

**Faculté de philosophie, arts et lettres**

# Aux limites du langage : écrire le réel des dominations sociales chez Édouard Louis

Auteur : Delvaux Emma  
Promoteur : Piret Pierre  
Année académique 2025-2026 – session de septembre  
Master [120] en langues et lettres françaises et romanes, orientation générale, à finalité approfondie [Master [120] en langues et lettres françaises et romanes, orientation générale, à finalité approfondie] (ROM2MA)

**Déclaration sur l'honneur, mémoires/TFE de la Faculté de philosophie, arts et lettres,  
UCLouvain**

Je déclare qu'il s'agit d'un travail original et personnel, que toutes les sources référencées ont été indiquées dans leur totalité et ce, quelle que soit leur provenance, et que l'utilisation des outils d'intelligence artificielle est conforme aux consignes générales d'utilisation publiées par l'UCLouvain et disponible à cette adresse :

<https://cdn.uclouvain.be/groups/cms-editors-p1/portail/reglement/Consignes-ChatGPTversion-etudiante.pdf?itok=SebXXm87>

Je suis conscient·e que le fait de ne pas citer une source, de ne pas la citer clairement et complètement, de ne pas annoncer dans une partie spécifique en début du mémoire l'utilisation que j'ai faite des outils d'intelligence artificielle ou de les utiliser de manière contraire à ce qui est prévu dans la note institutionnelle constituent des irrégularités graves au regard du [Règlement des études et des examens de l'Université catholique de Louvain](#) (Chapitre 4, section 7, article 107 à 114) au sein de l'Université. J'ai notamment pris connaissance des risques de sanctions académiques et disciplinaires encourues.

Au vu de ce qui précède, je déclare sur l'honneur ne pas avoir commis de plagiat ou toute autre forme de fraude et de n'avoir pas utilisé les outils d'intelligences artificielles en dehors de ce qui est accepté à l'UCLouvain.

Nom, Prénom : Delvaux Emma

Date : 05/08/2026

Signature de l'étudiant·e :



## **Remerciements :**

Avant toute chose, je tiens à sincèrement remercier mon promoteur, M. Piret, pour son accompagnement, ses précieux conseils, son exigence bienveillante et sa disponibilité tout au long de cette recherche.

Je remercie également les lecteurs et lectrices, pour l'attention qu'ils porteront à mon travail.

Je souhaite ensuite adresser toute ma gratitude à ma famille, à mon père, à mon frère, ainsi qu'à mes précieux amis pour leurs encouragements, leur soutien indéfectible et leur présence tout au long de ces cinq très belles années d'études, dont ce mémoire marque l'aboutissement.

Enfin, je tiens à adresser une pensée et une reconnaissance toutes particulières à ma maman pour sa relecture attentive, le temps qu'elle y a consacré, ses avis précieux et son soutien constant.

# Table des matières

|                                                                                              |    |
|----------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Table des figures.....                                                                       | 5  |
| Introduction générale.....                                                                   | 6  |
| Chapitre 1 : Éléments préalables.....                                                        | 9  |
| 1. Brève biographie de l’auteur : Enfance, trajectoire sociale et formation.....             | 9  |
| 2. Présentation du corpus .....                                                              | 10 |
| 3. État de l’art.....                                                                        | 11 |
| 4. Problématique et méthodologie : définir le réel .....                                     | 15 |
| 4.1. Le <i>réel</i> selon Lacan .....                                                        | 17 |
| 4.2. La vérité face au réel .....                                                            | 18 |
| 4.3. La réalité sociale.....                                                                 | 20 |
| Chapitre 2 : Dire et écrire la violence.....                                                 | 23 |
| 1. La violence au cœur du projet littéraire : « faire du littéraire avec du non-littéraire » | 23 |
| 2. Définir la violence par rapport au langage .....                                          | 26 |
| 3. Écrire l’injure : « Je ne sais pas si la littérature peut retranscrire ces mots-là »..... | 28 |
| 3.1. Lecture sociologique : la violence contenue dans le langage.....                        | 30 |
| 3.2. L’insulte et le réel .....                                                              | 31 |
| 3.2.1. Une violence inhérente au langage.....                                                | 31 |
| 3.2.2. Dire l’insulte : l’insulte comme expression d’un affect et réponse au réel ..         | 33 |
| 3.3. L’insulte en littérature et ses limites .....                                           | 35 |
| 4. L’échec des mots : <i>Histoire de la violence</i> .....                                   | 37 |
| 4.1. Moment de violence et disparition du langage.....                                       | 38 |
| 4.2. Moment d’écriture et tentative de reconstruction de la vérité par le langage .....      | 39 |
| 4.3. Une forme pour s’approcher du réel.....                                                 | 40 |
| Chapitre 3 : Style et authenticité .....                                                     | 42 |
| 1. Un style populaire ?.....                                                                 | 42 |
| 1.1. Construction d’un langage « populaire » .....                                           | 42 |
| 1.1.1. La notion de langage populaire .....                                                  | 42 |
| 1.1.2. Quel style pour quel peuple ? : Division culturelle et sociale de la langue..         | 43 |
| 1.1.3. Écrire le langage populaire.....                                                      | 46 |
| 1.1.3.1. Procédés d’écriture .....                                                           | 48 |
| 1.1.3.2. Critiques : misérabilisme et caricature ? .....                                     | 50 |
| 1.1.3.3. Un Langage qui n’existe pas .....                                                   | 52 |

|                                                                                                                       |                                                                                                                      |    |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| 1.1.4.                                                                                                                | Construction d'un langage : réalité et réel.....                                                                     | 52 |
| 1.2.                                                                                                                  | Une esthétique de l'immédiateté et de l'intime.....                                                                  | 54 |
| 1.2.1.                                                                                                                | Une écriture spontanée .....                                                                                         | 54 |
| 1.2.2.                                                                                                                | Montrer le processus de construction.....                                                                            | 57 |
| 2.                                                                                                                    | Construction et authenticité.....                                                                                    | 58 |
| 2.1.                                                                                                                  | Question appliquée à l'écriture.....                                                                                 | 60 |
| 2.2.                                                                                                                  | Authenticité, réalité et réel .....                                                                                  | 61 |
| 3.                                                                                                                    | Multiplicité formelle et fiction .....                                                                               | 63 |
| Chapitre 4 : Parler de soi avec les mots des autres : interdiscursivité et citation chez Édouard Louis.....           |                                                                                                                      | 66 |
| 1.                                                                                                                    | Cadre théorique : intertextualité, interdiscursivité et citation .....                                               | 67 |
| 1.1.                                                                                                                  | Intertextualité : définition(s) et enjeux .....                                                                      | 67 |
| 1.2.                                                                                                                  | De l'intertextualité à la notion d'interdiscursivité d'Antoine Compagnon.....                                        | 68 |
| 1.3.                                                                                                                  | La citation : définition, enjeux et fonctionnement .....                                                             | 70 |
| 2.                                                                                                                    | Fonctions et <i>incitations</i> de l'interdiscursivité chez Édouard Louis .....                                      | 72 |
| 2.1.                                                                                                                  | Le travail préparatoire de l'auteur : lecture, transformation et appropriation<br>( <i>Changer : méthode</i> ) ..... | 72 |
| 2.1.1.                                                                                                                | La référence.....                                                                                                    | 73 |
| 2.1.2.                                                                                                                | Légitimité de la réalité représentée ailleurs : voir sa propre expérience dans<br>le texte d'autrui.....             | 74 |
| 2.1.3.                                                                                                                | Inscription de son expérience dans un réseau déjà existant de<br>signifiants/chaine discursive. ....                 | 75 |
| 2.1.4.                                                                                                                | Valeurs de la répétition et autorité discursive.....                                                                 | 77 |
| 3.                                                                                                                    | Écrire son expérience personnelle par le discours de l'autre .....                                                   | 81 |
| 3.1.                                                                                                                  | Travail de citation, écriture et réécriture .....                                                                    | 82 |
| 3.2.                                                                                                                  | Un exemple : La construction et le sens du discours, mort, deuil et fraternité dans<br><i>L'Effondrement</i> .....   | 83 |
| 3.2.1.                                                                                                                | La citation comme point d'impulsion .....                                                                            | 84 |
| 3.2.2.                                                                                                                | Comprendre.....                                                                                                      | 85 |
| 3.2.3.                                                                                                                | Dire son expérience.....                                                                                             | 86 |
| 3.3.                                                                                                                  | Du personnel au collectif.....                                                                                       | 89 |
| 4.                                                                                                                    | Authenticité et vérité d'une citation .....                                                                          | 89 |
| 5.                                                                                                                    | Réel et réalité de la citation .....                                                                                 | 91 |
| Chapitre 5 : Photographie et écriture chez Édouard Louis : entre réalité représentée et réel<br>irreprésentable ..... |                                                                                                                      | 93 |

|                                                                            |     |
|----------------------------------------------------------------------------|-----|
| 1. Les limites du langage et le désir de l'image .....                     | 93  |
| 2. La photographie en théorie.....                                         | 94  |
| 2.1. Photographie, autobiographie et valeur testimoniale .....             | 94  |
| 2.2. La référence et la réalité : le <i>ça a été</i> de Barthes.....       | 96  |
| 2.3. Un nouvel accès au réel ? .....                                       | 100 |
| 3. Analyse de la photographie dans l'œuvre d'Édouard Louis.....            | 102 |
| 3.1. La photographie dans <i>Combats et métamorphose d'une femme</i> ..... | 103 |
| 3.1.1. Écrire sur base d'une photographie .....                            | 103 |
| 3.1.2. L'ekphrasis .....                                                   | 104 |
| 3.1.3. Preuves et archives .....                                           | 105 |
| 3.1.4. Limites et collaboration du langage et de l'image .....             | 106 |
| 3.1.5. Lien avec Monique s'évade.....                                      | 107 |
| 3.1.6. Le punctum, toucher le réel ? .....                                 | 109 |
| 3.2. Les photographies dans <i>Changer : méthode</i> .....                 | 109 |
| 3.2.1. La photographie comme témoin de la transformation.....              | 110 |
| 3.2.2. L'image et le corps .....                                           | 112 |
| 3.2.3. L'image et l'environnement .....                                    | 114 |
| 4. Pour conclure.....                                                      | 115 |
| Conclusion générale .....                                                  | 117 |
| Synthèse générale : une <i>poétique du contournement</i> .....             | 121 |
| Limites et perspectives .....                                              | 122 |
| Bibliographie .....                                                        | 124 |

## Table des figures

|                                                                                                                                                                                                            |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Figure 1 : Photographie de Monique jeune, reproduite dans LOUIS Édouard, Combats et métamorphoses d'une femme, Paris, Seuil, 2021, p. 119 .....                                                            | 105 |
| Figure 2 : Photographie de Monique en avion, reproduite dans LOUIS Édouard, Monique s'évade, Paris, Seuil, 2024, p. 165. ....                                                                              | 108 |
| Figure 3 : Photographies d'Édouard Louis légendées « L'effet Elena : deux ans à peine séparent ces photos », reproduites dans LOUIS Édouard, Changer : méthode, Paris, Seuil, « Point », 2021, p. 73. .... | 109 |
| Figure 4 : Photographies d'Édouard Louis après/avant reproduites dans LOUIS Édouard, Changer : méthode, Paris, Seuil, « Point », 2021, p. 77-78. ....                                                      | 110 |
| Figure 5 : Photographies de La maison de l'enfance, reproduites dans LOUIS Édouard, Changer : méthode, Paris, Seuil, « Point », 2021, p. 73. ....                                                          | 114 |
| Figure 6 : Photographie de L'appartement, reproduite dans LOUIS Édouard, Changer : méthode, Paris, Seuil, « Point », 2021, p. 225. ....                                                                    | 114 |

## Introduction générale

Depuis la parution d'*En finir avec Eddy Bellegueule* en 2014, l'œuvre d'Édouard Louis est parvenue à se faire une place dans le paysage littéraire francophone contemporain. Construite autour d'une expérience de transfuge de classe, elle met en scène la violence sociale, familiale et symbolique subie par un sujet et ses proches, tous issus des classes populaires, tout en interrogeant la possibilité même de dire cette violence par le langage. L'œuvre d'Édouard Louis semble en effet traversée par une tension permanente entre le désir de représenter le monde social et la conscience des limites inhérentes à toute entreprise de représentation. Cette défiance à l'égard des mots, réaffirmée à plusieurs reprises par l'auteur lui-même, constitue le point de départ de ce mémoire : que veut dire pour Louis vouloir « toucher le réel » avec des médiums, le langage et l'image, qui ne cessent de se dérober devant lui ?

L'enjeu de ce mémoire ne sera donc pas de juger la fidélité des textes d'Édouard Louis à une réalité sociale objective, ni de trancher la question, déjà largement débattue par la critique, de la part de fiction contenue dans une œuvre qui se revendique pourtant du côté de la vérité. Il s'agira plutôt de comprendre comment l'écriture de Louis négocie, par ses dispositifs formels et stylistiques, son rapport à un réel entendu au sens lacanien du terme, c'est-à-dire comme ce qui résiste structurellement à toute mise en mots. Cette tension entre une expérience de domination que l'auteur cherche à rendre intelligible et un réel qui échappe par nature à la symbolisation traverse l'ensemble du corpus et organisera la progression de ce mémoire.

Le premier chapitre posera les bases nécessaires à cette analyse. Il présentera en effet brièvement la trajectoire de l'auteur et son corpus, dressera un état de l'art qui soulignera la prédominance des lectures sociologiques de son œuvre, puis explicitera la problématique et le cadre théorique mobilisé tout au long du mémoire, en particulier la distinction lacanienne entre réel, réalité et vérité, complétée par les apports de la sociocritique. Les quatre chapitres suivants déploieront cette problématique à travers quatre entrées complémentaires dans l'œuvre : la violence et son rapport au langage, la construction d'un langage populaire et la question de l'authenticité littéraire, l'usage de la citation et de l'interdiscursivité, et enfin le recours à la photographie.

Le deuxième chapitre s'attachera à la place centrale qu'occupe la violence dans le projet littéraire de Louis, non seulement comme thématique, mais comme enjeu d'écriture à part entière. Il visera à montrer comment l'auteur cherche à « faire du littéraire avec du non-

littéraire »<sup>1</sup>, c'est-à-dire notamment à intégrer à la littérature un langage qui en était traditionnellement exclu, parce qu'associé aux classes dominées. Je concentrerai ensuite l'analyse sur l'écriture de l'insulte et de l'injure, en croisant les apports de la sociologie et de la psychanalyse pour montrer que la violence verbale se situe également dans l'articulation du dicible et de l'indicible. Le chapitre se refermera sur l'étude d'*Histoire de la violence*, où l'échec des mots au moment même de l'agression laisse place à une tentative, nécessairement partielle, de reconstruction de la vérité par l'écriture.

Le troisième chapitre interrogera la construction, chez Louis, d'un style, et notamment d'un langage dit « populaire », ainsi que la question de l'authenticité littéraire qui lui est liée. Je commencerai par situer cette entreprise dans le débat plus large sur la représentation littéraire des langages populaires, avant d'examiner en détail les procédés d'écriture mobilisés. Ce chapitre discutera également les critiques de misérabilisme et de caricature adressées à l'auteur, pour montrer que la déformation qui lui est reprochée tient moins à une volonté de caricature qu'à la contrainte propre à toute mise en forme littéraire d'un langage qui ne constitue pas, en lui-même, un système linguistique cohérent. Il se penche enfin sur l'esthétique de l'immédiateté et de l'intime que cultive Louis, en montrant que l'effet de spontanéité de son écriture résulte en réalité d'un travail de construction très élaboré, que l'auteur ne cherche pourtant jamais à dissimuler.

Ensuite, dans un quatrième chapitre je centrerai l'analyse sur l'usage de la citation et de l'interdiscursivité, omniprésents dans l'œuvre de Louis. En m'appuyant sur le cadre théorique élaboré par Antoine Compagnon, je chercherai à montrer que les citations chez Édouard Louis ne fonctionnent jamais de manière neutre : elles relèveront tantôt d'une logique d'autorité, où la parole d'un auteur reconnu vient légitimer le discours de Louis, tantôt d'une logique de ressemblance, où la citation sert à construire une parenté entre l'expérience de l'auteur citant et celle exprimée par le texte cité. Enfin, dans ce chapitre je montrerai également que la citation ne se réduit pas à une stratégie de légitimation sociale, mais constitue également, pour Louis, un véritable outil de compréhension de soi, qui permet d'inscrire une expérience d'abord vécue comme isolée dans une filiation littéraire et intellectuelle partagée, et notamment celle des récits de transfuges de classe.

---

<sup>1</sup> LAURIN Danielle, « Édouard Louis : fuir pour se réinventer », dans : *Le Devoir*, 26.04.2014, <https://www.ledevoir.com/lire/406467/Édouardlouis-fuir-pour-se-reinventer>, consulté le 12.11.25.

Pour finir, je consacrerai le cinquième et dernier chapitre à la photographie et à son recours dans trois romans du cycle familial de Louis. En mobilisant les travaux de Roland Barthes sur le *ça-a-été* et la relecture lacanienne qu'en propose Hal Foster autour de la notion de regard et de *punctum*, ce chapitre interrogera la valeur testimoniale de l'image et cherchera à la nuancer : la photographie ne donne jamais un accès transparent à la réalité et est un dispositif qui permet à la fois de s'approcher du réel et de maintenir une distance protectrice avec lui. L'analyse détaillée de *Combats et métamorphoses d'une femme* et de *Changer : méthode* permettra d'illustrer concrètement ces enjeux, en montrant comment la photographie et l'écriture se complètent pour donner à voir et à comprendre, chacune à sa manière partielle, l'expérience de la domination sociale.

Chacun de ces axes permettra ainsi d'observer, sous un angle différent, comment Louis élabore des formes pour s'approcher d'un réel qu'il sait par ailleurs inatteignable, chacun de ces procédés participant à une réflexion plus générale sur les possibilités et les limites de la représentation littéraire des inégalités sociales.

# Chapitre 1 : Éléments préalables

## 1. Brève biographie de l'auteur : Enfance, trajectoire sociale et formation

Édouard Louis, de son nom de naissance Eddy Bellegueule, est un auteur français né le 30 octobre 1992 à Abbeville. L'écrivain a grandi à Hallencourt, une petite commune d'environ 1300 habitants située dans le nord de la France. Issu d'un milieu populaire, il appartient à une famille nombreuse. Celle-ci occupe d'ailleurs une place importante dans son œuvre. La vie et l'influence de son père, sans emploi et alcoolique, de son grand frère violent et de sa mère prisonnière de ce milieu y sont souvent abordées.

Il commence sa scolarité au collège des Cygnes à Longpré-les-Corps-Saints avant d'être le premier de la famille et un des seuls de son village<sup>2</sup> à poursuivre les études au lycée, à Amiens, dans une filière artistique et théâtrale. Il obtient le baccalauréat et s'oriente vers des études d'histoire à l'Université de Picardie. C'est au sein de cette université qu'il rencontre Didier Eribon, lors d'une conférence où le philosophe et sociologue présente son livre *Retour à Reims* (2009), dans lequel il narre sa trajectoire de transfuge et d'homme gay issu de la classe populaire. Eribon deviendra par la suite le modèle, mais aussi l'ami d'Édouard Louis, et lui donnera la volonté de poursuivre des études universitaires à Paris. Édouard Louis intégrera ainsi sur dossier l'École Normale Supérieure de Paris pour suivre des études de sociologie, et obtiendra le diplôme de master en 2014. Il poursuivra ensuite des études de sciences sociales à l'École des hautes études en sciences sociales.

En 2013, Eddy Bellegueule change officiellement de nom à l'état civil et devient Édouard Louis. Cette même année, il dirige l'ouvrage collectif centré sur Pierre Bourdieu : *Pierre Bourdieu. L'insoumission en héritage*. Parmi les auteurs figurent Annie Ernaux, Didier Eribon ou encore Geoffroy Lagasnerie. En 2014, à l'âge de 21 ans, il publie son premier roman *En finir avec Eddy Bellegueulle*, paru aux éditions du Seuil, avec lequel il s'impose sur la scène littéraire francophone contemporaine. Tiré au départ à seulement 2 000 exemplaires, en quelques mois le roman fait partie des meilleures ventes et est finaliste du Goncourt du premier roman. La réception du roman est pratiquement unanime, il est encensé dans la presse et par des auteurs comme Annie Ernaux ou Didier Eribon, à qui le roman est dédié.

---

<sup>2</sup> LOUIS Édouard, *Changer : méthode*, Paris, Éditions du Seuil, « Points », 2021. p. 37-38-39.

À ce jour, Édouard Louis, dont l'œuvre a été traduite dans une trentaine de langues, a publié sept romans. Compte tenu de ce corpus encore relativement restreint ainsi que de la spécificité de la problématique étudiée, il m'a semblé pertinent de considérer l'ensemble de l'œuvre d'Édouard Louis pour ce mémoire. Les différents textes seront analysés de manière conjointe et transversale, il me paraît alors utile et pertinent d'en proposer une brève présentation afin de situer le contexte et les enjeux.

## 2. Présentation du corpus

Le premier livre d'Édouard Louis est donc *En finir avec Eddy Bellegueule*, un roman dans lequel l'auteur affirme raconter sa propre histoire. Dans une interview accordée à *La Grande Librairie*, il déclare notamment « Eddy Bellegueule, c'est évident que c'était moi, en fait »<sup>3</sup> <sup>4</sup>. Dans ce texte, il narre de manière réaliste et crue sa trajectoire de transfuge social<sup>5</sup>, depuis son village d'enfance dans un milieu populaire jusqu'à sa « renaissance » comme intellectuel et écrivain gay à Paris. Il y raconte aussi son histoire de jeune homosexuel, toute la violence, les injures et humiliations subies à l'école et à la maison pour cette raison, dans un milieu où les valeurs masculines sont dominantes. Eddy trouvera une porte de sortie, un moyen de se « sauver » dans le théâtre et dans son lycée à Amiens qui promeut d'autres valeurs et lui permet de s'éloigner de son village.

Dans son deuxième roman *Histoire de la violence* (2016), Édouard Louis raconte le traumatisme d'une agression sexuelle qu'il a subie. Il y narre les faits, s'interroge sur les causes sociologiques et raconte la difficulté à dire et à comprendre cette violence, à travers une narration fragmentée et polyphonique puisque l'histoire est reprise, déformée et commentée à partir de différents points de vue : celui d'Édouard qui est victime de l'agression, la sœur de l'auteur et les policiers, qui racontent chacun l'histoire avec leurs mots. Ce roman interroge donc le rapport au traumatisme, au langage et à la domination et montre la difficulté voire l'impossibilité du récit de la violence.

Le dernier roman consacré à son histoire personnelle est *Changer : méthode* (2021), où Édouard Louis prolonge la narration de la trajectoire décrite dans *En finir avec Eddy Bellegueule*. Dans

---

<sup>3</sup> Transcription de La Grande Librairie – France Télévision, *Edouard Louis, « En finir avec Eddy Bellegueule »*/LGL, 2014, Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=tWxMe7jvUOU>, consulté le 2.10.25.

<sup>4</sup> Le statut autobiographique de ce roman, ainsi que des suivants, est cependant souvent discuté et débattu comme nous pourrions le voir par la suite.

<sup>5</sup> Un transfuge de classe, ou un transclasse (néologisme proposé par Chantal Jaquet en 2014 dans son ouvrage *Les transclasses ou la non-reproduction*) est un terme qui désigne les individus ayant changé de classe sociale. Il s'agit d'une notion liée au phénomène de mobilité sociale, le passage d'une classe sociale à une autre, qui peut prendre une direction ascendante ou descendante. Dans le cas d'Édouard Louis, elle est ascendante.

ce récit, il raconte son entrée dans l'âge adulte et retrace sa transformation sociale et identitaire, faite d'imitation, de rupture et de réinvention de soi grâce à l'école, à la lecture et à la littérature et aux rencontres intellectuelles et amicales.

L'œuvre romanesque d'Édouard Louis prend pour le reste la forme de cycle familial, ou de fresque familiale comme l'auteur aime le dire<sup>6</sup>. Dans ces différents romans, Édouard Louis narre, explore et interroge le fonctionnement de sa famille et à travers elle, l'organisation de la société en générale.

Dans *Qui a tué mon père* (2018), Louis s'adresse à son père et fait le court récit de l'existence et du corps de ce dernier, brisé par le travail, la pauvreté et des conditions de vie difficile. Il parle également de leur relation marquée par l'incompréhension et la violence. À nouveau, le texte dépasse l'histoire intime pour devenir un engagement militant, une interrogation et une dénonciation sociale et politique, en montrant que les politiques sociales et économiques ont participé à détruire la vie de son père.

Il consacre également deux romans à sa mère, *Combats et métamorphoses d'une femme* en 2021 et *Monique s'évade* en 2024. Louis y raconte la trajectoire de sa mère, son parcours de libération sociale et personnelle, la manière dont elle est passée d'une vie marquée par la pauvreté, la violence et la soumission conjugale et domestique à une forme d'émancipation progressive. Après son divorce et un éloignement de son milieu d'origine, elle transforme progressivement sa manière de vivre et de penser. Ces deux romans narrent ainsi ses différentes évasions tout en montrant le coût affectif, identitaire, social et économique de celles-ci.

*L'Effondrement* conclut ce cycle familial : Édouard Louis réalise une enquête sur son frère aîné et s'interroge sur son décès prématuré, à 38 ans, après une vie marquée par la pauvreté, l'alcool, la violence et l'exclusion sociale. Il retrace son parcours de marginalisation depuis l'enfance en montrant à nouveau comment les déterminismes sociaux, familiaux et économiques ont contribué à sa chute. À travers ce portrait intime, Louis interroge aussi sa culpabilité et ses regrets et explore sa relation avec son frère qu'il connaissait en réalité assez peu.

### 3. État de l'art

La contemporanéité d'Édouard Louis limite la quantité de littérature scientifique qui lui est consacrée. Toutefois, son œuvre a suscité dès la publication de son premier roman, *En Finir*

---

<sup>6</sup> La Grande Librairie - France Télévisions, Édouard Louis, « *L'effondrement* » : *La fin d'un cycle familial* - La Grande Librairie, 2024, Youtube, [https://www.youtube.com/watch?v=Sp\\_UQXwVuPM&t=37s](https://www.youtube.com/watch?v=Sp_UQXwVuPM&t=37s), consulté le 1.10.25.

avec Eddy Bellegueule (2014), un intérêt académique et médiatique notable. Rapidement remarqué par la critique, l'auteur fait l'objet d'une littérature relativement conséquente, centrée en grande partie sur ce premier texte.

La majorité des recherches portent donc sur son premier roman et privilégient une approche centrée sur le contenu plutôt que sur le travail formel, croisant des perspectives à la fois littéraires, sociologiques et intersectionnelles. Édouard Louis est principalement étudié à travers sa trajectoire de transfuge de classe, avec une importance accordée aux thématiques telles que la violence, sociale et intime, la domination, ainsi que la masculinité et l'homosexualité.

La formation de sociologue d'Édouard Louis a une influence sur le développement du discours narratif<sup>7</sup>. À travers ce matériau sociologique souvent mobilisé pour situer sa trajectoire personnelle dans le cadre plus large des inégalités sociales, Louis s'identifie « à un modèle de la personnalité engagée, selon lequel on met son savoir et son expérience au service d'une réforme de la société et des mœurs »<sup>8</sup>. Certains auteurs comme Rossi se sont intéressés à cet apport de la sociologie dans la construction de la posture d'écrivain d'Édouard Louis. Selon le chercheur, la sociologie bourdieusienne notamment « sert à renforcer la posture éthique de l'intellectuel et à repousser l'idée d'une fiction qui ne serait que subjective, une fois conscience prise de l'origine conflictuelle des rapports sociaux »<sup>9</sup>.

Édouard Louis participe ainsi également au débat public, s'adresse aux politiques, s'implique dans différentes causes telles l'accueil des migrants<sup>10</sup> ou les gilets jaunes<sup>11</sup>. Se développe alors la posture d'écrivain engagé, intellectuel et transfuge de classe, que Louis affirme, dans laquelle l'écriture est conçue comme une intervention pratique dans les rapports de force symboliques : « la responsabilité de l'écrivain c'est de faire exister son discours dans ce champ de lutte afin qu'il puisse y jouer un rôle [...]. C'est donner à la vie intellectuelle et aux textes un sens pratique »<sup>12</sup>. L'écriture de soi est donc associée à une intervention dans l'espace politique pour Louis<sup>13</sup>.

---

<sup>7</sup> ROSSI Raffaello, « Écrire le roman du sujet minoritaire: le cas d'Édouard Louis », dans : *Between*, vol. 5, n°10, 2015, p. 9.

<sup>8</sup> *Ibid*, p. 11.

<sup>9</sup> *Ibid*, p. 12.

<sup>10</sup> Il est notamment signataire de « L'appel de 800 » dans le journal Libération du 20 octobre 2015 qui plaide pour un meilleur accueil des migrants et demande à l'État français des actions concrètes.

<sup>11</sup> OURY Antoine, « Gilets jaunes : Édouard Louis dénonce la "perception différentielle de la violence" » dans : *ActuaLitté.com*, 05.12.2018, [Gilets jaunes : Édouard Louis dénonce la "perception différentielle de la violence"](#), consulté le 12.02.26.

<sup>12</sup> LOUIS Édouard (ed.), *Pierre Bourdieu : l'insoumission en héritage*, Paris, PUF, 2013 p. 15.

<sup>13</sup> ROSSI Raffaello, *Op. cit.*, p. 12.

Édouard Louis commente en effet énormément son écriture (dans les médias, mais également au sein même de ses textes). Il existe de nombreuses critiques et interviews où l'auteur raconte son approche de l'écriture, son enfance, sa famille et ses amitiés, témoigne des inégalités sociales qu'il a subies et observées. Louis a d'ailleurs également publié un entretien avec Mary Kairidi, présenté comme un manifeste pour une nouvelle littérature. Il y explicite sa démarche d'écriture et interroge plusieurs questions traditionnelles de la théorie littéraire : la tension entre littérature politique et littérature formelle, la place de l'émotion et l'écriture intimiste, le rapport au réel et à l'authenticité, la pratique autobiographique, ou encore la lutte contre le langage. Ce manifeste pourra également servir de support pour mes analyses, mais sera également abordé avec une distance critique.

Par ailleurs, plusieurs chercheurs tentent de catégoriser le travail de Louis, certains qualifient ses textes d'autobiographies, d'autofictions ou encore d'autosociobiographies<sup>14</sup>, genre créé par Annie Ernaux et avec qui Édouard Louis est régulièrement mis en rapport dans ces travaux. La question de la part de fiction fait débat. Si certains chercheurs comme Guccione soulignent le statut construit et fictionnel du récit, dû notamment à la dramatisation, la surdétermination des faits, les décrochements temporels, la présence constante de dialogues et discours rapportés<sup>15</sup>, etc.<sup>16</sup>, l'auteur lui, revendique une écriture tournée vers la vérité et nie fermement tous ces aspects fictionnels.

Mon livre [*En finir avec Eddy Bellegueule*] n'est pas une simple histoire. Il n'est ni de l'autofiction, ni de la fiction, ce que je raconte est vrai. Même si le mot « roman » figure sur la couverture. Pourquoi associe-t-on spontanément celui-ci à la fiction ? Le roman est un travail de construction littéraire qui permet justement d'approcher la vérité<sup>17</sup>.

Ainsi, Édouard Louis adopte dès le départ un rapport particulier à la vérité et à la construction narrative. La part de fiction dans les textes de Louis fait donc débat et cette position floue entre réalité et fiction orientera ma recherche.

---

<sup>14</sup> GUCCIONE Martina, « L'Autosociobiographie d'Édouard Louis ou l'écriture d'une revendication socio-identitaire », dans : *Agôn*, n°43, 2024.

<sup>15</sup> Philippe Gasparini explique à ce propos : « sauf à disposer de procès-verbaux ou d'enregistrements, aucun autobiographe n'est en mesure de restituer en style direct de longs discours ou de conversations suivies. S'il déroge à cette règle, c'est qu'il a entrepris, à partir de bribes mémorielles, un travail de reconstitution du passé ». GASPARINI Philippe, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, p. 196.

<sup>16</sup> GUCCIONE Martina, *op. cit.*, p. 37.

<sup>17</sup> ABESCAT Michel, « Édouard Louis : "J'ai deux langages en moi, celui de mon enfance et celui de la culture" », dans : *Télérama*, 19.07.2014, <http://www.telerama.fr/livre/edouard-louis-j-ai-deux-langages-en-moi-celui-de-mon-enfance-et-celui-de-la-culture.114836.php>, consulté le 30.03.25.

Certaines études évoquent ensuite bien sûr le travail d'Édouard Louis sur le langage et son rapport au réel, en montrant notamment comment le langage peut devenir un vecteur d'aliénation. Un mémoire s'y intéresse particulièrement : Claire Chopin dans *Edouard Louis, s'écrire pour devenir*, analyse la manière dont l'écriture et le traitement du réel (envisagé dans son opposition à la fiction) servent ou non la cause engagée et militante dans l'œuvre d'Édouard Louis<sup>18</sup>. Portant sur *En finir avec Eddy Bellegueule*, *Histoire de la violence* et *Qui a tué mon père*, ce mémoire examine également l'usage des citations, de l'intertextualité<sup>19</sup> et des paratextes liés à Bourdieu et Annie Ernaux, dont Louis se sert dans ses premiers romans pour construire une filiation symbolique : « 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 culturel, brouille davantage les frontières entre écriture et engagement »<sup>20</sup>. La part de fiction est donc une nouvelle fois interrogée.

Certains s'interrogent aussi sur la manière d'écrire sur les milieux populaires : « il s'agit donc d'élaborer une forme authentique permettant une juste représentation des milieux populaires, cette forme permettant à la fois de tenir compte de qui parle, de qui on parle et de comment on en parle : situant ainsi leur écriture au croisement du qui, du quoi et du comment »<sup>21</sup>. Un bon nombre des critiques qu'a reçues Édouard Louis portaient d'ailleurs sur sa façon d'écrire le langage populaire qui serait trop stylisée. La famille de l'auteur a elle-même dénoncé la dimension caricaturale de cette représentation, en affirmant dans *Le Courrier Picard*<sup>22</sup> ne pas se reconnaître dans le langage qui lui est attribué.

L'ensemble de ces recherches montre que l'œuvre d'Édouard Louis a principalement été lue sous l'angle de la sociologie de la domination, de la trajectoire de transfuge de classe et des enjeux politiques de la représentation de la réalité par rapport à la fiction.

Nous remarquons ainsi une certaine attente vis-à-vis de textes de Louis, une tendance à vouloir qu'ils soient le reflet immédiat, direct des injustices sociales, des violences subies, en analysant

---

<sup>18</sup> CHOPIN Claire, « Édouard Louis: s'écrire pour devenir », [mémoire en Lettres Modernes], Université de Nantes, 2020, p. 12.

<sup>19</sup> Claire Chopin n'est pas la seule à s'être intéressée à l'intertextualité chez Édouard Louis, puisque Maxime Triquenaux dans *Textes transfuges, textes refuges. Fonctions de l'intertextualité dans « En finir avec Eddy Bellegueule », d'Édouard Louis* a montré qu'Édouard Louis avait inscrit son premier roman à l'intérieur d'une constellation d'œuvres et d'auteurs. Il met en évidence les enjeux politiques de ces références puisque cela permet de raconter une expérience partagée et souligne notamment la filiation entre Édouard Louis et Jean-Luc Lagarce.

<sup>20</sup> CHOPIN Claire, *op. cit.*, p. 116.

<sup>21</sup> CORNELIER Camille, *op. cit.*, p. 60.

<sup>22</sup> LACOCHE Philippe, « Les deux visages d'Eddy Bellegueule », dans : *Courrier Picard*, 2.02.2014, <https://www.courrier-picard.fr/art/region/les-deux-visages-d-eddy-bellegueule-ia0b0n306422>, consulté le 2.03.26.

l'œuvre notamment avec les outils de la sociologie comme si son écriture était le reflet immédiat des déterminismes sociaux. En effet, cette prédominance des lectures sociologiques, si elle permet de rendre compte des enjeux politiques de l'œuvre, tend parfois à écarter la dimension formelle, en la considérant comme un témoignage ou un document social.

À l'inverse, une grande partie des travaux consacrés à Édouard Louis tend à envisager son écriture à partir d'une opposition entre fiction et réel, la dimension construite du récit étant parfois perçue comme un éloignement de la vérité de l'expérience vécue. Une telle lecture repose sur une conception implicite selon laquelle l'accès au réel supposerait une forme de transparence du langage, supposerait que le travail d'Édouard Louis serait une non-écriture, une non-littérature. L'écriture de Louis se trouve ainsi prise dans une tension paradoxale, elle est attendue comme un témoignage authentique, mais devient suspecte dès qu'elle se constitue comme œuvre littéraire. Pourtant, Louis est très transparent sur son travail, en en parlant toujours en termes de construction difficile pour écrire les inégalités sociales :

Par le travail sur les mots, la ponctuation, le langage, la division en chapitres, j'ai cherché une construction littéraire qui me permettrait de déplacer le regard, de proposer une autre perception du monde que je décris, une autre vision des classes populaires. C'est un effort d'écriture pour révéler ce que le langage spontané ne parvient pas à dire<sup>23</sup>.

Un autre point de vue peut alors être envisagé, la construction, au lieu de constituer un obstacle à la vérité, peut apparaître comme une condition de possibilité de son élaboration. Dans cette perspective, l'écriture ne s'oppose pas au réel, mais est une tentative pour en proposer une mise en forme, nécessairement médiatisée par le langage.

#### 4. Problématique et méthodologie : définir le réel

Il convient cependant de préciser cette notion de *réel*. Le terme semble aller de soi et renvoyer intuitivement à « ce qui existe, a existé ou existera »<sup>24</sup>, autrement dit à l'univers de la perception immédiate. Pourtant, dès qu'il s'agit d'en préciser le sens, toute tentative de définition se heurte à une difficulté majeure : « on se heurte à un sentiment d'arbitraire, car il est impossible d'en fixer un nombre précis de sens, mais surtout de le doter d'une définition rigoureuse »<sup>25</sup>. En effet, définir le réel implique nécessairement un positionnement épistémologique puisque ses

---

<sup>23</sup> ABESCAT Michel, *op. cit.*

<sup>24</sup> ARZOUANOV Anna, « Réel (référence au, effet de) », dans : GLINOER, ANTHONY et SAINT-AMAND, DENIS (dir.), *Le lexique socius*, <https://ressources-socius.info/index.php/21-lexique/162-reel-reference-au-effet-de>, consulté le 10.01.26.

<sup>25</sup> *Ibid.*

significations varient selon les disciplines et les contextes historiques<sup>26</sup>. Ainsi, la notion de réel se caractérise par une instabilité sémantique et conceptuelle dans la mesure où elle varie selon les disciplines et les cadres théoriques, ce qui nécessite un choix méthodologique explicite, déterminé par les enjeux spécifiques que pose l'analyse de l'œuvre d'Édouard Louis.

Celui-ci, quand il écrit, a parfaitement conscience de ce réel qu'il désire tant toucher :

Ma principale angoisse, c'est celle de ne pas trouver le réel. Le réel est une des choses les plus étranges qui soit, non ? Nous sommes entourés par le réel, nous vivons dans le réel, nous sommes constitués par le réel, nous le mangeons, le respirons, et pourtant le réel est une des choses les plus difficiles à voir, à saisir<sup>27</sup>.

Ce réel est donc, comme il dit, difficile à saisir. Le point de départ est une défiance envers le langage : « Que veut dire tenter de s'adresser à quelqu'un quand les mots, les mots que le monde autour de nous mobilise, ont tort ? »<sup>28</sup>. Pour lui le langage ne dit pas le réel, mais le masque, voir le remplace par des fictions sociales partagées :

Le paradoxe du langage en littérature, c'est qu'il faut à la fois écrire avec lui et contre lui. La lutte pour le réel, c'est une lutte contre le langage, qui va venir plaquer sur des expériences quelque chose de faux, et va nous faire croire que ce qu'il nous dit, lui, le langage, correspond à ce que nous vivons. C'est une des phrases célèbres de Pierre Michon : le langage ment. Écrire c'est contourner le langage, ne pas le laisser parler à notre place<sup>29</sup>.

Cette conception du langage comme porteur de « faux » peut sembler radicale et appelle à être nuancée. En effet, il ne s'agit pas tant d'affirmer que le langage plaque quelque chose de faux que de reconnaître qu'il introduit nécessairement une médiation entre l'expérience et sa formulation. Il est alors impossible d'évacuer la possibilité du mensonge dans la mesure où toute expression langagière implique un écart avec l'expérience réelle. Pour Édouard Louis, le langage ne restitue pas directement le réel, mais tend à le transformer, voire à le recouvrir. L'écriture est alors vue comme une résistance à cette médiation.

Ce doute envers le langage, ce réel comme impossible à dire, n'est pas nouveau. Il traverse la philosophie et la psychanalyse et trouve une formulation similaire chez Lacan.

---

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> LOUIS Édouard, *Que faire de la littérature ?*, op. cit., p. 215.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 218.

#### 4.1. Le réel selon Lacan

Freud et Lacan ont tous les deux montré qu'il n'y avait pas d'accès direct au réel, ce dernier est nécessairement médié par le symbolique et l'imaginaire pour l'homme<sup>30</sup>. Philippe de Georges résume cette distinction entre symbolique, imaginaire et réel selon Lacan :

Cette topologie lacanienne [...] appréhende l'expérience humaine à travers trois registres, le symbolique (mots, langage, signifiants), l'imaginaire (le corps, l'image) et le réel (comme impossible, échappant à toute symbolisation). La question qu'il se pose, au cas par cas de la clinique ou des figures auxquelles il s'arrête [...], est de savoir comment ces trois consistances se nouent et comment le nœud qu'elles forment permet au sujet de « tenir »<sup>31</sup>.

Ces trois registres ont la même dignité et ne sont pas hiérarchisables selon Lacan.

Le *réel* dans sa perspective psychanalytique désigne ce qui, dans l'expérience vécue, résiste à la mise en mot, échappe aux catégories symboliques disponibles et se manifeste justement par les limites du langage. « Il n'y a pas de rapport immédiat au réel, qui est le cœur et le fin mot de cette vérité que l'on vise. Le mot rate le réel, et tout au plus en fait signe, le borde ou le vise »<sup>32</sup>. De Georges explique en effet que le réel pour Lacan, c'est cette part non inscrite, objet perdu sans représentation et sans substitut symbolique, c'est l'impossible à dire, « ce qui ne cesse de ne pas s'écrire »<sup>33</sup>. C'est ce que Lacan explique dans le séminaire XVIII : tout langage, toute signification est métaphorique : « Les métaphores langagières ne peuvent au mieux que renvoyer à ce que les linguistes appellent "le référent", c'est-à-dire la chose en soi, externe au langage, à la métaphore elle-même, au discours »<sup>34</sup>. Ce référent, ce « ça », situé au-delà du langage, est ainsi constamment visé par celui-ci sans jamais pouvoir être atteint : « Même si je dis *Ça* en le désignant, j'implique déjà, de l'avoir appelé *Ça*, que je choisis de n'en faire que *Ça*, alors que ce n'est pas *Ça*. [...] Nous ne pouvons omettre que c'est un fait de langage que de dire *Ça* »<sup>35</sup>. Le référent résiste donc à toute prise, Lacan conclut ensuite : « C'est pour cette raison que le référent est toujours réel, parce qu'il est impossible à désigner. Moyennant quoi, il ne reste plus qu'à le construire. Et on le construit si on peut »<sup>36</sup>.

---

<sup>30</sup> DE GEORGES Philippe, *Par-delà le vrai et le faux : Vérité, réalité et réel en psychanalyse*, Paris, Éditions Michèle, 2013, p. 222.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 236.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>35</sup> LACAN Jacques, *Le Séminaire, Livre XVIII, D'un discours qui ne serait pas du semblant*, Paris, Seuil, 2007, p. 45.

<sup>36</sup> LACAN Jacques, *Ibid.*, p. 46.

Ainsi cette conception du réel comme impossible, comme ce qui résiste à toute réduction par le symbolique et toute prise du signifiant<sup>37</sup> permet de se dégager de ces zones d'indétermination. Dans le cadre de ce travail, le réel ne sera donc pas entendu comme une donnée objective immédiatement accessible, mais sera appréhendé à partir du cadre conceptuel de la psychanalyse lacanienne. La pertinence de cette approche pour penser la tension, au cœur de l'œuvre d'Édouard Louis, entre la volonté de dire le réel et la méfiance envers le langage et la littérature, justifie ce choix. La conception du réel chez Lacan constitue ainsi un outil théorique approprié pour analyser les dispositifs d'écriture que Louis utilise, non pour représenter le réel de manière transparente, mais pour en produire une expérience sensible.

#### 4.2. La vérité face au réel

Cette promotion du réel a tendance à se faire au détriment de la vérité : « Lacan vient de dire qu'au-delà de la vérité, au-delà de ce qui est vrai pour moi, au-delà de la vérité discursive, c'est le réel qui me concerne »<sup>38</sup>. Mais cette notion de vérité a également été réfléchie par les psychanalystes, souvent donc, par rapport à celle de réalité. La réalité est une chose, sa perception en est une autre. Freud, lui, fait de la vérité une sorte de subjectivation de ce qu'il appelle la réalité. Selon lui, la réalité est du côté des choses telles qu'elles sont, et la vérité est ce qui opère chez un sujet qui observe, la fait sienne et accepte cette réalité. Ainsi, la vérité pour Freud est du côté du sujet<sup>39</sup> : « ce qui vaut comme vérité pour un sujet est à tout prendre le résultat d'une construction, ce qui justifie de distinguer *Wahrheit* et *Wirklichkeit*, vérité et réalité »<sup>40</sup>.

Cette distinction entre vérité, réalité et réel est aussi au cœur de la réflexion de Lacan que De George articule. Dans la pensée lacanienne, la vérité est une affaire de signifiant « c'est avec l'apparition du langage qu'émerge la dimension de la vérité »<sup>41</sup>. Mais cette dépendance de la vérité à l'égard du langage implique une limite fondamentale, cette vérité est intrinsèquement menteuse puisque le langage ouvre au mensonge. Ce mensonge n'est pas accidentel, mais structurel, en ce qu'il signale l'impossibilité pour le dire de toucher à la vérité « pas toute, parce que toute la dire, on n'y arrive pas. La dire toute, c'est impossible, matériellement : les mots y manquent. C'est même par cet impossible que la vérité tient au réel »<sup>42</sup>. Le réel se définit alors,

---

<sup>37</sup> DE GEORGES Philippe, *op. cit.*, p. 77.

<sup>38</sup> *Ibid*, p. 65.

<sup>39</sup> *Ibid*, p. 41.

<sup>40</sup> *Ibid*, p. 69.

<sup>41</sup> LACAN Jacques, « Du sujet enfin en question » dans : *Ecrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 525.

<sup>42</sup> LACAN Jacques, *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001, p. 509.

comme je l'ai expliqué précédemment, comme ce qui échappe à la symbolisation, comme ce qui reste irréductible, que le langage ne peut saisir, mais autour duquel il ne cesse de tourner. Ce réel fonde alors paradoxalement la valeur de la vérité, précisément parce qu'il en marque les limites : « le réel, au-delà de la vérité comme de la supposée réalité, est ce qui échappe à la possibilité de dire, alors même que cette limite, ces confins, donnent à la vérité, qui n'est que du semblant, son assise et sa valence : "la vérité tient au réel" »<sup>43</sup>. L'expérience analytique se trouve ainsi traversée de part en part par la question de la vérité, entendue non comme adéquation à la réalité, mais comme mise en jeu du rapport du sujet à ce qu'il a de plus fondamental et de plus opaque : « son rapport à la jouissance, qui est le réel du vivant »<sup>44</sup>. Ainsi, la vérité ne se mesure pas à l'adéquation à la réalité, mais à la manière dont le langage bute sur le réel et en fait apparaître les effets : « la vérité n'est rien d'autre que ce à quoi les mots manquent »<sup>45</sup>. Les mots recèlent la vérité, mais en même temps, les mots indiquent par ce qu'ils manquent, ce réel qui est au-delà d'eux-mêmes<sup>46</sup>.

Cette idée que tout ce qui fait signe de l'implication du sujet dans son dit et du fait que du réel est concerné dans son énoncé, c'est ce que Lacan définit comme le *style*, que nous pouvons également qualifier de « structure poétique » de l'analysant. Les indices de vérité qui émergent dans l'analyse sont dès lors des indices d'un réel impliqué. Ce réel est celui qui caractérise le vivant, le réel de sa jouissance. C'est en ce sens que Jacques-Alain Miller affirme que, s'il n'existe pas de vérité de la jouissance, la jouissance constitue la vérité du sujet<sup>47</sup>.

Cela nous mène à ce que Lacan appelle « le point d'angoisse ». Selon lui, l'angoisse ne ment pas. Cela ne signifie pas qu'elle dit forcément la vérité, mais qu'elle signale la présence d'un réel au-delà de ce qui est dit<sup>48</sup>. Effectivement, dans la croyance commune, il y a une tendance à se fier à ses affects. Les mots mentent, mais le senti ne ment pas.<sup>49</sup> :

Être affecté, c'est à dire vivant. Les affects s'éprouvent dans le corps. Angoisse, honte, culpabilité, plaisir et déplaisir, joie ou tristesse, haine, amour, colère ou abandon : les affects font signe – même lorsque ce signe est trompeur - de ce qui est le réel du vivant : la jouissance. Un corps, ça se jouit et la jouissance nécessite un corps, vivant<sup>50</sup>.

---

<sup>43</sup> DE GEORGES PHILIPPE, *op. cit.*, p. 30.

<sup>44</sup> *Ibid*, p. 30.

<sup>45</sup> MILNER Jean-Claude, *L'amour de la langue*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, p. 28.

<sup>46</sup> PIRET Pierre (2024-2025), LROM2710 - Questions d'esthétique littéraire [notes de cours], UCLouvain.

<sup>47</sup> DE GEORGES Philippe, *op. cit.*, p. 74.

<sup>48</sup> *Ibid*, p. 74.

<sup>49</sup> *Ibid*, p. 99.

<sup>50</sup> *Ibid*, p. 148.

L'analyse de l'œuvre d'Édouard Louis se concentrera donc moins sur l'évaluation de la conformité de son discours à une réalité objective que sur la manière dont son écriture met en jeu un rapport singulier au réel, en faisant notamment du style et des affects des lieux privilégiés de vérité de la domination et de la violence sociale. Le réel est perçu comme impossible à dire, mais susceptible d'être approché, touché ou mis en tension par des dispositifs formels (l'écriture intime, la violence stylistique, des citations, la photographie, etc.) qui produisent des effets de confrontation et d'affect.

### 4.3. La réalité sociale

Cette notion lacanienne de réel éclaire ce qui, dans l'expérience de la domination sociale, excède toute mise en discours et résiste à la symbolisation. Cependant, réduire l'analyse à cette dimension de l'indicible serait insuffisant pour rendre compte de l'écriture d'Édouard Louis, qui implique également un travail sur les formes et les dispositifs d'écriture à travers lesquels le texte organise un rapport au monde social. Dans cette perspective, l'enjeu n'est pas seulement de penser ce qui ne peut être dit, mais aussi d'analyser les modalités par lesquelles le texte construit une réalité. J'ai alors choisi d'également mobiliser le concept de *réalité* de Lacan, concept qui a été de nombreuses fois précisé et remanié par le psychanalyste au cours de son enseignement<sup>51</sup>. Il ne s'agira alors pas ici d'en proposer une définition exhaustive, mais plutôt de retenir une définition de travail adaptée à mon objet d'étude.

Lacan donne au symbolique le pouvoir structurant de la réalité<sup>52</sup>. Pour Lacan, la réalité est alors ce que le sujet perçoit et organise à travers le langage (le symbolique) et les images (l'imaginaire) :

Aussi précocement que possible, antérieurement même à la fixation de l'image propre du sujet, à la première image structurante du moi, est constitué le rapport symbolique, qui introduit la dimension du sujet dans le monde, capable de créer une autre réalité que ce qui se présente comme la réalité brute<sup>53</sup>.

La réalité n'est donc pas le monde tel qu'il est, mais le monde tel qu'il est organisé par le sujet. Alors que le réel était ce qui échappait à toute symbolisation, ce qui résistait au langage, la réalité est ce qui est construit et représentable.

---

<sup>51</sup> BRÉMAUD Nicolas, « Introduction au concept de réalité chez Lacan », dans : *L'Évolution Psychiatrique*, n°78, 2013, p. 538-548.

<sup>52</sup> *Ibid.*

<sup>53</sup> LACAN Jacques, *Séminaire II, Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse (1954-55)*, Paris, Éditions du seuil, 1978, p. 299.

En effet, chez Édouard Louis, l'écriture ne se contente pas de buter sur les limites du langage : elle élabore des formes, mobilise des discours et met en place des dispositifs qui organisent une certaine intelligibilité du monde social et participe à cette construction.

À cet égard, les apports de la sociocritique notamment permettent de penser les relations entre littérature et monde en dehors d'une logique mimétique. À partir des années 1970, la littérature n'est plus envisagée comme le reflet d'une *réalité* performée, mais comme un espace où s'élabore une *socialité* spécifique, entendue comme « ce qui œuvre dans le texte, soit un rapport au monde »<sup>54</sup>. Cette conception conduit à substituer à la métaphore du reflet celle du prisme, telle que la formule Alain Viala<sup>55</sup>, ce qui permet d'envisager les relations entre littérature et réalité non plus en termes d'équivalence ou d'opposition, mais de médiation<sup>56</sup>.

Dès lors, mon analyse tentera d'articuler ces deux dimensions : d'une part, un réel de la domination qui résiste à toute symbolisation complète, d'autre part, une réalité construite par le texte, à travers laquelle cette expérience devient pensable et partageable. L'écriture sera ainsi considérée comme un espace de médiation, où se négocie en permanence le rapport entre ce qui échappe au langage et ce qui peut en être saisi.

Les textes de Louis mettent en effet en lumière des réalités sociales objectivables, liées aux rapports de classe, de domination et de violence, mais ils témoignent aussi d'une défiance constante envers le langage, qui est perçu comme inadéquat pour dire pleinement ces expériences. Le but est de rendre sensible au lecteur une violence sociale qui, sans ce travail d'écriture, resterait abstraite ou invisible. En ce sens, l'écriture de Louis ne se contente pas de dire le social, mais elle vise à en produire une expérience, à faire éprouver corporellement et affectivement les effets de la domination. Il s'agit pour Louis de faire en sorte que la violence, y compris dans ses formes les plus intimes, subie par les classes dominées devienne une réalité

---

<sup>54</sup> DUCHET Claude « La mise en texte du social », dans : *Balzac et la peau de chagrin*, sous la direction de Claude Duchet, Paris, SEDES, 1979, p3 cité dans ARZOUANOV, Anne, *op. cit.*

<sup>55</sup> VIALA Alain, « Effets de champ et effets de prisme » dans *Littérature*, n°70, 1988, p. 64-71.

<sup>56</sup> Alain Viala présente une théorie des prismes qui propose une approche du rapport entre littérature et société. L'œuvre littéraire n'est pas un simple reflet de son contexte, Viala la considère plutôt comme un prisme. Appliquée à l'œuvre littéraire, cette métaphore signifie que l'œuvre, plongée dans un contexte donné qui fonctionne comme la lumière sur le prisme, n'en restitue pas une image fidèle ou directe, mais en transforme plus ou moins fortement les éléments, que ce soit dans leur intensité, leur direction ou leur lisibilité. Certains aspects du réel peuvent ainsi devenir méconnaissables et cette théorie admet qu'un texte transforme vraiment la référence à la réalité. Dans cette vision, l'œuvre n'est pas seulement influencée par la société, elle y est intégrée, mais agit également en retour, en influençant et en produisant des effets sur la société, en modifiant les représentations, les valeurs, les sensibilités, etc. Cette théorie permet de montrer la complexité des relations entre le réel et le discursif, le social et l'esthétique. (Vrydaghs, David. (2021-2022), LROMB121 – *Théorie de la littérature* [notes de cours], UNamur).

vécue pour le lecteur, une condition indispensable à toute possibilité de transformation sociale<sup>57</sup>.

---

<sup>57</sup> VANDERSMISSEN Marc, « L'anomalie de soi chez Édouard Louis », dans : *Cahiers ERTA*, n°36, 2023, p. 99.

## Chapitre 2 : Dire et écrire la violence

La violence occupe une place centrale dans l'œuvre d'Édouard Louis, et ce non seulement comme thème, mais également comme enjeu d'écriture. Elle peut alors constituer un point d'entrée pour interroger les rapports entre langage et réel chez Louis, dans la mesure où elle met en crise les capacités du langage à dire l'expérience vécue. En effet, je montrerai que les formes les plus intenses de violence se caractérisent notamment par leur résistance à la mise en mots, révélant ainsi les limites du langage et les tensions qui traversent toute tentative de représentation du réel.

Il convient alors de commencer par examiner les manières dont cette violence est dite et écrite, avant d'élargir par la suite l'analyse aux formes langagières mobilisées et aux choix de construction qui en découlent.

### 1. La violence au cœur du projet littéraire : « faire du littéraire avec du non-littéraire »<sup>58</sup>

L'œuvre d'Édouard Louis accorde une place centrale à la violence. L'auteur cherche à écrire et à rendre visible les différentes formes de violences qui traversent son milieu social d'origine et son expérience. Il met ainsi en lumière les violences sociales, politiques et symboliques des classes populaires, mais aussi l'homophobie, les injonctions à la virilité ou encore les violences familiales auxquelles il a été confronté. À cela s'ajoutent des violences physiques, que ce soit celles de son frère sur ses compagnes, celles subies par sa sœur, frappée par son conjoint, mais aussi le harcèlement et les coups dont il a lui-même été victime durant sa scolarité, ou encore l'agression sexuelle qu'il a subie à ses débuts à Paris.

Louis cherche à faire de la violence un « espace littéraire ». Il explique lui-même :

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<sup>59</sup>.

---

<sup>58</sup> LAURIN Danielle, *op. cit.*

<sup>59</sup> *Ibid.*

Ce commentaire porte sur *En finir avec Eddy Bellegueule* mais peut, selon moi, s'appliquer à l'ensemble de l'œuvre de Louis. Il se dégage ici une idée centrale pour Louis : « faire du littéraire avec du non-littéraire »<sup>60</sup>. Cette posture implique une remise en cause des normes traditionnelles de la littérature, souvent associée à un langage travaillé ou du moins esthétiquement valorisé.

Cette volonté de « faire du littéraire avec du non-littéraire » peut être éclairée par la théorie des champs développée par Pierre Bourdieu. Bourdieu explique dans *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, que ce qui est appelé littérature à une époque donnée, c'est la ou les manière(s) de faire de la littérature qui se sont imposées. Il propose ainsi une définition relativiste de la littérature. Contrairement aux formalistes, par exemple, qui cherchent l'essence, l'universalité de la littérature, Bourdieu dit que l'essence de la littérature n'existe pas. C'est d'abord une pratique sociale, un milieu social qui produit un objet littéraire qui entre en lutte. Celui qui l'emporte impose sa vision de la littérature pendant une période jusqu'à être remplacé<sup>61</sup>.

Édouard Louis construit son écriture en opposition à une certaine vision de la littérature :

On m'a dit que la littérature ne devait jamais tenter d'expliquer, seulement illustrer la réalité, et j'écris pour expliquer et comprendre sa vie.

On m'a dit que la littérature ne devait jamais se répéter et je ne veux écrire que la même histoire, encore et encore, y revenir jusqu'à ce qu'elle laisse apercevoir des fragments de sa vérité, y creuser un trou après l'autre jusqu'au moment où ce qui se cache derrière commencera à suinter.

On m'a dit que la littérature ne devait jamais ressembler à un étalage de sentiments et je n'écris que pour faire jaillir des sentiments que le corps ne sait pas exprimer.

On m'a dit que la littérature ne devait jamais ressembler à un manifeste politique et déjà j'aiguise chacune de mes phrases comme on aiguiserait la lame d'un couteau.

Parce que je le sais maintenant, ils ont construit ce qu'ils appellent littérature contre les vies et les corps comme le sien. Parce que je sais désormais qu'écrire sur elle, et écrire sur sa vie, c'est écrire contre la littérature<sup>62</sup>.

Cette prise de position peut également être éclairée par Bourdieu, qui explique que le champ littéraire est aussi un champ de lutte où les lignes peuvent être déplacées. Il s'agit d'un champ de lutte principalement entre les entrants et les dominants (ceci est visible dans tous les champs

---

<sup>60</sup> *Ibid.*

<sup>61</sup> BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, « Point », 1998, résumé dans Vrydaghs, David. (2021-2022), LROMB121 – *Théorie de la littérature* [notes de cours], UNamur.

<sup>62</sup> LOUIS Édouard, *Combats et métamorphose d'une femme*, Paris, Éditions du Seuil, 2021, p. 19-20.

sociaux pour Bourdieu). La stratégie la plus courante pour les entrants est de faire bouger les lignes pour se créer une place, car toutes les places sont souvent occupées<sup>63</sup>.

En effet, dans cette perspective, le langage « non-littéraire » désigne alors moins une catégorie linguistique qu'un ensemble de pratiques discursives historiquement exclues du champ littéraire légitime, notamment parce qu'elles sont associées à des groupes sociaux dominés :

Il [le père de son père] était ouvrier d'usine, c'est lui qui ramenait la paye à la maison et en disparaissant la famille s'est retrouvée sans argent, à peine de quoi manger avec six ou sept enfants. Mon père n'a jamais oublié, il disait devant moi *Ce sale fils de pute qui nous a abandonnés, qui a laissé ma mère sans rien, je lui pisse dessus*<sup>64</sup>.

Cette confrontation de ces deux niveaux de langage, que je développerai plus en profondeur dans la suite de ce mémoire, permet notamment de révéler « la violence d'un type de langage sur un autre, mais surtout ce que cette violence culturelle cache d'exclusion sociale et économique »<sup>65</sup>.

En plus de remettre en question les hiérarchies symboliques qui opposent un langage légitime de la littérature à un langage qui ne le serait pas, l'intégration de ces formes langagières aurait aussi pour but et intérêt selon Louis de toucher une vérité de la violence. Le geste de se situer contre la littérature et contre le langage littéraire engage ainsi une dimension politique dans la mesure où il remet en cause les hiérarchies symboliques. Il s'agit de la perspective privilégiée dans les études consacrées à Édouard Louis. Il conviendra ici d'en examiner la portée esthétique, et d'analyser la manière dont cette écriture peut laisser « apercevoir des fragments de sa vérité », pour que « ce qui se cache derrière commence à suinter »<sup>66</sup>.

Convoquer Jean-Claude Milner et *L'amour de la langue* peut également nous aider à éclairer cette position. Le chercheur distingue le réel de la langue des différentes demandes qui lui sont adressées. Chaque sujet sollicite la langue à partir d'un besoin ou d'une fonction particulière et n'en saisit ainsi qu'une facette. Le réel de la langue, lui, excède ces différentes demandes : la langue reste la même, tandis que ses différentes facettes ne sont distinguées qu'en fonction des demandes qui lui sont adressées<sup>67</sup>. Il est alors possible de définir à partir de ceci le propre du discours littéraire : il serait spécifique en ce qu'il prend acte de la complexité de la langue. La

---

<sup>63</sup> *Ibid.*

<sup>64</sup> LOUIS Édouard, *En finir avec Eddy Bellegueule*, Paris, Éditions du Seuil, « Points », 2014, p. 21.

<sup>65</sup> DROUIN Mélodie, « Du je honteux au nous révolté : violence et littérature chez Édouard Louis », [mémoire en études littéraires], Université de Montréal, 2022, p. 96.

<sup>66</sup> LOUIS Édouard, *Combats et métamorphose d'une femme*, *op. cit.*, p. 19-20.

<sup>67</sup> MILNER Jean-Claude, *op. cit.*, p. 30.

littérature refuserait alors de réduire la langue à sa perspective. La littérature comme expérience de langue serait alors l'expérience de toutes ses facettes de la langue. Le discours littéraire pourrait ainsi se définir comme une expérience du langage qui essaie de ne pas se limiter à ses réductions<sup>68</sup>. Cela ne signifie pas que toute écriture ou texte littéraire prend en compte la langue dans tous ses états, mais que la demande adressée à la langue par l'écrivain n'est pas prédéterminée. Les écrivains sont alors libres d'aborder la langue dans tous ses états<sup>69</sup>.

Il paraît dès lors pertinent d'analyser plus précisément les effets et objectifs de ce langage violent, que Louis appelle « non-littéraire », et plus particulièrement la place centrale qu'occupent les insultes et les injures retranscrites dans les interactions entre les personnages.

## 2. Définir la violence par rapport au langage

Il est essentiel de s'accorder sur une définition de la violence, ou plutôt de montrer la difficulté d'en proposer une définition unique, la violence est en effet une thématique qui traverse une multitude de domaines de recherche et de paradigmes donnant tout autant de définitions<sup>70</sup>.

La sociologie distingue en particulier deux manières d'appréhender la violence avec, en premier lieu, la violence physique où « on cherche [...] à établir et expliquer les variations des faits de violence, que ce soit dans le domaine urbain, scolaire, sportif, etc. »<sup>71</sup>. Pierre Bourdieu est une figure majeure de la seconde orientation avec son concept de violence symbolique. Celle-ci :

Renvoie à l'imposition d'un arbitraire dans la sélection scolaire, professionnelle, politique, et donc à une forme d'inégalité que légitiment des institutions représentantes de l'État. Elle n'est pas un objet de recherche, mais un concept critique permettant de mettre en lumière les processus de la domination sociale<sup>72</sup>.

À travers ce concept, Pierre Bourdieu montre que la violence peut s'exercer de manière diffuse, notamment par l'intermédiaire des normes et des structures sociales, mais aussi, ce qui nous intéressera ici plus particulièrement, par le langage, sous la forme d'une imposition de sens souvent méconnue comme telle.

---

<sup>68</sup> PIRET Pierre (2024-2025), LROM2710 - Questions d'esthétique littéraire [notes de cours], UCLouvain.

<sup>69</sup> *Ibid.*

<sup>70</sup> CRÉPON Sylvain, « Sociologie de la violence, Violence physique, violence en figuré » dans : *Art et Thérapie*, 2022, n°130-131.

<sup>71</sup> *Ibid.*

<sup>72</sup> *Ibid.*

La psychanalyse quant à elle ne propose pas de définition stabilisée de la violence. Comme le souligne Betancur, celle-ci ne constitue pas un concept théorique à part entière chez Freud ou Lacan, mais apparaît de manière diffuse dans les expériences des sujets :

La violence n'est pas un concept de la psychanalyse, c'est-à-dire, il n'existe pas un support théorique pour la définir en termes analytiques ; elle ne constitue pas une entrée dans les dictionnaires de notre savoir. C'est-à-dire que ce concept ne peut pas être isolé dans une unité formelle. Autrement dit, il nous semble que pour Lacan comme pour Freud, nos références fondamentales pour penser la psychanalyse, la violence a été énoncée de façon indistincte, dans un sens supposé appris par tout sujet parlant d'une langue. Néanmoins elle est toujours employée, même pour la psychanalyse ; mais surtout elle est amenée dans les dires des sujets, soit celui qui fait un témoignage d'une expérience vécue –et se nomme victime d'une certaine violence- soit celui qui demande une analyse, interpellé pour une souffrance subjective. Nous constatons d'emblée que la violence touche la question de l'expérience<sup>73</sup>.

Il précise cependant que la violence a toujours été pensée en tant que « forme de ce qui ne va pas entre les sujets et dans leurs liaisons et déliaisons »<sup>74</sup>. Ainsi, la violence n'est pas un concept stabilisé en psychanalyse et doit plutôt être saisie dans l'expérience et le langage des sujets.

Dès lors, la violence ne peut être appréhendée comme une catégorie objective, mais comme une expérience singulière, liée à la souffrance du sujet et à son rapport au langage : « finalement il s'agira d'un sujet, parlant, dans sa subjectivité qui sera touché par les effets de cet acte »<sup>75</sup>. Elle se situe ainsi à l'articulation du dicible et de l'indicible, entre ce qui peut être mis en mot et ce qui échappe à la symbolisation.

Si la violence symbolique définie par Bourdieu relève d'une logique de domination sociale s'exerçant à travers l'imposition de normes et de significations, certains points de convergences peuvent être établis avec la psychanalyse, notamment, comme l'explique Betancur, à partir de la notion d'Autre chez Lacan. Dans les deux cas, la violence s'exerce à travers le langage et le discours, qui s'imposent au sujet et structurent son rapport à lui-même. Chez Bourdieu cette violence repose sur l'intériorisation des normes sociales par le sujet. De manière analogue, la psychanalyse montre que le sujet est constitué par le langage en tant qu'il est pris dans le discours de l'Autre « L'inconscient est le discours de l'Autre »<sup>76</sup>. Cependant, là où Bourdieu

---

<sup>73</sup> PEREZ BETANCUR Jose Alejandro, *La violence à la lumière de la psychanalyse : ou l'acte persistant du parlêtre*, Psychologie. Université Paris Cité, 2023. p. 35-36.

<sup>74</sup> *Ibid*, p. 36.

<sup>75</sup> *Ibid*, p. 36.

<sup>76</sup> LACAN Jacques, *Le séminaire, livre V, Les formations de l'inconscient (1957-1958)*, Paris, Éditions du Seuil, 1998, p. 476.

inscrit cette violence dans des structures sociales historiquement situées, Lacan en fait une dimension structurelle de la condition du sujet parlant. « Tout ce qui pour la sociologie, [...] correspond à une construction sociale, soutenue par un discours spécifique de domination ou d'opposition, est chez Lacan un fait de la structure langagière, fait soutenu par la figure de l'Autre »<sup>77</sup>. Ainsi, le rapprochement entre ces deux approches permet de penser la violence comme une force d'autant plus efficace qu'elle est intériorisée, s'exerçant au cœur même de la subjectivité.

### 3. Écrire l'injure : « Je ne sais pas si la littérature peut retranscrire ces mots-là »<sup>78</sup>.

Il est possible de décrire la violence verbale à partir d'actes de langage repérables et analysables comme l'insulte, le mépris, le dénigrement, les menaces, etc.)<sup>79</sup>, éléments que nous retrouvons fréquemment chez Édouard Louis.

Nous remarquons que ces mots sont attribués à des personnages issus du milieu populaire, et sont rapportés à travers différents dispositifs énonciatifs. Ils apparaissent d'abord en italiques, comme dans cet extrait où Louis rapporte les moqueries et menaces de Maxime, un garçon de son école.

Il [Maxime] leur avait dit *Vous allez voir comment il court comme une pédale* en leur assurant, leur jurant qu'ils allaient rire. Comme j'avais refusé il avait précisé que je n'avais pas le choix, je le payerais si je n'obéissais pas *Je t'éclate la gueule si tu le fais pas*<sup>80</sup>.

Ailleurs, ils sont encadrés par des guillemets, notamment lorsque le narrateur rapporte les insultes que son père adressait à sa mère :

Il [son père] devenait plus agressif avec ma mère, il lui donnait des surnoms blessants devant les autres, « gros tas », « la grosse », « grosse vache ». Elle était contrainte à devenir injuste pour se défendre : « Il pourrait quand même retrouver un travail, se bouger un peu le cul [...] »<sup>81</sup>.

Enfin, ils peuvent être intégrés au discours indirect ou au discours direct enchâssé dans le récit, comme dans ce passage où l'ancienne compagne du frère du narrateur raconte une dispute qui les a opposés :

---

<sup>77</sup> PEREZ BETANCUR, JOSE ALEJANDRO, *op. cit.*, p. 139.

<sup>78</sup> LOUIS Édouard, *L'Effondrement*, Paris, Éditions du Seuil, 2024, p. 66.

<sup>79</sup> MOÏSE Claudine, « Analyse de la violence verbale : quelques principes méthodologiques », Conférence : actes des 26e Journées d'étude sur la parole, Dinard, France, 2006, p. 1.

<sup>80</sup> LOUIS Édouard, *En finir avec Eddy Bellegueule*, *op. cit.* p. 33.

<sup>81</sup> LOUIS Édouard, *Combats et métamorphose d'une femme*, *op. cit.*, p. 41.

Et là, ton frère, je l'ai jamais vu comme ça. Il a explosé. Il était fou, mais fou ! Il a dit Quoi ? Qu'est-ce que tu racontes ? Qu'est-ce que tu racontes salope ??? Il a attrapé tout ce qu'il y avait autour de lui dans l'appartement et il a tout broyé, il criait, Mais tu as tué mon fils, espèce de salope tu as tué mon fils !!!!! Je vais te crever ta gueule de pute !!! Je crois qu'il s'est jamais remis de ça<sup>82</sup>.

En effet, comme je l'ai déjà signalé, dans la majorité des romans de Louis, la parole est donnée aux membres de sa famille ou aux habitants de son village d'enfance, figures représentatives du milieu populaire du nord de la France. Cette mise en scène de la parole s'accompagne donc d'un recours récurrent à un langage cru et violent.

Dans l'*Effondrement*, Édouard Louis remet en question de manière explicite la place de ce langage, à travers une réflexion sur la possibilité et la légitimité de telles formes langagières en littérature.

Mon frère est rentré et il m'a raconté : « Dès qu'on est arrivés on a eu l'idée de se payer une pute. On a été dans le quartier où elles sont en vitrine, on s'en est choisi une bonne et on se l'est tapée. Moi je la baisais pendant qu'elle suçait mon pote et je lui criais en mettant des claques sur son cul, Sale pute, sale chienne ! Mon pote il me disait : C'est pas une meuf c'est un aspirateur ! Allez baise-la cette truie ! ».

Je ne sais pas si la littérature peut retranscrire ces mots-là. Je doute de sa capacité à communiquer la simplicité et la rudesse avec lesquelles mon frère les prononçait. À quoi ressemblerait un livre composé exclusivement avec ce langage ? Si ce langage existe dans le monde est-ce qu'il peut, ou doit, exister dans les livres, ou est-ce que les livres doivent marquer un écart entre le langage du monde et le leur ? Est-ce qu'en masquant l'existence de ce langage je ne masquerais pas la vie des hommes comme mon frère ?<sup>83</sup>

Cet extrait met en scène le problème même que pose le langage violent dans la littérature chez Édouard Louis. Ce passage rapporte un discours très violent, contenant des insultes misogynes et un vocabulaire sexuel cru, ce qui correspondrait aux matériaux « non-littéraire », mentionné précédemment. Le narrateur ne se contente pas de rapporter ces paroles, mais s'interroge directement sur la possibilité même de les écrire. La littérature peut-elle accueillir un tel langage et si oui, l'écriture peut-elle restituer la brutalité réelle de ces mots ? Les livres doivent-ils reproduire le langage réel ou maintenir une distance avec lui ?

---

<sup>82</sup> LOUIS Édouard, *L'Effondrement*, op. cit., p. 165.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 65-66.

Quoi qu'il en soit, une décision est prise puisque ces mots sont écrits. Pour Édouard Louis, refuser ce langage reviendrait à invisibiliser ceux qui l'utilisent. Si la littérature adoucit ou efface ce langage, elle risque de produire une image faussée du réel social.

Le doute émis quant à la capacité de la littérature à retranscrire la brutalité du langage du frère met en évidence les limites de la littérature, le réel vécu excède sa mise en mots. Le passage du réel au texte semble impliquer une perte, la littérature transforme nécessairement ce qu'elle tente de représenter. Lorsque Édouard Louis cherche à reproduire une parole brute, celle-ci est déjà reconfigurée par l'écriture.

Il sera alors intéressant de se centrer sur l'insulte, car elle participe de façon particulière à la violence verbale. Placer des mots comme *fil de pute*, *sale bâtard* ou *pédé* dès les 3 premières pages d'un roman comme c'est le cas dans *En finir avec Eddy Bellegueule*, ne va pas de soi et représente un choix d'écriture significatif qui signale directement une place centrale de la violence dans le langage du récit.

### 3.1. Lecture sociologique : la violence contenue dans le langage

Moïse envisage la violence verbale non seulement comme un simple débordement individuel, mais comme un phénomène inscrit dans des rapports de domination entre locuteurs. Elle montre que les interactions violentes mettent en jeu des normes sociales ainsi que des processus de construction identitaire<sup>84</sup>. En ce sens, la violence verbale constitue un fait social à part entière, elle ne se contente pas de refléter les rapports sociaux, mais participe à leur production et à leur transformation<sup>85</sup>.

Les pratiques discursives et les interactions permettent également de donner des informations sur les pratiques sociales, ce sont des « actes socialement inscrits, signes d'identification, d'appartenance ou de résistance »<sup>86</sup>. L'insulte n'est alors pas seulement une violence, c'est aussi une pratique sociale codifiée, elle est étroitement liée aux positions sociales et fait valoir des compétences linguistiques. Elle peut alors dans certains contextes, produire des formes de reconnaissance sociale<sup>87</sup>.

Certains discours tendent ainsi aussi à associer l'usage d'un langage jugé « ordurier » aux classes sociales plus basses, en l'expliquant par un manque d'éducation ou de maîtrise des

---

<sup>84</sup> MOÏSE Claudine, *op. cit.*, p. 1.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 1.

<sup>87</sup> LUCY Eric, « Les conditions sociales de l'efficacité performative de l'insulte », dans : *Empan*, 2021, n°124, p. 131

normes de civilité<sup>88</sup>. Ce jugement peut lui aussi être analysé comme une forme de violence symbolique au sens de Bourdieu, ce qui contribue à disqualifier les manières de parler associées à certains groupes sociaux, en les présentant comme inférieures. C'est d'ailleurs ce qui est parfois reproché à Édouard Louis, accusé de présenter une langue qui ne correspondrait pas fidèlement à celle de son milieu d'origine comme je le développerai plus tard dans ce chapitre.

Le langage est comme nous l'avons vu un espace traversé par des rapports de domination. Dans cette perspective, les insultes ne sont pas de simples écarts de langage, mais des formes socialement constituées, héritées et incorporées qui s'imposent au sujet comme des manières légitimes de nommer et de percevoir. Le père, la mère, les jeunes, parlent avec un vocabulaire déjà disponible, déjà chargé de violence.

Dans ce cadre, l'écriture de Louis peut être comprise moins comme une production de violence que comme une tentative pour en révéler la présence. En exposant ces mots sans les atténuer, son écriture expose une violence ordinaire et ancrée dans les pratiques langagières et qui participe à la structuration des relations sociales.

Par ailleurs, bien que Louis exprime une certaine méfiance à l'égard de la littérature, il réintroduit ces mots dans l'espace littéraire et ce geste produit un déplacement, l'écriture conserve la brutalité du mot, mais en modifie le statut. La littérature n'est plus un espace de « beau langage », mais un lieu d'exposition de la langue dominée.

Louis dit que le langage ment, mais il conserve les mots les plus crus, peut-être parce que ces mots sont précisément ceux qui montrent que le langage n'est pas neutre, ils révèlent que la langue est déjà traversée par le pouvoir et que parler, c'est déjà occuper une position sociale.

### 3.2. L'insulte et le réel

Mais la violence symbolique incarnée dans le langage et ses formes n'est pas seulement à l'œuvre dans les rapports de domination sociale, il existerait aussi « une forme de violence encore plus fondamentale, inhérente au langage lui-même »<sup>89</sup>.

#### 3.2.1. Une violence inhérente au langage

Le langage en tant que contenant et producteur de violence est donc déjà une idée consciente et développée par Louis, notamment dans son essai *Que faire de la littérature ?* où il réagit à une

---

<sup>88</sup> EL KHAMISSY, Riham, « L'injure en littérature française : Un jeu langagier à enjeux spécifiques », dans : *Je(ux) et langages*, 2010, n°6, p. 29.

<sup>89</sup> ŽIŽEK, Slavoj. *Violence. Six réflexions transversales*, Vauvert, Éditions Au diable vauvert, « Documents » 2012, p. 8.

citation de Toni Morrison « Le langage ne transporte pas la violence, il est la violence »<sup>90</sup> : « Le langage est une de ces sources de la violence qu'on peut attaquer, décortiquer. Ce n'est pas seulement qu'il ment comme chez Michon, c'est effectivement qu'il produit de la violence »<sup>91</sup>.

Pour illustrer son propos, Louis s'appuie sur le témoignage de Primo Levi dans *Les Naufragés et les Rescapés*, dans lequel l'écrivain italien explique que l'allemand qu'il a appris dans les camps de concentration était un allemand particulier car pénétré de violence<sup>92</sup>, dans lequel, même les phrases banales et quotidiennes étaient marquées par la violence. Louis tire alors de cette situation le constat suivant : « Ça veut dire qu'il y a des situations dans lesquelles le langage contient la violence, déjà en lui »<sup>93</sup>.

Édouard Louis transpose ensuite cette analyse à son propre milieu familial :

À un tout autre niveau, beaucoup moins dur évidemment, c'est ce qui se passait pour mon père dans mon enfance : la langue qu'il avait apprise était déjà violente, avant même de décider ou non d'être violent. Il n'avait rien appris d'autre que des insultes pour parler de moi, son fils, de ce j'étais : un pédé, une pédale, une tapette. Le vocabulaire dont il disposait, c'était l'insulte, depuis toujours. Ce qui fait qu'avant même sa volonté, la violence était déjà dans le langage, elle structurait déjà son rapport au monde. Il faut non seulement se méfier du langage, mais l'attaquer aussi<sup>94</sup>.

Cette réflexion rejoint celle de la psychanalyse, selon laquelle le registre du symbolique se constitue à travers le langage, qui lui donne sa structure<sup>95</sup>. Le sujet n'accède pas directement au monde, mais à travers un système de signe et de significations qui lui préexiste. Ce système est incarné par la figure de l'Autre, une instance qui est à la fois extérieure au sujet et en même temps constitutive de son identité : « C'est la caractéristique fondamentale de cette figure, il est antérieur au sujet, il lui est étrange, mais en même temps il le détermine »<sup>96</sup>.

Le sujet ne coïncide alors jamais pleinement avec lui-même puisqu'il est pris dans un réseau de signifiants qui le précède et le dépasse. Mais, cette inscription dans le symbolique est aussi ce qui lui permet de « symboliser son monde »<sup>97</sup>. En effet, le langage rend possible la

---

<sup>90</sup> LOUIS Édouard, *Que faire de la littérature ?*, op. cit., p. 220.

<sup>91</sup> *Ibid.*

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 221.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 222.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 221.

<sup>95</sup> PEREZ BETANCUR, Jose Alejandro, op. cit., p. 140.

<sup>96</sup> *Ibid.*

<sup>97</sup> *Ibid.*

symbolisation, c'est-à-dire la capacité de désigner des choses en leur absence et de produire du sens par l'articulation des signifiants<sup>98</sup>.

C'est ainsi que le symbolique structure aussi le sujet. Le fait de parler implique d'entrer dans cet ordre symbolique, qui conditionne l'existence même du sujet puisqu'il s'agit d'une « loi qui s'impose au sujet, et d'une certaine façon, le dresse pour la vie dans la civilisation »<sup>99</sup>. Comme l'affirme Lacan : « L'homme parle donc, mais c'est parce que le symbole l'a fait homme »<sup>100</sup>.

C'est aussi vrai pour le langage violent. Betancur, s'appuyant sur la pensée de Lacan, explique lui-aussi que la parole ne s'oppose pas à la violence, mais peut en constituer le vecteur même. L'insulte et l'injure notamment apparaissent comme des actes de langage qui produisent des effets sur le sujet, elles ne se contentent pas de dire, mais assignent une place et modifient le rapport du sujet à l'Autre<sup>101</sup>.

Tout le travail pour Louis va donc être de mettre en forme afin de rendre perceptible la manière dont cette violence, en plus de structurer les rapports sociaux, est déjà contenue dans le langage. Un des moyens sera l'usage de l'insulte, vocabulaire à disposition de son père et à travers lui, tous ceux de son milieu.

Dès lors, les insultes homophobes et racistes par exemple, souvent attribuées aux personnages issus du milieu populaire ne relèvent pas uniquement d'une mise en scène de la violence verbale, mais participent également à un mode de catégorisation du monde. Les usages langagiers ne sont pas individuels, mais socialement construits, l'écriture de Louis ne consiste pas à produire ces catégories, mais à en exposer la violence et les effets dans les interactions sociales.

### 3.2.2. *Dire l'insulte : l'insulte comme expression d'un affect et réponse au réel*

Philippe Lacadée, en passant par Freud et en s'appuyant sur Lacan, propose de penser aussi l'insulte comme une réponse au réel.

Pour commencer, l'insulte ne doit pas être comprise uniquement comme une agression verbale. Elle constitue également l'expression d'un affect, en particulier la colère. Comme l'écrit Lacadée, « Si les insultes peuvent mettre en colère, il faut plutôt prendre la colère comme un

---

<sup>98</sup> SAURET Marie-Jean, *La psychologie clinique, Histoire et discours de l'intérêt de la psychanalyse*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1995, p. 25.

<sup>99</sup> PEREZ BETANCUR, Jose Alejandro, *op. cit.*, p. 140.

<sup>100</sup> LACAN Jacques, « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse », dans : *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 276.

<sup>101</sup> PEREZ BETANCUR, Jose Alejandro, *op. cit.*, p. 143.

affect dont il y a lieu de parler »<sup>102</sup>. L'insulte apparaît alors comme une décharge immédiate de l'affect.

L'insulte est donc liée à l'affect. Quand celui-ci devient trop intense, le sujet ne peut plus organiser son expérience avec le langage. Ainsi, l'insulte surgit quand le langage échoue :

L'insulte est liée à un affect, elle survient quand il n'y a plus de mots pour dire, quand on ne peut plus raisonner et qu'on étouffe de colère. Les petites chevilles du signifiant n'arrivent plus à entrer dans les petits trous, c'est alors qu'il se saisit d'un mot qui vient là tenter d'être le signifiant de l'être de l'Autre<sup>103</sup>.

Lacan le dit, « au lieu où l'objet indicible est rejeté dans le réel, un mot se fait entendre »<sup>104</sup>. Ce mot surgit dans l'urgence, à la place de ce qui ne peut être nommé :

Là où il n'y a plus de mot pour dire, au-delà des ressources du langage, le sujet rencontre la part de son être indicible, et c'est là où peut surgir un mot que l'on détache pour épingler le réel. L'insulte, comme signifiant tout seul, puis signifiant porteur d'un sens, véhicule un certain savoir qui permet de se séparer de l'objet en trop de jouissance hors-sens incluse dans l'insulte<sup>105</sup>.

Le langage est affecté par un manque et l'insulte serait le symptôme de ce trou dans la structure symbolique. L'insulte véhicule donc un certain savoir, elle donne une forme symbolique minimale à une expérience qui n'en avait pas. Elle vise ce reste réel chez l'autre, la part impossible à symboliser. Lacadée utilise l'image d'une flèche : « L'insulte est alors l'équivalent d'une arme, d'une flèche<sup>106</sup>. C'est à la place de "l'objet indicible"<sup>107</sup> que vient l'insulte comme pour nous dire – l'objet *Un-dit-cible* – soit un dit tout seul qui vise comme cible l'objet indicible concernant l'être du sujet »<sup>108</sup>.

L'insulte fonctionne comme un projectile verbal, dirigé vers l'autre et visant à le toucher dans son être. Elle est ainsi pensée comme un acte de langage agressif, presque physique. Le jeu de

---

<sup>102</sup> LACADÉE Philippe, « L'insulte comme réponse du réel », 2023, <https://pariconversation.wixsite.com/paridelaconversation/post/l-insulte-comme-r%C3%A9ponse-du-r%C3%A9el-philippe-lacad%C3%A9#:~:text=L'insulte%20vise%20comme%20tel,langu%C3%A9%20est%20forclos%20du%20symbolique>, consulté le 11.01.26.

<sup>103</sup> *Ibid.*

<sup>104</sup> LACAN Jacques, « D'une question préliminaire à un traitement possible de la psychose », dans : *Écrits*, Seuil, 1968, p. 535.

<sup>105</sup> LACADÉE Philippe, *op. cit.*

<sup>106</sup> *Ibid.*

<sup>107</sup> Lacan Jacques, « L'étourdit », dans : *Autres écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, p. 535, cité dans LACADÉE, Philippe, *op. cit.*

<sup>108</sup> *Ibid.*

mots un-dit-cible est assez juste, c'est à la fois ce qui ne peut pas être dit (indicible) et en même temps un mot isolé qui vise cette chose indicible (un-dit-cible). L'insulte est donc un mot isolé lancé vers l'autre pour tenter de nommer ce qui n'a pas de nom, ce qui échappe normalement au langage : « L'insulte est une provocation langagière, un appel, une urgence du verbe, à ce que la langue en dise plus face à l'objet indicible »<sup>109</sup>.

C'est donc dans les moments de rupture qu'est convoquée l'insulte, lorsque les signifiants n'arrivent plus à dire la situation. L'insulte cherche alors à désigner directement l'être de l'Autre et à le réduire à un mot unique. Elle prétend ainsi dire ce que l'autre est.

En conclusion, quand le sujet est confronté à quelque chose qu'il ne peut pas symboliser, un mot surgit, ce mot, souvent une insulte, sert à donner une forme à ce réel indicible et à tenter de maîtriser un excès de jouissance ou d'angoisse. Lacan dit que l'injure annihilante est un « pic » de la parole. L'insulte n'est alors pas un échec du langage, mais une intensification extrême du langage. Chez Louis, les mots violents ne sont pas un déficit littéraire, ils sont une forme de densification maximale du réel social dans la langue.

Ainsi, certaines formes d'expressions langagières comme l'insulte sont particulièrement fortes et présentent une certaine intensité symbolique. L'insulte ne se réduit donc pas à une violence verbale, elle correspond à un moment où la langue est utilisée de manière extrême et condensée, pour atteindre directement l'autre.

### 3.3. L'insulte en littérature et ses limites

Chez Lacan et Lacadée, l'insulte est donc un surgissement, une réponse immédiate au réel. Cependant dire l'insulte n'est pas la même chose que l'écrire. Chez Édouard Louis elle est choisie, mise en forme et recontextualisée. Dans les textes d'Édouard Louis, elle n'est plus un acte spontanée mais un objet travaillé, un élément reconstruit et déplacé dans l'espace littéraire.

Si Édouard Louis s'interroge dans *L'Effondrement* sur la possibilité de placer ce genre de mots dans ces livres, cette interrogation porte sur une pratique déjà présente dans son œuvre. Dès *En finir avec Eddy Bellegueule* nous retrouvons déjà énormément de mots vulgaires, d'insultes et injures. Édouard Louis n'est pas le premier auteur à en faire usage comme l'explique El Khamissy.

L'insulte est un phénomène littéraire qui n'est pas réservé à la basse littérature, aux romans de gare ou à la littérature décadente et marginale. Elle est présente chez les grands auteurs sans

---

<sup>109</sup> Ibid.

pour autant qu'elle ne salisse leurs pages ni amoindrisse la valeur de leurs créations, étant donné qu'elle sert des fins particulières. Qu'elle soit offensive ou bénigne, une arme redoutable ou un simple mode d'expression, elle demeure un jeu langagier dont seuls les auteurs détiennent les ficelles. Ils savent en faire usage tout en restant vigilants pour ne pas se compromettre et risquer une sanction juridique<sup>110</sup>.

Ainsi, la présence d'un langage violent ou injurieux ne disqualifie pas une œuvre littéraire, elle est au contraire un choix d'écriture. Voir l'insulte comme un « jeu langagier » ne revient pas seulement à la considérer comme une explosion émotionnelle : elle obéit également à des codes linguistiques et sociaux. L'auteur contrôle ce jeu, lorsque les personnages profèrent des injures, celles-ci sont intégrées dans une construction narrative stylistique. L'écrivain garde ainsi la maîtrise de leur fonction dans le texte. El Khamissy souligne donc que les auteurs doivent rester vigilants dans l'usage de l'insulte, qui reste un langage potentiellement transgressif. La littérature peut intégrer des formes de langage brutales, mais elle les transforme en objets esthétiques et narratifs. Tout en conservant sa violence, l'insulte est ainsi déplacée et reconfigurée par l'écriture.

Chez Édouard Louis, la logique est cependant, selon moi, différente. Il ne s'agit pas de reconfigurer l'insulte pour en atténuer la violence ou de la transformer en objet littéraire, mais au contraire de la faire entrer dans le texte en maintenant sa charge violente. L'écriture ne cherche donc pas à neutraliser la brutalité de ces mots ni à les tenir à distance, mais à les rendre dans toute leur violence, comme ils ont pu être prononcés et vécus. « Faire du littéraire avec du non-littéraire » ne signifie alors pas nécessairement transformer le non-littéraire pour le rendre acceptable dans la littérature : il peut aussi s'agir de faire une place littéraire à ce qui, précisément, résiste à cette transformation. L'insulte conserve ainsi dans le texte une part de sa violence sociale et symbolique, plutôt que de la reconfigurer, Louis cherche à la laisser agir sur le lecteur.

L'enjeu n'est donc plus celui de la production de l'insulte, mais de sa mise à l'écrit. Par le passage à l'écriture, l'insulte est arrachée de son surgissement affectif pour devenir un objet de représentation. Mais ce déplacement qui peut apparaître comme une perte permet paradoxalement de rendre perceptible ce qui, dans la situation d'énonciation ordinaire, échappe à la conscience du sujet.

---

<sup>110</sup>EL KHAMISSY Riham, *op. cit.*, p. 36-37.

Les insultes rapportées par Louis ne sont pas seulement des traces de violence, mais des formes jouées qui donnent accès, à posteriori, à ce moment où le langage échoue et où surgit une parole réduite à son intensité la plus brute. Nous pouvons alors considérer que l'écriture ne reproduit pas l'insulte comme acte, mais en révèle la structure et la fonction et permet de penser ce qui, dans l'insulte, relève d'une limite symbolique.

Cela nous renvoie au doute qu'Édouard Louis émet dans *L'Effondrement*. Louis cherche à restituer la violence du langage du monde tout en reconnaissant que l'écriture la transforme inévitablement. Lors de ce passage que nous pouvons qualifier de métalittéraire, le texte parle de sa propre possibilité, le narrateur s'interroge sur ce qui peut être écrit, ce qui doit être écrit et sur la manière d'écrire ce qui semble impossible à écrire. Louis ne prétend pas reproduire parfaitement la parole de son frère, il cherche plutôt à montrer la difficulté même de la dire. Le texte devient alors ici le lieu où se manifeste la tension entre le réel vécu et sa représentation.

Le fait de montrer les limites de la littérature face au réel peut paradoxalement être une manière de s'en approcher davantage. En signalant la limite de la littérature à retranscrire les mots de son frère, Édouard Louis ne fait pas seulement un constat d'échec, mais met en évidence l'écart entre le langage et le réel. Cet aveu permet de produire un effet de vérité plus fort. Reconnaître que quelque chose échappe aux mots peut être une façon d'en marquer la présence. Le texte ne parvient pas à capturer entièrement le réel, mais il montre la place où il déborde le langage. Cette stratégie correspond au projet littéraire de Louis, qui cherche à écrire des expériences sociales souvent absentes de la littérature. En reconnaissant que certains mots, certaines violences ou certaines expériences résistent à la mise en mots, le texte s'approche paradoxalement davantage du réel qu'il cherche à saisir.

#### 4. L'échec des mots : *Histoire de la violence*

Il est difficile de penser la violence chez Édouard Louis sans évoquer *Histoire de la violence*. Si la violence est présente dans tous ses textes, ce livre constitue un cas particulier puisqu'il s'organise autour de la narration d'un événement violent central dont le récit est l'enjeu. Il me semble alors pertinent de l'étudier plus en détail.

Dans ce roman, Édouard Louis raconte sa rencontre avec un certain Reda, un homme qu'il a rencontré dans les rues de Paris la nuit de Noël 2012. L'auteur l'a invité chez lui et après une soirée passée ensemble, l'homme est devenu violent, il l'a volé, menacé avec une arme et violé. Le livre raconte donc comment l'auteur va tenter de se reconstruire en mettant toute l'histoire en mots.

Ce texte se distingue par l'originalité du dispositif narratif, qui est relativement complexe puisque fragmentée et polyphonique. Une grande partie du texte porte sur la manière dont cet événement est raconté et reconstruit à la fois par la mémoire de l'auteur-narrateur à la première personne, mais aussi par la sœur de Louis qui raconte l'histoire à son mari et par la police et les institutions, en faisant ainsi un récit discontinu et éclaté avec une multiplication de points de vue.

Le roman interroge alors la difficulté de dire la violence et la peur. Il s'agira ici de traiter ce qui peut se raconter de la rencontre avec la violence :

*[...] On dit qu'on ne peut pas sortir du langage, qu'il est le propre de l'être humain, qu'il conditionne tout, qu'il n'y a pas d'ailleurs, d'extérieur du langage, qu'on ne pense pas d'abord pour ensuite organiser ses pensées par le langage, mais qu'il n'y a de pensée que par lui, qu'il est une condition, une nécessité de la raison et de la vie humaine, si le langage est le propre de l'homme alors pendant ces cinquante secondes où il me tuait je ne sais pas ce que j'étais). (Et par un étrange renversement aujourd'hui c'est le contraire, l'exact contraire, il ne me reste plus que le langage et j'ai perdu la peur, je peux dire « j'avais peur », mais ce mot ne sera jamais qu'un échec, une tentative désespérée de retrouver la sensation, la vérité de la peur)<sup>111</sup>.*

Édouard Louis souligne d'abord que le langage est habituellement considéré comme constitutif de l'expérience humaine, il permet de structurer la pensée et de donner forme au vécu, mais dans sa peur, il va être confronté aux limites du langage, mis à mal par la peur et la violence.

#### 4.1. Moment de violence et disparition du langage

La peur précipite ici le langage à sa perte. Dans un premier temps, le système de la langue semble s'effondrer sous le poids de la peur, le sujet est confronté à une forme de suspension du langage. La violence semble produire un moment où les mots ne suffisent plus à saisir l'expérience vécue.

Lacan a beaucoup travaillé sur l'angoisse et son lien avec la langue. Pour lui, l'angoisse a un impact profond sur le sujet parlant et son rapport à la parole et au langage. L'angoisse peut se traduire par des blocages dans la parole, des répétitions, des lapsus ou une difficulté à maintenir une structure cohérente dans l'énonciation. Elle survient, pour Lacan, lorsque les signifiants vacillent ou deviennent insuffisants pour contenir une expérience subjective ou une rencontre avec le réel. L'angoisse étreint le corps laissant le sujet sans parole. Comme l'explique Faleni,

---

<sup>111</sup> LOUIS Édouard, *Histoire de la violence*, Paris, Éditions du Seuil, « Points », 2016, p. 124.

Lacan accorde une place d'exception à l'angoisse. L'angoisse est le seul affect qui ne trompe pas, elle ne se déplace pas, elle reste arrimée à ce qui la produit [...] lorsque les signifiants s'enchaînent et se dispersent, l'affect d'angoisse, dans sa certitude éprouvée, signale un point que le signifiant ne peut révéler, un point de réel<sup>112</sup>.

Alors comment faire parler l'angoisse ? Comment faire avec l'angoisse, qui est un affect et de ce fait n'a pas de structure de langage, n'entre pas dans le déchiffrement ? Lacan ne va pas faire de l'angoisse un point d'appui pour l'interprétation, il ne l'éclaire pas par le signifiant, au contraire, il va l'instituer comme indicateur d'un avènement du réel<sup>113</sup>.

En plus de l'affect de l'angoisse, la violence extrême peut aussi être vue comme une irruption du réel dans l'expérience du sujet :

C'est le réel qui est la violence à proprement parler dans les effets et les traces qu'il laisse dans le sujet, notamment par rapport au sens. En effet, comme nous le soulignerons à plusieurs reprises, la violence par excellence, laisse le sujet hors sens, sans représentations. C'est une sorte d'altération du monde référentiel, sans les signifiants donnés par le symbolique, ni les identifications imaginaires.<sup>114</sup>

#### 4.2. Moment d'écriture et tentative de reconstruction de la vérité par le langage

Ce n'est qu'après coup que le langage revient pour tenter de reconstruire l'expérience. En effet, paradoxalement, lorsque l'événement est passé, il ne reste plus que le langage pour tenter de restituer ce qui s'est produit. Mais pour écrire la peur, Louis est confronté à la difficulté et même ici l'impossibilité de dire la peur et ainsi aux limites du langage. Il n'y a que des « tentatives désespérées » pour dire ce qui ne peut l'être, cerner ce qui ne peut être dit et faire droit dans le récit à une part d'irracontable : « je peux dire "j'avais peur", mais ce mot ne sera jamais qu'un échec ».

L'écriture apparaît alors comme une tentative toujours incomplète de retrouver la sensation de la peur. Il s'agit donc de cerner ce qui ne peut être pleinement dit et de faire place dans le récit à une part d'irracontable. Ici la langue ne peut saisir l'intensité de cette angoisse, il y a une inadéquation entre l'expérience vécue et les structures narratives et linguistiques existantes.

---

<sup>112</sup> FALENI Geneviève, « Quoi peut se dire ? », dans : *Mensuel de l'EPFCL-France*, 2024, n°178, p. 50.

<sup>113</sup> *Ibid.*

<sup>114</sup> PEREZ BETANCUR, Jose Alejandro, *op. cit.*, p. 147-148.

Précédemment nous avons pu voir que la violence n'était pas opposée à la parole puisque celle-ci pouvait véhiculer une violence. Cependant, nous voyons que le domaine de la violence résiste à la symbolisation par le langage :

Le domaine de la violence apparaît comme un domaine qui résiste à la nomination du symbolique. C'est l'enjeu propre du trauma et du réel qu'il représente. La parole est donc l'outil avec lequel le sujet essaie de contourner ce réel innommable qui touche le domaine de la violence. Mais c'est aussi la parole qui peut servir de porte d'entrée dans ce domaine.<sup>115</sup>

Arrive ici une notion importante, celle du trauma. « Le trauma dans le sens de la psychanalyse est une sorte de cicatrice psychique, mais qui s'imprime dans le réel. Cela laisse le sujet sans recours immédiats pour signifier cette marque »<sup>116</sup>.

Ainsi le sujet est laissé en souffrance et est obligé de se construire avec son histoire, avec les outils du langage : « être sujet du langage implique le réel, et donc le manque, qui est la cause de la souffrance fondatrice de l'humain »<sup>117</sup>

#### 4.3. Une forme pour s'approcher du réel

Ainsi, j'ai montré que la violence ne peut pas être saisie directement par le langage qui échoue à la dire de manière entière et transparente. Mais dans ce texte de Louis, l'échec n'est pas un simple manque, Louis signale cet échec, « je peux dire « j'avais peur », mais ce mot ne sera jamais qu'un échec », et met ainsi en évidence l'écart irréductible entre l'expérience vécue et sa mise en langage. Il est alors possible selon moi de lire cet aveu d'impuissance non comme un simple constat, mais comme un indice du réel. Le texte touche au réel non pas malgré l'échec du langage, mais à travers lui. Le réel ne se donne alors pas dans ce qui est dit, mais dans ce qui résiste à être dit.

La structure polyphonique du roman peut alors être vue comme une tentative de réponse à l'échec du langage. Le texte renonce à une saisie unifiée du réel et multiplie les voix et les points de vue pour en proposer une approche fragmentée. Si le langage ne permet pas d'atteindre le réel, la polyphonie permet d'en cerner les contours. Le réel se trouverait aussi dans les décalages, les contradictions et les reprises entre les différentes voix qui le racontent. La polyphonie est alors également une manière de montrer cet échec du langage, elle montre les tentatives répétées et insuffisantes de symbolisation d'un événement qui excède le langage.

---

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 152-153.

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 117-118.

Ainsi la polyphonie est une stratégie d'approche du réel et l'aveu d'échec, une reconnaissance de son impossibilité. Ensemble, les deux effets produisent une écriture qui permet de tourner autour du réel, sans jamais le saisir, mais en signalant sa présence.

Enfin, du point de vue de la réalité sociale, chaque voix représente une position sociale et chaque récit est une manière située de dire la violence. La polyphonie est ainsi aussi une façon de montrer que la réalité est toujours médiée socialement, la violence n'est pas donnée directement, mais toujours construite à partir de positions situées.

Ainsi Louis propose tout de même de porter l'impossibilité de dire cette peur et cette violence par son écriture littéraire. Le récit se dépasse en mettant en question son impossible construction « C'est donc une tentative de subjectivation d'un réel, qui, [...] ne peut être saisi en état pur, car toute tentative de l'approcher nécessite de faire appel au symbolique et à l'imaginaire. Le réel pur est de l'ordre de l'impossible »<sup>118</sup>.

Dans des romans comme *En finir avec Eddy Bellegueule* ou *L'Effondrement* par exemple, la violence passe beaucoup par les insultes répétées, la brutalité lexicale et la langue populaire crue. Dans *Histoire de la violence*, au contraire, l'événement est atroce, mais la langue ne l'est pas. La violence extrême ne produit pas forcément un langage violent, elle peut produire un langage vidé, suspendu.

La violence ne réside plus dans l'injure, mais dans la structure narrative, la répétition, la fragmentation. La violence quitte la brutalité lexicale pour s'inscrire dans la construction même du récit.

---

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 212.

## Chapitre 3 : Style et authenticité

### 1. Un style populaire ?

Si la violence peut quitter la brutalité lexicale pour s'inscrire dans la construction même du récit, un tel déplacement invite à interroger plus largement la capacité des formes littéraires à dire le réel des dominations sociales qui excède toute saisie immédiate et toute symbolisation. Pour dire le vrai, rendre compte de la réalité et du réel des dominations sociales et de leur violence, l'écriture de Louis élabore diverses stratégies à travers ses différents romans. Chaque texte développe ainsi une organisation formelle spécifique, tout en laissant apparaître des procédés récurrents qui méritent d'être étudiés.

Chez Louis, les mots employés, les registres de langue, les tournures syntaxiques ou encore la restitution de paroles socialement marquées participent à la construction d'une écriture qui cherche à rendre sensibles les rapports de classe et les formes de violence qui les traversent. Le premier procédé que j'ai donc choisi d'analyser est ainsi la forte présence d'un style, d'un langage dit « populaire ».

#### 1.1. Construction d'un langage « populaire »

##### 1.1.1. *La notion de langage populaire*

L'usage du terme « populaire » n'est pas une évidence et fait débat en sociolinguistique. Comme le souligne François Gadet, le terme fonctionne avant tout comme un classificateur social ayant une dimension déclassante et ne renvoie pas à un objet linguistique clairement identifiable :

« Français populaire » apparaît comme un terme classant, un classificateur, qui ne peut se débarrasser de sa fonction déclassante : ce n'est pas une catégorie en usage chez les locuteurs, et, pour les linguistes, ce n'est ni un objet ni un concept. Nous avons pu constater qu'il est impossible de le définir, ni du point de vue du système linguistique, ni du point de vue du locuteur comme acteur social, ni du point de vue des pratiques et des interactions. L'examen critique de ce terme incite donc à mettre en cause, au-delà de la notion, l'idée que des pratiques langagières regardées hors interaction pourraient être représentées au moyen d'un terme désignant une variété<sup>119</sup>.

Ducard explique ensuite que le postulat sociolinguistique selon lequel une variété linguistique pourrait être caractérisée par un ensemble de traits « classifiants » conduit en pratique à

---

<sup>119</sup> GADET Françoise, « “Français populaire” : un classificateur déclassant ? », dans : *Marges linguistiques*, n° 6, 2003, p. 113.

l'établissement de listes de phénomènes linguistiques difficiles à distinguer de traits plus généraux du français parlé, de traits familiers ou encore de particularités régionales. Il s'avère également difficile d'associer ces traits à une classe de locuteurs clairement délimitée sur le plan sociolinguistique<sup>120</sup>. Gadet propose alors d'inverser la perspective et de considérer qu'une façon de parler est identifiée par le linguiste comme socialement située lorsqu'une catégorie sociale a été historiquement construite<sup>121</sup>. La notion de français populaire renvoie alors plus à un jugement social (les locuteurs considérés comme populaires parlent le français populaire) qu'à une réalité linguistique<sup>122</sup>.

Ainsi, la langue est traversée par l'idée d'une division sociale, constitutive d'une « langue populaire », dévaluée et identifiée à une classe sociale<sup>123</sup>. Mais comment se caractérise-t-elle ? Bourdieu situe par exemple le « langage populaire » en lien avec les institutions :

À la façon de toutes les locutions de la même famille (« culture populaire », « art populaire », « religion populaire », etc.), n'est définie que relationnellement, comme l'ensemble de ce qui est exclu de la langue légitime, entre autres choses par l'action durable d'inculcation et d'imposition assortie de sanctions qu'exerce le système scolaire<sup>124</sup>.

La « langue populaire » apparaît ainsi moins comme une réalité linguistique que comme une construction sociale définie par son exclusion de la norme légitime. La notion de « français populaire » doit alors être envisagée avec prudence. Si elle est maintenue dans cette analyse, c'est moins pour sa rigueur conceptuelle que pour sa valeur opératoire et pour sa présence dans le discours d'Édouard Louis lui-même. Dès lors, se déplace la question de sa définition vers celle de ses usages et de ses modes de représentation et de mise en forme, comment la littérature peut-elle donner à voir ce qui n'existe pas comme système ?

#### 1.1.2. *Quel style pour quel peuple ? : Division culturelle et sociale de la langue*

Si le « français populaire » apparaît comme instable sur le plan linguistique, il n'en produit pas moins des effets dans les trajectoires individuelles et sociales, et structure les perceptions, les jugements et les pratiques langagières. En effet, les échanges linguistiques pour Bourdieu sont

---

<sup>120</sup> DUCARD Dominique, « La division sociale de la langue: la fiction d'une langue populaire » dans : *Revista de Estudos da Linguagem*, n° 26(3), 2016, p. 804.

<sup>121</sup> GADET Françoise, « "Français populaire" : un classificateur déclassant ? », p. 109.

<sup>122</sup> GADET Françoise, « La variation : le français dans l'espace social, régional et international » dans : YAGUELLO Marina (Dir.), *Le Grand Livre de la Langue française*, Paris, Seuil, 2003, p. 116.

<sup>123</sup> DUCARD Dominique, *op. cit.*, p. 789.

<sup>124</sup> BOURDIEU Pierre, « Vous avez dit "populaire" ? » dans : *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 46, 1983, p. 98.

des « rapports de pouvoir symboliques où s'actualisent les rapports de force entre les locuteurs ou leurs groupes respectifs »<sup>125</sup>. Ainsi, la langue reflète et reproduit les structures sociales et les échanges linguistiques impliquent des positions de domination. Chadelat indique que la répartition de l'usage peut se faire en fonction de l'âge des locuteurs, de leur sexe ou encore de leur classe sociale. Ainsi, une telle répartition de l'usage semble indiquer que « l'on peut se servir des formes linguistiques comme de marqueurs d'appartenance à une catégorie sociale »<sup>126</sup>. Gadet souligne la même idée lorsqu'elle dit que la variation linguistique devient un vecteur d'identité sociale : « l'effet pour le locuteur de l'existence d'une variation structurée dans la communauté, c'est la possibilité que celle-ci devienne emblématique d'une identité, permette de se reconnaître et de reconnaître les autres comme ayant une certaine identité sociale »<sup>127</sup>.

Dans les différents textes d'Édouard Louis, nous retrouvons en effet un dénominateur commun qui est un rapport complexe et conscient au langage. Dès lors, un détour par ce rapport à la langue s'impose afin de mieux comprendre les enjeux de son écriture.

Dès le départ, sa manière de parler est spécifique à son identité et à sa classe sociale d'origine :

Les devoirs m'ennuyaient de toute façon, je ne maîtrisais pas ce qu'on appelle les *bases* à cause de mes absences répétées, du langage de ma famille et donc de mon langage, des fautes trop nombreuses, du picard que nous parlions parfois mieux que le français officiel<sup>128</sup>.

La place du picard est assez ambivalente. Le fait de le maîtriser « mieux » que le français officiel montre une véritable compétence linguistique, il ne s'agit donc pas d'un manque de capacité, mais d'un autre savoir qui n'est pas reconnu. Louis semble avoir intériorisé cette hiérarchie linguistique et cette domination.

Louis établit un lien direct entre son origine sociale et sa manière de parler. Le langage est alors bien un marqueur de classe qui précède l'individu. Édouard Louis va chercher à se transformer et cette transformation passera notamment par la langue. Pour l'auteur, le langage de l'école va s'opposer au langage de ses parents et l'apprentissage de cette nouvelle langue sera difficile, semblable à celui d'une langue étrangère<sup>129</sup>.

---

<sup>125</sup> BOURDIEU Pierre, *Ce que parler veut dire : l'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982, p. 14.

<sup>126</sup> CHADELAT Jean-Marc, « Pour une sociolinguistique de l'emprunt lexical : l'exemple des emprunts français en anglais », *Cahiers de l'APLIUT*, vol.15, n°4, 1996, p. 25.

<sup>127</sup> GADET Françoise, « Variation et hétérogénéité » dans : *Langages*, n°108, 1992, p. 7.

<sup>128</sup> LOUIS Édouard, *En finir avec Eddy Bellegueule*, op. cit., p. 80.

<sup>129</sup> LOUIS Édouard, *Changer : méthode*, op. cit.

Une telle expérience fait écho à celle décrite par Annie Ernaux, notamment dans *Les Armoires vides* (1974) qui soulignait à la fois l'attraction et la violence symbolique du langage légitime : « Ces mots me fascinent, je veux les attraper, les mettre en moi, dans mon écriture. Je me les appropriais et en même temps, c'était comme si je m'appropriais toutes les choses dont parlaient les livres »<sup>130</sup>. Ce langage est en effet un moyen de se hisser socialement : « système de mot de passe pour entrer dans un autre milieu »<sup>131</sup>.

Ainsi, en s'appropriant notamment ce langage étranger, Édouard Louis se forge une identité, une identité bourgeoise :

Il [Etienne, un nouvel ami] me disait, Mais pourquoi tu parles avec cet accent de bourge ridicule maintenant ? – alors que lui avait cet accent, comme si l'avoir acquis par sa famille était légitime, mais que l'avoir acquis par choix et par l'apprentissage était illégitime et condamné au ridicule<sup>132</sup>.

La nouvelle manière de parler de Louis est immédiatement associée à une classe sociale dominante. Le langage fonctionne ici comme un signe d'appartenance, changer d'accent ce n'est pas seulement mieux parler, mais c'est aussi et peut-être surtout changer de « camp », trahir (la question de la légitimité de l'acquisition évoquée dans cet extrait sera, quant à elle, développée plus tard dans ce chapitre).

Est alors soulignée non seulement la différence entre les mots, mais aussi entre les réalités qu'ils construisent :

Des années plus tard je dirai *dîner* devant mes parents, ils se moqueront de moi *Comment il parle l'autre, pour qui il se prend. Ça y est il va à la grande école il se la joue au monsieur, il nous sort sa philosophie*<sup>133</sup>.

Ainsi, « il n'y a pas deux langages pour désigner la même chose, mais deux réalités séparées qui nécessitent des mots différents »<sup>134</sup>. Le langage n'est alors plus un simple outil de désignation, mais un enjeu de pouvoir qui conditionnent l'accès aux mondes sociaux autant qu'il en révèle les frontières. C'est cette même idée que nous retrouvons chez Édouard Louis. L'usage d'un langage populaire dans ses textes ne relève alors peut-être plus simplement d'une volonté de reproduire fidèlement une manière de parler, mais participe à la construction d'une

---

<sup>130</sup> ERNAUX Annie, *Les Armoires vides*, Paris, Gallimard, « Folio », 1974, p. 76.

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>132</sup> LOUIS Édouard, *Changer : méthode*, op. cit., p. 72.

<sup>133</sup> LOUIS Édouard, *En finir avec Eddy Bellegueule*, op. cit., p. 107.

<sup>134</sup> FAU Christine, *Le problème du langage chez Annie Ernaux* dans : *The French Review*, vol. 68, n°3, 1995, p. 503.

réalité sociale spécifique, marquée par des rapports de domination, des formes de violence et des modes particuliers de perception du monde.

Édouard Louis est donc pris entre deux langages. Cette tension linguistique est explicitement formulée et revendiquée par Louis, notamment dans un entretien accordé à Telerama. Lorsqu'une question concernant le lien entre la fluidité du roman *En finir avec Eddy Bellegueule* et ce qu'il vit est posée, il décrit la coexistence en lui de « deux langages » :

J'ai deux langages en moi, celui de mon enfance et puis l'autre, celui de la culture, de l'école, de la littérature. Genet posait cette question : comment écrire avec la langue de l'ennemi ? Que signifie écrire avec la langue des dominants, de la bourgeoisie, quand on écrit sur les dominés que la littérature, la culture, précisément, excluent ? Je ne me reconnais pas dans ce problème, parce que le langage de mon enfance m'était tout aussi ennemi que celui de la bourgeoisie. C'était le langage qui maltraitait les femmes, qui disait « pédé », qui disait « bougnoule ». Je n'écris pas avec la langue de l'ennemi, j'écris au final entre deux langues ennemies, et le livre est le reflet de cela. Il existe souvent une sorte de schizophrénie du transfuge de classe écartelé entre plusieurs discours, plusieurs façons de penser, plusieurs rapports au monde... mais cette situation en porte-à-faux peut être le point de départ de la création<sup>135</sup>.

Cette position intermédiaire n'est alors pas seulement une tension subie, mais devient aussi le moteur même de la création littéraire. L'écriture apparaît ainsi comme un espace de recomposition où ces langages « ennemis » sont mis en relation, retravaillés voire transformés. Il s'agit de faire de leur confrontation même un principe d'écriture.

### 1.1.3. *Écrire le langage populaire*

Le but pour Édouard Louis va donc être de représenter ces deux langages qui produisent chacun une réalité sociale, tout en en révélant les charges symboliques et les rapports de domination qu'ils impliquent. Le narrateur se dissocie à chaque fois de ce langage : les récits sont narrés dans un français standard tandis que le langage populaire est réservé aux paroles rapportées des membres de la famille et du village.

L'alternance entre les deux codes participe à rendre le langage populaire plus choquant. En effet, de la même façon que Montaut l'a observé chez Céline, « un texte continûment populaire, par le lexique et la syntaxe, produirait un moindre effet que la narration célinienne, contrevenant sans cesse à sa propre norme populaire »<sup>136</sup>.

---

<sup>135</sup> ABESCAT Michel, *op. cit.*

<sup>136</sup> MONTAUT Annie, « Céline et le langage populaire », dans : *Neophilologus*, n°66, 1982, p. 529.

L'effet produit par cette alternance souligne que la représentation du langage populaire ne va pas de soi et ne constitue pas seulement un trait stylistique propre à Édouard Louis, mais s'inscrit dans une réflexion plus large sur la manière de représenter le langage populaire en littérature. Cette question du style à adopter, les auteurs prolétariens se la posaient déjà. Ramuz et Henry Poulaille notamment se sont intéressés à l'« authenticité » de ce parler : « Ramuz et Poulaille sont d'accord sur ce point : pour tenter de rendre le réel avec exactitude, il faut un langage différent de la langue écrite traditionnelle »<sup>137</sup>. La difficulté réside dans les moyens formels à employer. Henry Poulaille met en avant les procédés d'« écriture parlée » de Ramuz, dont l'écriture s'autorise à transgresser les normes du « bien écrire », que l'auteur considère comme une monogamie bourgeoise<sup>138</sup> : « Poulaille a vu en Ramuz un écrivain qui ne craignait pas l'inspiration populaire et dont l'« authenticité » contrastait avec la littérature dominante »<sup>139</sup>.

Cette écriture du langage populaire engendre de nombreuses questions que souligne André Not :

Comment s'y prendre pour identifier et reproduire des parlures collectives, les distinguer d'idiolectes individuels avec lesquels on pourra parfois les confondre ou les croiser. Faudra-t-il revendiquer une mimesis langagière à des fins réalistes ? Faudra-t-il d'autre part, veiller à une simplicité stylistique garante d'une efficace réception du texte dans le public auquel il est destiné ? Le cumul de toutes ces exigences peut entraîner parfois des résultats peu convaincants<sup>140</sup>.

Parler « peuple », ce serait alors rechercher une simplicité maximale du lexique et de la syntaxe. Cela peut aussi être, selon André Not, la construction d'une langue spécifique, à la fois marginale et hyper-évolutive, sans rapport d'imitation avec les pratiques orales d'une classe sociale. Il finira lui aussi par admettre comme il a déjà été signalé plus haut, « qu'il n'est guère possible de définir des critères d'admission ou d'exclusion visant à distinguer le texte prolétarien de celui qui ne l'est pas »<sup>141</sup>. Dès lors, il convient d'examiner la manière dont Édouard Louis se situe face à cette difficulté.

---

<sup>137</sup> KOTTIS Micheline, « Henry Poulaille et l'authenticité » dans : *Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne*, vol. 4, n°1, p. 17.

<sup>138</sup> MEIZOZ, JÉRÔME, *Postures littéraires. : essai. [1], Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007, p. 86

<sup>139</sup> *Ibid.*

<sup>140</sup> NOT André, « Parler « peuple », du peuple ou au peuple ? » dans : *Autour d'Henry Poulaille et de la littérature prolétarienne*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2003, p. 22.

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 23

### 1.1.3.1.Procédés d'écriture

Il ne s'agit pas ici de réaliser une analyse exhaustive des procédés d'écriture du langage populaire, mais plutôt d'interroger les finalités et les effets de cette écriture du langage populaire. Il n'empêche que certaines caractéristiques se dégagent d'emblée et correspondent à ce qui a été dit précédemment. Il apparaît donc pertinent de les signaler et de les illustrer.

Du point de vue de la syntaxe, une première caractéristique, sans doute la plus flagrante, est la forte oralité du langage rapporté. En plus des marqueurs de discours oral : *pis, et pis, tu vois, enfin bon*, etc., nous trouvons en effet des structures syntaxiques typiques du français parlé comme des ellipses ou abréviations, dont à de nombreuses reprises l'omission de la particule négative « ne » : « à Amiens y a que des Noirs »<sup>142</sup>, « Des fois je m'dis »<sup>143</sup>, « je veux pas que mes gosses ils se tapent la honte à l'école »<sup>144</sup>, « faut pas aller là-bas »<sup>145</sup>. S'ajoute à cela des anacoluthes ou des expressions redondantes : « je vois pas pourquoi qu'il me pète les couilles »<sup>146</sup>, « le mec il me sifflait »<sup>147</sup>, « Pis elle souffre la malheureuse [...] Océane elle a un cul comme deux culs qu'on en dirait trois culs, ils lui disaient qu'elle est plus facile à rouler qu'à porter, tout ça ».<sup>148</sup>

Nous observons également, particulièrement dans *En finir avec Eddy Bellegueule*, de fréquentes formes grammaticales qui s'écartent de la norme du français standard : « si j'aurais voulu »<sup>149</sup>, « s'il le saurait »<sup>150</sup> « ça donne pas envie de faire des efforts une baraque aussi pourrite »<sup>151</sup>. Ces prises de distance avec la langue légitime fonctionnent comme des marqueurs d'appartenance et participent à la construction d'un univers linguistique immédiatement identifiable comme populaire.

Ensuite, au niveau de la ponctuation, nous retrouvons parfois de longs monologues sans points, traduisant un flux de parole continu.

*je sais pas si on a le droit d'ajouter quelqu'un dans un caveau si ça a pas été prévu à l'avance  
il va falloir que je m'occupe de tout ça et que je m'occupe de la messe aussi de l'enterrement  
ton frère il a toujours voulu une cérémonie à la cathédrale d'Amiens, mais est-ce que c'est*

---

<sup>142</sup> LOUIS Édouard, *En finir avec Eddy Bellegueule*, op. cit., p. 189.

<sup>143</sup> LOUIS Édouard, *Histoire de la violence*, op. cit., p. 73.

<sup>144</sup> LOUIS Édouard, *Changer : méthode*, op. cit. p. 14.

<sup>145</sup> LOUIS Édouard, *En finir avec Eddy Bellegueule*, op. cit., p. 189.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 81

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 170

<sup>148</sup> LOUIS Édouard, *Histoire de la violence*, op. cit., p. 58.

<sup>149</sup> LOUIS Édouard, *En finir avec Eddy Bellegueule*, op. cit.

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 67.

*possible ou pas il faut que je me renseigne tu le connais ton frère enfin bon même si tu le connais tu sais qu'il a toujours cru en Dieu contrairement à toi alors faut que je me renseigne en plus de nos jours il y a de moins en moins de curés pour en trouver un bonjour ça va pas être simple, mais c'est vrai aussi que je me rappelle que quand j'ai perdu ma mère les pompes funèbres ils nous ont aidés là-dessus c'est vrai qu'ils savent faire leur métier ils s'occupent de tout de A à Z cérémonie enterrement crémation plaques même fleurs, ça te coûte un bras, mais qu'est-ce que tu veux c'est comme ça on y peut rien je crois qu'il y a des pompes funèbres pas trop chères du côté de l'hôpital je vais aller voir<sup>152</sup>.*

L'usage restreint de points et de virgules peut avoir pour effet de donner une intensité émotionnelle ainsi qu'une impression de spontanéité au texte en créant un effet de flux continu, un élan ininterrompu de l'expression. Cette idée de flux et de spontanéité est confirmée par Passerault<sup>153</sup> qui a étudié la ponctuation comme lieu privilégié de planification. Il explique que la ponctuation est le reflet de phases de temps de pause et de révisions cognitives de l'auteur : sa réduction peut donc témoigner, ou du moins donner l'illusion, d'une pensée ou d'une parole qui s'écoule sans arrêt.

À d'autres moments, la ponctuation est plus abondante et participe alors à l'expressivité : « arrete !!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!! »<sup>154</sup>, « Mais bordel vous ne me laisserez jamais être heureuse au moins une fois dans ma vie de merde !!!!!!! »<sup>155</sup>, « Tu as tué mon fils espèce de salope !!!! »<sup>156</sup>.

Du point de vue du lexique, le corpus montre aussi une forte présence d'un lexique familier, argotique et souvent injurieux comme nous l'avons déjà développé précédemment. Nous retrouvons en effet des termes argotiques tels que *bécane, toubib, clébard, etc.* des insultes : *fil de pute, bâtard, raclure, salope, pute, trou du cul, etc.* et notamment énormément d'injures sexistes, racistes ou homophobes. Nous avons vu que ce lexique sert à construire un univers social marqué par la violence verbale, la virilité normative et la domination masculine ainsi que l'homophobie structurante. Le langage se présente comme un vecteur des normes sociales, qu'Édouard Louis cherche à dénoncer dans ses textes. Le langage sert ainsi à reproduire l'ordre social et les hiérarchies symboliques : « gonzesse était de loin l'insulte la plus violente ».

<sup>152</sup> LOUIS Édouard, *L'Effondrement*, op. cit., p. 55-56.

<sup>153</sup> PASSERAULT Jean-Michel., « La ponctuation. Recherches en psychologie du langage » dans : *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n°70, 1991, p. 94.

<sup>154</sup> LOUIS Édouard, *Changer : méthode*, op. cit., p. 104.

<sup>155</sup> LOUIS Édouard, *Combats et métamorphose d'une femme*, op. cit., p. 28.

<sup>156</sup> LOUIS Édouard, *L'Effondrement*, op. cit., p. 65.

Le langage populaire recréé cherche donc en grande partie à reproduire un effet d'oralité, d'« immédiat communicatif »<sup>157</sup>, aussi bien lexicalement que syntaxiquement. Nous pouvons également souligner que dans *En finir avec Eddy Bellegueule*, ce langage fait l'objet d'une inscription écrite, lorsque Édouard Louis évoque l'apparition d'un graffiti dans un arrêt de bus du village après une soirée : « *Nicke la police, A more les salle pédé* »<sup>158</sup>. C'est surtout l'orthographe qui attire l'attention. À nouveau, l'erreur devient un signe de non-maîtrise de la langue légitime, immédiatement lisible comme indice d'appartenance sociale.

En plus de ces marques d'erreur, nous pouvons également observer que ces éléments rejoignent les observations de Gadet : les traits attribués au « français populaire » sont souvent des traits généraux de l'oralité. Ces procédés tendent à produire un effet de proximité et d'immédiateté et contribuent à brouiller la frontière entre narration et parole rapportée.

#### 1.1.3.2. Critiques : misérabilisme et caricature ?

La manière dont Louis écrit le langage populaire ne fait toutefois pas consensus. Certains saluent la force de son écriture, capable de rendre visible des expériences sociales marginalisées et de donner une voix aux dominés. D'autres, cependant, lui reprochent une forme de misérabilisme, voire une tendance à figer les milieux populaires dans des représentations dominées par la violence, la pauvreté et l'exclusion.

La famille de Louis elle-même, interviewée dans *Le courrier Picard*<sup>159</sup> déclare ne pas se reconnaître dans les portraits proposés et dénonce une forme d'exagération. Dans le même sens, Jérôme Meizoz critique une mise en scène du langage familial dans le roman *En finir avec Eddy Bellegueule* :

Edouard Louis met en scène le langage familial de manière inverse : Le voilà perçu sur un mode *misérabiliste*, comme véhicule de l'aliénation (alimentaire, médiatique, éducative, etc.) et de l'ignorance des pauvres. Phraséologie violente, raciste et autoritaire du père aussi, incarnée dans celle du Front national. Langue d'insultes et d'exclusion, présentée comme une lacune, un stigmate, bref une privation émotionnelle, culturelle ou sociale<sup>160</sup>.

Le chercheur dénonce alors la dimension caricaturale de cette « représentation romanesque ». Il s'agit pour lui d'une langue stylisée et certainement poussée à l'extrême de ses formes.

---

<sup>157</sup> SIMON Anne Catherine, (2024-2025), LROM2151 – *Linguistique du texte* [notes de cours], UCLouvain.

<sup>158</sup> LOUIS Édouard, *En finir avec Eddy Bellegueule*, *op. cit.*, p. 98.

<sup>159</sup> LACOCHE Philippe, « Les deux visages d'Eddy Bellegueule », *op. cit.*

<sup>160</sup> MEIZOZ Jérôme, « Belle gueule d'Edouard ou dégoût de classe ? » dans : *CONTEXTES*, [En ligne], mis en ligne le 10 mars 2014, <http://journals.openedition.org/contextes/5879>, consulté le 2.03.26.

D'autant plus que dans le premier roman, la mise en relief typographique de l'italique pour signaler la différence linguistique peut être vue comme un outil de domination<sup>161</sup>. Alors faut-il y voir une caricature ou une stratégie visant à rendre visibles les inégalités sociales ?

Il faut en effet reconnaître que dans les premiers textes d'Édouard Louis, la famille est souvent représentée sous un jour défavorable. Ce n'est que dans les œuvres suivantes que l'auteur commence à dépeindre une image différente de sa mère, son père et son frère, en racontant leur trajectoire, présentant ainsi une image plus complexe où la violence coexiste avec des formes de vulnérabilité et de sensibilité. Cette évolution se manifeste également dans le traitement du langage et de l'écriture. L'emploi de l'italique persiste dans les livres suivants, mais les usages varient, ce qui contribue à atténuer le déséquilibre entre le narrateur et sa famille. De même, si le langage populaire est présent dans l'entièreté de l'œuvre d'Édouard Louis, la présence de formes grammaticalement fautives se limite aux deux premiers romans de Louis : *En finir avec Eddy Bellegueule* et *Histoire de la violence*.

Cette transformation du traitement linguistique peut alors être vue comme la révélation d'une évolution dans la manière dont Louis construit la réalité sociale dans ses textes :

Le travail de construction concerne moins les événements réels que la refiguration du passé où se situent les faits. Cette refiguration du passé relève plus du présent que du passé, car elle implique une réorganisation psychique qui se poursuit après la cure entre un réel historique et un sens sans cesse reconstruit<sup>162</sup>.

Cette citation permet de déplacer l'attention des faits eux-mêmes vers le regard porté sur eux. Dans les premiers textes de Louis, les écarts à la norme linguistique participent à la représentation d'un univers social dominé par la violence et la disqualification symbolique. Dans les œuvres suivantes, la diminution de ces marques contribue au contraire à produire une représentation plus complexe des individus et de leur milieu, où les personnages ne sont plus uniquement définis par leur éloignement à la langue légitime, mais aussi par leur histoire, leur sensibilité et leurs contradictions.

---

<sup>161</sup> VOLLAND Hannah, « Engager l'autothéorie ? Édouard Louis et la politisation du récit maternel » dans : *Autosociobiographies et autothéories de mères*, Munich, Akademische Verlagsgemeinschaft München, p. 52.

<sup>162</sup> DE VINCENZO Mario, « Entre vérité et fiction, quelle dialectique en psychanalyse ? » dans : *Recherches en psychanalyse*, n°35-36, 2023, p. 187.

### 1.1.3.3. Un Langage qui n'existe pas

Une autre difficulté s'ajoute également. Comme nous l'avons vu, Édouard Louis cherche à écrire et à reproduire un « langage populaire », mais celui-ci n'existe pas comme système linguistique. Gadet souligne, elle aussi, cette complication :

Le problème constamment présent [...] est que le français populaire n'est pas une langue. L'objet de la description échappe. Chaque détail, chaque trait relevé, est plausible ou réel, mais l'ensemble ne constitue ni une photo, ni même un portrait-robot: plutôt une caricature, un peu comme ce que l'on obtient d'un enfant en lui demandant de dessiner quelqu'un de méchant: une accumulation de détails rendant le portrait invraisemblable. Il existe en somme des traits populaires dans l'usage du français, mais ils ne font pas système<sup>163</sup>.

En effet, comme expliqué précédemment, bien qu'il existe des traits populaires dans l'usage du français, ils ne font pas pour autant système. Dès lors, toute tentative de représentation se heurte à un paradoxe, comment donner à voir une réalité linguistique qui ne fait pas système sans la figer artificiellement. En sélectionnant et en regroupant certains traits, l'écriture risque inévitablement de produire un effet de cohérence qui n'existe pas dans les usages réels. Ce qui peut apparaître comme une exagération ou une stylisation excessive tient peut-être moins à une déformation du réel qu'à la contrainte même de sa mise en forme.

Il ne s'agirait alors pas de restituer une langue préexistante, mais de produire, par sélection et stylisation, une forme littéraire qui construirait l'illusion du « populaire » en organisant ces traits dans une construction proprement littéraire.

### 1.1.4. Construction d'un langage : réalité et réel

En effet, tous ces traits relevés, ces dislocations, ces répétitions, ces « fautes » ne visent pas à reproduire fidèlement une parole telle qu'elle serait effectivement prononcée, mais à produire un effet de reconnaissance chez le lecteur. C'est quelque chose qui est souvent signifié chez les auteurs qui cherchent à écrire la langue populaire. C'est par exemple une remarque qui a été faite à propos de Céline : « L'effet de parole ainsi produit n'est toutefois qu'un trompe-l'œil : on a vu le caractère de la plupart des marques, non pas gratuit, mais difficile à motiver par la simple mimesis du langage populaire, sauf exception »<sup>164</sup>. Cette oralité ne relève en effet pas d'une simple imitation du réel comme nous allons le voir, mais est construite et sélectionnée. L'oralité du langage populaire devient alors un outil littéraire qui permet à la fois de rendre

---

<sup>163</sup> GADET Françoise, *op. cit.*, 1992, p. 128.

<sup>164</sup> MONTAUT Annie, *op. cit.*, p. 534.

visibles des pratiques langagières socialement situées et de donner corps à la violence des interactions décrites.

Il faut en effet souligner que ce langage est reconstruit par l'écriture. Cette démarche de reconstruction est entièrement assumée et réfléchie par Louis, à nouveau avec cette idée de faire du littéraire avec du non-littéraire. Il a expliqué avoir d'abord essayé d'enregistrer sa mère avant de retranscrire sa langue, mais ça ne fonctionnait pas, car le langage brut apparaissait « désarticulé ». C'est cet échec qui a conduit à un déplacement décisif, loin de viser une restitution mimétique, Louis a revendiqué la nécessité d'un travail de construction pour parvenir au langage populaire auquel il tenait beaucoup :

J'y tenais beaucoup, et je suis passé par de nombreux tâtonnements. J'ai essayé d'enregistrer ma mère puis de retranscrire, et j'ai constaté que cela ne marchait pas, qu'on ne comprenait rien, que le texte était désarticulé. C'est à ce moment que j'ai compris que c'est par la construction (d'où le mot roman) que je pourrais atteindre une forme de vérité. Une construction qui s'approche, et non qui s'éloigne. Je ne voulais pas un langage comme celui de Céline, qui est un point de vue bourgeois sur la langue des classes populaires. Céline écrit la distance qu'il a à ce monde [...], mais moi, je voulais obtenir le contraire, réduire la distance, m'approcher au plus près de la réalité de ce parler-là<sup>165</sup>.

Loin d'éloigner du réel, cette élaboration apparaît pour Louis comme la condition pour « atteindre une forme de vérité ». Se dégage donc ici l'idée que la fidélité au réel ne passe pas par la reproduction, mais par la construction. Ainsi, Louis crée de toute pièce un langage qui n'est en réalité pas parlé.

Cette stylisation de la norme orale mérite une attention particulière. Les énoncés en langage populaire sont l'objet d'un véritable travail rhétorique et esthétique, de la même manière que peuvent l'être les énoncés littéraires. Le travail rhétorique marque la littérarité du texte, mais, et cette critique avait déjà été émise pour Céline, il peut s'éloigner de toute mimesis réaliste et même aller jusqu'à la parodie du langage populaire<sup>166</sup>. Ce qui apparaît d'abord comme une trahison du réel se révélerait être un moyen d'y être fidèle ?

En effet, l'ensemble de tous ces procédés permet de construire une forme littéraire signifiante. L'oralité qui en résulte est moins une transcription qu'un effet produit par l'écriture, elle donne à entendre des voix socialement situées. Ainsi, ces choix formels ne sont pas neutres, ils

---

<sup>165</sup> ABESCAT Michel, *op. cit.*

<sup>166</sup> MONTAUT Annie, *op. cit.*, p. 539.

participent à rendre visibles les rapports de domination. Dès lors, l'écriture de Louis ne se contente pas de représenter un milieu, elle en donne à voir les mécanismes et montre comment la langue elle-même peut être un lieu où se jouent la violence, les hiérarchies et l'exclusion. Édouard Louis défend lui-même ce langage :

C'est le langage de l'exclusion, c'est le langage de la domination sociale, c'est le langage des déshérités, de ceux qui sont mis au dehors du système scolaire, de ceux qui n'ont pas les outils pour parler comme peuvent le faire des individus plus dominants, plus favorisés, et évidemment cette violence, elle existe aussi dans cette dépossession et c'est parce qu'on est dépossédé qu'on en vient à dire «sale pédale» ou «sale crouille»<sup>167</sup>.

Les reproches adressés à Louis peuvent donc être nuancés à la lumière de ce que l'auteur lui-même dit de son travail d'écriture. Comme nous venons de le voir, le langage populaire chez Édouard Louis n'est pas donné comme une transcription fidèle du réel, mais comme le résultat d'un travail de construction assumé. Ce déplacement, qui peut donner l'impression d'une déformation, peut aussi être vu autrement : l'écriture ne vise pas une reproduction mimétique, mais procède par stylisation afin de dévoiler une certaine vérité.

## 1.2. Une esthétique de l'immédiateté et de l'intime

### 1.2.1. Une écriture spontanée

La présence du langage populaire n'est pas la seule spécificité de l'écriture de Louis, qui présente une narration particulièrement diverse et hybride en alternant récit intime, autoanalyse et témoignage. Comme Anna Volland l'explique :

Le récit rétrospectif de l'expérience personnelle y est accompagné et entrecoupé de passages plus analytiques, informé par des réflexions sociologiques et littéraires. À travers ce double regard sur l'histoire personnelle, le vécu humiliant est resignifié, et une critique sociale est élaborée, dénonçant le cycle violent de reproduction de la domination. Or, et cela est particulièrement prégnant dans le corpus de Louis, ses récits n'emploient pas un ton neutre et distancié – comme pourrait le laisser supposer la formation universitaire de l'auteur – mais mettent en avant une parole polémique et émotive qui implique le public par le pathos du discours<sup>168</sup>.

---

<sup>167</sup> Transcription de La Grande Librairie – France Télévision, *Edouard Louis, « En finir avec Eddy Bellegueule »*/LGL, 2014, Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=tWxMe7jvUOU>, cité dans : GUCCIONE Martina, *op. cit.*, p. 26.

<sup>168</sup> VOLLAND Hannah, *op. cit.*, p. 47-48.

Cette lecture met en évidence la place centrale du pathos dans les récits d'Édouard Louis. Dans ses textes, l'écriture donne souvent l'impression que les souvenirs sont racontés à chaud, créant un effet de proximité émotionnelle avec les événements racontés. L'écriture donne ainsi l'impression d'une parole immédiate. Cette impression est produite par plusieurs procédés : des phrases simples, courtes et directes, un vocabulaire accessible, de nombreux dialogues, des répétitions, des adresses directes, des scènes courtes et frappantes, des scènes violentes racontées sans distance, une proximité émotionnelle, etc. :

Chez ceux qui ont tout, je n'ai jamais vu de famille aller voir la mer pour fêter une décision politique, parce que pour eux la politique ne change presque rien. Je m'en suis rendu compte, quand je suis allé vivre à Paris, loin de toi: les dominants peuvent se plaindre d'un gouvernement de droite, mais un gouvernement ne leur cause jamais de problèmes de digestion, un gouvernement ne leur broie jamais le dos, un gouvernement ne les pousse jamais vers la mer. La politique ne change pas leur vie, ou si peu. Ça aussi c'est étrange, c'est eux qui font la politique alors que la politique n'a presque aucun effet sur leur vie. Pour les dominants, la politique est 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<sup>169</sup>.

Dans cet extrait particulièrement, nous voyons que l'expérience personnelle est transformée en vérité sociale, l'expérience intime, le « je », le vécu devient une généralité. La construction est faite de répétitions, d'accumulations, de parallélismes qui participent au pathos. L'écriture donne l'impression d'une parole immédiate et évidente comme si la vérité surgissait d'elle-même, mais cette impression provient de la progression du discours qui organise et intensifie les effets.

Je sais maintenant qu'il n'y a rien de commun entre ces deux choses qu'on appelle du même mot : « parler », que parfois ce qu'on appelle *parler* est plus proche de souffrir, se taire, de vomir que de parler, je sais aujourd'hui que le langage ment ; et Didier rétorquait que je l'oublierais d'autant plus facilement si je portais plainte ; je pensais : *C'est faux, il sait que c'est faux et ils veulent t'enfermer dans une histoire qui n'est pas la tienne, ils veulent te faire porter une histoire que tu n'as pas voulue, ce n'est pas ton histoire, et c'est ça qu'il [sic] te disent depuis tout à l'heure, c'est ce qu'ils te répètent : porter plainte, ils veulent que tu la portes, que tu portes la plainte sur ton dos et tant pis si je marche courbé pendant des mois, tant pis si je m'en brise le squelette, tant pis si l'histoire est trop lourde et qu'elle m'écrase les côtes, qu'elle me fissure la peau, qu'elle me rompt des articulations, qu'elle me compresse les organes*<sup>170</sup>

---

<sup>169</sup> LOUIS Édouard, *Qui a tué mon père ?*, Paris, Éditions du Seuil, « Points », 2018, p. 73.

<sup>170</sup> LOUIS Édouard, *Histoire de la violence*, op. cit., p. 183.

À nouveau, le texte articule une dimension affective et une élaboration analytique. L'ampleur de la phrase, les incises et la parenthèse donnent l'impression d'une pensée en train de se faire, comme dans un mouvement spontané. L'écriture traduit une accumulation qui produit un effet de saturation et de débordement.

L'authenticité de l'œuvre est encouragée par la construction d'une parole incarnée et affective. Le lecteur a l'impression que la souffrance est encore vive et ce pathos naît de l'absence apparente de médiation.

À nouveau, Édouard Louis commente cette démarche :

Et c'est peut-être cela que vous appelez le sentiment d'immédiateté en lisant *Changer : méthode* ou *L'Effondrement* : c'est que l'une de mes recherches quand j'écris, c'est de m'approcher de quelque chose qui s'apparenterait à l'ultra-intime. C'est une espèce d'ultra-intimité qui se traduit formellement : quand j'écris, je cherche une forme qui donnerait cette impression-là, ce qui est évidemment une construction. Je cherche une forme littéraire qui donne cette impression que je viens juste d'écrire, que c'est encore chaud, que je m'adresse directement au lecteur ou à la lectrice. Or c'est une forme qui, pour surgir, prend beaucoup, beaucoup de temps à chaque fois. Il faut quatorze, quinze, dix-huit versions d'un chapitre avant de créer cette impression de discours direct : je réécris jusqu'à perdre la tête, me rendre fou<sup>171</sup>.

Cette impression d'écriture « à chaud » est donc en réalité à nouveau le résultat d'un travail littéraire très élaboré. L'auteur sélectionne certaines scènes, reconstruit les dialogues, organise les souvenirs, travaille le rythme narratif. L'impression d'immédiateté produite par le récit ne correspond donc pas à une écriture spontanée, mais un effet stylistique soigneusement élaboré. L'ultra-intime apparaît comme une construction littéraire visant à donner au lecteur le sentiment d'un accès direct à l'expérience vécue.

Cette écriture crée aussi un effet de réel et d'authenticité très fort. Le lecteur a l'impression d'entendre une voix réelle, d'accéder à une expérience vécue et d'être au plus près de l'intimité du narrateur.

Le réel est ce qui résiste à la mise en forme. Or, nous voyons que Louis cherche précisément une forme qui donne l'impression du surgissement brut. L'ultra-intimité chez Louis ne consiste pas à abolir la médiation littéraire, mais à en masquer la complexité pour produire un effet de proximité avec le réel. L'impression d'une parole « encore chaude » est alors chez Louis un

---

<sup>171</sup> LOUIS Édouard, *Que faire de la littérature ?*, op. cit., p. 146.

dispositif esthétique qui vise à rapprocher le lecteur du réel de l'expérience, tout en révélant l'artificialité nécessaire de cette proximité. L'ultra-intimité chez Louis peut donc être vue comme une construction formelle destinée à donner l'impression d'un accès direct au réel de l'expérience.

### 1.2.2. *Montrer le processus de construction*

Un autre aspect intéressant est donc que chez Édouard Louis, il y a une double logique apparente entre la construction très travaillée de l'écriture pour donner une impression d'immédiateté et la transparence de l'auteur sur ce travail. L'auteur ne cherche pas à dissimuler ce travail. Dans ses interviews, comme dans l'extrait ci-dessus, il explique souvent les nombreuses versions d'un même texte, le travail sur la phrase, la difficulté à trouver la forme juste. Cela crée une situation paradoxale où le texte produit une illusion d'immédiateté, mais d'un autre côté l'auteur reconnaît la fabrication de cette illusion.

À nouveau, nous pouvons également signaler la grande part de passages métatextuels dans l'entièreté de l'œuvre de Louis, qui vise à montrer son travail d'écriture en train de se faire : « Je n'y étais pas, et je le répète, je ne fais qu'imaginer ce qui a pu se passer, et peut-être que l'imagination m'éloigne de la réalité autant qu'elle m'en approche »<sup>172</sup>, « Est-ce que la littérature peut tout dire ? Si oui, alors j'ai échoué. Si non, alors la littérature ne suffit pas »<sup>173</sup>, « **1998** – C'est Noël. Je reconstitue l'image, j'essaie de faire de mon mieux, mais la réalité est comme les rêves, plus j'essaie de la saisir et plus elle m'échappe »<sup>174</sup>. Mais cette transparence ne détruit pas forcément l'effet d'authenticité, au contraire, elle peut le renforcer. L'auteur montre que l'expérience est réelle, mais que l'écriture demande un travail pour rendre cette expérience partageable. L'écriture n'est pas présentée comme un jaillissement spontané, mais comme un effort pour dire au plus juste la violence vécue. Écrire l'intime pour Louis, ce n'est pas simplement raconter sa vie, c'est trouver une forme capable de rendre justice à l'expérience vécue. L'écriture devient donc un travail de mise en forme et de vérité.

L'écriture de l'ultra-intime chez Édouard Louis repose donc sur cette tension entre spontanéité apparente et construction littéraire consciente. Cette tension fait partie du projet littéraire. L'ultra-intime apparaît ainsi comme le résultat d'un travail littéraire visant à restituer l'expérience vécue avec la plus grande intensité possible.

---

<sup>172</sup> LOUIS Édouard, *L'Effondrement*, op. cit., p. 92.

<sup>173</sup> LOUIS Édouard, *Monique s'évade*, Paris, Éditions du Seuil, 2024, p. 111.

<sup>174</sup> LOUIS Édouard, *Qui a tué mon père ?*, op. cit., p. 24.

C'est quelque chose que Cornellier avait déjà remarqué :

Cette présence du processus d'écriture dans les trois livres témoigne d'un désir de ne pas cacher le processus d'écriture, c'est-à-dire, d'une part, de ne pas mythifier le travail d'écriture et, d'autre part, de le rendre visible afin de montrer qu'un travail de construction est effectué pour « restituer » les milieux populaires et que cette restitution ne va pas de soi, mais aussi qu'il s'agit encore d'une représentation et non pas du réel<sup>175</sup>.

Cette analyse met justement en lumière la dimension construite de l'écriture et rappelle qu'elle ne saurait pas être confondue avec le réel. Toutefois, cette lecture peut être nuancée par ce qui a été avancé précédemment. Ce travail de construction, au lieu de constituer un obstacle à l'accès du réel, apparaît comme un moyen, voire une condition de son approche : en refusant de faire croire à une restitution immédiate, le texte signale précisément l'écart entre le langage et le réel, et rend sensible ce qui échappe à toute saisie directe.

Il devient alors nécessaire d'interroger plus précisément les rapports entre construction, réalité et réel.

## 2. Construction et authenticité

Pour cette question, il est intéressant de revenir sur un extrait déjà cité, tiré de *Changer : Méthode* :

Il me disait, Mais pourquoi tu parles avec cet accent de bourge ridicule maintenant ? – alors que lui avait cet accent, comme si l'avoir acquis par sa famille était légitime, mais que l'avoir acquis par choix et par l'apprentissage était illégitime et condamné au ridicule<sup>176</sup>.

Ce qui est assez marquant, c'est la question de la légitimité de ce qui est acquis. Ce qui est reçu passivement est accepté, mais ce qui est conquis activement semble rejeté. Conquérir cette nouvelle langue est un choix, un apprentissage et un effort, Louis retravaille sa parole pour ne plus la subir. À travers cette question de l'accent, Édouard Louis met en évidence une hiérarchie implicite : ce qui est naturel serait plus authentique que ce qui est construit. L'accent hérité est perçu comme étant plus spontané, sincère et fidèle à soi-même alors que l'accent acquis est vu comme étant calculé, intéressé, voire inauthentique.

Or, l'ensemble de l'œuvre de Louis s'inscrit en faux contre cette opposition. Le nom même d'Édouard Louis condense toute cette question. Le passage d'Eddy Bellegueule à Édouard

---

<sup>175</sup> CORNELIER Camille, « L'écriture de la mobilité sociale dans *En finir avec Eddy Bellegueule* d'Édouard Louis », [mémoire en études littéraires], Université de Montréal, 2022, p. 64.

<sup>176</sup> LOUIS Édouard, *Changer : méthode*, Paris, Éditions du Seuil, « Points », 2021, p. 72.

Louis traverse surtout les romans *En finir avec Eddy Bellegueule* et *Changer : Méthode* et ne représente pas seulement un simple changement d'état civil, mais aussi un geste de transformation sociale et symbolique et l'appartenance à un nouveau groupe : « Édouard » supprime l'américanisme d'« Eddy » tandis que Louis prend la place de « Bellegueule », effaçant du même coup les anciennes connotations de classe du nom de famille »<sup>177</sup>. Rossi remarque que la phrase « pour la première fois, mon nom prononcé ne nomme pas » est tirée du *Ravissement de Lol V. Stein* (1964) de Marguerite Duras<sup>178</sup>, roman que Louis a mis en exergue dans son premier récit. Ainsi, de la même manière que le reste du langage dans l'œuvre et la vie de Louis, « L'acte de nomination prend une signification spéciale dans la narration, en perdant son caractère neutre et arbitraire »<sup>179</sup>. Dans son contexte d'origine, cette formule souligne que le nom propre cesse de fonctionner comme un simple signe d'identification : sous le regard de Lol, Jacques Hold éprouve que son identité excède désormais le nom qui la désigne. Édouard Louis reprend cette réflexion en la déplaçant vers une interrogation sur la construction sociale de l'identité. Le passage d'« Eddy Bellegueule » à « Édouard Louis » ne signifie en réalité pas que le nouveau nom révélerait enfin une identité authentique, mais il montre plutôt que l'identité ne préexiste pas au langage et que le nom participe lui-même à sa construction. Louis rejoint ainsi Duras dans la remise en cause de la fonction référentielle du nom propre. Il ne s'agit donc plus pour Louis de révéler une identité, mais de la produire. La question d'authenticité est alors déplacée, elle ne peut plus être pensée comme fidélité à l'origine, mais comme effet d'un travail, linguistique, social et littéraire.

En ce sens, « Édouard Louis » est-il plus ou moins authentique qu'« Eddy Bellegueule » ? Et si l'authenticité ne résidait pas dans l'origine du nom, mais dans le geste même de le transformer ? Cela mène à une question qui me semble centrale, pourquoi ce qui est construit volontairement serait-il jugé moins authentique que ce qui est hérité ou subi ?

Cette remise en question de l'authenticité est explicitement formulée par Édouard Louis lui-même. Pour se faire, il part de réflexions effectuées par Agrado, un personnage transgenre tiré

---

<sup>177</sup> ROSSI Raffaello, op. cit., p. 5.

<sup>178</sup> Dans le roman de Duras (DURAS Marguerite, *Le ravissement de Lol V. Stein*, Paris, Gallimard, « Folio », 1964, p113.), cette phrase est prononcée par le narrateur, Jacques Hold, au moment où Lol V. Stein lui déclare qu'elle l'a choisi et l'embrasse pour la première fois. Hold demande alors à Lol de prononcer son nom. Cette formule paradoxale traduit un bouleversement identitaire et ouvre la possibilité d'une identité nouvelle. Son nom est prononcé, mais il ne l'enferme plus dans une identité définie.

<sup>179</sup> ROSSI Raffaello, op. cit., p. 5.

du film *Tout sur ma mère* de Pedro Almodóvar. Louis évoque la scène où elle « décrit toutes les opérations de chirurgie qu'elle a faites pour devenir la femme qu'elle voulait être »<sup>180</sup> :

C'est paradoxal. Ce que dit Agrado, c'est que le plastique est plus authentique que la chair. Que la transformation est plus authentique que la perpétuation. Que l'imitation est plus authentique que les origines, que le devenir est plus authentique que l'être. Je dois avouer que c'est dans cet état d'esprit que j'ai voulu écrire *Changer : méthode* : élaborer, pousser le plus loin possible cette subversion de la définition traditionnelle, et mensongère, de l'authenticité<sup>181</sup>.

Édouard Louis cherche à s'opposer à la définition traditionnelle de l'authenticité. L'auteur opère un renversement radical, pour lui l'authenticité ne réside plus dans l'origine, le donné ou l'hérité, mais dans le processus de transformation. Il affirme alors que le travail, la construction et même l'imitation peuvent constituer des formes plus abouties d'authenticité. La transformation apparaît ainsi comme un processus de désaliénation, permettant à Louis de rompre avec l'identité d'Eddy Bellegueule qui lui avait été assignée.

Chez Édouard Louis, la question de l'authenticité ne concerne pas seulement la parole sociale, nous pouvons également l'appliquer à la voix littéraire et à l'écriture. Ainsi pourquoi une écriture très construite, travaillée, serait jugée « moins vraie », alors qu'elle peut au contraire être vue comme le moyen de dire le vrai.

## 2.1. Question appliquée à l'écriture

Meizoz, se basant sur Henry Poulaille (créateur du courant de la littérature prolétarienne), propose une définition d'ordre esthétique de l'authenticité dans le cadre de l'étude des auteurs prolétariens, qui servira comme point de départ de notre réflexion :

Second usage, d'ordre esthétique celui-là : littérairement, le terme « authentique » s'oppose à artistique, un type d'écriture ou un « ton » inverse de l'esthétisme, propriété bourgeoise selon Poulaille. C'est ainsi qu'il dénonce inlassablement la « littératurité » des œuvres bourgeoises<sup>182</sup>.

En opposant l'« authentique » à l'« artistique », Meizoz met en évidence une valorisation d'un style dépouillé, en rupture avec l'esthétisme associé à la littérature bourgeoise. Cette perspective entre en résonance avec la volonté de Louis d'intégrer des formes de langage non légitimées. Toutefois, une telle opposition ne saurait être reprise sans réserve et nuance par rapport à la position d'Édouard Louis, puisqu'à nouveau se dégage l'idée que ce qui est plus

---

<sup>180</sup> LOUIS Édouard, *Que faire de la littérature ?*, op. cit., p. 141-142.

<sup>181</sup> *Ibid.*

<sup>182</sup> MEIZOZ Jérôme, 2007, op. cit., p. 76.

travaillé est jugé moins vrai. Pourtant, comme nous l'avons vu, Louis dit être à la recherche de cette vérité. De plus, les textes de Louis ne se réduisent pas à une écriture « non artistique », mais reposent sur un travail formel élaboré, qui s'oppose pourtant à la vision bourgeoise de la littérature. L'authenticité ne se définit dès lors chez Louis plus comme l'absence de travail littéraire, mais comme la capacité d'une forme à faire émerger une certaine vérité de l'expérience.

Si nous nous intéressons simplement aux définitions de l'authenticité du Robert : « Dont l'autorité, la réalité, la vérité ne peut être contestée »<sup>183</sup>, ou du Larousse : « Dont l'exactitude, la vérité ne peut être contestée »<sup>184</sup>, nous pouvons observer que ces définitions reposent sur une conception de l'authenticité comme adéquation à la réalité, où la vérité se donne comme indiscutable. Ces définitions révèlent d'ailleurs une forte imbrication entre authenticité, vérité et réalité : est dit authentique ce qui est tenu pour vrai. La notion d'authenticité se complexifie dès lors que l'on reconnaît la diversité des définitions de la réalité et de la vérité, qui renvoient à des constructions théoriques hétérogènes. L'authenticité peut donc dépendre de la manière dont on définit la réalité, le réel et la vérité.

## 2.2. Authenticité, réalité et réel

Cette conception de l'authenticité peut être pensée à partir de la définition de la réalité retenue au début de ce mémoire, entendue comme ce qui est construit et représentable par le sujet. Chez Édouard Louis, l'écriture vise aussi et peut-être surtout à rendre perceptible une expérience sociale située et concrète. Il s'agit de faire exister dans et par l'écriture la réalité des dominations, de la violence sociale et de la trajectoire de transfuge de classe. La réalité qu'Édouard Louis cherche à faire émerger ne se donne ni immédiatement ni sous la forme d'une simple description sociologique objectivante, mais se construit à travers un travail formel sur la langue, visant à rendre sensible au lecteur une violence sociale qui, sans cela, resterait abstraite ou invisible : « écrire non plus pour me sauver moi, mais pour essayer d'aider les autres, c'est peut-être banal de formuler les choses de cette manière, mais c'est vrai, j'ai voulu écrire des livres qui soient des armes pour les autres »<sup>185</sup>. Il veut maintenant le rendre par l'écriture, pour à son tour donner aux dominés les outils de leur émancipation. Cela rejoint la vision habituelle d'Édouard Louis en tant qu'auteur engagé.

---

<sup>183</sup> Éditions Le Robert, *Dico en ligne Le Robert*. <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/authenticite>, consulté le 17.04.26.

<sup>184</sup> Éditions Larousse, *Larousse*, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/authentique/6561>, Consulté le 17.04.26.

<sup>185</sup> LOUIS Édouard, *Changer : méthode, op. cit.*, p. 266.

L'écriture de Louis peut alors être vue non pas comme un simple témoignage autobiographique ou autofictionnel, mais une construction littéraire destinée à produire une vérité sociale. Il revendique explicitement son travail d'élaboration littéraire qui dépasse le simple témoignage. Raconter une expérience vécue ne suffit pas à en révéler les structures profondes, l'écriture est plutôt vue comme un outil de transformation du regard. Comme Pierre Bourdieu qui cherche à rompre avec la « perception spontanée » du monde social, l'auteur tente de dépasser la simple restitution de l'expérience vécue. Le travail formel sur les mots, la ponctuation, le langage devient un moyen de construire une représentation plus juste des réalités sociales. Dès lors, l'écriture ne saurait être disqualifiée au motif qu'elle est élaborée. C'est précisément dans cette élaboration qu'elle trouve sa puissance de vérité. L'écriture apparaît comme un effort pour rendre visible ce que « le langage spontané ne parvient pas à dire »<sup>186</sup>.

Nous pouvons encore aller plus loin en reprenant notre définition initiale de la vérité telle que Lacan la définit, comme effet produit par le langage dans sa confrontation au réel qui échappe à la symbolisation. La conception de l'authenticité comme adéquation à la réalité ou à la vérité apparaît insuffisante dès lors que la vérité est conçue non comme correspondance, mais comme effet du langage dans sa confrontation au réel. Dans cette perspective, l'écriture d'Édouard Louis ne vise plus uniquement à reproduire fidèlement une réalité donnée, mais à élaborer des formes capables de rendre sensible ce qui, dans le réel, échappe à toute saisie immédiate. L'authenticité ne réside alors plus dans la transparence ou la simplicité du discours, mais dans sa capacité à faire éprouver, à travers le travail de l'écriture, un certain rapport au réel :

Cette construction n'est pas la recherche « naïve » d'une réalité historique objective ni la production d'une narrativité fictionnelle libre de tout référent réel, mais c'est un mouvement infini de compréhension de la vie psychique du sujet qui entretient toujours un lien avec l'inconnu<sup>187</sup>.

Ainsi, dans ce contexte, l'écriture d'Édouard Louis ne peut pas être comprise comme une simple restitution du réel, mais comme une tentative de le construire, de l'approcher et de le rendre intelligible. L'auteur met en œuvre des dispositifs formels destinés à le faire surgir, que ce soit par le recours à un langage « populaire » ou par une écriture qui semble immédiate, il ne s'agit pas de donner un accès direct au réel, mais d'élaborer des formes capables d'en produire des expériences sensibles pour le lecteur.

---

<sup>186</sup> ABESCAT Michel, *op. cit.*

<sup>187</sup> *Ibid*, p. 187.

Ainsi, l'authenticité ne réside ni dans la simple conformité au réel observable, ni dans la pure vérité subjective du jugement, mais plutôt dans une articulation entre une expérience socialement située et un travail formel qui la rend partageable. Chez Édouard Louis, l'authenticité n'est alors pas une exactitude factuelle ni une spontanéité brute, elle est plutôt une articulation entre une position sociale, une subjectivité et un travail formel, tout en engageant une prise de position assumée, qui inscrit l'écriture dans un rapport réflexif et critique au langage et au réel.

### 3. Multiplicité formelle et fiction

La construction chez Édouard Louis ne se limite évidemment pas à l'écriture et au travail de la langue : elle engage également l'organisation formelle de chaque texte. Les différents romans de Louis se distinguent par des constructions spécifiques. *Histoire de la violence* déploie comme il a été dit précédemment une forme polyphonique fondée sur la circulation des voix et des récits, *Qui a tué mon père* adopte la forme d'un texte bref et adressé, proche d'un manifeste politique. D'autres romans comme *Changer : Méthode* ou *L'Effondrement* se caractérisent par une fragmentation importante et une hétérogénéité de formes, etc. Chaque texte élabore ainsi son propre dispositif narratif.

Dans *Monique s'évade*, Édouard Louis donne à voir le processus réflexif derrière la forme de son roman :

Quand j'ai entrepris l'écriture de ce livre, mon projet consistait à marquer dans les marges du récit de la fuite de ma mère les sommes d'argent qui avaient été nécessaires à son évasion. Je voulais provoquer la littérature. Je voulais que ce roman ressemble dans sa forme et son apparence à un document aussi commun qu'une facture, c'est-à-dire à l'envers de ce que prétend souvent être une œuvre littéraire : un acte noble, pur et désintéressé.

Je voulais, comme Virginia Woolf et ses cinq cents livres de rente, établir une somme concrète qui refléterait le coût d'une vie et de sa possibilité. J'avais, pour réaliser cette idée, inscrit dans les marges de la narration : *Somme avancée par Didier : 200 euros, Réfrigérateur : 500 euros, Gazinière : 300 euros, Taxi pour la fuite : 15 euros, Caution pour la maison : 1100 euros, Virement pour les premiers mois de la Nouvelle Vie : 2 000 euros, etc.*

Tout comme j'avais tenté dans *Qui a tué mon père* de faire entrer en littérature les noms des hommes et des femmes politiques et des réformes successives qui ont affecté le corps de mon père, je tentais dans ce livre de faire entrer l'argent au sens le plus restreint et explicite. Et puis je me suis arrêté, Étrangement, ces chiffres rendaient le livre laid et illisible. Surtout, ils donnaient l'impression bizarre que je reprochais ces sommes à ma mère.

Ils brouillaient la lecture

Est-ce que la littérature peut tout dire ?

Si oui, alors j'ai échoué.

Si non, alors la littérature ne suffit pas<sup>188</sup>.

Cet extrait peut être lu comme une réflexion sur les possibilités et les limites de la forme littéraire. En cherchant à inscrire dans les marges du récit des données chiffrées, Édouard Louis expérimente une forme capable de rendre compte concrètement des conditions d'existence. L'écriture est vue ici comme un espace d'expérimentation formelle, dans lequel certaines tentatives échouent précisément parce qu'elles ne parviennent pas à trouver une forme adéquate. Si la littérature prétend pouvoir tout dire, elle échoue ici à rendre compte du réel dans sa forme brute, elle doit alors inventer d'autres moyens pour en approcher la vérité.

L'objectif de cette diversité de formes est toujours la recherche de vérité, Édouard Louis l'expliquait dès le départ pour *en finir avec Eddy Bellegueule* : « 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 »<sup>189</sup>.

Nous avons vu au début de ce mémoire qu'Édouard Louis n'ait toute forme de fiction dans ce roman. Mais le rapport à la fiction a évolué au fur et à mesure de ses publications. Dans *Changer : méthode*, nous trouvons notamment un chapitre ayant pour titre « Courtes lettres pour un long adieu (explications fictives avec Elena) »<sup>190</sup>. Dans ce chapitre, le narrateur imagine des explications qui n'ont pas eu lieu avec Elena, son ancienne meilleure amie qui a été une grande influence et un grand soutien dans son ascension sociale. Ici le terme fictif est clairement assumé. Un peu plutôt dans le même roman, il imaginait également un monologue interne formulé par Elena.

Avec *L'Effondrement*, le dernier roman publié à ce jour, la position de l'auteur est encore plus assumée. Lorsque dans une interview accordée à *la Grande Librairie*, le journaliste lui demande : « comment on écrit ces mots-là ? comment on écrit les mots de votre frère ? Vous vous interrogez à un moment donné sur cette question »<sup>191</sup>, Édouard Louis répond :

Dans le livre il y a des monologues de femmes, puis des dialogues avec des fantômes, puis des fragments, puis des remarques, puis de la narration, puis des moments de fiction. Il y a des

---

<sup>188</sup> LOUIS Édouard, *Monique s'évade*, op. cit., p. 112.

<sup>189</sup> LOUIS Édouard, PHILIPPE Elisabeth, « Savoir-souffrir » dans : *La Nouvelle Revue française*, n°609, 2014, p. 128.

<sup>190</sup> LOUIS Édouard, *Changer : méthode*, op. cit., p. 207.

<sup>191</sup> Transcription de La Grande Librairie - France Télévisions, Édouard Louis, « *L'effondrement* » : *La fin d'un cycle familial* - La Grande Librairie, op. cit.

moments où j'imagine des scènes que mon frère a vécues dont je ne suis absolument pas sûr. Et en fait, cette multitude formelle, c'est une manière d'essayer de chercher la forme qui se rapprocherait de la vérité sans exactement la trouver [...] Une justesse, une justesse et une justice parce que c'est ça l'écriture [...] rendre par la justesse la justice à un individu, à son corps, à sa vie, à ce qu'il ou elle a vécu<sup>192</sup>.

Ici se dégage l'idée que la fiction peut devenir un moyen, une tentative de s'approcher de la vérité.

L'opposition habituelle entre vérité et fiction est donc elle, aussi remise, en question :

L'analyste déplace ainsi son attention de la référence historique et de la recherche d'une vérité factuelle [...] et conçoit une *autre* forme de vérité, une représentation à construire à partir de ce noyau pulsionnel et anachronique qui se repère dans le transfert<sup>193</sup>.

Cet extrait qui s'inscrit dans un cadre psychanalytique permet d'éclairer par analogie la démarche d'Édouard Louis. Il met, en effet, en évidence un déplacement de la recherche d'une vérité strictement factuelle vers une conception de la vérité comme construction. De la même manière, l'écriture de Louis ne vise plus forcément à restituer fidèlement des événements, mais à élaborer une forme capable de rendre compte d'une expérience plus profonde.

Comme dans la perspective évoquée ici, la vérité ne préexiste pas au discours : elle se construit à partir d'un matériau, qu'il soit psychique ou social, qui résiste à une saisie immédiate. L'écriture apparaît alors comme un espace d'élaboration, où la mise en forme permet de faire émerger une vérité qui n'est pas donnée, mais produite. La fiction intervient ainsi elle aussi comme un outil d'exploration : elle permet de combler les lacunes du réel, d'imaginer ce qui ne peut être directement connu, et de rendre perceptible une expérience qui excède les faits strictement vérifiables. La vérité ne se définit à nouveau plus comme correspondance exacte aux événements, mais comme un effet produit par l'écriture dans sa capacité à en proposer une forme juste. Le débat entre autobiographie et autofiction apparaît dès lors partiellement insuffisant pour penser l'écriture de Louis puisque l'enjeu n'est plus seulement de déterminer le degré de factualité ou de fiction des récits, mais de montrer la manière dont les dispositifs d'écriture, y compris fictionnels, participent à l'élaboration d'une certaine vérité de l'expérience sociale et subjective.

---

<sup>192</sup> DE VINCENZO Mario, *op. Cit.*, p. 186.

<sup>193</sup> *Ibid.*

## Chapitre 4 : Parler de soi avec les mots des autres : interdiscursivité et citation chez Édouard Louis

Chez Louis, écrire sur soi consiste souvent à écrire à partir des mots des autres, à faire dialoguer expérience intime et discours déjà existants. Nous avons pu le voir avec le chapitre précédent, l'auteur ne cesse de rapporter les paroles des membres de sa famille en discours direct. La parole d'autrui participe alors déjà à la construction du récit de soi. L'écriture autobiographique apparaît ainsi comme un espace profondément polyphonique, construit à partir de discours multiples.

La lecture des textes d'Édouard Louis est également très marquée par la forte présence d'autres discours et auteurs, de façon plus ou moins explicite. Il s'agit d'un phénomène qui a été remarqué dès son premier roman et pensé comme une inscription forte et consciente de ses textes à l'intérieur « d'une constellation d'œuvres et d'auteur·e·s qui rendent compte à leur manière d'une même expérience : celle du transfuge de classe d'un homme gay issu des classes populaires »<sup>194</sup>. Dans les œuvres suivantes, il continue à utiliser ces mécanismes pour, par exemple, penser et dire le deuil l'*Effondrement* ou encore la fuite dans *Monique s'évade*, etc.

Ainsi, chez Édouard Louis, l'usage de l'*intertextualité* et de la citation est tellement constant et important qu'il peut être considéré comme une dimension caractéristique de son écriture. Dans l'œuvre d'Édouard Louis, la présence « d'autres textes » se fait soit sous forme de citations directes, soit sous la forme d'allusions plus ou moins explicites à différents textes et/ou auteurs. Certaines renvoient à des figures appartenant au canon littéraire ou intellectuel, comme Woolf, Freud, Barthes ou Sartre, tandis que d'autres convoquent des penseurs contemporains, tels qu'Eribon ou Lagasnerie, qui sont des références majeures dans la formation intellectuelle de Louis et qui sont particulièrement familiers du lectorat informé de Louis.

Cette présence insistante des discours d'autrui peut surprendre dans une œuvre fondée sur une expérience aussi personnelle. En effet, pourquoi mobiliser si fortement les mots des autres pour raconter sa propre histoire ? Il s'agira dès lors d'interroger les effets de ces citations dans la construction du récit de soi et dans la manière dont elles contribuent à dire la réalité sociale, voire à faire affleurer quelque chose du réel des inégalités sociales.

---

<sup>194</sup> BARDE Cyril, TRIQUENAU Maxime, « Textes transfuges, textes refuges. Fonctions de l'intertextualité dans "En finir avec Eddy Bellegueule" d'Édouard Louis », dans : *Inverses : littératures, arts, homosexualités*, 2015, n°15. p. 1

# 1. Cadre théorique : intertextualité, interdiscursivité et citation

## 1.1. Intertextualité : définition(s) et enjeux

Édouard Louis a donc déjà été à plusieurs reprises étudié sous l'angle de l'intertextualité<sup>195</sup>. Cependant, comme l'ont souligné de nombreux travaux, le concept d'intertextualité se caractérise par un flou terminologique important, marqué par la coexistence de notions concurrentes telles que le dialogisme, l'hypertextualité ou encore la réécriture<sup>196</sup>. Ce flou traduit ainsi en réalité une certaine confusion entre des pratiques différentes.

Dans un premier temps, Bakhtine définit le dialogisme comme constitué de deux facettes : d'une part il est « inhérent à l'écriture : tout énoncé, par sa dimension linguistique, renvoie à d'autres textes. [...] Tout mot a déjà servi »<sup>197</sup>. D'autre part, il appartient à telle ou telle esthétique et procède d'un choix formel<sup>198</sup>. Bakhtine soumet l'idée que l'auteur conserve une certaine position, il ne s'agit pas seulement d'un montage de points de vue et des vérités des autres, mais d'une interrelation nouvelle entre sa vérité et la vérité de l'autre :

Notre point de vue ne revient pas du tout à affirmer une sorte de passivité de l'auteur, qui ne ferait qu'un montage de points de vue des autres, des vérités des autres, qui renonce entièrement à son point de vue, à sa vérité. Il ne s'agit pas du tout de cela, mais d'une interrelation entièrement nouvelle et particulière entre sa vérité et la vérité d'autrui. L'auteur est profondément actif, mais son action a un caractère dialogique particulier<sup>199</sup>.

Cette notion d'altérité est décisive pour mettre en place ce mouvement des textes, ce mouvement du langage qui se charge de mots autres, des mots des autres<sup>200</sup>.

Cette conception du dialogisme est intéressante pour ma réflexion puisqu'elle permet de comprendre comment une écriture peut se construire à partir des mots des autres sans pour autant effacer la position et le rôle de l'écrivain.

---

<sup>195</sup> Je pense principalement à l'étude *Textes transfuges, textes refuges. Fonctions de l'intertextualité dans "En finir avec Eddy Bellegueule" d'Édouard Louis* de Cyril Barde et Maxime Triquenaux, et au mémoire de Claire Chopin : *Édouard Louis : s'écrire pour devenir*, dans lequel elle s'intéresse notamment aux sources et influences de Louis via l'étude de l'intertextualité et la paratextualité.

<sup>196</sup> GIGNOUX Anne-Claire, « De l'intertextualité à la réécriture », dans : *Cahiers de Narratologie* [En ligne], n°13, 2026, <http://journals.openedition.org/narratologie/329>, consulté le 2.05.26, para 1.

<sup>197</sup> *Ibid.* para 2

<sup>198</sup> *Ibid.*

<sup>199</sup> Cité par TODOROV Tzvetan, « Bakhtine et l'altérité », dans : *Poétique*, n°40, 1979, p. 509.

<sup>200</sup> SAMOYAUULT Tiphaine, *L'Intertextualité : mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2005. p. 12.

C'est ensuite Kristeva, se basant notamment sur Bakhtine, qui parlera pour la première fois d'intertextualité : « tout texte se construit comme une mosaïque de citations ; tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. À la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, comme double »<sup>201</sup>. Kristeva posera alors les fondements du concept : « Le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte) »<sup>202</sup>.

En 1975, Barthes, comme Kristeva, met la productivité au cœur de la notion d'intertextualité et explique que tout texte est « un intertexte, une productivité, non seulement parce qu'il s'élabore à partir d'autres textes, assimilés et transformés, relus et interprétés, mais aussi parce qu'il a besoin du lecteur pour accéder à la signification »<sup>203</sup>. Le texte est ainsi envisagé comme un espace traversé par d'autres textes et dont la signification se construit également dans la relation avec le lecteur<sup>204</sup>.

Plus tard, Genette propose une définition plus spécifique de l'intertextualité, souvent reprise. Il la définit de façon restrictive comme étant une « relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre »<sup>205</sup>.

## 1.2. De l'intertextualité à la notion d'interdiscursivité d'Antoine Compagnon

Le concept d'intertextualité a acquis ainsi peu à peu de l'importance. Un texte est alors toujours en lien avec d'autres textes. Cette idée implique cependant une complication puisqu'elle suppose alors que tout texte est la recomposition de textes, scénarios, thèmes existants, ce qui revient à considérer que la littérature peut être considérée comme un ensemble clos. Un univers avec des textes qui renvoient les uns aux autres. Il ne s'agirait pas d'un discours parmi les discours, mais d'un univers clos sans rapport avec les autres discours<sup>206</sup>. L'idéal serait alors de penser la littérature comme discours. Penser la littérature comme discours c'est reconnaître que la langue nous précède, que nous ne faisons que l'emprunter à une communauté et qu'elle nous détermine, nous impose un certain découpage de la réalité, une logique qui lui est propre, elle

---

<sup>201</sup> KRISTEVA Julia, *Séméiotiké, Recherche pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p. 146.

<sup>202</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>203</sup> HOUDART-MEROT Violaine, « L'intertextualité comme clé d'écriture littéraire », dans : *Le français d'aujourd'hui*, n°153, 2006, p. 27.

<sup>204</sup> *Ibid.*

<sup>205</sup> GENETTE Gérard, *Palimpsestes La littérature au second degré*, Paris, Seuil, « Poétique », 1982, p. 8.

<sup>206</sup> PIRET Pierre (2024-2025), LROM2710 - Questions d'esthétique littéraire [notes de cours], UCLouvain.

nous impose aussi toutes les strates qui la composent<sup>207</sup>. Compagnon propose quant à lui le concept d'interdiscursivité qui ne souffre pas de cette complication.

Compagnon part en effet d'un fait irréfutable : il y a dans le langage, des choses, des objets de langage qui se répètent, que ce soit un signe, un mot, une phrase, un discours, un texte ou un système de textes. Sur base de ce postulat, Compagnon explique qu'il est alors facile de déduire que tous les objets de langage sont susceptibles d'être engagés dans la répétition. Mais cette équivalence est réfutable : « La première constate un fait : des choses se répètent. La seconde postule que la répétition, en tant que relation entre des choses répétées, est elle-même une chose, un fait de langage : non seulement un état de fait, une condition, une donnée du langage »<sup>208</sup>. Ainsi, le chercheur s'interroge : « Quelles conditions faut-il pour que la répétition dans le langage soit pertinente ? ». Sur base de la distinction posée par Benveniste, il déplace alors le niveau d'analyse de la langue au discours : « Alors que dans la langue il n'y a que des choses répétées, dans le discours il y a des répétitions des choses ». Les répétitions d'éléments de langue, neutres dans la langue, deviennent pertinentes dans le discours. Ainsi, Compagnon étend ensuite l'analyse au niveau *interdiscursif*, c'est-à-dire « les relations d'un discours avec un ou d'autres discours »<sup>209</sup>. Cette notion d'interdiscursivité, telle que développée par Antoine Compagnon, permet d'élargir l'intertextualité aux relations entre différents types de discours. La citation apparaît comme étant la forme la plus simple d'interdiscursivité : « la répétition d'une unité de discours dans un autre discours ; elle apparaît comme la *relation interdiscursive primitive* »<sup>210</sup>. Dans cette perspective, la citation constitue une forme élémentaire d'interdiscursivité, non pas tant comme résultat que comme processus : l'enjeu se déplace alors du contenu repris vers les modalités de sa mise en discours : « c'est la liberté de la répétition qui la rend pertinente dans le discours, double liberté et double pertinence qui tiennent à la position particulière de la phrase, du discours dans le langage »<sup>211</sup>.

Jean-Michel Adam explique que c'est dans une formation socio-discursive qu'un fait de textualité devient un fait de discours. Le discours naît ainsi de l'articulation du « singulier textuel dans l'historicité des langues et des genres discursifs, par l'immersion d'un texte dans ce qui en déborde la clôture, dans ces "marges peuplées d'autres discours" dont parle

---

<sup>207</sup> *Ibid.*

<sup>208</sup> COMPAGNON Antoine, *La Seconde main ou Le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 59.

<sup>209</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>210</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>211</sup> *Ibid.*, p. 64.

Foucault »<sup>212</sup>. Adam fait ensuite référence à Pêcheux qui s'est intéressé à la notion floue de « formation discursive » en la définissant comme telle :

[Les] formations discursives [...] déterminent ce qui peut et doit être dit (articulé sous la forme d'une harangue, d'un sermon, d'un pamphlet, d'un exposé, d'un programme, etc.) à partir d'une position donnée dans une conjoncture donnée: le point essentiel ici est qu'il ne s'agit pas seulement de la nature des mots employés, mais aussi (et surtout) des constructions dans lesquelles ces mots se combinent, dans la mesure où elles déterminent la signification que prennent ces mots [...], les mots changent de sens selon les positions tenues par ceux qui les emploient; [...] les mots « changent de sens » en passant d'une formation discursive à une autre<sup>213</sup>.

Cette définition est particulièrement intéressante, car elle déplace la question du sens du côté des conditions d'énonciation. Le sens d'un discours ne dépend alors pas uniquement des mots employés, mais de la position depuis laquelle ils sont prononcés ainsi que des structures discursives dans lesquelles ils s'inscrivent.

### 1.3. La citation : définition, enjeux et fonctionnement

Compagnon dédie un ouvrage entier à la citation : *La seconde main ou le travail de la citation*, où il commence notamment par se demander s'il est possible de produire une définition de la citation qui s'insérerait dans une théorie du discours ?<sup>214</sup>. Le chercheur va s'y appliquer en commençant par affirmer que la citation est un fait de langage, « la forme simple d'une relation interdiscursive de répétition »<sup>215</sup>. Compagnon remet alors en question la définition traditionnelle de la citation comme simple « passage rapporté d'un auteur ou d'un personnage célèbre ». Selon lui, cette conception réduit la citation à son produit fini, en invisibilisant l'acte même de citation, de production : « l'acte de production (le rapportage) est passé sous silence, comme s'il était idéalement transparent et idéologiquement neutre »<sup>216</sup>. Pour Compagnon, l'acte de citation constitue un véritable acte d'énonciation, une énonciation singulière. En effet, citer, c'est produire une nouvelle énonciation à partir d'une parole antérieure :

---

<sup>212</sup> ADAM Jean-Michel, « Intertextualité et interdiscours : filiations et contextualisation de concepts hétérogènes », dans : *Revue Tranel*, n°44, 2006, p. 22.

<sup>213</sup> MALDIDIER Denise, *L'inquiétude du discours: textes choisis et présentés par Denise Maldidier*, Paris, Éditions des Cendres, 1990, p. 148.

<sup>214</sup> COMPAGNON Antoine, *La Seconde main ou le travail de la citation*, op. cit., p. 58.

<sup>215</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>216</sup> *Ibid.*, p. 65.

Une « bonne » définition de la citation, c'est-à-dire une base acceptable, provisoire du travail, sera : *un énoncé répété et une énonciation répétante* ; il ne faut jamais cesser de l'envisager dans cette ambivalence, la collusion, la confusion en elle de l'actif et du passif<sup>217</sup>.

La citation est ainsi une reprise qui transforme nécessairement ce qu'elle répète en le réinscrivant dans un nouveau contexte discursif, elle implique toujours un travail de déplacement, de réappropriation et de reconfiguration du discours d'autrui. Dès lors, ce qui importe n'est pas uniquement l'énoncé cité lui-même, mais aussi l'acte par lequel il est mobilisé, transformé et intégré dans l'écriture.

Dans sa forme la plus élémentaire, la citation suppose la mise en relation de deux discours ou deux textes distincts : un premier texte ( $T_1$ ), dans lequel un énoncé apparaît initialement, et un second ( $T_2$ ), dans lequel ce même énoncé est repris. L'énoncé lui-même,  $t$ , devient un objet de circulation entre ces deux espaces discursifs  $T_1$  et  $T_2$ , et entre deux auteurs,  $A_1$  et  $A_2$ , respectivement sujets de l'énonciation de  $t$  dans  $T_1$  et dans  $T_2$ .<sup>218</sup> Antoine Compagnon précise que ce modèle reste volontairement schématique : il simplifie en effet un phénomène en réalité beaucoup plus complexe, où la reprise d'un énoncé peut le modifier<sup>219</sup>.

Compagnon précise ensuite sa théorie par rapport au dialogisme de Bakhtine puisque le lien, le pont établit entre  $T_1$  et  $T_2$ , pourrait rejoindre ce que Bakhtine appelle un *dialogue*. L'auteur préfère cependant employer le terme de *relation*, qui est moins connoté. La citation instaure ainsi une *relation* entre deux textes<sup>220</sup>. C'est la répétition, qui en nouant la relation, engage les deux sujets de l'énonciation,  $A_1$  et  $A_2$  :

Ce ne saurait donc jamais être une simple relation entre deux textes,  $T_1$  et  $T_2$ , que la citation commande, mais une relation entre deux systèmes, chacun composé d'un texte et d'un sujet,  $S_1$  ( $A_1, T_1$ ) et  $S_2$  ( $A_2, T_2$ ), relation (complexe) multipolaire dont la relation  $T_1$ - $T_2$  n'est qu'une modalité particulière<sup>221</sup>.

Chacun de ces deux systèmes  $S_1$  et  $S_2$  représente une « entité sémiotique originale ». Cette autonomie des deux systèmes implique un *principe de non-redondance* entre systèmes comme

---

<sup>217</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>218</sup> *Ibid.*

<sup>219</sup> *Ibid.*

<sup>220</sup> *Ibid.*

<sup>221</sup> *Ibid.*, p. 67.

Benveniste le soulignait, c'est-à-dire que « la relation établie entre textes par une citation est partielle, ponctuelle, et non totale, à moins qu'il ne s'agisse de cas anormaux »<sup>222</sup>.

## 2. Fonctions et *incitations* de l'interdiscursivité chez Édouard Louis

Cette idée d'*incitation* de la citation est développée également par Antoine Compagnon. Il part d'abord du constat que dans le discours, user de la citation est un droit et non un devoir. La citation dépend donc de la liberté du citateur. Benveniste ajoutait également l'idée qu'« on dispose souvent d'une assez grande variété d'expressions pour énoncer, comme on dit, la même idée »<sup>223</sup>. La citation est donc libre et motivée. À partir de là, Compagnon développe le concept d'*incitation* : « L'incitation me fait choisir une expression plutôt qu'une autre pour énoncer " la même idée " ; l'incitation me fait *citer dans* mon discours »<sup>224</sup>. Quelle incitation peut-il alors y avoir à répéter<sup>225</sup> ? Compagnon se refuse à réaliser une énumération des incitations à répéter, qui serait vaine, voire possiblement contradictoire, car toute raison est bonne.

L'incitation est désir dans l'écriture, et la trace de ce désir, c'est la citation. Toute phrase, tout choix d'une expression suppose une incitation, mais, à la différence d'autres choix qui n'auraient pas recours à la répétition, la citation garde la trace de l'incitation. Dans la citation se lit, en un sens, l'incitation. Mais dans quel sens ? Sans doute en dépit du bon, si tant est que la citation, comme énoncé, en ait un<sup>226</sup>.

Il s'agit dès lors d'interroger les incitations propres à l'écriture d'Édouard Louis : qu'est-ce qui motive, chez lui, le recours à l'interdiscursivité et à la citation, et quels effets ces reprises produisent-elles dans le récit ?

### 2.1. Le travail préparatoire de l'auteur : lecture, transformation et appropriation (*Changer : méthode*)

Dans *Changer : méthode*, Édouard Louis revient sur sa trajectoire de transfuge de classe et met en scène le rôle déterminant que la lecture puis l'écriture ont joué dans sa transformation. L'auteur retrace dans ce roman ses premiers pas en tant qu'enfant issu d'un milieu populaire vers le monde des livres, avant de montrer comment la culture est progressivement devenue un moyen de quitter son milieu d'origine, d'abord en tant que capital symbolique, mais elle lui a également permis de se (re)construire et de tenter de se comprendre lui-même.

---

<sup>222</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>223</sup> BENVENISTE Emile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1974, p. 227.

<sup>224</sup> COMPAGNON Antoine, *La Seconde main ou le travail de la citation*, *op. cit.*, p.79.

<sup>225</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>226</sup> *Ibid.*, p. 81.

### 2.1.1. La référence

J'avais par miracle étudié dans une école considérée comme l'une des plus prestigieuses d'Europe d'où j'étais sorti diplômé en philosophie et en sociologie alors que personne n'avait fait d'études dans ma famille. Je lisais Platon, Kant, Derrida, Beauvoir. J'avais connu, après les classes les plus pauvres du nord de la France, la petite bourgeoisie de province, son aigreur, puis, un peu plus tard, le monde intellectuel parisien, la grande bourgeoisie française et internationale<sup>227</sup>.

Dès les premières pages, Édouard Louis annonce la trajectoire du roman et de sa vie. Il est passé du milieu populaire à l'élite intellectuelle parisienne. Il montre déjà la place complexe que tient la lecture dans sa transformation. La lecture est ici un symbole, un instrument et un marqueur social.

Dans cet extrait nous ne pouvons évidemment pas parler de citation, mais plutôt de référence. Samoyault s'est penchée sur l'usage de la référence qui n'expose pas le texte cité mais y renvoie par exemple à travers un titre, un nom d'auteur, un personnage ou encore l'évocation d'une situation reconnaissable<sup>228</sup>. Annick Bouillaguet définit ainsi la référence comme un « emprunt non littéral explicite », par opposition à la citation, qui constitue un « emprunt littéral explicite »<sup>229</sup>. Lorsque la référence accompagne une citation, elle sert souvent à en préciser la source. Mais lorsqu'elle apparaît seule, la présence du texte autre devient beaucoup plus discrète : l'hétérogénéité textuelle est presque effacée, c'est pourquoi son statut au sein de l'intertextualité peut sembler ambigu<sup>230</sup>. Malgré son statut parfois ambigu, la référence mérite cependant d'être prise en compte ici, dans la mesure où elle joue chez Édouard Louis un rôle central dans la construction du récit, du positionnement social et de l'autorité discursive du narrateur.

En effet, la référence possède ici une forte valeur symbolique, elle signale une transformation de soi par l'accès à la culture légitime. L'énumération des noms d'auteurs s'inscrit dans la logique que Bourdieu a théorisée de la culture légitime comme outil de domination<sup>231</sup>. Louis, en lisant ces auteurs, s'inscrit dans un réseau de signes qui marque sa nouvelle appartenance. Il

---

<sup>227</sup> LOUIS Édouard, *Changer : méthode*, op. cit., p. 15.

<sup>228</sup> SAMOYAUULT Tiphaine, op. cit. p. 35.

<sup>229</sup> BOUILLAGUET Annick, *Proust lecteur de Balzac et de Flaubert. L'imitation cryptée*, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 31.

<sup>230</sup> SAMOYAUULT, Tiphaine, op. cit. p. 35.

<sup>231</sup> BOURDIEU Pierre, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

ne lit pas seulement ces auteurs, il énonce qu'il lit ces auteurs. Cela traduit un positionnement dans le champ social :

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, dominé socialement, et en opposition à d'autres intervenants plus légitimes et installés institutionnellement<sup>232</sup>.

Les références et citations chez Édouard Louis ne relèvent évidemment pas uniquement d'un geste esthétique, mais aussi d'un enjeu de positionnement dans le champ littéraire et intellectuel. En mobilisant certaines figures théoriques ou littéraires reconnues, Louis inscrit son discours dans un ensemble de références qui contribuent à légitimer sa propre parole, mais surtout, il montre et analyse le mécanisme social par lequel ces références deviennent elles-mêmes des signes de légitimité culturelle. L'interdiscursivité permet alors à l'auteur de prendre place dans un espace où la parole des dominés est souvent disqualifiée ou jugée illégitime, et également de mettre au jour les conditions sociales qui rendent une parole audible ou, au contraire, la disqualifient.

#### 2.1.2. *Légitimité de la réalité représentée ailleurs : voir sa propre expérience dans le texte d'autrui*

Louis revient dans *Changer : méthode* sur le rôle joué par la littérature dans la découverte de son identité :

Elle m'a encouragé. Elle m'emmenait au cinéma voir des films qui représentaient l'homosexualité, elle me parlait des auteurs qui avaient écrit sur des hommes qui désiraient d'autres hommes – et moi qui ne lisais jamais, j'avais lu en une nuit *Mort à Venise*, dans la chambre d'ami à côté de celle d'Elena tremblant, bouleversé en comprenant qu'il existait une histoire entière de la littérature consacrée aux désirs, à la Beauté, aux souffrances et aux vies de personnes qui me ressemblaient<sup>233</sup>.

Ce passage est marquant, car il s'agit du premier moment de la vie d'Édouard Louis où il va être bouleversé par une lecture, s'y reconnaître. Pour la première fois, la lecture n'est plus un

---

<sup>232</sup> CHOPIN Claire, *op. cit.* p. 83-84.

<sup>233</sup> LOUIS Édouard, *Changer : Méthode*, *op. cit.*, p. 134.

outil d'ascension sociale ou d'imitation, la littérature donne ici une parole et une légitimité à ce qui paraissait invisible voir honteux à Édouard Louis.

Didier Eribon souligne dans *Retour à Reims* l'importance de voir représentée sa propre réalité, dans un monde qui nous a toujours effacé<sup>234</sup>. Annie Ernaux s'accorde elle aussi à cette idée lorsqu'elle dit par exemple dans un article du journal *Le Monde* :

Il m'est arrivé de comparer l'effet de ma première lecture de Bourdieu à celle du Deuxième Sexe de Simone de Beauvoir, quinze ans auparavant : l'irruption d'une prise de conscience sans retour, ici sur la condition des femmes, là sur la structure du monde social. Irruption douloureuse, mais suivie d'une joie, d'une force particulières, d'un sentiment de délivrance, de solitude brisée<sup>235</sup>.

Édouard Louis découvre par la lecture que son désir n'est pas une anomalie privée, mais une réalité littéraire, historique et esthétique. Il y a des livres pour ça et donc il y a une place pour lui dans ce monde.

Ceci correspond à ce que Philippe Lejeune appelle une « illumination », c'est-à-dire « la rencontre avec un texte, dont on sort comblé, assommé, désespéré »<sup>236</sup> : « Dans le récit queer, l'"illumination" éprouvée à travers certain·es auteur·ices bouleverse également le sujet et met en lumière d'autres voix dissidentes ».<sup>237</sup>

### 2.1.3. *Inscription de son expérience dans un réseau déjà existant de signifiants/chaine discursive.*

Cette mise en réseau de l'expérience personnelle avec des discours déjà existants se manifeste de manière particulièrement visible lorsque Louis reprend directement un passage d'Eribon :

Il [Didier Eribon] avait écrit dans son livre *Retour à Reims* : « l'ignorance des hiérarchies scolaires et l'absence de maîtrise des mécanismes de sélection conduisent à opérer les choix les plus contre-productifs, à élire les parcours condamnés, en s'émerveillant d'avoir accès à ce qu'évitent soigneusement ceux qui savent. En fait, les classes défavorisées croient accéder à ce dont elles étaient auparavant exclues, alors que, quand elles y accèdent, ces positions ont perdu la place et la valeur qu'elles avaient dans un état antérieur du système. La relégation s'opère

---

<sup>234</sup> Eribon, Didier, *Retour à Reims*, Paris, Flammarion, 2010, p. 214.

<sup>235</sup> ERNAUX Annie « Bourdieu : le chagrin, par Annie Ernaux », dans : *Le Monde*, 05.02. 2002, [Bourdieu : le chagrin, par Annie Ernaux](#).

<sup>236</sup> LEJEUNE Philippe, *Moi aussi*, Paris, Le Seuil, 1986, p. 178.

<sup>237</sup> GÉNIBRÈDES Clément, « Du transfuge de classe au transfuge queer: le récit autosociobiographique chez Annie Ernaux, Paul B. Preciado et Garth Greenwell », [mémoire en Littérature Générale et Comparée], Université Sorbonne Nouvelle, 2022, p. 47.

plus lentement, l'exclusion se produit plus tardivement, mais l'écart entre les dominants et les dominés reste intact : il se reproduit en se déplaçant ».

Entrer à l'école normale, c'était me sauver de cette erreur<sup>238</sup>.

La citation de *Retour à Reims* donne à Édouard Louis un cadre d'interprétation de sa propre trajectoire sociale et lui permet de penser les mécanismes invisibles de reproduction des inégalités scolaires et sociales. La citation agit à nouveau comme outil de compréhension. À travers les mots d'Eribon, Louis relit et relie son propre parcours et donne un sens sociologique à une expérience individuelle. La dernière phrase personnelle montre que la citation est un moyen de se situer dans le monde social.

Cette référence possède à nouveau une forte valeur symbolique. Eribon est une figure majeure de la pensée des transfuges de classe. Le citer et établir une *relation* avec son texte revient aussi à inscrire sa propre expérience dans une filiation intellectuelle et sociale.

C'est quelque chose que Barde et Triquenaux avaient déjà remarqué dans *En finir avec Eddy Bellegueule* :

Le deuxième geste consiste en l'inscription forte et consciemment opérée de son texte à l'intérieur d'une constellation d'œuvres et d'auteur·e·s qui rendent compte à leur manière d'une même expérience : celle du transfuge de classe d'un homme gay issu des classes populaires. À travers la mise en place de tout un réseau de références intertextuelles plus ou moins explicites, le roman s'insère dans un mouvement collectif d'explorations (littéraires ou non) de ce type d'expérience, que l'on peut appeler « récits de transfuge ». Ces récits explorent en particulier une certaine forme d'expérience, éthique et poétique, où la quête de l'identité passe par la rencontre avec des vies partagées par le biais de la littérature<sup>239</sup>.

Ce passage met en lumière un aspect important de l'écriture d'Édouard Louis : son inscription volontaire dans un ensemble de récits et de discours qui traitent d'une expérience sociale proche de la sienne. L'idée de « constellation » souligne bien que ces textes ne sont pas simplement juxtaposés, mais qu'ils dialoguent entre eux et se répondent. L'écriture devient alors un espace de circulation des expériences, où le sujet se constitue à travers des récits déjà formulés par d'autres.

Toutefois, ces références ne servent pas uniquement à inscrire le discours dans une expérience collective ou à construire un espace de reconnaissance. Elles participent également à la

---

<sup>238</sup> LOUIS Édouard, *Changer méthode*, op. cit., p. 176.

<sup>239</sup> BARDE Cyril, TRIQUENAUX Maxime, op. cit., p. 1.

légitimation de la parole d'Édouard Louis lui-même. En convoquant des auteurs reconnus issus des champs littéraire, philosophique ou sociologique, il s'appuie sur une forme d'autorité discursive qui vient renforcer et valider le récit personnel.

#### 2.1.4. Valeurs de la répétition et autorité discursive

Pour comprendre les différentes valeurs de la répétition, c'est-à-dire les effets de sens supplémentaires, Compagnon s'appuie sur un sémioticien célèbre, Peirce, qui a élaboré une théorie du signe plus centrée sur l'acte d'interprétation du signe. Le sens d'un signe dépend des interprétants, ce qu'ils convoquent dans une certaine situation interprétative pour donner du sens à un certain phénomène :

Le pouvoir de représenter l'objet est dévolu au signe par un interprétant, c'est-à-dire aussi par quelqu'un : auteur, lecteur, etc. L'objet lui-même n'est jamais saisi sans l'entremise de l'élément tiers qu'est l'interprétant. Or l'interprétant n'est jamais singulier, il est sériel : le *sens* d'une citation est infini, il est ouvert à la succession des interprétants<sup>240</sup>.

Appliqué à la citation, le sens d'une citation est donc la constellation de ses interprétants<sup>241</sup>. Il est cependant possible de proposer des repères, c'est-à-dire analyser « les relations simples entre deux éléments, l'un pris dans chaque système, à partir desquels la constellation des valeurs de répétition s'obtient par une combinatoire »<sup>242</sup>. Ces relations simples sont donc réalisées entre deux systèmes ( $S_1$  et  $S_2$ ) par un interprétant. Ces deux systèmes étant composés comme nous l'avons déjà vu d'un texte et d'un sujet, il existe quatre relations simples possibles :  $T_1-T_2$ ,  $A_1-T_2$ ,  $T_1-A_2$ ,  $A_1-A_2$ <sup>243</sup>. « Chacune d'elles, en tant qu'interprétant de la citation, correspond à un signe qui est une valeur propre de répétition »<sup>244</sup>. Compagnon reprend alors la théorie de signe de Peirce pour comprendre le type de sens dont se charge une citation.

Le signe peut entretenir trois relations possibles avec son objet. En premier lieu, le symbole repose sur une relation purement arbitraire, conventionnelle et culturalisée avec son référent : « c'est un signe qui est relié à l'objet par la force d'une idée ou d'une loi, sans qu'il possède quelque caractère physique de l'objet ni qu'il en indique l'existence »<sup>245</sup>. L'icône, quant à elle, fonde le sens sur une ressemblance entre le signe et l'objet auquel il renvoie : « c'est un signe qui porte les caractéristiques physiques de l'objet »<sup>246</sup>. Enfin, l'indice repose sur une relation

---

<sup>240</sup> COMPAGNON Antoine, *La Seconde main ou le travail de la citation*, op. cit., p. 73.

<sup>241</sup> *Ibid.* p. 92.

<sup>242</sup> *Ibid.*

<sup>243</sup> *Ibid.*

<sup>244</sup> *Ibid.*

<sup>245</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>246</sup> *Ibid.*, p. 95.

de proximité matérielle entre le signe et ce à quoi il renvoie, le signe indique l'existence de l'objet au moment et à l'endroit où il le signale<sup>247</sup>.

Compagnon s'appuie sur cette théorie du signe pour produire une typologie des valeurs de répétition, des effets de sens des énonciations répétantes. Le sens d'une citation n'est pas celui de l'énoncé répété, il s'agit alors de se demander dans quelle mesure le sujet d'énonciation (de  $S_1$  ou de  $S_2$ ) est concerné par la relation qu'établit la citation.

En ce qui concerne le symbole dans un premier temps,  $T_1$  et  $T_2$  sont conçus comme « sans énonciation ». Ce qui compte dans la mise en relation, c'est avant tout  $T_1$  et  $T_2$ , le sujet d'énonciation est absent du processus citationnel. L'énonciation citante est très impersonnelle, aussi bien du texte citant que du texte cité<sup>248</sup>. Cette catégorie ne semble cependant pas pertinente pour l'étude de l'écriture d'Édouard Louis. Chez lui, les références et les citations ne fonctionnent jamais comme de simples mises en relation abstraites entre des textes. Au contraire, elles sont constamment réinscrites dans une expérience personnelle, sociale et biographique fortement assumée par le sujet d'énonciation.

Pour l'indice,  $A_2$  s'absente et confie son énonciation à l'autorité de l'auteur cité  $A_1$ . L'accent est mis sur la relation entre  $A_1$  (auteur cité) et  $T_2$  (texte citant) : le texte citant est là comme s'il ne dépendait pas d'une instance d'énonciation qui l'avait produite,  $A_2$  s'absente et confie son énonciation à l'autorité de l'auteur cité,  $A_1$  ( $A_1$  se substitue à l'auteur citant, mais éclipse presque le texte cité lui-même). Cela relève de l'indice parce que le fait que l'auteur cité ait produit le texte cité, c'est comme si une part de l'auteur cité qui était présente dans le texte citant<sup>249</sup>.

Enfin, en ce qui concerne l'icône, la citation sert à qualifier l'auteur citant, en exhibant sa similarité avec l'objet cité. La relation exploitée entre  $S_1$  et  $S_2$  est celle entre  $S_1$  et  $A_2$ , l'enjeu c'est  $A_2$  (contrairement à avant où il s'absentait au profit de  $A_1$ ). Dans ce cas, la citation sert à qualifier l'auteur citant en exhibant sa similarité avec le système cité.  $A_2$  est à l'image de ce qu'il cite<sup>250</sup>. Il est possible de distinguer, au sein de ce système, deux sous-catégories selon que l'accent porte davantage sur  $T_1$  ou sur  $A_1$ . La première est l'Icône diagramme : l'insistance est sur  $T_1$ . Cette relation de ressemblance entre  $A_2$  et le système cité implique un réseau d'unités. Ce réseau de relations est censé ressembler à un autre objet, ici l'auteur citant. Enfin, il existe

---

<sup>247</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>248</sup> *Ibid.*, p. 93-94.

<sup>249</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>250</sup> *Ibid.*, p. 95.

également l'icône image qui crée une relation entre  $A_1$  et  $A_2$ , où l'auteur citant se montre à l'image de l'auteur cité, veut cultiver une parenté entre lui-même et l'auteur qu'il cite.

Compagnon précise évidemment que « pour toute citation, ces quatre relations simples sont concurrentes, simultanées, diversement pondérées »<sup>251</sup>. Mais il n'est pour lui pas inutile de chercher à évaluer chacune d'entre elles de façon isolée, car :

L'évaluation d'une relation isolée suggérera quel serait le sens de la citation, si cette relation était dominante dans la constellation. Ou encore, le sens d'une citation s'obtenant toujours par une combinaison des valeurs propres que définissent les quatre relations simples, il s'impose de prendre la mesure de ces relations simples<sup>252</sup>.

Ces différentes catégories permettent ainsi d'éclairer les usages variés de la citation chez Édouard Louis. Ses reprises de discours théoriques, littéraires, politiques ou sociologiques ne produisent pas toujours les mêmes effets. De fait, certaines citations relèvent d'une logique d'autorité, où la parole d'un auteur reconnu vient soutenir et légitimer son propre discours. D'autres citations fonctionnent davantage sur un mode iconique et la citation sert alors à construire une ressemblance entre l'auteur citant et les expériences ou les pensées qu'il mobilise. L'intérêt de cette typologie est précisément de montrer que, avec Édouard Louis, la citation n'est jamais neutre. Elle participe à la construction d'un rapport à soi, aux autres et au monde social.

La citation de Didier Eribon tirée de l'extrait de *Changer : méthode* reprise plus haut relève surtout selon moi de la logique de l'indice, même si elle comporte évidemment aussi une dimension iconique. La parole de Didier Eribon est mobilisée comme une parole d'autorité capable de donner un cadre d'intelligibilité à l'expérience d'Édouard Louis. Édouard Louis s'appuie sur un discours sociologique déjà légitimé pour interpréter sa propre trajectoire. La citation fonctionne donc d'abord comme une délégation d'énonciation qui vient soutenir et valider le récit personnel de Louis. Nous sommes bien dans une logique indicielle au sens de Compagnon : à travers le texte cité, c'est la présence même de l'auteur cité qui est convoquée dans le texte.

La dernière phrase « Entrer à l'école normale, c'était me sauver de cette erreur », réintroduit fortement Édouard Louis, le sujet citant. Il y a donc aussi une dimension iconique, puisque Louis construit implicitement une ressemblance entre sa trajectoire et celle décrite par Eribon.

---

<sup>251</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>252</sup> *Ibid.*, p. 92-93.

De manière générale, chez Édouard Louis, l'interdiscursivité et les citations sont très nombreuses pour penser et dire l'expérience de transfuge de classe. Il convient de l'illustrer par quelques exemples, et notamment avec cet extrait tiré de *Combats et métamorphoses d'une femme* :

Roland Barthes : « Son rêve (avouable ?) serait de transporter dans une société socialiste certains charmes [...] de l'art de vivre bourgeois. S'oppose à ce rêve le spectre de la Totalité, qui veut que le fait bourgeois soit condamné en bloc, et que toute échappée du Signifiant soit punie comme une course dont on ramène la souillure. Ne serait-il pas possible de jouir de la culture bourgeoise (déformée) *comme d'un exotisme* ? » Ces soirs dans le palace ou au sommet de la tour Montparnasse, c'est cet exotisme que j'ai partagé avec elle<sup>253</sup>.

Louis se reconnaît dans les mots de Barthes et les réinvestit pour nommer une expérience intime et sociale, celle du transfuge de classe confronté à un univers bourgeois étranger, mais attirant. L'auteur trouve dans le texte de Barthes une formulation capable de mettre en forme une expérience qu'il éprouve lui-même. Nous sommes bien dans une logique iconique : l'auteur citant se construit à l'image du système cité.

Alice Walker a écrit un jour « Quand j'ai quitté ma ville d'origine dans l'État de Georgie à dix-sept ans, pour aller à l'université, j'ai en fait vécu la fin de ma toujours-précaire relation avec mon père. Cet homme brillant, doué en mathématique, imbattable quand il s'agissait de raconter des histoires mais déscolarisé après le collège, a subitement perçu les manières bourgeoises de sa fille (bourgeoise par le seul fait qu'elle étudiait à l'université) comme un obstacle à toute forme de relation simple, pour ne pas dire un obstacle terrifiant. Je souffrais d'exprimer mes pensées dans un langage qui pour lui dissimulait plus qu'il ne révélait. Cette séparation, qu'aucun de nous deux n'avait voulue, est ce que la pauvreté engendre. C'est la définition même de l'injustice »<sup>254</sup>.

Ce passage d'Alice Walker formule en effet plusieurs éléments centraux de l'expérience du transfuge de classe, que Louis raconte dans *Changer : méthode* : l'accès à l'université, la transformation du langage, l'écart croissant avec la famille d'origine et la souffrance liée à cette distance. En citant ce texte, Louis trouve dans les mots d'autrui une manière de dire son propre vécu. La citation agit alors comme un miroir de sa propre situation. Nous voyons donc que les citations deviennent aussi des outils de reconnaissance et de mise en forme d'une expérience

---

<sup>253</sup> LOUIS Édouard, *Combats et métamorphose d'une femme*, op. cit., p. 114.

<sup>254</sup> LOUIS Édouard, *Changer méthode*, op. cit., p. 53.

sociale partagée, elles offrent des formes, des catégories et des récits dans lesquels le narrateur peut reconnaître et raconter son expérience.

### 3. Écrire son expérience personnelle par le discours de l'autre

Bien sûr, l'argument d'autorité joue un rôle important dans les citations mobilisées par Édouard Louis : convoquer des auteurs reconnus permet de soutenir et de légitimer son propre discours. Cependant, réduire ces usages de la citation à une simple stratégie de légitimation serait insuffisant.

Dans une interview accordée à *La Grande Librairie* lors de la sortie du roman *Qui a tué mon père*, le journaliste demande à Édouard Louis à quelle classe sociale il appartient désormais, lui qui vient d'un milieu rural, pauvre, mais qui parle aujourd'hui avec les mots de l'universitaire. Pour répondre, Louis fait référence à Sartre : « c'est une des grandes contradictions qu'avait posées Sartre déjà en son temps, qu'est-ce que c'est quand on est écrivain, c'est-à-dire qu'on appartient, objectivement parce qu'on écrit, à la classe bourgeoise, de vouloir écrire contre la classe bourgeoise, de vouloir écrire pour les dominés »<sup>255</sup>.

Le journaliste lui fait remarquer la réponse de l'excellent élève qui va chercher Sartre, et lui explique que lui veut savoir ce qu'Édouard Louis pense. Édouard lui répond alors d'une façon assez surprenante :

Je ne crois pas beaucoup à l'écart entre la théorie et l'expérience et donc quand je cite Jean-Paul Sartre, je parle d'une expérience aussi personnelle que si je vous racontais un souvenir d'enfance, cette contradiction que Sartre a mise au-devant de sa pensée est quelque chose qui est encore très opérant et moi c'est quelque chose que je me pose encore aujourd'hui<sup>256</sup>.

Cette réponse est intéressante parce qu'elle semble brouiller la séparation entre l'expérience vécue et le discours théorique. Le journaliste oppose implicitement deux types de parole, d'un côté une parole personnelle, authentique, issue de l'expérience « ce qu'Édouard Louis pense », de l'autre une parole théorique ou savante incarnée ici par la référence à Jean-Paul Sartre. En reprochant à Louis une « réponse d'excellent élève », il suggère que citer Sartre reviendrait à esquiver une parole propre derrière une autorité intellectuelle. Édouard Louis, par sa réponse, renverse cette opposition. En disant qu'il ne croit pas à l'écart entre la théorie et l'expérience, il refuse l'idée que le discours théorique serait extérieur au vécu. Pour l'auteur, la citation n'est

---

<sup>255</sup> Transcription de La Grande Librairie - France Télévisions, « *Qui a tué mon père* » *Le nouveau livre d'Édouard Louis*, 2018, Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=A7fZJMcUvI0&t=432s>, consulté le 2.10.25.

<sup>256</sup> *Ibid.*

pas une parole empruntée qui viendrait masquer son expérience personnelle, mais une manière de dire cette expérience. Citer Sartre, ce n'est donc pas quitter son expérience pour Édouard Louis, mais au contraire trouver les mots pour la comprendre et l'énoncer.

Une telle position pousse ainsi à repenser la citation non plus comme un simple emprunt à un discours extérieur, mais aussi comme un moyen d'expression du sujet. Le discours de l'autre n'est plus seulement rapporté, mais peut participer à la construction de sa propre subjectivité.

### 3.1. Travail de citation, écriture et réécriture

Comme nous l'avons déjà dit, la citation se distingue par le fait qu'elle rend visible l'hétérogénéité entre le texte cité et le texte citant. En ce sens, la citation révèle le rapport de l'auteur citant à sa bibliothèque, aux textes qui nourrissent son écriture et à tout le travail de lecture qui précède l'élaboration du texte. Elle réunit alors lecture et écriture dans un même geste et laisse entrevoir l'arrière-plan du texte : les références accumulées, les notes, les fiches et le savoir mobilisé dans le processus d'écriture<sup>257</sup>.

Il s'agit donc ici à nouveau de penser la citation comme outil d'écriture littéraire. Compagnon associe l'usage de la citation à une réécriture :

Le travail de l'écriture est une réécriture dès lors qu'il s'agit de convertir des éléments séparés et discontinus en un tout continu et cohérent, de les rassembler, de les comprendre (de les prendre ensemble), c'est-à-dire de les lire : n'est-ce pas toujours le cas ? Récrire, réaliser un texte à partir de ses amorces, c'est les arranger ou les associer, faire les raccords ou les transitions qui s'imposent entre les éléments mis en présence : toute l'écriture est collage et glose, citation et commentaire<sup>258</sup>.

L'idée essentielle est que l'écriture consiste à relier, organiser et transformer des éléments préexistants.

Chez Édouard Louis, nous pouvons observer que ses textes illustrent constamment ce travail de reprise et de transformation des paroles extérieures, que ce soit des citations ou références théoriques ou littéraires, des discours sociologiques, politiques, médiatiques, etc. Les différentes voix empruntées ne viendront jamais interrompre le récit personnel, mais participent à sa construction.

---

<sup>257</sup> SAMOYAUULT Tiphaine, *op. cit.*, p. 34-35.

<sup>258</sup> COMPAGNON Antoine, *La Seconde main ou le travail de la citation*, *op. cit.*, p. 39.

La réécriture est alors une réalisation. En effet, le travail de la citation est une production de texte. La lecture et l'écriture, parce qu'elles dépendent de la citation et la font travailler, produisent du texte<sup>259</sup>. La modalité d'existence de la citation est en effet le travail : « La citation travaille le texte et le texte travaille la citation »<sup>260</sup>. Compagnon continue en expliquant que la citation n'a pas de sens en soi, car elle n'est que dans un travail qui la déplace et la fait jouer<sup>261</sup>. Il se réfère alors à Nietzsche pour justifier cette position :

Or, pour Nietzsche, il n'y a pas de sens hors d'une corrélation avec le phénomène. Cela s'applique à merveille à la citation : elle n'a pas de sens hors de la force qui l'agit, qui la saisit, l'exploite et l'incorpore. Le sens de la citation dépend des champs de force en présence<sup>262</sup>.

À partir de là, la citation doit être étudiée pour le phénomène et le sens, tel que pensé par Deleuze « un mot ne veut dire quelque chose que dans la mesure où celui qui le dit veut quelque chose en le disant »<sup>263</sup>. La question « que veut-il » doit alors être appliquée à la citation :

Elle suppose en effet que quelqu'un d'autre s'empare du mot, l'applique à autre chose, parce qu'il veut dire quelque chose de différent. Le même objet, le même mot change de sens selon la force qui se l'approprie : il a autant de sens qu'il y a de forces susceptibles de s'en emparer. Le sens de la citation, ce serait donc la relation instantanée de la chose à la force actuelle qui l'investit<sup>264</sup>.

Ainsi, le travail de la citation est le produit de la force du déplacement<sup>265</sup>.

### 3.2. Un exemple : La construction et le sens du discours, mort, deuil et fraternité dans *L'Effondrement*

*L'Effondrement* est un livre « déchirant » comme Édouard Louis le dit lui-même<sup>266</sup>, une enquête sur son frère aîné retrouvé mort chez lui à seulement 38 ans. Ce roman est l'histoire d'une chute, d'une tragédie, il est traversé par les doutes et les questionnements. Il s'agit donc d'une enquête, où Édouard Louis s'efforce d'envisager, comprendre, dire la mort de son frère. Dans ce roman, la citation est particulièrement présente et distincte.

---

<sup>259</sup> *Ibid.*, p. 44-45.

<sup>260</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>261</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>262</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>263</sup> DELEUZE Gilles, *Nietzsche et la Philosophie*, Paris, PUF, 1970, p. 4.

<sup>264</sup> COMPAGNON Antoine, *La Seconde main ou le travail de la citation*, *op. cit.*, p. 46.

<sup>265</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>266</sup> La Grande Librairie - France Télévisions, Édouard Louis, « *L'effondrement* » : *La fin d'un cycle familial* - La Grande Librairie, *op. cit.*

Ce roman a également l'avantage d'être le dernier roman d'Édouard Louis paru à ce jour, publié après que l'auteur se soit imposé dans le champ littéraire et intellectuel. La citation ne semble donc plus ici répondre principalement à un besoin de reconnaissance ou d'autorité discursive. Dès lors, la présence massive des citations dans *L'Effondrement* paraît relever d'une autre nécessité. Les discours des autres sont surtout ici des outils pour penser une expérience qui résiste à la compréhension immédiate : la mort du frère, le deuil, la culpabilité, la violence sociale. L'usage de la citation participe alors pleinement à la construction du discours et à l'élaboration du sens.

### 3.2.1. La citation comme point d'impulsion

Le roman débute donc par l'annonce du décès de son frère. Édouard Louis s'étonne de ne pas ressentir de tristesse et se rend compte qu'il ne connaissait pas son frère. Il se lance alors dans une enquête pour tenter de connaître son frère et de comprendre sa/la mort. Pour commencer, il se plonge dans ce qu'il connaît, la littérature :

Dans le train j'avais emporté des livres sur le thème de la mort que j'avais maladroitement entassés dans mon sac à dos dans l'espoir de saisir ce qui m'arrivait, ou plutôt ce qui venait de se produire. J'ai posé le sac à mes pieds et j'en ai extrait l'essai de Joan Didion, *L'Année de la pensée magique*. En le feuilletant, le livre s'était de lui-même ouvert sur une page cornée lors de ma première lecture, plusieurs années plus tôt, celle où Didion, en lisant Philippe Ariès et ses études sur le Moyen Âge, s'interroge sur les signes que celui qui va mourir peut percevoir avant quiconque. [...]. Ils parlent [...] d'une connaissance qui n'est pas mesurable, que seule la personne concernée par la mort possède, comme un signe, un avertissement, « la mort laisse le temps de l'avertissement », dit Ariès en racontant l'histoire de ces hommes du Moyen Âge qui s'allongeaient après un long périple et annonçaient qu'ils allaient mourir [...]. J'imagine mon grand frère, seul, dans la nuit, conscient de sa propre mort à venir, sans langage pour le dire, la mort comme un flot noir et fantomatique entrer à l'intérieur de sa bouche. Comme un vomissement inversé<sup>267</sup>.

Le passage cité est d'autant plus particulier qu'il évoque « une connaissance qui n'est pas mesurable », inaccessible à ceux qui restent vivants. La mort est en effet une expérience particulièrement impossible à partager pleinement. Cette impossibilité réapparaît dans la dernière image du frère « conscient de sa propre mort à venir, sans langage pour le dire ». Malgré tous les livres convoqués, le cœur de l'expérience reste hors langage.

---

<sup>267</sup> LOUIS Édouard, *L'Effondrement*, op. cit. p. 38-39.

Cet extrait montre comment, chez Édouard Louis, le discours d'autrui intervient non seulement comme une référence culturelle, mais surtout ici comme une médiation face à une expérience qu'il ne parvient pas à saisir directement. Il s'appuie alors sur la bibliothèque, emporte « des livres sur le thème de la mort » pour tenter de comprendre et dire ce qui excède l'expérience immédiate. La bibliothèque apparaît ainsi comme un recours face à l'insuffisance de la compréhension et du langage personnel. Louis tente d'approcher l'expérience du deuil à travers les mots des autres. Le réel qui ne peut jamais être saisi directement, ici le réel de la mort, est approché à travers des médiations discursives. La chaîne de citations est ici aussi particulièrement marquante : Louis cite Joan Didion qui elle-même lit et cite Philippe Ariès. Cette stratification produit un effet de déplacement du discours sur la mort. Le narrateur passe par des voix et discours antérieurs, comme si la mort ne pouvait être pensée qu'indirectement, à travers des récits déjà écrits.

### 3.2.2. *Comprendre*

Plus loin, Louis fait référence à Freud qui a changé sa vision de son frère et du deuil :

Dans un de ses textes les plus beaux, Sigmund Freud tente de distinguer le deuil de la mélancolie. Selon Freud, le deuil se caractérise par une césure avec le monde extérieur : l'individu en deuil, à cause de sa tristesse, n'arrive plus à s'intéresser à la réalité qui l'entoure et à tout ce que cette réalité contient, le travail, l'amitié, les occupations, tandis que la mélancolie correspond, elle, avant tout, à un rejet de soi. Ce n'est pas seulement ce qui l'entoure que le mélancolique rejette, mais lui-même : il se méprise, il trouve son existence vaine, il se déprécie. Je n'ai jamais vu mon frère exprimer le moindre dégoût pour lui-même. Je n'ai jamais vu mon frère douter de sa valeur. Je l'ai toujours vu, au contraire, exprimer du dégoût pour l'extérieur, pour les autres, pour le monde. Si, dans le langage freudien, ce n'était pas sa propre personne qu'il dépréciait, mais la réalité autour de lui, alors mon frère n'était pas mélancolique ; il était en deuil. Mon frère portait le deuil de la vie qu'il était certain qu'il aurait dû vivre, mais que quelque chose, il ne savait pas très bien quoi, le monde, la réalité, une malédiction, lui avait volée<sup>268</sup>.

Ici la citation a selon moi une fonction différente, elle permet de réfléchir, catégoriser, nommer, et ordonner. Le discours théorique de Freud devient un instrument de lecture de la réalité, un outil d'interprétation, elle permet à Louis de donner une forme à une expérience singulière.

La citation participe ainsi à un travail de nomination. Là où la souffrance du frère pouvait apparaître confuse, diffuse ou énigmatique, le recours à Freud permet de lui donner une forme

---

<sup>268</sup> *Ibid.* p. 134-135.

discursive. Mais ce passage montre également que la référence n'est jamais reprise passivement. Le texte de Freud est réapproprié et déplacé dans le récit autobiographique.

Dans une nouvelle interview accordée à la *Grande librairie* en 2024, Édouard Louis revient sur cette citation :

Il y a ce livre aussi de Freud qui m'a beaucoup marqué que je cite dans *L'Effondrement* qui s'appelle *Deuil et mélancolie* [...] cette lecture de Freud par exemple est typiquement un des moments où un livre que j'ai lu est venu faire s'effondrer tout l'édifice sur lequel j'étais en train de construire le livre<sup>269</sup>.

La citation agit pendant l'écriture, elle n'est plus seulement un simple élément intégré au texte, mais une force active qui peut en modifier l'élaboration. Elle a modifié sa compréhension, l'orientation du texte et sa construction.

Cette déclaration d'Édouard Louis montre que le discours se construit aussi dans une interaction constante avec d'autres discours susceptibles d'en déplacer le sens. Ici, le détour par Freud modifie la réalité que le récit était en train de construire. La lecture produit un déplacement du regard porté sur l'expérience vécue et reconfigure l'organisation même du récit. La citation participe ainsi pleinement à l'élaboration de la réalité narrative et à la tentative de mise en forme d'un réel inaccessible.

### 3.2.3. *Dire son expérience*

Dans l'extrait suivant, le narrateur doute de ses propres affects, lui qui ne semble pas ressentir de tristesse pour la mort de son frère. Il cherche dans la littérature une forme émotionnelle susceptible de rendre son expérience intelligible et va mobiliser Catulle, non pas pour se cacher derrière ses mots, mais plutôt pour se comparer :

Le poète Catulle écrit à la mort de son frère :

Transporté à travers tant de régions et tant d'océans,  
je viens te rendre, mon frère, ces malheureuses offrandes  
pour t'accorder un ultime office funéraire,  
et je parlerai en vain à tes cendres muettes  
puisque le destin t'a arraché à moi.  
Hélas, mon pauvre frère, injustement soustrait à moi,  
à présent, ces choses de nos ancestrales mœurs  
ne sont plus que les offrandes funèbres d'un triste office.  
Accepte-les, mouillés par toutes les larmes de ton frère,  
et pour l'éternité, mon frère, au revoir et adieu.

---

<sup>269</sup> Transcription de La Grande Librairie - France Télévisions, Édouard Louis, « *L'effondrement* » : *La fin d'un cycle familial* - La Grande Librairie, op. cit.

Est-ce que j'écris parce que je ne ressens pas la tristesse de Catulle, et parce que je voudrais la ressentir ? Est-ce que j'écris dans l'espoir de faire advenir la douleur ? Est-ce que j'écris parce que cette douleur me ferait me sentir normal, un frère comme tous les autres frères, qui pleure la mort de l'autre ?<sup>270</sup>.

Le poème de Catulle décrit une douleur immédiatement reconnaissable, presque exemplaire d'un frère endeuillé. Or, Édouard Louis éprouve une distance par rapport à cette émotion attendue. En lisant Catulle, le narrateur ne retrouve pas sa propre douleur, mais au contraire mesure son incapacité à ressentir une tristesse qui correspond aux représentations habituelles du deuil. La citation de Catulle s'oppose donc à l'expérience de Louis, mais paradoxalement, elle peut aussi être vue comme une manière de dire ce qu'Édouard Louis ressent ou ne parvient pas à ressentir. La citation agit alors par contraste, elle expose la douleur de Catulle, et révèle le vide affectif ou l'absence de peine que ressent Louis. L'auteur approche ainsi indirectement une émotion qui lui échappe encore. La citation devient une médiation permettant d'explorer une expérience intérieure difficile à formuler.

Ainsi, le narrateur lit et écrit pour comprendre ce qu'il ressent, mais aussi pour tenter de faire advenir une émotion qui lui échappe encore. La citation ne sert alors pas uniquement à commenter le réel. Elle permet aussi de rendre possible une expérience subjective qui, sans les mots des autres, resterait peut-être inaccessible ou informe.

Plus loin Édouard Louis continue :

Je pensais : je vais écrire sur mon frère.

Je pensais à la phrase de Jamaica Kincaid : « Je suis devenue écrivain par désespoir, de sorte que quand j'ai appris que mon frère était mourant, j'étais familiarisée avec l'acte qui me sauverait : j'écrirais à son sujet. J'écrirais au sujet de sa mort. Quand j'étais jeune, plus jeune que je ne le suis maintenant, j'ai commencé à écrire au sujet de ma propre vie et j'en suis venue à voir que cet acte m'avait sauvé la vie. Quand j'ai appris que mon frère était malade et qu'il allait mourir, j'ai su, instinctivement, que pour le comprendre, ou pour tenter de comprendre sa mort, et pour ne pas mourir avec lui, j'écrirais à ce sujet. »

Je savais qu'une fois de retour à Paris, j'allais ouvrir mon ordinateur et commencer le récit de l'existence et de la chute de mon frère<sup>271</sup>.

Dans cet extrait, la citation de Jamaica Kincaid joue un rôle particulièrement important parce qu'elle fournit au narrateur un modèle d'écriture face à la mort. Le narrateur reconnaît dans les mots de Kincaid une fonction vitale de l'écriture : écrire pour comprendre, mais aussi écrire

---

<sup>270</sup> LOUIS Édouard, *L'Effondrement*, op. cit., p. 61-62.

<sup>271</sup> *Ibid.* p. 160.

pour survivre. Le narrateur trouve dans l'expérience d'une autre écrivaine une manière de légitimer son propre projet autobiographique. Cet extrait montre également une continuité entre l'acte de lecture et d'écriture. Le narrateur lit une écrivaine qui raconte avoir écrit sur son frère pour survivre à sa mort, puis il décide lui-même d'écrire sur son propre frère.

La citation sert aussi ici à écrire l'urgence même d'écrire. En reprenant les mots de Jamaica Kincaid, Louis donne une forme à cette nécessité immédiate du récit face à la mort du frère. Louis dit ainsi son urgence d'écrire à travers les mots de quelqu'un d'autre.

« L'affect de la tristesse crée une cohésion du moi, une unité, un sens, contre le morcellement », écrit Julia Kristeva et j'ai songé, en lisant, que cette phrase pouvait résumer ce qui se jouait en lui : la vie de mon frère avait été fracassée par les circonstances et sa tristesse lui offrait l'illusion d'une continuité, comme si tout avait été parfaitement logique, planifié, cohérent. La tristesse recollait les morceaux et créait pour lui la possibilité d'un récit<sup>272</sup>.

La citation de Julia Kristeva fournit à nouveau au narrateur des mots pour dire quelque chose qu'il pressent déjà, mais qu'il n'arrivait pas encore à formuler clairement. Le passage insiste d'ailleurs sur ce moment : « j'ai songé, en lisant, que cette phrase pouvait résumer ce qui se jouait en lui ». La citation devient alors une médiation énonciative : elle permet au narrateur de mettre en mots une expérience difficile à saisir directement. À nouveau, les textes des autres servent de ressources langagières. Le narrateur emprunte des formulations capables de rendre compréhensible et dicible une réalité intime qui semblait jusque-là lui échapper.

Nous voyons donc que pour Édouard Louis, écrire c'est être avec d'autres voix. La citation est ainsi chez lui plus qu'un simple ornement culturel ou qu'un argument d'autorité, elle est aussi une sorte de « béquille », un outil de compréhension et un mode de construction de la réalité. Elle est une forme d'appui face à une expérience difficile à saisir, notamment celle du deuil. La citation participe pleinement à la construction du texte et de sa signification. Les discours littéraires, philosophiques, sociologiques ou encore psychanalytiques mobilisés par Édouard Louis permettent d'organiser l'expérience vécue, de l'interpréter et de lui donner une forme intelligible. La citation fonctionne alors comme une médiation entre le vécu et son écriture, elle offre en effet des mots, des catégories et des récits capables de rendre pensable une réalité souvent difficile à saisir directement. En inscrivant son expérience dans une chaîne de discours déjà existants, Louis construit ainsi une parole autobiographique profondément relationnelle, où le sens naît de la rencontre entre voix personnelles et paroles d'autrui.

---

<sup>272</sup> *Ibid.* p. 145-146.

### 3.3. Du personnel au collectif

Dans *L'Effondrement*, Louis raconte évidemment une expérience personnelle et tragique. C'est de façon générale le cas pour tous les romans de l'auteur. Cependant, bien que Louis écrive toujours sur son expérience intime ou celle de ses proches, ses textes ont résolument toujours une visée collective et sociologique. Il faut en effet noter que Louis ne pratique pas l'autobiographie au premier degré puisque l'enjeu est davantage de s'interroger sur les possibilités mêmes de l'écriture de vie, sur les manières de se représenter soi-même tout en étant dans un mouvement vers l'extérieur, « vers l'autre, les autres, en traitant souvent de façon impersonnelle les divers épisodes d'un parcours pourtant bien *singulier* »<sup>273</sup> puisque Louis tend à assimiler sa trajectoire personnelle « à un objet d'investigation sociologique » :

En littérature, le témoignage est la relation d'une expérience : témoigner, c'est faire de sa vie un lieu commun qui ne soit pas nécessairement un symbole ou un exemple, mais seulement un indice. [...] [L]'écriture de soi s'y [dans le genre testimonial] affirme d'abord par ce qu'elle refuse d'être – une autobiographie, un journal, une confession – pour trouver refuge dans le témoignage conçu comme une entreprise visant non pas l'exemplarité d'un individu narcissique, mais plutôt l'exemplification d'un cas particulier valant pour une communauté<sup>274</sup>.

Cette description convient très bien au travail de Louis. Les références à d'autres discours participent également pleinement à ce mouvement qui conduit du personnel au collectif et permettent d'inscrire une trajectoire singulière dans une histoire sociale partagée.

## 4. Authenticité et vérité d'une citation

Pour Compagnon, la citation tend à être perçue comme une parole d'autorité, presque comme une « parole de dieu »<sup>275</sup>. Naturaliser la citation revient alors à faire comme si elle allait de soi, comme si son sens et sa légitimité étaient immédiatement garantis<sup>276</sup>. C'est également ce que remarque Fihol : « l'intention première de l'acte citationnel consiste à produire, par le recours à l'original, des signes "indubitables" d'un discours "vrai", un faire-vrai »<sup>277</sup>. Cela nous pousse à interroger le rapport à la vérité et l'authenticité, que Compagnon a également réfléchi. Selon lui, le recours à la citation déplace ainsi la question de la vérité vers celle de l'authenticité : il

---

<sup>273</sup> ARRIBERT-NARCE Fabien, *Photobiographies : pour une écriture de notation de la vie* : Roland Barthes, Denis Roche, Annie Ernaux, Paris, Honoré Champion, 2014, p. 324-325.

<sup>274</sup> COMPAGNON Antoine, « Écrire la vie : Montaigne, Stendhal, Proust », p. 881 cité dans : ARRIBERT-NARCE Fabien, *Ibid.*

<sup>275</sup> COMPAGNON Antoine, *La Seconde main ou le travail de la citation*, op. cit., p. 37.

<sup>276</sup> *Ibid.*

<sup>277</sup> FIHOL Emmanuel, « Le pouvoir de la citation » dans : *Neophilologus*, n°76, 1992, p. 161.

ne s'agit plus tant de déterminer si un énoncé est vrai que s'il est acceptable, peu importe alors qu'il soit vrai ou faux :

Tout se passe comme si la citation reposait sur un dogme de l'infailibilité : l'énoncé cité est préjugé vrai – du moins l'épreuve de sa vérité est ajournée, elle n'est pas nécessaire –, [...] une citation fausse, c'est une citation inauthentique, non conforme à l'original, à laquelle on ne peut substituer ses références *salva veritae*, parce qu'elle est sans référence : c'est une contrefaçon et non une erreur<sup>278</sup>

Pour Compagnon, la citation suspend en effet en partie la question de la vérité. Une citation n'a pas d'abord à être interrogée sur le vrai ou le faux de son contenu puisque sa force repose sur le fait que « c'est écrit »<sup>279</sup>. Le recours à la citation déplace ainsi l'enjeu de la vérité vers celui de l'authenticité. Ce qui importe n'est plus tant la validité de l'énoncé que son origine et la fidélité de sa reprise. Dès lors, la seule véritable question posée à la citation concerne son énonciation : est-elle authentique, conforme à sa source, correctement attribuée ? Déclarer une citation fausse revient alors moins à contester son contenu qu'à invalider son acte de reprise lui-même. La citation tire ainsi son autorité de la référence qu'elle exhibe<sup>280</sup>.

Mais cette conception de la citation comme garantie d'authenticité entre cependant en tension avec la définition de la vérité développée dans ce travail. Depuis le début de ma réflexion, la vérité n'a pas été envisagée comme adéquation immédiate entre le langage et le réel, mais comme une construction discursive toujours partielle, située et médiatisée par la parole et le langage. Or, ici pour Compagnon la citation tend précisément à produire un effet inverse. En effet, elle donne au discours une apparence d'évidence et de stabilité en s'appuyant sur l'autorité d'une parole déjà reconnue. Le « c'est écrit » évoqué par Compagnon suspend momentanément l'incertitude propre au langage et produit un effet de vérité davantage fondé sur l'authenticité de la source que sur la possibilité d'un accès direct au réel.

Chez Édouard Louis, cette tension est particulièrement intéressante puisque les citations ne servent pas uniquement à authentifier un discours ou à le légitimer. Elles participent aussi à un travail de construction d'une réalité sociale. La vérité qui se construit à travers elles ne repose pas sur une objectivité immédiate, mais sur l'inscription d'une expérience individuelle dans des discours théoriques, littéraires ou politiques déjà existants.

---

<sup>278</sup> COMPAGNON Antoine, *La Seconde main ou le travail de la citation*, op. cit., p. 107.

<sup>279</sup> *Ibid.*

<sup>280</sup> *Ibid.*

La citation ne garantit donc pas un accès transparent au réel, mais produit plutôt un effet de vérité. En ce sens, elle rejoint la conception lacanienne mobilisée dans ce travail : le réel ne peut jamais être saisi directement et nécessite toujours des médiations symboliques pour être approché et mis en discours.

## 5. Réel et réalité de la citation

Compagnon, s'appuyant sur Montaigne part du même constat que nous : tout langage est marqué par un écart irréductible avec le réel. La citation n'échappe pas à cette logique. Elle ne constitue alors pas une parole absolue ou divine, mais une parole répétée, reprise dans un autre contexte et donc nécessairement modifiée : « les paroles redictes ont, comme autre son, autre sens »<sup>281</sup>. Dès lors, toute reprise produit un déplacement de sens. Le langage apparaît ainsi fondamentalement équivoque et incapable d'enregistrer pleinement les singularités du réel. C'est aussi pourquoi, pour Compagnon, il y a toujours, dans un texte, davantage à lire que ce qui y est explicitement écrit<sup>282</sup>.

Samoyault reconnaît que nous ne lisons pas la littérature uniquement pour elle-même, mais également pour ce qu'elle nous dit et nous révèle du monde, bien que ses énoncés n'y renvoient pas directement<sup>283</sup>. Ils relèvent en effet d'un discours qui a ses propres règles, ses conventions et qui reste alors différent du réel tel que nous le définissons depuis le départ. Samoyault souligne cependant trois modalités où la référence « intertextuelle » (et donc interdiscursive dans notre cas), toujours en maintenant le discours dans les règles de l'énoncé littéraire, permet de faire signe du côté du monde<sup>284</sup>, de la réalité.

Celle qui nous intéressera particulièrement est ce que Samoyault appelle *l'intertextualité substitutive*, qui repose sur l'idée que l'écriture ne peut jamais accéder directement au réel. Face à l'impossibilité de rendre compte du monde de manière pleinement référentielle, l'écrivain passe alors par la bibliothèque et les textes des autres. L'intertexte devient une médiation entre l'expérience du monde et son écriture. Recourir à la citation ou au commentaire permet ainsi d'éviter l'illusion d'une parole entièrement originale ou transparente au réel, tout en assumant que toute écriture s'inscrit dans une continuité de discours déjà là. Le commentaire se substitue alors à l'invention et met en évidence le caractère fondamentalement second de l'écriture.

---

<sup>281</sup> MONTAIGNE *Essais*, III, 12, 1040 b cité dans COMPAGNON Antoine, *La Seconde main ou le travail de la citation*, op. cit., p. 357.

<sup>282</sup> COMPAGNON Antoine, *La Seconde main ou le travail de la citation*, op. cit., p. 356-357.

<sup>283</sup> SAMOYAUULT Tiphaine, op. cit., p. 85.

<sup>284</sup> *Ibid.*, p. 84.

Cependant, cette substitution n'éloigne pas totalement du monde. Au contraire, en passant par les mots d'autrui, l'écriture continue d'y renvoyer indirectement. Comme le souligne Christine Montalbetti, la citation dispense de refaire le travail de la formulation<sup>285</sup> en réutilisant une parole déjà écrite. Mais cette reprise signale aussi qu'un autre a déjà tenté de consigner le réel. L'intertextualité apparaît alors moins comme un éloignement du monde que comme une manière détournée de reconnaître son caractère partiellement irréprésentable.

Cette réflexion rejoint directement notre distinction entre réel et réalité. Si le réel désigne ce qui résiste au langage et à la symbolisation, alors l'usage de l'interdiscursivité peut être vu précisément comme une tentative de construire une réalité discursive à partir de ce qui ne peut être saisi immédiatement. Chez Compagnon comme chez Samoyault, le langage n'accède jamais directement au réel qui ne peut avoir de référent : toute parole est déjà reprise, déplacée, médiatisée par d'autres discours. La citation ne restitue donc pas le réel lui-même, mais participe à l'élaboration d'une réalité symbolique permettant de l'approcher indirectement.

En passant par les mots des autres, l'écriture reconnaît implicitement l'impossibilité d'une saisie transparente du réel. Le détour par la bibliothèque, la citation ou le commentaire ne constitue pas un éloignement du monde, mais une manière de tenter de rendre formulable une expérience qui, autrement, resterait peut-être informe ou indicible. Le discours d'Édouard Louis produit alors une réalité, une construction discursive destinée à border un réel qui excède toujours le langage.

---

<sup>285</sup> MONTALBETTI Christine, *Le Voyage, le Monde et la Bibliothèque*, Paris, PUF, 1997, p. 59.

## Chapitre 5 : Photographie et écriture chez Édouard Louis : entre réalité représentée et réel irreprésentable

### 1. Les limites du langage et le désir de l'image

Tout au long de ce mémoire, j'ai cherché à parcourir et interroger différents moyens adoptés par Édouard Louis pour rendre compte de la réalité et du réel des inégalités sociales. Les différentes analyses tendent à converger vers un même constat. En effet, l'œuvre de Louis est traversée par la volonté constante de dire le réel, mais également par une réflexion plus ou moins consciente sur les limites de cette entreprise. À chaque étape de ce travail, le langage a été à la fois l'instrument privilégié de la représentation du réel, mais aussi ce qui en a marqué et éprouvé les limites.

L'apparition de la photographie dans plusieurs œuvres de l'auteur invite à prolonger et déplacer cette interrogation. En effet, dans *Combats et métamorphoses d'une femme*, *Changer : méthode* et *Monique s'évade*, l'image vient s'ajouter au texte et participe à l'élaboration du récit. Cette présence de la photographie, bien que relativement limitée et discrète, soulève plusieurs questions. La photographie semble en effet entretenir avec son référent un rapport privilégié, puisqu'« elle permet une captation technique de la réalité »<sup>286</sup>. Il s'agira d'analyser ce rapport à la réalité, mais aussi au réel. La photographie permet-elle d'accéder là où les mots rencontrent leurs limites ? Autrement dit, si les mots échouent à saisir pleinement le réel, la photographie y parvient-elle davantage ?

La présence de la photographie chez Édouard Louis, si elle a été ponctuellement relevée, a rarement fait l'objet d'analyses approfondies, en dehors de certaines comparaisons avec l'usage de la photographie chez Annie Ernaux, et sa pratique de la « photo-socio-biographie »<sup>287</sup>. Chez Ernaux, la photographie permet de « révéler le réel en acte »<sup>288</sup>, et de « saisir la vie, au plus près de la réalité »<sup>289</sup>. Ces rapprochements invitent néanmoins à interroger plus précisément la fonction de l'image dans l'écriture de Louis.

---

<sup>286</sup> Textyles – Revue des lettres belges de langue française (« La Littérature au prisme de la photographie »), sous la direction de PIET Pierre, GILLAIN Nathalie, 2013, n°43, quatrième de couverture.

<sup>287</sup> ARRIBERT-NARCE Fabien, « Vers une écriture "photo-socio-bio- graphique" du réel. Entretien avec Annie Ernaux », dans : *Roman 20-50*, 2011/1, n° 51, p. 151.

<sup>288</sup> EDY Delphine, « Annie Ernaux et Édouard Louis : Écrire le réel entre bruit(s) et silence », dans : *Cahiers ERTA*, 2021, n°26, p. 37.

<sup>289</sup> ARRIBERT-NARCE Fabien, *op. cit.*, p. 153.

Il est également possible de mettre en relation ces interrogations avec une réflexion de l'auteur sur l'écriture elle-même et son lien avec l'image. Dans *Que faire de la littérature ?* Édouard Louis affirme :

La plupart du temps, écrire, c'est tout simplement l'enfer. Peter Handke a écrit dans ses *Carnets* : écrire, c'est faire le deuil de la perfection de l'image. On a une image parfaite en tête, on veut la mettre en mots, et quand on tente de le faire, cette perfection on la perd, et je ne sais pas pourquoi, c'est une impossibilité qui fait tant souffrir. Je crois que Handke appelle ça la douleur de la forme<sup>290</sup>.

L'écriture est ainsi vue comme marquée par une perte. Il existerait d'abord une « image parfaite » dans l'esprit de l'écrivain, mais le passage aux mots implique nécessairement une altération de cette image. Si les mots peinent à restituer cette « perfection de l'image », la photographie permet-elle de conserver quelque chose qui échappe au langage ? Et si l'écriture est le deuil de l'image, que se passe-t-il lorsque l'image est directement intégrée au livre ? Est-ce une façon de contourner cette perte, ou seulement de la déplacer ?

Je m'intéresserai donc à la manière dont l'usage de la photographie a influencé l'écriture de soi et des inégalités sociales chez Édouard Louis.

## 2. La photographie en théorie

Depuis l'invention de la photographie et du cinéma, l'homme moderne pense qu'il a enfin découvert une technique qui permet de capter et de restituer le monde « tel qu'il est »<sup>291</sup>. Grâce à son mode de production mécanique, la photographie semble en effet entretenir avec ce qu'elle représente un rapport différent de celui des autres formes de représentation. Cette apparente transparence de l'image a largement contribué comme nous allons le voir à son association avec l'idée de vérité, de preuve ou encore de témoignage.

### 2.1. Photographie, autobiographie et valeur testimoniale

Le roman contemporain d'inspiration autobiographique fait régulièrement appel à la photographie<sup>292</sup>. Nous pouvons presque nous étonner de la discrétion de la photographie dans

---

<sup>290</sup> LOUIS Édouard, *Que faire de la littérature ?*, op. cit., p. 214.

<sup>291</sup> ESQUENAZI Jean Pierre, DIANA Jean-François, *Réalité de l'image, Images de la réalité (2)*, Paris, L'Harmattan, 1960, p. 70.

<sup>292</sup> PIRET Pierre, « Tentations photographiques : Georges Rodenbach, Dominique Rolin, Guy Vaes » dans : *Textyles*, 2013, n°43, [En ligne], <http://journals.openedition.org/textyles/2348>, consulté le 1.10.25.

l'œuvre de Louis. Gillain et Piret se sont intéressés aux effets de la photographie sur les pratiques littéraires et en particulier le genre (auto)biographique, ils expliquent que :

Le plus souvent, il s'agit d'écrire sur la base de photographies qui, en évoquant des souvenirs ou en provoquant des réminiscences, enclenchent le processus d'écriture. Ce sont la plupart du temps des photos de famille, conservées dans un album, dans la maison des parents ; parfois, il s'agit de clichés perdus et d'autant plus investis émotionnellement<sup>293</sup>.

Cette réflexion paraît particulièrement adaptée à l'œuvre d'Édouard Louis. Les photographies qu'il mobilise sont en effet souvent issues de la sphère familiale et montrent l'auteur, des proches ou des lieux et/ou moments significatifs de son histoire personnelle. Comme dans de nombreuses écritures autobiographiques, elles entretiennent un lien étroit avec la mémoire et semblent susceptibles de faire émerger souvenirs et réminiscences. « Par le truchement du cliché photographique le temps est vaincu ; les êtres et les moments passés, une fois ressuscités, franchissent le seuil du présent et deviennent une partie intégrante du « je », de cette voix-écrivain »<sup>294</sup>. Nous verrons que dans *Combats et métamorphose d'une femme*, la photographie est même le point de départ de l'écriture du roman.

Toutefois, leur fonction ne se limite pas à celle d'un simple déclencheur narratif, ou d'une « attestation référentielle » :

Simple en apparence, le procédé offre pourtant de multiples potentialités littéraires et contribue de la sorte au renouvellement du genre. Réciproquement, cet usage littéraire de la photographie enrichit notre perception de ce médium, interdit de le réduire aux seules fonctions d'identification ou d'attestation référentielle<sup>295</sup>.

Insérée dans le récit, l'image acquiert de nouvelles significations tandis que le texte influence à son tour sa lecture. Les photographies présentées dans l'œuvre d'Édouard Louis, en plus d'être des preuves du passé raconté, participent à la représentation des trajectoires sociales et des métamorphoses identitaires qui traversent ses récits.

Cependant, cette idée de preuve n'est pas non plus une évidence. Snjezana Simic notamment se demande si la photographie peut nous tromper :

La photographie a cette particularité d'être considérée comme la plus vraisemblable (preuve, document) et la plus suspecte (manipulations, truchement). Cette double position provient du fait

---

<sup>293</sup> GILLAIN Nathalie, PIRET Pierre, « Présentation », dans : *Textyles*, 2013, n°43, [En ligne], <http://journals.openedition.org/textyles/2347>, consulté le 2.10.25.

<sup>294</sup> CRISTEA Carmen, « L'image photographique dans *À la recherche d'une enfance* de Suzanne Lilar », dans : *Textyles*, 2013, n°43, [En ligne], <http://journals.openedition.org/textyles/2359>, consulté le 2.10.25.

<sup>295</sup> GILLAIN Nathalie, PIRET Pierre, « Présentation », *op. cit.*

qu'en dépit de tout ce qui est en jeu contre la crédulité de l'image photographique, (aujourd'hui encore) généralement, on en croit les photos. Il va de soi que cette croyance peut être assez facilement déstabilisée et même éliminée, mais il semble que, si l'on voit une photo qui nous paraît plausible, notre premier réflexe soit encore positif<sup>296</sup>.

Simic a écrit ces lignes en 2016, depuis lors nous ne pouvons ignorer l'évolution rapide des outils de retouche numérique et plus récemment des images générées par l'intelligence artificielle, qui ont dû contribuer à fragiliser cette confiance. La photographie ne bénéficie plus de la même évidence documentaire qu'auparavant et nécessite désormais une vigilance accrue du spectateur. Cependant Simic continue en expliquant : « Il s'agit ici d'un moment psychosociologique assez complexe, mais disons que cette attitude positive serait probablement conditionnée par l'utilisation documentariste de la photographie, qui est de nos jours encore assez importante »<sup>297</sup>. Cette observation semble particulièrement pertinente dans le cas de l'œuvre d'Édouard Louis. Les photographies intégrées à ses récits ne sont pas présentées comme des objets artistiques ni comme des images ambiguës appelant le doute. L'effet de crédibilité produit par les photographies est renforcé par leur caractère amateur et familial. Ces images ne présentent pas les signes d'une élaboration artistique, elles apparaissent au contraire comme des archives privées extraites de la sphère intime. Ainsi, parce qu'elles ressemblent aux photographies conservées dans les albums familiaux, elles sont spontanément perçues comme des traces documentaires d'un passé effectivement vécu. Dans le cadre de ce mémoire, il ne s'agira pas de remettre en question l'origine de ces photographies insérées par Louis, mais d'analyser leurs effets dans la construction du récit.

Avant d'interroger les effets produits par l'articulation du texte et de l'image dans les œuvres d'Édouard Louis, il convient d'examiner la nature du lien entre la photographie et son référent. Cette réflexion conduit plus largement à s'interroger sur le rapport que la photographie entretient avec la réalité et, ensuite, sur sa capacité éventuelle à approcher le réel entendu dans son acception lacanienne.

## 2.2. La référence et la réalité : le *ça a été* de Barthes

Roland Barthes s'intéresse à la question du langage de la photographie dans *La Chambre claire*. Le sémiologue s'inscrit dans la tradition référentialiste, qui trouve son origine chez Peirce dont nous avons déjà parlé. Pour ce courant, la spécificité de la photographie par rapport aux autres

---

<sup>296</sup> SNJEZANA Simic. « L'image post-photographique nous trompe-t-elle ? » dans : *L'image trompeuse*, Presses Universitaires de Provence, 2016, p. 193.

<sup>297</sup> *Ibid.*

arts visuels est son caractère indiciel<sup>298</sup>. Barthes s'est en effet beaucoup intéressé à ce qu'il appelle le « référent biographique »<sup>299</sup>, qui est : « non pas la chose *facultativement* réelle à quoi renvoie une image ou un signe, mais la chose *nécessairement* réelle qui a été placée devant l'objectif, faute de quoi il n'y aurait pas de photographie »<sup>300</sup>. Barthes compare en effet la photographie à la peinture ou au discours, qui peuvent feindre la réalité sans l'avoir vue.

Au contraire de ces imitations, dans la Photographie, je ne puis jamais nier que *la chose a été là*. Il y a double position conjointe : de réalité et de passé. Et puisque cette contrainte n'existe que pour elle, on doit la tenir, par réduction, pour l'essence même, le noème de la Photographie. Ce que j'intentionnalise dans une photo (ne parlons pas de cinéma), ce n'est ni l'Art, ni la Communication, c'est la Référence, qui est l'ordre fondateur de la Photographie. Le nom du noème de la Photographie sera donc : « *Ça-a-été* »<sup>301</sup>.

Si les photographies chez Louis peuvent participer à une réflexion sur les trajectoires sociales, la mémoire ou l'émancipation, c'est aussi parce qu'elles sont perçues comme les traces d'une réalité effectivement vécue. La photographie montre ainsi un objet qui n'est plus présent, tout en fournissant la certitude de son existence passée :

La Photographie devient alors pour moi un *medium* bizarre, une nouvelle forme d'hallucination : fausse au niveau de la perception, vraie au niveau du temps : une hallucination tempérée, en quelque sorte, modeste, *partagée* (d'un côté « ce n'est pas là », de l'autre « mais cela a bien été ») : image folle, *frottée* de réel<sup>302</sup>.

Cette forte référentialité offre à la photo une valeur de vérité, ce que Barthe appelait une « force d'évidence » que le texte n'a pas. En effet, selon Barthes, la langue ne peut pas prouver sa réalité par son code<sup>303</sup> : « Cette certitude, aucun écrit ne peut me la donner. C'est le malheur du langage de ne pas pouvoir s'authentifier lui-même [...] Le langage est, par nature, fictionnel »<sup>304</sup>. Ainsi, comme l'explique Clouâtre, « la photo accentue la dimension autobiographique du texte par son évocation authentique au privé »<sup>305</sup>. Sylvie Jopeck approfondit également la question :

---

<sup>298</sup> GOLTZBERG Stefan, « Barthes et la photographie comme langage », 1982, <https://stefangoltzberg.wordpress.com/wp-content/uploads/2009/03/barthes-et-la-photographie-comme-langage1.pdf>, consulté le 13.05.26, p. 9.

<sup>299</sup> BARTHES Roland, *op. cit.*, p. 120.

<sup>300</sup> *Ibid.*

<sup>301</sup> *Ibid.*

<sup>302</sup> *Ibid.*, p. 177.

<sup>303</sup> CLOUÂTRE Mélanie, *op. cit.*, p. 69.

<sup>304</sup> BARTHES Roland, *op. cit.*, p. 134.

<sup>305</sup> CLOUÂTRE Mélanie, *op. cit.*, p. 69.

[L]e cliché photographique permet de mettre en perspective le double postulat du texte biographique et autobiographique qui possède à la fois une valeur historique, ayant la force du document vrai, et une valeur relationnelle, mettant en jeu la confiance, voire l'amour<sup>306</sup>.

La photographie serait ainsi une preuve offerte aux lecteurs. Cette spécificité peut expliquer en partie la présence de photographies chez Édouard Louis. Dans des œuvres fondées sur une forte dimension autobiographique et référentielle, elles semblent apporter une forme d'authentification visuelle au récit.

Certains chercheurs nuancent cependant ce rapport référentiel et testimonial de la photographie. Soulages, dans *L'Esthétique de la photographie*, prend par exemple distance avec Roland Barthes en ce qui concerne la valeur testimoniale de la photographie. Le *ça a été* de Barthes devient pour lui *ça a été joué*<sup>307</sup>.

Cette idée est d'ailleurs déjà présente chez Barthes lui-même. Dans *La Chambre Claire*, il commence par proposer de nommer trois figures dotées d'intentions dans la photographie :

L'*Operator*, c'est le photographe. Le *Spectator*, c'est nous tous qui compulsions, dans les journaux, les livres, les albums, les archives, des collections de photos. Et celui ou cela qui est photographié, c'est la cible, le référent, [...], que j'appellerais volontiers le *Spectrum* de la Photographie (le visionneur d'après-coup) et le Spectrum (le sujet photographié)<sup>308</sup>.

Ces trois figures participent chacune à tour de rôle à la création de significations de l'image. En premier lieu, la photographie n'échappe pas à une forme de sélection effectuée par l'*Operator* et le Spectrum : « Bien que l'image paraisse naturelle au *Spectator*, l'*Operator* dispose lui-même le Spectrum qui s'y retrouve. L'image devient une mise en scène où le Spectrum est acteur »<sup>309</sup>. Ainsi, alors même que la photographie peut être considérée comme une reproduction spontanée de la réalité aux yeux du spectateur, elle résulte d'une série de choix préalables concernant le cadrage, la pose, les objets représentés ou encore leur disposition devant l'objectif : « Je pouvais supposer que l'émotion de l'*Operator* (et partant l'essence de la Photographie-selon-le-Photographe) avait quelque rapport avec le « petit trou » (*sténopé*) par lequel il regarde, limite, encadre et met en perspective ce qu'il veut « saisir » (surprendre) »<sup>310</sup>.

---

<sup>306</sup> JOECK Sylvie, *La photographie et l'(auto)biographie*, Paris, Gallimard, « Education », 2004, p. 6.

<sup>307</sup> CRISTEA Carmen, *op. cit.*

<sup>308</sup> BARTHES Roland, *La chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980, p. 22.

<sup>309</sup> CLOUÂTRE Mélanie, « Saisir la réalité de sa mort par l'écriture photographique Étude des relations intermédiaires entre la photographie et l'écriture dans "L'usage de la photo" et "Les années" d'Annie Ernaux », [mémoire langue et littérature française], Université McGill, Montréal, 2011, p. 10.

<sup>310</sup> BARTHES Roland, *op. cit.*, p. 23.

La photographie ne donne donc jamais accès à la totalité de la réalité, mais seulement à une portion de celle-ci, déterminée par les intentions du photographe, du photographié et par les contraintes du medium.

Il évoque alors notamment le portrait photographique comme un « champ clos de forces » :

Quatre imaginaires s'y croisent, s'y affrontent, s'y déforment. Devant l'objectif, je suis à la fois : celui que je me crois, celui que je voudrais qu'on me croit, celui que le photographe me croit, et celui dont il se sert pour exhiber son art. Autrement dit, action bizarre : je ne cesse de m'imiter, et c'est pour cela que chaque fois je me fais (que je me laisse) photographier, je suis inmanquablement frôlé par une sensation d'inauthenticité, parfois d'imposture<sup>311</sup>.

À nouveau donc l'action de l'homme reprend de l'importance, chaque photographe apporte son image de la réalité<sup>312</sup>. Ainsi, même lorsque la photographie entretient un lien indéniable avec son référent, elle ne saurait être assimilée à une simple captation de la réalité. Elle témoigne bien de l'existence d'une personne ou d'une situation, mais ce qu'elle donne à voir est déjà le résultat d'un travail, du photographe comme nous venons de le voir, mais également du photographié qui effectue également un travail de présentation de soi, de cadrage et de construction :

Il peut arriver que je sois regardé sans le savoir, et de cela je ne peux encore parler, puisque j'ai décidé de prendre pour guide la conscience de mon émoi. Mais très souvent (trop souvent, à mon gré), j'ai été photographié en le sachant. Or, dès que je me sens regardé par l'objectif, tout change : je me constitue en train de « poser », je me fabrique instantanément un autre corps, je me métamorphose à l'avance en image. Cette transformation est active : je sens que la Photographie crée mon corps et le mortifie, selon son bon plaisir<sup>313</sup>.

La photographie entretient une relation privilégiée avec la réalité, même si elle n'en est jamais une copie parfaite. La question se pose dès lors de savoir si l'image photographique permet d'approcher le réel davantage que ne le fait l'écriture.

---

<sup>311</sup> BARTHES Roland, *op. cit.*, p. 29-30.

<sup>312</sup> KEIM Jean, « Photographie et réalité », dans : *Diogène*, Vol. 0, n°50, 1965, p. 66.

<sup>313</sup> BARTHES Roland, *op. cit.*, p. 25.

### 2.3. Un nouvel accès au réel ?

Comme le dit Cristina Alvares : « Poser la question du rapport de la photographie au réel c'est donc interroger son rapport à l'impossible de la représentation et du sens »<sup>314</sup>, puisque le réel ne peut pas être représenté.

Selon Levine, plus proche l'image est du réel, plus grand(e) sera notre surprise/plaisir au moment de la découverte qu'il s'agit d'une tromperie<sup>315</sup>. Dans cette perspective, Foster, s'appuyant sur Lacan, souligne que tout art cherche à « dompter le regard » (*the gaze*)<sup>316</sup>. Chez Lacan, le regard ne se réduit pas à l'acte de voir exercé par le sujet : il désigne également « un regard qui provient de l'objet, et de l'image ; le sujet regarde, mais il est aussi regardé, et même menacé par la violence du regard qui peut être compris comme le retour d'une rencontre traumatique avec le réel »<sup>317</sup>.

Pour se prémunir contre cette irruption du réel, ce qui résiste au symbolique, le sujet s'appuie sur des *images-écrans*. Foster interprète celles-ci comme l'ensemble des conventions artistiques, des systèmes de représentation et des codes visuels et culturels qui médiatisent notre rapport au monde<sup>318</sup>. C'est en ce sens que Lacan peut affirmer que toute image est un *dompte-regard* : elle ne donne pas un accès immédiat au réel, mais constitue au contraire un dispositif permettant à la fois de l'approcher et de maintenir une distance avec lui. Chaque époque et chaque art élabore ainsi ses propres formes et ses propres techniques de représentation, qui répondent à cette double exigence, c'est donc aussi vrai pour la photographie<sup>319</sup>.

Pour en revenir à cette idée de tromperie, il y a donc toujours un écart entre l'image et la réalité, qui rappelle que la représentation parfaite et identique n'existe pas. Ce décalage, si infime qu'il soit, « rend possible de provoquer le réel et être provoqué par ce réel »<sup>320</sup>. Ainsi, comme le souligne Foster dans une perspective lacanienne : « une illusion parfaite n'est pas possible, et même si elle était possible, elle ne répondrait pas à la question du réel, qui reste toujours, derrière et au-delà, pour nous leurrer »<sup>321</sup>.

---

<sup>314</sup> ALVARES Cristina, « Photographie et Réel », 2001, URL : <https://www.lacan.com/alvares.htm>.

<sup>315</sup> LEVINE Caroline, « Seductive reflexivity: Ruskin's dreaded trompe l'œil », dans : *The journal of aesthetics and art criticism*, vol.56, n°4, 1998, p. 368, cité et traduit dans SNJEZANA Simic, *op. cit.*, p. 192.

<sup>316</sup> FOSTER Hal, *Le retour du réel : situation actuelle de l'avant-garde*, Bruxelles, La lettre volée, 2005 dans : SNJEZANA Simic, *op. cit.*, p. 192.

<sup>317</sup> SNJEZANA Simic, *op. cit.*, p. 192.

<sup>318</sup> *Ibid.*

<sup>319</sup> *Ibid.*

<sup>320</sup> *Ibid.*, p. 195.

<sup>321</sup> *Ibid.*, p. 195.

Foster explique qu'en tant que manqué, le réel ne peut être représenté, mais ne peut qu'être répété, il *doit* même être répété. La répétition n'est pas la reproduction comme le dit Lacan en référence à Freud<sup>322</sup>.

La répétition sert à *faire écran* au réel perçu comme traumatique. Mais ce besoin-là renvoie également au réel et c'est là que le réel *crève* l'écran de la répétition. Cette rupture concerne moins le monde que le sujet – entre la perception et la conscience d'un sujet *touché* par une image<sup>323</sup>.

Foster établit ensuite un lien entre ce que Lacan appelle le *tuché*, c'est-à-dire le point traumatique et ce que Barthes appelle le *punctum* dans *La Chambre claire*, c'est-à-dire l'indice qui touche la sensibilité d'un individu, comme un élément d'une photographie qui surgit grâce au regard du *Spectator* : « Le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, *me point* (mais aussi me meurtrit, me poigne) »<sup>324</sup>. Plus loin, Barthes ajoute une dernière chose sur le *punctum* : « qu'il soit cerné ou non, c'est un supplément : c'est ce que j'ajoute à la photo et *qui cependant y est déjà* »<sup>325</sup>. Plus loin Barthes ajoute qu'« il est aigu et étouffé, il crie en silence. Bizarre contradiction : c'est un éclair qui flotte »<sup>326</sup>. Le chercheur conclut donc en expliquant que le *punctum* est « une sorte de hors champ subtil, comme si l'image lançait le désir au-delà de ce qu'elle donne à voir : [...] l'excellence absolue d'un être, âme et corps mêlés ». Ainsi, la photographie ne montre que ce qui fait surface en dehors de ce *punctum*. Puisque le *punctum* est ce détail qui « me point », me blesse, certains y voient une irruption du Réel, quelque chose dans l'image échappe au contrôle et produit un choc chez le *Spectator*. Barthes précise également que ce *punctum* est personnel<sup>327</sup>.

Foster explique que cette confusion concernant la localisation de la rupture, le *tuché* ou le *punctum*, « est une confusion entre le sujet et le monde, l'intérieur et l'extérieur »<sup>328</sup>. Barthes, lui s'intéresse plutôt à des photographies banales et situe donc le *punctum* dans les détails du contenu.

Ainsi, c'est dans les limites de cette représentation que peut se manifester quelque chose du réel. Le *punctum* de Barthes ou la rupture évoquée par Foster désignent moins un accès direct

---

<sup>322</sup> LACAN Jacques, « L'inconscient et la répétition » dans : *Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Le Seuil, « Points », 1973, p.59.

<sup>323</sup> FOSTER Hal, *Le retour du réel : situation actuelle de l'avant-garde*, Bruxelles, La lettre volée, 2005, p. 168.

<sup>324</sup> BARTHES Roland, *op. cit.*, p. 49.

<sup>325</sup> BARTHES Roland, *op. cit.*, p. 89.

<sup>326</sup> BARTHES Roland, *op. cit.*, p. 87.

<sup>327</sup> FOSTER Hal, *op. cit.*, p. 168.

<sup>328</sup> *Ibid.*

au réel qu'un point de défaillance de la représentation, un moment où l'image affecte le sujet. Le réel ne s'y montre jamais directement, mais surgit dans ce qui continue de résister au sens et à la représentation malgré l'image et peut se manifester dans les effets produits sur le spectateur, ou dans ce qui résiste à toute interprétation complète. Cette distinction entre réalité représentée et réel irréprésentable sera importante pour l'analyse des photographies présentes dans l'œuvre d'Édouard Louis, où les images ne donnent pas directement à voir le réel, mais participent à rendre visibles certaines de ses traces au sein de la réalité sociale.

Cette impossibilité d'une adéquation parfaite entre le réel et sa représentation ne doit cependant pas être comprise comme un simple échec. Plusieurs théoriciens comme Simic considèrent au contraire que l'écart entre l'image et le réel constitue un enjeu esthétique fondamental :

Les images qui aspirent à une illusion presque parfaite de la réalité possèdent cette ambiguïté séduisante d'être au croisement de la réalité et de l'image. Ou vaut-il mieux dire : être à l'origine d'une rencontre échouée à jamais ? Mais cette distance n'est-elle pas un espace où une œuvre est mise en œuvre, autrement dit, où s'actualise l'intention artistique, ou tout simplement un enjeu esthétique de l'œuvre ?<sup>329</sup>.

C'est donc dans l'écart entre le réel et sa représentation que peut se déployer le travail artistique et se construire le sens de l'œuvre.

### 3. Analyse de la photographie dans l'œuvre d'Édouard Louis

Dans l'œuvre actuelle d'Édouard Louis, trois romans font usage de la photographie. En premier lieu, dans *Combats et métamorphose d'une femme* se trouvent 3 photographies, cette fois-ci non légendées. Une photographie de 3 membres de sa famille dans leur maison, un selfie de Louis avec sa mère et enfin un selfie de la mère de Louis, jeune, à la toute fin du roman, mais qui est à l'origine même de l'écriture du récit qui commence par la découverte de cette photographie. Ensuite, dans *Monique s'évade* se trouve une seule et unique photo à la fin de roman, à nouveau de la mère de Louis, qui se trouve dans un avion. Le troisième et dernier, qui est aussi le plus fourni en photos est *Changer : méthode*, dans lequel se trouvent 9 images, la plupart légendées, qui sont aussi bien des photos de Louis à différents moments de sa vie, qu'une capture d'écran d'un mail envoyé par Didier Eribon, des photos de sa maison d'enfance puis de son premier appartement, etc.

---

<sup>329</sup> SNJEZANA Simic, *op. cit.*, p. 192.

La plupart des photos sont donc insérées dans le texte et suivent de façon assez aléatoire le flux de l'écriture. Elles sont en noir et blanc, probablement en raison des contraintes liées à l'impression dans le roman et ont souvent pour fonction d'illustrer la parole et sont la preuve, le témoignage du « ça-a-été ».

### 3.1. La photographie dans *Combats et métamorphose d'une femme*

#### 3.1.1. *Écrire sur base d'une photographie*

*Combats et métamorphose d'une femme* débute non avec une photo, mais avec la longue évocation d'une ancienne photographie que Louis a retrouvée de sa mère :

Tout a commencé par une photo. Je ne savais pas que cette image existait et que je la possédais – qui me l'a donnée, et quand ?

La photo était prise par elle l'année de ses vingt ans. J'imagine qu'elle avait dû tenir l'appareil à l'envers pour saisir son propre visage dans l'objectif. C'était une époque où les téléphones portables n'existaient pas et où se photographier soi-même n'était pas une chose évidente. Elle penchait la tête sur le côté et elle souriait légèrement, ses cheveux peignés et plaqués sur son front, impeccables, ses cheveux blonds autour de ses yeux verts. C'était comme si elle cherchait à séduire. Je ne trouve pas les mots pour l'expliquer, mais tout, dans sa pose, dans son regard, dans le mouvement de ses cheveux, évoque la liberté sur ce cliché, l'infinité des possibles devant soi, et peut-être, aussi, le bonheur. J'avais oublié, je crois, qu'elle avait été libre avant ma naissance – heureuse ? J'aurais dû y penser quand je vivais encore avec elle, parfois, un jour elle avait forcément dû être jeune et pleine de rêves, mais quand j'ai retrouvé cette photo je n'y avais plus pensé depuis longtemps, c'était une connaissance, un savoir trop abstrait. Rien ou presque de ce que j'ai connu d'elle dans mon enfance, au contact de son corps pendant quinze ans, n'aurait pu me le rappeler.

En voyant cette image j'ai senti le langage disparaître de moi. De la voir libre, projetée de tout son corps vers le futur, m'a fait revenir en tête les années de sa vie partagées avec mon père, les humiliations venues de lui, la pauvreté, vingt années de sa vie mutilées et presque détruites par la violence masculine et la misère, entre vingt-cinq et quarante-cinq ans, à l'âge où d'autres expérimentent la vie, la liberté, les voyages, l'apprentissage de soi.

De voir cette photo m'a rappelé que ces vingt années de vie détruites n'étaient pas quelque chose de naturel, mais qu'elles avaient eu lieu par l'action de forces extérieures à elle – la société, la masculinité, mon père – et que les choses auraient donc pu *être autrement*. La vision de bonheur m'a fait ressentir l'injustice de sa destruction. J'ai pleuré devant cette image parce que j'ai été, malgré moi, ou peut-être, plutôt, avec elle, et parfois contre elle, l'un des acteurs de cette destruction<sup>330</sup>.

Ce qui est frappant dans cet extrait, c'est que Louis commence par interpréter cette photographie que le lecteur n'a d'ailleurs pas encore vue, non pas comme un souvenir, mais

---

<sup>330</sup> LOUIS Édouard, *Combats et métamorphose d'une femme*, op. cit., p. 10-11.

comme une révélation. La photographie lui fait découvrir sa mère, qu'il pensait connaître, avant la domination masculine et sociale. Il n'est pas seulement frappé par la jeunesse de sa mère, mais insiste aussi sur la liberté, l'infinité des possibles, le bonheur. La photographie rend aussi selon lui visible une vie qui aurait pu être différente : « les choses auraient donc pu être autrement ». Comme à son habitude, Louis transforme un fait ou un objet personnel, dans ce cas-ci une photographie et une émotion personnelle, en analyse sociologique.

Ici, l'image n'est pas un complément du récit, mais en est l'origine. C'est quelque chose qui a pu déjà être observé par exemple chez Annie Ernaux, notamment avec *Les Années*, où la photographie agissait comme un support de remémoration. La photographie donne accès à une réalité passée, mais ce qui touche Louis dépasse cette réalité visible, ce qui surgit à travers l'image pour lui, c'est la violence des mécanismes sociaux qui ont détruit cette possibilité de vie. La photographie ne montre pas directement le réel de la violence, elle n'en est pas capable, mais elle révèle l'existence par contraste, en montrant ce qui a été perdu. La photographie fait surgir une question, une émotion et une injustice à Louis, le premier *Spectator*, et l'écriture se déploie ensuite pour leur donner une forme intelligible et politique.

### 3.1.2. L'ekphrasis

Le fait que la photographie soit évoquée dès les premières pages, mais ne soit montrée au lecteur qu'à la toute fin du livre influence sa fonction et son impact. Chronologiquement, dans l'expérience de lecture, le lecteur ne voit pas la photographie au moment où Louis la découvre. Il doit d'abord passer par les mots et pendant tout le livre, il reconstruit mentalement cette image à partir de la description. Puisqu'au départ la photographie n'est pas présente visuellement dans le récit, elle est décrite par le procédé stylistique de l'ekphrasis, qui est déjà une confrontation entre les arts visuels et littéraires<sup>331</sup>. L'ekphrasis permet de percevoir un médium à travers le langage d'un autre, ici la photographie dans l'écriture, sans que ce premier ne se manifeste matériellement<sup>332</sup>.

Il faut cependant notifier que mettre entièrement en mots une image, et inversement, est impossible, comme le disait déjà Foucault. Dans *Les Mots et les choses*, il affirmait que la parole et le visible sont irréductibles l'un à l'autre :

On a beau dire ce qu'on voit, ce qu'on voit ne loge jamais dans ce qu'on dit, et on a beau faire voir, par des images, des métaphores, des comparaisons, ce qu'on est en train de dire, le lieu où

---

<sup>331</sup> CLOUÂTRE Mélanie, *op. cit.*, p6.

<sup>332</sup> *IBID.*, p. 73.

elles resplendissent n'est pas celui que déploient les yeux, mais celui que définissent les successions de la syntaxe<sup>333</sup>.

L'ekphrasis proposée par Louis n'est pas un simple doublon de la photographie, elle propose également une interprétation. Le texte ne reproduit ainsi pas l'image et l'image ne confirme pas entièrement le texte. Chacun donne accès à des éléments différents. Cet écart entre le visible et le dicible est également porteur de sens.

### 3.1.3. Preuves et archives



Figure 1: Photographie de Monique jeune, reproduite dans Louis Édouard, *Combats et métamorphoses d'une femme*, Paris, Seuil, 2021, p. 119<sup>334</sup>.

En même temps, le fait de placer la photographie à la fin lui donne aussi une force particulière, comme une preuve matérielle qui vient confirmer que cette jeune femme a existé : « L'archive, intégrée dans une graphie de vie à entendre dans le sens le plus matériel possible, sert alors à relater, à rapporter le vécu plutôt qu'à le raconter, à le narrativiser »<sup>335</sup>. Nous retrouvons la valeur testimoniale de la photographie ainsi que le « Ça-a-été » de Barthes. La photographie de la mère de Louis atteste non seulement de l'existence passée de son référent, mais elle inscrit également cette existence dans une matérialité qui résiste à la reconstruction mémorielle et à la fiction, du moins en partie, malgré la part de sélection et de mise en scène inhérente à toute pratique photographique.

Comme je l'ai montré précédemment et comme l'explique Michael Sherigham, l'écriture de soi contemporaine se caractérise par un intérêt croissant pour l'archive, le document, la trace. Cette évolution traduit plusieurs déplacements importants dans le champ autobiographique :

---

<sup>333</sup> FOUCAULT Michel, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 25.

<sup>334</sup> LOUIS Édouard, *Combats et métamorphose d'une femme*, op. cit. p. 119.

<sup>335</sup> ARRIBERT-NARCE Fabien, *Photobiographies : pour une écriture de notation de la vie : Roland Barthes*, Denis Roche, Annie Ernaux, Paris, Honoré Champion, 2014, p. 326.

De l'individu à l'interaction de l'individu et du collectif ; de la vie intérieure à cette « vie extérieure » (Annie Ernaux) où notre existence dépend étroitement du rapport à l'autre dans l'espace social [...] ; du sentiment que les matériaux de l'autobiographie sont personnels [...] à la conviction qu'ils renvoient autant à ce qui nous est imposé, au cadre social de la mémoire (Halbwachs)<sup>336</sup>.

Les photographies insérées dans l'œuvre de Louis, en plus d'entretenir un lien avec la mémoire peuvent ainsi être envisagées comme de telles archives. Elles ne servent pas uniquement à illustrer un récit autobiographique, mais participent à une enquête menée sur soi-même, sur sa famille et sur les déterminations sociales qui ont façonné les trajectoires individuelles. En ce sens, la photographie en plus de documenter une histoire personnelle rend également en partie visibles les structures sociales et les rapports de domination.

#### 3.1.4. *Limites et collaboration du langage et de l'image*

Cet extrait est également intéressant car il illustre à la fois la puissance et les limites de la photographie, mais aussi celles du langage. Les limites du langage qui ont déjà été explorées dans ce mémoire sont à nouveau explicitement formulées « Je ne trouve pas les mots pour l'expliquer. » et un peu plus loin « En voyant cette image j'ai senti le langage disparaître de moi ». Louis raconte donc une expérience qui a commencé par une défaillance du langage, la photographie lui fait percevoir quelque chose qu'il ne parvient pas immédiatement à formuler, l'image produit ainsi un savoir ou du moins une intuition qui précède les mots. À nouveau nous retrouvons ce qui a été développé dans ce mémoire : certaines expériences et notamment celles liées à la violence ou à la souffrance excèdent les capacités du langage.

Mais lorsque la photographie apparaît à la fin, le lecteur découvre qu'elle ne contient pas explicitement tout ce que Louis y voyait. Nous y voyons un visage, une pose, un sourire, mais pas directement la domination masculine, les années de pauvreté, les violences et les rêves détruits. L'image seule ne dit pas tout ce que Louis lui fait dire.

En plaçant la photographie à la fin, Louis montre que l'image seule est insuffisante, mais le texte également. Quelque chose naît alors de leur rencontre. Clouatre explique que la photographie se contente de « montrer la réalité d'un instant donné, de le représenter matériellement, de le dédoubler, mais sans fournir au *Spectator* la légende pour décrypter son langage »<sup>337</sup>. La

---

<sup>336</sup> SHERIGHAM Michael, « La Figure de l'archive dans le récit autobiographique contemporain », cité dans : VIART Dominique, « Les Mutations esthétiques du roman français contemporain », numéro spécial du journal *Lendemain, Etudes comparées sur la France*, vol. 27, n°107/108, 2002, p. 25.

<sup>337</sup> CLOUÂTRE Mélanie, *op. cit.* p. 17.

chercheuse se réfère à la conclusion proposée par Barthes, l'image photographique montre sans dire : elle donne accès à une présence, à une apparence ou à une situation, elle montre des faits qui ont eu lieu dans le passé, mais n'est pas capable d'en communiquer les détails :

En fait, il n'y a pas de témoignage possible, ni d'explication sur ce qui se passe lors de la prise de photo. L'image ne transmet que le visible. Elle demeure silencieuse tout en suggérant un discours. Même à l'aide d'une analyse des différentes figures dotées d'intention dans la photographie<sup>338</sup>.

Ainsi, selon la formule de Barthes, la photo « ne sait dire ce qu'elle donne à voir »<sup>339</sup>.

C'est alors aussi le récit qui a produit le sens de l'image. Nous voyons donc dans ce roman qu'il ne s'agit pas d'une intervention de l'image qui réussit là où les mots échouent, mais ce n'est pas non plus seulement les mots qui expliquent ce que l'image n'est pas capable de montrer. Chaque medium rencontre sa propre limite. Ni l'image ni le langage ne parviennent à saisir totalement ce qui est en jeu. L'extrait met ainsi en évidence les limites respectives de l'image et du langage, sans pour autant les réduire à une impuissance.

En même temps les deux sont des tentatives qui permettent de s'en approcher. Le réel ne se laisse pas représenter directement, mais il se manifeste dans l'écart entre ce que l'image montre, ce que le texte explique et ce qui continue malgré tout à leur échapper.

Ainsi, puisque ni la photographie ni l'écriture ne peuvent capter toute la réalité d'une vie, « les deux doivent communiquer par leurs modalités respectives et tenter de reconstituer les sensations du passé pour les faire revivre dans et par leur confrontation. Autrement dit, leur rencontre produit une expérience qui dépasse leurs matérialités propres »<sup>340</sup>. Leur confrontation permet ainsi de faire apparaître ce qui échappe à chacun d'eux pris séparément.

### 3.1.5. *Lien avec Monique s'évade*

Toute cette analyse s'applique aussi à *Monique s'évade*, où se trouve également une photographie, à nouveau de la mère de Louis, qui prend l'avion pour la première fois.

---

<sup>338</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>339</sup> BARTHES Roland, *op. cit.*, p. 156.

<sup>340</sup> CLOUÂTRE Mélanie, *op. cit.*, p. 78.



Figure 2 : Photographie de Monique en avion, reproduite dans Louis Édouard, *Monique s'évade*, Paris, Seuil, 2024, p. 165<sup>341</sup>.

Cette photographie a d'autant plus impact qu'elle se trouve elle aussi à la toute fin du récit, « le récit d'une évasion »<sup>342</sup> tel que Louis le décrit.

À nouveau le lecteur doit d'abord passer par les mots et n'a accès à l'image qu'à la fin du récit, ce qui signifie que la photographie est déjà chargée de tout ce que le récit lui a donné comme sens. La mère dans l'avion n'est pas seulement une femme assise dans un siège d'avion, le lecteur sait tout ce qu'elle a fui.

Nous retrouvons également la dimension barthésienne du « ça a été ». En effet, la photographie agit ici aussi comme une trace et atteste que l'évasion racontée a bien eu lieu. Mais à nouveau, son sens dépend évidemment du récit qui la précède.

Les deux photographies semblent former une sorte de diptyque. Dans le premier roman, *Combats et métamorphoses d'une femme*, l'image montre la liberté de la mère avant son enfermement. Dans *Monique s'évade*, publié quelques années plus tard, l'image montre la liberté après sa reconquête. Nous pouvons donc voir ces deux photographies comme un encadrement narratif de l'histoire de Monique avant sa domination et après la fuite. Entre les deux se déploient les violences racontées par Louis. Aucune des deux photographies ne représente directement la violence et la domination, mais elles les rendent perceptibles. La photographie de la jeune femme libre montre ce qui a été détruit et celle de la femme dans l'avion ce qui a été reconquis.

<sup>341</sup> LOUIS Édouard, *Monique s'évade*, op. cit., p. 165.

<sup>342</sup> LOUIS Édouard, *Monique s'évade*, op. cit., quatrième de couverture.

### 3.1.6. *Le punctum, toucher le réel ?*

À nouveau, dans l'extrait qui ouvre le roman, nous pouvons voir que la découverte de la photographie de sa mère provoque un choc émotionnel chez Louis qui dit avoir « senti le langage disparaître » en la voyant. L'expérience décrite par Édouard Louis rappelle le *punctum* de Barthes, qui atteint le spectateur de façon intime et imprévisible. La photographie fait surgir quelque chose qu'il n'avait jamais véritablement pensé et produit un choc émotionnel. Nous retrouvons alors l'idée d'une image qui dépasse sa simple valeur informative pour produire une atteinte affective profonde sur le *Spectator*, Louis. Ce qui le bouleverse n'est pas un détail isolé, mais plutôt l'image dans son ensemble et ce qu'elle révèle.

En affirmant avoir « senti le langage disparaître », Édouard Louis décrit un moment où les mots sont insuffisants pour saisir ce qui lui apparaît dans l'image. La photographie semble alors faire surgir quelque chose qui résiste à la symbolisation et qui ne peut pas être immédiatement formulé. Dans une perspective lacanienne, ce moment pourrait être interprété comme une rencontre avec le réel, comme ce qui échappe au langage et revient sous la forme d'un choc, d'une faille dans le discours.

### 3.2. Les photographies dans *Changer : méthode*

Nous trouvons dans *Changer : Méthode*, quelques photographies placées au sein même du texte qui accompagnent ce dernier. Le roman portant sur Édouard Louis lui-même, toutes les photos présentes montrent l'auteur ou bien son environnement. Nous retrouvons notamment deux paires de photos qui illustrent un avant après. La date n'est pas précisée, mais elles se trouvent dans la première partie du roman qui narre ses années au lycée, moment où il entame sa transformation physique et sociale.



Figure 3 : Photographies d'Édouard Louis légendées « L'effet Elena : deux ans à peine séparent ces photos », reproduites dans Louis Édouard, *Changer : méthode*, Paris, Seuil, « Point », 2021, p. 73<sup>343</sup>.

---

<sup>343</sup> LOUIS Édouard, *Changer : méthode*, op. cit., p. 73.

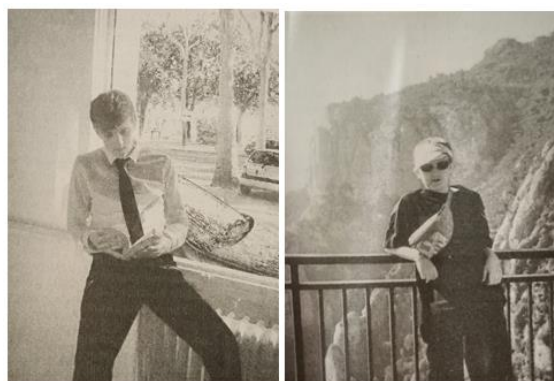


Figure 4 : Photographies d'Édouard Louis après/avant reproduites dans Louis Édouard, *Changer : méthode*, Paris, Seuil, « Point », 2021, p. 77-78<sup>344</sup>.

### 3.2.1. La photographie comme témoin de la transformation

Il est intéressant de regarder à quels endroits du texte ces photos sont placées car les éléments qui les entourent sont porteurs de sens. Il s'agit du chapitre où Édouard Louis dit que son passé était partout en lui :

Dans mes manières de manger, mais aussi dans mes manières de marcher, de m'habiller, de parler. Mon corps racontait une histoire différente de celle que je voulais façonner par ma volonté ; il ne suffisait pas de connaître des noms d'auteurs de romans ou d'aller au cinéma avec Nadya et avec Elena, de transformer mes sujets de conversations pour devenir quelqu'un d'autre. Ce que j'avais été était inscrit dans ma chair, dans ma voix, dans mes mouvements, et j'ai décidé de tout transformer en moi. Je me suis promis d'éradiquer toutes les marques de ce que j'avais été [...] <sup>345</sup>.

Nous voyons ici un rapport au corps assez particulier, en tant que porteur d'un récit social, d'un passé « inscrit dans la chair », dans les gestes, les intonations, les postures. Même lorsque l'esprit a appris les codes dominants, le corps trahit encore l'origine sociale. Louis comprend que les autres lisent en lui un passé auquel il voudrait échapper.

La scène va alors devenir aussi en quelque sorte une scène d'écriture du corps. Il travaille son accent en imitant celui de la bourgeoisie, apprend à rire moins fort, à manger, perd du poids, se teint les cheveux, porte des lunettes. Il ne fait pas que se transformer intérieurement, il donne à voir cette transformation :

J'avais une nouvelle voix, sans accent – du moins c'est ce que je croyais –, un nouveau rire, une nouvelle apparence. Je contemplais mon reflet dans le miroir et je pensais : tu es quelqu'un d'autre. Elena continuait de participer à ma transformation, elle m'avait appris à faire des nœuds

<sup>344</sup> *Ibid.*, p. 77-78.

<sup>345</sup> LOUIS Édouard, *Changer : méthode*, op. cit. p. 71.

de cravate, les nœuds Windsor qu'elle trouvait les plus beaux, et j'en portais pour aller au lycée. Le soir où Nadya m'a vu avec une cravate, elle a presque sursauté : Eh bien Eddy vous vous embourgeoisez. Elle ne savait pas que c'était la plus belle phrase qu'elle aurait pu me dire, et les jours d'après je me la suis répétée jusqu'à la folie<sup>346</sup>.

Cela renvoie donc à la construction telle que nous l'avons développée dans le troisième chapitre. Une transformation a donc eu lieu, même si la parenthèse « du moins c'est ce que je croyais » introduit un doute dans cette victoire, cela confirme l'idée que le corps conserve les traces du passé.

La photographie sert donc de témoin à cette transformation, de l'incorporation des codes bourgeois. Le corps commence à raconter la version qu'il souhaite. Le vêtement, tout comme le livre, est symbolique. C'est l'idée qu'explique Annie Ernaux lors de sa conférence sur la *Distinction* de Pierre Bourdieu :

La disposition esthétique, c'est-à-dire le goût de la forme, propre aux dominants, s'applique non seulement dans le domaine de l'art, mais aussi dans tous les choix de l'existence, en matière de cuisine, de vêtement, de décoration, etc., et en politique. Ici, Bourdieu commet le sacrilège suprême en brisant la frontière qui existe entre les consommations ordinaires et les consommations culturelles qui font de l'art, de la littérature, un domaine séparé, il met au jour les relations unissant des choix en apparence sans commune mesure, en matière de loisirs, vacances, nourritures, vêtements, pratiques culturelles et sportives, des choix qui définissent des styles de vie différents selon les classes sociales. Il montre que tous les biens, toutes les consommations, peuvent se convertir en signe de distinction ou de vulgarité dès qu'ils sont perçus relationnellement, sous le regard de l'autre.<sup>347</sup>

Ainsi, pour Bourdieu, lire, manger, parler, s'habiller, rire, rien de tout cela n'est neutre, mais représente des pratiques sociales situées et constitue des « signes de distinction ou de vulgarité ».

Les deux photos avant-après servent de contraste pour illustrer la métamorphose corporelle, sociale et intellectuelle de Louis. Le texte et les images témoignent et donnent une matérialisation visuelle de Louis, donc de l'avant et de l'après son passage de classe. Ces photographies sont une forme de récit autobiographique silencieux, une version photographique du transfuge de classe qu'Édouard Louis met en mot dans ses livres.

---

<sup>346</sup> *Ibid.* p. 76.

<sup>347</sup> LOUIS Édouard (ed.), *Pierre Bourdieu : l'insoumission en héritage*, Paris, PUF, 2013, p. 28.

Louis insiste ainsi constamment sur le fait que la transformation n'est pas seulement esthétique ou individuelle, son corps porte les marques d'une trajectoire sociale et les images donnent ainsi à voir ce que le texte illustre et analyse. Comme pour les photographies de la mère, il existe une forte dimension référentielle, mais à nouveau les images ne suffisent pas car elles montrent certes un nouveau corps, une nouvelle posture, mais elles ne montrent pas les lectures, l'apprentissage, la honte, les violences symboliques, etc. Par la photographie le lecteur a accès aux effets visibles de la transformation tandis que le récit permet d'exposer les mécanismes.

Nous retrouvons également à nouveau l'idée de la photographie comme témoin. En tant que document et témoignage, elle ne renvoie pas seulement à l'histoire d'un individu, mais également aux milieux sociaux, aux rapports de domination et aux héritages familiaux qui l'ont façonné :

La fonction de témoignage qui peut être celle de la photo et plus généralement des écrits photobiographiques tend donc à mettre en lumière la dimension collective de l'expérience du sujet (autobiographique) et souligne l'ouverture de celui-ci vers l'autre, voire même la part d'altérité qui le constitue<sup>348</sup>.

Il s'agit donc de mettre l'attention sur les forces extérieures, notamment sociales et idéologiques, qui influencent l'existence de toute personne<sup>349</sup>.

### 3.2.2. *L'image et le corps*

Nous voyons donc que les photographies de Louis ne montrent presque jamais directement les mécanismes sociaux qu'il analyse, elles montrent les corps transformés, l'effet visible des structures sociales sur les existences. La photographie dans *Changer : méthode* ne montre pas directement le réel des inégalités sociales, mais ce que ces inégalités font aux corps et aux trajectoires.

De façon générale, les photographies mobilisées par Édouard Louis ont en effet en commun de faire du corps un véritable document social. C'est particulièrement intéressant parce que les violences racontées par Louis sont souvent invisibles au moment où elles se produisent : pauvreté, domination masculine, honte sociale, déterminisme de classe. La photographie ne peut pas montrer directement ces mécanismes, mais elle en montre les conséquences

---

<sup>348</sup> ARRIBERT-NARCE Fabien, *Photobiographies : pour une écriture de notation de la vie* : Roland Barthes, Denis Roche, Annie Ernaux, *op. cit.*, p. 331.

<sup>349</sup> *Ibid.*

corporelles. Après avoir donné une voix aux dominés par l'écriture, Édouard Louis leur donne également un corps et une visibilité par la photographie.

L'intérêt d'Édouard Louis pour le corps n'est pas nouveau. Dans *Qui a tué mon père*, il n'y a certes aucune photographie, mais la place accordée au corps de son père est importante. Louis raconte son histoire à travers les transformations physiques produites par le travail, la maladie, les accidents et les décisions politiques. Le corps de son père est ainsi pris et écrit comme une sorte d'archive sociale où se lisent les effets de la domination. L'écriture de ce roman se caractérise d'ailleurs par une forte dimension visuelle dès les premières pages :

*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 près l'un de l'autre, mais ils ne se retrouvent 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<sup>350</sup>.*

Louis invite le lecteur à imaginer la scène comme une représentation théâtrale et construit une sorte de tableau mental où les corps et les espaces ont une signification et une valeur symbolique. Ainsi, avant même l'introduction explicite de photographies dans ses œuvres ultérieures, Louis mobilisait déjà une écriture très visuelle pour donner à voir les effets de la violence sociale. Les photographies présentes dans *Changer : méthode, Combats et métamorphoses d'une femme* et *Monique s'évade* prolongent ainsi également cette attention portée au corps.

Cette incursion du théâtre dans l'écriture propose également une ouverture. Plusieurs œuvres d'Édouard Louis dont *Qui a tué mon père* mais également *En finir avec Eddy Bellegueule* ou *Histoire de la violence* ont été adaptées au théâtre. Il pourrait être intéressant dans le cadre d'une autre étude, de prolonger la réflexion et d'interroger l'apport et les moyens de ce nouveau medium dans la représentation des inégalités sociales.

---

<sup>350</sup> LOUIS Édouard, *Qui a tué mon père*, op. cit., p. 9-10.

### 3.2.3. L'image et l'environnement

La traversée de classes sociales est aussi illustrée dans *Changer : méthode* par des photographies permettant de voir les changements dans le cadre de vie de Louis. Au début se trouvent deux photos ayant pour légende « La maison d'enfance » et à la fin une photographie « l'appartement ». Ici les corps sont absents, ce sont les espaces qui racontent l'histoire.

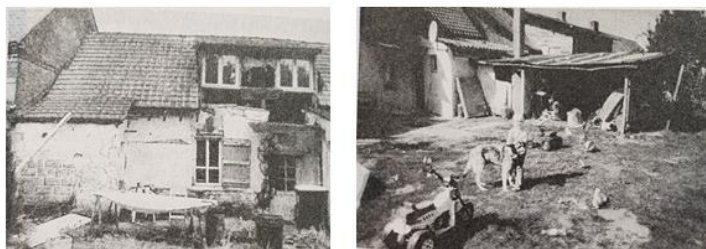


Figure 5 : Photographies de La maison de l'enfance, reproduites dans Louis Édouard, *Changer : méthode*, Paris, Seuil, « Point », 2021, p. 73<sup>351</sup>.



Figure 6 : Photographie de L'appartement, reproduite dans Louis Édouard, *Changer : méthode*, Paris, Seuil, « Point », 2021, p. 225<sup>352</sup>.

La maison d'enfance, illustrée par les photographies du jardin et de la façade délabrés, renvoie immédiatement à la précarité économique et à l'abandon social. Cela a pour effet de rendre la pauvreté comme une réalité inscrite dans l'environnement quotidien et non seulement une condition abstraite. Le lecteur ne se contente pas de lire que Louis a changé de milieu, il voit matériellement les deux mondes.

Cela renvoie à l'analyse qu'avait proposée Compagnon à propos des *Années* d'Ernaux et qui s'applique également à *Changer : méthode* :

Au lieu de mener à l'exploration de l'intime et à l'aveu du moi, au lieu de provoquer la contemplation autobiographique, la photo, dans un déplacement centrifuge, rappelle au contraire

<sup>351</sup> LOUIS Édouard, *Changer : méthode*, op. cit., p. 33.

<sup>352</sup> *Ibid.* p. 225.

à la mémoire tout le contexte social ou commercial qui baignait son modèle, un « habitus » suivant le mot de Pierre Bourdieu<sup>353</sup>.

L'attention du lecteur est ainsi déplacée du sujet lui-même vers l'espace social qui l'a façonné. Comme chez Ernaux, la photographie ne conduit donc pas à une simple introspection autobiographique, mais permet de rendre visibles les déterminations sociales inscrites dans les lieux et les objets.

Enfin, cette photographie de l'appartement où nous pouvons surtout en grande partie distinguer des piles de bouquins ainsi que la photo précédente d'Édouard Louis en train de lire (fig. 4) rappellent la place centrale qu'occupent les discours d'autrui dans son œuvre. Ces photographies matérialisent ainsi également, sur le plan visuel, l'interdiscursivité analysée dans le chapitre précédent.

#### 4. Pour conclure

La photographie n'offre pas à Édouard Louis un accès direct au réel là où le langage échouerait. Comme l'écriture, elle reste un medium soumis à ses propres limites, à ses choix de cadrage et à ses modes de construction du sens. Toutefois, la photographie entretient avec la réalité un rapport particulier fondé sur sa dimension référentielle. Elle atteste qu'un corps, un lieu ou un instant ont effectivement existé. Les photographies insérées dans les récits de Louis participent ainsi à renforcer la dimension autobiographique et documentaire de son œuvre en donnant à voir les traces concrètes des trajectoires sociales qu'il raconte.

Cependant, ni l'image ni le texte ne suffisent à eux seuls à rendre compte de l'expérience des inégalités sociales et leur articulation est alors comme une tentative de saisir une réalité plus complexe que ce qu'un seul medium pourrait donner à percevoir. Puisque ni l'écriture ni la photographie ne parviennent à transmettre l'expérience d'inégalité sociale à travers leurs dispositifs respectifs, Édouard Louis les emploie de façon simultanée. Leur confrontation permet de dégager un plus haut degré de réalité qu'un seul medium pris isolément ne peut le faire<sup>354</sup>.

Cette complémentarité ne permet pourtant pas de représenter pleinement le réel entendu dans le sens de Lacan. Celui-ci demeure ce qui résiste à la représentation, ce qui échappe à toute mise en mots comme à toute mise en image. Mais c'est précisément dans les limites de ces deux

---

<sup>353</sup> COMPAGNON Antoine, « Désécrire la vie », dans : *Critique*, n°740-741, 2009, p. 50.

<sup>354</sup> CLOUÂTRE Mélanie, *op. cit.*, p. 4.

mediums, dans l'écart entre ce qu'ils montrent et ce qu'ils ne parviennent pas à dire, que quelque chose du réel peut affleurer. Chez Édouard Louis, l'écriture et la photographie ne donnent donc pas accès au réel lui-même, mais elles font apparaître des traces, des effets et des blessures, tout en rendant visible la réalité sociale qui les produit.

## Conclusion générale

Au terme de ce parcours à travers l'œuvre d'Édouard Louis, il convient de revenir sur les principales étapes de l'analyse et sur ce que chacun des chapitres a permis de mettre en lumière, avant d'en dégager les enseignements plus généraux pour penser le projet littéraire de l'auteur dans son ensemble.

Le cadre théorique posé dans le premier chapitre a permis d'établir une distinction fondamentale, empruntée à la psychanalyse lacanienne, entre le réel, la réalité et la vérité. Le réel y a été défini comme ce qui résiste structurellement à toute symbolisation, ce que le langage ne cesse de viser sans jamais pouvoir l'atteindre pleinement. La réalité, quant à elle, a été comprise comme ce que le sujet construit et organise à travers le symbolique et l'imaginaire, ce qui a permis, en complément de l'approche lacanienne, de mobiliser les outils de la sociocritique pour penser l'écriture non plus comme un reflet du monde social, mais comme un espace de médiation entre l'expérience vécue et sa mise en forme littéraire. Cette articulation entre un réel inatteignable et une réalité construite par le texte a constitué le fil directeur de l'ensemble de l'analyse. En effet, pour chaque chapitre, l'objectif était d'observer comment l'écriture de Louis se débattait avec cette tension, sans jamais la résoudre tout à fait.

Dans le second chapitre, j'ai voulu montrer que la violence occupe, chez Édouard Louis, une fonction qui dépasse largement la thématique. Loin d'être seulement le sujet de ses récits, elle en est l'un des enjeux d'écriture les plus fondamentaux. Le projet de « faire du littéraire avec du non-littéraire »<sup>355</sup>, tel que l'auteur le formule lui-même, suppose une remise en cause des hiérarchies symboliques qui séparent traditionnellement un langage légitime, propre à la littérature, d'un langage exclu de celle-ci parce qu'associé aux classes dominées. Ce chapitre a surtout permis de mettre en évidence, à travers la lecture de l'insulte et de l'injure, la manière dont la violence verbale se situe précisément à l'articulation du dicible et de l'indicible. Il s'agissait de s'interroger sur la capacité de la littérature à accueillir un tel langage, mais également à déterminer si elle était capable d'en restituer la violence réelle. En m'appuyant sur les apports croisés de la sociologie de Bourdieu et de la psychanalyse de Lacan, il est apparu que l'insulte fonctionne comme un signe particulièrement révélateur de cette tension : elle est à la fois un acte de langage parfaitement repérable et le lieu d'une violence qui échappe à toute saisie complète par le discours. J'en suis alors arrivée à la conclusion que chez Louis, la

---

<sup>355</sup> LAURIN Danielle, *op. cit.*

violence verbale opère une densification maximale du réel social dans la langue, et l'insulte en est l'exemple paradigmatique. Elle correspond au moment où le langage atteint une intensité symbolique extrême et condense en quelques mots le pouvoir d'atteindre directement l'autre. Mais dire l'insulte n'est pas la même chose que l'écrire. L'analyse des insultes rapportées par Louis montre que leur écriture ne permet pas de reproduire fidèlement la violence du langage, mais révèle les limites de représentation. En exposant les limites du langage, les limites symboliques de l'insulte, Louis fait paradoxalement surgir quelque chose du réel qui résiste à toute représentation. Enfin, l'analyse d'*Histoire de la violence* a montré de manière particulièrement nette comment le moment même de l'agression se caractérise par une disparition du langage, tandis que le moment de l'écriture est une tentative, nécessairement partielle, de reconstruction d'une vérité par les mots. Le langage échoue à dire pleinement la violence vécue, mais c'est cet échec même, retravaillé par l'écriture, qui devient le moteur de la forme littéraire élaborée par Louis.

Dans le troisième chapitre, j'ai voulu approfondir cette réflexion en me concentrant sur la construction, chez Louis, d'un langage dit « populaire ». L'analyse des procédés d'écriture mobilisés (oralité syntaxique, lexique argotique et injurieux, ponctuation expressive, formes grammaticalement déviantes par rapport à la norme scolaire) a révélé un travail rhétorique et esthétique extrêmement élaboré, qui contredit l'idée d'une simple transcription mimétique de la parole effectivement entendue. Le témoignage de l'auteur lui-même, qui raconte avoir d'abord tenté d'enregistrer puis de retranscrire la parole de sa mère avant de constater l'échec de cette démarche, a confirmé que la fidélité au réel, pour Louis, ne passe pas par la reproduction, mais par la construction.

Ce constat a permis de nuancer les critiques de misérabilisme et de caricature adressées à l'auteur. En m'appuyant sur les travaux de Gadet sur l'inexistence du « français populaire » comme système linguistique cohérent, j'ai cherché à montrer que toute tentative de représentation littéraire de ce parler se heurte nécessairement à un paradoxe : donner à voir une réalité linguistique qui ne fait pas système implique inévitablement une sélection et une stylisation des traits retenus. La déformation reprochée à Louis tiendrait donc moins à une volonté de caricature qu'à la contrainte même que pose la mise en forme littéraire d'un objet aussi insaisissable que le langage populaire.

L'analyse de l'esthétique de l'immédiateté et de l'intime a ensuite permis de montrer que l'effet de spontanéité produit par l'écriture de Louis, ce sentiment d'une parole « ultra-intime » et

« encore chaude » que décrit l’auteur, résulte lui aussi d’un travail littéraire considérable, fait de réécritures multiples et de choix formels rigoureusement pensés. Le paradoxe central de ce chapitre tient ainsi dans le fait que Louis ne cherche pas à dissimuler ce travail de construction. En effet, il en parle ouvertement et régulièrement dans ses entretiens et l’intègre parfois directement dans ses textes sous forme de passages métatextuels. Cette transparence sur le travail d’écriture, loin de fragiliser l’effet d’authenticité recherché, contribue au contraire à le renforcer, en présentant l’écriture non comme un jaillissement spontané, mais comme un effort assumé pour rendre justice à une expérience vécue. Édouard Louis cherche ainsi à construire une approche sensible du réel par le travail d’écriture stylistique.

Ensuite, le quatrième chapitre a déplacé l’analyse vers un autre aspect central de l’écriture de Louis : le recours constant à la citation et à l’interdiscursivité. En mobilisant le cadre théorique élaboré par Antoine Compagnon, en particulier sa typologie des valeurs de répétition fondée sur la typologie du signe de Peirce, j’ai essayé de montrer que les citations chez Louis ne fonctionnent jamais de manière neutre ou univoque. Elles peuvent par exemple relever d’une logique indicielle, où l’autorité de l’auteur cité vient soutenir et légitimer le discours de Louis, et/ou d’une logique iconique, où la citation sert à construire une ressemblance entre l’expérience de l’auteur citant et celle exprimée par le texte cité.

Ce chapitre a également permis de nuancer une vision purement stratégique de la citation chez Louis, qui la réduirait à un simple argument d’autorité destiné à légitimer sa prise de parole en tant que membre d’un groupe socialement dominé. La réponse de l’écrivain lors de l’entretien accordé à *La Grande Librairie*, où il refuse l’opposition entre théorie et expérience personnelle, a révélé une autre fonction de la citation : celle d’un outil de compréhension et de mise en forme de soi. Citer Sartre ou Eribon ne consiste pas, pour Louis, à quitter son expérience vécue au profit d’un discours savant extérieur, mais au contraire à trouver, dans les mots d’autrui, les moyens de penser et d’énoncer cette expérience. La citation devient ainsi un espace où l’expérience individuelle de la domination sociale se trouve reconnue, validée et inscrite dans une filiation intellectuelle et littéraire plus large.

Ce mécanisme a été particulièrement éclairant pour comprendre comment Louis articule l’intime et le collectif. En empruntant les mots d’Eribon, de Barthes ou de Walker, l’auteur ne se contente pas d’illustrer son propre vécu : il l’inscrit dans une chaîne discursive déjà existante, qui transforme une expérience d’abord vécue comme isolée et honteuse en une réalité partagée, pensable et politiquement signifiante. Le recours aux mots des autres manifeste ainsi également la dimension fondamentalement relationnelle et sociale de toute expérience. C’est

en ce sens que la citation participe, comme les autres dispositifs analysés dans ce mémoire, à la construction d'une réalité sociale intelligible, sans pour autant prétendre épuiser ou représenter directement le réel de la violence vécue par le sujet. L'interdiscursivité est ainsi une nouvelle manière de reconnaître l'impossibilité d'accéder directement au réel : celui-ci ne peut être approché qu'au moyen de constructions symboliques, toujours partielles et médiatisées.

Enfin, l'étude de la photographie a permis de prolonger cette réflexion en déplaçant la question vers les rapports entre texte et image. En effet, dans le cinquième et dernier chapitre, j'ai voulu examiner ce recours à la photographie dans trois romans du cycle familial de Louis, en m'appuyant principalement sur les travaux de Roland Barthes et sur la relecture lacanienne qu'en propose Hal Foster. L'analyse a montré que la photographie entretient avec la réalité un rapport référentiel particulier, fondé sur ce que Barthes nomme le *ça-a-été*, cette certitude que la chose photographiée a effectivement existé devant l'objectif. Ce rapport indicial confère à l'image une valeur de preuve que le texte seul ne possède pas, dans la mesure où le langage, contrairement à la photographie, ne peut s'authentifier par son propre code.

Cette valeur testimoniale de l'image a cependant été nuancée : en m'appuyant sur Foster et sur la notion lacanienne du regard, il est apparu que toute photographie résulte d'une série de choix, de cadrages et de mises en scène, qu'ils émanent du photographe ou du sujet photographié lui-même. La photographie ne donne donc jamais un accès direct et transparent à la réalité, mais constitue, selon l'expression de Lacan reprise par Foster, un véritable *dompte-regard*, un dispositif qui permet à la fois de s'approcher du réel et de maintenir une distance protectrice avec lui. L'analyse du *punctum* chez Barthes, mis en relation avec l'idée lacanienne du *tuché*, a permis de localiser plus précisément le moment où quelque chose du réel peut affleurer dans l'expérience de la photographie : non pas dans l'image elle-même, mais dans l'effet de choc, de défaillance du sens, qu'elle produit chez le spectateur.

L'analyse détaillée de *Combats et métamorphoses d'une femme* et de *Changer : méthode* a permis d'illustrer concrètement ces enjeux théoriques. La scène d'ouverture de *Combats et métamorphoses d'une femme*, où Louis découvre une photographie de sa mère jeune et heureuse, a montré comment l'image peut faire surgir un savoir affectif et politique que le texte seul n'aurait peut-être pas pu produire avec la même intensité : la révélation que la vie de sa mère, marquée par vingt années de violence et de pauvreté, aurait pu être autre. L'auteur décrit d'ailleurs ce moment comme celui où il a « senti le langage disparaître », ce qui rejoint directement l'expérience lacanienne du réel comme ce qui échappe à toute mise en mots immédiate. Cependant, loin d'abolir les limites du langage, la photographie les met souvent en

évidence. Les *ekphrasis* présentes chez Louis soulignent précisément l'irréductibilité du visible et du dicible. Le texte et l'image ne sont pas redondants, mais se complètent, se déplacent et parfois se contredisent. C'est dans cet écart que se déploie une part essentielle de la signification de l'œuvre. Les photographies présentes dans *Changer : méthode*, notamment les diptyques avant-après montrant la transformation physique et sociale de l'auteur, ont quant à elles révélé une autre fonction de l'image : celle de témoin matériel d'une métamorphose dont le texte décrit, lui, les mécanismes invisibles. La photographie et l'écriture apparaissent ainsi comme deux médiums complémentaires, chacun donnant accès à une dimension différente, mais également partielle, de l'expérience de la domination sociale.

### Synthèse générale : une *poétique du contournement*

Au terme de ce mémoire, il apparaît que l'œuvre d'Édouard Louis entretient un rapport particulièrement complexe avec la réalité et le réel des inégalités sociales. L'ambition qui traverse l'ensemble de ses textes est incontestablement celle de rendre visibles des expériences souvent restées invisibles sur le plan social et littéraire. Parallèlement, cette entreprise de dévoilement s'accompagne d'une réflexion constante sur les limites du langage et sur l'impossibilité de saisir pleinement certaines expériences de violence, de domination ou de souffrance.

Au-delà de la singularité de chacun de ces quatre axes d'analyse, j'ai voulu dégager dans cette recherche une logique commune qui traverse l'ensemble de l'œuvre d'Édouard Louis. Il me semble que cette logique pourrait se nommer *poétique du contournement*. Quel que soit le dispositif mobilisé, insulte et injure, langage populaire stylisé, écriture de l'ultra-intime, citation d'autrui ou recours à la photographie, l'écriture de Louis ne prétend jamais accéder directement au réel de la violence et de la domination sociale qu'elle cherche à dire. Elle procède au contraire par une série de détours, de constructions et de médiations qui permettent d'en approcher les effets sans jamais pouvoir en épuiser le sens.

Cette *poétique du contournement* trouve sa cohérence dans le cadre théorique lacanien mobilisé dès le premier chapitre. Si le réel se définit précisément comme ce qui résiste à toute symbolisation, alors aucun dispositif d'écriture, aussi élaboré qu'il soit, ne saurait prétendre le représenter directement. Mais cette impossibilité structurelle n'invalide pas pour autant le projet littéraire de Louis, au contraire, elle peut en être le moteur. C'est précisément parce que le réel échappe au langage que l'écriture doit sans cesse réinventer des formes pour s'en approcher, ce qui explique la diversité des dispositifs analysés dans ce mémoire. Chacun

des dispositifs analysés constitue une tentative différente de produire un effet de réel, de l'approcher, sans pouvoir atteindre le réel lui-même. Néanmoins, l'œuvre de Louis ne cesse d'en signaler la présence, notamment à travers les expériences de sidération, les moments où les mots semblent manquer, ou encore les affects intenses suscités par certaines images. Le réel apparaît ainsi moins comme un objet représentable que comme une limite constamment rencontrée et éprouvée par le discours.

Ce constat permet également de nuancer un certain nombre de critiques adressées à l'œuvre de Louis, qu'il s'agisse du reproche de misérabilisme formulé à propos de sa représentation du langage populaire ou du soupçon d'instrumentalisation lorsqu'il convoque des auteurs prestigieux pour légitimer sa parole. Ces critiques reposent souvent sur une conception implicite selon laquelle l'authenticité supposerait une forme de transparence du langage, une absence de construction. Or, l'ensemble de l'analyse menée dans ce mémoire a montré que, chez Louis, la construction littéraire n'est jamais opposée à la vérité de l'expérience vécue, mais peut être, au contraire, la condition de sa possibilité.

Ce mémoire a également permis de mettre en évidence de façon relativement inattendue une certaine évolution dans le projet de Louis à travers ses différents romans. Si les premiers textes, *En finir avec Eddy Bellegueule* et *Histoire de la violence*, mobilisent des dispositifs formels relativement marqués (langage marqué par l'erreur par rapport à la norme scolaire, structure fragmentée et polyphonique et/ou violence stylistique assumée), les textes plus récents du cycle familial, en particulier *Changer : méthode*, *Combats et métamorphoses d'une femme* et *L'Effondrement*, semblent privilégier des formes plus complexes, où la violence coexiste avec la vulnérabilité, où le langage populaire se fait plus discret, et où la photographie vient compléter le texte pour donner à voir, plutôt qu'à seulement lire, les trajectoires sociales racontées. Cette évolution mériterait d'être approfondie dans des travaux ultérieurs, qui pourraient notamment interroger plus systématiquement la dimension diachronique de l'œuvre de Louis, alors que j'ai privilégié dans ce mémoire une approche transversale et thématique du corpus.

## Limites et perspectives

Plusieurs limites de ce travail doivent enfin être signalées, elles ouvrent des pistes pour des recherches futures. D'abord, le choix méthodologique de considérer l'ensemble du corpus de manière transversale, justifié par la relative jeunesse de l'auteur et par la cohérence thématique de son œuvre, a nécessairement conduit à privilégier certains romans au détriment d'autres dans

chacun des chapitres. Une analyse plus exhaustive, notamment de *Qui a tué mon père* et de *Monique s'évade*, qui n'ont été que partiellement mobilisés dans ce travail, permettrait sans doute d'affiner certains des constats dégagés ici.

De plus, dans ce mémoire je n'ai abordé que brièvement la question de la réception de l'œuvre de Louis, qu'il s'agisse de la réception critique et académique, abordée principalement à travers l'état de l'art du premier chapitre, ou de la réception plus large par le public et par les personnes directement concernées, en particulier la famille de l'auteur. Cette question de la réception, notamment dans ce qu'elle révèle des tensions entre la vérité revendiquée par l'auteur et le sentiment de trahison ou de caricature exprimé par certains de ses proches, mériterait à elle seule une recherche approfondie. Cet approfondissement permettrait de mieux comprendre les enjeux éthiques soulevés par une écriture qui prend pour matière première la vie de personnes réelles, encore vivantes, et qui ne disposent pas toujours des mêmes moyens symboliques pour répondre à la manière dont elles sont représentées.

Enfin, cette réflexion pourrait être prolongée par l'étude d'autres formes médiatiques mobilisées autour de l'œuvre de Louis. Plusieurs de ses récits ayant fait l'objet d'adaptations théâtrales, il serait intéressant d'interroger la manière dont la présence concrète des corps, la voix et la performance permettent de renouveler les modalités de représentation des inégalités sociales. Une telle étude permettrait de poursuivre la réflexion sur les rapports entre médiums, représentation et réel qui se trouve au cœur de l'ensemble de l'œuvre d'Édouard Louis.

En conclusion, j'ai voulu avec ce mémoire montrer que l'œuvre d'Édouard Louis, loin de se réduire à un témoignage sociologique sur les classes populaires ou à une dénonciation politique de la domination sociale, engage une réflexion littéraire profonde sur les conditions de possibilité de l'écriture du réel. À travers le langage, la citation et la photographie, Louis ne cesse de chercher des formes capables de rendre sensible une violence sociale qui, sans ce travail d'écriture, resterait abstraite ou invisible, tout en sachant, et en disant constamment, que cette violence échappera toujours, en partie, à toute tentative de mise en forme. C'est précisément dans cette tension assumée entre le désir de dire et la conscience de l'impossibilité de tout dire que se loge, sans doute, la singularité et la force du projet littéraire d'Édouard Louis. En exposant les médiations, les hésitations et les insuffisances du langage, l'auteur ne renonce pas à dire le monde social, mais il montre au contraire que toute tentative de représentation est nécessairement inachevée, tout en demeurant indispensable.

# Bibliographie

## Sources primaires

### Œuvres d'Édouard Louis étudiées

LOUIS Édouard, *En finir avec Eddy Bellegueule*, Paris, Éditions du Seuil, « Points », 2014.

LOUIS Édouard, *Histoire de la violence*, Paris, Éditions du Seuil, « Points », 2016.

LOUIS Édouard, *Qui a tué mon père ?*, Paris, Éditions du Seuil, « Points », 2018.

LOUIS Édouard, *Combats et métamorphose d'une femme*, Paris, Éditions du Seuil, 2021.

LOUIS Édouard, *Changer : méthode*, Paris, Éditions du Seuil, « Points », 2021.

LOUIS Édouard, *Monique s'évade*, Paris, Éditions du Seuil, 2024.

LOUIS Édouard, *L'Effondrement*, Paris, Éditions du Seuil, 2024.

### Autres œuvres littéraires mobilisées

DURAS Marguerite, *Le ravissement de Lol V. Stein*, Paris, Gallimard, « Folio », 1964.

ERIBON Didier. *Retour à Reims*. Paris, Flammarion, 2010.

ERNAUX Annie, *Les Armoires vides*, Paris, Gallimard, « Folio », 1974.

LOUIS Édouard (ed.), *Pierre Bourdieu : l'insoumission en héritage*, Paris, PUF, 2013.

LOUIS Édouard, *Que faire de la littérature ?*, Paris, Flammarion, 2025.

## Sources secondaires

### Entretiens et intervention d'Édouard Louis

ABESCAT Michel, « Edouard Louis : "J'ai deux langages en moi, celui de mon enfance et celui de la culture" », dans : *Télérama*, 19.07.2014, <http://www.telerama.fr/livre/edouard-louis-j-ai-deux-langages-en-moi-celui-de-mon-enfance-et-celui-de-la-culture,114836.php>, consulté le 30.03.2025.

BEAUVALET M., MIGOZZI P., « Edouard Louis : "Toutes les grandes littératures ont été des littératures de la réalité" », dans : *Le vent se lève*, 03.05.2019, <https://lvsl.fr/edouard-louis-toutes-les-grandes-litteratures-ont-ete-des-litteratures-de-la-realite/>, consulté le 16.06.25.

LACOCHE Philippe, « Les deux visages d'Eddy Bellegueule », dans : *Courrier Picard*, 2.02.2014, <https://www.courrier-picard.fr/art/region/les-deux-visages-d-eddy-bellegueule-ia0b0n306422>, consulté le 2.03.26.

LALANNE Jean-Marc, « Quand Xavier Dolan et Edouard Louis se parlaient », dans : *Les Inrocks*, 07.05.2014, <https://www.lesinrocks.com/livres/homophobie-violence-enfance-xavier-dolan-144070-07-05-2014/>, consulté le 28.12.25.

LAURIN Danielle, « Édouard Louis : fuir pour se réinventer », dans : *Le Devoir*, 26.04.2014, <https://www.ledevoir.com/lire/406467/Édouardlouis-fuir-pour-se-reinventer>, consulté le 12.11.25.

LOUIS Édouard, PHILIPPE Elisabeth, « Savoir-souffrir » dans : *La Nouvelle Revue française*, n°609, 2014, p. 123-134.

OURY Antoine, « Gilets jaunes : Édouard Louis dénonce la “perception différentielle de la violence” » dans : *ActuaLitté.com*, 05.12.2018, [Gilets jaunes : Édouard Louis dénonce la “perception différentielle de la violence”](https://www.actuallitte.com/actualites/edouard-louis-denonce-la-perception-differentielle-de-la-violence), consulté le 12.02.26.

### **Sources audiovisuelles / podcasts**

La Grande Librairie – France Télévision, *Edouard Louis, « En finir avec Eddy Bellegueule »/LGL*, 2014, Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=tWxMe7jvUOU>, consulté le 2.10.25.

La Grande Librairie - France Télévisions, « *Qui a tué mon père* » *Le nouveau livre d'Édouard Louis*, 2018, Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=A7fZJMcUvI0&t=432s>, consulté le 2.10.25.

La Grande Librairie - France Télévisions, *Édouard Louis, « L'effondrement » : La fin d'un cycle familial* - La Grande Librairie, 2024, Youtube, [https://www.youtube.com/watch?v=Sp\\_UQXwVuPM&t=37s](https://www.youtube.com/watch?v=Sp_UQXwVuPM&t=37s), consulté le 1.10.25.

La Maison de la Poésie, *Edouard Louis – Monique s'évade*, entretien réalisé par Mary Kairidi, 2024, Spotify,

<https://open.spotify.com/episode/4rtqJ15eSRBwgxjR5iQToo?si=Cf5oXXwNTmexuUTGM3VPGA>, consulté le 2.10.25.

Librairie Mollat, *Edouard Louis – Changer*, 2022, Spotify,

<https://open.spotify.com/episode/6dsNfpzcXdDXQKbxDddbml?si=tfLXUc9STqSCkxc4n1yAnA>, consulté le 3.06.25.

### **Études critiques sur Édouard Louis**

BARDE Cyril, TRIQUENAU Maxime, « Textes transfuges, textes refuges. Fonctions de l'intertextualité dans "En finir avec Eddy Bellegueule" d'Édouard Louis », dans : *Inverses : littératures, arts, homosexualités*, 2015, n°15.

BLANCKEMAN Bruno, « En commencer avec Édouard Louis », dans : *Nord' : Amiens et la littérature*, n°70, 2017, p. 151-155.

CHOPIN Claire, « Édouard Louis: s'écrire pour devenir », [mémoire en Lettres Modernes], Université de Nantes, 2020.

CORNELLIER Camille, « L'écriture de la mobilité sociale dans : En finir avec Eddy Bellegueule d'Édouard Louis », [mémoire en études littéraires], Université de Montréal, 2022.

DROUIN Mélodie, « Du je honteux au nous révolté : violence et littérature chez Édouard Louis », [mémoire en études littéraires], Université de Montréal, 2022.

EDY Delphine, « Annie Ernaux et Edouard Louis : Ecrire le réel entre bruit(s) et silence » dans : *Cahiers Erta*, 28.06.2021.

GUCCIONE Martina, « L'Autosociobiographie d'Edouard Louis ou l'écriture d'une revendication socio-identitaire », dans : *Agôn*, n°43, 2024.

JOUAN-WESTLUND Annie, « Transposition objective du fait divers dans Histoire de la violence d'Édouard Louis », dans : *Recherches & Travaux*, n°92, 2018.

MEIZOZ Jérôme, « Belle gueule d'Edouard ou dégoût de classe ? » dans : *CONTEXTES*, [En ligne], mis en ligne le 10 mars 2014, <http://journals.openedition.org/contextes/5879>, consulté le 2.03.26.

MOREL Geneviève, « Un autre genre. À propos d'*En finir avec Eddy Bellegueule*, d'Édouard Louis », dans : *Savoirs et Clinique*, n°18, 2015, p. 77 à 83.

PALARDY Hélène, « Édouard Louis “En finir avec Eddy Bellegueule” : une littérature ensauvagée de l'exclusion », dans : *Ensauvagement du personnage et écriture ensauvagée, Carnets de recherche*, Université du Québec à Montréal, 2017, <http://oic.uqam.ca/en/carnets/ensauvagement-du-personnage-et-ecriture-ensauvagee/edouard-louis-enfinir-avec-eddy>, consulté le 17.05.25.

ROSSI Raffaello, « Écrire le roman du sujet minoritaire: le cas d'Édouard Louis », dans : *Between*, vol. 5, n°10, 2015.

SIÂN Lucas, « Édouard Louis et le genre. Écriture de soi sous influence *Queer* », dans : *Réarmements critiques dans la littérature française contemporaine*, Liège, Presses universitaires de Liège, 2022, p. 135-148.

VANDERSMISSEN Marc, « L'anomalie de soi chez Édouard Louis », dans : *Cahiers ERTA*, n°36, 2023, p. 81-103.

### **Études théoriques et critiques**

ADAM Jean-Michel, « Intertextualité et interdiscours : filiations et contextualisation de concepts hétérogènes », dans : *Revue Tranel*, n°44, 2006, p. 3-26.

ALVARES Cristina, « Photographie et Réel », 2001, <https://www.lacan.com/alvares.htm>, consulté le 14.05.26.

ARRIBERT-NARCE Fabien, « Vers une écriture “photo-socio-bio- graphique” du réel. Entretien avec Annie Ernaux », dans : *Roman 20-50*, 2011/1, n° 51.

ARRIBERT-NARCE Fabien, *Photobiographies : pour une écriture de notation de la vie : Roland Barthes, Denis Roche, Annie Ernaux*, Paris, Honoré Champion, 2014.

ARZUMANOV Anna, « Réel (référence au, effet de) », dans : GLINOER, ANTHONY et SAINT-AMAND, DENIS (dir.), *Le lexique socius*, <https://ressources-socius.info/index.php/21-lexique/162-reel-reference-au-effet-de>, consulté le 10.01.26.

BARTHES Roland, BERSANI Leo, HAMON Philippe, RIFFATERRE Michael, WATT Ian, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, « Point », 2015.

- BENVENISTE Emile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1974.
- BOUILLAGUET Annick, *Proust lecteur de Balzac et de Flaubert. L'imitation cryptée*, Paris, Honoré Champion, 2000.
- BOURDIEU Pierre, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.
- BOURDIEU Pierre, *Ce que parler veut dire : l'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982.
- BOURDIEU Pierre, « Vous avez dit “populaire” ? » dans : *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 46, 1983, p. 98-105.
- BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, « Point », 1998.
- BRÉMAUD Nicolas, « Introduction au concept de réalité chez Lacan », dans : *L'Évolution Psychiatrique*, n°78, 2013, p. 538-548.
- CHADELAT Jean-Marc, « Pour une sociolinguistique de l'emprunt lexical : l'exemple des emprunts français en anglais », *Cahiers de l'APLIUT*, vol.15, n°4, 1996, p. 16-27.
- CLOUÂTRE Mélanie, « Saisir la réalité de sa mort par l'écriture photographique Étude des relations intermédiaires entre la photographie et l'écriture dans “L'usage de la photo” et “Les années” d'Annie Ernaux », [mémoire langue et littérature française], Université McGill, Montréal, 2011.
- COMPAGNON Antoine, *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.
- COMPAGNON Antoine, « Désécrire la vie », dans : *Critique*, n°740-741, 2009, p. 49-60.
- CRÉPON Sylvain, « Sociologie de la violence, Violence physique, violence en figuré » dans : *Art et Thérapie*, 2022, n°130-131, p. 5-13.
- CRISTEA Carmen, « L'image photographique dans *À la recherche d'une enfance* de Suzanne Lilar », dans : *Textyles*, 2013, n°43, [En ligne], <http://journals.openedition.org/textyles/2359>, consulté le 2.10.25.

DE GEORGES Philippe, *Par-delà le vrai et le faux : Vérité, réalité et réel en psychanalyse*, Paris, Éditions Michèle, 2013.

DE VINCENZO Mario, « Entre vérité et fiction, quelle dialectique en psychanalyse ? » dans : *Recherches en psychanalyse*, n°35-36, 2023, p. 181-194.

DELEUZE Gilles, *Nietzsche et la Philosophie*, Paris, PUF, 1970.

DUCARD Dominique, « La division sociale de la langue: la fiction d'une langue populaire » dans : *Revista de Estudos da Linguagem*, n° 26(3), 2016, p. 789-814.

Éditions Larousse, *Larousse*, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/authentique/6561>, Consulté le 17.04.26.

Éditions Le Robert, *Dico en ligne Le Robert*.

<https://dictionnaire.lerobert.com/definition/authenticite>, consulté le 17.04.26.

EL KHAMISSY Riham, « L'injure en littérature française : Un jeu langagier à enjeux spécifiques », dans : *Je(ux) et langages*, 2010, n°6, p. 19-38.

ERNAUX Annie, « Bourdieu : le chagrin, par Annie Ernaux », dans : *Le Monde*, 05.02. 2002, [Bourdieu : le chagrin, par Annie Ernaux](#), consulté le 28.05.25.

ESQUENAZI Jean Pierre, DIANA Jean-François, *Réalité de l'image, Images de la réalité (2)*, Paris, L'Harmattan, 1960.

FALENI Geneviève, « Quoi peut se dire ? », dans : *Mensuel de l'EPFCL-France*, 2024, n°178.

FAU Christine, « Le Problème du langage chez Annie Ernaux », dans : *The French Review*, vol.68, n°3, 1995, p. 501-512.

FIHOL Emmanuel, « Le pouvoir de la citation » dans *Neophilologus*, n°76,1992, p. 161-165.

FOSTER Hal, *Le retour du réel : situation actuelle de l'avant-garde*, Bruxelles, La lettre volée, 2005.

FOUCAULT Michel, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.

GADET Françoise, *Le Français populaire*, Paris, PUF, « Que Sais-Je ? », 1992.

GADET Françoise, « Variation et hétérogénéité » dans : *Langages*, n°108, 1992, p. 5-15.

GADET Françoise, « “Français populaire” : un classificateur déclassant ? », dans : *Marges linguistiques*, n° 6, 2003, p. 103-115.

GADET Françoise, « La variation : le français dans l’espace social, régional et international » dans YAGUELLO Marina (Dir.), *Le Grand Livre de la Langue française*, Paris, Seuil, 2003, p. 91-152.

GARAUD Christian, « Écrire la différence sociale : registres de vie et registres de langue dans La Place d’Annie Ernaux », dans : *French Forum*, vol.19, n°2, 1994, p. 195-214.

GASPARINI Philippe, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes La littérature au second degré*, Paris, Seuil, « Poétique », 1982.

GÉNIBRÈDES Clément, « Du transfuge de classe au transfuge queer: le récit autosociobiographique chez Annie Ernaux, Paul B. Preciado et Garth Greenwell », [mémoire en Littérature Générale et Comparée], Université Sorbonne Nouvelle, 2022.

GIGNOUX Anne-Claire, « De l’intertextualité à la réécriture », dans : *Cahiers de Narratologie*, n°13, 2026, [En ligne], <http://journals.openedition.org/narratologie/329>, consulté le 2.05.26.

GILLAIN Nathalie, PIRET Pierre, « Présentation » dans : *Textyles*, 2013, n°43, [En ligne], <http://journals.openedition.org/textyles/2347>, consulté le 2.10.25.

GOLTZBERG Stefan, « Barthes et la photographie comme langage », 1982, <https://stefangoltzberg.wordpress.com/wp-content/uploads/2009/03/barthes-et-la-photographie-comme-langage1.pdf>, consulté le 13.05.26.

HOUDART-MEROT Violaine, « L’intertextualité comme clé d’écriture littéraire », dans : *Le français d’aujourd’hui*, n°153, 2006, p. 25-32.

JAQUET Chantal, *Les transclasses ou la non-reproduction*, Paris, Presses Universitaires de France, 2014.

JOPECK Sylvie, *La photographie et l’(auto)biographie*, Paris, Gallimard, « Education », 2004.

LACADÉE Philippe, « L’insulte comme réponse du réel », 2023, <https://pariconversation.wixsite.com/paridelaconversation/post/l-insulte-comme->

[r%C3%A9ponse-du-r%C3%A9el-philippe-lacad%C3%A9#:~:text=L'insulte%20vise%20comme%20tel,langue%2C%20est%20forclos%20du%20symbolique](#), consulté le 11.01.26.

LACAN Jacques, « Du sujet enfin en question » dans : *Ecrits*, Paris, Seuil, 1966.

LACAN Jacques, « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse », dans : *Écrits*, Paris, Seuil, 1966.

LACAN Jacques, « D'une question préliminaire à un traitement possible de la psychose », dans : *Écrits*, Seuil, 1968.

LACAN Jacques, « L'inconscient et la répétition » dans *Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Le Seuil, « Points », 1973.

LACAN Jacques, *Séminaire II, Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse (1954–55)*, Paris, Éditions du seuil, 1978.

LACAN Jacques, *Le séminaire, livre V, Les formations de l'inconscient (1957-1958)*, Paris, Éditions du Seuil, 1998.

LACAN Jacques, *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001.

LACAN Jacques, *Le Séminaire, Livre XVIII, D'un discours qui ne serait pas du semblant*, Paris, Seuil, 2007.

LUCY Eric, « Les conditions sociales de l'efficacité performative de l'insulte », dans : *Empan*, 2021, n°124, p. 130 à 135.

KEIM Jean, « Photographie et réalité », dans : *Diogène*, Vol.0, n°50, 1965, p. 64-78.

KRISTEVA Julia, *Séméiotiké, Recherche pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.

LEJEUNE Philippe, *Moi aussi*, Paris, Le Seuil, 1986.

MALDIDIER Denise, *L'inquiétude du discours: textes choisis et présentés par Denise Maldidier*, Paris, Éditions des Cendres, 1990.

MEIZOZ, JÉRÔME, *Postures littéraires. : essai. [1], Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007.

MICHELINE Kottis, « Henry Poulaille et l'authenticité » dans *Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne*, vol. 4, n°1, p. 17-34.

MILNER Jean-Claude, *L'amour de la langue*, Paris, Éditions du Seuil, 1978.

MOÏSE Claudine, « Analyse de la violence verbale : quelques principes méthodologiques », Conférence : actes des 26e Journées d'étude sur la parole, Dinard, France, 2006.

MONTALBETTI Christine, *Le Voyage, le Monde et la Bibliothèque*, Paris, PUF, 1997.

MONTAUT Annie, « Céline et le langage populaire », dans *Neophilologus*, n°66, 1982, p. 525-546.

NOT André, « Parler « peuple », du peuple ou au peuple ? » dans : *Autour d'Henry Poulaille et de la littérature prolétarienne*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2003, p. 17-23.

PASSERAULT Jean-Michel., « La ponctuation. Recherches en psychologie du langage » dans : *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n°70, 1991, p. 85-104.

PEREZ Betancur, JOSE Alejandro, *La violence à la lumière de la psychanalyse : ou l'acte persistant du parlêtre*, Psychologie. Université Paris Cité, 2023.

PIRET Pierre, « Tentations photographiques : Georges Rodenbach, Dominique Rolin, Guy Vaes » dans : *Textyles*, 2013, n°43, [En ligne], <http://journals.openedition.org/textyles/2348>, consulté le 1.10.25.

PIRET Pierre (2024-2025), LROM2710 - Questions d'esthétique littéraire [notes de cours], UCLouvain.

SAMOYAUULT TIPHAINE, *L'Intertextualité : mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2005.

SAURET Marie-Jean, *La psychologie clinique, Histoire et discours de l'intérêt de la psychanalyse*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1995.

SIMON Anne Catherine, (2024-2025), LROM2151 – *Linguistique du texte* [notes de cours], UCLouvain.

SNJEZANA Simic. « L'image post-photographique nous trompe-t-elle ? » dans : *L'image trompeuse*, Presses Universitaires de Provence, 2016, p. 191-201.

SOULAGES François, *L'Esthétique de la photographie*, Paris, Nathan, 1972.

Textyles – *Revue des lettres belges de langue française* (« La Littérature au prisme de la photographie »), sous la direction de PIRET Pierre, GILLAIN Nathalie, 2013, n°43.

TODOROV Tzvetan, « Bakhtine et l'altérité », dans *Poétique*, n°40, 1979.

VIALA Alain, « Effets de champ et effets de prisme » dans *Littérature*, n°70, 1988.

VIART Dominique, « Les Mutations esthétiques du roman français contemporain », numéro spécial du journal *Lendemain*, *Etudes comparées sur la France*, vol. 27, n°107/108, 2002, p. 25-41.

VOLLAND Hannah, « Engager l'autothéorie ? Edouard Louis et la politisation du récit maternel » dans *Autosociobiographies et autothéories de mères*, Munich, Akademische Verlagsgemeinschaft München, p. 45 à 56.

ZGOLA Clara, « Récits de rupture et du dépassement », dans : *Revue critique de fiction française contemporaine*, n°27, 2023.

ŽIŽEK Slavoj. *Violence. Six réflexions transversales*, Vauvert, Éditions Au diable vauvert, « Documents », 2012.

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN

Faculté de philosophie, arts et lettres

Place Cardinal Mercier, 31, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique | [www.uclouvain.be/fial](http://www.uclouvain.be/fial)