

## « Nous tournoyons dans la nuit et nous voilà consumés par son feu » : portraits littéraires du terroriste en rejeton du spectacle.

Justine Huppe  
Université de Liège, UR Traverses

Attablé face à Sarah, André, brillant étudiant à Sciences-Po en route pour l'ENA, lui expose sa vision de la société. Son phrasé affecté et son look de jeune nanti contrastent avec le caractère insurrectionnel de sa pensée, paraphrasant Guy Debord, le Comité invisible (« La soi-disant parfaite démocratie fabrique elle-même son ennemi », « On juge une démocratie aux ennemis qu'elle se crée ») ou encore Wolfgang Sofsky (« La civilisation elle-même est la condition de la rupture de la civilisation »<sup>1</sup>). C'est à peu près le seul moment où l'on pourra deviner les motivations de ce groupe hétéroclite de jeunes terroristes parisiens, qui s'attaqueront à quelques cibles symboliques : le Ministère de l'Intérieur, la Bourse, la Défense, la statue de Jeanne d'Arc ou encore la Banque HSBC.

Tout semble minutieusement préparé. Minute après minute, on suit leurs déambulations dans le métro, leurs impostures, leurs échanges. Et puis, peu à peu se devine l'immaturation de leur projet : selfies improvisés, effractions ratées, compromissions manifestes. Cette naïveté culmine lorsque les protagonistes se retranchent pour la nuit dans un grand magasin dont ils espèrent s'échapper à l'aube. La Samaritaine se transforme alors en un immense terrain de jeu pour ces « Enfants perdus »<sup>2</sup> qui semblent avoir troqué leurs costumes de rongeurs pour des joggings Lacoste. Grimage, travestissement, courses de kart, ivresse : comme dans le film *Zombie (Dawn of the Dead)* chez George A. Romero, le temple de la consommation attise, à leur corps défendant, les désirs de ces jeunes filles et garçons. Purs produits d'un monde qu'ils veulent détruire, ils en partagent la fascination spectaculaire : face aux écrans de télévision où sont diffusées en boucle les images des attentats qu'ils ont perpétrés, l'un d'eux commente : « Ça fait drôle de le voir en vrai quand même ».

---

<sup>1</sup> Bertrand Bonello, le réalisateur du film *Nocturama* explicite lui-même cette citation de Sofsky dans un billet publié sur un blogue du *Huffington Post*.

<sup>2</sup> Ceux de l'histoire de Peter Pan, bien sûr. Mais le syntagme rappelle aussi l'une des phrases fétiches du film *Hurlements en faveur de Sade* de Guy Debord : « Nous vivons en enfants perdus nos aventures incomplètes ». Six ans plus tard, dans *Mémoires*, ensemble de collages et de citations détournées qu'il ajoute à des planches d'Asger Jorn, Debord reprend cette figure de l'enfant perdu : « Aventurier : ou "enfant-perdu" il papillonne autour de la bande, en isolé. Éclaireur d'avant ou d'arrière-garde, il furète partout et détecte les dangers camouflés » (422).



Écrit bien avant les attentats de Paris, le dernier film de Bertrand Bonello, *Nocturama* (2016), a pourtant suscité la polémique par la coïncidence de sa sortie avec la douloureuse actualité française. Les incompréhensions suscitées à sa sortie ne sont pas anodines : elles témoignent non seulement du climat profondément traumatique de la France post-attentats, mais aussi d'une difficulté à mobiliser le motif terroriste à une époque où il semble avoir été phagocyté par l'islamisme radical. Nul doute que la littérature contemporaine se saisit de ce contexte, puisant dans la fiction des formes aptes à accueillir et à décanter cette terreur d'un genre nouveau. C'est pourtant à d'autres types de textes que nous nous intéresserons : des œuvres qui, à l'instar du film de Bonello, évitent ou nuancent le facteur religieux, en s'attachant davantage à établir une filiation entre attentats et capitalisme, entre exemplarité de la terreur et société du spectacle.

En effet, les romans du corpus ici rassemblé, publiés entre 1999 et 2016, semblent remobiliser la dénonciation situationniste du capitalisme, en faisant du terrorisme une alternative ambiguë, voire illusoire, à la domination de la représentation sur le vécu. Dans un espace saturé par la publicité, la télé-réalité, l'information en continu et les échanges virtuels, comment les écrivains se distinguent-ils des autres « faiseurs d'images », au rang desquels les terroristes sont admis? Près de cinquante ans après *La Société du Spectacle*, que nous dit la littérature de la vitalité ou des manques de ce succès de librairie de l'ultra-gauchisme?

## 1. Debord en coulisse

Depuis son adhésion au lettrisme (1951) jusqu'à la dissolution de l'Internationale situationniste (1972), Guy Debord a évoqué le terrorisme à des époques et dans des contextes distincts. Reconstituer l'histoire de cette position théorique excède les ambitions de cet article. Néanmoins, nous distinguerons sommairement deux directions suivant lesquelles Debord a pratiqué ou pensé la terreur : comme mot d'ordre artistique, d'une part; et comme pratique politique, d'autre part.

C'est à cette première dimension, artistique, que Gabriel Ferreira Zacarias s'est intéressé dans un article paru en 2013. Lorsque Debord adhère au mouvement lettriste en 1951, les termes *terrorisme* et *terreur* font partie intégrante de la rhétorique de cette avant-garde, qui mobilise à l'envi des métaphores violentes (la guerre, le meurtre, la destruction) pour décrire ses objectifs : semer le chaos dans le champ artistique, anéantir les formes d'expression anciennes, abolir l'autonomie et l'isolement de l'art. Debord saura reprendre à son compte cet usage métaphorisé de la violence, usant du motif terroriste pour renouer des liens entre l'art et la vie, la révolution et l'avant-garde, la politique et l'esthétique. Peu à peu, alors qu'il a rompu avec Isidore Isou pour fonder



l'Internationale lettriste (1952), Debord préfère à l'imprécision sémantique du *terrorisme* la référence plus directement révolutionnaire de la *Terreur*. Mais au cours des années soixante, l'Internationale situationniste, fondée en 1957, étend son champ d'action : elle développe une critique qui englobe non seulement l'art, mais aussi le travail, les loisirs, les médias et la vie quotidienne. Ceci pourrait expliquer le privilège que donnera Debord à l'acceptation politique du terrorisme dans ses textes ultérieurs.

Nous touchons ici à la deuxième dimension annoncée : celle du terrorisme comme action politique. Dans *La Société du Spectacle* (1967), Debord évoque essentiellement le terrorisme pour désigner le stalinisme et la terreur qu'il a fait régner au sein même de la classe bureaucratique au pouvoir. Debord entend alors le terrorisme comme une forme répressive qui a pour fonction de « tenir captive la totalité de la pensée » (§110). Il admet que les choses ont nettement changé depuis le stalinisme – les idéologies n'étant plus crues par personne –, mais cette baisse de conviction ne doit pas nous empêcher de rester vigilants : « Ce qui était terroriste est devenu dérisoire, mais cette dérision même ne peut se maintenir qu'en conservant à l'arrière-plan le terrorisme dont elle voudrait se défaire » (§110). Avec ce texte, Debord s'intéresse donc d'abord au terrorisme d'État dont les formes auraient muté, préférant l'oppression sourde à la violence trop visible.

Plus de vingt ans sont passés lorsque Debord publie ses *Commentaires sur la société du spectacle* (1988). Le terrorisme est entre-temps devenu une réalité en Europe, en Allemagne, en Italie, en Belgique. Debord est surtout marqué par l'action des Brigades rouges (et, dans une moindre mesure, des tueurs du Brabant). Ici, le terrorisme ne relève plus d'une politique d'État. On sent pourtant Debord sceptique quant à la légitimité et la portée de ce terrorisme, dont il suspecte l'appartenance au système même qu'il veut abattre. En effet, pour Debord, les membres des Brigades rouges ont souffert d'un « manque de sens historique » induit par le capitalisme avancé. À l'ère du spectacle, donc, contestataires et soumis partagent la même pseudo-rationalité. Pire encore : la contestation terroriste peut être instrumentalisée : « Les populations spectatrices ne peuvent certes pas tout savoir du terrorisme, mais elles peuvent toujours en savoir assez pour être persuadées que, par rapport à ce terrorisme, tout le reste devra leur sembler plutôt acceptable, en tout cas plus rationnel et plus démocratique » (1607).

À leur manière, les romans de notre corpus reconduisent cette analyse. Ils mettent en évidence les homologues entre le fonctionnement du terrorisme et celui de la finance (É. Reinhardt, J. Baccelli, H. Jallon) ou des médias (P. Bouvet). Certains soulignent son utilisation ou sa récupération par le pouvoir (A. Jenni), tandis que d'autres l'érigent en conséquence nécessaire d'un monde où la valeur d'échange s'est non seulement



substituée à la valeur d'usage, mais aussi à toute référence au monde réel (J. Leroy, C. de Toledo). En d'autres termes, ces textes souscrivent à la thèse selon laquelle le terrorisme est endogène au capitalisme, dans son stade « spectaculaire ».

Pour bien cerner l'unité et l'intérêt de notre corpus, rappelons au préalable quelques traits définitoires du concept debordien de « spectacle » – rappel rendu urgent par le succès, parfois grossier, qu'il a connu depuis la fin des années soixante. Pour Debord, le spectacle est d'abord un nouveau stade de l'aliénation capitaliste : l'homme n'est plus seulement considéré comme un producteur, il est aussi un consommateur et un être de loisirs. Dès lors, il n'est plus, comme chez Marx, seulement aliéné dans son travail; il l'est aussi dans son temps libre, saturé d'images et d'offres en tous genres (§43). L'individu serait toujours aussi aliéné dans son travail, toujours aussi éloigné des processus globaux auxquels il participe; mais cet isolement serait faussement compensé par sa vie de consommateur. Lorsqu'il consomme, lorsqu'il contemple, lorsqu'il se divertit, il croit être un sujet libre. Cette « fausse conscience » fait avorter toute velléité révolutionnaire ou même contestataire, celles-ci pouvant d'ailleurs toujours être récupérées par un marché disposé à vendre des colliers hippies ou des portraits de Che Guevara<sup>3</sup>.

Le terme « spectacle » revêt donc deux sens, qu'on a eu tendance à confondre, et que Debord lui-même a tenté de clarifier dans ses *Commentaires sur la société du spectacle*. Au sens large, le spectacle désigne un ensemble de rapports sociaux où la représentation s'est détachée du vécu : l'économie se développe pour elle-même, l'importance du paraître se substitue à celle de l'avoir, l'image de la jouissance (publicité, vie des célébrités, pornographie) supplante la jouissance elle-même. Le terme spectacle, que Debord emprunte en partie à Lukàcs<sup>4</sup>, souligne ainsi l'attitude contemplative, passive, des êtres dépossédés du sens de leur action.

Dans un second sens, plus restreint, le spectacle désigne le secteur « médiatique ». Debord ne considère pas les *médias de masse*, alors en plein essor, comme un simple développement technique. Pour lui, ils incarnent l'idéologie spectaculaire, ils la traduisent matériellement (§5). Sur ce plan, Debord se fait critique de la presse et de la télévision qui, sans droit de

---

<sup>3</sup> Dans *Révolte consommée*, Joseph Heath et Andrew Potter tentent de déconstruire le mythe de la contre-culture et de sa portée critique. Or, à plusieurs reprises, Heath et Potter citent Guy Debord, dont ils font l'un des pères fondateurs d'une conception de l'aliénation comme illusion totale, matricielle et toujours apte à digérer la contestation.

<sup>4</sup> En exergue de sa section « La marchandise comme spectacle », Debord cite *Histoire et conscience de classe* de Lukàcs : « [...] plus la rationalisation et la mécanisation du processus de travail augmentent, plus l'activité du travailleur perd son caractère d'activité pour devenir une attitude *contemplative* » (776).



réponse, assèment des propos et images censés coller à une réalité construite de toute pièce.

Ces considérations faites, voyons comment nos romans prennent mesure de la dette du terrorisme envers un capitalisme qui à la fois aliène, isole et divertit.

## 2. Le spectaculaire endogène

La fin du monde est en cours, mais elle n'aboutit à l'établissement d'aucun royaume, elle n'a pour fin que sa propre négativité : c'est une « apocalypse nue », dans les termes de Günther Anders dans *La Menace nucléaire : Considérations radicales sur l'âge atomique*, d'ailleurs cités en exergue de *La Minute prescrite pour l'assaut*. L'écrivain Jérôme Leroy y anticipe un monde appauvri en ressources (pénuries d'eau et de pétrole, famines) où la déliquescence des États laisse place aux guerres, communautarismes et terrorismes de tout poil (islamiste, chrétien, sectaire, écologiste). À cette apocalypse désacralisée répond le jugement dernier du personnage de Kléber<sup>5</sup>, écrivain et professeur de lycée, qui promène ses espoirs déçus de révolutionnaire dans une France où survivre est devenu le seul mot d'ordre. Kléber impute la responsabilité du désastre aux générations nées après le premier choc pétrolier : ces êtres accoutumés aux échanges virtuels, qui préfèrent « l'image du désir au désir, le reflet du monde au monde lui-même, la communication au message » (181), ces « mutants » qui déambulent dans des villes qu'ils ont laissées se transformer en décor (178).

En ces « temps spectaculaires » (75), Kléber ne combat pas – ou si peu, par son hédonisme désespéré, attaché aux grands vins, au sexe et à la littérature de qualité. Par contre, Kléber tente de comprendre. Lecteur de Debord, Vaneigem et Muray, c'est surtout à la pensée de Jean Baudrillard qu'il se réfère : les hommes, abrutis par la télévision et isolés de leurs pairs, auraient perdu le sens de la réalité (73). Parvenu à son stade ultime, le capitalisme aurait donc dissout la frontière entre la réalité et la fiction. Kléber, poussant cette logique « panfictionnelle »<sup>6</sup> jusque ses conséquences, en vient à penser que la science-fiction (*Omega Man*, *Soleil Vert*, *Zombie*

---

<sup>5</sup> Le nom du personnage rappelle celui de Jean-Baptiste Kléber (1753 – 1800), général français qui s'est illustré lors des guerres de la Révolution française, notamment en Vendée.

<sup>6</sup> Nous reprenons le concept à Françoise Lavocat dans son ouvrage *Fait et fiction*. Par *panfictionnalisme*, Lavocat désigne ce qu'elle considère comme un topos critique contemporain : tout serait fictionnel, la frontière entre la réalité et la fiction aurait disparu, ou du moins serait de moins en moins palpable. Ce panfictionnalisme, Lavocat l'observe à la fois dans le champ de la théorie littéraire – négociant l'héritage des structuralistes –, de la théorie la fiction – inquiétée par le caractère de plus en plus immersif de certains jeux virtuels –, mais aussi de la sociologie, avec les récents travaux théorisant et dénonçant le *storytelling* (Christian Salmon, Yves Citton).

*crépuscule*, THX137...) lui est d'un meilleur secours que la philosophie pour penser sa situation.

Dans le roman de Jérôme Leroy, la thématique terroriste s'intègre donc à l'arrière-plan des catastrophes engendrées par le capitalisme, capitalisme décrit dans des termes qui font directement écho à ceux des situationnistes (primat de l'image sur le désir, muséification des villes, devenir-fiction du réel, références directes à Baudrillard). La thématique terroriste est, en revanche, centrale dans *Vies et mort d'un terroriste américain*, où Camille de Toledo interroge, lui aussi, les limites de la fiction et de la réalité. Le dispositif narratif prend pour point de départ un film, autour duquel gravitent plusieurs niveaux de récit : le scénario, la correspondance entre le producteur et le scénariste, la performance organisée à l'occasion de l'avant-première, le compte rendu d'une adaptation théâtrale. Or, à chaque niveau se rejoue la compétition entre la fiction et la vie : le personnage principal du film bascule dans la violence quand il comprend que le monde est un tissu de fictions, le scénariste hésite quant à la réalité historique des créatures qu'il met en scène, la première diffusion du film est l'occasion d'une prise d'otage orchestrée par la production et destinée à faire douter les spectateurs des frontières entre le vrai et le faux.

Le film en question raconte la vie d'un certain Eugène Green, qui, à l'instar de son homonyme<sup>7</sup>, maudit ses origines américaines. Très jeune, il se dégoûte de cette Amérique dont les moindres espaces vierges sont saturés d'histoires et de mythes. À la falsification de l'histoire, il oppose celle de l'art, en pratiquant la réécriture, le collage et le détournement. Espérant y trouver un terrain d'expérimentations véritables, Eugène Green fuit en Europe. Les années qu'il passe à Paris le déçoivent pourtant, et le persuadent peu à peu de la vacuité de sa quête : tout est mis en scène, l'authenticité a déserté. Il s'éloigne alors des chemins frayés par ses amis avant-gardistes, « terroristes du petit bassin » (176), et pratique un terrorisme d'un genre nouveau : contre toute vraisemblance, il se met à revendiquer des catastrophes naturelles, des attentats déjà revendiqués (le 11 septembre), passés ou n'ayant jamais eu lieu (la destruction du Mont Rushmore). Eugène Green est ainsi érigé en enfant du XXI<sup>e</sup> siècle : contrairement à l'Unabomber<sup>8</sup>, qu'il rencontre à l'entame du film, il ne lutte

<sup>7</sup> Eugène Green (1947–), cinéaste, écrivain et dramaturge français. D'origine américaine, Green a immigré en Europe à la fin des années soixante pour s'éloigner de son pays natal, qu'il appelle la « Barbarie ». Très attaché à la langue française, il a notamment fondé une compagnie de théâtre qui respecte scrupuleusement la diction baroque.

<sup>8</sup> Theodore Kaczynski (1942-), surnommé « Unabomber », terroriste américain qui s'est fait connaître dans les années 1980 et 1990 pour avoir expédié des colis piégés à des chercheurs, lobbyistes, ingénieurs, responsables selon lui des « fondements économiques et technologiques » de la société. Arrêté en 1995, on l'a retrouvé dans une cabane située dans le Montana, où il vivait en ermite depuis 1979. Mathématicien de formation, Kaczynski a publié plusieurs textes dans lesquels il développe une pensée qui valorise la nature contre le progrès technologique.



pas pour un mode d'existence « vrai » qu'il faudrait protéger. Au contraire, il prend acte du triomphe de la falsification. Sa révolte ne fait que radicaliser la logique de son siècle (68).

« Enfants de leur siècle », c'est ainsi que l'on pourrait également qualifier Patrick Neftel, l'alter ego frustré que s'imagine Éric Reinhardt dans *Cendrillon*<sup>9</sup>, et Francis Plan, le courtier radicalisé par l'imagination de Jérôme Baccelli (*Carrières de sable*). Qu'est-il arrivé à Patrick Neftel pour qu'il se décide à ouvrir le feu sur les invités d'une émission-débat diffusée en direct? Comment sa haine a-t-elle pu grossir et trouver dans Mallarmé, dont il admire la radicalité et la froideur (342-344), le prétexte de sa fascination pour les forcenés et les poseurs de bombes? Pour le comprendre, il faut reprendre le récit là où il se noue à celui de Laurent Dahl, de Thierry Trockel et d'Éric Reinhardt, c'est-à-dire revenir à l'embranchement des quatre « moi possibles » que s'est imaginés ce dernier. Outre leurs passions communes (Joyce, Mallarmé, les femmes rousses, les pieds cambrés), les alter egos de l'écrivain sont les descendants d'une même figure paternelle : un homme dont la carrière de cadre, puis de patron, n'a été qu'une longue suite d'échecs et de désillusions. Alors que le jeune Laurent Dahl y puise sa soif de réussite – il fondera un « *hedge fund* » à Londres –, Patrick Neftel tombe dans le ressentiment. Face à ce père abattu et humilié quotidiennement, il ressent le « besoin vital de substituer le désordre à la terreur, l'humour à la tristesse, l'anarchie à l'angoisse, la révolte aux sanglots, des événements spectaculaires à l'apathie d'une douleur taciturne » (177). Au retour du travail, le père de Patrick Neftel doit donc subir ses moqueries, potaches ou franchement mesquines. Ce « terrorisme humoristique » (178) prend fin un soir de mars 1982 lorsque, exténué par sa progéniture, il se plante une fourchette dans la gorge. S'ensuit une longue traversée du désert pour Patrick, englué dans une prostration qui le coupe du monde, devenu à ses yeux abstrait et factice (223). Autrefois grand amateur de littérature, il ne supporte plus « les mensonges des fictions » – films, romans, séries – auxquels il préfère les talk-shows les plus obscènes où la réalité est censée apparaître, aussi abrupte que crue (304). Mais, comme Eugène Green dans le roman de Camille de Toledo, sa quête effrénée du réel verse dans la violence : les attentats du 11 septembre puis la tuerie de Nanterre<sup>10</sup> lui insufflent le désir de se venger avec fracas de la violence exercée, selon lui, par les médias (471-472).

<sup>9</sup> Pour une analyse plus en détail de ce roman, voir l'article d'Alexandre Péraud intitulé « De Balzac à Reinhardt : le roman à l'épreuve de l'argent et vice-versa » et *La Langue du management et de l'économie à l'ère néolibérale* de Corinne Grenouillet et Catherine Vuilleumot-Fébvret (173-185).

<sup>10</sup> En mars 2002, au terme d'un conseil municipal tenu à Nanterre, un homme, Richard Durn, se lève du public et ouvre le feu, tuant huit élus. Arrêté et mis en examen, l'homme s'est jeté par la fenêtre de l'immeuble de la brigade criminelle où il était interrogé. Durn a laissé une lettre-testament dans laquelle il fait état de son désespoir et de son désir de tuer.



À bien des égards, Patrick Neftel figure le « perdant radical »<sup>11</sup>, frustré par son exclusion d'un système (sans argent, sans travail, sans relation) qu'il finit par haïr. Cette exclusion doit pourtant être nuancée. D'abord, en veillant à ce que son attentat soit filmé (570), Neftel se venge en quelque sorte avec les armes de l'ennemi. Ensuite, les traits biographiques et caractériels qu'il partage avec Laurent Dahl – le jeune prodige de la finance – relativisent l'apparente asymétrie entre l'exclu et l'adapté, le terroriste et le spéculateur.

Cette proximité culmine dans *Carrières de sable*, de Jérôme Baccelli. Dans une France ravagée par des attentats (qu'on devine islamistes), un juge d'instruction demande sa mutation de la cellule antiterroriste à la brigade financière. Il se met à enquêter sur la disparition de Francis Plan, cadre dans une succursale de la banque d'investissement Lehman Brothers, qui – ironie du sort – s'avérera être à la tête d'un réseau terroriste, alimenté par des fonds détournés. Ancien licencié en sociologie, le juge Nurani revient à ses premières amours par le biais de cette affaire : les travaux de Luc Boltanski (*Les cadres. La formation d'un groupe social*) ou d'Edward T. Hall (précurseur de la proxémique) guident son terrain dans ces *open spaces* où déambulent des êtres sans fonction définie ni territoire déterminé. En effet, pour Nurani, les défections massives des cadres d'entreprise s'expliquent par leur « manque d'adhérence » au réel. Avec l'avènement des supports virtuels et les reconfigurations du travail (dématérialisé, délocalisé, sous-traité), ils auraient progressivement vu leur réalité devenir de moins en moins tangible, devenant ainsi de véritables poudrières humaines.

Basculer du côté du terrorisme est donc, pour Francis Plan, une manière de donner corps à son irréalité essentielle (26-27), ou plus exactement, de lui donner une *image*, selon lui manquante ou inadéquate dans l'imaginaire social et fictionnel<sup>12</sup>. Dans le roman de Baccelli, les terroristes, bien que résolus à anéantir la civilisation occidentale, continuent donc de vouer un culte aux images : celles des *superproductions* comme celles qu'amassent les iPhone pour alimenter des profils Facebook (133) ou pour scénariser, de manière presque hollywoodienne, l'exécution d'innocents. Ils adoptent ainsi cette posture ambiguë à l'égard du spectacle dont ils sont

<sup>11</sup> Nous renvoyons le lecteur à l'ouvrage *Le Perdant radical : Essai sur les hommes de la terreur* de Magnus Hans Enzensberger.

<sup>12</sup> Francis Plan s'était désolé de l'image trompeuse de la vie de bureau véhiculée par un certain nombre de productions fictionnelles (*The Office, Glengarry Glen Ross, La Firms*). À ses yeux, seuls Houellebecq et Melville en ont donné une représentation satisfaisante. Francis Plan a-t-il suffisamment cherché ? La production littéraire contemporaine semble pourtant s'être intéressée aux transformations des conditions de travail et au sort des cadres du secteur tertiaire (Florey ; Grenouillet).



moins les exclus que les insoupçonnables rejets<sup>13</sup>. Le juge Nurani peinera d'ailleurs à faire entendre ses révélations au sujet de Francis Plan, apprenant à ses dépens qu'il est plus facile de faire admettre la haine de l'exclu que celle du bon bourgeois « au-dessus de tout soupçon » (87).

### 3. L'œil du contrôle

Dans les romans évoqués jusqu'ici, le terrorisme semble secrété par un système où triomphent les échanges virtualisés et les images diffusées en continu. Parmi nos textes, certains s'attachent davantage à souligner l'intensification corrélée de la terreur et du contrôle. C'est l'exemple du triptyque de Patrick Bouvet, constitué de *Shot* (1999), *In Situ* (2000) et *Direct* (2002).

Bien avant les attentats du 11 septembre, dont le traitement médiatique inspirera *Direct*, Patrick Bouvet a consacré son premier texte à un attentat énigmatique : une femme aurait traversé des barrages de sécurité, une arme à feu dans son sac. Sur les faits eux-mêmes, le lecteur n'en saura pas plus. Bouvet utilise la citation, le collage et la permutation pour mimer le ressassement des images de sécurité, retransmises par les médias. Bientôt, le portrait-robot de la suspecte tourne en boucle dans ce « lieu zéro » (13) de la vidéo, avant de circuler dans les crânes de spectateurs apeurés (29) que des voix impersonnelles tentent paradoxalement de rassurer : « le risque zéro, ça n'existe pas ». *Shot* annonce en quelque sorte *in situ*. Dans ce texte, postérieur d'un an, Bouvet légende des images d'attentats et de performances d'*art corporel*, de bombardements et de chirurgies esthétiques. Il met ainsi en parallèle le caractère scénarisé de la violence – les vidéos de l'assassinat de JFK, les photos de l'attentat de Munich – et le caractère violent des images qui surveillent, scannent les corps et colonisent les esprits.

La poétique de Bouvet déplace la terreur, s'intéresse moins aux attaques armées qu'à l'intrusion violente des images. Peu à peu, les espaces se confondent : celui du contrôle et de la consommation, celui de la violence et de l'apparence. Ainsi, à la fin de *Shot*, un dirigeable publicitaire bardé de matériel de surveillance (62) survole un stade où, en attendant le début de la partie, des partisans couverts d'articles commandités

---

<sup>13</sup> Hans Magnus Enzensberger a récemment évoqué cette dépendance paradoxale dans *Le Perdant radical : Essai sur les hommes de la terreur* (31). Le Comité invisible a lui aussi récemment pointé cette filiation : « Chacun des attentats récents en France était ainsi suivi d'une traîne de confusion, que venait opportunément accroître le discours gouvernemental à leur sujet. Ceux qui les revendiquent, ceux qui appellent à la guerre contre ceux qui les revendiquent, tous ont intérêt à notre confusion. Quand à ceux qui les exécutent, ils en sont bien souvent les enfants – les enfants de la confusion » (*Le Comité invisible* 14-15).

contemplant un écran géant, dûment géré par des « experts en communication de masse » (107).

Cette logique du contrôle est également à l'œuvre dans le dernier roman d'Alexis Jenni qui a pour titre *La Nuit de Walenhammes*. À Walenhammes, ville du nord de la France ravagée par la désindustrialisation, la population, paupérisée et désoccupée, doit faire face à d'étranges attaques fomentées par ceux qu'on appelle les « Brabançons ». Cheveux gominés en arrière, bottes de cuir, lunettes réfléchissantes, c'est avec un certain sens de la mise en scène qu'ils commettent des attentats où l'horrible se combine au carnavalesque : ils enflamment la surface d'une piscine, transforment un hôpital en patinoire géante, pervertissent l'ambiance d'une ducasse à grands jets de gaz hilarant. Point commun de leurs méfaits : les visages de leurs victimes sont tannés par une substance qui les fige dans un sourire forcé – pratique que n'aurait pas désavouée le Joker de *Batman*. Cette symbolique du sourire forcé prend tout son sens quand, à la fin du roman, on apprend que les Brabançons travaillent pour George Fenycz, le maire libéral de la ville, chantre d'une économie où tout se vend à condition d'en fournir une image engageante, du sourire de la prostituée (11) à celui du chômeur prêt à « rebondir » (321).

Parmi leurs prérogatives, il incombe aux Brabançons de placarder des affiches à l'effigie de TINA, incarnation aguicheuse du slogan thatchérien (*There Is No Alternative*) qui étend son emprise sur un peuple dont elle contredit pourtant les intérêts. Dêvêtue, TINA tient entre ses mains un appareil photo, inversant le rapport de force entre regardeur et regardé (35). Le symbole illustre à merveille le travail de l'équipe municipale, qui bénéficie de ce climat de terreur pour renforcer ses dispositifs de sécurité, et justifier la chasse aux migrants qu'elle mène en sous-main. C'est d'ailleurs en grande pompe que le maire et ses adjoints inaugurent le nouveau fleuron de l'économie locale : une « ferme de données » à laquelle sont reliées les centaines de caméras de surveillance disséminées dans la ville.

#### 4. (Dés) espoirs iconoclastes

« Vos caméras nous filment à chaque coin de rue, à chaque entrée d'immeuble, dans les stationnements, dans la moindre boutique; elles s'évertuent à enregistrer ce qui leur échappe afin que le vide, l'absence et peut-être la mort soient cadastrés, mais que voient-elles? Rien [...] Vous persistez à nous chercher derrière nos masques, c'est pourquoi vous ne trouverez jamais rien » (Haenel 126-127). Ainsi s'expriment les « renards pâles » de Yannick Haenel. Au rang des griefs qui motivent leur insurrection, la surveillance tient bonne place : en guise de protestation, ils brûlent leurs documents d'identité, cautérisent leurs empreintes digitales, adoptent des masques d'animaux sauvages. Dans Paris qui brûle, ils



déambulent sous le signe d'un dieu Dogon : symbole de leur quête d'autonomie – la mythologie raconte que le renard pâle danse pour célébrer son parricide (45) –, symbole, aussi, de l'origine de leur lutte.

En effet, le groupuscule rassemble d'abord des sans-papiers organisés autour d'un griot d'origine malienne. Chassés du territoire, relégués à des emplois subalternes et abandonnés à la violence de la clandestinité, ces sans-papiers africains s'organisent contre la surveillance des institutions. Ils sont progressivement rejoints par le tout-venant de citoyens – femmes, hommes, banlieusards et intellectuels *a priori* « intégrés » (151) – dont l'État n'avait pas soupçonné la colère. Parmi eux, Jean Deichel, sorte de néo-Bartleby<sup>14</sup> qui s'est petit à petit soustrait au salariat, désintéressé de la politique et déconnecté des réseaux de communication. *Les Renards pâles* racontent son cheminement, depuis l'habitable de la voiture dans laquelle il vit retranché jusqu'à son adhésion à l'insurrection anarchiste – guidé entre-temps par des signes (inscriptions murales, rencontres, lectures) qui le forcent à se réinscrire dans un collectif et une histoire révolutionnaire où dialoguent communards, conteurs africains, mais aussi situationnistes – que Deichel cite et imite à plusieurs reprises.

Certes, les activités des renards pâles relèvent moins du terrorisme que de l'insurrection. Leur mode opératoire doit néanmoins nous intéresser, puisqu'il lutte contre un certain fétichisme des images. Au traçage et à la surveillance, les renards pâles opposent la dissimulation des masques. Ils dévoilent la répression policière en l'amenant à se déclarer dans l'espace public et médiatique (176).

Tandis que les Dogon-communards (155) de Yannick Haenel retournent les forces du spectacle contre lui-même, Mathias Énard ironise sur un autre dépassement possible du paradigme spectaculaire. Avec l'humour et l'intelligence d'un conte voltairien, son *Bréviaire des artificiers* pastiche la dialectique hégélienne entre un maître en « Arts libérateurs » (15) et un esclave, bien résolu à devenir terroriste à son tour. Le texte consigne les dix leçons de ce professeur extravagant, lecteur de Saint Just, Blanqui et Proudhon, persuadé que le « grand réveil du peuple » doit advenir par de nouvelles voies. En effet, les terroristes islamistes – « aviateurs arabes » (21) et autres « princes du spectaculaire » (43) – auraient selon lui créé un précédent : depuis le 11 septembre, plus rien n'étonne. Les images de bombes dans le métro, les vidéos d'exécutions publiques et les décomptes des morts n'ont plus d'effet. Il faut leur préférer des cibles

---

<sup>14</sup> Le héros de la nouvelle de Melville est un personnage énigmatique. Engagé dans un bureau d'étude à Wall Street, il refuse progressivement de travailler, rétorquant « Je préférerais ne pas » (« *I would prefer not to* ») aux injonctions de son patron, de plus en plus désarçonné. De Gilles Deleuze à Giorgio Agamben, nombreux sont les philosophes à s'être intéressés à cette figure de la contestation négative.



moins évidentes et des moyens d'action plus inventifs : « inoculer la rage à un chien policier, distribuer des hallucinogènes dans l'hostie à Saint-Pierre, introduire une prostituée syphilitique dans une caserne un soir de match de football ou la légionellose dans les climatiseurs de l'état-major des armées » (73).

Il ne s'agit pas de se soustraire aux images, mais d'en créer de nouvelles qui évitent la terreur galvaudée et les formats télévisuels éculés (42-43). Préférer aux fusillades sanguinaires de voluptueux attentats à la pudeur – ce dont Virgilio et son maître ne se priveront d'ailleurs pas.

### 5. La communauté qui ne vient pas

De manière récurrente, les romans de notre corpus mettent en scène des collectifs désunis, incapables de former une communauté, ne fût-ce qu'interprétative, face aux représentations et valeurs qu'ils assimilent sans distance. Ceci n'est pas sans rappeler certaines thèses de *La Société du Spectacle* (§ 172), qui font état d'une pseudo-collectivité où chacun est seul au milieu d'autres, avec lesquels il ne partage qu'un même joug : celui des représentations dominantes de la vie bonne et des loisirs épanouissants. Ce diagnostic évoque aussi l'image du public de cinéma dans la scène inaugurale d'*In Girum Imus Nocte Et Consumimur Igni* de Guy Debord, rappelée dans le plus récent *Holy Motors* (2012)<sup>15</sup>.

Ainsi, chez Bouvet, le ressassement des vidéos et le défilement des photos transpercent les crânes d'êtres indistincts. Dans *La Nuit de Walenhammes*, le crépuscule industriel est aussi celui du syndicalisme – incarné par la figure pâlisante d'un certain « K » – et, plus généralement, celui de l'union des travailleurs, entre lesquels sévit une concurrence hargneuse. Cette concurrence est radicalisée dans le roman apocalyptique de Jérôme Leroy : sous le gouvernement Dati II, l'État se serait désengagé de certaines zones prolétarisées où auraient fleuri des ZATOC (Zones

---

<sup>15</sup> La comparaison entre les deux films est éclairante. Dans le film de Leos Carax, le spectateur est mis hors champ : l'intrigue se focalise davantage sur la figure de l'acteur, en particulier sur celle de Monsieur Oscar. Celui-ci passe sa journée à multiplier les « rendez-vous », qui sont autant de performances théâtrales dans Paris. On apprend qu'il est engagé par une entreprise, « Holy Motors », qui organise ces scènes de films à ciel ouvert. Mais où sont les caméras ? Qui sont les spectateurs ? Combien sont-ils, jour et nuit, à déambuler dans la capitale pour endosser des rôles ? Y a-t-il une vérité derrière leurs masques ? Si Carax s'inscrit, dès la première scène de son film, dans un paradigme debordien, c'est un paradigme transformé où l'aliénation n'est plus celle du spectateur assimilant passivement des images, mais celle de l'acteur sommé sans cesse de donner une représentation de lui-même, de se conformer à des scénarios. D'une certaine manière, *Holy Motors* nous renseigne sur la nécessité d'actualiser Debord – trop tenu à un schéma où l'aliénation se faisait « par le haut », là où aujourd'hui elle s'insère davantage dans nos modes de participation.

d'autonomie temporaires d'organisation communautaire), au profit du fanatisme et du grand banditisme (108).

Sous cet angle, le terrorisme apparaît comme une modalité de retour à un idéal communautaire. On retrouve cette idée chez Reinhardt, dont le forcené enrage de ne pas parvenir à s'unir à ses pairs – frustrés du monde entier (473 ; 572), mais aussi dans le roman de Jérôme Baccelli, puisqu'on soupçonne Francis Plan d'avoir été séduit par la promesse d'appartenir enfin à un groupe, physique et spirituel.

La question communautaire est également soulevée dans le manifeste des *Renards pâles*, qui, considérant que toutes les formes de communauté ont jusqu'ici échoué, tentent de former une nébuleuse informe d'individualités (165). Elle nous semble admirablement posée dans les deux derniers romans de notre corpus : *Monologue du nous* de Bernard Noël, et *Zone de combat* d'Hugues Jallon.

Le texte de Bernard Noël exemplifie la plupart des pistes esquissées dans notre analyse. À la suite d'une bévue, des militants d'extrême gauche assassinent un policier. Rapidement, ils font de cette erreur le point de bifurcation de leur action : désormais, leur objectif sera de « venger le peuple en faisant régner la crainte, sinon la terreur, chez les profiteurs et les licenciés jamais punis pour les désastres humains qu'ils provoquent » (34). Outre les financiers, ils ciblent aussi le milieu médiatique, qui occupe indûment le territoire mental de leurs contemporains (47 ; 70).

Ce changement de perspective est lié à une désillusion qui minait depuis longtemps leurs convictions : dégoûtés d'un pouvoir qui précède et récupère toujours la critique (32), ils s'assument comme des révolutionnaires qui ne croient plus à la révolution (47). Justiciers du négatif, leur rhétorique n'est pas sans rappeler celle de Guy Debord : « Nous ne faisons que piétiner dans l'arrière-pays d'un monde où la culture se confond avec la consommation et celle-ci avec la succession interminable des images » (83) ou encore : « Nous avons dû constater que dans ce monde-là chacun est seul tout en étant en nombreuse compagnie, situation impensable même une fois formulée tant elle se dérobe jusque dans son énoncé » (8).

Cette seconde citation illustre une inquiétude qui sous-tend tout le roman : celle du collectif. Saturé d'injonctions à consommer et à désirer, l'espace collectif permet-il encore l'émergence du commun? La désillusion est-elle un liant suffisant? Comment imaginer une cérémonie d'engagement qui puisse susciter « un Nous plus solide, plus uni » (15)? À cette dernière question, ils répondent par l'engagement dans la lutte violente et clandestine. Pourtant, c'est finalement en cellules autonomes de quatre



personnes qu'ils organisent leurs attentats, division en « Nous-Quatre » qui questionne peu à peu leur idéal communautaire, notamment au moment d'envisager un attentat suicide. En brouillant volontairement ses référents (le majestatif, le collectif, le groupe restreint des pères du mouvement), la narration en « nous » souligne l'équilibre précaire entre le singulier et le pluriel, entre l'indépendance et l'union.

Le même genre de régime pronominal est à l'œuvre dans *Zone de combat*, d'Hugues Jallon. Des « nous » s'y succèdent – un couple de survivants à un attentat, des parents endeuillés, un groupe en thérapie – au gré des semaines d'un programme visant à traiter leurs traumatismes respectifs. Les conseils et encouragements prodigués par le thérapeute rejouent les codes d'un certain *management*<sup>16</sup> prônant la créativité, la mobilisation (11) et le projet (9) : « nous prenons tout le temps d'accorder ici votre soif éperdue de nouveauté vos objectifs personnels les plus intimes votre besoin irrésistible d'indépendance » (14).

Bien qu'il valorise l'« être ensemble » (9), ce programme ne fait paradoxalement advenir qu'un succédané de communauté. Comme l'a montré Daniel Martin Benson, il s'agit moins de *partager* des témoignages et affects que de les mouler dans des formes socialement acceptables :

Dans le monde décrit par le roman de Jallon, toute communication est médiatisée par des conseils, des prescriptions, des injonctions « communautaires », d'ordre thérapeutique. Il n'y a pas communication entre « toi » et « moi », mais entre *vous* et *nous* – formulations qui éliminent l'intériorité singulière des individus, les transformant en pronoms indistincts, formels (distance de politesse) ou pluriels (s'adressant à des groupes plutôt qu'à des sujets singuliers) (66).

Preuve de cet effacement des singularités : sans cesse, la thérapie exhorte chacun à se purger de ses images mentales. Elle leur préfère l'homogénéité de celles que diffuse la télévision, dont le visionnage intensif est recommandé dans certaines circonstances (22).

À partir de la dix-huitième semaine, un couple désobéit progressivement aux prescriptions thérapeutiques pour rejoindre un groupe clandestin. C'est à la lueur des réverbères d'un stationnement de supermarché que renaît une communauté où des femmes et des hommes se retrouvent pour jouer, discuter, oublier momentanément les images violentes du monde que martèlent les médias (123). Ensemble, ils vont de l'avant, et plus exactement dans deux directions opposées : ressourcés collectivement, certains retrouvent l'énergie de défendre ardemment le système financier et politique, tandis que d'autres s'appêtent à le détruire

---

<sup>16</sup> On pense à cette « Langue du Management et de l'Économie à l'ère Néolibérale » (LAMEN) à laquelle Corinne Grenouillet et Catherine Vuillermot-Febvet ont consacré un ouvrage collectif : *La Langue du management et de l'économie à l'ère néolibérale. Formes sociales et littéraires*.



par la force. Dans des appartements loués sous de faux noms, ces derniers tournent la télévision vers les murs et profitent de son vacarme pour organiser leurs actions secrètes.

Dans le roman d'Hugues Jallon s'entrecroisent donc à nouveau les racines de la finance et du terrorisme, du médiatique et du traumatique, de l'isolement des spectateurs et de la fureur collective des poseurs de bombes.

## 6. Les fossoyeurs de Dieu

L'étude de notre corpus nous conduit à interroger un geste intellectuel : au XXI<sup>e</sup> siècle, que fait un écrivain lorsqu'il se saisit de la thématique terroriste sans se référer à l'islamisme, pourtant prégnant dans l'actualité? Quelles ressources critiques mobilise-t-il? Sous quelles modalités s'opère cette évacuation du religieux?

Dans la plupart des romans étudiés (*La nuit de Walenhammes*, *Zone de combat*, *Bréviaire des artificiers*, *Monologue du nous*), le terrorisme ne se réclame d'aucune transcendance : la première leçon du roman d'Énard vise même à démontrer la futilité de la cause religieuse. Il s'agit plutôt de luttes politiques organisées pour déstabiliser le pouvoir ou pour le renforcer (dans le cas du roman d'Alexis Jenni). À cette stratégie d'évacuation, Jérôme Leroy préfère celle de l'hyperbole : dans *La Minute prescrite pour l'assaut* se multiplient les « fous de Dieu », islamistes fanatiques, mais aussi Net-évangélistes, Jewish American Princess, Frères de l'Apocalypse, etc.

Troisième type de traitement du religieux, et sans doute le plus intéressant pour notre propos : le déplacement. Dans ces romans (*Les Renards pâles*, *Carrières de sable*, *In Situ*, *Cendrillon*, *Vies et mort d'un terroriste américain*), la foi caractérise davantage le consommateur et le spéculateur que l'homme pieux. Dans *In Situ*, les spectateurs d'un match de football, gavés de publicité, sont les « fidèles » (106) de la divine consommation (93-94) : « ils s'agenouillent pour prier le ciel vidéo immuable prier pour exploser des messages de fraternité couvrent les casquettes les t-shirts et les banderoles 20 000 t-shirts/seconde » (93). Même logique dans le roman de Jérôme Baccelli, *Carrières de sable*, Francis Plan y apparaît avant tout comme un homme assoiffé d'absolu, ancien séminariste échoué dans l'une de ces « cathédrales sans maître » (27) que sont les banques. La spéculation et l'accumulation infinie des biens l'auraient plongé dans le désarroi d'un salut inaccessible (47).

Plus subtilement, deux des alter egos d'Éric Reinhardt sont guidés par le même genre d'ambition : le terroriste, Patrick Neftel, cherche explicitement à transcender la vulgarité du monde par la destruction, tandis que le financier, Laurent Dahl, a toujours conçu sa vie comme une



recherche de sacré (293 ; 419). Dès ses classes préparatoires, il écrivait dans un devoir de philosophie : « À l'exemple de la vie éternelle, la réussite ne pourrait résulter que d'une croyance, d'une ferveur, d'une piété, d'une communion sincère avec le monde, et d'une pratique de la réalité, osons l'analogie, quasiment religieuse » (217).

Le personnage d'Eugène Green, dans le roman de Camille de Toledo, prophétise quant à lui la destruction en s'érigeant en Christ nouveau. Pour se mettre en scène, il puise abondamment dans les récits bibliques, qui ont imprégné son enfance américaine au même titre que les contes ou le cinéma (280) : il s'invente une naissance à Bethléem, proclame sa bénédiction en rue, détourne la dernière Cène (196-197), et surtout, suscite après sa mort l'adoration de ses reliques avec la vigueur d'une « foi nouvelle » (310). Dans un monde capitalisé, médiatisé, en crise, le religieux continue de circuler, il fait retour sous de nouvelles formes et s'intègre aux logiques séculières de la finance et de la culture. Sous le parrainage du Renard pâle, dieu parricide, les insurgés de Yannick Haenel reproduisent d'ailleurs son geste, proclamant la mort des divinités et fétiches contemporains : la société et la République (178).

À l'ère du capitalisme avancé, Dieu se survivrait donc dans l'arrachement des représentations – omniprésentes, partagées, numérisées – à leur propre socle : celui, meurtri, de l'imagination humaine et de sa capacité à créer ou récuser ses propres images. Posé par et dans nos romans, ce constat fait à nouveau écho à la pensée de Debord – affirmant que la technique spectaculaire n'a fait que déplacer les « nuages religieux » (§20).

Par le biais du corpus rassemblé, notre analyse atteste sinon la propagation des thèses de Guy Debord, du moins l'actualité diffuse d'un certain nombre de ses raisonnements et sujets de prédilection. La vitalité contemporaine de ces idées, qui annoncent la perte généralisée du réel et analysent les lourdes conséquences de son deuil, gagnerait à être analysée et mise en lien avec les mutations qu'ont connues les champs de la production et de la culture depuis la fin des années soixante. Moins ambitieux, cet article trouve ses embrayeurs et ses débouchés sur un même terrain, celui de la littérature. Il s'est agi avant tout de montrer comment le roman usant de ses outils propres – ses inventions, ses styles, ses récits – participe à sa façon à la revitalisation ou à la pérennité de savoirs et ressources critiques, dont on a peut-être trop rapidement annoncé le tarissement.



## Bibliographie

- *Œuvres étudiées*

- Baccelli, Jérôme. *Carrières de sable*. Le Nouvel Attila, 2016.
- Bouvet, Patrick. *In situ*. Éditions de l'Olivier, 1999.
- Bouvet, Patrick. *Shot*. Éditions de l'Olivier, 2000
- Bouvet, Patrick. *Direct*. Éditions de l'Olivier, 2002
- Énard, Mathias. *Bréviaire des artificiers*. 2007. Folio, 2010.
- Haenel, Yannick. *Les Renards pâles*. 2013. Folio, 2015.
- Jallon, Hugues. *Zone de combat*. Verticales, 2007.
- Jenni, Alexis. *La Nuit de Walenhammes*. Gallimard, 2015.
- Leroy, Jérôme. *La Minute prescrite pour l'assaut*. Mille et une nuits, 2008.
- Noël, Bernard. *Monologue du nous*. P.O.L., 2015.
- Reinhardt, Éric. *Cendrillon*. 2007. Le Livre de Poche, 2016.

- *Études critiques*

- De Toledo, Camille. *Vies et mort d'un terroriste américain*. Verticales, 2007.
- Le Comité invisible. *Maintenant*. La Fabrique, 2017.
- Bonello, Bertrand. « Du Pornographe à Nocturama ». *Huffington Post*. Mis en ligne le 24/08/2016. [http://www.huffingtonpost.fr/bertrand-bonello/nocturama-bonello-pornographe\\_b\\_11660950.html](http://www.huffingtonpost.fr/bertrand-bonello/nocturama-bonello-pornographe_b_11660950.html). Consulté le 12/01/2017.
- Debord, Guy. *Commentaire sur la société du spectacle*. Repris dans Debord, Guy. *Œuvres*. Quarto Gallimard, 2006 [Gérard Lebovici, 1988].
- Debord, Guy. *La Société du spectacle*. Repris dans Debord, Guy. *Œuvres*. Quarto Gallimard, 2006 [Buchet-Chastel, 1967].
- Debord, Guy. *Mémoires*. Repris dans Debord, Guy. *Œuvres*. Quarto Gallimard, 2006 [Permild & Rosengreen, 1958].
- Enzensberger, Hans Magnus. *Le Perdant radical : Essai sur les hommes de la terreur*. Traduit de l'allemand par Mirsky, Daniel. Gallimard, 2006 [*Schreckens Männer – Versuch über den radikalen Verlierer*, 2006].
- Ferreira Zacarias, Gabriel. « Lettristes, situationnistes et terrorisme d'avant-garde ». *TRANS* —, n° 15, 2013. <http://trans.revues.org/776>; DOI : 10.4000/trans.776. Consulté le 30/09/2016.
- Florey, Sonya. *L'Engagement littéraire à l'ère néolibérale*. Presses universitaires du Septentrion, 2013.
- Grenouillet, Corinne. *Usines en textes, écritures au travail. Témoigner du travail au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle*. Garnier, 2015.
- Grenouillet, Corinne. Vuillermot-Febvet, Catherine. *La Langue du management et de l'économie à l'ère néolibérale*. Presses universitaires de Strasbourg, 2015, pp. 173-185.
- Heath, Joseph. Potter, Andrew. *Révolte consommée. Le mythe de la contre-culture*. Traduit de l'anglais par Saint-Germain, Michel et de Bellefeuille, Élise. Naïve, 2005 [*The Rebel Sell*, 2004].



Lavocat, Françoise. *Fait et fiction. Pour une frontière*. Seuil, 2016.

Martin Benson, Daniel. « La communauté en voie d'extinction médiatique. Une analyse de *Zone de combat* d'Hugues Jallon ». *Fixxion*, n° 6, 2013. <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx06.07/0>. Consulté le 11/01/2017.

Salmon, Christian. *Storytelling : La Machine à raconter des histoires et à formater les esprits*. La Découverte, 2007.

