec des bombes et des armes à feu, qui achèvera cette communauté lorsqu'elle s'est réunie dans ce qui sera un ultime rassemblement. La dernière image du lien physique entre les individus qui la forment est ainsi perçue par Vernon : « Autour de lui, tous semblaient dormir. Une mare de sang reliait les corps. Elle s'étendait lentement. C'était le seul mouvement qu'il y avait dans la pièce » (*VS III* 390). Cette image du sang versé fait fi des liens de sang définissant la famille traditionnelle tout en les intégrant en même temps, de façon détournée, aux nouvelles formes que prend cette famille.

Vernon est, *par miracle*, le seul survivant à l'attaque, et c'est sur la liste des personnes disparues que nous découvrirons – en même temps que la poignée de ses amis qui n'étaient pas du massacre – son *vrai* nom : « Marc Campadre » (*VS III* 383). Le choix du nom de famille n'est pas banal : il contient le terme *padre*, « père » en espagnol – et nous savons que Despentes est très hispanophone. Ce sera autour de ce père improbable et devenu mythique que s'articule alors une communauté bien plus « bizarroïde », massive et internationale. Le roman se termine en décrivant un proche avenir catastrophique dans lequel l'Europe, devenue un territoire sinistré, est sous la poigne des nations dominantes. Ses habitants, « contaminés », ne peuvent pas échapper au pouvoir mondial autoritaire, qui exerce une politique immunitaire très sévère. C'est alors que naît une « secte Subutex » (*VS III* 395), ironiquement basée sur le récit que le responsable de la disparition de la *famille* Subutex fait de celle-ci dans une série de télévision. Bravant l'interdiction de la danse et de la musique dans ce nouveau monde post-apocalyptique, des groupes rebelles se forment, utilisant justement leur corps comme arme de résistance biopolitique contre le régime dictatorial. Ces groupes suivent un mode de fonctionnement comparable à celui de certains animaux, ou même à celui des microorganismes comme les virus : « Ils étaient devenus aussi adaptables que l'eau, rompus à l'exercice de la cartographie de contrebande, capables de repérer et d'utiliser la moindre faille dans le maillage censé bloquer les corps contaminés des Européens à l'intérieur de leurs frontières » (*VS III* 397).

Vernon Subutex se termine donc par cette vision pessimiste de l'avenir de la France et de l'Europe, mais en même temps porteuse d'un certain espoir, matérialisé par la foi dans la musique et la danse, mais aussi dans le récit, en tant qu'armes de résistance biopolitique et

créateurs d'une certaine communauté. Une communauté dispersée, nomade, guidée par de fausses idoles et par des croyances bricolées, ainsi que basée sur l'anéantissement sacrificiel de la communauté idéale. Cependant, il semblerait que ce sacrifice n'ait pas été vain, et que Xavier, le père-mère aimant de sa fille et de ses chiens, n'ait pas eu complètement tort lorsqu'il avait senti « qu'il n'est pas exclu qu'un jour il puisse dire à sa fille – nous avons inventé d'autres possibilités. Des interstices. Ils sont viables. Nous avons préparé pour toi, un endroit où tu pourras vivre autrement » (*VS III* 144).

Bibliographie

Abdelmoumen, Mélikah. Le 14 septembre 2016. « Mauvaise langue : une 'Québécoise de souk' à Paris ». Consulté le 20 janvier 2018. <http://melikahabdelmoumen.blogspot.fr/>.

Agamben, Giorgio. 1990. *La Communauté qui vient*. Paris : Seuil.

Bakhtine, Mikhaïl. 1998. *La Poétique de Dostoïevski*. Paris : Le Seuil.

Bey, Hakim. 1997. *TAZ : zone autonome temporaire*. Traduit par Christine Tréguier. Paris : Éditions de l'Éclat. [1991. *TAZ : The Temporary Autonomous Zone*. New York : Autonomedia.]

Butler, Judith. 2002. « Is Kinship Always Already Heterosexual? » *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 13 (1), 14–44.

Cixous, Hélène. 1994. « Contes de la différence sexuelle ». Dans *Lectures de la différence sexuelle*, dirigé par Mara Negrón, 31–68. Paris : Des femmes-Antoinette Fouque.

Cixous, Hélène. 2003. *L'Amour du loup – et autres remords*. Paris : Galilée.

Cohen, Patrick. 2015. 'Virginie Despentes : « Je ne suis pas la première à idéaliser mes 20 ans »'. *France Inter*. Consulté le 1 novembre 2019. <https://www.franceinter.fr/emissions/le-7-9/le-7-9-09-juin-2015>.

Cojean, Annick. Le 9 juillet 2017. 'Virginie Despentes : « Cette histoire de la féminité, c'est de l'arnaque »'. *Le Monde*. Consulté le 1 novembre 2019.

Deleuze, Gilles et Félix Guattari. 1972. *L'Anti-Œdipe: capitalisme et schizophrénie I*. Paris: Seuil.

Derrida, Jacques. 1972. « La pharmacie de Platon », in *La Dissémination*, 69–197. Paris : Le Seuil.

Derrida, Jacques et Christie V. McDonald. 1992. « Chorégraphies ». Dans *Points de suspension : entretiens (Jacques Derrida)*, entretiens choisis par Elisabeth Weber, 95–116. Paris : Galilée.

Derrida, Jacques. 1994. *Politiques de l'amitié*. Paris : Galilée.

- Derrida, Jacques. 2003. *Voyous*. Paris : Galilée.
- Derrida, Jacques. 2003a. *Genèses, généalogies, genres et le génie : les secrets de l'archive*. Paris : Galilée.
- Derrida, Jacques. 2005. *L'Animal que donc je suis*. Paris : Galilée.
- Despentes, Virginie. 1993. *Baise-moi*. Paris : Florent Massot.
- Despentes, Virginie. 2006. *King-Kong théorie*. Paris : Grasset.
- Despentes, Virginie. 2010. *Apocalypse bébé*. Paris : Grasset.
- Despentes, Virginie. 2017. *Vernon Subutex*, 3 vol. Paris : Grasset.
- Esposito, Roberto. 2000. *Communitas : origine et destin de la communauté*. Paris : Presses universitaires de France.
- Goergen, Maxime. 2018. « *Vernon Subutex* et le roman 'balzacien' ». *Rocky Mountain Review of Language and Literature* 72 (1). 165–82.
- Haraway, Donna J. 2003. *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*. Chicago: University of Chicago Press.
- Haraway, Donna J. 2016. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press.
- Houppermans, Sief. 2019. « L'épopée *Vernon Subutex* ». *RELIEF—Revue électronique de littérature française* 13 (1). 67–80.
- Jordan, Shirley. 2002. '« Dans le mauvais goût pour le mauvais goût ? » Pornographie, violence et sexualité féminine dans la fiction de Virginie Despentes'. Dans *Nouvelles écrivaines, nouvelles voix ?*, dirigé par Nathalie Morello et Catherine Rodgers, 121–39. Amsterdam et New York : Rodopi.
- Kapriélian, Nelly. Le 1 février 2015. « Dans *Vernon Subutex*, Virginie Despentes cartographie la société ». *Les Inrockuptibles*. Consulté le 1 novembre 2019. <https://www.lesinrocks.com/2015/02/01/livres/livres/dans-vernon-subutex-virginie-despentes-cartographie-la-societe/>.
- Le Breton, David. 2015. *Disparaître de soi : une tentation contemporaine*. Paris : Métailié.
- Miklós Tamás, Gaspar. 2015. 'Los refugiados son los nuevos gitanos : entretien avec Corina Tulbure'. *El Público*. Consulté le 1 novembre 2019. <http://www.publico.es/internacional/gaspar-miklos-tamas-hungria-refugiados.html>.
- Schaal, Michèle. 2018. « Introduction to Special Issue on Virginie Despentes. From Margins to Center (?) ». *Rocky Mountain Review of Language and Literature* 72 (1). 14–35.

Segarra, Marta. 2007. « L'amitié, la trahison, la traduction ». Dans *L'Événement comme écriture : lire Cixous et Derrida se lisant*, dirigé par Marta Segarra, 181–93. Paris : Campagne Première.

Segarra, Marta. 2015. « Le plaisir de la vengeance : biopolitiques du viol ». *Ambigua : Revista de Investigaciones sobre Género y Estudios Culturales* 2, 133–46.