

Virginie Despentès ou le roman de désapprentissage : *Vernon Subutex* face aux héros réalistes du XIX^e siècle français

Laura BOURGADE

Universidad Autónoma de Madrid

laura.bourgade@uam.es

<https://orcid.org/0009-0002-5388-5204>

Resumen

La novela de aprendizaje ha suscitado un nuevo entusiasmo en los últimos años, como lo demuestra el éxito de *Vernon Subutex*, la trilogía de Virginie Despentès publicada entre 2015 y 2017. A lo largo de los volúmenes, el personaje principal, un ex-vendedor de discos que se queda sin techo, es elevado al rango de profeta de una misteriosa secta: el ascenso de Vernon es meteórica, digna de los más grandes héroes de las novelas realistas del siglo XIX. No obstante, parece que en realidad sigue una trayectoria inversa, la de un auténtico desaprendizaje. A través de un proceso de definición por eliminación, nos preguntaremos hasta qué punto esta obra se inserta dentro del marco del *Bildungsroman*, a la vez que deconstruye ampliamente los códigos tradicionales del género.

Palabras clave: literatura francesa, literatura comparada, realismo, novela de aprendizaje.

Résumé

Le roman d'apprentissage suscite un nouvel engouement depuis quelques années, comme en témoigne le succès de *Vernon Subutex*, la trilogie de Virginie Despentès publiée entre 2015 et 2017. Au fil des tomes, le personnage principal, un ancien disquaire devenu SDF, est propulsé au rang de prophète d'une mystérieuse secte : l'ascension de Vernon est fulgurante, digne des plus grands héros des romans réalistes du XIX^e siècle. Néanmoins, il semblerait qu'il suive en réalité une trajectoire inverse, celle d'un véritable désapprentissage. Dans un effort de définition procédant par éliminations successives, nous nous demanderons dans quelle mesure l'œuvre étudiée s'inscrit dans le sillage du *Bildungsroman*, tout en déconstruisant largement les codes traditionnels du genre.

Mots-clés : littérature française, littérature comparée, réalisme, roman d'apprentissage.

Abstract

The coming-of-age novel has seen a renewed surge of interest in recent years, as evidenced by the success of *Vernon Subutex*, the trilogy by Virginie Despentès published between 2015 and 2017. Throughout the volumes, the protagonist, a former record store owner who has become homeless, is elevated to the status of prophet of a mysterious sect: Vernon's rise is

* Artículo recibido el 23/01/2025, aceptado el 9/10/2025.

dazzling, worthy of the greatest heroes of 19th-century realist novels. However, it seems that he actually follows the opposite trajectory, that of a true unlearning. In an attempt to define by a process of successive elimination, we will explore to what extent the work under study fits within the tradition of the *Bildungsroman*, while also significantly deconstructing the traditional codes of the genre.

Keywords: French literature, comparative literature, realism, coming-of-age novel.

1. Introduction

Dix ans après la parution du premier tome en janvier 2015, le nom de Vernon Subutex continue à marquer les esprits. La trilogie romanesque écoulée à plus d'un million et demi d'exemplaires sera adaptée sous différents formats¹ : c'est le grand succès de Virginie Despentes, celui qui scelle sa consécration en tant qu'autrice populaire, reconnue par une partie de l'élite littéraire depuis son passage au sein du jury Goncourt.

Du « Balzac sous acide et aux vibrations rock » (Lehut, 2015), des « Rougon-Macquart trash » (Telot, 2017), ou encore « une comédie humaine dont Balzac pourrait bien se délecter dans sa tombe » selon Pierre Vavasseur, journaliste à *Le Parisien* : à sa sortie en 2015, la critique n'a eu de cesse de rapprocher la trilogie despentienne du mouvement réaliste du XIX^e siècle français. La recherche universitaire n'était pas en reste non plus : Maxime Goergen se demandait en 2018 en quoi l'œuvre étudiée relevait du roman « balzacien ». La comparaison est justifiée à bien des égards : ce roman-fleuve kaléidoscopique offre une représentation panoramique d'un réel contemporain en pleine mutation, au même titre que les grandes fresques romanesques réalistes. L'austère détachement du premier roman de l'autrice, *Baise-moi* (1994), semble avoir fait place à une majesté naturaliste, même si celle-ci se trouve profondément renouvelée par un style punk rock et une vision féministe et queer du monde. Surtout, l'autrice modernise et redéfinit les enjeux du roman d'apprentissage, un genre littéraire classique du réalisme au XIX^e siècle. Au cours de notre étude, nous évoquerons principalement Balzac – *Le Père Goriot* (1835) et *Illusions perdues* (1837-1843) – Flaubert avec son *Éducation sentimentale* (1869), et enfin Maupassant et *Bel-Ami* (1885).

Dans quelle mesure *Vernon Subutex*, cette fresque ultra-contemporaine des années 2010, s'inscrit-elle dans la tradition du roman d'apprentissage français du XIX^e siècle et en quoi s'en éloigne-t-elle ? Ce roman de début de vie suit les traces d'un héros jeune réduit dans un premier temps à la somme de ses illusions. La vision qu'il a du monde est entièrement soumise à ses chimères, qui agissent comme un filtre entre lui et le réel, à tel point que la réalité finit par se retourner contre lui.

¹ Le roman sera décliné sous forme de série télévisée pour Canal + avec Romain Duris dans le rôle-titre (2019), de roman graphique écrit à quatre mains entre l'autrice et le dessinateur Luz (2021-2022) ou encore de pièce de théâtre (2022).

Quel est le contexte historique, politique et psychologique dans lequel s'insère le roman d'apprentissage du XIX^e français ? Pourquoi donc ce siècle a-t-il connu un tel engouement pour ce genre littéraire, qui récupère une partie de l'héritage roman picaresque espagnol et du *Bildungsroman* allemand ? Pierre Barbéris (1970) l'affirmait déjà dans *Balzac ou le mal du siècle* : le XIX^e siècle est hanté par ses révolutions. La Révolution française de 1789 constitue un élément tout aussi fondateur que traumatique, et produit une profonde fracture intellectuelle et morale. Après la permanence monarchique, c'est la bourrasque politique : république, consulat, empire, restauration se succèdent mais ne parviennent à s'imposer durablement. Quelle est la place de l'individu au sein de ces bouleversements ? Le fameux « mal du siècle » se nourrit de ces interrogations, de ce mélange étrange d'espoirs légitimes et d'aspirations déçues : celles de ne pouvoir s'illustrer dans une société bourgeoise qui ne fait que niveler les individus et instaure de nouveau l'argent comme valeur suprême. Comme le signale Georg Lukács (1920) dans *La Théorie du roman*, le roman d'apprentissage narre alors de cruelles désillusions, tant amoureuses que sociales, celles de héros incapables de trouver leur place dans le monde.

Dans son essai sur le sujet, Nicolas Demorand (1995) distingue quatre principales étapes du roman d'apprentissage au XIX^e siècle. Tout d'abord, le roman d'introspection à la première personne, tel que *René* de Chateaubriand (1802) ou encore *Adolphe* de Constant (1816), va laisser place au deuxième type de roman, appelé classique, celui de Stendhal et de Balzac. Ensuite, s'opère une progressive destruction du roman d'apprentissage : il sera profondément cynique chez Maupassant, parodique chez Flaubert. Pour achever le siècle, le genre lui-même est mis à mort par Huysmans, qui livre à la postérité un anti-roman d'apprentissage, ou du moins un apprentissage depuis les marges avec son fameux *À rebours* (1884). À la toute fin du XIX^e, le roman d'apprentissage dépérit : il faut lui donner un second souffle.

Au XX^e siècle, selon Marie-Claude Demay et Denis Pernot (1998), moins de romans d'apprentissage ont été publiés, ou du moins, bien différents de ceux connus par le siècle précédent. Ceux-ci avancent comme piste d'explication que le siècle a inventé une autre forme de « mise en roman » de la réalité qui n'implique pas obligatoirement la relation d'une promotion sociale, mais peut tout aussi bien raconter un moment de vie détaché de l'Histoire, sans que le héros soit pour autant représentatif d'une classe en particulier. Si l'hypothèse reste bien sûr à nuancer, il est vrai que des écrivains du « Nouveau Roman » tels que Sarraute, Duras, ou encore Robbe-Grillet ne témoignent pas véritablement, comme le font les romans de Balzac ou Flaubert, d'une génération avide de réussite... Leur besoin est autre, et si ces auteurs font date, c'est parce qu'ils expriment un souci qui n'a visiblement pas d'attaches politiques et sociales aussi nettes qu'*Illusions perdues* ou *L'Éducation sentimentale*.

Néanmoins, la question sociale revient en force au XXI^e siècle, si l'on remarque la grande popularité d'un auteur comme Édouard Louis, qui narre dans son œuvre de

quelle façon ce fils d'ouvriers picards est devenu une référence incontournable du paysage littéraire actuel. Les titres de ses œuvres sont plus qu'évocateurs : *En finir avec Eddy Bellegueule* (2014), *Changer : méthode* (2021), ou encore sur sa mère, *Combats et métamorphoses d'une femme* (2021). Souvent comparé dans la critique à « un Rastignac gay du monde des lettres » (Blanckeman, 2017), il s'inscrit dans la lignée du roman d'apprentissage classique, à une époque où la question du « transfuge de classe », popularisée par Annie Ernaux, semble plus d'actualité que jamais.

Néanmoins, *Vernon Subutex* n'est pas un roman d'apprentissage classique. Certes la trilogie répond à certaines caractéristiques formelles, notamment si l'on se penche sur le modèle par excellence du *Bildungsroman* allemand, soit *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister* de Goethe (1796). Cette œuvre répond à une structure tripartite, de la même façon que l'œuvre despentienne se déploie en trois temps : tout d'abord, les « Années de jeunesse » où le héros naïf et plein d'idéaux est confronté à un monde hostile et réaliste – Vernon est hébergé par des amis qui le rejettent et finit par tomber à la rue –. Dans la seconde partie, soit les « Années d'apprentissage » chez Goethe, le héros fait des expériences concrètes qui le font peu à peu grandir et mûrir – le héros despentien s'installe aux Buttes-Chaumont et voit tous les jours son groupe d'amis s'accroître autour de lui –. Enfin, dans un troisième temps, soit « les Années de maîtrise », le héros parvient à un harmonieux état d'équilibre avec le monde extérieur : il s'est réconcilié avec le monde et y prend sa place – Vernon se fait gourou malgré lui des convergences dans lesquelles il mixe et fait danser tout le monde –. Ces différentes étapes d'évolution, Vernon les a donc connues. Néanmoins, en quoi consiste exactement la transformation de Vernon au fil des tomes ? Si la structure semble similaire au premier abord à celle du *Bildungsroman* classique, l'apprentissage du héros est loin d'aboutir aux mêmes conclusions.

Rappelons brièvement avant d'entamer notre analyse que le présent article propose des pistes de lecture d'une œuvre vaste et complexe, sans vocation aucune à l'exhaustivité. Cela étant dit, nous pouvons tout de même avancer quelques hypothèses de travail qui guideront notre réflexion. Entre héritage et dépassement des apories du roman d'apprentissage du XIX^e siècle, notre réflexion se déploiera en quatre temps, dans un effort de tentative de définition du roman d'apprentissage que représente l'œuvre étudiée : est-elle un anti-roman d'apprentissage, un apprentissage dégradé, ou encore inversé ? En fait, il s'agirait plutôt d'un roman de désapprentissage. Enfin, nous nous interrogerons sur la conclusion de la trilogie : la fin balzacienne en fait-elle un roman d'apprentissage conservateur ?

2. Étude comparative des personnages

2.1. Un anti-roman d'apprentissage ? Un héros malléable, sans aucune ambition

Vernon Subutex, au premier abord, possède tous les attraits d'un anti-héros d'apprentissage. De Rastignac à Frédéric Moreau, le roman du XIX^e siècle met en scène

l'apprentissage d'un jeune homme. Il a environ dix-huit ans lorsque débute le livre et l'auteur nous le montre au moment précis où il entre dans la vie adulte : souvent, il commence des études ou prend un emploi. Il se trouve donc au seuil d'une nouvelle étape, et ne sait d'ailleurs pas toujours vers quoi se diriger : Frédéric Moreau veut faire son Droit ou devenir écrivain, Lucien Chardon aspire à être poète ou journaliste. *L'Éducation sentimentale* porte le sous-titre « Histoire d'un jeune homme » : la présence de l'article indéfini invite à le considérer donc comme un modèle du genre. Pourquoi choisir des personnages aussi jeunes ? C'est un gain appréciable pour le romancier car, sortis de l'enfance mais pas encore adultes, ce sont des êtres incertains et indéterminés, potentiellement aptes à embrasser des partis extrêmes.

Si l'âge du héros au début du roman est mentionné clairement pour faire saisir le passage de la fin de l'enfance à la maturité – dès les premières lignes pour *L'Éducation sentimentale* –, ce n'est pas le cas pour Vernon. Au cours des trois tomes, nous n'aurons aucune mention de son âge précis, ni pour lui, ni pour aucun des autres personnages. Le lecteur comprend par quelques discrètes indications qu'il a la quarantaine vieillissante. Sa jeunesse baignée de punk rock est certes évoquée à plusieurs reprises dans l'intrigue, mais l'histoire développée par Desportes, concerne bien l'homme quasi quinquagénaire. Contrairement à Lucien et Frédéric, il est parvenu à la fin de son parcours professionnel, puisqu'il a fermé boutique après des dizaines d'années de bons et loyaux services. Il arrive donc à l'aube de ses cinquante ans en situation d'échec social, sur le point d'être expulsé de son appartement, et sans grandes attentes sur son existence.

D'une certaine façon, Desportes reprend là où le roman d'apprentissage du XIX^e s'arrête. En règle générale, après quelques mois, parfois quelques années d'apprentissage, le roman se termine soit par le triomphe – rare – d'un héros comme Rastignac, soit victime d'un sort plus tragique, comme pour Rubempré qui se suicide dans sa cellule de prison, à trente ans à peine. Flaubert est l'un des rares auteurs qui met en scène un héros plus âgé, puisque Frédéric Moreau a environ quarante-quatre ans à la fin du roman – il en a dix-huit quand le roman commence en 1841, ce dernier se terminant vingt-six ans plus tard, en 1867 –. Desportes imagine donc ce qu'il se passe *après* la débâcle du héros.

La trilogie étudiée s'ouvre sur la déchéance de Vernon, ce héros vieillissant. Cependant, son âge avancé vis-à-vis des héros du XIX^e ne le rend pas aigri et pétri de certitudes bien arrêtées sur l'existence. Selon Demay et Pernot, une caractéristique indéniable des héros des romans d'apprentissage, c'est qu'ils sont montrés comme malléables et les romans insistent volontiers sur leurs hésitations (1998 : 20). Cette absence de détermination se retrouve dans les portraits qui sont faits des héros : hésitant entre enfance et âge adulte, masculinité et féminité, leur personnalité n'est encore nullement établie. Ces personnages en formation se définissent par la mobilité de leur caractère, l'indétermination de leurs projets. Dotés d'une vision naïve du monde, ils demandent

à être dirigés et guidés tout au long de l'itinéraire qui les mène – ou non – à se fixer, et dans leur caractère et dans la société. Ne seraient-ce pas là des caractéristiques qui pourraient tout à fait s'appliquer à notre héros ? Il s'agit d'un personnage en pleine maturité de l'âge certes, mais dont toute la beauté réside dans sa nature inachevée et ouverte au monde.

Cette indétermination est perçue par certains personnages comme un manque flagrant de maturité : aux yeux de nombre de ses amis, Vernon malgré sa cinquantaine imminente, reste un grand enfant. Patrice témoigne :

Il est admiratif, ces gars du rock, comment ils réussissent à devenir direct séniles sans passer par la case maturité. Vernon, comme d'autres, on sent bien que jamais dans sa vie il ne s'est posé la moindre question, sur rien. [...] Il est resté le même qu'à vingt ans, à croire qu'il a vieilli dans du formol (VSI : 294)².

Même quand Vernon tombe à la rue à la fin du tome I, il ne se remet aucunement en question. Plus tard dans le tome III, une fois installé comme gourou des convergences, les filles du camp « le cajolent et le flattent » (VSIII : 15). Même sa petite copine, Marianne, le traite comme un enfant : « C'est une toute petite meuf mais il y a dans son geste une autorité apaisante, qui rappelle l'adulte rassurant l'enfant » (VSIII : 22). Cette indétermination, cette façon de ne pas savoir quelle route emprunter, fait aussi son charme, et les personnages qu'ils rencontrent (notamment les femmes) vont plus d'une fois céder à cet attrait. Cette inertie, assez souvent masculine, Despentès l'explique à la lumière des propos de son amie Lydia Lunch :

Les gens comme lui, tu ne sais pas trop si c'est de la sagesse ou une inconscience totale. Il y a un truc du petit garçon de 50 ans chez certains hommes. Lydia Lunch me disait que la différence entre les hommes et les femmes, c'est que les femmes changent. Je pense que les filles se prennent des coups dans la gueule plus tôt et plus violemment par rapport à ce qu'elles attendent de la vie, alors elles réagissent. Je connais peu de filles qui passent leurs journées à jouer à des jeux vidéo, comme Vernon lorsque son magasin de disques ferme (Kaprièlan, 2015).

Malgré sa personnalité parfois un peu puérole, Vernon s'avère être le personnage de la galerie qui est resté le plus fidèle à ses idéaux de jeunesse. En fait, contrairement au discours que tient Vautrin, sous les traits de l'Abbé Herrera, à Lucien – « Aussi passe-t-on une bonne partie de sa vie à sarcler ce que l'on a laissé pousser dans son cœur pendant son adolescence. Cette opération s'appelle acquérir de l'expérience » (Balzac, 2013 : 770) – Vernon, lui, n'a pas « acquis de l'expérience » au sens que lui accorde Vautrin. Il croit encore à ses valeurs de jeunesse punk rock, à ses idéaux de liberté, de

² Nous utiliserons les abréviations suivantes pour citer des extraits de la trilogie despentienne : « VSI » pour le premier tome, « VSII » pour le second et enfin « VSIII » pour le dernier.

vie dans les marges. Il continue à vivre en décalage avec le monde actuel, et ne sait pas déchiffrer le réel ni en maîtriser les codes implicites. Contrairement à bien des personnages, il n'est pas arrivé au bout de ses illusions. Ces derniers ont accepté de jouer le jeu de la société néolibérale, de devenir ces êtres mutilés, coupés d'eux-mêmes, obligés de se renier pour survivre. Sylvie regrette : « Tant bien que mal – quand on est jeune, on croit qu'on cicatrise : elle avait appris qu'on doit s'amputer pour survivre » (VSI : 135). Les autres personnages se sont mis au pas de ce que leur demandait la société, quitte à en être foncièrement malheureux. Vernon est l'un des derniers survivants du punk rock, conservé dans du formol, et c'est bien cette qualité qui va le sauver.

En ce sens, Vernon répond bien aux caractéristiques d'un héros de roman d'apprentissage : il est influençable, et encore bercé de ses idéaux de jeunesse. Cependant, l'une des grandes différences réside dans une attitude fondamentale, à rebours de tous les Frédéric, Julien et autres Eugène : Vernon, contrairement à ces derniers, n'a aucune ambition de changer. Les héros du XIX^e, après la prise de conscience désenchantée d'une totale incompetence face au monde et à ses règles, désirent apprendre au plus vite et fuir l'échec. On ne se fraye un chemin dans le monde qu'en se déchargeant de ses rêves, de ses chimères, de ses vœux pieux. Cette constante du roman d'apprentissage lui donne sa tonalité propre : la réussite est une compromission, la formation du héros passe par une érosion nécessaire de tout ce qui le constitue. Or, Vernon n'a ni ambition, ni volonté de s'en sortir. En réalité, il semble que la principale différence avec le héros du XIX^e siècle tient à ce que Vernon n'a aucune attente à l'égard de l'existence : comment, dès lors, en serait-il désillusionné ?

Pour conclure, Vernon avait l'allure d'un anti-héros d'apprentissage. Tout d'abord, il a la quarantaine vieillissante, contrairement aux jeunes premiers fringants des romans du XIX^e. Il est en pleine débâcle car il a perdu son travail et se retrouve sur le point d'être expulsé : il commence donc l'intrigue lourde d'un poids que ne connaissent pas les héros, débarquant fraîchement et innocemment sur la scène sociale. Cependant, il possède le caractère malléable d'un jeune héros, il n'a pas changé en trente ans et se comporte souvent comme un enfant. Porté encore par ses idéaux de jeunesse, il n'a pourtant, contrairement aux Rastignac et autres Rubempré, aucunement l'intention de se sortir du marasme dans lequel il est embourbé. Vernon se révèle donc à mi-chemin entre un héros de roman classique – malléable, imprégné de ses idéaux – et son contraire – vieillissant et sans ambition propre –. Difficile donc de définir la trilogie comme un simple anti-roman d'apprentissage, puisqu'elle possède tout de même quelques-unes de ses caractéristiques intrinsèques. Si elle n'est pas « anti », peut-on alors parler d'une version dégradée, soit un maintien des formes du modèle, mais sous une forme altérée ? C'est ce que nous allons étudier, à la lumière de la relation du héros avec les femmes.

2.2. Une version dégradée du roman d'apprentissage ? Le héros et les femmes

Le personnage du roman d'apprentissage se définit notamment dans sa relation aux femmes. Paris est un espace privilégié de liaisons amoureuses : l'amour devient alors une activité à temps plein pour le héros du roman d'apprentissage. Ces multiples aventures amoureuses sont rendues possibles grâce au physique, toujours avantageux, du héros. Les apprentis ont très souvent un visage gracieux, les traits fins, et possèdent une élégance naturelle. Avant les femmes, c'est le lecteur qui est ébloui par tant de beauté : il suffit de relire le portrait de Lucien de Rubempré, le plus beau des apprentis. Le héros est un être de désir, au charme imparable et destiné à faire grand effet dans le monde. Georges Duroy, le Bel-Ami de Maupassant, brille par sa prestance physique : il a « la parole facile et banale, du charme dans la voix, beaucoup de grâce dans le regard et une séduction irrésistible dans la moustache » (Maupassant, 2013 : 43). Dans ce type d'intrigue, la beauté n'est pas juste un ornement, mais bien un impératif pour réussir ; ils répondent tous affirmativement au conseil de Vautrin à Rubempré : « ayez de beaux dehors ! » (Balzac, 2013 : 772). « De beaux dehors », Vernon aussi en est pourvu. S'il est décrit comme n'étant certes pas de première fraîcheur, il possède un charme qui fera tomber plus d'une femme. Malgré les années, il est mince, il n'a presque pas perdu ses cheveux et, surtout, il a des yeux « toujours aussi magnifiques » (VSI : 313). Chaque personnage qui le rencontre en fait un commentaire admiratif. Le charme chez Vernon est donc un « capital » comme chez le héros du XIX^e : Vernon aurait-il eu autant de succès avec les femmes s'il n'était pas aussi attirant ? Néanmoins, ce dernier n'a pas la perfection physique de Rubempré, et il reste une version légèrement dégradée, notamment lorsque plusieurs personnages insistent sur sa dentition à l'hygiène douteuse : « Le problème, c'est les dents. Le voir sourire si jaune est un peu dégoûtant » (VSI : 49-50).

Cette version « dégradée » de Vernon comme héros de roman d'apprentissage se retrouve dans la relation qu'il noue avec quelques personnages féminins de la trilogie. Dans le roman d'apprentissage du XIX^e siècle, il est rare que l'amour du héros soit tout à fait pur et sincère envers la femme convoitée, cette dernière étant souvent enfermée dans une vision utilitariste. Ces hommes n'ont qu'une seule passion : la réussite sociale. Ils choisissent pour la plupart le modèle d'ascension par les femmes : les choix se font toujours aux dépens de celles-ci. Il y a là peu de place pour la gratuité et le désintéressement, qui cohabitent mal avec les ambitions des apprentis, tournés vers des formes socialement plus lucratives d'amour. Seul l'amour efficace et rentable a droit de cité : telle est du moins la portée du discours de Vautrin à Rastignac dans *Le Père Goriot*. C'est bien dans certains boudoirs stratégiques que l'on fourbit le mieux ses armes. En fait, être à la fois amoureux et ambitieux – ou comme dirait Vautrin, faire dans le même temps « de la poésie et de la prose » – est impensable. Les apprentis resteront pour la plupart ces célibataires dans l'âme, ces êtres profondément égoïstes, prêts à sacrifier leur famille ou leur amante face à l'affirmation de la puissance – il suffit de voir le sort que Lucien réserve à sa maîtresse Esther, dans *Splendeurs et misères des courtisanes* (1847) –.

Sous la plume de Maupassant, le roman d'apprentissage ne s'embarrasse plus d'aucune subtilité psychologique dans le traitement de la relation amoureuse. Contrairement à Lucien de Rubempré ou Frédéric Moreau, pour qui compte encore un peu l'ordre du cœur, Georges Duroy a une conception très peu sentimentale de l'amour : il considère les femmes, tant comme instruments de plaisir sexuel que d'ascension sociale. Initié par Charles Forestier, c'est par la fréquentation des courtisanes, femmes mariées et jeunes filles que l'on peut réussir : « C'est encore par elles qu'on arrive le plus vite » affirme-t-il (Maupassant, 2013 : 30). Il faut donc être dénué de tout scrupule, « dévêtant la vie de sa robe de poésie, dans une sorte de rage méchante » (Maupassant, 2013 : 224) afin de triompher. Il semble alors impossible pour un jeune homme d'espérer un quelconque succès mondain sans une femme à son bras. Chaque étape de l'ascension sociale de Bel-Ami est marquée par une rencontre féminine, de plus en plus prestigieuse. L'origine sociale de ses maîtresses donne alors une idée de sa réussite.

Qu'en est-il de Vernon et de sa relation avec les femmes, peut-on parler d'une version dégradée du roman d'apprentissage ? Lui aussi va vivre quelques aventures amoureuses au fil des tomes : au début, il « se sert » d'elles, principalement pour avoir un toit où dormir et ne pas finir à la rue. Contrairement à Duroy, les femmes lui permettent, non pas de s'élever dans la société, mais au contraire, de ne pas tomber totalement dans la déchéance ! Quand il arrive chez une nouvelle fille, il pense avant tout à la séduire, et vérifie s'il y a bien une place pour lui dans son lit. Il s'agit là d'une question stratégique : s'il séduit la fille et couche avec elle, il pourra alors rester plus longtemps à ses côtés que si ce n'était qu'une simple amie. Cette pure tactique, sans désir concret, s'applique notamment pour ses deux premières hôtes qui deviendront ses amantes, Sylvie et Lydia. Ce n'est qu'avec Marcia, la seule femme qu'il aimera véritablement au début de la trilogie, qu'il oubliera toute manœuvre intéressée. En fait chez Vernon, l'ordre du cœur n'exclut pas l'ordre social et contrairement aux héros du XIX^e, Vernon ne va pas triompher au détriment des femmes : il finit même par perdre sa place privilégiée de DJ résident dans l'incroyable demeure de Kiko, puisqu'il nouera une relation passionnée avec Marcia, courant ainsi le risque d'être jeté à la rue du jour au lendemain par un Kiko jaloux.

D'autre part, contrairement à Duroy, le lecteur peut noter la déchéance dans le statut social de ses amantes, qui se révèle notamment dans l'endroit où elles vivent. Sylvie est une grande bourgeoise héritière qui ne travaille pas et mène un train de vie luxueux : elle vit dans un immense appartement aux tapis épais. Lydia Bazooka ensuite est une jeune pigiste qui a du mal à joindre les deux bouts, et vit dans un trente mètres carrés plus modeste, dans lequel elle et son compagnon doivent s'asseoir au bout du lit pour dîner. Puis, son grand amour du tome I sera Marcia, une coiffeuse trans brésilienne, issue d'un milieu peu favorisé, qui ne possède même pas son propre logement puisqu'elle vit chez Kiko. Enfin, quand Vernon termine à la rue, la femme séduite est Olga, une SDF sensible aux charmes de Vernon — même s'il ne se passera rien avec

elle –. La « belle gueule » de Vernon lui permet donc de vivoter d'un appartement à l'autre, puis dans un second temps lui garantit un certain succès en faisant la manche, puisque selon Olga : « T'as des yeux pas possibles, tu vas voir, le pauvre à belle gueule, ça marche toujours » (VSI : 322). Nous voilà donc là dans une version bel et bien dégradée de l'apprentissage amoureux : de la grande héritière bourgeoise à la sans-abri, voilà la déchéance sociale et amoureuse à laquelle est condamné notre héros.

Néanmoins, parler de « déchéance sociale » est une façon de voir propre au XIX^e siècle qui n'accorde d'importance qu'au statut social. Marcia est certes issue d'une classe inférieure, cependant, ne serait-ce pas un amour véritable, tel que peu de jeunes apprentis du XIX^e l'ont connu ? Considérer que Vernon est un héros d'apprentissage « dégradé », c'est se baser uniquement sur des critères opérants au XIX^e : la réussite, le statut social des maîtresses, et l'oubli de la pureté des sentiments. Si le roman d'apprentissage n'est pas dégradé, dans ce cas est-il... inversé ?

2.3. Un roman d'apprentissage inversé ? Vernon face à Georges et Frédéric

Plusieurs pistes concrètes nous poussent à concevoir *Vernon Subutex* comme un roman d'apprentissage inversé. Quand le roman du XIX^e procède par élargissement croissant des relations et des liaisons du héros, le roman despenteien lui, fonctionne par rétrécissement progressif : le monde de Vernon se réduit petit à petit, et après avoir traversé toutes les couches sociales, il finit définitivement à la rue. D'autre part, au niveau spatial, le héros du roman du XIX^e voyage en début de roman de la province vers Paris. Pour Vernon, c'est le contraire, puisqu'à la fin du tome II, il partira de la capitale pour s'installer avec la bande dans des camps en province. Pour vérifier ce postulat d'un roman d'apprentissage « à l'envers », c'est-à-dire suivant un parcours où les codes du modèle sont reflétés à rebours, nous allons procéder à l'analyse comparative de notre héros avec deux personnages emblématiques du roman d'apprentissage du XIX^e : Georges Duroy de *Bel-Ami* et Frédéric Moreau de *L'Éducation sentimentale*.

2.3.1. Un Duroy à l'envers ?

Si l'on compare le début du roman de Maupassant avec la fin du tome I de Despentes, la situation des deux héros semble similaire. Le 28 juin 1880, Georges Duroy, jeune sous-officier rendu à la vie civile, bel homme arrogant, erre sur les boulevards parisiens à la recherche de succès féminins. Il enrage d'être sans le sou : « Il lui restait juste en poche trois francs quarante pour finir le mois » (Maupassant, 2013 : 15). « Indécis sur ce qu'il allait faire », il procède à quelques rapides calculs pour savoir s'il doit se priver de dîner ou de déjeuner. Il en va de même pour Vernon vers la fin du tome I qui se retrouve à rationner ses quelques pièces de monnaie quand il vit ses premières heures à la rue. Il erre, tenaillé par le froid et la faim, passe des journées à remonter les lignes de métro, s'obstinant « à simuler le mec qui va quelque part » (VSI : 319). À première vue, Vernon subit donc la situation de misère et d'errance dont est victime Duroy au début du roman maupassantien.

Néanmoins, l'attitude des deux personnages s'avère en fait radicalement différente. Tout d'abord, Duroy ne peut s'empêcher d'adopter une attitude arrogante : « Il marchait [...] la poitrine bombée, les jambes un peu entrouvertes comme s'il venait de descendre de cheval ». « Comme il portait beau, par nature et par pose d'ancien sous-officier, il cambra sa taille, frisa sa moustache d'un geste militaire et familial ». Sa morgue se remarque surtout par rapport au reste de la population : il « jeta sur les dîneurs attardés un regard rapide et circulaire, un de ces regards de joli garçon, qui s'étendent comme des coups d'épervier », ou encore, « il avançait brutalement dans la rue pleine de monde, heurtant les épaules, poussant les gens pour ne point se déranger de sa route » (Maupassant, 2013 : 15-16). Si au début, Vernon cherche à garder une certaine posture, cherchant à « toujours prétendre qu'[il] a une place dans la ville » (VSI : 320), il demeure surtout « le regard rivé sur le mur d'en face, comme un monsieur préoccupé par ses petites affaires quotidiennes » (VSI : 319). En fait, contrairement à Duroy qui souhaite attirer tous les regards, Vernon veut à tout prix passer inaperçu. À ce titre, le vœu d'en découdre de Duroy s'oppose à la volonté de disparaître de Vernon. Quand Duroy a le « sang bouillant », Vernon lui se déconnecte progressivement de ses émotions : « Il ne se sent ni triste, ni désespéré. C'est une autre humeur, qu'il ne connaît pas. Un bruit blanc » (VSI : 320).

L'ambition de Georges est donc totalement opposée à celle de Vernon : son évolution se fait à rebours. Celle du héros maupassantien est constamment marquée par une maîtrise croissante de son apparence et de son discours : aux « c'est que... » qui marquent au cours des premiers chapitres la gêne et l'embarras du personnage, succèdent rapidement une grande facilité d'expression et une aisance rendue perceptible. Duroy change de patronyme – Laurine lui prête le nom de Bel-Ami – soit un véritable passeport qui endort la méfiance de son entourage immédiat. Sa réussite s'entend dans l'évolution de son nom : Georges Duroy devient le baron Georges Du Roy de Cantel. Vernon, quant à lui, perd le contrôle progressivement sur son apparence et de son discours : il lâche prise et perd complètement les pédales. Si au début « [i]l débloque. Il a des absences » (VSII : 12), il se retrouve rapidement à ne plus pouvoir articuler un mot quand il retrouve ses anciens amis au début du tome II : « Sa bouche est remplie de nuages – il ne peut pas émettre un son » (VSII : 118). Comme Duroy, il devient autre : « Dans le brouillard épais qui ralentit ses pensées depuis quelques jours, il se sent, de plus en plus, dans la peau d'un autre » (VSI : 326). Après quelque temps passé à la rue, ses amis le retrouvent, totalement métamorphosé : « Vernon en look total lose, crasseux, son regard d'idiot enchanté, incapable de décrocher trois mots » (VSII : 191).

Si Duroy prend soin des apparences, ce qu'il met définitivement de côté c'est son éthique, incompatible avec son modèle de l'ambition. Il s'agit là de l'exact inverse de Vernon, qui lui, met un point d'honneur à être intègre – du moins à partir du tome II, après quelques maigres larcins vite oubliés qu'il a commis chez Sylvie dans le tome

I pour survivre –. Pour Maupassant, le héros doit se conformer aux codes, aux conventions de la société, fût-ce au prix d'un sacrifice son être profond. Duroy comprend vite comment fonctionne la machine sociale, et renonce rapidement à ce qu'il était (sa sensibilité, ses convictions...). Il suit en cela le discours balzacien, énoncé par Vautrin quelques décennies plus tôt :

Pour s'enrichir, il s'agit ici de jouer de grands coups [...] Voilà la vie telle qu'elle est. Ça n'est pas plus beau que la cuisine, ça pue tout autant, et il faut se salir les mains si l'on veut fricoter ; sachez seulement vous bien débarbouiller : là est toute la morale de notre époque (Balzac, 1999 : 153).

Pour illustrer le fossé entre Vernon et Georges en ce qui concerne leur intégrité, analysons un épisode similaire auquel tous les deux seront confrontés : l'annonce d'un héritage très conséquent. Philippe Hamon et Alexandrine Viboud, dans leur *Dictionnaire thématique du roman de mœurs* (2008), expliquent : « Narrativement, l'héritage dans le roman réalité est un moyen commode pour l'écrivain de déclencher une modification importante dans le destin des personnages qui en bénéficient » (Hamon & Viboud, 2008 : 390). Au-delà d'un virage significatif dans l'intrigue, il révèle surtout le rapport intime du héros à l'argent. Dans *Bel-Ami*, le journaliste Duroy apprend que sa femme hérite d'un homme qu'il soupçonne avoir été son amant. Arguant des convenances, il n'acceptera cet héritage au nom de sa femme, que si lui-même touche en son nom la moitié de la somme transmise : après avoir spéculé grâce à l'aide de M^{me} Walter, il extorque donc à sa femme 500 000 francs, soit la moitié de l'héritage Vaudrec. Tout le contraire de Vernon, quand il reçoit l'héritage du vieux Charles : après avoir été profondément secoué par l'annonce de sa mort au début du tome III, il ne sait trop quoi faire de l'argent. Quand il est soupçonné de vouloir garder la somme pour lui, il décide immédiatement de quitter la communauté, son ego profondément atteint. On observe ici la pureté de Vernon, foncièrement blessé à la simple idée qu'on puisse l'accuser de détourner un héritage qui lui revient légalement. Duroy quant à lui, n'a aucun scrupule pour capter un héritage qui ne lui appartient même pas.

Vernon, c'est donc tout le contraire de Georges Duroy, qui, au fil du récit, s'est enfermé dans un égoïsme forcené et n'agit plus que pour son propre intérêt. Il a appris « qu'il faut être fort [...] être au-dessus de tout », que « la victoire est aux audacieux », que « tout n'est que de l'égoïsme » (Maupassant, 2013 : 223). Vernon est beaucoup plus passif : même quand il a de l'or entre les mains, il ne souhaite rien en faire. Que ce soit pour l'héritage de Charles comme pour l'organisation des convergences, le héros n'a pas envie d'investir dans quoi que ce soit : « tout le monde a une idée, pour la suite. Sauf Vernon, qui voudrait juste que ça continue comme ça, « à la diable, sans forme fixe, sans se prendre la tête » (VSIII : 33).

Il se retrouve là totalement à l'opposé de Kiko, le trader cocaïnomane dont il va se rapprocher à partir du tome III. Lui a tout d'un Bel-Ami ou d'un Rastignac, car

même quand il a diminué son rythme de travail dans la finance, il ne peut s'empêcher de vouloir monter un business autour des convergences : « Sa dernière lubie, c'est que Vernon doit assumer sa position de gourou avec plus de sérieux. Kiko a de l'ambition à revendre » (VSIII : 26). Plus loin : « Il a l'impression que ça frémit, que ça va exploser, qu'il faut "faire quelque chose" de grand » (VSIII : 33). Kiko déploie donc une grille de lecture utilitariste et capitaliste de l'attitude de Vernon : « C'est ce qui te manque, Vernon. Le mental. Prends un résultat sportif et n'oublie jamais que le mental représente 80 % de la performance » (VSIII : 32). Mais il n'y a rien à y faire, Vernon est foncièrement inactif. On voit là une certaine évolution par rapport au roman d'apprentissage classique du XIX^e : Kiko aurait pu être une sorte de Vautrin ambitieux du XXI^e, mais ici son discours tourne à vide. Il n'est même pas écouté par Vernon, qui finit par ridiculiser ses velléités. Son pouvoir n'est pas insidieux comme celui de Vautrin qui influencera Rastignac, puis Rubempré, mais plutôt risible – nous verrons un peu plus tard que le véritable danger viendra de Dopalet et Max –.

À l'opposé de l'arrivisme à tout crin de Duroy, il existe un autre type d'attitude face au mal-être typique des jeunes générations du XIX^e : soit ils acceptent cyniquement la réalité sociale et s'engagent activement dans la bataille sociale, soit ils se résignent passivement à cette réalité. Seuls les véritables arrivistes – Rastignac et Bel-Ami – parviennent à concrétiser l'expérience acquise et à donner une puissance réelle à ce qu'ils ont vécu. Les autres apprentis sont condamnés à être happés par la contradiction, ils n'ont pas su transformer le savoir chèrement acquis en règle de vie. Dans ce cas, le héros flaubertien Frédéric Moreau se rapproche-t-il davantage de la figure de Vernon ? C'est ce que nous allons examiner à présent.

2.3.2. Un Moreau passif ?

Considérons maintenant le contrepoint offert par Frédéric Moreau dans *L'Éducation sentimentale*. Marthe Robert dans son essai *En haine du roman* (1982) explique que le roman flaubertien représente la dégradation des valeurs du roman de formation, et ce pour plusieurs raisons : si le roman de formation consiste à dépasser des obstacles, Frédéric est lui, brisé par les entraves. Il lui manque l'élan du roman de formation, la confiance en soi, la foi. En fait, toutes les entreprises de Frédéric tournent court, que ce soit concernant l'amour, la relation avec M^{me} Arnoux, le mariage, les voyages, etc. Pourtant, cette faillite générale ne semble pas vraiment l'affecter. Selon Nicolas Demorand, on est là dans la pure dégradation des valeurs du roman d'apprentissage, sa reproduction parodique (Demorand, 1995 : 19).

La dérision générale des valeurs porte atteinte à l'idée même d'apprentissage. Deslauriers, de dire à Moreau : « Rappelle-toi Rastignac dans *La Comédie Humaine* ! » (Flaubert, 2002 : 65). Pourtant, il ne s'avèrera être qu'une bien pâle copie du héros balzacien. Il ne s'empare pas du monde, mais attend que les choses viennent à lui, le tout dans un piétinement de l'action et un univers de la répétition et des temps morts. Il n'y a pas d'intégration triomphante de la société bourgeoise, mais au contraire, une

véritable absence de prise sur le monde. Selon la formule percutante de George Sand, Moreau « s'épuise à ne pas agir » (Sand, 1878 : 419). Spectateur passif de sa propre existence, occupé à rêver sa vie ou à se la remémorer, il vit en dehors de toute prise sur le monde qui pourrait l'éduquer. Il renonce alors assez rapidement et cherche des chemins de substitution lorsque ses ambitions amoureuses ou politiques tournent cours. Son échec est total, car il n'aboutit à rien de constructif lorsqu'il est devenu adulte et qu'il se réfugie dans ses souvenirs.

Quand Rastignac et Duroy *agissaient*, Frédéric ne fait que *s'agiter*, selon la formule de Demay & Pernot (1998 : 84). Il ne sera que médiocre. La génération de 1848 à laquelle appartient Moreau a perdu l'énergie de Rastignac et les illusions de Lucien de Rubempré. Cet échec du rêve devant la médiocrité de la réalité est celle de la génération qui a connu la monarchie de Juillet et le déclin du romantisme : une jeunesse entraînée dans une révolution, mais d'emblée découragée et incapable de réaliser son idéal. Il passe à côté de l'Histoire comme il est passé à côté de l'Amour, faute de pouvoir s'engager. Frédéric traverse les événements de 1848 sans rien y comprendre : il symbolise la fin de l'énergie révolutionnaire et le début du grand sommeil bourgeois. Frédéric Moreau est alors à l'image exacte de ce milieu de siècle, qui va voir naître et échouer les révolutions.

Vernon aussi est un être passif, qui ne nourrit pas de véritables ambitions. Il se laisse complètement porter par les événements, quand il n'est pas paralysé par l'inaction. Au début du tome I, il peine à se sortir du marasme :

Mais il ne passe jamais aucun coup de fil pour demander de l'aide. Il serait incapable de définir ce qui l'en empêche. Il a eu le temps d'y réfléchir. L'énigme reste entière. Il a consulté sur Internet les conseils prodigués aux procrastinateurs pathologiques. Il a dressé les listes de ce qu'il avait à perdre, de ce qu'il risquait, à côté de la liste de ce qu'il avait à gagner. Ça ne change rien. Il n'appelle personne (VSI : 28).

Dans les tomes II et III, il se laisse également porter par la communauté, « [i]l suit le mouvement » (VSII : 369).

Incapable de mener un projet jusqu'au bout, Frédéric, quant à lui, est sans cesse confronté à de multiples voies possibles parmi lesquelles il ne sait pas choisir : il semble perpétuellement ballotté par la vie, oscillant sans cesse d'un désir à l'autre. Au soir de son existence, lorsqu'il cherche avec Deslauriers pourquoi il a raté sa vie, il évoque « le défaut de ligne droite » (Flaubert, 2002 : 624). Il manque sa vie par défaut de ligne droite, alors que son ami Deslauriers lui avait indiqué initialement la voie de Rastignac. Constatant qu'il ne peut atteindre son objectif, Frédéric se réfugie dans une forme dégradée de sa recherche. Même dans ce cas, il n'obtient jamais de satisfaction véritable : Frédéric est l'homme des projets irréalisables.

Pour autant, si le trajet de Vernon ne s'inscrit pas dans une ligne droite, a-t-il pour autant « raté » son existence comme Moreau ? Le chapitre VI intervient après un blanc qu'admirait tant Proust : après une ellipse de seize ans que Flaubert esquisse en quelques lignes, nous retrouvons un Frédéric, vieilli, retiré en province et ayant renoncé à toute ambition. Il retrouve son ami Deslauriers abandonné par sa femme et dépité. Tous deux se tournent vers leur passé. Plus précisément, l'épilogue se termine par le souvenir ému d'une visite de maison close, chez « La grande Turque » et le soupir en cœur des deux hommes : « C'est là ce que nous avons eu de meilleur ! » (Flaubert, 2002 : 626). Cette ironie de la part de l'auteur – il ne s'était rien passé entre les prostituées et les jeunes hommes – enferme irrémédiablement le roman dans le cercle de l'échec.

À cette fin tristement plate s'oppose l'épilogue du troisième tome de Despenes. Vernon a fondé – certes malgré lui – une véritable religion. Dans une prolepse aux allures dystopiques, le culte des convergences s'est étendu et semble « ne jamais vouloir s'éteindre, au crépuscule du troisième millénaire » (VSIII : 399). On est loin de la conclusion laconique du « ce fut tout » (Flaubert, 2002 : 620) qui clôt les retrouvailles décevantes de M^{me} Arnoux et Frédéric, un soir de mars 1867. Quand Frédéric n'était qu'un oisif ne pouvant vivre qu'en dépensant sa fortune et surtout, échouant dans ses vellétés artistiques, Vernon va bien au-delà. Même s'il semblait plutôt éteint au premier abord, le héros despenzien aura finalement accompli bien plus que Frédéric, et même que Duroy, Rubempré et Rastignac réunis. Alors, est-il vraiment aussi passif et velléitaire qu'on le dit ? Pour prouver que l'ancien disquaire est loin d'être un personnage aussi inconsistant que Moreau, il convient de déployer une analyse en termes de sémiotique narrative du personnage.

Pour conclure, les hypothèses posées précédemment au sujet de l'œuvre *Vernon Subutex* comme anti-roman d'apprentissage, puis roman dégradé et enfin roman inversé ont été validées en partie, mais restent insuffisantes pour l'instant. Il convient désormais de nous interroger sur la notion d'apprentissage. Est-elle vraiment pertinente, au vu d'un parcours à rebours des romans du XIX^e ? Ne pourrait-on pas plutôt parler de désapprentissage, et quelles valeurs se cacheraient sous cette notion ?

3. Le désapprentissage ou l'apprentissage du renoncement

3.1. Analyse sémiotique narrative

Nous avons vu quelle trajectoire suit Vernon par rapport aux héros du XIX^e, mais en quoi consiste exactement son évolution ? Le recours à l'analyse fondée sur la sémiotique narrative va nous aider dans nos recherches. Cette discipline est inspirée, comme le mentionne Algirdas Julien Greimas dans son livre *Sémantique structurale* (1966), des travaux de Propp portant sur les contes populaires russes, et des recherches de Lévi-Strauss et de Dumézil. Nous allons nous intéresser particulièrement au programme narratif de Greimas, soit la suite réglée d'états et de transformations sur la base

d'une relation sujet-objet. Dans le cadre de notre étude sur le roman d'apprentissage, la conception sémiotique du récit se révèle en effet tout à fait féconde. Il s'agit d'étudier le discours de la transformation, soit le passage d'un état premier à un état second. Toutes les transformations et les actions qui font qu'un état change et marque son changement, forment ce que l'on appelle un programme narratif.

La première question à se poser en narratologie est celle du schéma actantiel, tel qu'il a été posé par Greimas en 1966. Rappelons que sujet et objet sont des actants, soit des rôles définis corrélativement. Il n'existe pas de sujet sans objet, ni d'objet défini sans sujet. Si Vernon est bien évidemment l'un des sujets principaux du roman, quel objet poursuit-il ? Nous avons vu qu'il donnait l'image d'un individu prisonnier de sa léthargie, recevant tout ce qui lui arrivait sans chercher à changer le cours de son destin : la tâche de lui définir une quête semble donc ardue. Pour qu'il y ait une quête, il faut qu'il y ait un manque à la base de l'intrigue. En effet, la dynamique narrative naît de l'expérience d'un certain manque et du désir subséquent ressenti par le sujet d'acquérir un objet de valeur, soit concret, soit abstrait. Quel est ici le manque initial dont souffre Vernon ? Quand le tome I démarre, les privations sont multiples : perte du travail, décès des amis proches, regret d'Alex, puis expulsion de son appartement. Le récit commence par le constat de plusieurs manques à combler, de désordres à réparer. S'il a survécu « en apnée » (VSI : 27) jusque-là aux premiers manques, ce qui va être décisif, c'est surtout l'expulsion de sa maison. La première réponse qui nous vient à l'esprit quand on parle du manque initial, c'est que son objet principal, sa quête du tome I, sera de trouver un endroit où dormir. Dans le langage de Greimas, il s'agit d'un état de manque qu'il tente de liquider. Vernon est prêt à tout pour ne pas dormir dehors. Cette quête va être constituée de plusieurs étapes : il s'agira de mentir à ses amis en leur racontant qu'il revient de Québec et cherche momentanément un toit, mais aussi d'emprunter l'ordinateur d'Émilie pour communiquer avec les autres personnes chez qui il peut loger, de voler une montre et des livres chez Sylvie pour pouvoir se payer une nuit d'hôtel, etc.

Dans *Sémantique structurale*, cette relation entre sujet (S) et objet (O) est nommée « désir ». Plus tard, la terminologie greimassienne devient plus abstraite et parle de « jonction », soit un axe sémantique qu'il est possible de scinder en conjonction (notée : \wedge) ou présence, contrairement à une disjonction (notée : \vee) ou absence. Ainsi Greimas peut-il opposer deux types d'énoncés d'état : les conjonctions ($S \wedge O$) et les disjonctions ($S \vee O$). Dans un texte concret, ces catégories peuvent être manifestées de bien des manières différentes. Dans le cas d'une disjonction, il peut s'agir d'une perte, d'un décès, ou encore d'un éloignement géographique.

La transformation narrative est considérée comme la fonction narrative de base, soit l'opération qui permet le passage d'un état à l'autre, c'est-à-dire une inversion des relations. En sémiotique, on dit qu'un énoncé de faire régit un énoncé d'état. Il s'agit de combler le manque pour passer à une relation conjonctive, en ayant donc opéré une

transformation conjonctive. La question se pose alors : Vernon a-t-il retrouvé une maison ? Au sens propre du terme, non, puisqu'il dort dehors dès la fin du tome I. Mais en réalité, le personnage se sent bien dehors, comme rarement il l'a été depuis ces dernières années. Grâce à l'aide des autres sans-abris, il se construit son petit chez lui sur les voies ferrées du parc. Il a donc bien réussi à liquider cet état de manque au début du tome II. Or, pour qu'il y ait une progression narrative, il faut qu'il y ait des transformations successives, sinon l'histoire s'arrêterait rapidement, dès le début du tome II. La transformation qui opère la conjonction joue un rôle de pivot narratif, permettant de passer d'un état de manque à sa liquidation ; elle correspond à l'épreuve décisive (ou performance).

Or, nous sommes face là à deux particularités : non seulement la transformation est conjonctive, puisque Vernon va retrouver un chez lui, mais en plus elle se retrouve doublée d'autres transformations. Si l'on pense au manque initial, celui du logement, il a été résolu au début du tome II. Dans le tome II va être résolue également la disjonction avec ses amis : il vivait dans le deuil de ses amis morts, Bertrand, Jean-No et Pedro, et finit par se retrouver au cœur d'une très nombreuse bande de nouveaux amis. Niveau travail, il passe d'un disquaire au chômage ayant fermé boutique depuis des années, au statut de DJ officiel des convergences, dont une grande partie de la magie repose sur lui. Enfin, la disjonction initiale avec Alex est également résolue, puisque pendant les convergences, il utilise les sons alpha du chanteur, qui feront danser tous les participants et les feront rentrer dans un état de transe. Si le tome I était le tome de la disjonction, le tome II est définitivement celui de la jonction.

Ces jonctions et disjonctions sont-elles volontaires ou non ? Un faire – c'est-à-dire une action – réside dans la succession temporelle de deux états opposés produite par un agent quelconque, soit un sujet de faire. Nous avons l'impression que Vernon est totalement passif dans les trois tomes, or nous poser la question du sujet dans l'énoncé de faire nous éclaire à ce sujet. Toute opération du faire qui met au jour une transformation d'état est définie comme la performance. Toute transformation ou performance réclame une compétence : dans ce cas, l'axe du vouloir. Vernon désire-t-il son objet ? La réponse est affirmative, dans ce cas, la transformation est bien volontaire, surtout quand on pense que le véritable objet poursuivi, ce n'est pas d'*avoir* mais d'*être*. Vernon se rend compte que l'objet de sa quête n'était pas une maison, mais bien la liberté. Les énoncés d'état se fondent en effet sur les prédicats élémentaires d'« être » et d'« avoir ».

Vernon passe de :

- « Avoir » : $(\text{Vernon} \vee \text{chez soi, amis, travail, etc.}) \Rightarrow (\text{Vernon} \wedge \text{chez soi, amis, travail, etc.})$ = transformation conjonctive.

- « Être » : $(\text{Vernon} \vee \text{liberté}) \Rightarrow (\text{Vernon} \wedge \text{liberté})$ = transformation conjonctive également.

La transformation conjonctive est alors volontaire. C'est lui comme sujet opérateur et comme sujet d'état qui décide de se joindre à son objet. Dans le programme

narratif se trouvent diverses transformations articulées et hiérarchisées, la plus importante étant celle de la liberté.

Si l'on résume, Vernon ne se « prive » pas d'un logement : malgré ce que l'on pouvait croire au premier abord, il ne s'est pas disjoint de l'objet initial qu'il possède. L'analyse sémiotique nous a permis de voir qu'il va bien acquérir quelque chose. D'autre part, au début du roman, Vernon était victime de dépossession, puisque les sujets opérateurs – la vague Napster, son propriétaire – ont décidé de le priver de son magasin, puis de son logement. Il va donc passer d'une dépossession subie à une appropriation volontaire. Loin d'être un acteur passif, c'est en réalité tout le contraire qui a lieu ! En définitive, ce que nous souhaitons souligner à travers cette brève analyse fondée sur la sémiotique narrative, c'est que Vernon est bien plus décideur que ce que l'on imagine au premier abord. Il ne se laisse pas complètement porter comme Frédéric Moreau : si c'était le cas, il aurait accepté de se faire héberger par Émilie, Lydia ou Patrice au début du tome II et l'histoire aurait rapidement tourné court.

Pour conclure, les héros sont souvent attirés, comme manipulés, entraînés malgré eux sur des voies qu'ils n'ont pas toujours choisies. C'est bien là le paradoxe qui caractérise ce type de protagonistes : ils se croient libres, mais sont influençables (Lucien, Frédéric). Ils ont en apparence le choix mais les mœurs du temps, les événements historiques, les personnages importants des sphères qu'ils fréquentent, influent sur leurs choix : c'est à leur insu le plus souvent qu'ils s'engagent dans une voie, en croyant l'avoir fait librement. Leur caractère n'est pas encore assez trempé pour les guider totalement. Ils sont fréquemment le jouet de la société dans laquelle ils évoluent, ce qui explique en partie leur échec. Vernon au contraire, décide rapidement de dire non : après avoir subi de multiples déboires, il décide d'arrêter de vouloir s'en sortir, en refusant de se faire héberger. Par ailleurs, il rejette complètement l'opinion que l'on peut avoir sur lui, contrairement au héros du XIX^e qui lui, y attache encore de l'importance. C'est bien là où Vernon commence à s'éloigner radicalement du modèle du XIX^e :

Vernon n'a pas la moindre idée de ce qu'il compte faire, à présent. Il profite du redoux. Tout ce qu'il sait, c'est qu'il n'a plus envie de retourner chez les autres. Ses projets d'avenir s'arrêtent là. Ce qui est neuf, c'est que, sincèrement, il s'en tape complètement. À chaque jour suffit sa peine (VSII : 185-186).

3.2. Le point de bascule : perchés sur la butte

Le roman d'apprentissage classique du XIX^e siècle se déploie en deux temps, successifs mais opposés : quand le rêve occupe le premier plan, puis quand le temps des illusions est révolu. Après l'exploration onirique des coulisses du monde, le temps est venu d'entrer dans la « cuisine » comme dirait Vautrin : le seuil est difficile à passer pour ces héros qui disent définitivement adieu à l'illusion. En ce sens, tout roman d'apprentissage met en scène une rupture pour l'individu qui en est le héros, c'est d'ailleurs un trait constitutif de ce genre littéraire, selon Demay et Pernot (1998 : 20). Cette

cassure supposera chaque fois un sens de la lutte, un désir de vaincre, ainsi que des facultés d'adaptation qui constitueront autant de caractéristiques définitives du héros de roman d'apprentissage : il doit apprendre à renoncer.

Pour explorer la notion du renoncement, nous allons nous intéresser à deux scènes presque en miroir à la fin de *Le Père Goriot* et à celle du premier tome de *Vernon Subutex*. Le héros s'est échappé de l'hôpital après l'agression de Xavier, et il se retrouve à parcourir la ville, seul, perdu sous la pluie. Il finit par arriver par hasard dans le parc des Buttes-Chaumont, plus précisément au sommet de la butte Bergeyre : « la butte Bergeyre est suspendue, une île minuscule et planante. Il s'y sent bien » (VSII : 17). À moins de trois kilomètres de là, Rastignac, presque deux siècles auparavant, était lui aussi en position de surplomb de la capitale, au sommet de la colline du cimetière du Père-Lachaise. Cet endroit mythique fait également partie des treize collines de Paris : la butte Bergeyre, sur le territoire de l'ancienne commune de Belleville, dans l'actuel 19^e arrondissement, culmine à 100 mètres de haut, tandis que la butte du Père-Lachaise, cette colline des faubourgs au Nord-Est de Paris, s'élève à 90 mètres de haut. En étudiant un plan de Paris, on pourrait même faire l'hypothèse poétique que les deux héros, situés sur la rive droite de la Seine, regardent dans la même direction, à presque un siècle d'écart : « Rastignac, resté seul, fit quelques pas vers le haut du cimetière et vit Paris tortueusement couché le long des deux rives de la Seine où commençaient à briller les lumières » (Balzac, 1999 : 367), tandis que Vernon « découvre en face de lui une vue dégagée, il voit tout Paris d'en haut » (VSI : 395).

De surcroît, les deux personnages viennent tous deux d'approcher la mort dans une certaine mesure. Eugène vient d'enterrer le Père Goriot, dans une cérémonie tristement expédiée. Vernon, quant à lui, a vécu un épisode de fièvre délirante au cours duquel il a pensé trépasser. Ce côtoiement de la mort va entraîner de la part des deux personnages un renoncement, mais dans des sens très différents.

En quoi le temps du renoncement est-il venu pour Rastignac ? Au Père Lachaise, le jeune étudiant enterre ses dernières illusions en même temps que le vieillard, et, contemplant Paris, il défie « La Société » : « À nous deux maintenant ! » (Balzac, 1999 : 367). Après un long travail d'érosion des apparences et mise au jour minutieuse des êtres, résonne le cri de conquête de celui qui écrasera « sa dernière larme de jeune homme ». Balzac souligne ainsi que celui qui veut se faire une position enviable dans la société française du XIX^e doit renoncer à tout ce qui relève de l'ordre du sentiment : pour Rastignac, devenu une véritable machine à réussir, le temps des larmes est définitivement révolu. Comment la poésie du cœur peut-elle s'accorder avec la prose des rapports sociaux ? Il n'est d'éducation que dans le renoncement à une part de soi, que par la mutilation, où l'on meurt un peu à soi-même. N'oublions pas l'écho du discours de Sylvie qui résonne : « Tant bien que mal – quand on est jeune, on croit qu'on cicatrise : elle avait appris qu'on doit s'amputer pour survivre » (VSI : 135).

Vernon de son côté, va également renoncer à toutes les idées arrêtées qu'il nourrissait pendant le tome I : il va cesser de se battre, de chercher à tout prix un logement, et va décider de vivre à la rue. Il laisse derrière lui tout ce qui était source d'angoisse et de tristesse pour recouvrer sa liberté, comme nous l'avons vu dans l'analyse sémiotique précédente. Il a compris justement – à l'inverse de Rastignac – que l'égoïsme et la poursuite de l'intérêt individuel ne pouvaient qu'échouer et le rendre malheureux. Vernon choisit une tout autre voie que celles présentées par le narrateur du Père Goriot : « les trois grandes expressions de la société, l'Obéissance, la Lutte, la Révolte » (Balzac, 1999 : 327). Il ne cherche ni à obéir, à lutter ou à se révolter : il choisit la voie du renoncement, dans le sens de la liberté. C'est justement quand le héros renonce que le roman peut véritablement commencer, quand il va « arrêter d'essayer » qu'il va le mieux réussir.

Par ailleurs, ce vers quoi se dirige le regard des personnages a toute son importance. Nous avons formulé l'hypothèse poétique que les deux personnages regardaient probablement dans la même direction, mais que regardent-ils vraiment ? Pour Rastignac,

[s]es yeux s'attachèrent presque avidement entre la colonne de la place Vendôme et le dôme des Invalides, là où vivait ce beau monde dans lequel il avait voulu pénétrer. Il lança sur cette ruche bourdonnant un regard qui semblait par avance en pomper le miel (Balzac, 1999 : 367).

Vernon, quant à lui, n'attarde pas son regard sur un quartier en particulier, mais « il voit tout Paris d'en haut » (VSI : 395). Le fait qu'aucun quartier ne soit mentionné en particulier – et surtout pas le quartier chic de Vendôme que vise socialement Rastignac – a toute son importance. Vernon, contrairement à Rastignac, peut prétendre « avoir pénétré » dans le monde, et pas forcément le « beau monde » comme le souhaite le héros balzacien. En effet, son regard neutre sur Paris lui permet une activité d'incarnation multiple. Au lieu de limiter son regard de surplomb aux quartiers riches et loin de « l'acte de défi que [Rastignac] portait à la Société », il va pénétrer dans tous les cœurs, sans distinction de classe, de genre, ou de couleur de peau. S'ensuit un morceau de bravoure de quelques pages qui clôt le tome I :

Je suis la pute arrogante et écorchée vive, je suis l'adolescent solidaire de son fauteuil roulant, je suis la jeune femme qui dîne avec son père qu'elle adore et qui est si fier d'elle, je suis le clandestin qui a passé les barbelés de Melilla, etc. (VSI : 396).

Enfin, le changement d'identité est porteur de sens. Celui qui était appelé « Eugène » quelques lignes plus tôt, devient définitivement Rastignac, doté d'une nouvelle personnalité dans la société mondaine. Quant à Vernon, c'est bien le contraire qui a lieu : le personnage devient presque anonyme, il perd son identité propre pour se fondre dans celles des autres et s'achever ainsi sur la dernière phrase de l'énumération : « je suis un clodo sur un banc perché sur une butte, à Paris » (VSI : 397).

Après avoir rapproché le personnage de Moreau de celui de Vernon, l'analyse tourne court : le personnage flaubertien s'avère inconsistant et décevant, frôlant la caricature ridicule du héros de roman d'apprentissage. Grâce à l'analyse fondée sur la sémiotique narrative, nous avons constaté que nous faisons fausse route quand nous évoquons la « passivité » du personnage. Certes Vernon est parfois peu loquace et se laisse porter par le groupe, néanmoins il ne se laisse aucunement influencer par les autres : c'est lui qui choisit, de façon tout à fait volontaire, de rester à la rue et d'explorer une nouvelle liberté. Plus décideur que ce que nous pensions, c'est finalement à la suite d'un épisode significatif, à la fin du tome I, que l'intrigue prend à un virage à 180°. Après presque quatre-cents pages occupées à tenter de vivre d'appartement en maison, il profite enfin de sa solitude et de sa liberté nouvellement acquise. Ce moment d'anthologie a été rapproché par la critique avec le fameux épilogue du *Père Goriot*. Rastignac lui aussi renonce, mais à ses idéaux et ses illusions, contrairement à Vernon qui va progressivement les retrouver. Dans tous les romans étudiés du XIX^e, l'apprentissage est fait de ruptures pour atteindre son objectif. Si Rastignac a appris à renoncer à ses illusions pour réussir, Vernon, lui, s'est initié à la dépossession, au dénuement. Autrement dit, il a désappris, il a oublié ce qu'il avait appris ; toutes les règles du capitalisme qui le rendaient malheureux, il en a perdu l'habitude. Le renoncement est donc un début et non une fin, et là réside, selon nous, la grande différence avec le roman d'apprentissage du XIX^e.

4. Une fin balzacienne chez Despentès : le triomphe du cynisme et de l'argent ?

Alors, si le roman de Despentès s'inscrit dans une trajectoire inverse à celle du roman d'apprentissage classique du XIX^e, loin du cynisme d'un Rastignac ou d'un Bel-Ami, dans ce cas, la trilogie ne devrait-elle pas bien se terminer ? Eh bien non. Malgré les espoirs qui nourrissent la trilogie, le héros échoue à la fin. L'implacable leçon balzacienne nous assure que seuls certains poètes peuvent vraiment s'emparer de Paris, non pas les faux poètes à la Lucien, fascinés par le miroir aux alouettes, mais ceux qui ont la force et le détachement d'un Rastignac, les chantres de l'action et de la volonté, ceux qui ont su enfouir leur innocence et convertir leur idéal en sentiment de puissance. À ce jeu, les victimes ou les ratés sont plus nombreux que les vainqueurs. Le verdict des romanciers, que ce soit ceux du XIX^e ou celui de Despentès, est sans appel : rares sont les héros qui triomphent. Les plus forts comme Rastignac gagnent une postérité romanesque, les moins capables arrêtent là leur parcours héroïque en se retirant du monde ou en mourant, à l'instar de Lucien de Rubempré ou encore de Vernon.

Le cynisme semble gagner en effet la fin de la trilogie. Laurent Dopalet est à l'origine de deux crimes atroces. Tout d'abord, il se venge de son agression en faisant kidnapper Céleste : il est alors directement responsable des viols à répétition qu'elle subit de la part de ses ravisseurs. Puis, il procède à un massacre d'une plus grande ampleur, en commanditant avec Max la tuerie finale de Rennes-le-Château, lors de la

dernière convergence. Comble du cynisme : Max et Laurent en font une série télévisée qui fera un carton et sera visionnée partout dans le monde : le pouvoir de l'argent, la logique capitaliste et libérale finissent par rattraper inlassablement les personnages. Alors, peut-on en déduire que les mêmes forces obscures du roman d'apprentissage du XIX^e sont à l'œuvre dans la trilogie étudiée ? S'agit-il vraiment d'un dépassement ou d'une simple continuité du XIX^e ?

Il semblerait que le roman d'apprentissage classique soit conservateur et travaille à exclure les formes du désir qu'il met en scène. Le retour à l'ordre est en effet une constante de l'apprentissage. L'échec des héros décrit la lente constitution et l'implacable consolidation d'une société toujours plus forte. Despentès est tout sauf conservatrice au premier abord, mais que dire de cette fin si cruelle ? Vernon Subutex n'était-il pas condamné dès la première page ? Agir gratuitement dans un monde qui ne connaît que le calcul ne fonctionnait pas à l'époque de Balzac, et visiblement, l'époque de Despentès ne s'y prête pas non plus. En effet, à la lecture de la fin de la trilogie, on ne peut s'empêcher de ressentir comme une impression de retour à la case départ. Tout comme le personnage du XIX^e retourne en province après son échec parisien, Vernon, seul rescapé de l'attentat de Rennes-le-Château, regagne la capitale et tombe de nouveau à la rue : après l'attentat sanglant et traumatique, le DJ adulé redevient un anonyme, un clochard errant dans le métro.

La fin du roman d'apprentissage révèle donc le caractère intangible d'une société bloquée, définitivement inapte à admettre et à employer des êtres fragiles et idéalistes, voulant changer un monde qui les broie. Le roman d'apprentissage décrit la crise des valeurs sociales et individuelles : la morale est désormais remplacée par le culte de l'efficacité. Cette fin pessimiste et inéluctable se retrouve par ailleurs dans d'autres romans despentésiens. Il en est ainsi de la cavale meurtrière des deux héroïnes de *Baise-moi* : après la mort de Manu et la victoire des forces de l'ordre sur Nadine, les deux filles sont absorbées à nouveau dans un système qui ne les laissera pas s'en extraire à si bon compte. L'excipit du roman, phrase sur laquelle se termine le récit, est sans appel : l'intrigue se clôt sur « ces choses qui devaient arriver. On croit pouvoir y échapper » (Despentès, 1999 : 284).

Qu'en est-il du XIX^e siècle ? Dans le monde révolutionné par 1789, la société a perdu son centre de gravité. Il n'y a plus de structure, ni ordre ni barrière : désormais les bandits s'adressent aux apprentis d'égal à égal, et leur disputent même leur place dominante. Dans ce monde qui n'est plus qu'un champ de ruines, seuls les hommes de peu de vertu y triomphent, autrement dit de grandes figures romanesques d'un génie absolu comme Vautrin, interprète virtuose et passionné qui livre le grand secret du monde. Ce dernier, dans *La Comédie Humaine*, est symboliquement invincible. C'est un mal endémique, un ironique phénix qui renaît sans cesse de ses cendres et finit même par devenir chef de la Sûreté ! C'est justement parce que la société est coupée de toute transcendance que les plus forts ont le droit de l'exploiter outrancièrement.

Vautrin est également secondé du banquier Nucingen, symbole du triomphe de la banque et de l'argent. Tout s'achète, tout se vend : la logique monétaire supplante les valeurs morales. Telle est la nouvelle loi d'airain. Dans la trilogie despentienne, Max et Dopalet seraient-ils les nouveaux Nucingen et Vautrin ? Ce sont également deux bandits, symbole d'un mal endémique qui ne meurt jamais. Cependant, il s'agit là d'une version dégradée des personnages balzaciens, car tous deux manquent royalement de superbe par rapport à Vautrin. Ils sont foncièrement bêtes et lâches, ils n'ont pas la grandeur du personnage balzacien et se révèlent ridicules et risibles face à lui.

En fait, l'échec de la fin semble écrit depuis le début sans que le lecteur s'en soit forcément rendu compte : au cœur même de la trilogie, soit au milieu du tome II, Alex, dans son monologue d'outre-tombe, déplorait déjà la commercialisation de la contre-culture à laquelle il s'identifiait dans sa jeunesse :

On n'a pas vu venir le truc d'ensemble. Et ce rêve qui était sacré a été transformé en usine à pisse. C'est l'histoire de Cendrillon : une pédale Fuzz avait transformé nos citrouilles en carrosse, et là minuit avait sonné. On retrouvait nos haillons. Plus rien ne nous appartenait. Nous devenions tous des clients. Le rock convenait à la langue officielle du capitalisme, celle de la publicité : slogan, plaisir, individualisme, un son qui t'impacte sans ton consentement. Nous n'avions pas compris que les cailloux magiques que nous tenions entre nos mains étaient des diamants purs. Un trésor entre les mains d'une bande d'inadaptés (VSII : 128-129).

Lorsqu'on relit cette partie du monologue à la lumière de ce qu'il se passe à la fin de la trilogie, la ressemblance est frappante. Tout comme le mainstream et la publicité se sont intéressés au rock « lorsqu'ils se sont rendu compte que cette énergie très forte et accessible qu'il véhiculait pouvait être géniale pour vendre du Coca ou autre chose, être un formidable outil de propagande » (Crom, 2015), l'histoire semble bégayer. Le capitalisme va récupérer également le mouvement créé par les convergences, utilisées pour en faire une série télévisée, puis un manga. « Et ça marche de la Pologne à Sydney via Berlin Tokyo ou New York. Dopalet et Max, les deux mecs qui s'occupent du truc, sont redoutables, c'est le tandem business de l'année... » (VSIII : 392).

Pour autant, est-ce que Vernon finit tout à fait de la même façon que les romans balzaciens ? Pas tout à fait, et là est toute la différence. Nicolas Demorand parle des « trois morts » de Rubempré, qui tombe trois fois dans une chute icarienne (Demorand, 1995 : 101). Il y a tout d'abord une première mort sociale quand le journaliste regagne les terres provinciales, puis une seconde mort, réelle cette fois-ci quand il se pend dans sa cellule à la fin de *Splendeurs et misères des courtisanes*. Enfin, Lucien meurt textuellement, lorsque Vautrin occupe toute la narration à la fin du roman. Qu'en est-il de Vernon ? Il souffre bien d'une première mort symbolique en effet, quand, après les attentats, il regagne Paris et se terre chez Marcia, incapable de sortir dehors. Mais les

deux morts suivantes de Rubempré sont loin d'avoir lieu. En effet, il n'y a pas de mort réelle, car Vernon est bien le seul survivant de l'attentat, c'est un miraculé qui ne mourra qu'à l'âge respectable de 72 ans. Mais surtout, d'aucune façon Vernon ne meurt textuellement. Bien au contraire, quand on lit l'épilogue futuriste, son pouvoir rayonne, car il a fondé – malgré lui certes – une secte qui continue à perpétuer le rite des convergences à travers le monde. Après le triomphe – momentané de Dopalet et Max dont on n'entendra plus parler par la suite et qui seront totalement évincés de l'épilogue – Despentes a trouvé un équilibre. Vernon n'est pas dépossédé de son œuvre, bien au contraire, puisque « contre toute attente, on continue de danser, dans le noir, sur une musique primitive dont le culte semble ne jamais vouloir s'éteindre, au crépuscule du troisième millénaire » (VSIII : 399).

5. En guise de conclusion

Au fil de ce chapitre, nous nous sommes interrogés sur la filiation de la trilogie étudiée avec le roman d'apprentissage classique, tel qu'il est représenté par Balzac, Flaubert et Maupassant. Si les analyses proposées restent situées et partielles – elles ouvrent des perspectives plutôt qu'elles ne clôturent le débat – nous avons peu à peu tenté d'affiner notre définition, en procédant par éliminations progressives. *Vernon Subutex* semblait être tout d'abord un anti-roman d'apprentissage : le héros est vieillissant, arrivé au bout de sa carrière professionnelle, et dépourvu d'ambition. Néanmoins, loin d'avoir épuisé toutes ses illusions, il continue à mener un mode de vie rock et ne sombre pas dans l'aigreur qui empoisonne tous ses anciens amis. Nous nous sommes demandé s'il ne s'agissait pas dans ce cas d'une version dégradée du roman d'apprentissage, notamment au vu de la relation du héros avec les femmes : Vernon, comme Duroy, se sert des personnages féminins, certes, non pas pour monter dans l'échelle sociale, mais pour ne pas tomber à la rue. Nous avons constaté également la déchéance du statut social de ses conquêtes, contrairement à Bel-Ami. Néanmoins, il s'agit là d'un point de vue trop dix-neuviémiste qui considère que la réussite ne passe que par le triomphe social. Serait-il, dès lors, un roman d'apprentissage inversé ? Nous avons comparé le parcours de Vernon avec celui de Duroy, qui n'a aucunement l'ambition ni la rage de vaincre du journaliste. L'ancien disquaire semble totalement passif et se laisse porter par les autres : il se rapproche en ce sens de Frédéric Moreau, un héros totalement velléitaire. Or, grâce à l'analyse du programme sémiotique, nous avons pu détecter que la passivité de Vernon était une erreur de jugement : contrairement à un Frédéric malléable et influençable, Vernon lui, est bien actif dans ses choix. C'est lui qui décide volontairement de renoncer, ce qui l'éloigne radicalement de la figure de Moreau. Le passage clé de la fin du tome I, perché sur sa butte à l'instar de Rastignac, donne un virage déterminant à l'intrigue et à l'épaisseur du personnage. Enfin, nous nous sommes demandé si la fin de la trilogie, une fin typiquement balzacienne où triomphent les forces insidieuses de l'argent, n'en faisait pas un roman d'apprentissage conservateur.

Or, selon nous, Vernon, lui, est loin d'avoir échoué. Il a en réalité fédéré autour de lui toute une communauté qui va lutter contre les forces conservatrices d'un capitalisme délétère, et ce, tout au long du deuxième millénaire.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BALZAC, Honoré de (1973 [1847]) : *Splendeurs et misères des courtisanes*. Paris, Folio Classiques.
- BALZAC, Honoré de (1999 [1835]) : *Le Père Goriot*. Paris, Folio classique.
- BALZAC, Honoré de (2013 [1837-1843]) : *Illusions perdues*. Paris, Folio Classiques.
- BARBÉRIS, Pierre (1970) : *Balzac ou le mal du siècle*. Paris, Gallimard.
- BERTRAND, Denis (2000) : *Précis de sémiotique littéraire*. Paris, Nathan Université.
- BLANCKEMAN, Bruno (2017) : « En commencer avec Édouard Louis ». *Nord'*, 70. DOI : <https://doi.org/10.3917/nord.070.0151>
- CROM, Nathalie (2015) : « Virginie Despentes ». *Télérama*. URL : <https://www.telerama.fr/livre/virginie-despentes-face-a-l-etat-du-monde-du-travail-je-ressens-un-desespoir-absolute,121147.php>
- DEMAY, Marie-Claude & Denis PERNOT (1998) : *Le roman d'apprentissage en France au XIX^e siècle*. Paris, Ellipses.
- DEMORAND, Nicolas (1995) : *Premières leçons sur le roman d'apprentissage*. Paris, PUF.
- DESPENTES, Virginie (1999) : *Baise-moi*. Paris, Le Livre de Poche.
- DESPENTES, Virginie (2015a) : *Vernon Subutex I*. Paris, Grasset.
- DESPENTES, Virginie (2015b) : *Vernon Subutex II*. Paris, Grasset.
- DESPENTES, Virginie (2017) : *Vernon Subutex III*. Paris, Grasset.
- FLAUBERT, Gustave (2002 [1869]) : *L'Éducation sentimentale*. Paris, Le Livre de Poche.
- GOERGEN, Maxime (2018) : « *Vernon Subutex* et le roman "balzacien" ». *Rocky Mountain Review*, 72 :1, 165-182. DOI : <https://doi.org/10.1353/rmr.2018.0008>
- GOETHE, Johann Wolfgang (1999 [1796]) : *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*. Paris, Folio Classiques. Traduction de Blaise Briot.
- GREIMAS, Algirdas Julien & Joseph COURTES (1979) : *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris, Hachette Éducation.
- HAMON, Philippe & Alexandrine VIBOUD (2008) : *Dictionnaire thématique du roman de mœurs en France (1814-1914)*. Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.
- KAPRIÉLAN, Nelly (2015) : « [Nos années 2010] 2015 : Naissance de Vernon Subutex. Despentes raconte ». *Les Inrocks*. URL : <https://www.lesinrocks.com/livres/dans-vernon-subutex-virginie-despentes-cartographie-la-societe-102778-01-02-2015/>

- LEHUT, Bernard (2015) : « Virginie Despentes dévoile son dernier roman très réussi ». *RTL.fr*.
URL : <https://www.rtl.fr/culture/arts-spectacles/virginie-despentes-devoile-son-nouveau-roman-tres-reussi-7776292998>
- LUKÁCS, Georg (1989) : *La théorie du roman*. Paris, Gallimard.
- MAUPASSANT, Guy de (2013 [1885]) : *Bel-Ami*. Paris, Le Livre de Poche.
- ROBERT, Marthe (1982) : *En haine du roman. Étude sur Flaubert*. Paris, Éditions Balland.
- SAND, George (1991 [1878]) : *Questions d'art et de littérature*. Paris, Éditions Des femmes.
- TELOT, Laurent (2017) : « Virginie Despentes, anatomie d'un phénomène ». *LeMonde.fr*.
URL : https://www.lemonde.fr/m-gens-portrait/article/2017/07/28/le-phenomene-despentes_5166145_4497229.html