



HAL
open science

Édouard Louis : s'écrire pour devenir

Claire Chopin

► **To cite this version:**

| Claire Chopin. Édouard Louis : s'écrire pour devenir. Littératures. 2020. dumas-02932221

HAL Id: dumas-02932221

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02932221>

Submitted on 7 Sep 2020

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

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

Université de Nantes
UFR Lettres et Langages
Laboratoire L'AMo, EA 4276

Claire CHOPIN

ÉDOUARD LOUIS, S'ÉCRIRE POUR DEVENIR

Mémoire master 2 Arts, Lettres, Civilisations
Spécialité Littérature Française et Comparée
Parcours Lettres Modernes
Sous la direction de M. Philippe FOREST - 2020

Introduction

I – Présentation de l’auteur : d’Eddy Bellegueule à Édouard Louis

Édouard Louis est un jeune écrivain français né le 30 octobre 1992 à Abbeville sous le nom d’Eddy Bellegueule. L’auteur a grandi à Hallencourt, commune de 1300 habitants de la Somme. Il effectue sa scolarité au collège des Cygnes à Longpré-les-Corps-Saints, à une dizaine de kilomètres d’Hallencourt, avant d’intégrer l’internat du lycée Madeleine-Michelis à Amiens. Pendant ces années lycéennes, le jeune Édouard Louis s’engage au sein du Conseil National de la vie lycéenne en tant que délégué de l’académie d’Amiens, de 2008 à 2010. Une fois son baccalauréat en poche, il s’oriente vers des études d’histoire à l’Université d’Amiens, sans même tenter les classes préparatoires aux grandes écoles que ses professeurs lui conseillaient pourtant. C’est donc au sein de l’université qu’il fait la rencontre de Didier Éribon alors professeur en sciences humaines et sociales et en philosophie, au cours d’un séminaire dans lequel le sociologue présente son livre *Retour à Reims*. Sous son influence et sa protection, Édouard Louis parvient à intégrer sur dossier l’École Normale Supérieure de la rue d’Ulm à Paris. Il y sera diplômé d’un Master 2 en 2014. Édouard Louis va poursuivre ses études à l’École des Hautes Études en Sciences Sociales. Déjà, en 2013, il publie un ouvrage collectif, intitulé *Pierre Bourdieu. L’insoumission en héritage* aux éditions Presses Universitaires de France. Les participants à cet ouvrage ne sont autres qu’Annie Ernaux, Didier Éribon, Arlette Farge, Geoffroy de Lagasnerie, Frédéric Lebaron et Frédéric Lordon. Cette première publication révèle aussi la reconnaissance administrative de son nouveau nom. C’est en effet en 2013 qu’Eddy Bellegueule devient Édouard Louis, ce qu’il décrit comme le « nom de [s]a réinvention », grâce au travail de son avocat Emmanuel Pierrat. L’écrivain a choisi ce nouveau patronyme pour différentes raisons. Selon les dires de l’auteur, au lycée, ses camarades issus de la classe bourgeoise, ont commencé à l’appeler Édouard, puisque pour eux « Eddy » avait davantage l’apparence d’un diminutif qu’un prénom. En ce qui concerne le choix du nom « Louis », l’auteur explique que c’est en référence au personnage principal de la pièce de théâtre *Juste la fin du monde* de Jean-Luc Lagarce, écrite en 1990. Dans un entretien avec Catherine Vincent pour le journal Le Monde, Édouard Louis ajoute que c’est aussi le deuxième prénom d’un de ses amis¹. La pièce précédemment évoquée raconte le retour d’un fils auprès des siens. Ce personnage souhaite

¹ Édouard Louis : « Trump et le FN sont le produit de l’exclusion », https://www.lemonde.fr/livres/article/2016/12/11/edouard-louis-trump-et-le-fn-sont-le-produit-de-l-exclusion_5047058_3260.html consulté le 15 février 2019.

annoncer à sa famille qu'il va bientôt mourir, étant atteint d'une grave maladie dont il ne peut réchapper. Or, il apparaît que le dialogue est impossible entre les membres de cette famille, déchirée par des conflits insolubles et que jamais le personnage de Louis ne parvient à leur apprendre la terrible nouvelle. Il repart alors encore plus seul que jamais face à l'angoisse de la mort prochaine. Édouard Louis se reconnaît dans ce dialogue impossible, révélateur de la rupture familiale.

II – Présentation du corpus

En 2014 paraît le premier roman de l'auteur, *En Finir avec Eddy Bellegueule*, aux éditions Seuil. Ce livre retrace l'enfance et l'adolescence d'Eddy Bellegueule au sein d'une famille issue de la classe populaire de Picardie. Les différents épisodes relatés reviennent sur les épreuves subies par le narrateur lors de sa quête identitaire. Le lecteur est alors confronté à un monde fait de violence, notamment physique lorsqu'Eddy devient le bouc-émissaire de deux camarades de collège, dès l'ouverture du roman. Cet ouvrage évoque aussi et surtout la contrainte sociale, puisque le paysage dépeint dans ses pages est celui d'une France rurale à la population défavorisée, rongée par les systèmes de dominations patriarcales, économiques et sociales. La violence sexuelle est elle aussi mobilisée. Pensons à ces scènes de sodomies incestueuses entre cousins alors que le narrateur n'a que 10 ans au moment des faits. Cette animosité au cœur du récit n'est possible qu'à travers la thématique de la différence. La différence, intellectuelle, sexuelle, bientôt sociale d'Eddy, est à la fois ce qui lui permet d'écrire sur cette violence mais elle en est aussi responsable. Cette différence lui cause le rejet. À cause des carcans sociaux et culturels qui régissent nos modes de vie, l'identité homosexuelle d'Eddy Bellegueule est condamnée. Ce texte marque donc la rupture. À la fois parce qu'Eddy Bellegueule est en rupture avec son milieu, avec sa famille, ses amis, et parce que ce récit va faire d'Édouard Louis un écrivain, un intellectuel reconnu, alors qu'il n'a que 21 ans lorsqu'il rédige ce texte.

La violence va alors faire partie intégrante de son œuvre. Son deuxième récit, *Histoire de la violence*, publié en 2016, s'inscrit dans ce paradigme ne serait-ce que par ce choix de titre. Mais ce texte raconte avant tout une histoire de viol, celle subie par Édouard, le soir du 24 décembre 2012. Le récit de l'agression subie se manifeste alors par plusieurs voix, en résonance polyphonique, qui disent chacune avec leurs propres mots cette histoire de la violence. Cette dernière se définit donc à travers un dialogisme marqué par différentes catégories sociales et professionnelles des protagonistes. En effet, le lecteur est confronté au

récit du viol par le biais d'Édouard, victime même de l'agression, puis par la voix de sa sœur, le personnage de Clara, qui raconte le drame à son mari, en tant que récit cadre, et enfin à travers la parole des policiers à qui Édouard confie sa déposition. La violence s'inscrit alors dans le langage, source d'appropriation de l'histoire. D'ailleurs, le narrateur ne cesse de reprendre et corriger le discours établi par le personnage de sa sœur. Les processus institutionnalisés qui font suite à l'agression mettent à leur tour en exergue le manque d'écoute et de considération de la victime. Cette dernière revient sur son expérience de dépôt de plainte, puis sur les analyses médicales et le discours du corps soignant qui vient renforcer la rugosité du traumatisme. L'enjeu du texte est aussi de mettre en perspective toutes les causes sociales qui ont poussé Reda, son agresseur, à user de la violence. La première victime n'est alors pas celle que l'on pense. Il s'agit de comprendre les processus d'inégalités qui engendrent l'agressivité dont est à la fois victime et coupable Reda. Le discours de la sœur, à travers différentes anecdotes rapportées, va aussi permettre de comprendre que la cruauté dont fait preuve Reda, est finalement la même dont a usé Édouard enfant. Dès lors, la violence physique, sexuelle qui nous ait donné à voir au premier plan, s'efface au profit de la violence politique et sociale qui assujettit les individus. En tant que transfuge de classe, Édouard à son tour, soumet Reda à cet écart social. Ce dernier se retrouve confronté à une image de domination. De cette manière, l'entremêlement des violences que chacun inflige à l'autre, conduit à des comportements qui s'approchent de la mort et de la destruction.

En 2018 paraît le troisième texte d'Édouard Louis, *Qui a tué mon père*. Dans ce livre, l'auteur poursuit ses interrogations sur la violence sociale en revenant sur ses souvenirs partagés, ou justement non partagés, avec son père. Nous retrouvons alors la plume intimiste de l'écrivain dans un texte plus court mais dans lequel l'engagement politique d'Édouard Louis se veut le plus virulent avec une fin de récit qui cible *ad hominem* différents personnages du paysage politique français de la dernière décennie. Cette dernière partie du récit fait écho à la forme affirmative, et non interrogative, du titre. L'auteur s'adresse de manière frontale à ceux qui sont, pour lui, les seuls responsables de la destruction physique et morale du corps de son père. Édouard Louis accuse. Plus qu'une investigation, ce récit devient réquisitoire. Il s'agit de relier la violence politique à la violence intime au cœur du foyer familial. Il s'agit également de faire entrer la politique en littérature, à travers un corps populaire, sur lequel la politique employée se répand et s'imisce de manière la plus visible et la plus totale. Édouard Louis cherche à montrer que ceux qui font la politique en sont finalement protégés, dans le sens où leurs décisions ne les concernent pas de manière directe, n'atteignent pas leur propre chair, là où elles ont un véritable impact tangible et palpable

pour les populations les plus démunies, pour les travailleurs les plus précaires. Mais au-delà d'un portrait cru et acide de la classe populaire, de la classe des travailleurs, comme c'est le cas dans le premier texte *En Finir avec Eddy Bellegueule*, Édouard Louis tient ici à prêter sa voix pour faire entendre celle d'autrui. Plus encore, ce texte s'apparente à une déclaration d'amour écrite à son père. Édouard Louis dépeint une relation davantage saine et tolérante. L'auteur cherche à révéler le pouvoir de la littérature, qui permet de donner une voix, de donner corps à cette classe sociale, à qui on ne laisse que le choix, selon lui, de « mourir ou mourir » comme il le déclare le 16 mai 2018 dans un entretien vidéo accordé au journal Médiapart². La brièveté du texte participe aussi à rendre le récit plus percutant. Le lecteur est contraint de regarder ce corps, celui du père, qui fait figure de métonymie du corps social. Il s'agit de représenter cette classe populaire rendue invisible par la classe des dominants en utilisant leurs propres outils, c'est-à-dire en faisant usage de la littérature. Déjà, cette idée était exprimée par l'auteur en 2014, suite à la sortie de son premier texte, lors de son entretien avec Danielle Laurin, pour le journal *Le Devoir* :

La violence a été le projet fondateur de mon livre. Je voulais faire de la violence un espace littéraire, comme Duras a fait avec la passion, la folie. Ou comme Claude Simon a fait pour la guerre. Ou Hervé Guibert, pour la maladie. C'est une violence qui la plupart du temps ne se voit pas. Justement, la puissance de la littérature pour moi, c'est montrer avec les mots l'invisible. Et pour montrer ça, il fallait que mon livre soit violent. Que le langage de la violence soit là, ce langage non littéraire. Je voulais faire du littéraire avec du non-littéraire, dire les mots qui sont a priori exclus de la littérature, mais qui disent aussi une certaine forme de vérité de la violence.³

Nous pouvons alors constater une forme de progression mais aussi de continuité dans l'œuvre d'Édouard Louis. Si le premier ouvrage de l'auteur lui a permis de s'extraire de sa condition par le biais même d'un retour à soi en revenant sur son enfance, le second récit évoque la gestion d'un traumatisme avec une réflexion sur les rapports de force engagés entre les protagonistes. Le troisième texte, quant à lui, est mis au service d'un engagement militant assumé où le privé devient politique. Dès lors, il est incontestable que l'œuvre d'Édouard Louis s'approprie la vie, la figure de l'auteur lui-même dans le texte. Pour autant, l'écriture dépasse le rapport de soi à soi pour mettre en place les jalons d'une autorité politique revendiquée.

² Édouard Louis: «On propose deux choses aux classes populaires: mourir ou mourir» <https://www.youtube.com/watch?v=he6CWAHa278> - consulté le 18 février 2019.

³ Édouard Louis : fuir pour se réinventer - <https://www.ledevoir.com/lire/406467/edouard-louis-fuir-pour-se-reinventer> - consulté le 22 février 2019

Pour aller plus loin, nous rajouterons un autre élément à notre corpus. Il s'agit de la mise en scène de *Qui a tué mon père* par Stanislas Nordey au théâtre de la Colline à Paris. Nous nous référerons à la représentation du 17 mars 2019. La pièce suit le texte d'origine en étant découpé en trois actes. Elle s'ouvre avec la projection des deux premiers paragraphes de l'acte I sur le mur du fond de la scène :

Quand on lui demande ce que le mot racisme signifie pour elle, l'intellectuelle américaine Ruth Gilmore répond que le racisme est l'exposition de certaines populations à une mort prématurée.

Cette définition fonctionne aussi pour la domination masculine, la haine de l'homosexualité ou des transgenres, la domination de classe, tous les phénomènes d'oppression sociale et politique. Si l'on considère la politique comme le gouvernement de vivants par d'autres vivants, et l'existence des individus à l'intérieur d'une communauté qu'ils n'ont pas choisie, alors, la politique, c'est distinction entre des populations à la vie soutenue, encouragée, protégée, et des populations exposées à la mort, à la persécution, au meurtre.

Cette projection est affichée sur une toile en noir et blanc avec des maisons de village. Cette toile fait le tour de la scène, elle est représentée sur les trois murs. Certains passages du texte sont projetés durant toute la pièce sur la toile de fond. Parmi eux, certains sont lus par l'acteur. Cependant, tous sont accompagnés de musique ou de changement de couleur lumineuse qui varie entre le rouge et le gris ce qui accentue l'effet volontairement sinistre et irrémédiable des propos énoncés.

À la suite de cette projection, l'acteur, Stanislas Nordey commence le récit. Cet acte est divisé en quatre parties marquées par des intermèdes où la scène se retrouve plongée dans le noir avec un fond sonore musical. À trois reprises, ces intermèdes servent à la déposition de mannequin, un à un, sur l'espace scénique, représentant le père à qui le fils s'adresse. Lors du dernier intermède, deux mannequins sont disposés simultanément. Ce mannequin est toujours exposé de dos au public, le visage caché. La figure paternelle qu'il représente, est donc une figure dépourvue de parole, de visage, de nom. La forme désincarnée du mannequin rend compte de l'inertie dans laquelle le père d'Édouard Louis est plongé à cause de la maladie qui le ronge. La configuration sur scène des mannequins accentue la distance. Le public est confronté à la silhouette torse d'un père privé de mouvement, d'expression sous toutes ces formes, qu'elle soit physique ou verbale. Le fait que ce mannequin soit toujours pieds nus accentue l'effet de vulnérabilité du personnage, recherché par la mise en scène. Si le public ne peut pas mettre de visage, de voix, de nom sur ce personnage, il devient

une figure symbolique. L'image du père d'Édouard Louis devient l'image du peuple, des petites gens qui se reconnaîtront en lui. L'anonymat du personnage aboutit à son universalité. Les mouvements de l'acteur sur scène accompagnent les différents placements des mannequins. Le texte déclamé durant tout cet acte est celui correspondant aux pages 11 à 52 du récit. Le monologue est destiné à l'attention des mannequins, plus qu'à celle du spectateur. Seule l'absence du quatrième mur nous permet cet accès à l'intime.

Le deuxième acte débute avec la chute d'un rideau noir tissé de nœuds sur le devant de la scène. L'acteur se trouve devant le rideau, seul, les mannequins sont restés derrière le rideau. La musique qui accompagne cet acte est haletante et saccadée. Le texte cité correspond aux passages des pages 53 à 63. Cette fois-ci, l'acteur déclame au public cette soirée où le frère d'Édouard Louis a failli tuer son père suite à une cascade de mensonges et secrets conservés. Cette scène segmente le récit en intégrant la culpabilité d'Édouard Louis. Ce deuxième acte implique l'écrivain qui devient complice de la violence familiale.

Le troisième acte commence lorsque le rideau noir est relevé. La musique s'arrête et le spectateur découvre un espace scénique recouvert de neige, alors que celle-ci tombe encore sur scène. Les mannequins sont déplacés par l'acteur pendant que le prologue (pages 9 et 10 du texte) est déclamé par une voix-off. Puis, l'acteur s'installe devant un micro et récite le texte des pages 66 à 70. La position de profil de l'acteur, la déclamation par micro sont autant d'éléments qui révèlent le rejet, la distance qui éloigne les personnages entre eux et en-dehors du monde. L'effet de déchirement se réduit alors lorsque l'acteur revient au centre de la scène et dépose le mannequin allongé au centre. Les accusations *ad hominem* que nous trouvons à partir de la page 75 du texte commencent. L'acteur prononce les noms des politiciens en levant les yeux au ciel, tout en effectuant des allers-retours entre le haut et le bas de la scène et en tournant autour du corps du mannequin. Cet effet donne l'impression d'un tribunal où les déplacements de l'acteur marque l'espace entre les dominants et les dominés. À cet instant du spectacle, certains spectateurs se sont alors fait entendre, réagissant par soufflements, rires sarcastiques, deux personnes ont quitté la salle. Bien que ces réactions fussent minoritaires et disparates, elles disent bien la gêne que peut procurer encore aujourd'hui un théâtre engagé.

Force est de constater que le projet d'écriture d'Édouard Louis souhaite décrire l'écart, que cet écart soit social, politique, économique, racial et sexuel. Il s'agit d'une littérature de l'engagement, de l'émancipation, de l'urgence qui expose et tente de donner des réponses aux problématiques contemporaines.

III – Problématisation

Les descriptions succinctes établies au cours de cette introduction montrent d'ores et déjà une évolution dans le parcours littéraire et esthétique de l'auteur. Pour autant, ces récits se rejoignent autour de deux dominantes : l'emploi de la matière autobiographique et l'inscription de la politique en littérature. Ces deux constituantes sont intrinsèquement liées, puisqu'il s'agit de faire correspondre l'individuel, l'intime, au collectif et à la politique. Écrire sur soi, à partir de soi, être son propre matériau d'écriture n'a rien d'innovant. Écrire au nom du collectif n'est pas plus novateur puisque le genre épique est par essence celui du groupe. La rupture proposée par les textes d'Édouard Louis s'insère dans cette volonté de faire coexister les deux ensembles, d'unir le collectif par le biais d'histoires individuelles. L'emploi de la matière politique et autobiographique dans ces œuvres est à mettre en parallèle avec l'histoire littéraire.

La classe populaire apparaît donc en littérature depuis le picaresque qui relate le parcours d'un gueux qui échappe à sa condition en passant d'un statut social à un autre. La réalité est perçue subjectivement, avec un point de vue à la première personne. Pour autant, le genre picaresque est marqué par sa nature satirique, car il donne à voir qu'une portion du réel à travers le regard d'un narrateur non fiable puisqu'ambigu. Si l'effet de vraisemblance est maximal, le roman picaresque cherche avant tout à explorer les vices humains par le biais de la fiction. Enfin, le réalisme s'intéresse à son tour à la classe populaire mais ce fut toujours à travers la plume d'auteur issu de l'aristocratie, ou de la bourgeoisie (Charles Sorel, auteur français de *L'Histoire comique de Francion*, fils d'un propriétaire d'une étude du Procureur du Parlement, Balzac est le fils d'un secrétaire au Conseil du roi, Zola celui d'un ingénieur de travaux publics). Le père d'Édouard Louis appartient à la classe ouvrière. C'est donc le processus du « savoir-souffrir » qui offre une nouvelle perspective d'approche de la littérature du peuple. Zola a pu écrire sur le monde ouvrier, sur les mineurs, mais il ne sait pas souffrir d'être un mineur. Édouard Louis écrit sur son vécu du prolétariat, sur son rapport à l'homophobie, parce qu'il sait souffrir d'être précaire et d'être violenté à cause de sa sexualité.

Le politique a donc toujours eu sa place en littérature. L'histoire littéraire du XIX^{ème} siècle s'est forgée à travers l'étude de la réalité humaine, en s'attachant à décrire les mœurs de la société, la réalité matérielle telle qu'elle était. Le roman devint un art de l'observation sociale. Pour Balzac, notamment, il s'agissait de décrire les « milieux sociaux », c'est-à-dire les milieux en devenir, en transformation, afin d'illustrer le combat social qui se joue dans une France déchirée politiquement. Avec la naissance de la

sociologie, grâce à des figures comme Auguste Comte ou Émile Durkheim, les romanciers réalistes deviennent les précepteurs des existentialistes du XX^{ème} siècle. Les auteurs et sociologues partagent la même finalité, celle de comprendre le monde social. Les écrivains ne sont plus de simples observateurs mais deviennent de véritables expérimentateurs en repensant la psychologie de l'individu par une attention à sa situation dans une société dynamique. Pour poursuivre avec l'exemple de Balzac, nous pouvons dire qu'il crée des types qui expriment une psychologie universelle et circonstancielle. La société est analysée au travers d'un destin individuel vu de l'extérieur. Le personnage révèle une mécanique sociale tout en possédant sa singularité dans la complexité des situations données. L'auteur réaliste adopte alors une posture impersonnelle, il se veut l'encyclopédiste de la nature humaine et des faits sociaux. Reprenons la célèbre formule de Flaubert : « L'artiste, dans son œuvre, doit être comme Dieu dans la création : invisible et tout puissant ; qu'on le sente partout, qu'on ne le voit nulle part. » C'est ce que s'applique à faire Émile Zola dans son œuvre des Rougon-Macquart, avec laquelle il élabore sa vision évolutionniste où s'accomplit le déterminisme par hérédité. La construction de l'intrigue insère un arrière-plan social. Dans *L'Assommoir*, si l'auteur interroge le rapport du peuple à la culture, cela est toujours fait dans une position de surplomb et impersonnelle. Par la suite, à la fin du XIX^{ème} siècle, le mouvement décadent amorce et recentre l'enquête romanesque sur l'intériorité du personnage. Ce mouvement substitue au paysage social un paysage intérieur dont Huysmans apparaît comme le chef de file avec *À Rebours* en 1884. Ce passage par le roman de la conscience permet alors l'avènement de l'écriture de soi qui favorise le « je » et renforce l'individu aux dépens de l'universalisme.

L'écriture d'Édouard Louis s'inscrit dans cette problématique du point de vue. En effet, la position de surplomb des réalistes nécessite une parole rapportée. Ils parlent à partir de leurs documentations. Ils s'approprient un vécu qu'ils doivent nécessairement remettre en contexte pour en tisser toute une histoire. Le point de vue interne des écritures du « je » compose à partir de l'émotion, du ressenti et du vécu. La mobilisation des souvenirs est partielle et partielle. Il s'agit de faire œuvre sur un cas, à partir d'un exemple tiré d'un ensemble, là où le romancier réaliste tend à l'exhaustivité et l'impartialité pour parvenir à une généralisation. Dès lors, l'écriture de soi apparaît comme limitée puisqu'elle ne cesse de rendre légitime l'exemple choisi, dont le périmètre d'exploitation est réduit. La tentative universaliste des réalistes permet une infinité de création de type. Cette infinité de possibilité permet la longévité des écritures, là où l'écriture de soi se rapproche de l'urgence de dévoiler son être au monde.

Dès lors, l'autobiographie politique se risque au communautarisme social où l'appartenance prévaut sur l'expérience. Pour certains, l'auteur a toute la légitimité à parler de son milieu, de ses origines sociales, à en faire œuvre du fait de son expérience. Pour d'autres, en tant que transfuge de classe, le discours porté par l'auteur sur le prolétariat est teinté de misérabilisme, puisqu'il en est sorti. C'est toute la complexité du terme de « transfuge ». Ce nom masculin vient du latin *transfuga*, substantivation du verbe *fugere* qui signifie « fuir ». L'acception latine de *transfuga* est donc « déserteur, militaire qui a déserté, celui qui passe à l'ennemi », ou encore « apostat »⁴. Étymologiquement, ce terme contient un signifiant dysphorique, dépréciatif, proche de la lâcheté. Aujourd'hui la notion de « transfuge de classe » désigne un individu qui a changé, muté son milieu social au cours de sa vie. Une traversée de l'espace social s'est opérée. Le transfuge de classe, le transfuge social, ou encore le transclasse met en exergue les difficultés de l'intégration sociale. En effet, pour les sociologues Bernard Lahire et Pierre Bourdieu, le transfuge opère un « clivage du moi »⁵ inévitable puisqu'il doit faire la synthèse de deux milieux. Tirailé entre deux mondes antagoniques, son intégration est plus difficile que pour un individu ayant un *habitus* (*id est* une manière d'être, une disposition d'esprit propre à l'individu mais partagée entre les membres d'une même classe) en corrélation avec le milieu social dans lequel il vit.

Édouard Louis dans ses textes revient sur des événements marquants de sa vie non pas par égotisme mais bien pour donner à voir aux lecteurs et lectrices une vie prétendument écartée, passée sous silence dans l'ensemble des domaines artistiques. L'exposition de cette vie est censée dépasser l'intérêt d'exhibition pour venir interroger le lecteur sur son rapport au prolétariat, aux « petites gens », ainsi qu'à l'homosexualité ou encore à la politique. Ces textes ont la volonté de confronter le lecteur à un monde qu'il méconnaît. Étant issu de la classe populaire, Édouard Louis écrit sur celle-ci en tant que « concerné », concept dont l'approbation ne fait pas l'unanimité. La question des « concernés » dans le milieu militant pose et soulève plusieurs problèmes. Il s'agit de s'interroger sur le droit à la parole, à savoir « qui parle ? ». Avant de rendre des comptes sur ces propos, le locuteur doit justifier la provenance de son discours à partir de son statut, de sa localisation sociale et géographique. Sans cela, le discours bienveillant et extérieur souffre d'une certaine illégitimité voire hostilité par les personnes qui subissent les violences systémiques liées à leur sexe, orientation sexuelle, couleur de peau, religion, classe sociale, morphologie. Les polémiques autour de réunion en non-mixité sont la preuve de ce décalage entre « concernés » et « non-

⁴ Gaffiot F., *Le Grand Gaffiot*, dictionnaire latin-français, Hachette.

⁵ Lahire B., *L'Homme pluriel*, Paris, Nathan, 1998.

concernés ». Pour les premiers, l'objectif est de se créer des espaces de sécurité, entre personnes qui vivent les mêmes épreuves, qui partagent les mêmes souffrances, sans que leur parole ne soit entravées, interrompues, par des « non-concernés » qui ne peuvent pas comprendre ces propos ne subissant pas les violences systémiques. Souvent, ces derniers, perçoivent ces espaces comme la représentation du communautarisme social, identitaire. À leur tour, ils se sentent rejetés, mis à l'écart. Édouard Louis choisit d'insérer la politique dans l'écriture de soi pour contourner ce débat entre « concernés » et « non-concernés », souhaitant sécuriser sa place parmi les « concernés » alors même qu'il n'en est plus.

À partir de ce constat, le rapprochement entre l'écriture de soi et l'engagement politique de l'auteur apparaît nettement. L'engagement politique découle de cet emploi particulier, propre à l'auteur, de l'écriture de soi. Il dénonce, charge, incrimine des femmes et des hommes, des institutions, des systèmes de domination en vigueur. Il utilise la littérature pour rallier à lui le lecteur dans ses revendications. Il fait prévaloir son appartenance à la classe dominée pour en proposer une expérience de contre-discours frontal au système politique et social français. S'il s'agit de parler de soi, c'est alors dans un but collectif. Dès lors, c'est parce que ces récits s'ancrent dans le réel contemporain, immédiat, qu'il est nécessaire et indispensable d'en donner un premier aperçu par le biais de ce travail de recherche. De plus, l'auteur étant encore jeune, nous supposons qu'il écrira d'autres livres. Ce travail pourra donc servir de base pour des études futures concernant les prochaines publications de l'écrivain. Se pencher sur les questions du traitement du réel dans l'œuvre d'Édouard Louis ainsi que sur la place de son engagement en littérature, est le plus pertinent puisque le plus évident à la lecture de ses textes. La question qui va alors nous guider tout au long de ce travail, est de voir comment l'écriture et le traitement du réel servent ou non la cause engagée et militante dans l'œuvre d'Édouard Louis.

De cette manière, nous reviendrons sur les différentes sources d'inspiration de notre auteur qui l'ont conduit à faire des choix esthétiques dans ces textes. Le tour d'horizon que nous proposerons se voudra interdisciplinaire en passant de la sociologie à la littérature. La revendication culturelle de notre auteur et son inscription dans son siècle nous éloigneront de nos frontières pour établir un panorama plus large autour d'influences étrangères. L'étude des différentes influences de l'auteur, de l'intertexte de l'œuvre nous mènera alors à l'étude de son paratexte. Les différentes dédicaces, citations en exergue, ou encore les remerciements choisis par Édouard Louis participent à l'inscription de l'auteur dans un paysage littéraire en mouvement. Nous retiendrons aussi quelques éléments sur la réception et diffusion de son œuvre qui révèlent son intégration dans le champ littéraire et sa légitimité en tant qu'auteur. La réception et diffusion de ses ouvrages sera étudiée dans le cadre français

de façon à éclaircir les conséquences qu'ont déjà pu avoir ses écrits. Puis nous franchirons de nouveau les frontières afin d'analyser les retombées de son travail. Par la suite, nous nous arrêterons sur le traitement du réel dans les textes d'Édouard Louis. Il faudra revenir sur les différents discours qui ont déjà eu lieu sur la thématique de l'écriture de soi. Nous tenterons de revenir sur les différentes théories depuis les mémoires jusqu'à l'autofiction en passant par l'autobiographie. Une fois ce cadre de théorie littéraire établi, une étude analytique des textes de l'auteur sera entreprise afin de souligner les différentes caractéristiques du traitement du réel choisies et employées. Nous parcourrons alors l'écriture de la vengeance, puis celle de l'aveu à travers ses trois textes. Nous envisagerons et discuterons les limites à l'écriture du réel et la posture d'auteur que cette étude souligne. Cette dernière idée nous conduira alors à notre troisième et dernière partie de ce mémoire. Il sera question d'aborder la thématique de l'engagement en littérature. De nouveau, un état des lieux sur ce thème général sera nécessaire, passant du roman au théâtre. Ce retour théorique nous permettra d'affronter les différents combats dans lequel notre auteur se trouve engagé. Leur place au sein des textes devra être identifiée et analysée. Nous ouvrirons ce travail de recherche en prolongeant l'écho des textes d'Édouard Louis à travers l'actualité littéraire contemporaine. Il s'agira de mettre en miroir d'autres textes d'auteurs contemporains qui soulignent la prédominance d'un retour à une littérature engagée et sociale.

Chapitre 1 : Naissance d'un auteur

I – Intertexte : les influences et les sources d'Édouard Louis, de la sociologie à la littérature

1 – Édouard Louis et la sociologie à travers les figures de Pierre Bourdieu et Didier Éribon

À la suite de cette présentation générale de l'auteur et de son œuvre, nous pouvons constater que la violence possède une place prédominante. Rappelons qu'il a dirigé un texte universitaire sur Pierre Bourdieu. Il se place sous l'égide du sociologue. Revenons alors sur la « violence symbolique » définie par Bourdieu dans *La Reproduction*. Ce texte, sous-titré *Éléments pour une théorie du système d'enseignement*, a été rédigé en collaboration avec Jean-Claude Passeron en 1970. Il s'agit pour les deux sociologues d'établir une théorie générale sur la violence symbolique légitime. Ils émettent le postulat que la violence symbolique a le pouvoir d'imposer des significations légitimes parce qu'elles dissimulent les rapports de force sous-jacents. Ainsi, les dominés ne peuvent penser leur domination que par le biais des outils de pensées des dominants. Les individus intériorisent la domination sociale liée à leur position de classe. De cette manière, la violence symbolique rend possible le maintien de l'ordre sans même que les sujets s'en aperçoivent. Ainsi, pour Bourdieu, l'adjectif épithète « symbolique » défend l'idée que cette violence apparaît et s'identifie dans l'ordre des représentations. Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron démontrent que les dominants imposent leurs normes culturelles par le biais de l'éducation, ce qui place d'office les dominés en position d'infériorité, comme il l'écrit alors :

Dans une formation sociale déterminée, le système des actions pédagogiques en tant qu'il est soumis à l'effet de domination de l'action pédagogique dominante tend à reproduire, dans les classes dominantes comme dans les classes dominées, la méconnaissance de la vérité objective de la culture légitime comme arbitraire culturel dominant dont la reproduction contribue à la reproduction des rapports de force.⁶

Ce phénomène s'opère donc sous l'impulsion d'un « double arbitraire », l'arbitraire de l'inculcation et l'arbitraire culturel. Ainsi, comme le défend Philippe Braud, « Pierre Bourdieu envisage ici la domination comme un processus d'inculcation d'une infériorité identitaire »⁷. Elle est donc en partie le résultat de la trajectoire de transfuge de classe. Violence et identité sont liées, comme le suggérait déjà Bourdieu et Passeron. L'analyse que propose Philippe Braud appuie ce propos : « la violence symbolique provoque une souffrance dont le noyau central est l'atteinte portée au moi identitaire (par opposition au

⁶ Bourdieu P., et Passeron J-C. *La reproduction: éléments Pour Une Théorie Du Système D'enseignement*. Paris: Les éditions de Minuit, 1970, p.46.

⁷ Braud P., « Violence symbolique et mal être identitaire », *Raisons politiques*, 2003/1 n°9, p.34.

moi corporel ou physique) »⁸. La violence symbolique relève alors de la dichotomie régnante entre l'individu et la collectivité. On retrouve ce sentiment dans l'œuvre d'Édouard Louis où bien souvent le narrateur se retrouve seul contre tous. Il s'agit donc ici du principe d'exclusion, qui était déjà formulé en tant que conséquence de la violence symbolique par Pierre Bourdieu : « le principal ressort de l'imposition de la reconnaissance corrélatrice de l'illégitimité de l'arbitraire culturel des groupes ou classes dominés réside dans l'exclusion »⁹. Les dominés sont exclus, et même dépossédés, puisque tout ce qu'ils intègrent provient des modes de pensées des dominants. Aucune légitimité culturelle ne leur est accordée, ni attribuée. C'est donc cette idée de dépossession de soi, prégnante dans l'idéologie bourdieusienne, qui va animer l'écriture d'Édouard Louis. Par ailleurs, comme l'explique Bourdieu, l'école devient l'endroit favorable à l'intériorisation du stigmaté, de la différence. Force est de constater, qu'Édouard Louis a su échapper à la reproduction sociale dans son parcours scolaire, c'est même uniquement et seulement par l'école qu'il est parvenu à s'extraire et s'élever socialement. C'est là tout le paradoxe du transfuge de classe, du déclassé par le haut. Ainsi, il apparaît que l'acte d'accusation dressé contre ses parents, sa famille, son village, son milieu, recouvre la mise en cause d'un système socio-économique qui pratique lui-même l'exclusion. Le portrait qu'il établit de sa famille ressemble davantage à un foyer de victimes que l'auteur ne cherche pas plus à exonérer qu'à charger de torts, mais il s'agit pour lui de montrer comment elle est traversée de contradictions dans ses comportements quotidiens et relève d'un principe d'aliénation sociale cumulé de générations en générations. La reproduction, telle qu'elle est définie par Bourdieu au prisme de la violence symbolique est donc apparente et identifiable dans l'œuvre d'Édouard Louis.

Édouard Louis étant diplômé de sociologie, il est évident que ce domaine ne peut s'évacuer de son œuvre. Si Pierre Bourdieu a été une figure tutélaire de ses idéaux sociologiques, il serait difficile de laisser pour compte le rôle exemplaire que Didier Éribon a aussi eu sur lui. Dès lors, c'est bien la lecture de *Retour à Reims*, qui va influencer sa plume et son œuvre d'un point de vue sociologique. L'auteur de cet essai définit lui-même cette auto-socioanalyse en tant que « autobiographie transfigurée en analyse historique et théorique »¹⁰. Le but est d'objectiver son histoire familiale à partir de sa propre trajectoire de « déclassé par le haut » comme l'a défini Richard Hoggart dans *La Culture du pauvre*. Ainsi, son projet révèle le paradoxe d'une situation sans issue puisque la mise à distance

⁸ *Ibid*, p.35.

⁹ Bourdieu P., *op. cit.*, p. 57.

¹⁰ Éribon D., *Retour à Reims*, Flammarion, 2010, p. 22.

analytique permise par la légitimité intellectuelle est celle qui reconduit à l'illégitimité sociale. C'est-à-dire que le « déclassé par le haut » ne peut en parler qu'après être sorti de son milieu défavorisé. Le sociologue puise jusque dans la littérature, et notamment dans les textes d'Annie Ernaux, ou encore de James Baldwin. En effet, il explique que c'est la mort du père, de la figure tutélaire, qui le ramène à Reims, et engendre ce retour à soi, exactement comme l'on déjà développé Annie Ernaux dans *La Place* ou James Baldwin dans *Notes of a native son*. C'est donc ici que s'opère la jonction entre littérature et sociologie, qui va influencer l'écriture d'Édouard Louis. Son troisième texte, *Qui a tué mon père*, commence d'ailleurs par ces phrases concernant le retour d'Édouard Louis chez lui : « Le mois dernier, je suis venu te voir dans la petite ville du Nord où tu habites maintenant »¹¹. Dès lors, ce retour à la ville de province dont est originaire Didier Éribon va surtout lui permettre de prendre conscience des difficultés relationnelles avec le père, qui ne sont pas dues à des facteurs psychologiques mais bien socio-historiques. L'approche psychanalytique est de suite évacuée au profit d'une connaissance sociale de soi. De cette manière, comme l'explique Fabrice Thumerel, l'auto-sociothérapie, en investissant le terrain sociopolitique, retourne la violence subie vers la société des dominants¹². Nous pouvons remarquer une autre démarche, plus théorique et proche des sciences humaines pour Éribon à travers des citations comme celle-ci :

Le cœur serré, je repensai à lui [mon père] et regrettai de ne pas l'avoir revu. De ne pas avoir cherché à le comprendre. Ou tenté autrefois de lui parler. D'avoir, en fait, laissé la violence du monde social l'emporter sur moi, comme elle l'avait emporté sur lui.

Ici se distingue le travail de Didier Éribon comparé à celui d'Annie Ernaux. Le sociologue cherche à établir une « archéologie de la subjectivation » en revenant sur la honte sociale, avant la honte sexuelle, et à l'impact de « l'*habitus* secondaire » qu'il définit comme « la manière dont on constitue rétrospectivement son passé, à travers les catégories théoriques et politiques disponibles dans la société au sein de laquelle on vit »¹³. Par conséquent, le projet de *Retour à Reims* s'apparente à une forme « d'auto-analyse exemplaire » où Didier Éribon souhaite se détacher du psychologique, de la charge émotionnelle, en mettant à distance le matériau autobiographique. Ainsi, il se rapproche du projet de Pierre Bourdieu, sociologue qu'il a nécessairement étudié et rencontré lors d'un entretien pour la

¹¹ Louis, É., *Qui a tué mon père*, Seuil, 2018, p. 12.

¹² Thumerel F., « Retour à/retour sur... Sociogenèse d'un paradigme heuristique. *Retour à Reims* de Didier Éribon », *Tumultes*, 2011, n° 36, p. 77-90.

¹³ Éribon D., *op. cit.*, p. 241.

publication de *Ce que parler veut dire*¹⁴. De plus, ce récit suit le schéma type du parcours socio-psychologique, c'est-à-dire celui « de la révolte à la dette, de la honte à la honte d'avoir honte, de l'émancipation à l'acceptation »¹⁵ comme l'écrit Fabrice Thumerel. Ainsi s'engage un mouvement de tolérance au regard des processus constitutifs d'une première réaction de jugement. On comprend que, dans un premier mouvement, le jeune Didier a été révolté contre son milieu et son origine sociale, en a eu honte, et a fait le choix de l'émancipation. Mais son regard de sociologue lui a permis d'effectuer, non pas un mouvement inverse, mais une rétro-analyse de son attitude première. Aujourd'hui c'est donc le poids de la dette envers son milieu qu'il a fui, de la honte d'avoir eu honte qui pèse sur ses épaules et le rapproche de l'acceptation des processus de domination comme moteurs de son mouvement de rejet. En reprenant la pensée du critique Fabrice Thumerel, on s'accorde à dire que les démarches d'Annie Ernaux comme de Didier Éribon sont anti-proustiennes puisqu'elles retrouvent ce qui n'est pas digne de l'être. Il ne s'agit pas de transfigurer par l'art un temps retrouvé longtemps « enfoui comme honteux »¹⁶ et de l'inscrire dans la création artistique intemporelle mais plutôt de « convertir la honte en orgueil par la prise en charge de soi dans l'auto-analyse »¹⁷. Didier Éribon, par son exercice d'auto-analyse, comprend vouloir dépasser la dichotomie entre la pensée de la liberté définie par Sartre et la pensée de la reproduction définie par Bourdieu. Pour Sartre, c'est la liberté qui décide du sens à donner aux contraintes, quant à Bourdieu, l'accès à la liberté est impossible parce qu'en prise avec les contraintes. Le texte de Didier Éribon nous dit alors qu'il ne saurait exister ni de liberté inconditionnelle, ni de déterminisme absolu, autrement dit qu'« on n'est jamais libre, ou libéré. On s'émancipe plus ou moins du poids que l'ordre social et sa force assujettissante font peser sur tous et à chaque instant »¹⁸. Le sociologue revient également sur l'absence de capital initial (économique, culturel, social) déjà analysé par Richard Hoggart en proposant la notion de « capital négatif ». Il s'agit de mettre en relief la désaffiliation inévitable de celui qui souhaite s'élever dans la hiérarchie sociale. C'est toute une rééducation qui s'opère sur le transfuge. Ce que montre *Retour à Reims* de cette « voie de l'invention de soi » est sa difficulté qui met en péril l'identité même du transfuge, jusqu'à affecter son intégrité. Son auto-analyse permet à Didier Éribon de comprendre qu'il était plus facile pour lui d'évoquer la question de l'*habitus* sexuel ayant évolué dans un milieu raciste et homophobe, mais

¹⁴ Entretien de Didier Éribon avec Pierre Bourdieu, à l'occasion de la publication de *Ce que parler veut dire* (1982), *Libération*, 19 octobre 1982, p. 28.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Ernaux A., *Les Années*, Gallimard, Paris, 2008, p. 243.

¹⁷ Thumerel, F., *op. cit.*

¹⁸ Éribon D., *op. cit.*, p. 229.

beaucoup moins l'*habitus* de classe puisqu'il est lui-même issu et imprégné par cet assujettissement de l'être-minoritaire. L'écriture d'Édouard Louis ne fait pas de distinction entre ces deux composantes, sa visée est davantage globalisante et s'étire sur différents domaines. Il confronte les problématiques sociales et sexuelles en un tout indissociable.

2 – Édouard Louis et la littérature : le cas Annie Ernaux

Avec ses auto-socio-biographies comme *La Place*, *Une Femme* ou encore *La Honte*, Annie Ernaux, déjà, revenait sur les difficultés qu'engendre l'ascension sociale, à l'origine de cette « distance de classe ». Pour exprimer ce ressentiment de classe, ce déchirement de l'entre-deux, l'autrice va s'approprier une nouvelle éthique et esthétique du neutre, qu'elle nomme écriture « plate » ou « blanche », en renonçant à la langue des classes dominantes afin de narrer l'expérience d'un sujet « transpersonnel »¹⁹ : il s'agit pour l'autrice, comme l'explique Jérôme Meizoz, de se faire « portraitiste d'un monde et d'une époque, en transcendant sa seule subjectivité pour se faire l'expression d'une expérience collective »²⁰. L'idée est de réunir l'expérience individuelle, l'expérience intime avec le collectif où une vie apparaît comme exemplaire des contraintes collectives alors en jeu. Elle s'interroge elle-même dans ses textes sur les moyens littéraires, rhétoriques et esthétiques auxquels elle fait appel, comme on peut le lire dans *Les Années* : « Il y a dans le 'je' trop de permanence, quelque chose de rétréci et d'étouffant, dans le 'elle' trop d'extériorité, d'éloignement ».²¹ Cette volonté de récit « transpersonnel » permet à Annie Ernaux de renoncer à l'effet de connivence provoqué par les allusions littéraires. Il s'agit d'aller à la fois de l'autre côté du personnel, tout en s'appuyant sur lui. Aller au-delà du personnel lui permet de rendre compte des rapports de force entre l'intime et le collectif. Elle veut se tenir de manière volontaire, « au-dessous de la littérature »²² comme elle l'écrit dans *Une Femme*, afin d'atteindre une vérité sur sa mère. Vérité à laquelle seuls les mots peuvent lui permettre d'accéder. C'est par ce refus d'une littérature de soi et de ces codes impliqués qu'Annie Ernaux parvient à trouver sa forme de la vérité. Il s'agit donc d'un « projet de nature littéraire »²³ puisqu'il s'effectue par le travail des mots, par la recherche d'une poétique nouvelle. Cette volonté de

¹⁹ Ernaux A., « Vers un je transpersonnel », RITM, Université Paris X — Nanterre, n°6, 1994, pp. 219-221.

²⁰ Meizoz, Jérôme. « Éthique du récit testimonial, Annie Ernaux », *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. 6, n°2, 2010, pp. 113-117.

²¹ Ernaux A., *Les années*, Paris, Gallimard, 2008, p. 179.

²² Ernaux A., *Une Femme*, Paris, Gallimard, 1988, p. 23.

²³ *Ibid.*

dépassement opère alors un « refus de la fiction »²⁴ mêlé à la recherche d'une authenticité. Celle-ci n'est possible que par la mise en œuvre d'une écriture nourrie par les observations, représentations mentales et sociales. Au-delà d'une innovation poétique, Annie Ernaux affirmera son engagement, son impératif éthique en évoquant la condition du roman dans *La Place* :

Depuis peu, je sais que le roman est impossible. Pour rendre compte d'une vie soumise à la nécessité, je n'ai pas le droit de prendre d'abord le parti de l'art, ni de chercher à faire quelque chose de 'passionnant', ou d'émouvant'.²⁵

Aussi, Annie Ernaux, fait de ses choix esthétiques une prise de position qui peut être qualifiée de militante. Ce rejet de l'art permet à l'autrice d'écrire pour des lecteurs également morcelés par l'expérience de l'illégitimité culturelle et sociale. Cette idée surgira de manière tout à fait éclairée dans l'entretien qu'elle accordera à Isabelle Charpentier, où elle dira : « À travers mon père, j'avais l'impression de parler pour d'autres gens aussi, [pour] tous ceux qui continuent de vivre au-dessous de la littérature et dont on parle très peu »²⁶. Il est ici aisé de comprendre qu'Édouard Louis s'inscrit tout à fait dans cette même intentionnalité d'écrire pour ceux qui ne le peuvent pas, se plaçant alors en porte-parole de ceux qui sont rendus invisibles en littérature. Les mots d'Annie Ernaux sont même de nouveau portés en écho par Édouard Louis au micro de Marie Richeux pour France Culture lorsqu'il dira lui-même de son père que « des vies comme la sienne, personne n'a envie de les entendre » ou encore « mon père ne sait même pas que sa vie est racontable. Dans les classes populaires, il y a une telle dépossession de soi »²⁷. Le rapport qu'Édouard Louis peut avoir envers son père et ses pairs, son origine sociale est donc fortement influencé par un champ littéraire et sociologique déjà particulièrement prolifique.

3 – Les influences étrangères : les cas de Peter Handke et William Faulkner

Par de-là nos frontières, d'autres auteurs ont influencé l'écriture d'Édouard Louis. Peter Handke, auteur autrichien, est une source non négligeable de notre écrivain. Son texte

²⁴ Ernaux Annie, et Jeannet Frédéric-Yves. *L'écriture Comme Un Couteau : Entretien Avec Frédéric-Yves Jeannet*, Paris, Stock, 2002-2003, p. 80-81.

²⁵ Ernaux A., *La Place*, Paris, Gallimard, 1986, p.24.

²⁶ Ernaux, entretien avec I. Charpentier, février 1995, dans I. Charpentier, «“Quelque part entre la littérature, la sociologie et l'histoire...”». L'œuvre auto-sociobiographique d'Annie Ernaux ou les incertitudes d'une posture improbable», p. 10.

²⁷ France Culture - Édouard Louis : "Avec mon père, j'ai surtout des souvenirs de ce qui n'a pas eu lieu" - 29 juin 2018.

Le Malheur indifférent (Wunschloses Unglück), publié en 1972, apparaît à plusieurs reprises dans l'œuvre d'Édouard Louis. À la suite du suicide de sa mère, l'auteur récemment Prix Nobel, décide d'écrire et de revenir sur la vie de cette femme. Il tente de lui retracer un parcours linéaire et chronologique, à la manière d'une biographie. Alors, rapidement, apparaissent les contraintes dans lesquelles la vie de cette femme était contenue. Tous ses désirs, qu'ils soient d'ordre amoureux, d'apprentissage, d'émancipation se confrontaient perpétuellement à la domination patriarcale et à la violence sociale. Prise au piège d'un destin aux aspirations avortées, elle sombre dans la maladie. L'acte du suicide devient l'unique moyen de manifester son libre-arbitre en étant agissante aux dépens de sa propre vie. La difficulté d'écrire sur la vie de sa mère est rapportée par l'auteur lui-même dans de nombreux passages métalittéraires. Écrire la vie et la mort de celle qui l'a mise au monde s'apparente à une épreuve poétique puisque l'auteur doit se défaire de sa propre existence, la substituer à celle de sa mère, tout en conservant ces aptitudes de mises en mots. Pour Peter Handke, il apparaît nettement plus aisé d'écrire sur soi que sur les autres.

Notre auteur Édouard Louis revendique lui-même l'importance de ce récit dans ses remerciements à la fin de *Qui a tué mon père*, comme nous le verrons par la suite. Les pages dont il a pu s'inspirer sont celles qui évoquent le processus d'écriture de Peter Handke, à la manière d'Annie Ernaux préalablement étudiée. En effet, Peter Handke écrit :

Quand j'écris, j'écris nécessairement sur autrefois, sur quelque chose de terminé, le temps de l'écriture du moins. Je fais un travail littéraire, comme d'habitude, extériorisé et matérialisé en une machine à souvenirs et à formulation. Et j'écris l'histoire de ma mère, d'abord parce que je crois en savoir plus sur elle et sur les circonstances de sa mort que le premier interviewer étranger venu qui pourrait vraisemblablement résoudre sans peine cet intéressant cas de suicide en interprétant les rêves selon des données religieuses, psychologiques ou sociologiques, ensuite pour moi-même car je revis quand quelque chose m'occupe, enfin parce que, tout comme cet interviewer, je voudrais rendre exemplaire cette MORT VOULUE, mais de façon différente.²⁸

Le témoignage d'une vie, celle de la mère de l'auteur, soumise aux injonctions sociales, patriarcales, s'inscrit dans la lignée des auteurs et autrice précédemment étudiés avec une revendication d'un travail littéraire assumée. Ce texte rejoint donc ce qui a été dit sur le retour d'Édouard Louis à ses origines sociales, à sa famille, développés dans *En Finir avec Eddy Bellegueule* et *Qui a tué mon père*, dans le sens où l'écriture, qui symbolisait le

²⁸ Handke P., *Le Malheur Indifférent*. Traduit de l'allemand par Anne Gaudu, Paris, Gallimard, 1977, p. 15.

point de rupture, est aujourd'hui le seul endroit subsistant pour exposer des vies ignorées. Le dialogue *post mortem*, entre le parent et l'enfant, s'ouvre à nouveau par le biais du récit littéraire.

Un autre passage du *Malheur indifférent* concerne la difficulté d'écrire la vie d'autrui :

Mais le danger avec ces abstractions et ces formulations est qu'elles tendent à prendre leur autonomie. Elles oublient alors la personne d'où elles émanent – une réaction en chaîne de tournures et de phrases comme en rêve les images, la littérature devenue rituel, toute vie individuelle ne fonctionnant plus que comme prétexte.

Ces deux dangers – d'un côté la relation simple, de l'autre la disparition insensible d'un personnage au sein de phrases poétiques – ralentissent l'écriture parce que je redoute à chaque phrase de basculer. Ceci est juste pour tout travail littéraire mais particulièrement pour celui-ci où la toute-puissance des faits est telle que l'imagination n'a presque plus rien.²⁹

Tout l'enjeu du texte *Qui a tué mon père* peut être résumé par ces lignes. La question étant : comment employer la littérature pour parler d'une vie qui n'est pas la sienne ? Une des phrases d'Édouard Louis suggère une réponse : « Un jour j'ai écrit dans un carnet à propos de toi : *faire l'histoire de sa vie, c'est écrire l'histoire de mon absence.* »³⁰ De cette manière, l'auteur s'inclut, trouve sa place dans le processus rédactionnel, ce qui paraît impossible, du moins problématique pour Peter Handke puisqu'il ajoute :

D'habitude, en effet, je pars de moi-même et de mes propres histoires, je m'en dégage au fur et à mesure du processus de l'écriture pour finalement me larguer, moi et mes histoires, produit d'un travail et marchandise offerte – mais cette fois, n'étant que *celui qui décrit* et ne pouvant remplir également le rôle de *celui qui est décrit*, je ne parviens pas à prendre cette distance.³¹

Cette citation montre bien qu'il est plus facile pour l'auteur autrichien de parler de lui-même que de se faire le porte-voix d'une existence qui ne lui est pas propre. C'est donc ce défi que relève Édouard Louis dans *Qui a tué mon père* puisque jusqu'ici, ces textes étaient davantage autocentrés, et mobilisaient ses propres souvenirs, son propre vécu. Ici, il établit la vie d'un autre à travers ses propres souvenirs. L'autre et le « moi » se confondent par le pont des souvenirs communs propre à la vie de famille.

²⁹ *Ibid.*, p. 53.

³⁰ Louis É., *Qui a tué mon père*, Paris, Seuil, 2018, p. 18.

³¹ Handke P., *op. cit.*, p. 55.

Alors Peter Handke enfin nous délivre la solution trouvée pour être capable d'écrire la vie d'un autre :

[...] pourtant cette histoire, elle, tourne vraiment autour d'une chose sans nom, de secondes d'épouvante qui vous privent de la parole. Elle traite d'instant où la conscience a un sursaut d'horreur ; d'états d'épouvante si brefs que pour eux, le langage arrive toujours trop tard [...] C'est pourquoi on simule le schéma ordonné d'une biographie ordinaire et on écrit : 'Autrefois-ensuite', 'parce que-bien que', 'était, fut, ne fut rien', on espère de cette façon dompter la tentation de l'épouvante.³²

Le seul moyen d'écrire la vie d'autrui est donc celui de simuler le cours d'une biographie en donnant des mots à ce qui est indicible. Édouard Louis, quant à lui, au lieu de suivre le cours linéaire de la vie de son père, choisi plutôt la fragmentation temporelle en ne respectant pas la chronologie des événements remémorés. Cependant, l'omniprésence des marqueurs temporels dans le texte, tels que « ce soir », « une autre fois », « le mois dernier », « cette soirée », indique la volonté d'écrire de manière organisée la vie de son père. Il apparaît alors qu'Édouard Louis s'imprègne des techniques d'écriture de Peter Handke tout en sachant prendre de la distance afin d'élaborer son propre processus littéraire.

Qui plus est, nous identifions également l'idée de rejet de la fiction chez l'auteur autrichien, dont nous avons déjà parlé avec Annie Ernaux. Ce refus de la fiction ne va pas de soi pour Peter Handke étant donné que le début de sa carrière est davantage marqué par un rejet du nouveau réalisme et la nécessité d'une écriture expérimentale. Raconter la mort de sa mère demande alors un effort d'écriture dépouillée. Ainsi, une forme de réalisme capable d'exprimer une vie vécue et une certaine configuration du langage doivent se mêler pour dépasser l'indicible. Dans *Le Malheur Indifférent*, Peter Handke écrit :

'cela commençait ainsi...' ; si l'on entamait un récit de cette façon, tout aurait l'air inventé, on ne contraindrait pas le lecteur ou l'auditeur à s'engager personnellement, on ne ferait vraiment que lui proposer une histoire de pure fiction.³³

Si l'on met cette citation en parallèle avec les incipits des œuvres d'Édouard Louis, nous constatons rapidement la volonté de s'attacher aux faits. *En Finir avec Eddy Bellegueule* commence ainsi : « De mon enfance, je n'ai aucun souvenir heureux. » Cette première phrase oblige le lecteur à entrer à la fois dans l'intimité de celui qui raconte et

³² *Ibid.*, p. 56 à 57.

³³ *Ibid.*, p. 17.

l'encouragement à effectuer une introspection sur son enfance. La fiction est évacuée au profit d'un récit factuel. *Histoire de la violence* débute ainsi : « Et donc, quelques heures après ce que la copie de la plainte que je garde pliée en quatre dans un tiroir appelle la *tentative d'homicide*, je suis sorti de chez moi et j'ai descendu l'escalier. » Cette entrée *in medias res* dans le récit immerge le lecteur au cœur de l'histoire, de cette tentative d'homicide dont il ne sait rien. *Qui a tué mon père* s'ouvre sur ces mots : « Si ce texte était un texte de théâtre, c'est avec ces mots-là qu'il faudrait commencer : Un père et un fils sont à quelques mètres l'un de l'autre dans un grand espace, vaste et vide. » L'emploi de la formule hypothétique introduite par « si » et l'usage du conditionnel « faudrait » révèlent la volonté de l'auteur de se défaire d'une lecture fictionnelle de l'œuvre. Cette phrase nous dit son contraire : ce texte n'est pas un texte de théâtre, il ne faut pas commencer par ces mots. Là est tout le paradoxe de ce récit puisque nous le savons, ce texte a été mis en scène, au théâtre, et il commence bel et bien par ces mots. Dès lors, l'auteur déclare que la valeur première de ce récit n'est pas sa valeur théâtrale, ni même littéraire, mais sa valeur se trouve dans sa matière, dans son contenu miroir de la vérité.

Cette démonstration élaborée autour de l'ouvrage de Peter Handke permet alors d'en affirmer l'importance et l'influence sur notre auteur. Tel un élève qui suit les bons conseils de son précepteur, Édouard Louis renonce à faire de ses textes des histoires de pure fiction. Ses incipits invitent davantage à la confrontation du réel qu'à la fictionnalisation du récit.

Qui plus est, l'œuvre d'Édouard Louis est aussi fortement marqué par l'influence Faulknérienne. Édouard Louis cite un passage de *Sanctuaire* (*Sanctuary*) dans *Histoire de la Violence* :

Temple sortit à reculons de la pièce. Dans le corridor, elle se retourna rapidement, se mit à courir, franchit d'un trait la galerie et continua sa course à travers les broussailles, jusqu'à la route qu'elle atteignit et suivit pendant une cinquantaine de mètres dans les ténèbres. Puis, sans le moindre arrêt, elle fit demi-tour, revint toujours courant vers la maison, bondit sur la galerie et retourna s'accroupir contre la porte au moment même où quelqu'un débouchait du corridor.³⁴

³⁴ Faulkner W., *Sanctuaire*, traduit de l'anglais par René Noël Raimbault et Henri Delgove, Paris, Gallimard, 1972, p. 88.

Cette intertextualité permet à Édouard Louis de revenir sur sa propre incapacité à fuir Reda alors qu'il aurait pu courir, autant que l'a pu le personnage de Temple Drake. C'est donc par et grâce à la littérature, à la mise en distance d'un événement traumatique, qu'Édouard Louis parvient à en extraire une théorie de la violence, puisqu'il écrit à la même page :

Comme si la violence de l'enfermement, la violence de la géographie était première et que les autres formes de violence ne faisaient que découler de celle-ci, n'en étaient que des conséquences, des excroissances, comme si la géographie était une histoire qui se déroulait sans nous, hors de nous.³⁵

Les similitudes avec le personnage de Temple Drake ne se limitent pas à l'inertie puisque nous savons qu'elle sera elle aussi l'objet d'un viol. De cette manière, la construction de l'intermède, le parallélisme indéniable entre le personnage d'Édouard et le personnage de Temple Drake permet à l'auteur d'excuser sa passivité comme il l'explique par ces mots :

Ce soir de Noël j'ai réussi à me défaire de Reda, mais je ne l'ai fait que très tard, après un temps très long, et de même que pour Temple, la volonté réelle de fuir, qui aurait dû se manifester dès les prémices de la colère de Reda, a été ma réaction la plus tardive.³⁶

L'analogie entre le personnage de Temple Drake et de lui-même, est lue à travers le concept géographique par le narrateur. L'inertie géographique subie permet l'expression de toutes les autres formes de violence. Le milieu dans lequel évolue Temple Drake rappelle celui du narrateur enfant : « Les personnages qu'elles rencontrent dans la maison [...] sont d'emblée présentés comme alcooliques, violents, imprévisibles », le tout dans une zone isolée, perdue. L'agression inévitable du narrateur rend la fuite envisageable qu'en dernier recours. La non-fuite du narrateur rappelle le passage d'*En Finir avec Eddy Bellegueule* où le narrateur exprimait déjà sa fuite comme dernière possibilité envisagée : « la fuite a été la dernière solution envisageable après une série de défaites sur moi-même »³⁷.

La littérature se fait alors miroir du vécu. Un autre épisode de fuite impossible que connaît Édouard est celui présent dans *Light in August*. En effet, au chapitre XII du texte, le personnage de Joe Christmas est lui aussi atteint d'inertie :

³⁵ Louis É., *Histoire de la violence*, Seuil, p. 149.

³⁶ *Ibid.*, p. 150.

³⁷ Louis É., *En Finir avec Eddy Bellegueule*, Seuil, p. 197.

Et il pensait, il se disait parfois tout haut à lui-même : ‘Je ferais mieux de partir. Je ferais mieux de m’en aller d’ici.’

Mais quelque chose le retenait, car un fataliste peut toujours être retenu : par curiosité, pessimisme ou simple inertie. Cependant, sa liaison continuait, le submergeant de plus en plus, impérieuse sous l’épuisante furie des nuits. Peut-être comprenait-il qu’il ne pouvait pas s’échapper. Et il restait, observant les deux créatures en lutte dans un seul corps, luttant, s’enfonçant à tour de rôle sous la surface d’une eau épaisse et noire à la lueur de la dernière lune.³⁸

Là encore, c’est l’incapacité de fuir qui va conduire le personnage à l’irréparable, c’est-à-dire à l’assassinat de sa maîtresse. La thématique de la fuite, de sa non-réalisation, montre alors le manque de discernement humain qui l’éloigne de l’animal, puisque transparait une fascination pour la violence, qui conditionne l’être à s’habituer au pire.

Un autre parallèle entre *Histoire de la violence* et *Sanctuaire* peut s’effectuer. En effet, *Sanctuaire* s’ouvre avec cette scène de rencontre entre l’homme aux livres (l’avocat blanc Horace Benbow) et l’homme au revolver (Popeye). À nouveau, la question de la fuite est abordée dans ce premier épisode du texte à travers ce dialogue entre les deux protagonistes :

« ‘Vous n’allez tout de même pas m’empêcher comme ça de partir, fit Benbow. Et si je me sauvais...’ Popeye colla sur Benbow ses yeux de caoutchouc.
‘Tu veux te sauver ? – Non’, dit Benbow. »³⁹

La scène de rencontre entre Édouard et Reda au chapitre « Trois » rappelle ce passage. En effet, Édouard tient sous son bras deux livres de Claude Simon et un de Nietzsche que viennent de lui offrir ses amis, alors que Reda se trouve en possession d’un revolver. C’est donc dans la construction même de son récit *Histoire de la violence* que l’influence de Faulkner est visible, notamment avec tous les passages en italique dans le texte qui sont les reprises du discours de Clara par Édouard, à la manière des italiques omniprésents dans *Light in August*, ou encore dans le premier mouvement de *The Sound and the Fury* comme marqueur du dialogisme de ces œuvres. Si l’intertextualité avec Faulkner est particulièrement présente dans *Histoire de la violence*, plus que dans les deux autres textes d’Édouard Louis, rappelons que la fuite reste une thématique prégnante dans *En Finir avec Eddy Bellegueule* et *Qui a tué mon père*. En effet, pour écrire ses ouvrages, il a bien fallu

³⁸ Faulkner W., *Lumière D’août*, traduit de l’anglais (américain) par Maurice-Edgar Coindreau, Paris, Gallimard, 1955, p. 214 à 215.

³⁹ Faulkner W., *Sanctuaire*, traduit de l’anglais par René Noël Raimbault et Henri Delgove, Paris, Gallimard, 1972, p. 16.

fuir son milieu, fuir la violence sociale qui pesait jusqu'alors sur lui. Cette fois-ci, le mouvement de fuite a eu lieu, s'est réalisé pour aboutir à la création littéraire. La fuite alors décrite comme responsable de la passivité des personnages, est un procédé actif dans la vie-même de l'auteur.

Ainsi, comme le dit André Malraux dans sa préface à *Sanctuaire*, si « comme Lawrence s'enveloppe dans la sexualité, Faulkner s'enfouit dans l'irréparable », c'est dans la violence que s'engouffre l'écriture d'Édouard Louis.

L'étude comparée de ces différents textes avec ceux d'Édouard Louis mettent en évidence l'influence de l'écriture de ces deux auteurs que sont William Faulkner et Peter Handke pour ses propres textes. Cependant, si nous nous intéressons au parcours de ces auteurs, à leurs convictions politiques, nous constatons de nouveaux parallèles à effectuer avec notre auteur. La mère de Peter Handke était cuisinière, d'origine slovène, son père était un soldat allemand, employé de banque dans le civil. Sa mère se marie avec un autre soldat allemand, conducteur de tram avant la guerre, peu avant la naissance de Peter, en 1942. Ainsi, il vivra avec ce beau-père alcoolique à Griffen en Autriche. À l'instar d'Édouard Louis, Peter Handke ne semble pas prédisposé à la littérature. A 12 ans, il intègre l'internat d'un lycée catholique et humaniste d'Allemagne. À 23 ans, son premier manuscrit, *Les Frelons (Die Hornissen)* est accepté chez l'éditeur Suhrkamp. En 1966, sa pièce *Outrage au public (Publikumsbeschimpfung)* le propulse au rang de l'avant-garde littéraire allemande, attaquant avec véhémence l'esthétique jugée descriptive du nouveau réalisme. En 1967, il reçoit le prix Gerhart-Hauptmann. Il profite de son discours de remise du prix pour exprimer sa colère au sujet de l'acquittement d'un policier responsable de la mort d'un étudiant. Il sera fortement marqué par les événements français de mai 68. Plus tard en 1996, suite à l'éclatement de la Yougoslavie, sa prise de position et sa défense du peuple serbe, qu'il érige en victime, lui vaudra de nombreuses controverses. Il condamnera alors les bombardements de l'OTAN sur la République Serbe. En effet, son engagement auprès du peuple serbe a été peu apprécié à cause de cette déclaration aux funérailles de l'ancien président de la République fédérale de Yougoslavie, Slobodan Milošević : « C'est pour ça que je suis aujourd'hui présent, près de la Yougoslavie, près de la Serbie, près de Slobodan Milošević. »⁴⁰ Ce sont ces mots qui ont fait émerger les vives critiques le concernant, l'accusant alors jusqu'à cautionner les massacres de Srebrenica ou autres crimes de

⁴⁰ Peter Handke, l'insaisissable - <http://www.lefigaro.fr/livres/2011/04/28/03005-20110428ARTFIG00626-peter-handke-l-insaisissable.php> - consulté le 3 mai 2019.

purification ethniques. En 2019, le prix Nobel de la littérature lui est décerné. Édouard Louis s'éloigne idéologiquement de Peter Handke mais partage avec lui l'intérêt de parler de sa famille, des divergences de classe.

L'interrogation politique qui s'inscrit dans la vie de William Faulkner est celle de la question Noire. Il naît dans le Mississippi, État du Sud où les clivages entre blancs et noirs sont toujours iniques. Cette idée est soutenue par Thadious M. Davis, lorsqu'elle écrit : « Le negro suggère la possibilité d'une plénitude (...) mais il incarne aussi les tensions non résolues de la vie dans le Sud »⁴¹. La position de Faulkner sur ce sujet restera régulièrement remise en doute. Ses textes suggèrent une dénonciation des formes de violence dont sont victimes les Noirs. Les scènes de lynchage dans *Lumière d'août* et *Sanctuaire* tendent à confirmer le projet de dénonciation de la part de l'auteur. L'énonciation de la violence sexuelle présente dans *Absalon ! Absalon !* va aussi dans ce sens. L'attitude de l'homme blanc, Thomas Stupen, rappelle sans équivoque la violence originaire des rapports entre homme blanc et femme noire qui était leur esclave/domestique. Pour autant, une certaine essentialisation du Noir transparait dans les œuvres. Pour illustrer cette idée, à propos des personnages blancs et noirs chez Faulkner, Viola Sachs écrit :

Le Blanc apparaît donc à peine sorti de la barbarie tandis que le noir est présenté comme la race originelle ; le Blanc se révèle infantile en face du Noir qui possède la sagesse. Le Blanc ne sait pas se contrôler ; il est bruyant tandis que le Noir est maître de lui-même et silencieux ; le Blanc ne possède pas d'autre identité que celle que lui confèrent la propriété de la terre et le statut social qui en découle. Le Noir a une personnalité bien à lui. L'homme blanc contient tous les éléments de l'ombre, l'homme noir de lumière et de vérité.⁴²

Dans le *Bruit et la Fureur*, c'est bien le personnage de Dilsey Gibson qui incarne cette image de la femme Noire sur qui reposent l'ordre et la quiétude. La critique rappelle également que dans *Go down, Moses*, Faulkner retourne la peur de la souillure et de la bâtardise puisqu'il écrit que « la race dominante est restée pure pendant dix mille ans » pendant que celle des blancs est due à un « mélange »⁴³. L'essentialisation se rapproche alors de l'héroïsation du peuple Noir. Ainsi, à partir des années 50, l'auteur prendra des positions de plus en plus concrètes et affirmées pour la défense des Noirs. Malgré tout, son discours

⁴¹ Thadious M. Davis, *Faulkner's «Negro»*, Louisiana State University Press, 1983.

⁴² Sachs Viola, « William Faulkner et les noirs » dans *Raison présente*, n°27, Juillet – Août – Septembre 1973. pp. 90-101.

⁴³ Faulkner William, *Descends, Moïse* : trad. R.N. Raimbault, Paris, Gallimard, 1955, p.67-68.

invite les Noirs à rester patients et suggère au Nord, au gouvernement, de ne pas brusquer les événements. À cause de ses propos tendancieux, ceux qui étaient tentés de l'ériger comme leur porte-parole, se désolidarisent de son appui. La phrase qui provoquera le tollé général est prononcée dans une interview au *Sunday Times* où l'auteur explique : « Mais si on en venait à combattre, je combattrais pour le Mississippi contre les États-Unis, même si cela voulait dire tirer sur des Noirs »⁴⁴. Il reviendra plus tard sur cette mèche allumée et reconnaîtra avoir fait preuve d'irresponsabilité et de dangerosité. Ainsi, l'auteur n'est pas insensible au sort des Noirs dans son pays, mais ses maladresses disculpent l'idée d'un engagement politique total et profond. Comme pour Édouard Louis, il se pose le problème de la compassion coupable d'un auteur reconnu et protégé envers les populations défavorisées.

II – Paratexte

1 – Le paratexte dans *En Finir avec Eddy Bellegueule*

En Finir avec Eddy Bellegueule, s'ouvre sur une dédicace à Didier Éribon. En écrivant un texte qui retrace son parcours, Édouard Louis fait écho à celui de Didier Éribon : il s'inscrit dans le schème de l'auto-socio-analyse décrite antérieurement. De plus, Édouard Louis rend hommage à son ami et ancien professeur tout comme il inscrit son œuvre dans un cadre idéologique. Puis, en tournant la page, nous pouvons lire une citation extraite de l'œuvre de Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, qui est la suivante : « Pour la première fois mon nom prononcé ne nomme pas ». Cette citation choisie fait donc écho au changement de patronyme de l'auteur. Il s'agit ici pour l'auteur de se détacher de son sujet en tant qu'Eddy Bellegueule pour devenir Édouard Louis. La citation vient donc éclairer le titre, qui déjà insiste sur la mise à mort de l'être Eddy Bellegueule, afin de laisser place à Édouard Louis. L'apparition des deux noms sur la couverture participe à ce processus de distinction identitaire. De cette manière, prononcer le nom d'Eddy Bellegueule ne nomme pas, n'indique personne, ne donne pas sens puisqu'Eddy Bellegueule n'est plus. Le choix de citer Marguerite Duras et notamment de prendre un extrait du *Ravissement de Lol V. Stein* fait sens puisque ce roman raconte la vie d'une femme, Lol V. Stein, par un narrateur, Jacques Hold dont l'identité n'est révélée au lecteur qu'au septième chapitre. Toute la vie de cette femme s'écrit sous la plume d'un homme. La citation choisie par Édouard Louis

⁴⁴ Un été Faulkner - https://next.liberation.fr/livres/1997/08/07/un-ete-faulkner-la-face-noireles-negroes-ont-ete-une-obsession-litteraire-de-faulkner-et-un-sujet-su_213572 - consulté le 3 mai 2019.

apparaît lorsque Lol V. Stein indique qu'elle a choisi Jacques Hold pour remplacer son amour perdu, celui de Michael Richardson. Jacques Hold devient alors une substitution. Les mots de Lol V. Stein le déposent de son être, de son identité. Ainsi, Édouard Louis, à la manière de Duras, fait d'Eddy Bellegueule un personnage, un être façonné par autrui, constitué par son milieu, soumis aux impératifs sociaux, plutôt qu'un être indépendant, déconstruit, qui se forme par lui-même. Dans un entretien avec Danielle Laurin, accordé au journal *Le Devoir*, Édouard Louis reviendra sur cette citation choisie :

Cette phrase magnifique de Duras dit le projet de mon livre, qui est un projet de rupture. Rupture avec mon enfance, avec qui j'ai été, avec celui qu'on avait fait de moi. Et ça veut dire aussi qu'un nom, ce n'est jamais seulement un nom : c'est une histoire, des expériences. Rompre avec Eddy Bellegueule, faire en sorte que ce nom ne me nomme pas, c'est rompre avec mon passé.⁴⁵

Ainsi, il apparaît qu'il fut essentiel pour l'auteur de commencer par se défaire de son passé pour s'installer en littérature. Publier ce texte, au-delà d'un acte littéraire, fait aussi office d'une renaissance pour l'auteur. L'objectif devient donc à la fois littéraire et personnel. Il inscrit alors l'auteur dans une démarche individuelle où il se retrouve impliqué de manière totale avec un engagement de soi qui dépasse l'objet littéraire. Si aujourd'hui Eddy Bellegueule n'est plus, c'est bien par la publication et la reconnaissance de ce premier texte qu'Édouard Louis est devenu. Nous l'avons vu, *En Finir avec Eddy Bellegueule* paraît alors que l'auteur n'a que 21 ans. Administrativement, Eddy Bellegueule devient officiellement Édouard Louis en 2013, soit durant la période de rédaction du texte. Dès lors, il devient impossible de dissocier l'œuvre de son auteur. Ce choix délibéré de faire correspondre sa vie et son œuvre suppose déjà l'adhésion d'une certaine posture d'auteur sur laquelle nous reviendrons plus tard.

2 – Le paratexte dans *Histoire de la violence*

Si *En Finir avec Eddy Bellegueule* est dédié à son ami Didier Éribon, Édouard Louis dédicace son deuxième récit, *Histoire de la violence*, à son ami Geoffroy de Lagasnerie, compagnon de Didier Éribon. Rappelons que Geoffroy de Lagasnerie est un philosophe et sociologue, diplômé de l'École normale supérieure de Cachan ainsi que de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, dans laquelle il a soutenu sa thèse en 2012.

⁴⁵ Édouard Louis : fuir pour se réinventer - <https://www.ledevoir.com/lire/406467/edouard-louis-fuir-pour-se-reinventer> - consulté le 22 février 2019.

À l'instar d'Édouard Louis, il s'intéresse aux travaux de Bourdieu⁴⁶⁴⁷, ou encore de Foucault⁴⁸. En 2016, année de publication d'*Histoire de la violence*, il publie à son tour un texte sur le système carcéral français, intitulé *Juger. L'État pénal face à la sociologie*, publié aux éditions Fayard. Étant donné que le récit d'Édouard Louis relate un fait qui deviendra affaire judiciaire, le lien entre les deux hommes s'explique de lui-même. Dans le texte d'Édouard Louis, l'apparition de la personne de Geoffroy de Lagasnerie a lieu dans différents chapitres. C'est lui-même et Didier Éribon qui incitent alors Édouard Louis à porter plainte. Par ailleurs, cette volonté de s'en remettre à la justice va faire l'objet d'introspection pour ces trois personnes qui plus tard critiqueront leur propre agissement et reviendront sur leur position. Les trois amis pensent le système carcéral comme participant à la reproduction de la violence. Pour eux, ce système reflète les problématiques socio-économiques qui conduisent les individus à commettre des délits. Les trois amis se retrouvent autour de la figure foucauldienne. En effet, le titre choisi pour ce deuxième roman d'Édouard Louis fait écho aux œuvres de Michel Foucault : *L'Histoire de la sexualité*, *L'Histoire de la folie à l'âge classique*. Si Geoffroy de Lagasnerie et Didier Éribon⁴⁹ ont d'ores et déjà publié des textes sur les travaux de Foucault, c'est à travers la littérature qu'Édouard Louis souhaite lui rendre hommage en copiant la terminologie du philosophe. Ce choix lui permet d'inscrire son récit dans une perspective philosophique et sociologique. En outre, ce qui apparaît dans *Histoire de la violence* et non dans *En Finir avec Eddy Bellegueule*, c'est cette citation finale qui vient non pas précéder le texte, comme c'était le cas avec la citation de Marguerite Duras, mais bien y mettre un terme. Édouard Louis a choisi une citation extraite de l'œuvre *Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas*, du prix Nobel de littérature 2012, l'écrivain hongrois Imre Kertész. Étant attaché à la thématique de l'absurde, telle qu'elle est conçue chez Albert Camus ou Samuel Beckett, et ayant été déporté aux camps d'Auschwitz et Buchenwald, son œuvre est marquée par cette volonté de conjurer le traumatisme du totalitarisme nazi. La souffrance prend donc toute la place dans ses textes. Notons la citation d'Imre Kertész sélectionnée par Édouard Louis :

Il s'avéra qu'écrire sur le bonheur était impossible, du moins moi, j'en étais incapable, ce qui dans ce cas précis revient à dire que c'était impossible, le bonheur est peut-être

⁴⁶ De Lagasnerie, G., *L'Empire de l'Université. Sur Bourdieu, les intellectuels et le journalisme*, Editions Amsterdam, 2007.

⁴⁷ De Lagasnerie, G., *Sur la science des œuvres. Questions à Pierre Bourdieu (et à quelques autres)*, Les éditions Cartouche, 2011.

⁴⁸ De Lagasnerie, G., *La dernière leçon de Michel Foucault. Sur le néolibéralisme, la théorie et la politique*, Fayard, coll. « à venir », 2012.

⁴⁹ Éribon D., *Michel Foucault*, Flammarion, coll. Champs Biographie, 1989.

trop simple pour qu'on puisse écrire à son propos, écrivis-je, comme je le fais en ce moment précis, je lis sur une feuille écrite autrefois et je recopie ici qu'une vie vécue dans le bonheur est une vie vécue dans le silence. Il s'avéra qu'écrire sur la vie à propos de la vie revenait à la mettre en doute, or ne met en doute que son propre élément nourricier que celui que cet élément étouffe ou qui s'y meut d'une façon dénaturée. Il s'avéra que je n'écrivais pas pour chercher du plaisir, au contraire, il s'avéra qu'en écrivant, je cherchais la souffrance la plus aiguë possible, à la limite de l'insupportable, vraisemblablement parce que la souffrance est la vérité, quant à savoir ce qu'est la vérité, écrivis-je, la réponse est simple : la vérité est ce qui me consume, écrivis-je.⁵⁰

De cette citation se dégage deux thèmes particulièrement chers à Édouard Louis, celui de la vérité, et celui de la souffrance pour écrire. Seule la souffrance peut faire émerger la vérité. Par les mots, l'indicible devient possible résultant de cette expérience de la mort. Le texte est l'ultime compagnon du souffrant, révélant à la fois la solitude de l'individu et sa condamnation au silence. Déjà, en 2014, dans l'ouvrage de la Nouvelle Revue Française, intitulé « *Que peut (encore) la littérature ?* »⁵¹, lors de son entretien avec Élisabeth Philippe, Édouard Louis expliquait qu'écrire c'était « savoir-souffrir »⁵². Ainsi, il donne sa définition de l'engagement en ces quelques mots : « voilà ce que serait l'engagement : *montrer et savoir-souffrir*, ces deux mouvements »⁵³. Il explique que l'œuvre de Simone de Beauvoir, notamment son *Deuxième Sexe*, donne à voir comment écrire sur la condition féminine, montre comment souffrir en tant que femme, puisqu'elle même « *sait-souffrir* de la condition des femmes »⁵⁴. Il s'exprime aussi sur la vérité en expliquant alors que : « tout dans l'écriture d'*Eddy Bellegueule*, la construction, l'organisation des chapitres, la ponctuation, les italiques, tout m'a servi à essayer de m'approcher de la vérité, de la vérité de la violence »⁵⁵. Ainsi, la citation d'Imre Kertész synthétise le projet d'écriture d'Édouard Louis qu'il met en place depuis l'écriture d'*En Finir avec Eddy Bellegueule* mais selon différentes modalités narratives comme nous le verrons par la suite.

3 – Le paratexte dans *Qui a tué mon père*

⁵⁰ Kertész I., *Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas*, traduit du hongrois par Charles Zaremba et Natalia Zaremba-Huzsvai, Actes Sud, 1995, p. 111.

⁵¹ La Nouvelle Revue Française: Revue Mensuelle De Littérature et De Critique. « *Que peut (encore) la littérature ?* », n°609, dirigé par Stéphane AUDEGUY et Philippe FOREST, Paris, 2014.

⁵² *Ibid*, p. 123 à 134.

⁵³ *Ibid*, p. 123.

⁵⁴ *Ibid*. p. 124.

⁵⁵ *Ibid*, p. 128.

Son dernier texte, *Qui a tué mon père*, est à son tour dédié à un autre de ses amis, le réalisateur québécois Xavier Dolan. À l'occasion de la sortie de son quatrième film, *Tom à la ferme*, en 2014, le journal *Les Inrockuptibles* organise un entretien croisé⁵⁶ entre le jeune cinéaste et le jeune écrivain qui venait de publier *En Finir avec Eddy Bellegueule*. C'est à cette occasion que les deux artistes se rencontrent pour la première fois, chacun connaissant l'œuvre de l'autre. Dès lors, s'instaure une amitié entre les deux hommes, on retrouvera d'ailleurs Édouard Louis au générique de *Mommy*, cinquième film réalisé par Xavier Dolan, pour contribution aux sous-titres français. Par ailleurs, si les journalistes ont jugé bon de réaliser un entretien croisé entre ces deux artistes, c'est également afin de mettre en relief les similitudes existantes quant à leurs parcours ou thématiques présentes dans leurs œuvres. En effet, en 2009, Xavier Dolan réalise son premier film, *J'ai tué ma mère*, qui relate la relation nocive entre une mère et son fils, rôles incarnés par Anne Dorval et Xavier Dolan lui-même. Le personnage d'Hubert, le fils, tue sa mère de manière symbolique, comme on tue le père. Il s'agit de mettre en scène la distorsion, la distance grandissante entre ces deux êtres forcés de coexister. Hubert est envahi par le refus d'un modèle qui est celui proposé par la mère. Il n'a d'autre choix que celui de la fuite pour mettre en pratique sa réinvention de soi. Dans d'autres œuvres, Xavier Dolan s'intéresse également aux problématiques autour de la question gay, pour reprendre les termes de Didier Éribon, notamment dans ses films tels que *L'amour imaginaire*, *Tom à la ferme*, ou encore *Laurence Anyways* dans lequel le personnage effectue sa transition de genre. Ainsi, il apparaît que les films de Xavier Dolan sont marqués par des thématiques semblables, proches de celle que traitent Édouard Louis dans ses textes. Nous retrouvons les mêmes problématiques autour du traitement de l'origine sociale, des rapports avec la famille (surtout avec la figure maternelle chez Dolan), de l'identité sexuelle dans les œuvres de ces deux artistes. De cette manière, la dédicace d'Édouard Louis à Xavier Dolan sonne comme une réponse portée au film *J'ai tué ma mère*, ne serait-ce qu'à travers la similitude entre les deux titres choisis. Si pour le cinéaste, il s'agissait de montrer comment on peut en arriver à dire de sa mère vivante qu'elle est morte, tant les rapports de force relationnels sont impossibles entre les deux protagonistes qui deviennent antagonistes, pour l'écrivain, il s'agit avant tout de montrer comment son père et son corps sont devenus victimes de rapports de force sociaux et politiques qui ne peuvent que l'annihiler. Édouard Louis s'occupe alors de prendre le contre-pied de Xavier Dolan puisque l'un parle de son père quand l'autre évoque sa mère, puisque l'un est celui qui

⁵⁶ Homophobie, violence, enfance: Xavier Dolan et Edouard Louis se parlent - <https://www.lesinrocks.com/2014/05/07/cinema/homophobie-violence-enfance-xavier-dolan-11502753/> - consulté le 25 février 2019.

dénonce ceux qui tuent et l'autre est celui qui tue. Pour autant, il apparaît nettement que les deux œuvres tendent à montrer la violence de la mise à mort d'un être humain, qu'elle soit symbolique ou réelle. Un jeu de miroir inversé se met en place avant même la dédicace du livre et ce dès la lecture du titre de l'œuvre d'Édouard Louis. Le choix des titres dans l'œuvre d'Édouard Louis donne à voir aux lecteurs tout un projet littéraire, artistique, qui en appelle à d'autres disciplines.

La présence d'une sorte de prologue, ou d'avant-propos à l'œuvre, est inédite puisque ces récits précédents en sont dépourvus :

Si ce texte était un texte de théâtre, c'est avec ces mots-là qu'il faudrait commencer : Un père et un fils sont à quelques mètres l'un de l'autre dans un grand espace, vaste et vide. Cet espace pourrait être un champ de blé, une usine désaffectée et déserte, le gymnase plastifié d'une école. Peut-être qu'il neige. Peut-être que la neige les recouvre petit à petit jusqu'à les faire disparaître. Le père et le fils ne se regardent presque jamais. Seul le fils parle, les premières phrases qu'il dit sont lues sur une feuille de papier ou un écran, il essaye de s'adresser à son père mais on ne sait pas pourquoi c'est comme si le père ne pouvait pas l'entendre. Ils sont prêts l'un de l'autre mais ils ne se trouvent pas. Parfois leurs peaux se touchent, ils entrent en contact mais même là, même dans ces moments-là ils restent absents l'un de l'autre. Le fait que seul le fils parle et seulement lui est une chose violente pour eux deux : le père est privé de la possibilité de raconter sa propre vie et le fils voudrait une réponse qu'il n'obtiendra jamais.⁵⁷

Dès l'ouverture du texte, l'auteur suggère la possibilité de porter au théâtre l'écrit qui va suivre. Édouard Louis a conscience de la théâtralité de son texte, qui s'y porte davantage que les deux précédents. Il y a donc une rupture formelle dans son rapport au travail du texte. Cet avant-propos sonne comme une annonce au lecteur. En effet, moins d'un an après la publication de son texte, *Qui a tué mon père* a bel et bien été adapté au théâtre, dès le mois de mars 2019. Le texte d'Édouard Louis a été mis en scène et en jeu par Stanislas Nordey, avec la participation de l'auteur, au théâtre national de La Colline à Paris, du 12 mars au 3 avril 2019, avant de se déplacer dans tout l'hexagone durant la saison culturelle 2019-2020. Ainsi, la démarche artistique d'Édouard Louis va au-delà d'une démarche littéraire et inscrit son œuvre dans l'actualité culturelle contemporaine. Depuis, ce texte a été revendiqué comme texte de commande de la part de Stanislas Nordey au micro de France Culture dans l'émission « L'invité Culturel » animée par Caroline Broué :

⁵⁷ Louis É., *Qui a tué mon père*, p. 8 et 9.

Il écrit véritablement pour la scène, pour la parole, pour l'oralité [...] *Qui a tué mon père* est un texte de commande pour le théâtre. Il porte en lui une oralité, une langue d'emblée particulière. Il y est question de la relation entre un fils et son père, c'est un chant d'amour, une rencontre. Comme s'il rencontrait enfin son père alors même que le père n'est plus en capacité de répondre.⁵⁸

En Finir avec Eddy Bellegueule a aussi eu son adaptation au cinéma, avec le film de la réalisatrice Anne Fontaine, intitulé *Marvin ou la belle éducation* et réalisé en 2017. Mais cette fois-ci, Édouard Louis avait refusé d'associer son nom à l'œuvre notamment à cause des vives critiques reçues de la part des habitants d'Hallencourt. On remarque alors une volonté, de la part de l'écrivain, de vouloir garder une certaine maîtrise de ses œuvres, en sachant se désolidariser de ce qui est sujet à controverse.

Autre nouveauté dans le paratexte de ce troisième texte, Édouard Louis a placé une page de remerciements à la fin du récit :

Ce livre, dans sa forme, aurait été impossible sans les écrits de Claudia Rankine, d'Ocean Vuong, de Tash Aw et de Peter Handke, particulièrement *Le Malheur indifférent* et *The Face*. Impossible aussi sans le cinéma de Terrence Malick – je ne saurais pas dire combien de fois j'ai regardé *To the Wonder* et *The Tree of Life* durant sa rédaction, plusieurs dizaines en tout cas. Ce texte n'aurait pas non plus vu le jour sans la Maison de la littérature d'Oslo et sans l'université Yale, la New School et le MIT, où j'en ai présenté les premières ébauches, sans parler du journal *Morgenbladet* en Norvège, de *Dagens Nyheter* en Suède, de *FAS* en Allemagne et de *Freeman's* aux États-Unis où j'ai publié ces ébauches. Je dois aussi remercier Stanislas Nordey, qui a été à l'origine de ce texte, qui l'a soutenu de son énergie solaire et qui en a été son premier lecteur. Et, bien sûr, ce livre n'aurait jamais pu exister sans Didier et sans Geoffroy.

Cette page de remerciements admet que l'originalité de l'œuvre réside davantage dans sa forme que dans son fond. En effet, le fond fait bien souvent écho à certains épisodes déjà présents dans *En Finir avec Eddy Bellegueule*, mais la forme et les enjeux qui se cachent derrière l'écriture de ce récit sont différents. L'auteur fait donc le choix de citer et revendiquer ouvertement ses influences. Ici, il apparaît aussi qu'amitié et influence se confondent. L'amitié est un point central dans la vie d'Édouard Louis dont il assume la revendication. En mai 2018, à la suite de la publication de son dernier texte, il écrit un article

⁵⁸ France Culture : Stanislas Nordey : "En France, l'interpellation politique au théâtre surprend" – 16 mars 2019

sur sa vision de l'amitié pour le journal *Les Inrockuptibles*⁵⁹. Quelques clichés représentent des moments partagés avec Geoffroy de Lagasnerie et Didier Éribon. Édouard Louis écrit alors : « Depuis cette rencontre, je peux dire que l'amitié est devenue le centre de notre vie, ou plutôt que l'amitié est devenue notre mode de vie ». Déjà en juillet 2014, il évoquait l'amitié comme un refuge : « Je pense à Michel Foucault notamment, à sa réflexion sur l'amitié. L'amitié comme une sorte de refuge, d'abri où se réinventer contre la violence. [...] Je n'aurais jamais écrit sans l'amitié »⁶⁰. Cette page de remerciements met donc de nouveau en lumière les deux compagnons de vie de l'auteur qui apparaissent à la toute fin des nommés.

Néanmoins, Claudia Rankine, Ocean Vuong et Tash Aw sont également des amis d'Édouard Louis, qu'il a eu l'occasion de rencontrer aux États-Unis, à Londres ou encore à Paris. En effet, sur son blog⁶¹, Édouard Louis revient sur sa rencontre avec Ocean Vuong à New-York, à la Public Library en juillet 2017⁶². Il explique avoir connu ce poète grâce à leur editrice Allemagne. Il raconte avoir été bouleversé par son premier recueil, *Night Sky with exit wounds*. Édouard Louis revient alors sur le parcours d'exilé d'Ocean Vuong, rappelant qu'il est né au Vietnam, avant que sa famille, analphabète, n'émigre aux États-Unis pour fuir. Une anecdote confiée par le poète est rapportée par Édouard Louis : la mère d'Ocean assiste à une de ses lectures en librairie, elle finit en pleurs, bouleversée par ce spectacle de Blancs applaudissant son fils.

En février 2017, l'écrivain Tash Aw participe à une conférence partagée avec Édouard Louis, pour discuter d'*En Finir avec Eddy Bellegueule*, le 7 février au « bookshop » du London Review of Books⁶³. À l'issue de cette rencontre, Tash Aw rédige un article intitulé « The people of the village » pour le London Review of Books⁶⁴. Les deux auteurs restent alors en contact et se lient d'amitié. Dans le même article relatant son séjour à New-York de 2017, Édouard Louis raconte avoir retrouvé Tash Aw et explique que ce dernier vit

⁵⁹ L'amitié selon Édouard Louis - <https://www.lesinrocks.com/2018/05/07/style/style/lamitie-selon-edouard-louis/> - consulté le 7 mai 2019.

⁶⁰ Édouard Louis : « J'ai pris de plein fouet la haine du transfuge de classe » - <https://www.telerama.fr/livre/edouard-louis-j-ai-pris-de-plein-fouet-la-haine-du-transfuge-de-classe,114981.php> - consulté le 10 mai 2019.

⁶¹ <https://edouardlouis.com/>

⁶² « Journal de New-York », <https://edouardlouis.com/2017/07/29/journal-de-new-york/> - consulté le 7 mai 2019.

⁶³ « 'The End of Eddy' events in February » - <https://edouardlouis.com/2017/01/22/the-end-of-eddy-events-in-february/> - consulté le 7 mai 2019.

⁶⁴ « The People of the village », Tash Aw, *London Review of Books*, volume 39, n°4, p. 28-29 - <https://www.lrb.co.uk/v39/n04/tash-aw/the-people-of-the-village> - consulté le 7 mai 2019.

désormais entre New-York, Londres et Hallencourt, le village d'enfance de notre auteur. Sa surprise se traduit par ces quelques lignes :

C'est à peine imaginable d'être à New-York et de voir quelqu'un avec qui je peux parler du petit chemin de terre où je construisais des cabanes avec mes voisins entre l'âge [de] six et onze ans, en sachant que cette personne visualise parfaitement le chemin, sa morphologie, l'odeur de la terre et de la craie.

De cette manière, Édouard Louis reprend les mots avec lesquels Tash Aw avait conclu son article (« Recalling the dull grey mud of the building site in Paris's Place de la République that Christmas Eve, he compares it to the red-brown mud of his childhood, 'this mud that smelled of fresh earth, gleaming like clay, which seemed so clean and nourishing that we would gladly spread it on our faces' »⁶⁵). A l'instar d'Ocean Vuong, Tash Aw est né en Asie, à Taipei, à Taiwan. Il grandira à Kuala Lumpur, en Malaisie avant de rejoindre l'Angleterre. L'action de ses textes se déroule en Malaisie et ses histoires sont imprégnées par la question des réfugiés, notamment son dernier livre *We, The Survivors*, qui tentent de dénoncer les préjugés en relatant l'expérience d'un exilé nommé Ah Hock. Déjà, dans *Map of the Invisible World*, l'auteur évoquait les questions de l'abandon, de la misère, et de la séparation dans un contexte indonésien et malaisien à travers l'histoire de deux frères adoptés.

En ce qui concerne Claudia Rankine, rien ne permet d'affirmer qu'une rencontre ait eu lieu entre elle et Édouard Louis. Cette poétesse aux multiples prix consacre son œuvre et ses travaux à la poésie contemporaine⁶⁶ ainsi qu'à la question raciale⁶⁸. Cependant, avant que ne soit publié *Qui a tué mon père*, Édouard Louis citait déjà Claudia Rankine dans un article des *Inrockuptibles*⁶⁹. La thématique de l'altérité le rapproche de l'autrice américaine, comme l'écrit Nelly Kaprèlian en en-tête :

⁶⁵ *Ibid.* « Rappelant la boue terne et grisâtre du chantier de construction de la Place de la République à Paris, la veille de Noël, il la compare à la boue rouge-brune de son enfance 'cette boue qui dégage une odeur de terre fraîche, luisante comme de l'argile et qu'on s'étalerait volontiers sur le visage tant elle semblait saine, bienfaitrice'. », nous traduisons.

⁶⁶ Claudia Rankine, *American Poets in the Twenty-First Century: The New Poetics*, Wesleyan University Press, 2007.

⁶⁷ Claudia Rankine, *American Women Poets in the Twenty-First Century: Where Lyric Meets Language*, Wesleyan University Press, 2002.

⁶⁸ Claudia Rankine, *The Racial Imaginary: Writers on Race in the Life of the Mind*, Fence Books, 2015.

⁶⁹ Les mots de trois poètes en lutte choisis par Edouard Louis - <https://www.lesinrocks.com/2018/04/27/livres/livres/les-mots-de-trois-poetes-en-lutte/> - consulté le 7 mai 2019.

Ils écrivent sur l'exil obligé, ou encore l'étrangeté qu'il y a à être vu comme "Autre" dans la société dans laquelle ils vivent. Édouard Louis a choisi ces trois poètes – déplacés, émigrés... –, parce que leur poésie peut exprimer tout ce que les gros titres ne disent pas.

Citer ces trois personnalités intellectuelles dans ses remerciements permet à Édouard Louis d'affirmer le caractère mondial de sa renommée et le projette dans un processus idéologique identifiable. Il rend hommage à ses amis tout en émettant un parallèle, voire une convergence des luttes, du fait que ces noms rendent compte à leur tour de parcours de transfuge. Ocean Vuong, Tash Aw et Claudia Rankine s'inscrivent dans le siècle à travers leur écriture et leur engagement idéologique qui transparaît dans leurs œuvres respectives. Le choix de citer des auteurs racisés, féminin, homosexuel, sert à Édouard Louis de confirmer sa volonté d'un engagement militant intersectionnel. Ainsi, il nous a paru plus pertinent et judicieux de confronter antérieurement les textes d'Édouard Louis à ceux de Peter Handke et William Faulkner dans une perspective poétique et stylistique puisque les autres noms cités concernent davantage le caractère engagé de son œuvre. Ces noms sont choisis pour le caractère amical qui les unit à Édouard Louis, pour la similitude qui se manifeste dans leur parcours et leur combat mais aussi pour l'écho mondial recherché par l'auteur.

Notre auteur propose également au lecteur de poursuivre ses lectures en citant deux œuvres de Peter Handke en exemple. Le cinéma a de nouveau sa place puisque nous commençons le texte avec Xavier Dolan pour l'achever avec un autre cinéaste, Terrence Malick. Les deux films cités par l'auteur sont pourtant assez éloignés de son texte. Quelques parallèles peuvent malgré tout être effectués. Le déchirement auquel sont confrontés les personnages de Neil et Quintana dans *To the Wonder*, peuvent nous renvoyer au déchirement social dont Édouard Louis est l'objet. Comme il le révèle dans son texte, seul l'amour subsiste et lui permet de s'accommoder de cette épreuve du transfuge de classe. En ce qui concerne *The Tree of Life*, l'analogie peut se faire à travers la relation conflictuelle entre Jack et son père.

Par la suite, Édouard Louis s'inscrit dans une tradition de rencontres universitaires européennes et américaines et cite différents journaux européens et américains. Cet écho mondialisé positionne son œuvre dans un processus de globalisation.

Les limites que pose cet usage du paratexte chez Édouard Louis concernent des interrogations socio-critiques. L'œuvre apparaît comme relevant d'une construction, d'un fonctionnement de nécessité à se légitimer. À travers ses dédicaces, l'auteur se construit une

filiation. L'étalage de culture peut être perçu comme un instrument de légitimation pour s'installer dans le champ littéraire, voire d'intimidation du lecteur. Exposer en exergue ses connaissances lui permet aussi d'assurer sa supériorité intellectuelle quant à son milieu d'origine, et participe alors à le faire entrer dans le milieu bourgeois qui connaît ces références. Ce choix éditorial peut donc agir de manière contre-productive concernant les intentions de l'auteur. L'usage systématique du paratexte peut, au-delà de constituer une auto-approbation, se substituer à l'œuvre, dans le sens où l'on peut craindre la dissolution du texte dans celui des autres puisque les citations apparaissent également au cœur du texte. Ainsi, il faut se montrer prudent quant à la qualité d'un récit qui ne peut se contenter d'être un montage de citations choisies, mobilisées par intérêt.

III – Contexte : réception et diffusion de l'œuvre

1 - Réception en France

Édouard Louis s'est rapidement fait une place dans le paysage littéraire français. Son premier texte, *En Finir avec Eddy Bellegueule*, s'est vendu à plus de 300 000 exemplaires. Ce succès éditorial participe évidemment à la naissance de l'écrivain, puisqu'aujourd'hui, la reconnaissance de l'auteur passe par le nombre de ventes. Dès lors, Édouard Louis est devenu une figure médiatique puisqu'il est l'invité régulier de nombreux plateaux-télévisés ou radios. Il est régulièrement l'invité de France Culture, de la Grande Librairie ou encore de chaînes YouTube telle que *Médiapart*. Il est tout aussi prévisible de le retrouver dans les journaux, en une du magazine du *Monde*⁷⁰ par exemple, ou bien à la rédaction des *Inrockuptibles*⁷¹. Édouard Louis est donc aussi devenu une image, un porte-parole de revendications idéologiques. C'est davantage à travers ses combats politiques et militants qu'à l'aune de ses livres que nous entendons parler de lui.

Le succès éditorial de son premier texte l'a rendu médiatiquement incontournable. Comme il l'aime à le raconter, c'est après avoir envoyé son texte à cinq maisons d'édition, qu'il reçoit un avis favorable de la part du Seuil seulement quarante-huit heures plus tard. Étant déjà bien entouré par des personnes installées et reconnues dans le milieu intellectuel, comme Didier Éribon, la réception des textes a pu être biaisée. L'auteur est sollicité par pléthore de journaux tels *Le Parisien*⁷² qui qualifie l'œuvre de « coup de poing », *Le*

⁷⁰ M le Magazine – « Édouard Louis : ses amis, ses succès, ses excès », 10 août 2018.

⁷¹ Les Inrockuptibles, n°1170, 2 mai 2018.

⁷² Rencontre avec Édouard Louis - <http://www.leparisien.fr/livres/video-rencontre-avec-edouard-louis-l-auteur-d-en-finir-avec-eddy-bellegueule-26-01-2014-3528825.php> - consulté le 10 mai 2019.

*Monde*⁷³ qui parle d'un « récit d'une évasion réussie ». Ou encore *Marianne*⁷⁴ qui n'hésite pas à rapprocher l'écriture d'Édouard Louis à un « style célinien », là où *Télérama*⁷⁵ définit ce texte en tant que « roman d'apprentissage lumineux malgré les ténèbres ». Son texte est également soutenu par Didier Éribon qui congratule son ancien élève et ami dans le *Nouvel Obs*⁷⁶ ou encore par des journalistes comme François Busnel dans *L'Express*⁷⁷ qui ne tarissent pas d'éloges à son égard. Journalistes et critiques se rejoignent donc pour souligner la réussite d'un récit à deux niveaux de langage, qui distinguent les classes populaires des classes plus aisées. Pour autant, cette même observation lui doit certaines critiques, notamment de la part du journaliste David Belliard, concernant un éventuel « mépris de classe »⁷⁸ dont Édouard Louis se défend rappelant que son texte rend compte des mécanismes responsables de cette fracture de classe.

Pour insister sur cette dimension du livre, les journalistes n'hésitent pas à se rendre chez la mère d'Édouard Louis et recueillir son avis sur le texte, comme l'ont fait Fabrice Julien et Gaël Rivallain, dès février 2014 pour le *Courrier Picard*⁷⁹. Ainsi, le témoignage de sa mère va dans ce sens puisqu'elle se dit trahie par son fils et ne reconnaît pas dans ces lignes la réalité de l'enfance d'Édouard Louis et des habitants d'Hallencourt. Les habitants lui reprochent d'avoir associé la classe sociale populaire aux problématiques d'alcoolisme, de chômage, de racisme, d'homophobie, de violence. Ils perçoivent cette écriture comme un aveu attendu par la classe bourgeoise, et qui permettrait à Édouard Louis de trouver sa place dans cette nouvelle catégorie sociale. L'auteur se défend alors en évoquant la solitude du transfuge de classe dont la légitimité, de lui-même et de ses travaux, est constamment remise en question. Dans un de ses articles de blog⁸⁰, Édouard Louis va jusqu'à accuser un journaliste du *Nouvel Obs*, David Caviglioli, de « fact-checking », processus journalistique

⁷³ Eddy se fait la belle - https://www.lemonde.fr/livres/article/2014/01/16/eddy-se-fait-la-belle_4348681_3260.html - consulté le 10 mai 2019.

⁷⁴ En finir avec Eddy Bellegueule: chronique de la haine populaire - <https://www.marianne.net/culture/en-finir-avec-eddy-bellegueule-chronique-de-la-haine-populaire> - consulté le 10 mai 2019.

⁷⁵ En finir avec Eddy Bellegueule, Edouard Louis - <https://www.telerama.fr/livres/en-finir-avec-eddy-bellegueule.107563.php> - consulté le 10 mai 2019.

⁷⁶ "C'est toi, le pédé ?" - <https://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20140109.OBS1899/c-est-toi-le-pede.html> - consulté le 10 mai 2019.

⁷⁷ En finir avec Eddy Bellegueule: différence exclue - https://www.lexpress.fr/culture/livre/en-finir-avec-eddy-bellegueule-difference-exclue_1318328.html - consulté le 10 mai 2019.

⁷⁸ Pour en finir vraiment avec Eddy Bellegueule - https://next.liberation.fr/livres/2014/03/02/pour-en-finir-vraiment-avec-eddy-bellegueule_983980 - consulté le 10 mai 2019.

⁷⁹ Les deux visages d'Eddy Bellegueule - <http://www.courrier-picard.fr/archive/recup/region/les-deux-visages-d-eddy-bellegueule-ia0b0n306422> - consulté le 10 mai 2019.

⁸⁰ A propos d'un article du Nouvel Observateur et d'un problème plus général - <https://edouardlouis.com/2014/03/06/a-propos-dun-article-du-nouvel-observateur-et-dun-probleme-plus-general/> - le 10 mai 2019.

qui consiste à se rendre sur les lieux décrits dans le livre pour vérifier la véracité des propos. L'auteur dénonce un populisme journalistique dont la preuve tient en cette justification suivante : « Si des individus croient se reconnaître dans les personnages de mon livre c'est aussi parce que des journalistes médiocres les mettent en avant en les présentant d'une façon abjecte, les somment de se reconnaître, et les stigmatisent ainsi. » Cette étude autour de la réception de l'œuvre d'Édouard Louis révèle la dichotomie avec laquelle son texte est reçu. Son récit s'imbrique à la fois dans une critique de l'encensement exalté et dans celle de l'accusation franche. La radicalité de cette duplicité au cœur de la critique révèle la gêne que crée ce premier livre.

Par ailleurs, Édouard Louis reçoit le prix Pierre Guénin dès mars 2014 contre l'homophobie et pour l'égalité des droits grâce à son roman dont la thématique traite des problématiques quotidiennes auxquelles font face les personnes LGBT+. Qui plus est, son premier ouvrage sera édité en édition de poche dans la collection « Point » en mai 2015. Une citation d'Annie Ernaux figure alors en quatrième de couverture : « D'une force et d'une vérité bouleversante ». Si Édouard Louis s'est placé sous l'égide de l'autrice, aujourd'hui c'est à son tour de le valider dans le milieu littéraire, processus qui participe à la filiation et légitimation de l'auteur. Ce système de dédicace interposée participe à l'entretien d'un entre-soi.

La réception du deuxième ouvrage va connaître les mêmes tourments que le premier, puisqu'il va lui aussi être encensé par une partie du corps médiatique puis invectivé par l'autre. En effet, de nouveau, Édouard Louis continue de se faire une place en tant qu'écrivain contemporain reconnu grâce aux accueils favorables du récit qui apparaissent dans les journaux et revues critiques. *Le Monde* salue la « quête de vérité » qui se refuse « toute falsification »⁸¹. Les *Inrocks* encense le « porte-parole des dominés dans les classes dominées »⁸². *Télérama* relève l'aspect militant de l'œuvre en affirmant que « *Histoire de la violence* est le témoignage d'un écrivain engagé »⁸³. Christine Marcandier, ponctue son texte pour *Diacritik* en qualifiant Édouard Louis d'une des « plus grandes voix de la littérature

⁸¹ Édouard Louis et le mauvais garçon - https://www.lemonde.fr/livres/article/2016/01/06/edouard-louis-et-le-mauvais-garcon_4842638_3260.html - consulté le 10 mai 2019.

⁸² Entretien avec Édouard Louis : "J'écris contre moi-même" - <https://www.lesinrocks.com/2016/01/05/livres/livres/edouard-louis-jecris-contre-moi-meme/> - consulté le 10 mai 2019.

⁸³ Histoire de la violence, Édouard Louis - <https://www.telerama.fr/livres/histoire-de-la-violence.136361.php> - consulté le 10 mai 2019.

contemporaine »⁸⁴. Tous voient dans ce récit un discours engagé et nécessaire qui révèle les rapports de force entre individus suivant un axe sociologique dépeint avec finesse et réussite. Pour autant, chez nombre de leurs confrères, le livre fait vivement réagir, jusqu'à s'en insurger. Dans l'émission « Demain est un autre jour », diffusée le 4 janvier 2016 sur *France Culture*, Laurent Nunez déplore la position que prend l'auteur concernant le système carcéral, concluant sa chronique avec ces mots : « à quoi bon tant admirer Bourdieu, si c'est pour écrire un livre qu'encensera Zemmour ? »⁸⁵. La critique de Marc Lambron pour *Le Point* affirme que le succès du livre d'Édouard Louis ne sera dû qu'à son caractère misérabiliste expliquant que le « plaisir de la littérature semble se confondre avec le malheur des autres »⁸⁶. À son tour, Jérémy Collado, dans son article pour *Slate*, qualifie le postulat de l'auteur de « déterminisme extrême » et de « prolophobe ». Ces différentes critiques pensent donc que l'étude sociologique fait davantage état de misérabilisme, d'un naturalisme raté et grossier, qui donnerait encore une fois raison à cette idée de « mépris de classe » de la part de l'auteur.

Cette nouvelle dichotomie dans le discours critique est finalement évacuée au profit d'un autre problème apparent dans le texte, celui de l'affaire judiciaire dont il est l'objet. En effet, les discours journalistiques et judiciaires s'appuient sur le livre de l'auteur à des fins pénales. Édouard Louis et Geoffroy de Lagasnerie partagent la même idéologie concernant le traitement et l'usage du milieu carcéral en France. Pour les deux sociologues, la prison, telle qu'elle fonctionne en France, n'est pas une solution viable pour lutter contre la criminalité. Ils défendent le postulat qu'il faudrait se consacrer dans un premier temps à la situation économique-sociale de notre pays pour enrayer la violence employée comme seule réponse à la violence sociale subie par les populations les plus défavorisées. Cette idée porte aujourd'hui préjudice à Édouard Louis, alors que son procès contre son agresseur n'a pas encore abouti à une décision judiciaire, l'avocate de l'agresseur présumé utilise l'attitude ambivalente de l'auteur pour défendre son client : « Une victime de viol qui souhaite à son violeur de ne pas passer devant une cour d'assises et de ne pas être condamné parce que

⁸⁴ Édouard Louis, « sous le poids de cette histoire que je ne voulais pas être mon histoire » - <https://diacritik.com/2016/01/07/edouard-louis-sous-le-poids-de-cette-histoire-que-je-ne-voulais-pas-etre-mon-histoire/> - consulté le 10 mai 2019.

⁸⁵ Édouard Louis, en toute complaisance - <https://www.marianne.net/debattons/editos/edouard-louis-en-toute-complaisance> - consulté le 10 mai 2019.

⁸⁶ Édouard Louis en enfer - https://www.lepoint.fr/livres/lambron-edouard-louis-en-enfer-07-01-2016-2007785_37.php - consulté le 10 mai 2019.

politiquement il exècre un système judiciaire, c'est tout simplement inaudible »⁸⁷. Le tapage médiatique fait donc apparaître les problématiques engendrées par l'usage du récit littéraire autour d'un fait porté en justice. Déjà en 2010, dans le colloque de Cerisy autour de l'autofiction, dirigé par Claude Burgelin, Isabelle Grell et Roger-Yves Roche, le premier rappelait en introduction la nécessité de l'autofiction en tant que « conduite de survie », en réponse à une « contrainte sociale, sinon éthique – et une obligation légale, faute de laquelle il peut y avoir matière à procès »⁸⁸. Dans ce même recueil, Emmanuel Pierrat, le même qui fut l'avocat d'Édouard Louis pour son changement de patronyme et pour l'affaire en cours, rappelle quelques notions de droit concernant la diffamation. Il écrit : « L'autofiction reste donc un des genres éditoriaux les plus périlleux judiciairement ; à ce titre elle est bien souvent la victime, avant publication, d'un véritable phénomène d'auto-censure »⁸⁹. Il rappelle que la loi du 29 juillet 1881 proclamant la liberté de la presse peut facilement être remise en question par les différents articles qui la composent allant jusqu'à l'offense au président de la République. Changer les noms des protagonistes n'est pas pertinent puisque l'identification par des caractéristiques physiques, des lieux, des fonctions peut suffire à engager des procédures. L'avocat revient alors sur le cas récent de Christine Villemin qui a vu son texte *Laissez-moi vous dire* être jugé pour diffamation envers Bernard Laroche dans l'affaire Grégory. Nous apprenons également que « la divulgation de souvenirs partagés avec d'autres personnes ou étroitement imbriqués à la vie privée de ces personnes sans leur consentement »⁹⁰ est passible de peine. Dès lors, l'autofiction peut aussi être attaquée car perçue comme contraire aux principes des bonnes mœurs. Bien que cette notion se soit assouplie, aujourd'hui encore, l'identification, aussi floue soit-elle de « caractère pornographique » dans le texte laisse le champ libre à une « censure discrétionnaire ». Toutes ces informations tendent à rappeler que l'écriture n'est pas sans risque dès lors qu'elle expose. Dans le cas d'Édouard Louis, il est donc attendu et prévisible que la défense se serve des récits de l'auteur pour le jugement du présumé coupable puisqu'il divulgue des informations à caractère privés sur la vie affective de Reda. Ses attaques *ad hominem* dans *Qui a tué mon père*, pourrait tout aussi bien être l'objet de poursuite judiciaire si l'on en croit

⁸⁷ Édouard Louis : du récit littéraire au feuilleton judiciaire - https://www.liberation.fr/france/2019/01/29/edouard-louis-du-recit-litteraire-au-feuilleton-judiciaire_1706238 - consulté le 22 février 2019.

⁸⁸ Centre culturel international Cerisy-la-Salle, Manche Colloque, Burgelin Claude, Grell Isabelle, et Roche Roger-Yves. *Autofiction(s)*. Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2010, p. 19.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 483.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 486.

les propos d'Emmanuel Pierrat. En mars 2016, un article du *Figaro*⁹¹ rapportait déjà que Riadh B., le coupable présumé, dénonçait le texte d'Édouard Louis mettant en cause sa présomption d'innocence et l'accusait d'atteinte à sa vie privée. La plainte de Riadh B. pour « atteinte à la présomption d'innocence » et « atteinte à la vie privée » sera déboutée. En janvier 2019, alors qu'Édouard Louis refuse une confrontation avec son agresseur, Chloé Pilorget-Rezzouk⁹², s'appuie sur le texte de l'auteur en expliquant vouloir discerner la part d'imagination et celle du réel dans l'œuvre. Alors, dans un post Facebook⁹³, en réponse à cet article, l'écrivain prend le temps de rappeler que son livre ne constitue en aucun cas une pièce à conviction du procès, comme le suggère la journaliste, puisque la procédure judiciaire ne s'appuie que sur la plainte déposée en 2012 et les expertises médicales. Plus loin, l'auteur dénonce le procédé d'écriture employée par la journaliste, qui révèle une volonté de discréditer ces propos. Ainsi, pour Édouard Louis, cet article apparaît comme représentatif de la « culture du viol » qui analyse et reformule les propos des victimes avant même de les entendre. La remise en cause du discours de la victime, sa réappropriation, sont autant d'éléments qui poussent les victimes à se taire. Dès lors, la réception de l'œuvre est davantage marquée par ce récit médiatique qui se cristallise autour d'elle.

Néanmoins, à l'instar d'*En Finir avec Eddy Bellegueule, Histoire de la violence* est à son tour publié en poche, dans la même collection Point, en 2017. Cette fois-ci, en quatrième de couverture, nous retrouvons des citations issues de critique de *Télérama* : « Le jeune auteur convoque le mysticisme et la puissance des tragédies antiques, et confirme son art de mettre en scène le réel ».

Le dernier ouvrage plus récent de l'auteur a lui aussi été l'objet d'une critique à double tranchant. Nous retrouvons toujours en première ligne de défense du livre les journaux comme *Le Parisien* et *Télérama*, toujours sous les plumes de Fabienne Pascaud et Pierre Vavasseur. La première annonce l'exploration de la « psyché paternelle »⁹⁴ quand le

⁹¹ Le procès de l'écrivain Edouard Louis tourne à la farce - <http://www.lefigaro.fr/actualite-france/2016/03/18/01016-20160318ARTFIG00250-le-proces-de-l-ecrivain-edouard-louis-tourne-a-la-farce.php> - consulté le 10 mai 2019.

⁹² Édouard Louis : du récit littéraire au feuilleton judiciaire - https://www.liberation.fr/france/2019/01/29/edouard-louis-du-recit-litteraire-au-feuilleton-judiciaire_1706238 - consulté le 10 mai 2019.

⁹³ <https://www.facebook.com/edouard.bellegueule/posts/2305825196149116> - consulté le 10 mai 2019.

⁹⁴ Avec « Qui a tué mon père », Édouard Louis nous bouleverse encore - <https://www.telerama.fr/livre/avec-qui-a-tue-mon-pere,-edouard-louis-nous-bouleverse-encore,n5625790.php> - consulté le 10 mai 2019.

second évoque un texte aux pages « chauffées à blanc »⁹⁵. Ses détracteurs campent également sur leur position puisque les critiques négatives proviennent une nouvelle fois de journaux comme *Le Figaro* où sous la loupe de Frédéric Beigbeder, le livre est perçu comme un « *Germinal* réécrit par Caliméro »⁹⁶. *L'Express*, à son tour, regrette un texte maigre qui ne rend service ni à son père, ni à la littérature⁹⁷. Ce statisme de la part des deux pôles révèle la portée politique de ces livres puisqu'ils sont encensés par une partie de la presse dite de « gauche » quand ils sont davantage fustigés par la presse dite de « droite ». Ce qui détonne véritablement dans la réception de cet ouvrage, c'est qu'elle atteint le plus haut sommet de l'État. En effet, c'est en juin 2018 que la journaliste Nathalie Segauines nous apprend dans un article pour *L'Opinion*⁹⁸ que le texte *Qui a tué mon père* circulerait entre les mains des conseillers de l'Élysée et y serait lu avec attention. Bruno Roger-Petit, alors porte-parole de la présidence de la République française, se réjouit de la proximité de pensée entre le modèle « macronien », qui promeut l'émancipation plutôt que l'assignation à résidence, et le texte d'Édouard Louis. Il fait donc de sa lecture de *Qui a tué mon père* une extension du projet de campagne présidentielle d'Emmanuel Macron. La lecture s'est effectuée sous le prisme subjectif et orienté du politicien afin de retourner l'attaque en défense. Contre l'utilisation jugée inadéquate de son discours, l'auteur clôt le débat en un tweet : « mon livre s'insurge contre ce que vous êtes et ce que vous faites. Abstenez-vous d'essayer de m'utiliser pour masquer la violence que vous incarnez et exercez. J'écris pour vous faire honte. J'écris pour donner des armes à celles et ceux qui vous combattent. » L'accusation portée *ad hominem* par l'auteur a donc suscité de vives réactions. La plus frappante reste cet ouvrage de Martin Hirsch, *Comment j'ai tué son père*⁹⁹, qui se veut une réponse aux invectives d'Édouard Louis. Martin Hirsch est un haut fonctionnaire, aujourd'hui directeur général de l'Assistance publique – Hôpitaux de Paris. Il a été président de l'Agence du service civique et d'Emmaüs France. De 2007 à 2010, il a été haut-commissaire aux Solidarités actives contre la pauvreté, sous le gouvernement de François

⁹⁵ «Qui a tué mon père» : le livre rageur et poignant d'Edouard Louis - <http://www.leparisien.fr/culture-loisirs/livres/qui-a-tue-mon-pere-le-livre-rageur-et-poignant-d-edouard-louis-04-05-2018-7698543.php> - consulté le 10 mai 2019.

⁹⁶ Qui a tué mon père, d'Edouard Louis - <http://www.lefigaro.fr/livres/2018/05/25/03005-20180525ARTFIG00072--qui-a-tue-mon-pere-d-edouard-louis-germinal-reecrit-par-calimero.php> - consulté le 10 mai 2019.

⁹⁷ Edouard Louis retrace une histoire d'hommes - https://www.lexpress.fr/culture/livre/edouard-louis-retrace-une-histoire-d-hommes_2014494.html - consulté le 10 mai 2019.

⁹⁸ «Qui a tué mon père», d'Edouard Louis: le brûlot qui fait cogiter l'Elysée - <https://www.lopinion.fr/edition/politique/qui-a-tue-mon-pere-d-edouard-louis-brulot-qui-fait-cogiter-l-elysee-152495> - consulté le 15 avril 2019.

⁹⁹ Hirsch M., *Comment j'ai tué son père*, Paris, Stock, coll. La Bleue, 2019.

Fillon. C'est sous cette fonction qu'Édouard Louis l'attaque, écrivant : « En 2009, le gouvernement de Nicolas Sarkozy et son complice Martin Hirsch remplacent le RMI, un revenu minimum versé par l'État Français aux personnes sans travail, par le RSA »¹⁰⁰. Par la suite, il explique que ce changement de régime engendre un harcèlement et des menaces auprès de son père, sommé de retourner au travail, sans quoi il ne disposera plus de ses aides. Sous ces injonctions, Édouard Louis poursuit en expliquant que malgré l'état de santé déjà fragilisé de son père, ce dernier avait dû accepter un travail de balayeur et conclut son paragraphe par ces mots : « Nicolas Sarkozy et Martin Hirsch te broyaient le dos ». L'énarque dénonce alors le caractère de « révisionnisme social »¹⁰¹ et engage la responsabilité de l'auteur de porter de telles accusations. Il va même jusqu'à prendre la plume pour tenter de donner un contre-discours à ces incriminations. Ce livre, *Comment j'ai tué son père*, est écrit avec beaucoup d'ironie, comme dans des passages de ce type :

L'excellence était inscrite dans toutes les bases de mon génome. J'avais d'ailleurs fait don à la science non pas d'un organe, non pas de mon corps, mais tout simplement de mon patrimoine génétique. Pour les générations à venir. Pour que le monde se débarrasse de la méchanceté et de l'égoïsme.¹⁰²

L'intrigue du texte peut être résumée de cette manière : Martin Hirsch rencontre Édouard Louis par hasard, ce dernier lui demande de tuer son père. Dès lors, le narrateur part à la recherche de cet homme qu'il doit assassiner : René, à Ruchicourt. L'intrigue fictive retourne l'histoire originale, où cette fois c'est le fils, Édouard Louis, qui tue son père. Le vécu d'autrui est utilisé à des fins romanesques, revendiquées comme telles¹⁰³. Alors, le récit est marqué par l'ironie : Martin Hirsch pose le regard caricaturé des riches sur les pauvres, notamment lorsque le narrateur revient sur son amitié avec Paul et les origines sociales de ce dernier. Ici, le narrateur, pour donner à Édouard Louis ce qu'il veut entendre, fait de la misère dans laquelle vit Paul l'objet d'exotisme et de dépaysement : « ça me dépayse. Il y avait à mes yeux quelque chose d'exotique dans ces conditions de vie modestes »¹⁰⁴. Qui plus est, Martin Hirsch se fait passer pour celui qui sauve le père. Au chapitre intitulé « 51 ou 15 ? », le narrateur soulage sa conscience en appelant les secours pour réanimer René qui

¹⁰⁰ Louis É., *Qui a tué mon père*, p. 76.

¹⁰¹ France Inter, Martin Hirsch, sur le livre d'Édouard Louis : « c'est du révisionnisme social » - 20 février 2019 : <https://www.franceinter.fr/emissions/l-invite-de-8h20-le-grand-entretien/l-invite-de-8h20-le-grand-entretien-20-fevrier-2019> - consulté le 10 mai 2019.

¹⁰² Hirsch M., *Comment j'ai tué son père*, Paris, Stock, coll. La Bleue, 2019, p. 29.

¹⁰³ *Ibid.*, « J'en profite pour préciser que tous les autres personnages – je dis bien tous – sont imaginaires, quelles que soient les ressemblances, fortuites ou non, qui peuvent apparaître. » p. 186.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 48.

fait un malaise cardiaque. Bien qu'employé comme tueur à gage, parce que c'est pour lui ce dont Édouard Louis l'accuse, ici il se met en scène en tant que sauveur. Martin Hirsch prend donc le contre-pied du discours accusateur d'Édouard Louis. Cette défense tombe à plat lorsque le narrateur explique l'échec de la mise en place du RSA pour remplacer le RMI. Les notions d'inconditionnalité et d'obligation se confrontent inévitablement pour les bénéficiaires. A qui donner le RSA ? Dans quelles conditions ? Pour quelle contrepartie ? La conciliation, entre l'ambition inconditionnelle et la nécessité de retour sur investissement du RSA, est reconnue comme difficile et nourrie la tension existante traduite dans les controverses à son sujet. De cette manière, le texte admet l'impossibilité de créer une aide sociale qui conviendrait à tous, l'impossibilité aussi de faire du cas par cas. Ceci est admis par Martin Hirsch. La conclusion du livre est alors fortement ironique. Le haut-fonctionnaire propose une opposition d'intérêt entre la cause écologique et la cause sociale :

La guerre contre la pauvreté n'était déjà pas simple à conduire quand le risque environnemental semblait purement théorique, mais elle devient sacrément complexe dans un contexte où l'on semble sommé de choisir entre la cause sociale et la cause environnementale, au risque de maltraiter les deux.

La question n'est peut-être pas « Qui a tué mon père ? », mais « Qui empêche nos enfants de vivre ? »

Et cette question-là peut légitimement aussi nous réveiller en pleine nuit.

Dès lors, si Martin Hirsch a pris le temps de donner la voix aux « concernés », allant jusqu'à mettre en scène les prémices du mouvement des gilets jaunes¹⁰⁵, son récit ne donne pas de solutions concrètes quant aux besoins immédiats d'une frange de la population. Il s'agit de répondre à Édouard Louis pour ne pas laisser les accusations sans réponse mais il ne donne raison ni à l'un ni à l'autre.

2 - Réception et traduction à l'étranger

Le succès d'Édouard Louis retentit dans toute l'Europe mais aussi outre-Atlantique. Il apparaît dans des articles à son effigie concernant les pages cultures de quotidiens comme

105 *Ibid.*, « Le rond-point était tenu par des gilets jaunes. », p. 153.

le *New-York Times*¹⁰⁶¹⁰⁷¹⁰⁸ aux États-Unis, *El Pais*¹⁰⁹¹¹⁰¹¹¹ en Espagne, *The Times*¹¹² et le *Guardian*¹¹³ en Angleterre, *Der Spiegel*¹¹⁴ en Allemagne ou encore le *Klassekampen*¹¹⁵ norvégien. Il est régulièrement sollicité pour parler politique à travers les systèmes de classe, sexualité et littérature. Ces articles sont publiés généralement à la sortie des œuvres traduites de l'auteur où les journalistes en proposent à leur tour une critique. Plus surprenant, dans l'article du *Klassekampen*, nous apprenons que le texte d'Édouard Louis, *En Finir avec Eddy Bellegueule*, risque de ne pas être publié en Russie à cause de l'homosexualité trop prégnante. Il apparaît donc que la publication, ou non, d'un livre dans un pays, nous ramène à penser l'état actuel des mœurs et libertés dans certaines zones du monde. Édouard Louis fait aussi paraître ses ébauches de texte pas encore publiées dans la revue *Freeman's*. En 2018, il a notamment participé à la revue 'The Gay and Lesbians review', son article apparaît en une sous la thématique « On the complexity of violence »¹¹⁶. Ce qui confirme le retentissement de son œuvre en Europe et aux États-Unis, c'est surtout sa présence répétée et sporadique au sein de conférences ou lectures. Il a en effet effectué des discussions dans des universités américaines, telles que l'université de Brown en novembre 2018, son intervention s'intitulait alors : « Against Useless Literature : what can literature really do ? ». Il a aussi participé à des lectures et des conférences au sein de l'UCLA et de l'université de

¹⁰⁶ Why My Father Votes for Le Pen - <https://www.nytimes.com/2017/05/04/opinion/sunday/why-my-father-votes-for-marine-le-pen.html> - consulté le 14 mai 2019.

¹⁰⁷ For the French Author Édouard Louis, His Books Are His Weapon - <https://www.nytimes.com/2018/06/19/books/edouard-louis-history-of-violence.html> - consulté le 14 mai 2019.

¹⁰⁸ 'The End of Eddy' Captures a Savage Childhood and a Global Movement - <https://www.nytimes.com/2017/05/17/books/review-end-of-eddy-edouard-louis.html> - consulté le 14 mai 2019.

¹⁰⁹ El niño acosado se hace escritor - https://elpais.com/cultura/2015/05/22/actualidad/1432306012_795615.html - consulté le 14 mai 2019.

¹¹⁰ El 'yo acuso' de Édouard Louis contra Emmanuel Macron - https://elpais.com/cultura/2018/06/07/actualidad/1528374423_973764.html - consulté le 14 mai 2019.

¹¹¹ Édouard Louis: "Vivimos rodeados de violencia, pero la llamamos vida" - https://elpais.com/cultura/2018/03/08/actualidad/1520503723_591870.html - consulté le 14 mai 2019.

¹¹² Édouard Louis: How Michel Foucault (not therapy) saved my life - <https://www.thetimes.co.uk/article/edouard-louis-how-michel-foucault-not-therapy-saved-my-life-19t8qlhr8> - consulté le 14 mai 2019.

¹¹³ Édouard Louis: 'I want to be a writer of violence. The more you talk about it, the more you can undo it' - <https://www.theguardian.com/books/2018/jun/09/edouard-louis-i-want-to-be-a-writer-of-violence-the-more-you-talk-about-it-the-more-you-can-undo-it> - consulté le 14 mai 2019.

¹¹⁴ Édouard Louis: "Wer hat meinen Vater umgebracht" rezensiert - <https://www.spiegel.de/kultur/literatur/edouard-louis-wer-hat-meinen-vater-umgebracht-rezensiert-a-1249369.html> - consulté le 14 mai 2019.

¹¹⁵ Paria parmi les parias - <https://www.klassekampen.no/article/20160220/ARTICLE/160229999> - consulté le 14 mai 2019.

¹¹⁶ 'Violence is a very complex thing.' - The Gay & Lesbian Review - <https://glreview.org/article/violence-is-a-very-complex-thing/> - consulté le 14 mai 2019.

Berkeley, ainsi qu'à la bibliothèque publique de Los Angeles la même année. Il parcourt également l'Europe où nous avons pu le voir en Pologne, notamment à Varsovie et Poznań. Puis à la Hague, Bruxelles et Amsterdam entre octobre et novembre 2018. Plus tôt, en juin et juillet 2018, il participe à un séminaire au centre de la Free University of Berlin. Ce séminaire s'intitulait « History of literature, history of violence ». Le programme souhaitait explorer les travaux de Toni Morrison, Didier Eribon, Marguerite Duras, Svetlana Alexievitch, Tash Aw, Ocean Vuong, Michel Foucault ou encore Imre Kertész. Quelques jours avant, à l'Université de Harvard, le 3 mai 2018, a eu lieu une conférence titrée : "Fifty Years Later : The New French Intellectuals", à laquelle sont invités Didier Éribon, Geoffroy de Lagasnerie et Édouard Louis. Pour les universitaires américains, ces trois intellectuels incarnent la nouvelle ère de la *French Theory*, représentant les attendus suscités par l'émergence des *gender studies*. Notre auteur a aussi participé à une autre conférence au Dartmouth College : "Intersectionality in the age of populism" accompagné par Nancy Fraser, Didier Éribon, Michael Lucey et Anne F. Garréta. Nous pouvons aussi le voir en une du magazine américain *Document Journal*¹¹⁷, dans lequel est reconstitué un dialogue entre lui et l'autrice britannique Zadie Smith. Deux éléments apparaissent grâce à ces informations sur la vie intellectuelle de notre auteur. Le premier constat à établir est que la réception de l'œuvre d'Édouard Louis dépasse largement nos frontières et s'inscrit dans un discours littéraire et universitaire mondialisé. Ainsi en découle le second constat : la présence d'Édouard Louis en résidence dans les universités Américaines nous rappelle que les *gender studies* ont eu un impact plus important, voire exclusif, sur la représentation des minorités dans les enceintes universitaires outre-Atlantique.

Si Édouard Louis est un auteur reconnu dans le monde c'est aussi grâce aux traductions de ses textes. En effet, dès son premier roman, les traductions se sont multipliées en Europe. En voici quelques exemples que nous établissons dans un souci de recensement pour les travaux futurs qui concerneront l'auteur. Nous pouvons retrouver *En Finir avec Eddy Bellegueule* dans les pays anglo-saxons¹¹⁸, en Italie¹¹⁹, en Espagne¹²⁰, en

¹¹⁷ Novelists Édouard Louis and Zadie Smith on writing in a distracting political present - <https://www.documentjournal.com/2018/04/novelists-edouard-louis-and-zadie-smith-on-writing-in-a-distracting-political-present/> - consulté le 14 mai 2019.

¹¹⁸ Louis É., *The End of Eddy*, traduit par Michael Lucey, Harvill Secker, 2017.

¹¹⁹ Louis É., *El caso Eddy Bellegueule*, traduit par A. Cristofori, Bompiani, 2014.

¹²⁰ Louis É., *Para acabar con Eddy*, traduit par Maria Teresa Gallego, Salamandra, 2015.

Allemagne¹²¹, aux Pays-Bas¹²², en Serbie¹²³, en Roumanie¹²⁴, en Albanie¹²⁵, en République Tchèque¹²⁶, au Brésil¹²⁷ et même en langue hébraïque par Rama Ayalon ainsi qu’au Japon¹²⁸.

Son second texte, *Histoire de la violence*, connaît à son tour un succès de publication à l’étranger. La version anglaise, est désormais traduite par Lorin Stein et diffusée en Angleterre, Irlande, Australie et Afrique du Sud¹²⁹ ainsi qu’aux États-Unis. En Espagne, la traduction est effectuée par José Manuel Fajardo¹³⁰ mais il existe également une version catalane traduite par Jordi Martin Lloret¹³¹. En Allemagne¹³², pas de changement, ni de traducteur, ni de maison d’édition. Ainsi, on retrouve le texte en Italie¹³³, en Suède¹³⁴, en Pologne¹³⁵, aux Pays-Bas¹³⁶, en Roumanie¹³⁷, et même au Kosovo¹³⁸.

Enfin, *Qui a tué mon père* va connaître le même succès éditorial. Les versions américaines et anglaises de *Who killed my father*¹³⁹, sont encore une fois traduites par Lorin Stein. De même pour la version suédoise qui conserve sa traductrice Marianne Tufvesson¹⁴⁰. Les éditions italiennes Bompiani confie cette fois le travail à la traductrice Annalisa Romani¹⁴¹. Les éditions allemandes Fischer conservent leur traducteur Hinrich Schmidt-Henkel¹⁴². Les traducteurs néerlandais poursuivent leur travail de binôme pour la traduction titrée *Ze hebben mijn vader vermoord*¹⁴³.

Ces différentes traductions tendent donc à révéler l’aspect européenisé de la réception de l’œuvre d’Édouard Louis. Par ailleurs, en avril 2019, un jeune auteur suédois,

¹²¹ Louis É., *Das ende von Eddy*, traduit par Hinrich Schmidt-Henkel, Fischer, 2015.

¹²² Louis É., *Weg met Eddy Bellegueule*, traduit par Edu Borger, Marteau, 2015.

¹²³ Louis É., *Je S Edijem Belgelom*, traduit par Ivana Misirlić, Laguna, 2018.

¹²⁴ Louis É., *Sfârșitul lui Eddy Bellegueule*, traduit par Alexandru Matei, Brosata, 2018.

¹²⁵ Louis É., *Mori fund Eddy Bellegueule*, traduit par Anila Xhekalju, Buzuku, 2014.

¹²⁶ Louis É., *Skoncovat s Eddym B*, traduit par Sára Vybíralová, Paseka, 2018.

¹²⁷ Louis É., *O Fim de Eddy*, traduit par Francesca Angiolillo, Tusquets, 2018.

¹²⁸ Louis É., *エディに別れを告げて*, traduit par Kei Takahashi, Tokyo Sogensha, 2015.

¹²⁹ Louis É., *History of violence*, traduit par Lorin Stein, Harvill Secker, 2019. (Etats-Unis, chez Farrar, Straus and Giroux, 2018.)

¹³⁰ Louis É., *Historia de la violencia*, traduit par José Manuel Fajardo, Salamandra, 2018.

¹³¹ Louis É., *Història de la violència*, traduit par Jordi Martin Lloret, Editorial Empúries, 2018.

¹³² Louis É., *Im Herzen der Gewalt*, traduit par Hinrich Schmidt-Henkel, Fischer, 2017.

¹³³ Louis É., *Storia della violenza*, traduit par F. Ascari, Bompiani, 2016.

¹³⁴ Louis É., *Valdets Historia*, traduit par Marianne Tufvesson, Wahlstrom & Wildstrand, 2017.

¹³⁵ Louis É., *Historia Przemocy*, traduit par Joanna Polachowska, Wydawnictwo Pauza, 2017.

¹³⁶ Louis É., *Geschiedenis van geweld*, traduit par Jan Pieter van der Sterre et Reintje Ghoos, De bezige bij, 2017.

¹³⁷ Louis É., *O Istorie a violentei*, traduit par Alexandru Matei, Editura Litera, 2019.

¹³⁸ Louis É., *Historia e dhunës*, traduit par Urim Nerguti, Buzuku, 2018.

¹³⁹ Louis É., *Who killed my father*, Harvill Secker, 2019.

¹⁴⁰ Louis É., *Vem dödade min far*, traduit par Marianne Tufvesson, Wahlstrom & Wildstrand, 2019.

¹⁴¹ Louis É., *Chi ha ucciso mio padre*, traduit par Annalisa Romani, Bompiani, 2019.

¹⁴² Louis É., *Wer hat meinen Vater umgebracht*, traduit par Hinrich Schmidt-Henkel, Fischer, 2019.

¹⁴³ Louis É., *Ze hebben mijn vader vermoord*, traduit par Jan Pieter van der Sterre et Reintje Ghoos, De bezige bij, 2019.

Patrik Lundberg, publie un long essai fortement inspiré, et revendiqué comme tel, par celui de l'auteur français. En effet, cet essai intitulé *Qui a tué ma mère*¹⁴⁴, revient sur la vie de cette femme et la politique de classe en Suède en suivant le même processus d'écriture du souvenir avant de citer le noms de certains responsables politiques suédois. Cette réappropriation du format et du texte d'Édouard Louis révèle la nécessité d'un contre-discours politique au sein d'une Europe essoufflée par des systèmes économiques et sociaux destructeurs.

La réception des textes d'Édouard Louis à l'étranger rend compte d'un intérêt certain au niveau mondial quant aux problématiques relevées dans ses récits. Édouard Louis est donc un auteur qui s'inscrit dans son siècle. En somme, la propension militante de son œuvre, concernant la lutte des classes ou servant la cause LGBT+, est ce qui lui permet de se faire une place dans le milieu intellectuel globalisé, davantage que ses talents d'écriture qui sont moins remis en question qu'au sein de la critique française. Il est évidemment toujours plus compliqué de juger la qualité d'écriture d'un auteur en se basant sur une traduction. Néanmoins, la distinction entre la réception en France et celle à l'étranger se trouve aussi dans cette différence d'approche de l'œuvre.

3 – Adaptations et mises en scène

Toujours dans un souci de transmission, de recensement et de réunification de données, nous rappelons que les textes d'Édouard Louis ont souvent été portés à la scène dans toute l'Europe. Par exemple, *En Finir avec Eddy Bellegueule* a été mis en scène en 2018 sous le titre anglais du texte, *The End of Eddy*, au festival international d'Édimbourg, ainsi qu'à l'Unicorn Theatre de Londres par Pamela Carter et Stewart Laing. La transposition à la culture anglaise se manifeste dans les costumes des acteurs semblables aux uniformes scolaires. Déjà en 2017, ce texte a été repris à Stockholm par Lucia Cajchanova avec la performance de l'acteur Björn Elgerd, seul en scène, dans un décor sombre, digne d'une ambiance de club. A Copenhague, c'est Anna Balslev qui a mis en scène ce texte au Betty Nansen Teatret, sous la traduction *Færdig med Eddy*. Les confettis roses présents sur scène marquent bien l'appartenance du texte à l'enfance ainsi qu'au rejet de la norme du genre. Notons également que la Manufacture Centre Dramatique National Nancy-Lorraine

¹⁴⁴ Lundberg P.,: *Vem dödade min mor?* - <https://www.expressen.se/kultur/qs/historien-om-mammas-lidande-bar-manga-namn/> - consulté le 15 avril 2019.

accueille la mise en scène de *Das Ende von Eddy*, adaptation en allemand d'*En Finir avec Eddy Bellegueule* par Leyla-Claire Rabih, en 2017.

Par la suite, le deuxième récit d'Édouard Louis va à son tour être porté à la scène à multiples reprises. Le 13 décembre 2017, en Norvège, au Norske Teatret d'Oslo a lieu la première adaptation de *Valdens Historie* par Kjersti Horn. La mise en scène suggèrent bien le rapport de force existant entre les deux protagonistes et leur confrontation, à l'image du texte. Mais c'est surtout en Allemagne que cette œuvre connaîtra le plus grand écho avec pas moins de quatre adaptations différentes. C'est au printemps 2018 que Thomas Ostermeier met en scène *Im Herzen Der Gewalt* à Berlin. L'aspect audiovisuel cher au metteur en scène avec l'insert de vidéos sur la scène redouble l'effet visuel à l'instar du texte qui se veut polyphonique. Ce même metteur en scène a également adapté pour la France le récit de Didier Éribon, *Retour à Reims*, en janvier 2019. A Hambourg, au théâtre Thalia, *Im Herzen der Gewalt* est adapté par Franziska Austen. La mise en scène dégage une impression de violence et de rapport de force entre les personnages. La troisième adaptation a eu lieu à Bielefeld par Alice Buddeberg où là encore, la mise en scène joue sur les normes du genre à l'aide du travestissement. En mai 2019, à Nuremberg, Barish Karademir adapte le texte au Tafelhalle en s'appuyant aussi sur la danse. En décembre 2018, *Histoire de la violence* est aussi joué à Ljubljana en Slovénie, adapté par Ivica Buljan.

Nous le savons, *Qui a tué mon père* est adapté au théâtre dès mars 2019. La mise en scène de Stanislas Nordey débute son périple à Paris, au théâtre de la Coline, avant de se produire au Théâtre National de Strasbourg, aux Centres dramatiques nationaux de Béthune et d'Orléans, au théâtre de Vidy-Lausanne, au Grand R de la Roche-sur-Yon, à la Soufflerie de Rezé, enfin au théâtre de Villefranche-sur-Saône entre 2019 et 2020.

De cette manière, les textes d'Édouard Louis entretiennent un lien particulier avec le théâtre. Il ne s'agit pas pour l'auteur d'être un écrivain isolé dans sa tour d'ivoire. Son œuvre n'est pas figée mais se laisse approprier par autrui. Toutes ces adaptations alors disponibles donnent de nouvelles indications sur le texte et sa vivacité. Si ces récits dénoncent des pratiques et des mœurs politiques ancrées dans le cadre sociétal français, ces différentes mises en scène suggèrent une caisse de résonance à l'échelle *a minima* européenne.

L'œuvre d'Édouard Louis apparaît aujourd'hui comme installé dans le champ littéraire contemporain. Avec ses trois textes, il a su se faire une place dans le milieu littéraire mondial où ses œuvres trouvent un écho retentissant. Malgré tout, en France, l'auteur dérange. Ses prises de positions politiques, qui ressortent de ces textes, crispent les critiques.

Le soutien et la validation de son œuvre par des intellectuels comme Didier Éribon, Annie Ernaux, laisse même suggérer une forme d'affiliation explicite et assumée. Cette notion échappe aux lecteurs étrangers, qui se contentent davantage de prendre l'œuvre pour ce qu'elle est. Les thèmes abordés par l'auteur alimentent toute une frange de la bien-pensance européenne et américaine. Si l'on peut dire qu'un nouvel écrivain est né, il apparaît qu'une étude plus approfondie, objective des textes d'Édouard Louis, pourrait parvenir à effacer cette dichotomie politique au profit du caractère tout à fait littéraire de son œuvre.

CHAPITRE 2 : Le traitement du réel dans l'œuvre d'Édouard Louis

I – Rappels théoriques et la place d'Édouard Louis

1 – Des mémoires à l'autofiction : généalogie de l'écriture de soi

Les récits d'existences individuelles, nous donnent accès à l'univers historique dans lequel elles ont été écrites. Les mémoires sont donc des textes où l'auteur raconte les hommes et les événements dont il a été témoin. La priorité est donnée à la relation des faits, non pas aux sentiments personnels de l'auteur, tout en indiquant la place que ce dernier occupe dans le récit de l'Histoire. L'histoire relatée est orientée vers le dehors plutôt que vers le dedans. Les mémoires commencent donc à marquer la centralité du Moi, puisque l'auteur fait part de son existence comme étant digne d'intérêt pour lui-même et pour ses lecteurs. Il s'agit de se vouloir exemplaire, témoin et juge de sa destinée et de son époque. La mémoire individuelle se dissimule derrière la mémoire empirique de l'Histoire. Le récit de sa propre existence a pour objectif d'être révélateur d'un moment précis, charnière de l'Histoire. Il ne s'agit pas de revenir sur l'histoire de sa personnalité, mais davantage sur les actes marquants de la vie de l'auteur. Le mémorialiste s'attache à parler de son époque à travers l'expérience personnelle qu'il en fait. Cependant, pour raconter l'Histoire il faut en être acteur. Ainsi, les mémoires ont souvent été le produit de personnalités aristocrates, nobles, bourgeoises, comme le prouvent les célèbres *Mémoires* de Saint-Simon, qui livre son lignage dès l'ouverture de son récit. Les mémoires militaires et politiques naissent donc dans les rangs de la noblesse : pensons à Agrippa d'Aubigné ou encore Monluc au XVI^{ème} siècle puis à La Rochefoucauld et le cardinal de Retz au XVII^{ème} siècle. Pour ces mémorialistes, le nom d'auteur est dégradant. Ce qui compte, c'est de faire valoir leurs actions au service du roi, et rappeler éventuellement qu'ils n'en ont pas été récompensés. Il s'agit de se détacher des historiens de profession pour devenir les historiens d'eux-mêmes. Le cardinal de Retz écrit ainsi dans ses *Mémoires* : « Qui peut donc écrire la vérité que ceux qui l'ont sentie ? ». Dès lors, il apparaît que pour être mémorialiste, il faut pouvoir être en possession d'un certain capital social, politique ou culturel qui justifie une prise de parole publique. Pour autant, les mémoires ont été un espace littéraire qui a permis l'émergence de la question des rapports de classe sociale. La Révolution française entraîne une articulation différente entre vie privée et vie publique. En effet, dans ses *Confessions*, Rousseau revient sur ses origines modestes, étant fils d'horloger, dont la mère meurt alors qu'il est encore très jeune. Ses mémoires évoquent l'importance de la lecture dans la formation du jeune garçon et la nécessité de la fuite. Dès lors, les mémoires sont un genre littéraire où s'exprime l'ambivalence humaine dans un contexte social, historique, géographique borné. L'émergence de l'écriture de soi va de pair avec l'écriture de l'Histoire. Comme le rappelle Georges Gusdorf :

Un individu ne vit pas dans un univers sans limite ; il existe dans une sphère limitée où interviennent, sous une forme historiquement définie, l'État, la religion, la connaissance, toutes institutions à partir desquelles il définit sa propre ligne de vie, organisation spécifique au sein d'une conjoncture spatio-temporelle donnée.¹⁴⁵

L'opposition entre histoire collective et histoire d'une personnalité va justifier l'opposition générique entre mémoire et autobiographie. En effet, l'autobiographie permet de relier ensemble l'identité (auto) et la vie (bio) à l'aide d'un outil qui est celui de l'écriture (graphie). En ce sens, la définition proposée par Philippe Lejeune de l'autobiographie se différencie des mémoires : « Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité »¹⁴⁶. On s'éloigne du caractère historique et collectif des mémoires. Paradoxalement, c'est aussi le passage à l'écriture, qui crée la distinction la plus évidente entre l'auto et le bio, le vécu devenant représentation. De cette manière, l'autobiographie pose la question du rapport entre l'outil de communication et l'objet à communiquer. De plus, dans l'autobiographie, l'identité de l'auteur doit correspondre à celle du narrateur et du personnage, dans le cas où la narration est homo-diégétique. La question de véracité du propos suppose un pacte référentiel. En effet, l'accès à sa propre vérité se dérobe. L'écriture n'étant que l'expression de la conscience et non la conscience en elle-même, on se rapproche du solipsisme, où la seule certitude du sujet est celle de sa propre existence, tout le reste n'étant que construction mentale. L'adéquation globalisante entre le vécu, le senti, la pensée et l'écrit est impossible autant sur le plan matériel que moral. Le langage est un espace clos, incapable d'embrasser la réalité humaine en sa totalité, d'en rendre toutes les nuances. C'est pourquoi Philippe Lejeune expose la nécessité de ce contrat entre le lecteur et le texte autobiographique, qui consiste à admettre l'authenticité du texte, de l'image que le narrateur se fait de lui-même et de son temps. Ce qui exige à son tour un engagement de l'autobiographe, qui se doit de faire un pacte de fidélité avec lui-même, en assurant la permanence de l'être, à maintenir dans la progression de la temporalité. L'autobiographie révèle donc la quête identitaire de celui qui l'écrit. L'écriture du moi consiste à vouloir exister par soi-même, à faire sens seul. Ce phénomène marque également un degré d'auto-estimation revendiqué. C'est pourquoi les autobiographes insistent sur le souci de la différence, la volonté de se démarquer de leur milieu. Il s'agit d'écrire sa vie afin de se donner la chance de la revivre, de la renouveler en se conformant davantage aux préférences

¹⁴⁵ Gusdorf G., *Lignes de vie*, t. 2, p. 450.

¹⁴⁶ Lejeune P., *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 14.

du rédacteur. Cette méthode suggère donc un point de vue arbitraire, révélé par la sélection des événements retenus. D'autant plus qu'écrire la vérité c'est supposer détenir cette vérité. Or, le vécu est falsifié par sa transmutation en discours. Georges Gusdorf explique alors :

Le récit de vie dans son authenticité, n'est pas une récapitulation de ce qui a eu lieu, mais nécessairement une interprétation, c'est-à-dire une œuvre de soi à soi.¹⁴⁷

Cependant, l'autobiographie a pu être considérée comme l'espace d'expression de la bourgeoisie. Dans un autre de ces ouvrages¹⁴⁸, Philippe Lejeune met en parallèle le récit de vie et cette thématique des classes sociales. Pour lui, la biographie, ou l'autobiographie, est depuis le XIX^{ème} siècle une affaire des classes sociales dominantes. Les seules traces de récit de soi d'ouvriers, travailleurs, concernent les militants. Il apparaît donc que « seuls la pratique de l'action, l'engagement politique et syndical, permettent de donner à une vie ouvrière une identité, c'est-à-dire une structure et une valeur qui la fasse accéder au mode de diffusion de la biographie imprimée ». Philippe Lejeune explique que l'appropriation et la manipulation de la parole de l'autre continue de maintenir l'écart entre les dominés et les dominants. Pour se décharger, les dominants se dissimule derrière l'énonciation autobiographique, qu'ils ont eux-mêmes susciter. Dès lors, la théorie et la pratique des genres se distinguent, la frontière des genres est poreuse, comme l'avait anticipé Georges Gusdorf :

En fin de compte, l'opposition entre mémoires et autobiographies demeure sans valeur lorsqu'il s'agit d'une grande œuvre, dont l'unité s'affirme en vertu d'une autonomie qu'il serait absurde de mettre en question à propos de tel ou tel détail. Tout au plus peut-on faire valoir que l'un des deux genres met l'accent sur la vie privée du sujet de l'histoire, tandis que l'autre concerne sa vie publique, ses engagements dans les grands intérêts du monde. L'autobiographie proprement dite serait plutôt égocentrique, les mémoires cosmocentriques ou sociocentriques, toutes les formes intermédiaires pouvant se présenter entre les deux attitudes extrêmes.¹⁴⁹

L'autobiographie s'inscrit alors dans un prisme pluridisciplinaire. Son aspect premièrement historique devient politique. Ainsi, littérature et sciences sociales viennent à se confondre par le caractère témoin de l'œuvre.

¹⁴⁷ *Op. cit.*, p. 393.

¹⁴⁸ Lejeune P., *Je est un autre*, Paris, Seuil, 1980, p. 261.

¹⁴⁹ Gusdorf G., *Lignes de vie*, t. 1, Paris, p. 266.

Concernant l'autofiction, le terme voit le jour en 1977. Le mot apparaît dans le prière d'insérer de *Fils*, de Serge Doubrovsky :

Autobiographie ? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction d'événements et de fait strictement réel ; si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau.¹⁵⁰

L'écrivain joue avec les *a priori* de l'autobiographie comme expression littéraire réservée aux dominants. Dire que l'autofiction est l'espace donné aux dominés n'est pas suffisant. Ainsi il ajoute que l'autofiction doit rompre avec le « beau style » propre au roman. La théorie doubrovskienne exige une écriture décousue du présent. Plus tard et tout au long de sa vie, Serge Doubrovsky reviendra sur cette première tentative de définition, dépassé par l'engouement et l'appropriation du terme à travers le monde. Ainsi, l'autofiction devient un « récit dont la matière est entièrement autobiographique, la manière entièrement fictionnelle ». L'autofiction offre un dérivé du « moi », une image variable du « je », situé dans un monde inconstant. L'autofiction s'inscrit dans l'entre-deux de l'autobiographie et du roman. Pour le théoricien, il s'agit alors d'un « récit de cas entrepris du point de vue du sujet lui-même »¹⁵¹. Cette théorisation fait apparaître l'ambivalence de l'espace romanesque en tant que lieu privilégié pour réfléchir le roman :

L'autofiction, c'est la fiction que j'ai décidé, en tant qu'écrivain, de me donner de moi-même et par moi-même, en y incorporant, au sens plein du terme, l'expérience de l'analyse, non point seulement dans la thématique, mais dans la production du texte.¹⁵²

L'autofiction relève donc de l'écriture autobiographique qui est référentielle ainsi que du pouvoir poétique du langage, seul capable de problématiser la référence. Dès lors, les travaux de Philippe Gasparini¹⁵³¹⁵⁴ mettent en relief les caractéristiques propres à l'autofiction, recensées par Philippe Vilain¹⁵⁵ :

- 1 – identité onomastique de l'auteur et du héros-narrateur
- 2 – le sous-titre roman
- 3 – le primat du récit

¹⁵⁰ Doubrovsky S., *Fils*, Paris, Galilée, 1977.

¹⁵¹ Doubrovsky S., « Autobiographie / vérité / psychanalyse », dans *Autobiographiques, de Corneille à Sartre*, Paris, PUF, coll. « Perspectives critiques, 1988, p. 73.

¹⁵² *Ibid.*, p. 77.

¹⁵³ Gasparini P., *Autofiction, une aventure du langage*, Paris, Seuil, 2008.

¹⁵⁴ Gasparini P., *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Le Seuil, 2004.

¹⁵⁵ *Autofiction(s)*, Centre culturel international Cerisy-la-Salle, Manche Colloque, Burgelin Claude, Grell Isabelle, Roche Roger-Yves, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2010, p. 465.

- 4 – la recherche d’une forme originale
- 5 – une écriture visant la « verbalisation immédiate »
- 6 – la reconfiguration du temps linéaire (par sélection, intensification, stratification, fragmentation, brouillages...)
- 7 – un large emploi du présent de narration
- 8 – un engagement à ne relater que des « faits et événements strictement réels »
- 9 – la pulsion de « se révéler dans sa vérité »
- 10 – une stratégie d’emprise sur le lecteur

Toutefois, ces caractéristiques rejoignent déjà celles des mémoires, lorsque Rousseau écrit dès son incipit : « J’ai dit le bien et le mal avec la même franchise. Je n’ai rien tu de mauvais, rien ajouté de bon ». Les limites du genre sont rapidement relevées par le champ critique puisque l’autofiction s’appuie à la fois sur le traitement du réel tiré à son tour du vécu. Or, tout récit, quel que soit son degré de sincérité, sa volonté de véracité est soumise à un vécu falsifié. Par le geste de l’écriture, de la fiction, l’écrivain transforme la vérité vécue de sa vie. Le livre devient donc le lieu privilégié où l’écrivain s’accomplit et se dissout, puisque son identité est soumise à la parole dans laquelle il s’égaré plus qu’il ne s’affirme. Pour Philippe Forest ¹⁵⁶, l’écriture du « je » se distingue sous trois dénominations différentes : l’égo-littérature qui refuse toute mise en forme du récit de vie, l’hétérographie où le ‘je’ n’est plus le sujet mais le support de l’expérience du réel, et l’autofiction où le ‘je’ est à la fois sujet et support de la fiction. Le critique substitue alors ces termes à ceux du « roman du Je » qui a l’avantage de globaliser ce concept à un niveau historique et géographique. Là où l’autofiction va créer un lien de dépendance entre l’identité de l’auteur et celle du narrateur, lui-même héros du roman, l’expression « roman du Je » révèle la dualité entre écriture de soi et roman afin de les considérer de manière simultanée. La création d’un personnage, la mise en fiction d’un événement, rendent possible la distinction de l’auteur et du personnage. Ils apparaissent alors intrinsèquement différents puisque, « qui raconte sa vie la transforme fatalement en roman et ne peut déléguer de lui-même à l’intérieur du récit que le faux-semblant d’un personnage »¹⁵⁷. Cette définition rappelle le jeu littéraire où l’auteur constitue en objet le sujet en quoi il consistait, aspect manquant dans la définition que Vincent Colonna fait de l’autofiction : « L’écrivain est au centre du texte comme dans une

¹⁵⁶ Forest P., *Le Roman, le réel, et autres essais*, Nantes, C. Defaut, coll. Allaphbed, 2006

¹⁵⁷ *Op. cit.*, p. 119.

autobiographie (c'est le héros), mais il transfigure son existence et son identité »¹⁵⁸. Dans un autre de ces textes, Philippe Lejeune explique :

Pour que le lecteur envisage une narration apparemment autobiographique comme une fiction, comme une 'autofiction', il faut qu'il perçoive l'histoire comme impossible, ou comme incompatible avec une information qu'il possède déjà.¹⁵⁹

Pourtant, ce qui caractérise ce genre est davantage la confrontation de l'auteur à l'impossible qu'il livre au lecteur rappelant que la vérité est inévitablement fiction et que la fiction se doit d'être vérité. L'autofiction est double, et revendique cette duplicité intrinsèque à son statut fictionnel puis sa volonté de vérité, afin de révéler au mieux comment fiction et vérité sont nécessairement liées.

L'autofiction devient l'espace où se confronter à l'impossible dont nous soumet le réel. La volonté de rompre se précise à nouveau à travers l'établissement d'une relation à soi et à l'autre fondée sur la rupture, la recherche d'un écart à la norme. Ainsi, selon Claude Burgelin, l'autofiction correspond à des « mots et phrases écrits par quelqu'un qui se refuse à n'exister que dans les données usuelles des assignations sociales et ce qu'elles ont de mutilant ». L'autofiction permet donc d'atteindre ce point de l'impossible entre ce qui est envisageable de vivre et ce qui est réellement vécu. L'expression de l'indicible nécessite une écriture du ressassement. À la question : 'de quoi la reprise fait-elle son objet ?', Philippe Forest répond :

Du 'réel' tout simplement. C'est-à-dire : de l'impossible, de cette épreuve de désir et de deuil qui constitue le fond de toute expérience humaine et à partir de laquelle toute parole s'affrontant au silence. La devise du roman, qui ne saurait consentir jamais au mutisme, affirme plutôt : 'Ce qu'on ne peut pas dire, il faut le répéter.'¹⁶⁰

Cette reprise est le seul moyen qui donne à voir le réel sous toutes ses formes, en proposer une version entière et authentique. Sans cette reprise, l'événement sera toujours manquant, falsifié, incomplet. Même si cette reprise indique des contre-discours, des contre-vérités, paradoxalement, ces contre-sens permettent d'atteindre la signification dans sa totalité. La quête de vérité est donc possible à travers l'expressivité de l'impossible. L'authenticité de l'expérience vécue ne peut se mesurer qu'à l'aune du processus d'écriture. L'auteur écrit davantage pour faire jaillir la vérité de son vécu que pour en donner

¹⁵⁸ Colonna V., *Autofiction & Autres Mythomanies Littéraires*. Auch, Tristram, 2004, p. 75.

¹⁵⁹ Lejeune P., *Moi Aussi*. Paris, Seuil, 1986, p. 65.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 133.

l'impression au lecteur. L'écriture permet de revenir et de se confronter à l'expérience de l'impossible, plus qu'à en faire œuvre.

En somme, l'autofiction ne doit pas se soustraire au roman. La sur-théorisation dont elle est l'objet joue en défaveur de sa compréhension théorique. L'autofiction apparaît alors comme un roman qui donne accès à la « mémoire oblique »¹⁶¹, dans le sens où cette mémoire a conscience de ses limites, de ses créations, de ses manques ou ajouts. Il s'agit d'un roman qui problématise le rapport entre écriture et expérience tout en livrant un vécu nécessairement compris comme lacunaire.

2 – Le cas Édouard Louis

Ainsi, l'œuvre d'Édouard Louis n'est pas analogue aux mémoires, puisqu'il ne construit pas un récit de manière chronologique, en revenant sur tous les actes depuis sa naissance. Ses textes se rapprochent de l'autobiographie puisque l'auteur confronte son identité à son vécu par l'écriture. Toutefois, le terme d'autofiction correspond davantage à son œuvre puisque la construction des récits permet de révéler l'impossibilité de comprendre le réel dans sa globalité, bien que la notion d'autofiction dans l'œuvre d'Édouard Louis n'ait jamais été revendiquée et fut même rejetée par l'auteur. Dans cette intervention au micro de France Culture à propos d'*Histoire de la violence*, il déclare : « il faut rompre avec les traditions comme celles de l'autofiction qui pensent à partir du langage et qu'il faut plutôt écrire à partir de la vérité, pas à partir des mots, qui nous trahissent »¹⁶². Pour l'auteur, la vérité dépasse le langage imprécis et menteur. Pourtant, la communication de cette vérité n'est possible que par l'emploi du langage, et l'auteur a choisi l'écriture pour parler de son vécu. Les stratégies d'écriture deviennent alors indispensables pour dire cette vérité sans la trahir. Dans cette même émission radiophonique, Édouard Louis affirme à la fois qu'il n'y a pas de narrateur dans son texte et qu'une « construction sans fiction » est possible. L'absence de narrateur révèle l'omnipotence de l'auteur en tant que héros de sa propre histoire. Il fait de son sujet passé le support du réel et le personnage du texte. Cependant, l'annonce et la revendication d'une construction littéraire sans fiction, éloignent l'objet de l'autobiographie, qui relate des faits dans une chronologie linéaire. La construction est donc davantage un outil de l'autofiction. L'ambivalence du propos de l'auteur se retrouve alors dans l'ambiguïté

¹⁶¹ Lejeune P., *La Mémoire et l'Oblique*, POL, 1991.

¹⁶² France Culture – La violence en littérature : <https://www.franceculture.fr/emissions/le-temps-des-ecrivains/violence-avec-edouard-louis-cecile-ladjali-et-sylvie-germain> - consulté le 28 mai 2019.

formelle de ces écrits, leur construction anachronique et la porosité des pronoms, ainsi qu'à travers l'usage de l'italique.

En ce qui concerne la structure, la première partie d'*En Finir avec Eddy Bellegueule* sert à poser le contexte social, familial du protagoniste. La volonté de rapport sociologique se remarque également à travers les termes employés dans les titres de chapitre, notamment celui de « portrait » et de « témoignage ». L'auteur fait davantage paraître ses propres expériences dans la seconde partie. Si le premier livre s'ouvre avec l'épisode traumatisant du crachat, le second débute par celui des relations incestueuses dans le hangar. Chronologiquement, les épisodes qui ouvrent les parties ont lieu au même moment, puisqu'Édouard Louis écrit : « C'est arrivé peu après les premiers coups des deux garçons. Quelques mois plus tard tout au plus »¹⁶³. Le parallélisme s'opère donc autour de la question de l'homosexualité. Le livre s'achève avec un épilogue où le personnage parvient à intégrer un lycée bourgeois d'Amiens mais la différence de classe ne peut rien contre l'homophobie. Nous constatons alors une construction progressive des événements. L'entremêlement des situations suggère une volonté d'écriture fragmentée du souvenir, plus à même de rendre compte de la vérité qu'une rétrospection linéaire. Avant tout, ce texte met en scène un « je » autocentré. Le « nous » semble impossible pour mieux révéler la distance entre les personnages. L'union n'est pas envisageable. Lorsqu'il parle de son père et de lui-même, le narrateur fait le choix de dire « lui et moi »¹⁶⁴ plutôt que « nous ». Cet emploi spécifique des pronoms souligne une volonté esthétique et idéologique de rupture.

La structure d'*Histoire de la violence* est coupée par un intermède, à la page 147 du récit, à la moitié de l'ouvrage. La chronologie de l'œuvre est de nouveau travaillée à des fins de construction littéraire. L'intrigue romanesque, de ce texte sous-titré « roman », s'élabore à plusieurs niveaux. Ainsi, la porosité des pronoms installe le récit dans l'oral. L'histoire est rapportée par ce « je » narratif omniprésent et ce « elle » qui « dit » et prend en charge le récit. Le lecteur distingue alors un récit cadre et un récit enchâssé. Nous avons donc un discours manquant repris de manière erronée par Clara qui est lui-même repris par le narrateur. Cette construction de l'énoncé annonce sa destruction, révèle son morcellement, indicateur de l'impossibilité de dire la vérité sur le drame vécu. L'objectif du livre devient cette quête d'assemblage, de reconstitution du discours, altéré par cet amoncellement de discours produits. Il s'agit d'écrire pour retrouver cette vérité première dissoute dans cet

¹⁶³ Louis É., *En Finir avec Eddy Bellegueule*, p. 145.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 111 : « Lui et moi n'avons jamais eu de véritable conversation. »

éparpillement du récit. De plus, l'apparition du « tu » vient à son tour brouiller l'énonciation du texte. Ce « tu » appartient au narrateur qui se parle à lui-même. Le narrateur est alors scindé en deux puisque le lecteur reçoit sa voix qui provient du moment de l'écriture et sa voix durant les événements relatés qui révèle ses pensées intérieures : « *Tu dois pleurer où il ne te croira pas* »¹⁶⁵. De manière paradoxale, ce « tu » éloigne le narrateur de lui-même, le rend étranger, puisque « tu » marque l'altérité, il n'est pas « je ». Cette distinction révèle la modification de soi entraînée par le traumatisme. L'usage de ce pronom peut aussi être perçu comme une adresse frontale au lecteur. Ce choix crée un lien direct entre le lecteur et le narrateur, puisque ce dernier, par ce biais stylistique, suggère au lecteur de devenir la victime de l'agression. Ce pronom peut aussi renvoyer à l'agresseur lui-même. L'agresseur et l'agressé devenant miroir l'un de l'autre. Ce texte offre donc un refus des identités, effectue un déplacement de l'ordre. Dès lors, le ressassement est ici mis à mal par la polyphonie narrative. Le discours étant repris par autrui, le choix du dialogisme, empêche l'accès à la vérité que peut permettre la répétition. La parole collective enferme, contraint la vérité. L'enjeu du récit est donc de retrouver ce droit à la parole, qui se gagne, comme le suggère déjà le narrateur : « maintenant tu as gagné le droit de parler »¹⁶⁶.

Qui a tué mon père est le seul à ne pas être sous-titré « roman ». L'œuvre a davantage l'ambition d'être lue en tant que manifeste que comme roman. D'ailleurs, les références sociologiques et littéraires nombreuses la placent dans une dynamique idéologique. Ces noms assurent la légitimité du texte. Si la deuxième partie évoque un événement qui a eu lieu en 2011, le reste du récit est constitué de manière tout à fait anachronique, remontant de 1998 jusqu'à la dernière entrevue entre le père et fils. On assiste à la même volonté de morcellement temporel pour dire le vrai. Cette fois la datation prend une place importante avec les numéros d'années écrits en gras, placés en début de paragraphe. La datation permet de rendre les faits plus vrais, plus réels, impossibles à contester, inaltérables dans leur vérité pour mieux amener le propos vers la dénonciation finale du corps politique. Le « je » présent dans le récit est celui qui reprend le fil d'une vie autre que la sienne. Étant son fils, leurs vies ne peuvent faire autrement que de s'imbriquer autour d'événements communs, mais on s'éloigne ici d'une éventuelle autobiographie ou autofiction, l'auteur nous propose davantage une biographie de son père. D'ailleurs, le mot de « biographie » apparaît à la page 75 du texte. La biographie élaborée devient le mobile et

¹⁶⁵ Louis É., *Histoire de la violence*, Paris, Seuil, 2016, p. 38.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 35.

la justification des accusations. Nous quittons le domaine du roman pour rentrer dans celui de l'engagement politique.

Le caractère autofictionnel des romans d'Édouard Louis se manifeste également par l'usage de l'italique. Cet autre outil formel participe à l'impossibilité de traduire le réel. Dès l'écriture d'*En Finir avec Eddy Bellegueule*, l'italique se substitue aux marques traditionnelles du discours rapporté au style direct. Plutôt que d'intégrer des guillemets, des verbes de parole en incise, le discours des autres est écrit en italique, pour marquer l'énonciation. Cette volonté de dématérialiser le discours d'autrui révèle le rejet de l'autre. Cette parole n'appartenant pas à celle de l'auteur, elle lui est étrangère. La mise en italique indique cette distinction identitaire. L'italique donne à voir la réalité sociale d'un milieu du point de vue du narrateur et traduit le dialogisme incompatible entre le discours des siens et le discours du narrateur. L'italique permet la confrontation de deux langues distinctes, révélatrices de deux mondes en rupture. Par le texte, par l'écriture de ce roman, le narrateur peut s'accomplir en revenant sur son passé, le livrer aux autres afin de s'en décharger. La formule performative du titre opère alors, se dissout par l'écriture, en finir littéralement avec Eddy Bellegueule, pour s'accomplir en tant qu'Édouard Louis.

Dans *Histoire de la violence*, l'italique marque l'accès aux pensées internes du narrateur : « et je pensais : *Il pourrait revenir, il va revenir, maintenant je suis condamné à errer, il t'a condamné à errer* »¹⁶⁷. L'usage de ce procédé graphique marque également la dépossession du discours. Dès l'incipit, le terme « *tentative d'homicide* » est en italique. Le narrateur explique lui-même qu'il s'agit là d'une expression qui participe à la « falsification » de son histoire. L'emploi s'effectue aussi pour dénoncer toutes formes de formules figées qui contiennent à elles seules tout un système de pensée. C'est le cas lorsque le terme « *type maghrébin* »¹⁶⁸ surgit au cours de la déposition de plainte au commissariat. Pour le narrateur, cette expression renferme le « racisme compulsif » de la police. On retrouve la volonté de mettre une distance entre le discours des autres et le sien. Paradoxalement, le même procédé est engagé quand le narrateur se parle à lui-même. Si l'italique est employé pour marquer la distance existante entre le discours et la vérité, c'est aussi l'italique qui est utilisé pour rapprocher le discours de Clara au plus près de la vérité : « Il voulait tirer le plus de gens possible avec lui vers le fond il m'a dit (*je lui avais dit : répandre la douleur*). »¹⁶⁹. L'italique est donc l'outil privilégié en tant que pourvoyeur de la vérité et révélateur de la différence.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 11.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 23.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 28.

Nous retrouvons l'italique dans *Qui a tué mon père* pour des citations de vérité générale, mais toujours prononcé par les autres ce qui sert encore à marquer la distance avec laquelle le narrateur reçoit ces injonctions : « c'était la règle dans le monde où tu vivais : être masculin, ne pas se comporter comme une fille, ne pas être un pédé »¹⁷⁰. L'italique est aussi employé lorsque le narrateur cite des notes qu'il a prises, introduites par l'expression « l'autre jour j'ai écrit », en tant que voix seconde de lui-même. Cependant, le plus souvent, le discours rapporté au style direct est introduit par un verbe de parole, respecte la ponctuation et l'usage des guillemets : « Ma mère disait : 'Je suis pas mariée à un homme je suis mariée à un gosse.' »¹⁷¹. La différence que provoquait l'emploi de l'italique disparaît dans ce troisième texte. L'auteur choisit d'intégrer le discours de ces parents, leur langage propre, au même titre que son discours narratif. Les deux langues deviennent solidaires l'une de l'autre et non plus ennemies. Si *En Finir avec Eddy Bellegueule* marquait la rupture, *Qui a tué mon père* renoue la filiation et cette réconciliation passe par le langage.

II – L'écriture autofictionnelle d'Édouard Louis

1 – L'écriture de la vengeance

Le projet d'écriture de l'auteur est de se venger dans un premier temps des siens. Nous retrouvons l'idée exprimée dans *Qui a tué mon père* : « C'était une vengeance »¹⁷². Avec *En Finir avec Eddy Bellegueule*, le thème de la vengeance s'élabore autour de différentes caractéristiques dont l'animalité des personnages. Dès la deuxième page du texte, le père est décrit pour la première fois comme un tueur de cochon, appréciant boire le sang chaud de la bête morte. L'objectif est d'interpeler le lecteur, de créer une image dépréciative de la figure paternelle, mais pour que cette image choque, il faut que le lecteur soit aux antipodes de la représentation proposée. L'intention d'écriture est orientée vers un lectorat identifié. Plus loin, l'animalisation du père est encore plus explicite, soutenue et amorcée par l'emploi de l'hyponyme « gamelle »¹⁷³ : « Mon père mangeait dans sa gamelle, comme les animaux. ». Cette image originelle du père tuant le cochon rejoint l'image du père nu se baladant dans la maison à la fin de ce même chapitre, tel un mâle dominant, un loup au cœur de sa meute. L'image de la mère est à son tour mise à mal par la description de sa fausse-couche, exempte d'humanité :

¹⁷⁰ Louis É., *Qui a tué mon père*, p. 33.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 46.

¹⁷² *Ibid.*, p. 56.

¹⁷³ Louis É., *En Finir avec Eddy Bellegueule*, p. 112.

J'ai couru jusque dans les chiottes, et c'est là que j'ai entendu le bruit, le plouf. Quand j'ai regardé, j'ai vu le gosse, alors je savais pas quoi faire, j'ai eu peur, et, comme une conne, j'ai tiré la chasse d'eau, je ne savais pas quoi faire moi.¹⁷⁴

Au-delà de l'animalité présente dans le texte, le narrateur joue à dégrader les personnages dépeints jusqu'à leur effacement. Le chapitre nommé « Mon père » s'ouvre sur cette formule impersonnelle : « Il y a mon père. »¹⁷⁵. Le verbe « être » est substitué par « avoir » vidé de sa valeur sémantique de possession. Il s'agit d'un usage descriptif, qui permet d'effacer l'identité du père, d'en faire un être figuratif. Le sixième chapitre, intitulé « Portrait de ma mère au matin » commence de la même manière avec le même but d'effacement : « Il y a ma mère. »¹⁷⁶.

Toujours dans l'objectif de se venger des siens, le narrateur déplore l'immobilisme des modes de pensée et l'incapacité de son entourage à évoluer. Le marqueur temporel « depuis toujours »¹⁷⁷ au début d'*En Finir avec Eddy Bellegueule*, sert à exprimer l'intemporalité des scènes de bagarre entre hommes ivres. La continuité du procès manifeste l'inertie et l'immuabilité des mœurs. Plus loin, l'expression : « Les mêmes expériences que reproduisaient avec exactitude les habitants du village, génération après génération, et leur résistance à toute forme de changement »¹⁷⁸ dit la résistance à l'évolution de la population. Le temps s'est comme figé, la progression des mœurs est à l'arrêt. L'immobilité est contrainte par les conditions sociales : « Ma mère était enfermée dans ce cercle qui la maintenait dans l'incapacité d'agir, d'agir sur elle-même et sur le monde qui l'entourait »¹⁷⁹. Le narrateur se focalise alors sur la vie des femmes qui l'entourent et notamment celle de la grand-mère d'une surveillante de son collègue : « Sa grand-mère avait la même histoire que la mienne, que beaucoup de grand-mère qui avaient toutes la même histoire au village, où il y avait peu de place pour la différence »¹⁸⁰. On retrouve l'idée de cloisonnement, de déterminisme impossible à rompre.

De manière plus implicite, en intégrant le prosaïque en littérature, l'auteur émet un jugement de valeurs quant à la contre-culture du milieu ouvrier. Il se venge des siens en choisissant de décrire leurs habitudes d'usage de la télévision, par exemple. Ainsi, au détriment de la classe populaire, Édouard Louis conforte le lecteur bourgeois dans son choix

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 76.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 21.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 59.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 14.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 48.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 79.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 89.

de préférer se tourner vers la lecture. La distinction des modèles de culture sert à complaire le lecteur dans sa classe. Le narrateur revient aussi sur les problèmes d'hygiène que provoquent le manque d'argent et d'éducation, et l'inutilité de l'école : « Manquer l'école constituait une récompense »¹⁸¹. Plus loin, le narrateur devient acteur de la violence envers son amie Amélie : « Je l'ai frappée [...] Elle m'avait fait comprendre qu'elle appartenait à un monde plus estimable que le mien »¹⁸². Tous ces éléments montrent que l'écart social conduit inévitablement à la violence, l'engrenage se fait à partir de l'ignorance. Dès lors, la description de contre-exemples de la bourgeoisie exhibe les classes populaires et participe davantage à leur stigmatisation qu'à leur compassion, puisqu'elle les rend responsables de leurs malheurs.

On comprend dans le premier ouvrage que la vengeance envers les siens appartient au temps de l'enfance du narrateur. Elle est due à la non-compréhension de sa différence, de sa sexualité, de son intérêt pour la culture et le savoir : « J'ignorais la genèse de ma différence et cette ignorance me blessait »¹⁸³. Si le texte est un récit de vengeance, c'est parce qu'il est écrit à partir des souvenirs du narrateur enfant, qui se venge du mal qu'il a subi, de la différence incomprise à la fois par lui et par les autres. Le « je » du temps d'écriture écrit alors : « On ne cesse de jouer des rôles mais il y a bien une vérité des masques. La vérité du mien était cette volonté d'exister autrement »¹⁸⁴. Ces deux phrases marquent le glissement de la vengeance envers les siens vers une vengeance plus collective et sociétale.

En effet, l'auteur s'attache aussi à se venger de la société. On constate un déplacement de la vengeance dans *Qui a tué mon père* lorsque le narrateur s'en prend *ad hominem* aux politiques : « Je veux faire entrer leurs noms dans l'Histoire par vengeance »¹⁸⁵. Si dans *En Finir avec Eddy Bellegueule*, la confrontation à d'autres mondes davantage tournés vers la connaissance permet au narrateur de se venger des siens, elle lui permet aussi de comprendre ce qui sépare sa famille de celle d'Amélie : le temps et l'argent : « Qu'il était plus difficile pour ma mère de me consacrer du temps et, par là, de l'amour »¹⁸⁶. De cette manière, il retourne la vengeance vers la société, jugée responsable de la déchéance des classes ouvrières. Alors, pour se décharger des accusations de misérabilisme, *Qui a tué mon père* renforce la culpabilité de la société, comme le décrit ce rejet de l'extérieur, à travers

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 66.

¹⁸² *Ibid.*, p. 106.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 83.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 173.

¹⁸⁵ Louis É., *Qui a tué mon père*, p. 83.

¹⁸⁶ Louis É., *En Finir avec Eddy Bellegueule*, p. 107.

l'incrimination de groupes responsables : « *Les autres, le monde, la justice n'arrêtent pas de nous venger sans se rendre compte que leur vengeance ne nous aide pas mais nous détruit. Ils pensent nous sauver avec leur vengeance mais ils nous détruisent* »¹⁸⁷.

2 – L'écriture du pardon

Si les textes d'Édouard Louis sont profondément marqués par la notion de vengeance, ce thème est à son tour compensé par celui du pardon, tout d'abord envers son père. Dans *Qui a tué mon père*, le traitement de l'entourage du père est beaucoup plus policé. Le narrateur rapporte que ces parents ont dîné chez des « amis »¹⁸⁸ ou encore « tu as invité du monde pour manger avec nous »¹⁸⁹. Le narrateur préférerait employer les termes de « voisins », « copains » dans son premier roman. La visée du narrateur se veut moins condescendante et mobilise son vocabulaire bourgeois nouvellement acquis. Si ce texte renvoie à de nombreux passages d'*En Finir avec Eddy Bellegueule*, il revient également sur beaucoup d'autres moments passés sous silence. Alors que le narrateur retrouve des photos de jeunesse de son père, il laisse une place aux sentiments : « tu avais l'air heureux » ou encore, « est-ce que tu souffrais de cette chose, de ce paradoxe ? »¹⁹⁰. Cette expression manifeste l'intérêt et la compassion du narrateur pour le père, et cède aussi une place au bonheur, totalement évacué du récit précédent. Une place est aussi accordée au rire, aux événements heureux, comme lors de ce partage d'un fou rire : « nous avons ri tous les deux, l'un à côté de l'autre, pendant longtemps, longtemps »¹⁹¹. Ainsi, le narrateur déplace le discours et favorise l'empathie du lecteur et son adhésion non plus vers le narrateur mais vers la figure paternelle. Le récit personnel du père se fait aussi à l'aide de passage anecdotique, par exemple : « Tu avais peur des rats [...] Tu prenais des poignées de gruyère râpé [...] Tu rêvais de travailler dans une morgue [...] »¹⁹². L'accumulation de ces anecdotes participe à l'élaboration du portrait du père, et sert à créer une connivence avec le lecteur, voire une identification, dans cet éventail de gestes du quotidien. L'expression « mes souvenirs sont ceux de ce qui n'a pas eu lieu », prend le contre-pied du premier texte où le narrateur revenait sur cette enfance dont il « n'avait aucun souvenir heureux ». L'auteur se

¹⁸⁷ Louis É., *Qui a tué mon père*, p. 52.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 17.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 20.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 19.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 71.

¹⁹² *Ibid.*, p. 40.

repent de son acte de vengeance. L'ouverture de la seconde partie du troisième ouvrage confirme cette position : « Je n'étais pas innocent. »¹⁹³.

L'auteur demande également pardon à tous les siens. Dans *Qui a tué mon père*, le terme d'« excuse »¹⁹⁴ apparaît alors que ce mot a toujours été absent dans les textes antérieurs. Sa présence participe au changement de ton employé par l'auteur. Dès lors, l'oscillation observée entre le mélioratif et le dépréciatif participe à la mise en parallèle de deux situations, deux classes sociales que tout oppose et dont le narrateur se fait liant. Les passages ambivalents consistent à faire passer le texte d'un mouvement de rejet à un mouvement de retour, qui projette le lecteur de l'amour à la haine, de la détestation à la compréhension. La rupture de classe conduit donc à la rupture affective : « (je parle de toi au passé parce que je ne te connais plus. Le présent serait un mensonge.) »¹⁹⁵.

Ainsi, la confrontation des extrêmes permet à Édouard Louis de pardonner le comportement des siens. Les récits mettant en parallèle le monde des « grands » et celui des « petits », le monde apparaît comme un vaste terrain où règne la loi du plus fort, où les perdants sont les victimes du jeu. Le récit de *Qui a tué mon père* débute avec la définition du racisme par Ruth Gilmore transposée au principe de dichotomie entre les « grands » et les « petits » : « la politique, c'est la distinction entre des populations à la vie soutenue, encouragée, protégée, et des populations exposées à la mort, à la persécution, au meurtre. »¹⁹⁶. En insistant sur cette binarité des systèmes sociaux, l'auteur rend inéluctable le déterminisme. De la même manière, le travail en usine est transmis de père en fils dans *En Finir avec Eddy Bellegueule* :

Il avait effectivement arrêté son diplôme professionnel au lycée pour se faire embaucher en tant qu'ouvrier dans l'usine du village qui fabriquaient des pièces de laiton, comme son père, son grand-père et son arrière-grand-père avant lui.¹⁹⁷

L'héritage ouvrier consiste donc à reproduire la masse salariale des entreprises là où l'héritage bourgeois consiste à transmettre un capital culturel, social, économique. Ce déterminisme social est seul responsable du gouffre qui sépare ces deux mondes. Ainsi, par la déresponsabilisation que ce phénomène suggère, le narrateur excuse les failles des siens.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 53.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 13.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 46.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 12.

¹⁹⁷ Louis É., *En Finir avec Eddy Bellegueule*, p. 25.

3 – L’aveu de l’autofiction

En plus de la vengeance et du pardon, le traitement du langage dans les textes permet d’établir un aveu de l’autofiction. La comparaison des incipits révèlent l’évolution de la prise en charge du texte et les différentes intentions de l’auteur envoyées au lecteur. Dès la première page d’*En Finir avec Eddy Bellegueule*, le texte oriente le lecteur vers une désolidarisation des personnages rencontrés, à l’exception de la figure narrative. L’entrée en matière est amorcée par cette phrase : « De mon enfance, je n’ai aucun souvenir heureux. » Le narrateur, à la première personne du singulier « je », se définit comme omniscient. Pour reprendre les termes de Gérard Genette, il s’agit d’un narrateur extra et homodiégétique et d’une focalisation interne. Le personnage est partie prenante du procès tout en étant le narrateur. La proposition principale de cette première phrase, « je n’ai aucun souvenir heureux », marque la dépréciation de ce temps passé, dont il ne reste rien, si ce n’est du malheur. Cette dépréciation du passé oriente la lecture et déjà le lecteur se retrouve en position d’attente mais aussi de compassion envers cette voix narrative. Cette entrée en matière dans le roman éclaire le projet d’écriture de l’auteur : la restitution de souvenirs personnelle et l’histoire d’une personnalité. Avec cette première phrase, l’auteur parvient à s’emparer de la *captatio benevolentiae* du lecteur. Elle dit la marge dans laquelle le narrateur se trouve et qu’il revendique comme telle.

Dès l’incipit de *Qui a tué mon père*, le narrateur pose le mot de « violence » : « Le fait que seul le fils parle et seulement lui est une chose violente pour eux deux : le père est privé de sa possibilité de raconter sa propre vie et le fils voudrait une réponse qu’il n’obtiendra jamais. » Cette phrase donne la violence pour cadre du récit. De plus, elle aborde le problème de communication qui s’exerce entre le fils et le père. Cette fois-ci, le père est « privé » de la parole. Il y a eu une conscientisation des processus de mise sous silence. Désormais, si le dialogue n’a pas lieu, c’est à cause des mécanismes extérieurs à la relation. Le paragraphe suivant marque le changement de ton et de registre choisi par l’auteur : « Le mois dernier, je suis venu te voir. »¹⁹⁸. Cette amorce annonce la volonté d’ériger la figure du père en figure exemplaire. De plus, ce passage s’adresse directement au père. L’usage des pronoms personnels de la première et de la deuxième personne du singulier fait du père le destinataire immédiat du récit, le narrataire. Ici surgit un changement de positionnement du narrateur par rapport à son premier roman puisqu’il s’implique de manière directe et frontale en instaurant ce dialogue intime entre lui, « je », et son père « tu ». Le lecteur est mis à l’écart

¹⁹⁸ Louis É., *Qui a tué mon père*, p. 12.

de ce dialogue, dont il devient le simple spectateur, ce qui engage aussi la double énonciation propre au registre théâtral.

Le premier chapitre d'*Histoire de la Violence*, engage le lecteur dans un récit *in medias res*. La première phrase, de neuf lignes, expose l'intrigue : le narrateur « je » entend sa sœur rapporter son histoire, le dépôt de plainte suite à la tentative d'homicide, après quoi surgit une digression du narrateur sur ce terme juridique de « tentative d'homicide ». La longueur et la structure de la première phrase suggère l'oppression, la suffocation, et l'incapacité de surplomb du personnage. Le terme « poids » participe à cette idée d'écrasement subi par le narrateur et rendu par l'écriture. L'événement est retracé de manière discontinue, retardée, fragmentaire, que les nombreux décrochages énonciatifs suggèrent. Le lecteur se trouve plongé dans un récit polyphonique aux temporalités multiples. Ces différentes modalités du discours révèlent la distance et la tentative de réappropriation de la parole, puisque tout l'enjeu du récit est de manifester la dépossession de la parole par les institutions policière, médicales, et sociales. Dès lors, on assiste à l'écriture du contrepoint, où le discours du narrateur est parasité par les prises de parole des autres. Élaborer différemment son discours permet de le distinguer, de le rendre remarquable, et d'en dénoncer les tentatives d'effacement. L'étude des incipits permet donc de souligner la mobilisation de différentes techniques d'emprise sur le lecteur.

L'aveu de la nécessité de l'autofiction se manifeste également à travers la quête identitaire du narrateur. L'identité du narrateur se forge par et pour autrui. Dans *En Finir avec Eddy Bellegueule*, une phrase révèle l'injonction à l'identité : « *Regarde, c'est Bellegueule, la pédale* »¹⁹⁹. L'impératif marque l'ordre et l'obligation de se définir, pourtant, ici, à cause du présentatif « c'est », ce sont les autres qui imposent leur définition de soi. Or, cette définition de soi, apposée à une insulte, détruit plus qu'elle n'identifie. Plus loin, il explique que son enfance a été marquée par le développement naturel d'une voix féminine et d'une gestuelle marquée, ce qui va à l'encontre des attendus pour un petit garçon. Son goût pour le travestissement est décrit, afin d'évoquer la quête identitaire du personnage. La masculinité va jusqu'à provoquer un dégoût de soi-même ; un rejet de sa différence, qui se remarque avec l'emploi de l'insulte « idiot »²⁰⁰ que le narrateur se donne à lui-même. L'analyse de la quête identitaire du narrateur se poursuit dans *Qui a tué mon père*. Le narrateur va jusqu'à proposer une corrélation entre homophobie et destinée sociale :

¹⁹⁹ Louis É., *En Finir avec Eddy Bellegueule*, p. 20.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 29.

« construire sa masculinité, c'était se priver d'une autre vie, d'un autre futur, d'un autre destin social que les études auraient pu permettre. La masculinité t'a condamné à la pauvreté, à l'absence d'argent. Haine de l'homosexualité = pauvreté »²⁰¹. Le narrateur tente alors d'envisager un concept, celui de « *l'existence négative* », à la manière d'un chercheur en sciences sociales plus que d'un littéraire. Pour renforcer cette idée, le narrateur mobilise des figures majeures de la pensée sociale tels Sartre et Éribon. Il va jusqu'à inverser le propos sartrien pour se l'approprier dans une perspective de déresponsabilisation : « *nous sommes ce que nous n'avons pas fait* »²⁰², mis en relief par l'italique. La quête identitaire Dans *Histoire de la Violence*, est remarquable au chapitre « Treize ». Ce passage pose les questions morales et éthiques de la nécessité ou non de porter plainte. Le narrateur est avec Geoffroy et Didier. Ils débattent de l'importance de se rendre au commissariat, mais il se positionne contre cette décision. Tout le chapitre pose en contrepoint du dialogue le combat intérieur du narrateur, incapable de prononcer ses idées à ses amis. Il apparaît comme acculé contre l'encouragement des deux autres personnages au point qu'ils deviennent Reda : « *Ils sont comme Reda. Ils sont Reda.* »²⁰³. Le narrateur se sent privé de discernement, de mouvements, de possibilité d'agir face à leurs discours injonctifs. Finalement, le chapitre se ferme sur le trajet menant Geoffroy, Didier et le narrateur au commissariat : « mon corps n'était pas le mien, je le regardais m'emmenant au commissariat »²⁰⁴. Cette phrase fait du « moi » narratif le patient de l'action plus que l'agent. Il subit l'activité tout en se dissociant de lui-même, en se voyant de loin. L'effet de fragmentation insiste sur l'absence d'emprise du narrateur sur son propre corps, sur le dépôt de plainte et donc sur sa vie.

L'enjeu autofictionnel de ses récits se remarque aussi à travers les intrusions d'auteur. Elles servent à subjectiviser le récit et donc à orienter le jugement du lecteur. Ces insertions sont marquées par l'emploi des parenthèses dans *En Finir avec Eddy Bellegueule* et par l'italique dans *Histoire de la Violence*. Dans son premier roman, une insertion d'auteur marque l'effort et l'agacement de l'écrivain qui doit reprendre un langage, un sociolecte qui ne lui appartient plus : « (je ne le disais pas de cette manière, mais en écrivant ces lignes, certains jours, je suis las d'essayer de restituer le langage que j'utilisais alors) »²⁰⁵. Dans *Histoire de la Violence*, il fait mention de l'impossibilité de ne pas parler de ce qui lui est

²⁰¹ Louis É., *Qui a tué mon père*, p. 34.

²⁰² *Ibid.*, p. 35.

²⁰³ Louis É., *Histoire de la violence*, p. 189.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 191.

²⁰⁵ Louis É., *En Finir avec Eddy Bellegueule*, p. 82.

arrivé, sur la « folie de la parole »²⁰⁶. La logorrhée dont fut victime le narrateur est causée par les tentatives de faire vrai, de faire croire à son histoire, d'essayer de se forcer à pleurer pour que son récit soit cru par le corps médical. Ne s'agit-il pas de la même stratégie avec le livre ? Faire œuvre de cette agression sert-il à rendre vrai l'événement ? Puis, le narrateur explique être essoufflé de l'effort de tout dire. La parole libératrice devient un poids, ne résout rien. Ainsi, le livre n'entre plus dans cette stratégie de véracité. Le récit devient l'exposition de la reconstruction, du processus d'acceptation de sa propre mort. Plus loin, le narrateur écrit : « je ne reconnaissais plus ce que j'avais vécu dans la forme qu'ils m'imposaient »²⁰⁷. Cette expression souligne la direction imposée par les questions orientées des policiers. Ainsi, le narrateur révèle le manque de partialité du système judiciaire dans les affaires de viol et la dépossession du langage et donc de la vérité par autrui. Le chapitre « Douze » rapporte encore une fois les phrases mal choisies que les corps médicaux ou policiers prononcent et qui produisent l'effet inverse de ce qu'elles veulent dire : « son *ce n'est pas une tare* voulait dire que c'était une tare et que j'étais une tare »²⁰⁸. Ces différentes formes d'intrusion d'auteur prouvent que la parole accuse plus qu'elle ne protège. La fin de l'ouvrage dit la solitude du traumatisme, de l'impossibilité de le partager ni d'en faire ressentir la douleur jusque dans la chair. Seul le livre assure la continuité de la mise en mots de l'événement. On en vient à l'aveu de l'échec de la parole.

Finalement, l'écriture autofictionnelle proposée par Édouard Louis est politique et rejoint les analyses de Jacques Rancière sur l'écriture de l'histoire, notamment dans *Les Noms de l'histoire. Essai de poétique du savoir* :

Une histoire, au sens ordinaire, c'est une série d'événements qui arrivent à des sujets généralement désignés par des noms propres. Or la révolution de la science historique a justement voulu révoquer le primat des événements et des noms propres au profit des longues durées et de la vie des anonymes. C'est ainsi qu'elle a revendiqué en même temps son appartenance à l'âge de la science et à celui de la démocratie.²⁰⁹

La littérature donne ainsi un autre nom à l'histoire, ou du moins elle devient une discipline indispensable à son écriture, à sa compréhension et à sa transmission. Il s'agit donc d'un projet global de refondation de la démocratie. Dès lors se pose la question de la place du politique dans les écritures de soi. Le politique peut passer pour un principe de

²⁰⁶ Louis É., *Histoire de la violence*, p. 35.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 99.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 179.

²⁰⁹ Rancière J., *Noms de l'histoire. Essai de poétique du savoir*, Seuil, coll. « La librairie du XXe siècle », 1992, p. 78.

légitimation de ce registre littéraire, toujours en quête de littérarité et de légitimité esthétique, que ce soit dans le cadre des études littéraires, mais aussi en sciences humaines. Le lecteur y trouve une cartographie toujours nouvelle du monde, une problématisation infinie des questions de l'identité. L'écriture de soi chez Édouard Louis, inviterait donc à un partage du temps et du sens plus qu'à un repli narcissique souvent reproché.

III – Les limites de l'écriture du réel

1 – L'imaginaire au service du réel

L'étude des textes d'Édouard Louis se prolonge autour des problématiques de polysémie et de fiabilité du récit revendiqué comme authentique. En effet, plusieurs chapitres d'*En Finir avec Eddy Bellegueule* ainsi que le titre même de son second roman sont intitulés « histoire ». Or, la polysémie du mot « histoire » pose le souci de véracité à accorder au texte qui suit. Le chapitre « Les histoires du village » interpelle quant à son titre, surtout lorsque le lecteur peut y lire : « Les récits que nous en faisons, comme des enfants peuvent le faire »²¹⁰. De cette manière, l'histoire du village est rapportée, modulée, ce qui pose problème quant à la valeur du récit proposé. De plus, les narrateurs sont des enfants, ce qui souligne la non-fiabilité du discours. Plus loin, la rumeur raconte la mort d'un vieil homme. Pour amorcer le récit, la rumeur dit : « *Paraît que ses chaussettes elles étaient incrustées dans sa chair* »²¹¹. La formule impersonnelle tronquée « paraît que » souligne l'intérêt pour la fabulation, les on-dit, et le manque d'authenticité. Un autre titre de chapitre interpelle par l'usage du terme « témoignage » : « Sylvain (un témoignage) ». Le témoignage est une parole rapportée, il faut alors se questionner sur la fiabilité du personnage qui le prononce. En même temps, le témoignage a aussi une valeur particulière en littérature, sacralisée par les témoignages d'après-guerre, qui ont permis de dire l'indicible et propose un discours impossible à remettre en cause. Plus encore, le témoignage a aussi un usage sociologique puisqu'il exprime des faits vécus. Pourtant, ce livre se veut à lui seul un témoignage. Pourquoi faire de ce chapitre précis un témoignage ? Est-ce le seul chapitre qui évoque un récit véritable et vérifiable ? Alors que ce chapitre se veut le plus réaliste, c'est aussi celui où l'affirmation du fictif est la plus revendiquée : « (je ne fais ici qu'essayer d'imaginer, de reconstituer l'état d'esprit de mon cousin à ce moment-là) »²¹² puis « il avait

²¹⁰ Louis É., *op. cit.*, p. 96.

²¹¹ *Ibid.*, p. 99.

²¹² *Ibid.*, p. 130.

dû imaginer à cause des séries télévisées qu'il regardait »²¹³ ou encore « un discours professé par les psychologues à la télévision que ma grand-mère lui avait mis dans la tête »²¹⁴. Ces commentaires du narrateur montre bien sa supériorité sur les autres. Le fait de donner son point de vue sur la situation au lecteur, détruit l'effet de réel et la teneur de véracité du propos rapporté. Pour aller plus loin, on peut même suggérer que le narrateur vit sa vie en imitant ses modèles culturels, de la même manière que son cousin vit sa vie en suivant ses propres exemples culturels. Plus loin, une nouvelle insertion d'auteur interpelle le lecteur :

Mes parents n'avaient pas le téléphone fixe ni de connexion internet, comme c'était le cas de la majorité des habitants du village, comme c'est encore le cas pour ma mère au moment où j'écris ces lignes.²¹⁵

Cette remarque achève de placer la famille du narrateur à l'extérieur du monde, de la vie, du mouvement. Sans téléphone, ni internet, elle semble isolée, coupée de tout contact avec l'extérieur. Pourtant, on peut douter de la véracité de ce propos, puisque dans *Qui a tué mon père* la description que le narrateur fait de sa mère s'écarte considérablement du personnage décrit dans *En Finir avec Eddy Bellegueule* : « à presque cinquante ans elle est partie vivre dans une grande ville pour la première fois de sa vie, elle a voyagé »²¹⁶. À la fin de premier ouvrage, le narrateur explique que ces deux bourreaux étaient présents lors de sa représentation théâtrale. Ils se sont même levés pour l'acclamer, à l'instar des autres membres du public. Ce renversement de situation n'est possible que grâce au théâtre. Cette image, étonnante, inattendue, est écrite dans la recherche d'un effet de compassion caricaturée, presque d'« *happy end* » où les « méchants » deviennent les « gentils ». Le narrateur a conscience de l'aspect particulièrement positif, tel un dénouement de conte de fées où tous les problèmes se résolvent pour laisser place à tous les champs du possible. Par ailleurs, le narrateur cite le nom de la proviseure à l'origine de la proposition de changer d'établissement, « Mme Coquet », ce qui ajoute à l'effet de réel. Pour maintenir le propos crédible, recevable, il convient donc d'y ajouter des détails, des *realia*, comme pour prouver sa bonne foi, sa justification. L'idée de persécution se retrouve dans les paroles de Gérard, le nouveau professeur de théâtre du narrateur : « Il y avait toujours quelque chose de suppliant dans ta voix, toujours »²¹⁷. *Qui a tué mon père* étant une réécriture du premier roman, il pose des problèmes de fiabilité mais la comparaison permet aussi de révéler les

²¹³ *Ibid.*, p. 134.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 135.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 172.

²¹⁶ Louis É., *Qui a tué mon père*, p. 31.

²¹⁷ Louis É., *En Finir avec Eddy Bellegueule*, p. 209.

écarts de traitement et de positionnement qui confirme la matière engagée de l'œuvre. Pour la première fois, le narrateur évoque la difficulté de rendre la réalité : « mais la réalité est comme les rêves, plus j'essaie de la saisir et plus elle m'échappe »²¹⁸. En somme, c'est donc dans son texte le moins perçu comme roman, que le problème de fiabilité est reconnu par l'auteur.

La construction des récits prouve l'ambition littéraire de l'auteur et la mobilisation de l'imaginaire. Le dialogisme permanent dans chacun des livres participe à l'effet de réel mais non à la véracité des propos engagés. Pour autant, si ce procédé sert à garder intactes les oppositions entre des conceptions idéologiques divergentes, Édouard Louis l'emploie davantage afin de marquer un discours monologique où transparait sa voix d'auteur. Les sociolectes fortement présents dans *En Finir avec Eddy Bellegueule* sont à opposer au discours littéraire employé par le narrateur. La divergence des niveaux de langage participe à l'élévation du narrateur, à sa distinction. Le procédé est répété dans *Qui a tué mon père*, mais c'est surtout le principe de double énonciation qui participe à faire de ce récit une tribune politique. Enfin, l'écriture du contrepoint dans *Histoire de la violence* fait de la polyphonie une construction narrative qui confronte un premier récit cadre, celui de Clara, à celui du narrateur qui est lui-même en opposition avec les récits institutionnels. Le dialogisme permet une stratification des discours révélatrice des strates sociales. La mobilisation des mêmes thématiques, parfois des mêmes événements souligne la condamnation du sujet aux souvenirs forcés. De plus, nous l'avons vu, de nombreux passages dans chacun de ces textes sont douteux et manifestent un effort d'imagination, de remplissage. Il existe une part de fiction très nette et presque annoncée par l'auteur dans ces récits. Écrire sur soi, sur sa famille, sur son enfance, impose des choix, révèle le subjectif et nécessite de combler ce qui a simplement été vu, perçu, entendu et non vécu. En s'attachant à rendre compte de la vie des autres, l'auteur se retrouve forcément limité dans le choix d'événement à rapporter. Là où les réalistes et naturalistes du XIX^{ème} siècle avaient tout à inventer (personnages, lieux, narration), bien qu'en s'appuyant sur les techniques du reportage, l'écrivain du XXI^{ème} siècle se retrouve quant à lui limité par son vécu, par son intention de dire vrai tout en impliquant autrui dans son récit.

2 – La posture d'auteur

²¹⁸ Louis É., *Qui a tué mon père*, pages 25 et 26.

Au-delà de la question du réel, les récits d'Édouard Louis participent à l'édification d'une posture d'auteur. Celle-ci se retrouve dans les textes à travers la notion rebattue de la figure d'exception. Au début du récit d'*En Finir avec Eddy Bellegueule*, le discours haineux et populaire d'un des agresseurs s'oppose au discours érudit du narrateur qui évoque le souvenir « des Grecs »²¹⁹ et de leur coutume de marquer au fer rouge les individus perçus comme déviants. Cette remarque crée l'éloignement, la mise à distance d'un monde auquel le narrateur n'appartient plus. Le narrateur se met à l'écart. Qui plus est, le narrateur fait la description de son entourage familial en évoquant son cousin malade, et sa tante touchée par la folie. Le patrimoine génétique est présenté comme douteux. Le narrateur, dans ce décor inquiétant, fait à nouveau figure d'exception, épargné par la bêtise et la maladie. L'expression du père, « *Faut pas faire ça, tu sais nous on t'aime, faut pas essayer de se sauver* »²²⁰ exprime l'injonction à rester, à l'immobilisme avec l'emploi du verbe impersonnel falloir, qui a une valeur jussive. La polysémie du terme « sauver » révèle l'idée de rupture : le narrateur se sauve au sens de partir, comme il se sauve au sens où il met sa vie à l'abri dans l'acte de fuite. La notion de vie ou de mort dans ce recours ultime de la fuite participe à la dimension tragique du parcours de vie du narrateur. Dans *Qui a tué mon père*, le registre pathétique de la première partie est confirmé lorsque le narrateur se décrit comme un héros malgré lui : « je ne sais pas ce qu'il s'est passé, ça ne me ressemblait pas, je n'étais pas quelqu'un de courageux »²²¹. Ce passage à lui seul reflète la démarche victimaire du narrateur, irresponsable, de dévalorisation de soi permanente, sous le joug d'une force supérieure. Dans *Histoire de la Violence*, le narrateur se fait défenseur des causes perdues. Il va lier l'histoire du père de Reda à celle du personnage d'Ordive, femme âgée de son village, « figure de sorcière »²²², accusée de tous les maux, même celui d'être responsable de la mort de sa petite-fille. Le narrateur mobilise la figure sacrificielle du bouc-émissaire, telle qu'elle est définie par René Girard dans *La Violence et le sacré*, en tant qu'entité indispensable à la communauté, sur laquelle cette dernière inculpe toute la faute dans le but d'extérioriser la violence intrinsèque à la communauté. Ainsi, dans les villages, dans le monde ouvrier, rural, populaire, la femme-sorcière est encore perçue comme levier à l'équilibre communautaire, là où l'immigré est le bouc-émissaire des sociétés urbaines et bourgeoises. Il s'agit du même processus dans *Histoire de la violence*, lorsque Clara annonce : « Édouard il met un masque, il joue tellement bien son rôle qu'au final ceux qui

²¹⁹ Louis É., *En Finir avec Eddy Bellegueule*, p. 16.

²²⁰ *Ibid.*, p. 200.

²²¹ Louis É., *Qui a tué mon père*, p. 51.

²²² Louis É., *Histoire de la violence*, p. 71.

lui ressemblent ils l'attaquent en pensant qu'il est du camp adverse »²²³. Cette phrase, mise dans la bouche de Clara par l'auteur, montre bien la conscience de ce dernier d'être proche de Reda, et que ce dernier n'a agi de la sorte qu'à cause de la domination perçue par le décor bourgeois récemment obtenu par le narrateur.

Dès lors, la voix de l'auteur transparait toujours dans ces récits, ce qui participe à une posture d'auteur définie comme une « manière singulière d'occuper une 'position' dans le champ littéraire » par Jérôme Meizoz. Autofiction et posture d'auteur sont donc deux problématiques qui se rejoignent puisqu'elles s'articulent autour de la figure de l'auteur. L'œuvre d'Édouard Louis est à analyser à travers ses deux thématiques pour dépasser le propos énoncé par l'auteur. L'œuvre participe à la légitimation de cette création de soi. Édouard Louis revendique pleinement sa réinvention, qui passe par l'œuvre, puisque la modification de son patronyme est performative du titre de son premier roman. L'identité onomastique procède de l'acte poétique par lequel il se constitue une *persona*, il se fait auteur. Déjà en 2009, Philippe Gasparini relève la place de l'auto-fabulation dans l'autofiction dans le sens où l'auteur se représente dans des scènes qu'il n'a pas vécues. C'est le cas lorsque le narrateur des romans étudiés imagine la vie du père de Reda, les pensées de son cousin Sylvain. L'auteur s'approprie le vécu des autres. Finalement, l'écriture autofictionnelle n'est capable de parler que de ce qu'elle connaît, elle part d'une expérience humaine subjective. Dans son ouvrage *De quoi l'autofiction est-elle le nom ?*, Philippe Gasparini écrit :

En contrepartie, on pourrait dire, en termes platoniciens, que l'imitateur prétend savoir quelque chose de 'sérieux' et de 'digne qu'on en parle', parce que son récit est inspiré par un vécu authentique, un vécu qui est, de surcroît, attesté par un hors-texte, par une mise en scène publique, par une posture assumée et partiellement construite par l'auteur. L'importance de cette attestation extérieure explique le rôle grandissant d'une posture auctoriale qui n'est plus celle du retrait à la Blanchot.²²⁴

Cette attitude est comparable à celle d'Édouard Louis qui se revendique porte-parole des dominés que ce soit dans ses œuvres comme dans son discours médiatique. La posture d'auteur sert la légitimation de son œuvre, de son propos revendiqué comme subversif et inédit, tel que l'explique en d'autres termes Jérôme Meizoz :

²²³ *Ibid.*, p. 122.

²²⁴ Gasparini P., *De quoi l'autofiction est-elle le nom ?*, p. 93.

Une construction posturale ne se soucie pas de vérité, mais bien d'adéquation au public et aux problématiques en vigueur dans le champ littéraire [...] le procédé de fictionnalisation de soi n'a donc pas ici une seule visée esthétique. Il fait partie intégrante d'une tentative d'imposer une image d'auteur dans une conjoncture littéraire précise²²⁵.

Or, la conjoncture littéraire d'Édouard Louis est orientée par la sociologie, et des figures tutélaires telles que Didier Éribon et Annie Ernaux. De cette manière, tous les récits d'Édouard Louis participent à l'inclure précisément dans ce groupe d'auteurs et autrices aux idéologies étiquetées politiquement. Si le narrateur se perçoit parfois comme un monstre (a failli tuer son père, écrit son inceste consenti, conscientise son incapacité à fuir), la monstruosité est toujours rejetée comme conséquence du monde invivable. Ainsi, son propre récit personnel participe à valider sa représentation du monde comme l'a analysé Philippe Gasparini :

La forme romanesque offre à l'autobiographie la possibilité de se porter au-delà de l'histoire individuelle, et de lire la vie de l'auteur comme une vie exemplaire, comme le symptôme d'une génération ou d'une nationalité, et elle accomplit cette tâche sans pour autant renoncer à ce qui détermine de manière essentielle la nature du genre originel : le souci de la fidélité au passé telle que la mémoire permet de le reconstituer, avec ses lacunes et ses trahisons inévitables, mais avouées et assumées.²²⁶

Édouard Louis appartenant à la nouvelle génération qui succède aux écrivains tels qu'Ernaux, Hervé Guibert, Jean-Luc Lagarce, son hyper-conscience du caractère spectaculaire de la dimension sacrificielle de son geste est identifiable dans ces récits. La mise en scène de l'écriture biographique dans *Qui a tué mon père* en est l'exemple le plus édifiant. Dès lors, il apparaît que l'incarnation fictive de l'auteur en tant que sujet de la société dans ses textes, fait émerger le sacrifice du 'moi'. L'appel de figures tutélaires à l'intérieur même de ses œuvres va dans ce sens de nécessité à légitimer son récit. Le paratexte ainsi que les citations d'auteur conditionnent la réception de l'œuvre mais aussi son insertion dans le champ littéraire immédiat. Si Édouard Louis légitime ses récits en revendiquant leur véracité, il légitime à son tour sa propre place dans la conjoncture culturelle en mobilisant d'autres figures qui font aujourd'hui autorité. Dès lors, pour Édouard Louis, il ne s'agit plus de défendre des idées qui se veulent progressistes, transgressives, mais bien de défendre sa légitimité de prise de parole, en tant que membre d'un sous-groupe,

²²⁵ Meizoz J., *La fabrique Des Singularités: Postures Littéraires II*. Genève, Slatkine Érudition, 2011, p. 48.

²²⁶ Gasparini P., *De quoi l'autofiction est-elle le nom ?*, Paris, Seuil, 2009, p. 98.

dominé socialement, et en opposition à d'autres intervenants plus légitimes et installés institutionnellement. Dans son œuvre, le travail de structure pour connecter les discours trouve sa cohérence dans la remise en cause des conditions du débat social et politique en interrogeant la légitimité des uns à prendre la parole pour les autres. Pour Lionel Ruffel²²⁷, le champ littéraire actuel est caractérisé par son approche politique, intellectuelle et esthétique à travers la multiplicité des espaces de discours et des légitimités à prendre la parole. Aujourd'hui, le discours idéologique, militant, ne tolère plus l'exclusion. Dès lors, toute prise de parole entraîne plusieurs interrogations puisque le discours est révélateur des premières exclusions : qui parle ? avec quelle autorité ? avec quel usage de la parole ? Le problème que pose le cas Édouard Louis est son adhésion assumée aux codes bourgeois. Il a réussi à intégrer l'École normale en auditeur, il vit à Paris, il est entouré de Didier Éribon et Geoffroy de Lagasnerie reconnus par le milieu intellectuel, il a même changé son corps comme il l'explique souvent : «J'ai acquis un nouveau corps, de nouvelles dents, une nouvelle voix, un nouveau nom. J'avais pris la *Distinction* de Bourdieu, et je le lisais comme un guide pratique.»²²⁸, ainsi, en quoi est-il légitime d'écrire sur les dominés ? L'auteur a passé plusieurs heures de sa vie à se regarder dans le miroir pour changer ses expressions de visage, pour extraire de lui tout ce qui pouvait le rapprocher de près ou de loin au milieu ouvrier, pourtant, c'est ce même milieu qui se retrouve à chaque fois au cœur de son écriture. Il est aujourd'hui évident qu'Édouard Louis appartient à la classe sociale dominante, bourgeoise, bien-pensante, même si son parcours de transfuge, par essence, ne lui donne pas accès à un patrimoine économique, culturel, hérité de père en fils. Pour autant, se faire le porte-parole des dominés peut être perçu comme de l'appropriation culturelle et sociale de sa part. Finalement, il établit sa renommée sur la misère, qu'il est aujourd'hui capable de décrire, de mettre en scène. Le choix de prendre pour objet la classe dominée et non pas celle à laquelle il appartient aujourd'hui révèle ses intentions politiques et son idée d'une littérature engagée. Cependant, choisir de décrire sa classe d'origine expose celle-ci au regard de la classe dominée, celle qui va lire les livres d'Édouard Louis. Ce choix délibéré peut donc porter davantage préjudice à la classe d'origine de l'auteur. Édouard Louis prend alors le risque de présenter sa classe sans filtre, plutôt que de la passer sous silence, que de participer à sa réduction au silence.

²²⁷ Ruffel L., *Brouhaha. Les mondes du contemporain*, Verdier, 2016.

²²⁸ « Délit de 'Bellegueule' », https://next.liberation.fr/livres/2014/03/18/delit-de-bellegueule_988038 (consulté le 30/10/2019).

CHAPITRE 3 : L'engagement littéraire, l'urgence d'une littérature populaire

I – L’engagement en littérature et le cas Édouard Louis

1 – Le roman et l’engagement

La question d’une littérature engagée inonde les pages de la théorie littéraire depuis la Révolution Française. Le XVIIIème a pu naviguer entre les attentes d’un public aristocrate déchu et celles d’une bourgeoisie montante. Cette opposition de classe privilégiait la liberté de l’écrivain pouvant écrire pour la classe de son choix. Les tumultes historiques du XIXème siècle ont davantage contraint les auteurs à lier les révolutions poétiques aux révolutions politiques. La description d’une France coupée en deux marque les récits du XIXème siècle. Si nous songeons à Balzac, Stendhal, Flaubert jusqu’à Maupassant, nous remarquons que les personnages tels Lucien Chardon de Rubempré, Julien Sorel, Emma Bovary ou encore Georges Duroy, sont tous originaires de la province et font le souhait de s’installer à Paris. La mobilisation d’une dichotomie spatiale suggère l’antagonisme de classe. Les œuvres littéraires expriment la coexistence de plusieurs rythmes historiques et la simultanéité de plusieurs régimes. Si les Français partagent un même territoire, ils ne partagent pas une même époque. La suggestion d’une France coupée en deux conditionne les idéologies et les actes des individus. Pour autant, ces œuvres sont écrites pour la classe bourgeoise, seule lectrice envisagée et réelle de littérature. Comme le rappelle Sartre dans *Qu’est-ce que la littérature ?*²²⁹, seul Victor Hugo a pénétré le public populaire. Ainsi, bien que ces ouvrages manifestent la possibilité d’ascension sociale, cette perspective n’est renvoyée qu’à ceux qui l’ont soit déjà accomplie soit déjà amorcée. Il ne s’agit pas de révéler une possibilité à une classe « non-concernée » par la littérature. Les avant-gardes littéraires ont ainsi échoué à confondre « le présent avec l’éternel et l’historicité avec le traditionalisme », niant que « le public virtuel ne déborde jamais le public réel »²³⁰, pour reprendre les mots de Sartre. Dès lors, comme l’explique Jacques Rancière dans *Politique de la littérature*, la littérature, depuis la Révolution Française, devient « la science de la société et création d’une mythologie nouvelle ». La littérature apparaît comme le témoignage de la vérité cachée d’une société, en place dans le contexte historique, et révèle l’identité simultanée d’une poétique et d’une politique de l’œuvre. Plus tard, la tentative du réalisme socialiste illustrera cette volonté de concilier renouveau politique avec révolution poétique. Il s’agissait de glorifier la classe ouvrière et paysanne contre l’injonction capitaliste menaçante du bloc de l’Ouest. Les statuts de l’Union des écrivains soviétiques rédigent en 1934 ce paragraphe :

²²⁹ Sartre J-P., *Qu’est-ce Que La Littérature ?* Paris, Gallimard, 1948, p. 126 : « Hugo, sans doute, a eu la rare fortune de pénétrer partout ; c’est un des seuls, peut-être le seul de nos écrivains qui soit vraiment populaire. »

²³⁰ *Ibid.*, p. 99.

Le réalisme socialiste, étant la méthode fondamentale de la littérature et de la critique littéraire soviétiques, exige de l'artiste une représentation véridique, historiquement concrète de la réalité dans son développement révolutionnaire. D'autre part, la véracité et le caractère historiquement concret de la représentation artistique du réel doivent se combiner à la tâche de la transformation et de l'éducation idéologiques des travailleurs dans l'esprit du socialisme

L'art devient alors un outil d'éducation et de propagande. La révélation du totalitarisme communiste mettra fin au réalisme socialiste dans les années 1970 puisque la glorification du prolétariat ne pourra jamais justifier une violence d'État organisée. Au XXème siècle, l'engagement politique en littérature est pensé non plus en termes d'oppositions géographiques mais en miroir aux événements tragiques qu'ont été les Guerres Mondiales. La littérature devient le bouclier de tous les totalitarismes. Un des textes majeurs pour répondre à l'urgence de la réhabilitation de l'engagement en littérature reste celui de Sartre déjà cité. Pour lui, « la fonction de l'écrivain est de faire en sorte que nul ne puisse ignorer le monde et que nul ne s'en puisse dire innocent »²³¹. Pour Sartre, seule la prose peut mener à bien le projet de faire voir le monde tel qu'il est. Le langage est le seul moyen que l'écrivain doit exploiter pour dévoiler le monde, et l'homme aux hommes. L'écriture en appel systématiquement au lecteur afin qu'il fasse passer à l'existence objective ce dévoilement entrepris par le langage. Sans lui, le dévoilement reste au statut de signes noirs sur une page blanche. Ainsi, le temps consacré à la lecture permet au lecteur d'échapper aux forces d'aliénation ou d'oppression. Selon Sartre, cette capacité refuge n'est possible que pour une certaine forme de littérature, la littérature engagée, capable de remettre en question l'univers social, à partir d'un individu plongé dans le même univers que le lecteur. La figure de l'auteur engagé s'accomplit alors dans le partage de récit authentique et d'inscription de soi dans le contexte historique immédiat. L'artiste se doit d'être homme du monde. Tout comme Sartre, Camus, dans son « Discours de Stockholm », prône l'utilité de l'écrivain au service de la vérité et de la liberté, devant s'impliquer dans la solidarité humaine à laquelle il n'échappe pas et dont il doit nécessairement rendre compte. Avec l'engagement, on ne raconte le passé qu'en vue de notre présent.

Aujourd'hui, la question de l'engagement en littérature ressurgit face à un clivage de classe produit par l'expansion capitaliste mondialisée. La littérature contemporaine fait apparaître la violence invisible qui écrase les vies. Elle est toujours un outil privilégié de

²³¹ *Ibid*, p. 30.

contestation, et pose la question de l'engagement, bien qu'ayant renoncé au spectaculaire. La littérature a la faculté de pouvoir dire par quels signes la réalité nous est donnée. Malgré tout, on admet aujourd'hui l'incapacité de toute-puissance de la littérature. N'ayant pas de prise sur le réel, elle ne peut le changer, il lui est donc impossible d'en rendre compte authentiquement. La littérature assume la responsabilité de faire retentir les formes d'aliénation, d'oppression avec lesquelles elle rompt par son témoignage. Pour ce faire, elle suppose souvent une parole personnelle, une expérience rendue à la première personne. Le récit et la littérature poussent plus loin le lien entre littérature et vérité. Le récit authentique dit que ce qui est écrit a été vécu, ce qui est donné à lire est vécu, ouvre le sujet à l'action concrète, qui est l'acte même de lecture en tout premier lieu. Puisque la crédulité quant au pouvoir de la littérature est retombée, aujourd'hui la seule littérature valorisée, est celle qui a conscience de la trahison qu'elle opère sur le réel, et en assume la culpabilité qui l'accompagne tout en prenant acte de son impuissance intrinsèque. Ainsi, comme l'explique Gisèle Sapiro : « la responsabilité véritable de l'écrivain consiste à accepter l'idée que la littérature est un 'engagement manqué', qui interroge, questionne, plutôt qu'il n'affirme »²³². Poser la question du pouvoir de la littérature pose celle de son rôle dans la perception de la réalité. L'engagement dépasse le problème de représentation, de son adéquation plus ou moins grande au monde fictionnel ou réel. De cette manière, la littérature confronte, renouvelle les différents possibles de représentations du monde. Elle interroge les conventions de lecture selon le procédé d'« *estrangement* » des formalistes russes, technique qui consiste à présenter des lieux communs d'une façon inattendue dans le but de révéler la perception du familier. Sa capacité de défamiliarisation contribue à élargir notre vision des mondes possibles. Pour Emmanuel Bouju, la littérature contemporaine reprend à sa charge ce double projet réaliste et éthique de l'engagement. Cette nécessité persiste à chaque déroute du monde. Par le retour au réel, la littérature cherche à désamorcer les feintises des discours imposés. La littérature n'est plus l'illusion d'une action politique directe mais un appel pour soutenir l'action et l'exercice d'une « force diagonale » comme l'explique Hannah Arendt dans *La Crise de la culture*, qui consiste pour le penseur à « tenir ferme entre l'affrontement des vagues du passé et du futur », à se placer dans un présent intangible, sans reproduire les fautes du passé afin d'avancer vers un futur meilleur. Dès lors, l'écrivain contemporain, à l'ère numérique, doit impérativement renouveler la fiction pour proposer un nouveau modèle historique à ses concitoyens, comme l'explique Emmanuel Bouju :

²³² La Nouvelle Revue Française: Revue Mensuelle De Littérature et De Critique. « *Que peut (encore) la littérature ?* », n°609, dirigé par Stéphane AUDEGUY et Philippe FOREST, Paris, 2014, p. 50.

De cette génération épimoderne, habituée à la ‘multiplicité d’égos’ de la fonction-auteur, à la mobilité des prises de position et à l’intrusion dans le discours social, la littérature peut peut-être espérer une fiction nouvelle, adressée, comme un possible de l’histoire à ses contemporains.²³³

Alors le rapport au réel et à la fiction contraint l’engagement. Nous en revenons au rapport de la littérature avec l’Histoire. Aristote lui-même au chapitre neuf de sa *Poétique* explique que la différence entre le chroniqueur et le poète « ne vient pas de ce que l’un s’exprime en vers et l’autre en prose, mais la différence est que l’un dit ce qui a eu lieu, l’autre ce qui pourrait avoir lieu ». Le poète réécrit l’Histoire, réinvente le réel pour en donner toutes ses possibilités. L’illusion fictionnelle amène à reconsidérer le réel et le factuel. Cependant, pour Jean Ricardou, l’illusion fictionnelle empêche la possibilité de l’engagement littéraire :

Ces écrits [de l’auteur engagé] peuvent encore ce qu’ils ont toujours pu : éviter d’être pris pour ce qu’ils ne sont pas en permettant, plus ou moins, *et quel que soit ce qui est représenté*, un amenuisement de l’illusion que, omniprésente depuis des millénaires, la *représentation* toujours obligeamment installe.²³⁴

Le vraisemblable est à privilégier. Aristote nous le rappelait déjà au chapitre 24 de sa *Poétique* : « Il faut préférer ce qui est impossible mais vraisemblable à ce qui est possible mais non persuasif ». Le vraisemblable évite les erreurs d’interprétations et permet l’adhésion du lecteur. L’écrivain doit persuader le lecteur de prendre pour vrai son discours. L’important pour l’auteur n’est donc pas de dire vrai, mais d’écrire un discours qui donne l’impression du vrai et de l’authentique. En ce sens, l’autofiction est le registre romanesque le plus à même de conduire à bien ce projet où « la matière [du récit] est entièrement autobiographique et la manière entièrement fictionnelle » comme le définit Serge Doubrovsky.

Dans ce contexte, Édouard Louis va lui-même théoriser son engagement littéraire au cours de son entretien intitulé « Savoir-souffrir » avec Elisabeth Philippe. Son discours se construit autour de trois axes : définir l’engagement, l’enjeu esthétique du récit de soi, le rôle de l’écrivain. Pour l’écrivain « s’engager c’est donner à voir des réalités qui ne sont pas visibles »²³⁵. Il s’agit de deux mouvements simultanés : montrer et savoir-souffrir. Montrer permet de dénoncer, savoir-souffrir permet de prendre la parole à partir de son expérience

²³³ *Ibid.*, p. 72.

²³⁴ *Ibid.*, p. 83.

²³⁵ *Ibid.*, p. 123.

personnelle, en tant que « concerné ». La littérature illustre la violence dont sont victimes les classes populaires ainsi que les individus les composant. De cette manière, par l'exemple, elle devient un appel à la révolte contre les systèmes de domination qui sont à l'origine de cette violence. Édouard Louis rappelle l'importance de l'engagement dans l'histoire immédiate, et refuse de laisser l'engagement au passé. Pour lui, il n'a jamais été aussi difficile de penser la violence comme une conséquence de la domination. Ainsi, la fonction de l'engagement ne repose pas sur la littérature et ce qu'elle peut, mais sur l'emploi de l'outil littéraire comme outil d'action : « Au fond, la question n'est pas de savoir ce que peut la littérature, mais ce que l'on fait pour que la littérature puisse quelque chose »²³⁶. La force du collectif est intrinsèque à l'action singulière. Tout acte, même isolé, pour l'auteur, a systématiquement une portée collective. Le défi du XXIème n'est plus celui de l'intégration dans les collectifs mais celui de fuir les communautés imposées arbitrairement. Alors, les livres sont l'outil à privilégier comme créateur de mouvement de pensée : « une littérature engagée ne peut que susciter des rappels à l'ordre, cet ordre qui se reconstitue, toujours, se remobilise en réaction à ce que les livres montrent et donc, dénoncent »²³⁷. Concernant le rôle de l'écrivain engagé, Édouard Louis prend sa défense en dénonçant les tentatives de mise sous silence de l'artiste :

L'écrivain engagé n'a rien de désuet, on a simplement voulu nous faire croire qu'il l'était, pour faire taire la force subversive de la littérature, ou de la théorie d'ailleurs. Je dirais que la littérature est passée par un travail politique obstiné de dépolitisation.²³⁸

Cette citation fait écho aux années tumultueuses de la fin du XXème siècle où la littérature s'est retrouvée sous les feux des projecteurs de la télévision, de la radio, non plus en tant qu'outil de formation, réflexion, mais bien comme objet de consommation et de divertissement. L'écriture était alors une rente financière à qui voulait la rendre spectaculaire. Ces années ont forcé la littérature à devenir lisse, respectueuse d'un carcan attendu, et donc à se dépolitiser. Édouard Louis assume alors son envie de renouer avec la littérature engagée lors de son écriture d'*En Finir avec Eddy Bellegueule*. La résurgence de l'écrivain engagé telle qu'il la définit, lui permet de prendre place au sein du groupe des écrivains engagés. La question était de savoir ce qu'il pouvait faire de nouveau. L'écrivain engagé ne peut se contenter d'être politisé, son militantisme doit s'appuyer sur des formes

²³⁶ *Ibid.*, p. 131.

²³⁷ *Ibid.*, p. 134.

²³⁸ *Ibid.*, p. 124.

nouvelles. Ainsi l'auteur se questionne sur l'esthétique littéraire. Pour faire émerger sa réalité au lecteur, l'auteur comprend qu'il doit mobiliser l'écriture différemment :

En réalité, ce qui fait la force de la littérature, ce qui lui permet de donner à voir des réalités nouvelles ou invisibles, c'est la différence. Et cela exige *de fait* d'écrire autrement, presque fatalement. [...] Dire des choses différentes, c'est nécessairement les dire différemment, avec une écriture différente qui permet de déplacer les perceptions, de dire l'invisible.²³⁹

Dire l'invisible c'est donc écrire l'illisible. C'est pourquoi l'auteur a fait le choix de l'intime. Il explique que plus on mobilise les affects, qu'ils soient de l'auteur ou du lecteur, et plus on touche à l'expérience collective dans le sens où ce sont des affects collectifs, des émotions collectives, partagés universellement ou au moins dans une classe sociale donnée. La structure du texte joue alors son rôle. Pour *En Finir avec Eddy Bellegueule*, Édouard Louis explique avoir pensé la construction, l'organisation des chapitres, la ponctuation, les italiques, pour s'approcher de la vérité, et de la vérité de la violence. Or, approcher la vérité n'est possible que dans la répétition, comme il le dit lui-même : « il faut recommencer à chaque fois, reconstruire. Y compris à l'intérieur d'une même œuvre »²⁴⁰.

Dès lors, selon Bruno Blackeman, la figure de l'écrivain engagé aurait disparu au profit de celle de l'écrivain « impliqué »²⁴¹. Le regard politique de ce dernier ne se construit plus au-dessus du débat collectif, mais par le partage des conditions matérielles du réel communes à tous. Édouard Louis apparaît alors comme un nouveau parangon de l'intellectuel sartrien, ayant assimilé les théories foucaaldiennes et bourdieusiennes pour révéler plus efficacement les mécanismes de la violence sociale à l'époque contemporaine.

2 - L'engagement au théâtre

Le théâtre, depuis sa création, est un pilier de la société. Aristote dans sa *Poétique* explique que « la poésie est plus philosophique et plus noble que la chronique : la poésie traite plutôt du général, la chronique du particulier » au chapitre 9. Ainsi, la poésie qui est ici à associer au théâtre, devient un avènement du politique, du groupe, puisque le théâtre

²³⁹ *Ibid.*, p. 125.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 132.

²⁴¹ Blanckeman B., « L'Écrivain impliqué : écrire (dans) la Cité », *Narrations d'un nouveau siècle. Romans et récits français (2001-2010)*, dirigé par Bruno Blanckeman, Barbara Havercroft, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, p. 71-81.

apparaît avec la cité comme la cité apparaît avec le théâtre. Dès lors, le rapport à l'engagement se dessine. En effet, le théâtre a toujours été un outil littéraire employé pour dissimuler au mieux la portée politique qu'une œuvre peut contenir. Le théâtre historique de Shakespeare a participé à la compréhension des abus de pouvoir de la part des dynasties en place. Victor Hugo, avec le drame romantique, a affirmé le statut de « tribune »²⁴² de cet art. Le drame romantique, par son emploi des différents registres, du grotesque et du sublime pour révéler la totalité de l'âme humaine, par la représentation de la violence et de la mort, amène le spectateur à prendre conscience de sa situation existentielle. Cette prise de conscience rend l'homme capable de se libérer de ses chaînes, du joug et de la force coercitive du pouvoir politique et social. Si le théâtre contient toujours une dimension subversive, c'est la réception du théâtre qui manifeste au mieux ce caractère séditieux. En effet, comme l'explique Didier Plassard dans son article 'L'auteur et le metteur en scène : aperçus d'un combat'²⁴³, la représentation théâtrale est un commentaire du monde dans lequel nous vivons. Elle en propose une autre image, elle en suggère sa transformation. Il s'agit d'un art du mouvement. La mise en scène devient donc l'outil pour faire entrer l'homme dans l'espace de la réalité théâtrale. Pour reprendre les mots de Régis Debray : « La mise en scène est mise en ordre, passage du chaos au cosmos (...) donner à l'homme sa place au sein d'une communauté de destins, quitte à le remettre à sa place »²⁴⁴. La mimésis théâtrale va de pair avec la *dénégation*²⁴⁵ du réel et de ses lois. Le spectateur constitue le sens de ce qui lui est offert par un effort sémiotique spécifique à la représentation théâtrale. Le réveil des fantasmes procurés par la réception de l'œuvre permet l'éveil des consciences politiques. C'est le théâtre que défend alors Bertolt Brecht. En effet, le dramaturge envisage la dialectique matérialiste du théâtre en tant que reproduction du monde pour en permettre la transformation. La mise à distance du spectateur par la distanciation (*verfremdung*) renforce l'effort de réflexion. Dès lors, ce théâtre dit « didactique » ou « épique », éveille l'esprit critique, oblige le spectateur à reconstruire l'action, face à l'humanité mouvante. L'activité intellectuelle prend le dessus sur l'engagement émotionnel du spectateur. Sartre, quant à lui, plaide pour un « théâtre de situations ». En effet, opposé au théâtre de la fatalité ou de caractère, c'est-à-dire psychologique, Sartre défend un théâtre qui met en scène des situations simples et humaines mais universelles, dans lesquelles la liberté se choisit. La

²⁴² Hugo V., préface *Lucrèce Borgia*, 1833.

²⁴³ Plassard D., "L'auteur et le metteur en scène : aperçus d'un combat", SFLGC, bibliothèque comparatiste, 2014.

²⁴⁴ *Mises en scène du monde*, Les Solitaires intempestifs, 2015.

²⁴⁵ Ubersfeld A., *Lire le théâtre*, Belin, 1996.

situation doit suggérer des propositions dans des cas limites, avec la mort comme l'un des termes. Dès lors, il faut accepter de perdre la liberté pour l'affirmer à son plus haut degré. Les « situations-limites » doivent être celles qui expriment au mieux les problématiques contemporaines.

Ainsi, la dimension théâtrale de *Qui a tué mon père* d'Édouard Louis va dans ce sens du théâtre engagé. Le passage par la mise en scène sollicite la réaction d'un public et le surgissement de l'engagement par la révélation des consciences politiques. Le fait de nommer les politiques lors des accusations *ad hominem* participe à cette volonté de construire un nouveau théâtre-tribune. Le travail de Stanislas Nordey dans son adaptation pour le Théâtre de la Colline de Paris, parvient à transmettre la vérité du témoignage. L'appropriation du texte par l'acteur et le dénuement volontaire de la mise en scène permet le passage du récit intime à une réception universaliste. Si la crainte et la pitié ne sont plus à rechercher au théâtre, la colère et la compassion, motrices de la réflexion politique, sont révélées. Dès lors, Édouard Louis revendique la « littérature de confrontation »²⁴⁶. Il s'agit de trouver une forme littéraire pour empêcher les gens de détourner le regard. Cette posture rappelle la définition de Jean-Paul Sartre quant à la fonction de l'écrivain déjà citée. Édouard Louis a alors intégré pleinement ce rôle.

Au début de l'année 2020, Édouard Louis a également retravaillé son texte *Histoire de la violence* pour une adaptation par Thomas Ostermeier au Théâtre des Abesses à Paris. Cette restructuration de l'œuvre a donné lieu à la publication d'un nouvel ouvrage, *Au coeur de la violence*, aux éditions Seuil. Pour ce projet, l'auteur a pu revenir sur sa vision du théâtre engagé. Pour lui, « le théâtre est un lieu qui doit bousculer. Si c'est juste un divertissement bourgeois, ça ne m'intéresse pas »²⁴⁷, déclare-t-il à France Info. Cette fois-ci, l'auteur adopte la posture d'Antonin Artaud, dramaturge célèbre pour avoir dénoncé le conformisme bourgeois du théâtre du XX^{ème} siècle. Dans cette même déclaration, le lecteur apprend qu'Édouard Louis montera prochainement sur scène dans l'adaptation de *Qui a tué mon père* par Thomas Ostermeier. Quant à ses multiples activités, l'auteur déclare :

Bien lutter, c'est faire toutes ces choses à la fois, c'est multiplier tous les angles d'attaque. Pour moi, un grand mouvement social, c'est comme une grande œuvre d'art,

²⁴⁶ France Culture : Stanislas Nordey : "En France, l'interpellation politique au théâtre surprend"
<https://www.franceculture.fr/emissions/linvite-culture/stanislas-nordey>

²⁴⁷ https://www.francetvinfo.fr/culture/livres/roman/le-theatre-est-un-lieu-qui-doit-bousculer-estime-edouard-louis-qui-adapte-sur-les-planches-son-roman-histoire-de-la-violence-avec-thomas-ostermeier_3805993.html
consulté le 25 février 2020.

c'est quelqu'un qui vient montrer des réalités qu'on ne voyait pas et qui, d'un coup, sont visibles.

Toutefois, rapprocher le mouvement social de l'œuvre d'art participe au conformisme bourgeois, puisque réduire le mouvement social à l'art c'est lui retirer sa dimension d'impérieuse nécessité, en tant que seul moyen de repli pour la subsistance des acteurs du mouvement. Là où l'art n'est qu'une option pour les classes déjà favorisées, qui peuvent se permettre de créer sans que leur vie en dépende. De plus, la critique de Lucile Commeaux pour France Culture concernant l'adaptation de Thomas Ostermeier souligne à son tour la « lâcheté politique navrante » de cette mise en scène d'*Histoire de la violence*. En effet, elle explique que les acteurs autres que celui représentant Édouard ne sont que de « purs signes de leurs classes et de leurs origines. De purs biais réflexifs autour de la personne Édouard Louis »²⁴⁸, affublés selon tous les clichés de la classe bourgeoise. Reda est en jogging et arbore un accent populaire de garçon de cité, le mari de Clara boit sa bière sans rien dire, Clara est habillée avec un haut aux motifs léopards et un décolleté plongeant. Seul le personnage d'Édouard est fidèle à l'image d'Édouard Louis, effaçant davantage la frontière entre réalité et fiction. La journaliste regrette ce manque de prise de risque pour la mise en scène, seule capable d'exiger du spectateur un travail de déduction théorique de la violence à partir d'une expérience individuelle. *A contrario*, ces choix scéniques correspondent au conformisme bourgeois.

Si l'engagement politique d'Édouard Louis dans la sphère théâtrale doit encore faire ses preuves, la place du politique dans les textes et la vie-même de l'auteur, reste un élément majeur de discussion quant à son degré d'engagement en littérature.

II – La place du politique

1 - Dans l'œuvre d'Édouard Louis

L'écriture militante, engagée qui se manifeste dans les textes d'Édouard Louis est identifiable à deux niveaux. Nous allons consacrer un premier temps au combat de l'auteur contre les normes masculines avant d'envisager les critiques d'ordre social et politique.

La description d'une masculinité institutionnalisée participe à l'élaboration de sa dénonciation. Dans *Histoire de la Violence*, la masculinité néfaste pour le narrateur s'exprime dans le rapport au langage conflictuel, que ce soit entre l'agresseur et l'agressé, le

²⁴⁸ <https://www.franceculture.fr/theatre/histoire-de-la-violence-ou-comment-le-theatre-defait-la-pensee> consulté le 25 février 2020.

narrateur et les instances médicales puis judiciaires, ou encore entre le narrateur et le personnage de Clara. En effet, le chapitre « Quatorze » relate le parcours administratif et protocolaire du dépôt de plainte. On assiste à la navigation des personnages d'un bureau à l'autre mais surtout au phénomène de répétition imposé par la procédure : « Ils m'ont demandé de recommencer, les policiers du premier commissariat n'avaient rien gardé de ce qu'ils avaient écrit, même pas le début, même pas quelques lignes »²⁴⁹. Il ne subsiste aucune trace de la parole de la victime, effacée, comme inexistante. Au quinzième chapitre, le narrateur se retrouve à nouveau à l'hôpital, afin de subir des analyses pour compléter le dossier de plainte. C'est dans ce cadre scientifique que toute la parole du narrateur est alors remise en cause. Seuls les examens cliniques peuvent affirmer la tentative d'homicide par strangulation et le viol. Il s'agit de « dénicher le souvenir sur le corps »²⁵⁰, ce qui revient à dire que la parole ne suffit pas, qu'elle est intrinsèquement non fiable. Le corps devient seul témoin de la vérité. Alors, suite à l'événement, le narrateur revient sur la transformation de son quotidien, marqué par l'emploi du « il », de la troisième personne du singulier pour parler de lui, devenu étranger à lui-même : « L'individu que j'étais devenu »²⁵¹. Puis, on bascule à nouveau avec le « je » : « Il y avait autre chose. J'étais devenu raciste. »²⁵². Le narrateur subit son dédoublement, ou sa duplication rendu possible par la culture du viol : « Une deuxième personne s'était installée dans mon corps ».

Le « masculinisme » est aussi décrit comme appartenant à toutes les catégories sociales. Dans l'épilogue d'*En Finir avec Eddy Bellegueule*, le narrateur découvre les manières, les effets du comportement des jeunes garçons de la ville sur lui. La comparaison avec la tenue des garçons de la campagne s'opère dans l'esprit du narrateur. Son rapport à la virilité se modifie : il constate que la virilité des corps des hommes de son enfance est la conséquence des travaux manuels et industriels subis. À la ville, la virilité ne s'exprime plus par le corps mais par les idées. La force du corps bourgeois masculin n'est pas développée puisque la virilité bourgeoise passe par l'intellectuel : « Tous auraient pu être traités de *pédés* au collège [...] ces corps féminins de la bourgeoisie intellectuelle »²⁵³. Ainsi, il existe aussi une masculinité dans le milieu bourgeois mais qui se différencie de celle du milieu ouvrier. Les classes populaires expriment leur virilité à travers l'effort physique que demande le monde du travail agricole et fordien. Cependant, la masculinité est tout aussi prégnante dans

²⁴⁹ Louis É., *Histoire de la violence*, p. 196.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 199.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 214.

²⁵² *Ibid.*, p. 216 et 217.

²⁵³ Louis É., *En Finir avec Eddy Bellegueule*, p. 218.

le milieu bourgeois, et n'endigue en rien l'homophobie. Le narrateur se retrouve très vite confronté aux insultes : « *Alors Eddy, toujours aussi pédé ?* »²⁵⁴. L'homophobie traverse toutes les classes. De cette manière, ce dernier épisode d'agression, qui forme un effet de bouclage avec le harcèlement à l'ouverture du récit, montre que le narrateur, naïf, pensait sortir de l'homophobie en s'extrayant de son milieu social. Toute la haine émise contre sa classe dans ce texte, a été prononcée en vue de cet espoir. Finalement, cet épilogue, cette prise de conscience que l'homophobie traverse toutes les classes, sonne comme une révélation. La classe bourgeoise perçue comme la classe « ennemie » par ses parents, reste en effet une ennemie pour le narrateur, alors même qu'il pensait pouvoir y trouver un refuge.

La réhabilitation de l'homosexualité du narrateur passe alors par l'acceptation du père. À la fin de *Qui a tué mon père*, le narrateur fait part de l'intérêt du père pour sa vie amoureuse, montre son acceptation : « tu me demandes de te parler de l'homme que j'aime »²⁵⁵. Dès lors, cette affirmation reconnaît l'avancée des mœurs de son père, puisque la masculinité était précédemment identifiée comme responsable de son inertie sociale²⁵⁶. L'évincement de la masculinité est un outil narratif qui rompt avec le reste de l'ouvrage et de l'œuvre entière. La progression de la thématique dans l'œuvre d'Édouard Louis révèle le caractère dénonciateur de son écriture.

De cette manière, si la masculinité est la première cible des revendications politiques de l'auteur, elle sert à amorcer les revendications d'ordre social. Ces dernières sont à l'œuvre dans les trois ouvrages et édifient la pensée de l'auteur. D'ailleurs, dès la première page d'*En Finir avec Eddy Bellegueule*, l'adjectif « totalitaire » fait son apparition. Ce choix de terminologie pour qualifier la souffrance (« La souffrance est totalitaire »²⁵⁷), renvoie à la politique par sa connotation avec les régimes autoritaires qui ont marqué le XXème siècle. Dans le contexte historique du XXIème siècle, ce terme fait référence à un mode politique particulier, ce qui permet à l'auteur d'anticiper sa description des rapports de force sociaux à venir dans l'ouvrage. L'emploi de l'adjectif dès la toute première page de son tout premier roman révèle l'intérêt de l'auteur de mêler littérature et politique.

Les textes d'Édouard Louis décrivent le déterminisme social dans lequel sont plongés les personnages de manière inconsciente. Le narrateur se revendiquant comme le

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 220.

²⁵⁵ Louis É., *Qui a tué mon père*, p. 84.

²⁵⁶ *Ibid.*, « construire sa masculinité, c'était se priver d'une autre vie, d'un autre futur, d'un autre destin social que les études auraient pu permettre. La masculinité t'a condamné à la pauvreté, à l'absence d'argent. Haine de l'homosexualité = pauvreté. », p. 34.

²⁵⁷ Louis É., *En Finir avec Eddy Bellegueule*, p. 13.

seul à s'être déconstruit, à pouvoir porter un regard surplombant sur la situation de ses proches, il devient le seul à pouvoir exposer la vie de son entourage. Le narrateur fait alors étalage des raisons sociologiques qui ont conduit sa mère à mener la vie qu'elle mène : « Elle ne comprenait pas que sa trajectoire, ce qu'elle appelait ses *erreurs*, entrait au contraire dans un ensemble de mécanismes parfaitement logiques, presque réglés d'avance, implacables. »²⁵⁸. Des discours plus sociologiques marqués par la présence de parenthèse afin de signifier le décrochage énonciatif apparaissent dans ce livre :

(comme si les individus, les autres, étaient toujours associés à un lieu, un espace, un temps particulier, dont il était impossible de les dissocier, comme s'il existait une géographie des liens, de l'amitié, et que la détestation des lieux entraînait, inexorablement, la détestation de ceux qui s'y trouvent).²⁵⁹

L'auteur propose ici une première réflexion sur la géographie et son impact sur les comportements, qui sera prolongée dans *Histoire de la violence*. Dans un autre chapitre, le narrateur formule des explications sociologiques pour justifier le parcours de son cousin à la page 140 :

Il ne ressentait pas directement la violence qu'exerçait le procureur, cette violence de classe qui l'avait exclu du monde scolaire et, finalement, par une série de causes et d'effets, cette violence qui l'avait mené jusque-là, au tribunal.²⁶⁰

La violence de classe est seule responsable de ce qui lui arrive. Ainsi, le narrateur donne des mots à ceux qui ne peuvent pas les formuler, il parle à leur place, il est en position de supériorité dont l'objectif est de les déresponsabiliser. Dans *Qui a tué mon père*, la maladie et la souffrance du père servent à l'auteur pour exposer son idéologie : « Tu appartiens à cette catégorie d'humains à qui la politique réserve une mort précoce. »²⁶¹. Cette expression dit la déresponsabilisation prônée par Édouard Louis. Pour lui, il n'existe pas de responsabilité individuelle mais une responsabilité du corps politique. Toutes les descriptions se réalisent dans la visée de proposer des instruments de déresponsabilisation, d'explications rationnelles, quasiment scientifiques. La faute concerne toujours les autres, et une entité supérieure, celle de la société. Le récit qui se veut et se prétend autobiographique est orienté par les prises de position du narrateur à travers son aspect subjectif et univoque.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 69.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 132 et 133.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 140.

²⁶¹ Louis É., *Qui a tué mon père*, p. 14.

Par ce biais, le narrateur cherche à gagner l'adhésion du lecteur, son empathie, son soutien et son approbation davantage pour lui-même que pour les personnages invoqués.

En effet, pour faire entrer l'engagement dans son œuvre, l'auteur choisit le modèle sartrien en visant la double adhésion du lecteur : au livre et à la cause défendue. Faire adhérer le lecteur au personnage est une stratégie indispensable pour le faire ensuite adhérer au discours politique proposé, car l'un des moyens d'engager le lecteur c'est de lui faire partager son expérience. Le narrateur insiste également sur l'importance de la répétition : « Ça aussi je l'ai déjà raconté [...] est-ce qu'il ne faudrait pas se répéter jusqu'à ce qu'ils nous écoutent ? »²⁶². Alors que cet événement servait au ressort pathétique du premier ouvrage, ici, cet événement est traité en exemple pour servir l'idéologie et le positionnement politique du narrateur. Il poursuit : « Je n'ai pas peur de me répéter parce que ce que j'écris, ce que je dis ne répond pas aux exigences de la littérature, mais à celles de la nécessité et de l'urgence, à celle du feu. »²⁶³. Ici, le narrateur affirme son ambition politique et non littéraire. La dimension de l'oralité renvoie au projet théâtral de l'œuvre mais aussi à la position de tribun auto-proclamé. Ce texte sert avant tout à la déresponsabilisation des comportements individuels : « C'était le monde qui était responsable »²⁶⁴. Toutes les fautes sont rejetées à l'extérieur, sur la société. Puis, à partir de la page 75, le narrateur déroule ces accusations *ad hominem*. Leur fonctionnement est toujours le même. Le narrateur énonce les noms, les fonctions et les lois ou actions employées par les nommés. La clause de chaque paragraphe est une sentence finale qui recentre le propos sur le père et les conséquences immédiates des directives sur son corps : « Jacques Chirac et Xavier Bertrand te détruisaient les intestins », « Nicolas Sarkozy et Martin Hirsch te broyaient le dos. », « Hollande, Valls et El Khomri t'ont asphyxié », « Emmanuel Macron t'enlève la nourriture de la bouche », puis cette sentence répétée à trois reprises : « Ce genre d'humiliation venue des dominants te fait ployer le dos / te fait ployer le dos encore plus ». Ainsi, chacune de ses sentences sont à la voix active, déplacent la responsabilité sur les nommés. Lorsque le narrateur fait de Martin Hirsch le « complice » de Sarkozy, il joue sur l'acception judiciaire du substantif. Le narrateur se sert de l'histoire de son père pour accuser la classe qu'il méprise : « L'histoire de ton corps accuse l'histoire politique »²⁶⁵. Le narrateur se fait avocat de la partie civile, représentant la figure du père. Le lecteur assiste à un jugement. La dichotomie entre dominés et dominants est expliquée plus loin : « Pour les dominants, le plus souvent, la politique est

²⁶² *Ibid.*, p. 22.

²⁶³ *Ibid.*, p. 23.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 25.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 84.

une question esthétique ; une manière de se penser, une manière de voir le monde, de construire sa personne. Pour nous, c'était vivre ou mourir »²⁶⁶. Le véritable écart est politique. Les seuls responsables des malheurs du père, et du narrateur, sont les politiques et leurs décisions. Il n'existe aucune responsabilité individuelle, afin de renvoyer toute la faute à la collectivité et aux mesures politiques approuvées par la majorité. Finalement, le texte s'achève avec les mots du père : « 'Tu as raison. Tu as raison, je crois qu'il faudrait une bonne révolution.' »²⁶⁷. Cette-fois ci le discours rapporté au style direct est mis entre guillemets. Le père retrouve une voix par celle du récit. Il obtient une place dans l'histoire par la mise en récit de sa vie.

La politique dans l'œuvre d'Édouard Louis est identifiable sous des lieux communs efficaces. La question de la masculinité dans la culture homosexuelle, notamment du côté des hommes gays, est déjà développée chez des auteurs comme James Baldwin dans *La chambre de Giovanni*, Hervé Guibert ou Cyril Collard dans *Les Nuits fauves*. Cependant, Édouard Louis évacue la problématique du sida, beaucoup plus inquiétante et nécessaire à la fin du XXème siècle pour se consacrer et l'accomplissement de soi en tant qu'enfant gay. Il s'agit davantage de questionner le rapport des adultes face à l'homosexualité. Cependant, de la même manière qu'aux XIXème et XXème siècles, le public impliqué et destiné à lire ce texte n'est pas le public qui est décrit dans l'ouvrage. Les personnages mentionnés sont un public qui revendique leur désintéressement à la littérature. Malgré tout, ce désintéressement est justifié par les livres eux-mêmes, puisque les rapports de force sociaux éloignent les protagonistes de la vie culturelle et littéraire par un processus systématisé par les classes dominantes. Dès lors, l'engagement politique défendu par Édouard Louis concerne consciemment la classe dominante et l'oblige à se confronter à elle-même, à repenser son fonctionnement et sa supériorité.

2 - Dans la vie d'Édouard Louis

La vie militante d'Édouard Louis commence au lycée, lorsqu'il s'engage contre la réforme du Contrat Première Embauche en 2006. Par la suite, sa rencontre avec Didier Éribon et Geoffroy de Lagasnerie va lui permettre de s'engager dans de nouveaux mouvements politiques. Le 30 juillet 2014, Geoffroy de Lagasnerie et Édouard Louis

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 78.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 85.

cosignent une tribune dans le journal *Libération*²⁶⁸, appelant au boycott la 17ème édition du cycle de conférences « Les rendez-vous de l'histoire » de Blois. Le thème était « Les Rebelles ». Ainsi, le boycott consistait à protester contre l'invitation faite à Marcel Gauchet pour prononcer le discours d'inauguration de l'événement. En effet, pour les deux intellectuels, Marcel Gauchet est considéré comme un réactionnaire, contestataire des rebelles, rebellions et autres formes de révolte. Bien qu'ils aient obtenu le soutien de plusieurs intellectuels, cette tribune leur a valu d'être qualifiés de partisans « d'extrême-gauche en délire »²⁶⁹ par le concerné. Ce premier pas dans la militantisme de gauche médiatisé, a permis d'assurer l'existence du trinôme Didier Éribon, Édouard Louis et Geoffroy de Lagasnerie pour d'autres luttes.

En 2015, Édouard Louis et Geoffroy de Lagasnerie partagent une tribune dans laquelle ils en appellent aux intellectuels et la nécessité de leur engagement. Leur « Manifeste pour une contre-offensive intellectuelle et politique »²⁷⁰ exhorte les penseurs de gauche à se mobiliser contre « le spectacle désolant de la gauche au pouvoir » alors conduit par le Premier ministre Emmanuel Valls sous le quinquennat de François Hollande. Les deux jeunes militants s'en prennent aux mesures considérées comme proche de l'idéologie d'extrême-droite, qui fait place au « populisme, islamophobie, misogynie, xénophobie, homophobie, antisémitisme ou racisme ». La jonction de tous les combats révèlent le parti pris expansionniste des luttes, afin d'en assurer la convergence. Cependant, cet appel à la mobilisation a surtout révélé la difficulté à mobiliser largement. Cette même année, Édouard Louis et Geoffroy de Lagasnerie sont signataires de « l'appel des 800 »²⁷¹. Cette tribune publiée dans *Libération* par des intellectuels veut mobiliser l'opinion publique et en appel au gouvernement pour parvenir à renverser le sort réservé aux migrants et réfugiés de la « jungle de Calais ». Édouard Louis participe alors à la conférence de presse organisée pour l'événement au Louxor, à Paris, aux côtés de plusieurs cinéastes, artistes et intellectuels.

²⁶⁸ https://www.liberation.fr/debats/2014/07/30/pourquoi-nous-appelons-a-boycotter-les-rendez-vous-de-l-histoire-de-blois_1072778 consulté le 25 février 2020.

²⁶⁹ <http://larepubliquesdeslivres.com/marcel-gauchet-ne-serait-pas-assez-rebelle-pour-parler-des-rebelles/> consulté le 25 février 2020.

²⁷⁰ Lagasnerie de G., Louis É., « Manifeste pour une controffensive intellectuelle et politique. Intellectuels de gauche, réengagez-vous ! », *Le Monde*, 27-28 septembre 2015, https://www.lemonde.fr/idees/article/2015/09/28/intellectuels-de-gauche-reengagez-vous_4774740_3232.html?xtmc=lagasnerie_louis&xtcr=1 consulté le 25 février 2020.

²⁷¹ https://www.liberation.fr/france/2015/10/20/jungle-de-calais-l-appel-des-800_1407520 consulté le 25 février 2020.

Au mois d'août 2016, Geoffroy de Lagasnerie et Édouard Louis publient ensemble une tribune²⁷² adressée à Manuel Valls, Premier ministre. Ils établissent le constat d'échec de la politique du gouvernement contre le terrorisme. Ils défendent le postulat qu'un système de répression et de surveillance ne pourra jamais combattre le terrorisme, mais ne sert qu'à renforcer le sentiment de stigmatisation d'une partie de la population. Pour eux, un meilleur accès à l'éducation, à la culture, aux partages des richesses, permettraient d'endiguer la problématique terroriste. L'enrayement de l'homophobie permettrait aussi de désamorcer les comportements violents, résultat de frustrations sociales et sexuelles.

La même année, les trois intellectuels apportent leur soutien concernant l'affaire Adama Traoré. Pour rappel, le 19 juillet 2016, Adama Traoré, alors âgé de 24 ans, meurt au commissariat de Persan, après son arrestation à Beaumont-sur-Oise. Différentes analyses supposent une « bavure » et notamment un usage controversé du placage ventral, qui pourrait être à l'origine de la mort du jeune homme par insuffisance respiratoire. À la suite de ce drame, le Comité Adama voit le jour par l'impulsion de la sœur du défunt, Assa Traoré. Depuis 2016, elle se bat pour connaître la vérité sur la mort de son frère. Édouard Louis et ses deux amis s'engagent alors à ses côtés, ainsi que de nombreuses personnalités publiques telles que Jean-Luc Mélenchon, fondateur du parti politique La France Insoumise. Dès lors, il n'est pas rare de voir sur les réseaux sociaux Édouard Louis, arborant le t-shirt du comité Adama, sur lequel il est inscrit « Justice pour Adama sans justice vous n'aurez jamais la paix ». Toujours sur Instagram, Édouard Louis relaie l'actualité médiatique du combat Adama porté par Assa Traoré. Il y fera ainsi la publicité du texte *Lettre à Adama*, publié le 18 mai 2017, par Assa Traoré et Elsa Vigoureux, aux éditions Seuil, même maison que pour ces textes. Le 3 avril 2019, Assa Traoré et Geoffroy de Lagasnerie publient ensemble le texte *Combat Adama* aux éditions Stock. Le traitement médiatique de l'engagement d'Édouard Louis révèle à la fois la nécessité de rendre visible le combat mais aussi l'appropriation d'un combat dont Édouard Louis n'est pas concerné en tant que personne blanche. En effet, le problème soulevé par cette affaire est bien le racisme de la police. Cependant, l'affaire Adama Traoré permet à l'auteur de poursuivre son combat contre les formes de violence institutionnalisées dont il a été victime après son viol présumé. L'affichage de l'engagement lui permet également de faire vivre son idéologie politique tout en utilisant sa voix qu'il sait faire partie du paysage médiatique.

²⁷² https://www.liberation.fr/debats/2016/08/03/manuel-valls-vous-n-avez-rien-fait-contre-le-terrorisme_1470098 consulté le 25 février 2020.

En 2018, Édouard Louis s’empare du nouveau mouvement contestataire des « gilets jaunes ». Le 17 novembre 2018, un appel à mobilisation est lancé dans toute la France pour protester contre l’augmentation des prix du carburant. C’est alors toute la France provinciale, et même rurale, davantage dépendante de la voiture, qui se soulève. Il s’agit aussi d’une classe travailleuse et jusqu’alors invisible dans le champ contestataire politique. Le 4 décembre 2018, Édouard Louis confie sa tribune²⁷³ sur le mouvement au journal *Les Inrockuptibles* pour lequel il a déjà été plusieurs fois co-rédacteur. Le texte *Qui a tué mon père* est sorti quelques mois plus tôt. Cette tribune prend le parti des gilets jaunes contre le mépris de la classe bourgeoise envers ce mouvement. Édouard Louis dit reconnaître sa famille, son père dans le visage des contestataires. Cette tribune rappelle le pouvoir et la responsabilité que possèdent les médias à renforcer les idéaux de la politique de droite. À la manière de ces livres, cette tribune sert à faire d’Édouard Louis l’allié des classes ouvrières.

Pour les élections européennes du 26 mai 2019, Édouard Louis s’est retrouvé aux côtés de Didier Éribon et de Geoffroy de Lagasnerie dans le comité de soutien de Manon Aubry, candidate La France Insoumise. C’est la première apparition de l’auteur au sein d’un parti politique.

Le parcours militant d’Édouard Louis révèle l’implication de l’auteur dans le mouvement de « gauche radicale ». La position de l’auteur est une position de contestation : contre l’ordre en place, contre l’ordre policier, contre la politique mondialiste. Pour autant, la force contestataire est dépourvue de résolution. Les constats de déchéance sociale ne sont pas mis en perspective par des solutions. Le militantisme d’Édouard Louis se limite au constat, à l’établissement de contestations argumentées par une mobilisation des sciences sociales. La position de l’auteur éclaire son lecteur, participe à la révélation d’un monde. Toutefois, une vision trop subjective, intéressée, voire fermée, lui est souvent reprochée. Finalement, il ne fait que porter à son compte tous les aspects de l’auteur engagé, quasiment romantique, défini comme tel depuis la tradition du XIX^{ème} siècle, d’Hugo à Sartre. Son apport militant est le résultat de l’assimilation des mouvements et des modes de pensées contestataires post-Révolution française. La position d’Édouard Louis est au cœur du mouvement de pensée qui s’opère actuellement dans nos sociétés, au temps où la dichotomie se fait entre la bien-pensance bourgeoise de gauche et la détention du pouvoir porté à droite. De plus, aujourd’hui le choc des générations met en confrontation la génération post-68, qui

²⁷³ <https://www.lesinrocks.com/2018/12/04/livres/actualite/edouard-louis-chaque-personne-qui-insultait-un-gilet-jaune-insultait-mon-pere/> consulté le 25 février 2020.

a déjà eu sa révolution des mœurs, sexuelle et sociale, détentrice du pouvoir, avec la génération Y, qui condamne toutes formes d'aliénation et, paradoxalement, se montre davantage impatiente. Édouard Louis apparaît alors comme l'archétype de cette génération à travers son combat militant.

III – Mise en perspective avec l'actualité littéraire : émergence d'une littérature sociale?

1 – La représentation du peuple

La description et mobilisation de l'individu de classe populaire a sa place en littérature depuis l'avènement de l'industrialisation aux abords des villes. L'émergence de cette classe ne peut aller de pair qu'avec les bouleversements sociaux et économiques. Alors, depuis les Temps Modernes, l'individu populaire a toujours été représenté en littérature, mais il a été décrit et mobilisé par la classe bourgeoise et pour la classe bourgeoise. Or, la première moitié du XXIème siècle révèle l'émergence d'une nouvelle classe d'écrivain. À l'instar de notre auteur, de nouvelles personnalités apparaissent parmi les écrivains reconnus. En effet, le Vosgien Nicolas Mathieu, dont son ouvrage *Leurs Enfants après eux* obtient le prix Goncourt 2018, est fils d'un père électromécanicien et d'une mère comptable, qui se mettra à écrire sur le tard, entre ses différents emplois rédactionnels. Son roman raconte l'histoire d'Anthony, un jeune adolescent de 14 ans que le lecteur redécouvre un été sur deux. Tous les personnages de ce roman servent à construire un panorama des différentes possibilités offertes aux jeunes qui grandissent dans des zones rurales et industrielles touchées par le chômage et la délocalisation des entreprises. Le lecteur suit en parallèle du destin d'Anthony, les parcours tumultueux de jeunes garçons de cité à travers le personnage d'Hacine, et de jeunes filles issues de la petite bourgeoisie provinciale comme Vanessa et Stéphanie. Le roman établit un constat cru de défaite sociale pour ces zones excentrées géographiquement. François Beaune, né à Clermont-Ferrand, auteur d'*Une vie de Gérard en Occident* publié en 2017, fait également partie de ses auteurs qui partagent leur vie entre salariat et écriture. Son œuvre est un long monologue que Gérard déclare à un jeune réfugié érythréen qu'il héberge chez lui. Dans ce monologue, il revient sur son parcours de vie en racontant ses différents emplois. De cette manière, il élabore à son tour une sorte de fresque populaire en revenant sur les problèmes des petites gens de Vendée. Enfin, Éric Vuillard, prix Goncourt 2017, auteur de *La Guerre des pauvres* en 2019, a évolué dans un milieu bourgeois lyonnais et fait le choix de réinvestir la question du peuple dans ses récits. En effet, ce texte met en scène une révolte paysanne du XVIème siècle en Allemagne, menée

par le héros Thomas Müntzer, personnage ambivalent à cause du caractère historique de l'œuvre. Dès lors, la mobilisation de l'individu populaire manifeste un regain d'intérêt dans la sphère littéraire, que l'on soit un auteur transclasse, un auteur d'éducation bourgeoise, ou un auteur salarié. Cette résurgence démontre des traitements similaires du personnage populaire, que l'on peut rapprocher des thématiques de notre auteur précédemment étudiées.

Ainsi, les trois ouvrages sélectionnés, tous contemporains de notre auteur, éclairent l'émergence d'une littérature sociale. Le premier point de rapprochement étant la mobilisation du rapport au père. En effet, *La Guerre des pauvres* s'ouvre avec la pendaison du père, dès la première ligne : « Son père avait été pendu. »²⁷⁴ Nous sommes au début du XVI^{ème} siècle en Allemagne, le héros Thomas Müntzer, assiste à la mise à mort de son père à l'âge de 11 ans. Ce drame le pousse à accuser le système religieux de l'Église de Rome et à s'en faire leur premier ennemi à l'aube des réformes protestantes et paysannes allemandes. L'origine de la lutte prend essor dans le traitement injuste appliqué au père dont est témoin le fils. Si le rapport du héros avec son père peut être moteur de mouvement, il peut aussi être marqueur d'une immobilisation des évolutions. Dans *Leurs Enfants après eux*, on retrouve davantage le sentiment de continuité, d'immuabilité des conditions que de changement et de progression. Le personnage Anthony, que l'on suit un été sur deux de 1992 à 1998, établit le constat désolant d'une transmission inévitable du même parcours légué de père en fils :

Tous partageaient le même genre de loisirs, un même niveau de salaire, une incertitude identique quant à leur avenir et cette pudeur surtout, qui leur interdisait d'évoquer les vrais problèmes, cette vie qui se tricotait presque malgré eux, jour après jour, dans ce trou perdu qu'ils avaient tous voulu quitter, une existence semblable à celle de leurs pères, une malédiction lente. Il ne pouvait admettre cette maladie congénitale du quotidien répliqué. Cet aveu aurait ajouté de la honte à leur soumission. Or, ils étaient fiers, et notamment de ne pas être des branleurs, des profiteurs, des pédés, des chômeurs²⁷⁵.

Le rapport au père devient carcan. L'évolution est avortée parce que le poids de la condition sociale est trop lourd à porter et impossible à s'en débarrasser. Le poids du groupe apparaît également et concourt à l'avènement de la malédiction enclenchée. Avec *Une vie de Gérard en Occident*, le rapport au père est plus complexe puisque le récit est un long discours que Gérard Airaudeau fait à Aman, un réfugié d'Erythrée qu'il a accueilli chez lui par l'intermédiaire d'une association. Ainsi, Gérard est à la fois fils et père. La description

²⁷⁴ Vuillard É., *La Guerre des pauvres*, p. 7.

²⁷⁵ Mathieu N., *Leurs enfants après eux*, p. 389.

qu'il fait de son père au début du texte est tout aussi lucide que l'idée que Gérard se fait de lui-même : « Mon père, c'était pas l'expressif. Il gueulait tout le temps, mais sans se positionner. Un pacifiste-né. [...] Un jouissif en fait, qui s'ennuyait de la normalité ». Dès lors, le rapport au père n'a pas été un modèle à suivre, mais la transmission s'est faite sans qu'elle soit conscientisée. Le récit de Gérard nous apprend qu'il a lui-même enchaîné les travaux d'ouvriers en abattoirs, livreurs de surgelés, « dame-cuisine » dans un réfectoire de lycée... et tout son récit consiste à se plaindre sans jamais vraiment prendre de position claire et précise. Pour autant, il a pu servir à son tour de modèle pour ses enfants, qui ont quant à eux effectué des mouvements de transclasse.

En effet, la position du transfuge de classe se retrouve dans ces romans. Le personnage de Müntzer qui voit son père mourir à l'âge de 11 ans, parvient à faire des études à Leipzig avant de devenir prédicateur à Zwickau. Si le narrateur le qualifie de « gavroche du Harz »²⁷⁶, c'est parce que Thomas Müntzer est à son tour décapité à 35 ans en place publique. Bien que voulant éviter le destin funeste de son père, il lui est impossible d'y échapper. Le destin apparaît comme cyclique et Thomas Müntzer devient « martyr » plus que vainqueur. La position de transclasse est manifeste dans le récit de Nicolas Mathieu à travers le personnage de Stéphanie. Fille de « petits-bourgeois démerdes et sans trop de culture »²⁷⁷, elle parvient finalement à intégrer sur concours les grandes écoles de commerce, sans avoir « honte de réussir »²⁷⁸. Sa soif de succès est une vengeance contre son milieu. Lors de la découverte du campus de HEC, le narrateur omniscient écrit : « Pour elle, cette visite avait fait office de confirmation. C'était exactement ce qu'elle voulait faire. C'était exactement comme ça qu'elle voulait être. »²⁷⁹ Le terme de « confirmation » renvoie à la religion, à la foi dans son transfert de classe, comme refuge et fuite envers son origine sociale. Malgré tout, lorsque Stéphanie dit ne pas avoir « honte », en employant ce terme, elle indique l'impossibilité d'échapper à la norme. En suggérant qu'elle pourrait en avoir honte, elle révèle que l'ascension peut être mal prise, considérée comme honteuse, arrogante, de la même manière que le suggère aussi Édouard Louis dans ses textes. La notion de transfuge de classe dans *Une Vie de Gérard en Occident* apparaît davantage avec la génération succédant à celle de Gérard. Lorsqu'il explique le parcours de ses enfants, on constate déjà une certaine ascension sociale. On apprend que ces trois enfants sont tous fonctionnaires : « Je leur ai dit à mes gosses, comme ils sont tous les trois fonctionnaires ou

²⁷⁶ Vuillard É., *La Guerre des pauvres*, p. 67.

²⁷⁷ Mathieu N., *Leurs Enfants après eux*, p. 325.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 334.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 333.

en passe de l'être. Je leur ai dit, vous polarisez pas sur votre statut, parce que vous serez malheureux toute votre vie »²⁸⁰. Le passage du privé au public est une forme d'ascension grâce à l'accession au « salaire à vie » pour autant Gérard ne s'en formalise pas, prônant la liberté et l'épanouissement avant tout, notamment lorsqu'il regrette que son fils n'ait pas poursuivi ses formations dans la fauconnerie pour devenir fonctionnaire de mairie : « Et donc reconversion, concours, résultat fonctionnaire de mairie. Les faucons perdent en change »²⁸¹. La réussite des concours de la fonction publique par des enfants d'ouvriers étant toujours minoritaire, elle fait figure d'ascension mais de manière modérée. La réaction de Gérard participe à cette idée de renoncement. Il s'agit d'accepter de ne pas sortir de sa condition, comme il l'exprime lui-même : « Mais non, moi tu vois j'assume pas d'être au-dessus de ma condition, je peux pas me le permettre »²⁸². Dès lors, la frontière entre acceptation et renoncement devient de plus en plus floue. En évoquant son collègue Boris et la réussite de ses deux fils, aujourd'hui mariés à des Parisiennes, Gérard qualifie cette ascension par un « choc des civilisations »²⁸³. L'image sert à éclairer le gouffre de deux classes qui ne se comprennent pas, issue de culture et de langue différentes. Gérard a pleinement conscience de son immobilisme, son incapacité à se dépasser, lorsqu'il se compare à ceux qui ont le « courage de vivre » ou encore à « ces héros qui tentent, malgré les murs devant eux, qui repartent de zéro. Quand je pense que nous autres, le moindre talus nous fige »²⁸⁴. Alors, le discours de Gérard, s'éloigne de celui du narrateur dans l'œuvre d'Édouard Louis. Si notre auteur accuse le renoncement, s'en extrait jusqu'à « en finir avec », Gérard, quant à lui, accepte l'immobilisme.

Tout comme cela a été souligné chez Édouard Louis, la dichotomie des genres est manifeste dans ces œuvres. Tout d'abord, dans *La Guerre des pauvres*, les personnages féminins sont inexistantes. Seule l'épouse de Thomas Müntzer apparaît à la fin du récit mais le lecteur ne sait rien d'elle si ce n'est qu'elle fut nonne, mutilée, torturée enceinte et mère. Si cette absence ne permet pas de décliner l'étude par une comparaison binaire, elle dit bien l'effacement des femmes dans l'Histoire. L'absence se fait différence. On y parle toujours de comte, de cavaliers, de rois, de prêtres, de paysans, mais jamais de femme. Jusqu'à la fin, c'est le « il » qui accompagne le lecteur. La dichotomie de genre n'a donc pas lieu dans le texte mais hors de celui-ci. Ce pris parti par l'écrivain revendique une écriture de l'Histoire

²⁸⁰ Beaune F., *Une Vie de Gérard en Occident*, p. 138.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 159.

²⁸² *Ibid.*, p. 137.

²⁸³ *Ibid.*, p. 124.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 203.

sans les femmes. Avec Nicolas Mathieu, le rapport homme/femme est plus analogue que celui d'Édouard Louis. Nous retrouvons la volonté de souligner les différences liées au genre, différences toujours teintées de nécessité sociale. Ce dédoublement de condition intrinsèque aux genres s'instille dès le début du texte et s'y diffuse jusqu'à la fin. L'auteur écrit au début de l'œuvre :

Les hommes parlaient peu et mouraient tôt. Les femmes se faisaient des couleurs et regardaient la vie avec un optimisme qui allait en s'atténuant. Une fois vieilles, elles conservaient le souvenir de leurs hommes crevés au boulot, au bistrot, silicosés, de fils tués sur la route, sans compter ceux qui s'étaient fait la malle.²⁸⁵

L'usage des substantifs « hommes » et « femmes » précédés des déterminants définis « les » participent à cette caractérisation générique des genres. La comparaison de deux pôles distincts, interdépendants, se poursuit afin de montrer finalement leurs similitudes plus que leurs différences, en rapprochant ces destins autour du déterminisme social : « Chez eux, on ne terminait jamais rien. Les hommes obéissaient à leurs bonnes femmes. C'était une race d'esclaves et Anthony avait pris les chaînes »²⁸⁶. Ou encore :

Ces femmes qui, d'une génération l'autre, finissaient toutes effondrées et à moitié boniches, à ne rien faire qu'assurer la persistance d'une progéniture vouée aux mêmes joies, aux mêmes maux, tout cela lui collait un bourdon phénoménal. Dans cette obstination sourde, il devinait le sort de sa classe. Pire, la loi de l'espèce, perpétuée à travers les corps inconscients de ces femmes aux fourneaux, leurs hanches larges, leurs ventres pleins.²⁸⁷

Si les hommes deviennent les 'esclaves' des femmes, celles-ci, à leur tour, ne sont que le produit du déterminisme à la fois social et essentiel qui se doit de répondre aux injonctions de l'espèce. Ce rôle qui apparaît comme l'attribut des hommes et femmes de la classe ouvrière, s'accompagne de l'alcoolisme déjà notable dans les descriptions de notre auteur. Encore une fois, l'addiction à l'alcool est une affaire d'hommes et les femmes n'en sont que les témoins, comme l'écrit Nicolas Mathieu : « L'alcool aidant, des hommes habituellement sanglés dans leurs ambitions s'autorisaient des propos à l'emporte-pièce. Leurs femmes, souvent, tâchaient de les modérer, sans succès »²⁸⁸. Il revient aux femmes de protéger les hommes, comme s'ils n'avaient jamais grandi mais étaient restés des enfants. Alors le rôle

²⁸⁵ Mathieu N., *Leurs Enfants après eux*, p. 17.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 256.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 350.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 175.

de la femme se réduit à n'être jamais autre chose que mère de substitution. La même dichotomie se retrouve dans l'œuvre de François Beaune. Le « masculinisme », comme chez Édouard Louis, se révèle à travers l'impossibilité pour un homme de pleurer, de révéler ses sentiments et son émotivité : « Un homme ne pleure pas chez nous, tu comprends ? »²⁸⁹. Plus tôt, au début du roman, le portrait de Marie, la voisine de la mère de Gérard, s'érige autour de la question de la sexualité : « elle dit non à personne parce qu'elle est trop gentille et qu'elle est née comme ça, toute innocente et vierge. Alors les hommes profitent et les bonnes femmes s'énervent »²⁹⁰. Comme chez Édouard Louis ou Nicolas Mathieu, ce passage manifeste une certaine concurrence entre femmes là où les hommes sont plus prompts à être solidaires. Cette observation est le résultat de mécanisme de domination où les classes dominées ont tendance à se désunir alors que les dominants se soutiennent afin de maintenir et protéger leur domination.

2 - L'écriture de lutte sociale

La mobilisation de l'individu populaire dans ces ouvrages permet d'ouvrir le dialogue quant à la notion de rapport de force social et économique. En effet, nous retrouvons la dichotomie des « petits et des grands » déjà soulignée chez Édouard Louis. Ces trois textes, pour illustrer cet écart, insistent sur la place du travail ouvrier, de la lutte sociale, opposés à la littérature présentée comme une ennemie de la cause. Dès le début de *La Guerre des pauvres*, les livres apparaissent comme néfastes : « Et les livres s'étaient multipliés comme les vers dans le corps »²⁹¹. Plus que les livres, il s'agit ici de la Bible, de l'essor de l'imprimerie et de la diffusion du texte sacré. Pour Thomas Müntzer, cette propagation de la Bible marque le début du combat et la lutte contre la propagande chrétienne, qui en donne une mauvaise interprétation. Le livre et la littérature vont donc devenir ses premiers ennemis et paradoxalement ses premiers alliés, comme on le comprend plus loin : « Et il écrit lettre sur lettre, sa première guerre est d'écriture »²⁹². Dès lors, ici se révèle le pouvoir de l'écriture comme outil de persuasion et de diffusion de la pensée. De cette manière, lutte et littérature ne s'opposent plus mais se lient l'une à l'autre. Dans le texte de Nicolas Mathieu, la littérature et les livres permettent d'opposer classe dominante et classe dominée. À travers le personnage de Vanessa, l'auteur rend compte des discontinuités de classe. Après son bac, Vanessa part en ville étudier le droit. Elle est alors confrontée à l'aisance naturelle des filles

²⁸⁹ Beaune F., *Une Vie de Gérard en Occident*, p. 163.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 24.

²⁹¹ Vuillard É., *La Guerre des pauvres*, p. 9.

²⁹² *Ibid.*, p. 48.

de la ville. Finalement, Vanessa valide son semestre et s'autorise un café dans une brasserie du centre :

Pour fêter ça, elle était allée boire un café à son tour, dans une belle brasserie du centre, toute seule, assise bien droite, avec posée devant elle une vieille édition d'un roman de Sagan qui parlait évidemment d'amour. Pour la première fois depuis des semaines, elle s'était sentie à sa place.²⁹³

Cette citation révèle que la littérature se place du côté de la réussite, des dominants. Elle est le marqueur d'une posture, d'une appartenance innée ou acquise à la classe bourgeoise. François Beaune, manifeste à son tour l'arrogance de la littérature dans le discours de Gérard. En effet, ce dernier juge les achats de son frère : « Dès qu'il avait de l'argent, c'était pour le dépenser en conneries, genre des livres »²⁹⁴. Ainsi, la littérature est définie comme superflue, inutile là où les classes dominantes aiment à l'ériger comme indispensable. La littérature est l'apanage de ceux qui peuvent se l'offrir, de ceux qui ne sont pas dans un mécanisme de survie. Comme l'explique Gérard plus loin, sa vie était conditionnée par l'argent : « Pas un rond, pas une sapette, pas dépenser. On était formatés tout à l'économie »²⁹⁵. Dans cette logique de nécessité, la littérature ne trouve pas sa place. De plus, les mots apparaissent lacunaires pour les classes dominées : « De toute façon, nous on a pas les mots pour dire ce qu'on à dire. Nous, c'est ça qui nous manque »²⁹⁶. L'exclusion sociale se réalise par l'exclusion culturelle. On retrouve l'idée de dépossession de soi par le manque des mots, comme l'expose déjà Édouard Louis, d'où la nécessité pour lui de porte-parole et de livres traitant la question des rapports de force sociaux. Dès lors, ces textes prouvent l'ambivalence du statut de la littérature. Elle est à la fois impossible à réconcilier avec la lutte sociale mais pourtant la littérature peut se vouloir vecteur de lutte.

Pour lutter, il faut des acteurs, vaincus ou vainqueurs. Cette dichotomie se retrouve dans les trois ouvrages. En effet, dans le texte d'Éric Vuillard, il y a les gagnants de l'Histoire et les autres. L'auteur rappelle alors que l'écriture de l'histoire s'est établie au profit d'une classe et aux dépens d'une autre :

Les discours prêtés aux princes, quant à eux, sont de faux manifestes. On dit que la vérité a plusieurs visages, dont l'un serait plus affreux que le mensonge mais toujours

²⁹³ Mathieu N., *Leurs Enfants après eux*, p. 200.

²⁹⁴ Beaune F., *Une Vie de Gérard en Occident*, p. 26.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 29.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 124.

caché. C'est étrange de penser que des gratte-papier à toque rouge ont délibérément effacé la mémoire de ceux qu'on persécutait, qu'ils ont accepté d'écrire faux.²⁹⁷

Ainsi, la lutte des classes est intrinsèque à la construction de notre culture occidentale, européenne. La vérité est introuvable. Si les textes sont faux, notre passé l'est aussi. Les luttes n'ont de valeur que dans la réécriture de l'Histoire, par l'emploi d'une parole neutre et objective. Cette position semble dédouaner toute possibilité d'une littérature engagée, qui par définition est subjective et se place d'un côté de la cause. L'auteur engage alors la responsabilité de l'écrivain :

Mais ce n'était pas Dieu. C'étaient bien les paysans qui se soulevaient. A moins d'appeler Dieu la faim, la maladie, l'humiliation, la guenille. Ce n'est pas Dieu qui se soulève, c'est la corvée, les censives, les dîmes, la mainmorte, le loyer, la taille, le viatique, la récolte de paille, le droit de première nuit, les nez coupés, les yeux crevés, les corps brûlés, roués, tenaillés. [...] La plèbe se cabre. Aux paysans le foin ! aux ouvriers le charbon ! aux terrassiers la poussière ! aux vagabonds la pièce ! et à nous les mots ! Les mots, qui sont une autre convulsion des choses.²⁹⁸

Dès lors, la mobilisation de l'Histoire, du combat paysan permet de réparer l'effacement de la classe et ses luttes, de réhabiliter la cause, mais pour autant, il s'agit de rappeler le danger des mots et de l'écriture. Mal employés, les mots peuvent se montrer contre-productifs. C'est le risque pris par Édouard Louis en racontant son enfance, son vécu depuis son accession à la classe dominante. La dernière phrase du récit *La Guerre des pauvres* résume le danger de la posture sacrificielle : « Le martyr est un piège pour ceux que l'on opprime, seule est souhaitable la victoire. Je la raconterai »²⁹⁹. Le sacrifice ne permet pas de rendre justice. Il ne fait que accroître l'écart entre les dominés. Le combat ne se gagne que par l'unanimité des personnes opprimées. On retrouve cette désolidarisation au sein même des classes dominées dans l'œuvre de Nicolas Mathieu. La description des « grosses têtes » explicite cette nécessité de se rassurer, d'être certain qu'il y a pire que notre propre condition :

On se demandait quand même quelle vie pouvaient mener ces gens, dans leurs médiocres logis, à manger gras, s'intoxiquant de jeux et de feuilletons, faisant à longueur de temps des gosses et du malheur, éperdus, rageux, résiduels. Il valait mieux éviter de se poser la question, de les dénombrer, de spéculer sur leur espérance de vie

²⁹⁷ Vuillard É., *La Guerre des pauvres*, p. 58.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 58 et 59.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 68.

ou leur taux de fertilité. Cette engeance marinait sous les seuils, saupoudrés d'allocs, vouée à finir et à faire peur.³⁰⁰

Ainsi, la classe travailleuse se démarque de la classe des « assistés ». La classe des dominés se divisent alors en plusieurs sous-catégories. C'était déjà ce qui était évoqué avec la description des travaux ouvriers, de la différence de traitement entre les travailleurs selon leurs origines : « il se trouvait tout un imbroglio de règles tacites, de méthodes coercitives héritées des colonies, de classement apparemment naturels, de violences instituées qui garantissaient la discipline et l'échelonnement des humiliés »³⁰¹. Les travailleurs sont divisés en trois classes selon leur couleur de peau et pays de naissance. Les blancs restent supérieurs et seuls capables d'accéder à des postes à responsabilité. C'est donc l'impossibilité de s'unir, mise en place par les principes de hiérarchie du monde du travail, industriel, qui empêche la réussite des luttes sociales. Les derniers mots du livre confirment par l'oxymore cette impasse : « L'effroyable douceur d'appartenir ». Il est bon de se sentir appartenir à un endroit, à un système, à une classe mais la perversité de cette appartenance est de ne pouvoir y échapper, ce qui lui confère cette dimension effroyable. On retrouve cette mobilisation du travail dans le récit de François Beaune. Cette fois, l'auteur ne fustige par la hiérarchie mais évoque le rapport particulier des Vendéens avec le travail. En effet, Gérard rappelle que la nécessité n'est pas de s'enrichir, mais de conserver son outil de travail :

Gagner sa vie c'était subvenir aux besoins de ta famille, te payer ta bouffe, dormir. J'ai jamais connu mes parents parler d'enrichissement. Le bénéfice, c'était pour que l'affaire vive. Ce qui comptait, c'était d'avoir un instrument de travail, pour continuer de bosser.³⁰²

Le travail n'est pas le problème en soi. Au contraire, il apparaît comme une valeur essentielle, indispensable au bon fonctionnement de la vie personnelle. Il est plus un atout qu'un ennemi. Le travail est une fierté : « C'est ça la fierté du boulot, pas de faire la machine en entier, mais d'avoir participé »³⁰³. François Beaune insiste sur l'autonomie des travailleurs, et leur capacité de réflexion, au-delà de toutes références culturelles et intellectuelles. La lutte démarre toujours à partir du bon sens des ouvriers : « Le tout début de la lutte, pas besoin de Karl Marx dans les cages »³⁰⁴. La lutte des classes est une intuition. Elle se déclare lorsque le gouffre devient trop visible, perceptible. Tout commence quand la

³⁰⁰ Mathieu N., *Leurs Enfants après eux*, p. 322.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 110.

³⁰² Beaune F., *Une Vie de Gérard en Occident*, p. 25.

³⁰³ *Ibid.*, p. 186.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 118.

différence et le manque de reconnaissance sont trop prégnants. Si « le patron a toujours été roi ici »³⁰⁵, ce n'était possible que par le lien de nécessité existant et explicite entre patron et travailleurs. L'acceptation de ce fonctionnement apparaît comme particulièrement forte en Vendée, là où la contestation n'existe pas : « Contester l'ordre, c'est au-delà de l'impossible, l'idée n'existe pas »³⁰⁶. Il semble s'être établi un commun accord de soumission et nécessité entre la hiérarchie et les travailleurs, une forme de servitude volontaire suffisante pour que l'économie fonctionne et que les ouvriers puissent vivre dignement. C'est en effet la dignité qui prime pour Gérard : « Les gens ce qu'ils veulent, c'est pas être ébahis à longueur de temps, mais vivre bien déjà. Versailles, c'est la honte du peuple »³⁰⁷. L'idée d'asservissement est intolérable mais le travail pénible rémunéré ne l'est pas. Cependant, Gérard n'oublie pas de souligner la prise de risque quotidienne des travailleurs et rappelle que certains hommes meurent encore de nos jours sur leur lieu de travail. Le mari d'une amie de sa femme est mort dans l'usine Fleury Michon parce qu'un chef de service avait retiré la sécurité d'une machine, accusée de tout ralentir. Un soir, cette machine est tombée sur les pieds de l'époux. La douleur insupportable a conduit l'homme à se plonger dans l'alcool, avant de se pendre. Dès lors : « Sa femme considère que c'est Fleury Michon qui l'a tué »³⁰⁸. Le travail n'est pas donc pas présenté comme une valeur intrinsèquement positive, mais le discours de Gérard en représente toutes ses facettes. Par ailleurs, le travail ouvrier est également valorisé en comparaison au travail paysan : « Non, la vie de ferme c'était catastrophique, mais c'était la vie unique, sans autre chose [...] Puis ils ont inventé le travail, et la vie s'est fendue en deux »³⁰⁹. Désormais, le travail se dissocie de la vie privée et les progrès techniques permettent d'en faciliter les conditions. Le travail ouvrier se situe donc dans cette zone bâtarde, moins pire que le travail agricole mais moins bien que le travail tertiaire.

Ainsi, l'étude de ces trois ouvrages permet d'édifier l'individu populaire à travers des thématiques qui lui sont propres. Nous avons vu que le rapport au père des protagonistes permet toujours d'engager le mouvement de transfuge de classe. De plus, la dichotomie de genre décline le mode de fonctionnement sexuée de la classe dominée et dépasse la problématique sociale. Par ailleurs, cette problématique de classe s'affirme par

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 86.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 266.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 274.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 44.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 91.

l'interrogation du pouvoir de la littérature dans la lutte sociale ainsi que par la description du travail manufacturier, ou paysan, par et pour les classes dominées. Ces trois textes mettent donc à leur tour en œuvre les mécanismes de domination institutionnelle. Ils diffusent, chacun à leur manière, les problématiques contemporaines soulevées par notre auteur Édouard Louis.

CONCLUSION :

La démarche consistait à comprendre dans quelle mesure la revendication du « je » dans les œuvres d'Édouard Louis était liée à l'engagement politique. La complexité des intentions d'écriture de notre auteur nous a permis de répondre à cette question sur plusieurs points mais pose aussi des limites au lien entre autofiction et militantisme. En plus de se focaliser sur un point de vue subjectif pour observer la lutte des classes, les œuvres restent des ouvrages de fiction, et on peut difficilement affirmer que fiction et réalité soient identiques. Dès lors, la filiation dont s'entoure l'auteur, qu'elle soit apparente dans l'intertexte, visible et énoncée dans le paratexte ou encore mobilisée dans un contexte culturelle, brouille davantage les frontières entre écriture et engagement. De plus, l'étude des textes de notre auteur a montré l'impossibilité pour Édouard Louis d'assurer une cohérence dans ses propos, dont l'interprétation se révèle à double tranchant selon le point de vue adopté. Il est apparu que l'auteur n'avait pas anticipé le danger que cela représente de se venger de sa classe sociale auprès de la classe dominante. C'est pourquoi son dernier texte *Qui a tué mon père* va plus loin dans ces accusations politiques, afin de rendre visible et inaltérable sa posture d'écrivain engagé. Finalement, sa radicalisation politique est le résultat d'une radicalisation littéraire, qui ne se contente plus de revenir sur son vécu et ses souvenirs mais bien de faire entrer le politique en littérature. Cette audace lui a permis de se construire cet éthos particulier de porte-parole de la gauche radicale.

Cependant, malgré ces limites, la nature même de la fiction permet de souligner une partie de l'histoire sociale. Il s'agit d'une approche littéraire que l'on retrouve souvent dans les œuvres d'écrivains contemporains. Notre auteur, en mettant en scène les membres de sa famille, fait le choix d'explorer la notion d'histoire familiale qui peut être vue comme un lien de passage entre histoire personnelle et histoire collective. L'écriture de la fiction contribue à construire cette mémoire collective. Enfin, la fiction et la liberté de choix narratifs de l'auteur, notamment le recours à l'autofiction, permettent aussi de conférer à ses romans une approche engagée. La notion d'autofiction répond à la description du parcours de transfuge de classe. La fiction met en valeur la vision unique et authentique du passé social par un déclassé par le haut. Les outils narratifs mobilisés par l'auteur font son originalité. Nous l'avons vu, les traitements spécifiques des discours rapportés, l'usage de l'italique, du schéma discursif et narratif sont autant d'éléments qui assurent l'intérêt poétique de ses œuvres.

Alors, l'ouverture des problématiques entre littérature et engagement politique à travers trois autres ouvrages contemporains de notre auteur, révèle que la question sociale

fait partie du paysage littéraire et médiatique. En rejetant le recours à la fiction, Édouard Louis permet à son œuvre de jouir d'une image contestataire forte, condition d'existence dans la sphère médiatique. Cependant, cette étude montre que le recours à la fiction comme le font Nicolas Mathieu, Éric Vuillard et François Beaune, suggère un engagement politique tout aussi légitime que celui d'Édouard Louis par la description factuelle et fictionnelle des modes de domination du monde du travail. Il apparaît donc que la discrétion des auteurs, qui se cachent à la fois derrière leurs personnages, leurs histoires, et qui ne sont pas autant mobilisés par les médias, peut permettre une adhésion plus forte à ce qu'ils dénoncent. Cependant, cela revient à tomber dans l'écueil de l'adhésion à l'auteur plus qu'à son œuvre. Il reste intéressant de s'interroger sur le fait qu'on a tendance à être plus critique envers les textes relevant de l'écriture de soi qu'envers l'écriture fictionnelle. Nous supposons qu'il est plus facile de critiquer, fustiger, voire d'accuser de mensonge des faits dits être tirés du réel plutôt que de se faire sa propre vérité d'écrits reposant entièrement sur la fiction. En effet, l'autofiction et le témoignage ont marqué leur temps, mais le recours à la fiction est davantage salué désormais. Il n'y a qu'à regarder les derniers prix Goncourt : *Chanson Douce*, Leïla Slimani (2016), *L'Ordre du jour*, Éric Vuillard (2017), *Leurs Enfants après eux* (2018), *Tous les hommes n'habitent pas le monde de la même façon*, Jean-Paul Dubois (2019). Si la question sociale demeure toujours au moins sous-jacente, le passage par l'autofiction, par le vécu personnel de l'auteur n'est plus nécessaire. Par ailleurs, si le témoignage légué par Édouard Louis permet d'assurer la prise de parole par les classes dominées, nous l'avons vu, il est aujourd'hui difficile de par sa nature de transfuge, de placer notre auteur parmi les opprimés en tant qu'individu social. Ce mouvement interclasse ne remet pas en cause le vécu de l'auteur mais questionne quant à la réception de ces œuvres et la possibilité de militer en littérature lorsque nous ne sommes plus concernés nous-mêmes par la domination sociale.

Au final, le style autofictionnel proposé par Édouard Louis s'expose à la tentation de dissocier toujours plus son appartenance de son expérience, pour justifier ses choix et sa trajectoire. Il creuse alors le fossé en se distanciant de ses origines sociales pour souligner le caractère exceptionnel de son émancipation. Cet écueil à la figure d'exception révèle les limites d'un exercice autofictionnel où le souhait de dénonciation se pare d'une valorisation, voire d'une justification, de soi. Si les réalistes prônaient une démarche d'observation et donc d'expérience avant d'en constituer la démarche poétique d'appartenance, Édouard Louis tombe dans l'écueil inverse. En effet, il fait prévaloir l'appartenance sur l'expérience. Il se revendique de la classe sociale populaire, pourtant son expérience du monde ouvrier

s'est surtout faite en tant que témoin. Son regard aiguisé sur le vécu des classes populaires lui permet d'écrire avec justesse et de manière percutante sur celles-ci. Malgré tout, ce statut de témoin peut entraîner un essoufflement poétique puisqu'il a établi une distance sociale et géographique avec cette classe. Cette distanciation sociale est exagérée pour valoriser son parcours et son ascension. Le fossé construit par Édouard Louis entre deux mondes ne sert que sa figure d'exception et non pas ceux qu'il prétend défendre. L'engagement politique d'Édouard Louis apparaît alors en demi-teinte puisque cet engagement est plus intéressé qu'efficient.

Dès lors, l'écriture d'Édouard Louis s'inscrit dans un processus littéraire bien identifié dont les limites apparaissent puisque le lien entre l'engagement et l'écriture de soi était préexistant et se retrouve aujourd'hui concurrencé par un retour à la fiction.

Dans le champ littéraire contemporain, la mobilisation du principe d'appartenance sur l'expérience se généralise. Si, bien entendu, le principe d'appartenance n'est pas nouveau, il se renforce à l'ère des réseaux sociaux et d'un accès large aux biens culturels. En effet, la littérature à la fin du XIX^{ème} siècle ne s'adressait pas au même public : l'écriture et la lecture était le privilège d'une classe éduquée. La démocratisation de l'école a progressivement changé la typologie du lecteur. À l'écriture du dominant sur le dominé pour le dominant s'ajoute une écriture du dominant sur le dominé pour le dominé. La crédibilité de l'auteur est cruciale et le principe d'appartenance est mobilisé en ce sens. Les réseaux sociaux et la sphère médiatique concourent à ce jeu d'appropriation et renforcent l'incarnation du dominé par le dominant.

Ainsi, par sa présence médiatique et sa personnalité, l'auteur construit sa légitimité. Alors, lire un auteur qui se positionne en tant que porte-parole, suffit au lecteur pour se revendiquer connaisseur de la cause prétendument défendue. On retrouve ce mécanisme avec les trois autres auteurs contemporains analysés dans mon mémoire. Si François Beaune et Nicolas Mathieu ont connu le salariat, ils n'en ont pas connu le fatalisme et restent des écrivains diplômés à même de vivre de leur plume. Le cas Éric Vuillard est un autre exemple d'appropriation de la cause paysanne, par la classe et l'éducation bourgeoise. L'héroïsation mondaine du paysan par la classe bourgeoise ne change rien à sa condition précaire et difficile, écueil que nous constatons toujours comme en témoigne l'héroïsation récente et éphémère des caissières, éboueurs et soignants lors de la crise du Covid-19.

L'écriture de l'appartenance devient une finalité en soi comme en témoigne le texte *A la ligne* de Joseph Ponthus. Le style littéraire s'efface au profit de la légitimation de soi.

Son discours médiatique révèle une dichotomie entre expérience et appartenance. Comme il le revendique, il a bel et bien travaillé dans un abattoir mais pour mieux s'approprier l'appartenance au monde ouvrier. Cette expérience en usine n'est en rien l'expérience d'un ouvrier, Joseph Ponthus étant éducateur spécialisé après un parcours en classe préparatoire aux grandes écoles et travaillant dans l'usine à titre transitoire et surtout temporaire.

Alors, cette dichotomie et la confusion entre l'expérience et l'appartenance conduit les auteurs à s'approprier non plus leur vécu, comme ils pensent le faire, mais celui des autres. À renier le style fictionnel, ils en sont pourtant bien les premiers usagers. Cette prise de parole d'une classe dominante bien que discutable, demeure encore le seul vecteur d'expression d'une classe dominée. De cette injonction qui oppose illégitimité du propos et impérieuse nécessité d'expression, l'œuvre d'Édouard Louis doit abandonner la posture d'exception pour s'ancrer dans la durée et présenter simultanément les deux facettes d'un travail littéraire et politique intègre. Sans ce pivot, Édouard Louis s'expose au risque d'une disparition de sa stature d'écrivain au détriment d'une unique posture politique et médiatique qui sonnerait le glas d'une carrière littéraire avortée.

Dès lors, il sera pertinent de suivre notre auteur dans la suite de sa carrière littéraire. En 2020, nous savons déjà qu'il est le traducteur d'Anne Carson pour la maison d'édition de l'Arche. Sa première traduction d'*Antigonick* a été publiée en septembre 2019. Il travaille actuellement sur un autre ouvrage à traduire de la même autrice. Ainsi, le succès de ses ouvrages et leur médiatisation ont permis à l'auteur de s'assurer un avenir prometteur dans le domaine de l'écriture, de l'édition et du théâtre. Cependant, ce passage par la traduction peut aussi supposer la nécessité d'activité secondaire à l'écriture. Nous pouvons émettre l'hypothèse que la traduction vient combler un manque d'inspiration. Le passage par l'autofiction peut cloisonner les approches esthétiques de l'auteur pour diffuser ses idées tout comme la figure de l'auteur engagé peut également limiter son travail à ses combats. Si l'écriture lui a permis de s'affranchir socialement, la pérennité de son œuvre dépendra alors de sa capacité à se libérer de lui-même.

SOURCES BIBLIOGRAPHIQUES

CORPUS

- LOUIS Édouard, *En finir avec Eddy Bellegueule*, Seuil, 2014.
- LOUIS Édouard, *Histoire de la violence*, Seuil, 2016.
- LOUIS Édouard, *Qui a tué mon père*, Seuil, 2018.
- LOUIS Édouard, NORDEY Stanislas, *Qui a tué mon père*, mise en scène au théâtre de la Colline à Paris

ŒUVRES LITTÉRAIRES :

- BAUNE François, *Une vie de Gérard en Occident*, Les Verticales, 2017.
- ERIBON Didier, *Retour à Reims*, Flammarion, 2009
- ERNAUX Annie, *Une femme* (1988), *La Place* (1983), *Les Années* (2008)
- FAULKNER William, *Sanctuaire* (1931), *Le Bruit et la Fureur* (1929), *Lumière d'Août* (1932)
- HANDKE Peter, *Le Malheur indifférent* (1972)
- HIRSCH Martin, *Comment j'ai tué son père*, Stock, 2019
- MATHIEU Nicolas, *Leurs Enfants après eux*, Actes Sud, 2018
- VUILLARD Éric, *La Guerre des pauvres*, Actes Sud, 2019

OUVRAGES CRITIQUES ET THÉORIQUES :

- BOURDIEU Pierre et PASSERON Jean-Claude. *La reproduction: éléments Pour Une Théorie Du Système D'enseignement*. Paris, Les éditions de Minuit, 1970.
- BURGELIN Claude, GRELL Isabelle, ROCHE Roger-Yves, Centre culturel international Cerisy-la-Salle, Manche Colloque, *Autofiction(s)*. Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2010.
- COLONNA Vincent, *Autofiction & Autres Mythomanies Littéraires*. Auch, Tristram, 2004.
- DELEUZE Gilles, *Critique et Clinique*, Paris, Minuit, 1993.
- DOUBROVSKY Serge., « Autobiographie / vérité / psychanalyse », dans *Autobiographiques, de Corneille à Sartre*, Paris, PUF, coll. « Perspectives critiques, 1988.

- ERNAUX Annie, et JEANNET Frédéric-Yves. *L'écriture Comme Un Couteau : Entretien Avec Frédéric-Yves Jeannet*, Paris, Stock, 2002-2003.
- FOREST Philippe, *Le Roman, le réel, et autres essais*, Nantes, C. Defaut, coll. Allaphbed, 2006.
- FOREST Philippe, AUDEGUY Stéphane, *La Nouvelle Revue Française: Revue Mensuelle De Littérature et De Critique. « Que peut (encore) la littérature ? »*, n°609, Paris, 2014.
- FOREST Philippe, *La Nouvelle Revue Française*, « Je & Moi », n°598, Paris, 2011.
- GASPARINI Philippe, *De quoi l'autofiction est-elle le nom ?*, Paris, Seuil, 2009.
- GUSDORF Georges, *Lignes de vies*, tomes 1 et 2, Paris, Odile Jacob, 1990.
- LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.
- LEJEUNE Philippe, *Je est un autre*, Paris, Seuil, 1980.
- LEJEUNE Philippe, *Moi Aussi*. Paris, Seuil, 1986.
- LEJEUNE Philippe, *La Mémoire et l'Oblique*, POL, 1991.
- MEIZOZ Jérôme, *La fabrique des singularités : Postures Littéraires II*, Genève, Slatkine Erudition, 2011.
- RANCIERE Jacques, *Noms de l'histoire. Essai de poétique du savoir*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXe siècle », 1992.
- RUFFEL Lionel., *Brouhaha. Les mondes du contemporain*, Verdier, 2016.
- SARTRE Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1968.
- SARTRE Jean-Paul, *Un théâtre de situations*, Paris, Gallimard, 1973.
- UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre*, Belin, 1996.

ARTICLES DE REVUE :

- BLANCKEMAN Bruno, HAVERCROFT Barbara, « L'Écrivain impliqué : écrire (dans) la Cité », *Narrations d'un nouveau siècle. Romans et récits français (2001-2010)*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012.
- BRAUD Philippe, « Violence symbolique et mal être identitaire », *Raisons politiques*, 2003/1 n°9.
- CHARPENTIER Isabelle, « “Quelque part entre la littérature, la sociologie et l'histoire...” », *CONTEXTES*.
- ERNAUX Annie, « Vers un je transpersonnel », *RITM*, Université Paris X — Nanterre, n°6, 1994.
- MEIZOZ Jérôme, « Éthique du récit testimonial, Annie Ernaux », *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. 6, n°2, 2010.

- THUMEREL Fabrice, « Retour à/retour sur... Sociogenèse d'un paradigme heuristique. Retour à Reims de Didier Éribon », *Tumultes*, 2011, n° 36.

SITES INTERNET ET PRESSE :

Presse française :

- BEIGBEDER Frédéric, « 'Qui a tué mon père', d'Édouard Louis : Germinal réécrit par Caliméro », *Le Figaro*, 25/05/2018.
- BUSNEL François, « En finir avec Eddy Bellegueule: différence exclue », *L'Express*, 30/01/2014.
- CLERMONT Thierry, « Peter Handke, l'insaisissable », *Le Figaro*, 28/04/2019.
- COMMEAUX Lucile, « "Histoire de la violence", ou comment le théâtre défait la pensée », *France Culture*, 07/02/20.
- COURTET-POULNER Isabelle, « En finir avec Eddy Bellegueule : chronique de la haine populaire », *Marianne*, 15/02/2014.
- DIATKINE Anne, « Délit de 'Bellegueule' », *Libération*, 15/03/14.
- DURANT-SOUFFLAND Stéphane, « Le procès de l'écrivain Édouard Louis tourne à la farce », *Le Figaro*, 18/03/2016.
- KAPRIÉLIAN Nelly, « Les mots de trois poètes en lutte choisis par Édouard Louis », *Les Inrocks*, 27/04/2018.
- LALANNE Jean-Marc, « Homophobie, violence, enfance: Xavier Dolan et Édouard Louis se parlent », *Les Inrocks*, 07/05/2014.
- LAURIN Danielle, « Édouard Louis : fuir pour se réinventer », *Le Devoir*, 26/04/2014.
- LIBIOT Éric, « Édouard Louis retrace une histoire d'hommes », *L'Express*, 12/06/2018.
- LOUIS Édouard, « L'amitié selon Édouard Louis », *Les Inrocks*, 07/05/2018.
- LOUIS Édouard, « Chaque personne qui insultait un gilet jaune insultait mon père », *Les Inrockuptibles*, 04/12/2018.
- LOUIS Édouard : 'On propose deux choses aux classes populaires: mourir ou mourir', *Médiapart*, vidéo YouTube, 16/05/2018.
- LOUIS Édouard, de LAGASNERIE Geoffroy, « Pourquoi nous appelons à boycotter les Rendez-vous de l'Histoire de Blois », *Libération*, 30/07/2014.
- LOUIS Édouard, de LAGASNERIE Geoffroy, « Intellectuels de gauche, réengagez-vous ! », *Libération*, 25/09/2015.

- LOUIS Édouard, de LAGASNERIE Geoffroy, « Manuel Valls, vous n’avez rien fait contre le terrorisme », *Libération*, 03/08/2016.
- PASCAUD Fabienne, « En finir avec Eddy Bellegueule, Édouard Louis », *Télérama*, 20/01/2014.
- PASCAUD Fabienne, « Avec “Qui a tué mon père”, Édouard Louis nous bouleverse encore », *Télérama*, 30/04/2018.
- PILORGET-REZZOUK Chloé, « Édouard Louis : du récit littéraire au feuilleton judiciaire », *Libération*, 29/01/2019.
- SEGAUNES Nathalie, « ‘Qui a tué mon père’, d’Édouard Louis: le brûlot qui fait cogiter l’Élysée », *L’Opinion*, 06/06/2018.
- SIMON Catherine, « Eddy se fait la belle », *Le Monde*, 16/01/2014.
- VAVASSEUR Pierre, « Rencontre avec Édouard Louis », *Le Parisien*, 26/01/2014.
- VAVASSEUR Pierre, « “Qui a tué mon père” : le livre rageur et poignant d’Édouard Louis », *Le Parisien*, 04/05/2018.
- VINCENT Catherine, « Édouard Louis : ‘ Trump et le FN sont le produit de l’exclusion ‘ », *Le Monde*, 11/12/2016.

Presse étrangère :

- AARONOVITCH David, « Édouard Louis : How Michel Foucault (not therapy) saved my life », *The Times*, 21/08/2018.
- AW Tash, « The People of the village », *London Review of Books*, 16/02/2017.
- BASSET Marc, « El ‘yo acuso’ de Édouard Louis contra Emmanuel Macron », *El Pais*, 08/06/2018.
- BOURGEOIS Julien, « For the French Author Édouard Louis, His Books are His Weapon », *The New York Times*, 19/06/2018.
- CHRISAFIS Angelique, « Édouard Louis : ‘I want to be a writer of violence. The more you talk about it, the more you can undo it.’ », *The Guardian*, 09/06/2018.
- HOVE SOLBERG Ida, « Paria parmi les parias », *Klassekampen*, 20/02/2016.
- LOUIS Édouard, « Violence is a very complex thing », *The Gay & Lesbian Review*, 23/02/2018.
- LOUIS Édouard, « Opinion : Why my Father Votes for Le Pen », *The New York Times*, 04/05/2018.
- LUNDBERG Patrik, « Vem dödade min mor ? (Qui a tué ma mère ?) », *Expressen*, 14/04/2019.

- SENIOR Jennifer, « ‘The End of Eddy’ Captures a Savage Childhood and a Global Movement », *The New York Times*, 17/05/2017.
- TAYLOR PEMBERTON Nathan, « Novelists Édouard Louis and Zadie Smith on writing in a distracting political present », *Document*, 12/04/2018.
- TEREIXA Constenla, « El niño acosado se hace escritor », *El Pais*, 11/06/2015.
- VICENTE Alex, « Édouard Louis : ‘Vivimos rodeados de violencia pero la llamamos vida’ », *El Pais*, 08/03/2018.
- WOLFFHEIM Franziska, « Édouard Louis : ‘Wer hat meinen Vater umgebracht’ », *Spiegel*, 23/01/2019.

Site internet :

- LOUIS Édouard, blog de l’auteur : <https://edouardlouis.com>

PODCASTS :

- France Culture, « Le temps des écrivains » – ‘Violence’ avec Édouard Louis, Cécile Ladjali et Sylvie Germain – 16 janvier 2016.
- France Culture, « Par les temps qui courent » - Édouard Louis : "*Avec mon père, j'ai surtout des souvenirs de ce qui n'a pas eu lieu*" - 29 juin 2018.
- France Culture, « L’invité culturel » - Stanislas Nordey : "En France, l’interpellation politique au théâtre surprend" – 16 mars 2019.
- France Inter, « L’invité de 8h20, le grand entretien » - Martin Hirsch, sur le livre d’Édouard Louis : « c’est du révisionnisme social » - 20 février 2019.

Tables des matières

INTRODUCTION	3
I – Présentation de l’auteur : d’Eddy Bellegueule à Édouard Louis	3
II – Présentation du corpus	4
III – Problématisation	9
CHAPITRE 1 : NAISSANCE D’UN AUTEUR	15
I – INTERTEXTE : LES INFLUENCES ET LES SOURCES D’ÉDOUARD LOUIS, DE LA SOCIOLOGIE A LA LITTÉRATURE	17
1 – Édouard Louis et la sociologie à travers les figures de Pierre Bourdieu et Didier Éribon	17
2 – Édouard Louis et la littérature : le cas Annie Ernaux	21
3 – Les influences étrangères : les cas de Peter Handke et William Faulkner	22
II – PARATEXTE	31
1 – Le paratexte dans <i>En Finir avec Eddy Bellegueule</i>	31
2 – Le paratexte dans <i>Histoire de la violence</i>	32
3 – Le paratexte dans <i>Qui a tué mon père</i>	34
III – CONTEXTE : RECEPTION ET DIFFUSION DE L’ŒUVRE	41
1 - Réception en France.....	41
2 - Réception et traduction à l’étranger	49
3 – Adaptations et mises en scène	53
CHAPITRE 2 : LE TRAITEMENT DU REEL DANS L’ŒUVRE D’ÉDOUARD LOUIS	57
I – RAPPELS THEORIQUES ET LA PLACE D’ÉDOUARD LOUIS	59
1 – Des mémoires à l’autofiction : généalogie de l’écriture de soi	59
2 – Le cas Édouard Louis	65
II – L’ECRITURE AUTOFICTIONNELLE D’ÉDOUARD LOUIS	69
1 – L’écriture de la vengeance	69
2 – L’écriture du pardon.....	72
3 – L’aveu de l’autofiction	74
III – LES LIMITES DE L’ECRITURE DU REEL	78
1 – L’imaginaire au service du réel	78
2 – La posture d’auteur.....	80

CHAPITRE 3 : L'ENGAGEMENT LITTÉRAIRE, L'URGENCE D'UNE	
LITTÉRATURE POPULAIRE	86
I – L'ENGAGEMENT EN LITTÉRATURE ET LE CAS ÉDOUARD LOUIS	88
1 – Le roman et l'engagement.....	88
2 - L'engagement au théâtre.....	93
II – LA PLACE DU POLITIQUE	96
1 - Dans l'œuvre d'Édouard Louis	96
2 - Dans la vie d'Édouard Louis.....	101
III – MISE EN PERSPECTIVE AVEC L'ACTUALITÉ LITTÉRAIRE : EMERGENCE D'UNE	
LITTÉRATURE SOCIALE?	105
1 – La représentation du peuple	105
2 - L'écriture de lutte sociale.....	110
CONCLUSION :.....	116
SOURCES BIBLIOGRAPHIQUES	120