Textes transfuges, textes refuges. Fonctions de l'intertextualité dans "En finir avec Eddy Bellegueule" d'Édouard Louis

Cyril Barde, Triquenaux Maxime

▶ **To cite this version:**

Cyril Barde, Triquenaux Maxime. Textes transfuges, textes refuges. Fonctions de l'intertextualité dans "En finir avec Eddy Bellegueule" d'Édouard Louis. Inverses : littératures, arts, homosexualités, 2015, 15. hal-01316015

HAL Id: hal-01316015
https://hal.science/hal-01316015

Submitted on 13 May 2016

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

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

Textes transfuges, textes refuges
Fonctions de l'intertextualité
dans *En finir avec Eddy Bellegueule* d'Édouard Louis

En janvier 2014 était publié *En finir avec Eddy Bellegueule*[1] d'Édouard Louis. Ce premier roman, qui raconte à la première personne la vie d'un jeune garçon gay issue d'une famille ouvrière habitant un village de la Somme, de sa petite enfance jusqu'à sa fuite vers la ville et les débuts d'une vie nouvelle d'intellectuel, a d'abord été reçu comme un document. Édouard Louis, déjà directeur d'un livre collectif sur l'œuvre de Pierre Bourdieu[2], se glisserait dans les pas de Didier Eribon (à qui le livre est dédié), lui-même auteur de *Retour à Reims*[3], pour livrer une analyse de type sociologique à partir de sa trajectoire personnelle de jeune homme gay et transfuge de classe.

Pourtant, le livre d'Édouard Louis semble opérer un double geste. Il se présente d'abord explicitement comme un « roman », et la mention figure juste en dessous du titre sur la page de couverture du livre. Aucune référence précise, aucune note en bas de page, comme chez Didier Eribon, ne viennent scander le récit autobiographique et lui donner la forme d'un essai en sciences sociales, et « tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman[4] », suivant la formule de Roland Barthes.

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.

Ce sont ces différents effets de l'intertextualité qu'il va s'agir d'examiner ici dans le roman d'Édouard Louis, en se concentrant plus précisément sur un cas particulier, qui n'est d'ailleurs peut-être pas le plus évident : celui de la référence très forte à Jean-Luc Lagarce, écrivain et dramaturge, né en 1957 dans une famille ouvrière et mort en 1995 des suites du sida.

Éthique et poétique de l'intertexte

Chez Édouard Louis, les éléments d'intertextualité sont si constants et si nombreux que l'on peut les considérer comme une dimension importante de son écriture. Cette pratique intertextuelle prend plusieurs formes et plusieurs modalités. Une première consiste en références explicites à des œuvres ou des noms précis. C'est notamment le cas pour l'épigraphe empruntée à Marguerite Duras[5], une référence directe à André Gide[6] et la dédicace à Didier Eribon, placée au seuil du livre. Mais la plupart des références intertextuelles s'opèrent de manière plus subtile, plus dissimulée dans le texte, et ne sont décelables que par la connaissance du trajet biographique de l'auteur ou par la mise en réseau des différents « indices » laissés à l'attention du lecteur.

Explicites ou implicites, ces éléments d'intertextualité ont plusieurs fonctions. La plus évidente est peut-être l'inscription du roman dans un réseau de références littéraires qui semblent indiquer autant de sources d'inspiration que de point de comparaison. La scène où Eddy est envoyé par ses parents négocier un achat de nourriture à crédit auprès de l'épicière du village[7] peut ainsi être

[1] Édouard Louis, *En finir avec Eddy Bellegueule*, Paris, Seuil, 2014.
[2] Édouard Louis (dir.), *Pierre Bourdieu. L'insoumission en héritage*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013.
[3] Didier Eribon, *Retour à Reims*, Paris, Fayard, coll. « à venir », 2009.
[4] Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes* [1975], in *Œuvres complètes*, t. IV, Paris, Seuil, 2002, p. 577.
[5] « Pour la première fois, mon nom prononcé ne nomme pas », extrait de Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Paris, Gallimard, 1964.
[6] Un chapitre du second livre reprend le titre d'un roman de Gide de 1909, *La Porte étroite*.
[7] Édouard Louis, *En finir avec Eddy* Bellegueule, *op. cit.*, p. 92-93.

perçue, dans une certaine mesure, comme une prise de position discrète et implicite vis-à-vis de l'œuvre d'Annie Ernaux, dont la famille d'origine ouvrière tenait un petit commerce (ce qui est une manière, non de prendre ses distances vis-à-vis de l'œuvre d'Annie Ernaux mais de souligner la différence sociologique entre les trajets respectifs).

L'autre fonction majeure de l'intertextualité concerne le paradigme d'analyse. Le roman se nourrit d'une méthode et d'un point de vue sociologiques. Ainsi, l'image du stigmate chez les Grecs anciens décrivant son identification en tant qu'adolescent gay par ses tortionnaires [8] renvoie clairement, bien que son auteur ne soit pas explicitement cité, au concept forgé par Erving Goffman[9]. De manière plus macroscopique, c'est tout un langage sociologisant qui transparaît souvent en sous-texte, et qui donne à la description des situations une force particulière. Le discours direct de la mère sur son parcours est ainsi analysé très précisément par le narrateur, sous un mode qui semble proche des *Héritiers* de Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron[10]. Le narrateur se positionne en surplomb par rapport à ses personnages, pointant l'*illusio* [11] de l'agent, que seule une analyse de type sociologique peut débrouiller. C'est là une fonction du roman que de pourvoir à une telle démarche :

> Elle ne comprenait pas que sa trajectoire, ce qu'elle appelait ses *erreurs*, entrait au contraire dans un ensemble de mécanismes parfaitement logiques, presque réglés d'avance, implacables. Elle ne se rendait pas compte que sa famille, ses parents, ses frères, sœurs, ses enfants même, et la quasi-totalité des habitants du village, avaient connu les mêmes problèmes, que ce qu'elle appelait donc des *erreurs* n'étaient en réalité que la plus parfaite expression du déroulement normal des choses[12].

Inciter le lecteur et la lectrice à s'orienter vers de nouveaux textes, d'autres découvertes intellectuelles et littéraires, est peut-être une autre fonction majeure de cette intertextualité. Didier Eribon revient dans *La Société comme verdict* (2013) sur son rapport à la culture dans sa trajectoire personnelle – une trajectoire d'intellectuel mais aussi d'homme gay – en décrivant la force d'attraction des grands noms des sciences sociales dans les années 1960 et 1970, tels Sartre, Beauvoir ou Lévi-Strauss :

> Comment rendre compte aujourd'hui de ce qu'a pu représenter pour moi, hier, le nom des auteurs qui m'ont attiré avant que je ne découvre leurs œuvres ? Et l'aura lumineuse et quasi magique qui émanait d'eux ? Quelle fascination fut la mienne quand je commençais – mais pourquoi ? quel fut le déclic ? C'est là que réside le plus grand mystère, ce qui résiste et résistera à l'analyse – de me sentir attiré par ce continent, inconnu de ma famille et de mon milieu, qu'on appelle – et quand on l'habite, on y met une majuscule – la « Culture »[13].

Le rapport à la « Culture » ainsi décrit apparaît singulièrement proustien, puisque c'est d'abord le nom qui figure comme un objet d'intérêt – de désir – et qui permet ensuite l' « entrée » dans la « Culture », et donc la sortie de la classe dominée. Une fois commencé, le processus est « cumulatif » :

> […] comment ai-je découvert par la suite tel ou tel auteur ? Je ne sais plus très bien, mais une fois qu'on a commencé de s'intéresser à la littérature, à la philosophie… les noms s'appellent les uns les autres. On se met à lire Duras, parce qu'on a lu son nom au bas d'une pétition – j'avais 16 ans quand j'ai acheté *Détruire dit-elle* avant de me précipiter sur tout ce que je pouvais me procurer d'elle – et une postface, dans une édition de poche, évoque le

[8] *Ibid.*, p. 15-16.

[9] « Les Grecs, apparemment portés sur les auxiliaires visuels, inventèrent le terme de stigmate pour désigner des marques corporelles destinées à exposer ce qu'avait d'inhabituel et de détestable le statut moral de la personne ainsi signalée », Erving Goffman, *Stigmate. Les usages sociaux des handicaps* [1963], Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1975, p. 11.

[10] Pierre Bourdieu, Jean-Claude Passeron, *Les Héritiers. Les étudiants et la culture*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1964.

[11] Voir Paul Costey, « L'illusio chez Pierre Bourdieu. Les (més)usages d'une notion et son application au cas des universitaires », *Tracés. Revue de Sciences humaines* [En ligne], 8 | 2005, mis en ligne le 20 janvier 2009, consulté le 16 mars 2015. URL < http://traces.revues.org/>.

[12] Édouard Louis, *op. cit.*, p. 69-70.

[13] Didier Eribon, *La Société comme verdict*, Paris, Fayard, coll. « à venir », 2013, p. 116.

> Nouveau Roman, et l'on brûle de découvrir Sarraute et puis Beckett, et puis… tant d'autres. Internet n'existait pas à l'époque : on ne pouvait compter que sur soi-même pour connaître ce qu'on ne connaissait pas[14].

La pratique (et la poétique) de la citation devient donc essentielle chez l'auteur d'un récit du transfuge dès lors qu'il entend produire un texte qui ait un effet intellectuel, émotionnel ou éthique chez celui ou celle qui le lit, de la même manière que l'écrivain a pu lui-même vivre de telles expériences de lecture. L'enjeu intertextuel est dès lors politique : il consiste à produire du commun, à faire des ponts entre les histoires vécues et racontées, à créer un groupement de noms et de textes qui rompe la solitude et offre la possibilité d'une expérience en partage.

Fuir, revenir, finir. Les récits du transfuge

Chacun à leur manière, les textes de Jean-Luc Lagarce, de Didier Eribon et d'Édouard Louis ferraillent avec le geste de l'éloignement. Chez Édouard Louis, la fuite du foyer familial, l'arrivée à la ville, l'écriture du roman permettant d'« en finir » avec l'ancienne identité. Chez Didier Eribon, la reprise en sens inverse du chemin parcouru trente ans auparavant pour fuir sa famille et son origine. Chez Jean-Luc Lagarce, la démarche du retour vers la famille, retour impossible, empêché d'avance (« c'est juste une idée mais elle n'est pas jouable[15] ») par la maladie et la mort. Cette idée de l'éloignement plus ou moins radical et définitif, qui s'entend clairement dans les titres (« en finir », « retour », « fin »), semble l'une des métaphores structurantes pour décrire ces trajectoires d'hommes gays intellectuels issus de classes populaires, comme le sont chacun à leur façon ces trois auteurs.

Cette métaphore de l'éloignement n'est au demeurant pas originale, puisqu'elle sert à décrire les différents phénomènes sociaux qui nous intéressent ici. L'imaginaire spatial propre aux sciences sociales (« s'élever, « descendre », « monter », « chuter », « au-dessus », « en-dessous », etc.) se croise implicitement avec un autre imaginaire, beaucoup plus inquiétant : celui de la guerre. La notion de « transfuge » se partage en effet entre la désignation de la trajectoire de l'individu qui quitte une classe sociale (plus) dominée pour rejoindre une classe sociale (plus) dominante[16] (le « transfuge de classe ») et celle du guerrier qui choisit de trahir et de changer de camp[17]. Ce croisement des imaginaires n'est peut-être pas neutre, et renvoie certainement à l'idée de l'impureté, du danger véhiculée par ce scandale vivant que peut représenter le transfuge de classe pour le système de hiérarchisation des classes. L'idée même d'une mue sociale, d'un changement de classe et d'identité est-elle au fond pensable ? N'y a-t-il pas derrière tout transfuge le spectre d'un agent double[18] ?

Concernant la description d'une trajectoire d'homme gay, l'éloignement est bien plus qu'une métaphore explicative. Elle décrit en profondeur certaines caractéristiques d'une vie gay, comme l'éloignement géographique sous la forme de la « fuite vers la ville[19] ». Quitter le petit village de la Somme, de la Marne ou du Doubs pour Amiens et Besançon, puis pour Paris, comme c'est le cas aussi bien dans les textes que dans la biographie de ces écrivains, constitue une étape majeure de leur trajectoire d'homme gay. Cette « montée vers la capitale », le lieu qui rend possible la vie sociale gay par la densité de ses réseaux de sociabilité communautaire[20] renvoie elle aussi à d'autres imaginaires, et notamment littéraires. Lorsque Jean-Luc Lagarce note dans son *Journal* qu'il habite « la Province Française[21] », il manipule des représentations de la France divisée entre Paris et « la Province »

---

[14] *Ibid.*, p. 118.
[15] Jean-Luc Lagarce, *Juste la fin du monde*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2001, p. 61.
[16] Il semble que l'utilisation du terme de « transfuge » implique implicitement le seul mouvement « d'ascension sociale » par opposition à une trajectoire de régression d'une classe dominante vers une classe dominée, pour lequel le lexique possède le terme de « déclassement ».
[17] On retrouve cette même analyse à propos du terme même de « transfuge » chez Chantal Jaquet, *Les Transclasses ou la non-reproduction*, Presses Universitaires de France, 2014, p. 11-14. Mais c'est finalement le terme plus neutralisé de « transclasse » qui lui est préféré.
[18] Voir sur ce sujet l'anthropologue Mary Douglas, *De la souillure. Essais sur les notions de pollution et de tabou* [1967], Paris, La Découverte, coll. « Poche », 2005, qui analyse les notions de pollution, de souillure ou d'impureté comme relative à un système basé sur la classification, l'inclusion et l'exclusion.
[19] Voir Didier Eribon, *Réflexions sur la question gay* [1999], Paris, Flammarion, coll. « champs essais », 2012, dont un chapitre est consacré à ce sujet.
[20] *Ibid.*, p. 29-38.
[21] Jean-Luc Lagarce, *Journal, 1977-1990*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007, p. 76.

irriguées par la littérature, de Rastignac à Julien Sorel[22]. L'homosexualité est aussi, en un sens, et quoique différemment, un éloignement imposé qui redouble l'expérience du transfuge.

Le croisement qui se joue dans les vies qui sont l'objet de ces récits entre l'expérience du transfuge de classe et celle de l'homosexualité semble ainsi donner prétexte à une unité générique nouvelle : le récit du transfuge. Cette unité entre les différents textes ne renvoie pas à une forme esthétique commune (l'un écrit du théâtre, l'autre un essai mêlant autobiographie et théorie sociologique, le dernier un « roman » suivant la mention qui suit son titre sur la première de couverture) mais à une communauté d'expérience : être un homme gay et transfuge de classe. Ces récits du transfuge trouvent leurs différences non seulement dans les choix formels qu'ils opèrent, mais aussi dans leur rapport chronologique à l'expérience qu'ils prennent pour objet. Ainsi, les titres ne se lisent pas uniquement suivant une représentation de l'espace, mais aussi à partir du repère temporel : lorsqu'il s'agit du « retour » chez Didier Eribon ou de la « fin » chez Jean-Luc Lagarce, le moment de l'expérience saisi consiste en un recul *a posteriori* du moment de la fuite : ce sont des années après que les personnages, questionnées par la présence de la mort (celle du père dans *Retour à Reims*, la sienne propre dans *Juste la fin du monde*) reviennent sur leur transfuge. Dans le cas d'Édouard Louis, la saisie est beaucoup plus précoce, centrée sur le moment fondateur et initial de la fuite : il s'agit d' « en finir » avec l'identité passée, de l'abolir enfin, définitivement. De ce fait, ces textes ne sont pas redondants les uns par rapport aux autres : au contraire, ils font preuve d'une variété de points de vue qui multiplient les regards sur des expériences à la fois partagées et toutes uniques.

En accordant une si grande place à Jean-Luc Lagarce, par le choix du pseudonyme et par le travail de réécriture, Édouard Louis donne à son œuvre la place qui lui revient dans la bibliothèque de ces récits du transfuge : il fait de Jean-Luc Lagarce et de son œuvre un modèle qu'il va s'agir de lire et d'imiter, dans sa propre quête identitaire.

Lire Lagarce

Contrairement à ceux de Didier Eribon et de Marguerite Duras, le nom de Jean-Luc Lagarce n'apparaît pas dans *En finir avec Eddy Bellegueule*. L'œuvre du dramaturge est pourtant centrale dans l'entrée en littérature d'Édouard Louis, qui l'a confié dans plusieurs entretiens. Dans *La Voix du Nord* du 30 janvier 2014, Édouard Louis mentionne l'une des dernières pièces de Jean-Luc Lagarce, *Juste la fin du monde* (1990) : le personnage principal, Louis, retourne dans la famille qu'il a quittée des années auparavant pour annoncer sa mort prochaine. Édouard Louis explique que cette pièce est le premier livre qu'il a eu « entre les mains » au lycée. Il ajoute que le pseudonyme qu'il s'est choisi est inspiré du prénom du personnage principal de la pièce, « un jeune homme qui fuit son milieu pour devenir un intello à Paris[23] ». L'œuvre de Jean-Luc Lagarce est donc au cœur de la transformation d'Eddy Bellegueule en Édouard Louis. Le prénom du personnage sans nom de famille de *Juste la fin du monde* se substitue au patronyme hérité et transmis, celui qui assigne une place sociale et genrée : « Avec le nom de famille qu'il me transmettait, Bellegueule, et tout le passé dont était chargé ce nom, j'allais donc me nommer Eddy Bellegueule. Un nom de dur[24]. » *En finir avec Eddy Bellegueule*, c'est d'abord en finir avec ce « nom de dur », inventer un nom enfin délivré du patronyme car constitué de deux prénoms. Il faut considérer avec Jérôme Meizoz ce pseudonyme comme « un indicateur de posture[25] » : (s') inventer ce nom, c'est s'inventer comme auteur, inventer sa place dans la littérature.

La revendication de l'influence lagarcienne dans les médias participe de cette construction d'une posture d'auteur dont Jérôme Meizoz explique qu'elle consiste pour une part dans « la présentation de soi, les conduites publiques en situation littéraire[26]». En se plaçant sous le signe de l'œuvre de Jean-Luc Lagarce, Édouard Louis la constitue comme un moment fondateur de sa vie d'écrivain. Il est intéressant de s'arrêter un peu sur la façon dont Édouard Louis évoque non pas Jean-Luc Lagarce lui-même mais son personnage Louis, la dimension autobiographique de l'œuvre du

[22] Besançon, la ville du séminaire où entre Julien Sorel, est aussi la ville, avec Paris, où vivait Jean-Luc Lagarce, et il cite plusieurs fois Julien Sorel dans son *Journal*.
[23] Claire Lefebvre, « *En finir avec Eddy Bellegueule* : Édouard Louis révélé », *La Voix du Nord*, 30 janvier 2014.
[24] Édouard Louis, *op. cit.*, p. 26.
[25] Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007, p. 18. Il y définit la posture comme « une manière singulière d'occuper "une position" dans le champ littéraire » (*ibid.*).
[26] *Ibid.*, p. 21.

dramaturge étant aussi importante – et problématique – que celle du jeune romancier. Celui-ci présente Louis comme un fugitif, un transfuge, celui qui a fui sa famille et son milieu social d'origine. Dans l'émission « Hors-Champs » diffusée sur *France Culture* le 16 septembre 2014, Édouard Louis revient sur l'impact de la découverte de Jean-Luc Lagarce sur sa vie et son écriture : « *Juste la fin du monde* est le premier livre que j'ai constitué comme un livre que j'allais lire, que j'avais envie de lire[27] ». Il insiste sur le thème de la fuite à Paris, la fuite d'un jeune homme qui va « s'inventer comme gay, s'inventer comme intellectuel ». Or, si *Juste la fin du monde* retentit des échos de cette fuite, elle appartient à un passé que les personnages ne font qu'esquisser pudiquement, effleurer maladroitement. Evoquée dans des bribes de paroles, la fuite n'est qu'un spectre, un inter-dit dans cette pièce qui est avant tout une pièce du retour réécrivant la parabole du fils prodigue.

Le déplacement d'accent n'est pas indifférent. Le moment de la rupture, qui précède le début même de la pièce dans le théâtre post-dramatique de Jean-Luc Lagarce, est en revanche l'aboutissement du roman d'Édouard Louis. C'est que cette fuite est perçue par le personnage du roman comme la condition nécessaire et vitale de « l'invention de soi » comme individu et comme écrivain. Le geste de la fuite n'est donc pas une simple analogie entre le parcours de Louis-Lagarce et celui d'Eddy-Édouard. Il se présente et se raconte comme une légende, au sens que Dominique Maingeneau donne à ce terme :

> L'archive du discours constituant, ce n'est pas seulement une bibliothèque, un recueil de textes, c'est aussi un trésor de *légendes*, d'histoires édifiantes et exemplaires qui accompagnent les gestes créateurs déjà consacrés. Se positionner, ce n'est pas seulement transformer des œuvres portées par une mémoire, c'est également définir sa propre trajectoire dans l'ombre portée des légendes créatrices antérieures[28].

La pièce de Jean-Luc Lagarce s'intègre donc au récit d'une venue à l'écriture placée sous le signe d'un diptyque : « le chemin de l'écriture, le chemin de l'invention de soi s'est fait en deux temps : *Juste la fin du monde* et *Retour à Reims* » explique Édouard Louis à Laure Adler dans « Hors-Champs ». Jean-Luc Lagarce, Didier Eribon, deux figures inaugurales qui encadrent le livre, se tiennent sur ses seuils. Le roman s'ouvre en effet avec la dédicace à Didier Eribon et se clôt sur un épilogue que tout désigne comme une réécriture de *Juste la fin du monde*.

Réécrire Lagarce

Si les références à Jean-Luc Lagarce sont assumées et réitérées dans ses prises de parole médiatiques, aucune mention explicite du dramaturge ou de son œuvre n'est présente dans le roman d'Édouard Louis. Pourtant, plusieurs éléments invitent à lire le texte – du moins certains passages – comme une réécriture de *Juste la fin du monde*. Le jeu des titres constitue un premier indice de cette intertextualité souterraine. *Juste la fin du monde* et *En finir avec Eddy Bellegueule* annoncent tous deux la fin d'un monde, d'une époque, d'une forme de vie. Tandis que l'adverbe initial tempère la connotation tragique du titre et introduit un peu de dérision chez Jean-Luc Lagarce, la volonté d'en finir est plus fortement affirmée chez Édouard Louis. Du substantif à l'infinitif, on passe d'un sourire désabusé et quelque peu ironique à l'affirmation d'un projet, d'une conquête. La fin de Jean-Luc Lagarce sonne comme une résignation mélancolique et dérisoire ; celle d'Édouard Louis s'énonce comme un projet encore inachevé. Cette valeur injonctive de l'infinitif qu'Édouard Louis place à l'initiale de son titre peut rappeler l'usage caractéristique des infinitifs qui scandent le prologue de la pièce de Jean-Luc Lagarce. Louis, seul sur scène, annonce le motif de son retour au pays natal :

> je décidai de retourner les voir, revenir sur mes pas, aller
> sur les traces et faire le voyage,
> pour annoncer, lentement, avec soin, avec soin et précision
> – ce que je crois –
> lentement, calmement, d'une manière posée
> […]
> pour annoncer,
> dire,

[27] Émission « Hors-Champs », *France Culture*, le 16 septembre 2014. Présentée par Laure Adler.
[28] Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 136.

seulement dire,
ma mort prochaine et irrémédiable,
l'annoncer moi-même, en être l'unique messager[29] […].

Ces infinitifs possèdent une valeur jussive très forte. Le dispositif typographique brouille la syntaxe si bien qu'on ne sait plus si les verbes « dire » appartiennent au complément circonstanciel introduit par la préposition « par » ou s'ils constituent des propositions infinitives indépendantes. Alors que Louis est engagé dans un processus de retour plusieurs années après l'abandon du domicile familial, abandon dont les circonstances précises restent nimbées de flou durant toute la pièce, Eddy est tout entier absorbé par son désir de fuite. Urgence du retour, urgence de dire chez Jean-Luc Lagarce. Urgence de fuir, urgence de partir chez Édouard Louis. La brûlure des infinitifs revient en particulier dans le livre 2 du roman, lorsque le projet de fuite se fait de plus en plus pressant, dans le chapitre intitulé « Devenir ». Le narrateur y explique sa tentative de réforme pour se conformer au modèle de masculinité ouvrière, modèle de genre dominant dans son milieu social dominé. Dans ce chapitre apparaît pour la première fois, isolée sur la page, entre deux alinéas, la phrase lapidaire « Il fallait fuir[30] », comme prononcée dans un souffle. Cette même injonction auto-adressée réapparaît au début du dernier chapitre, à la faveur du même décrochage typographique[31]. La fuite se précise et se formule peu à peu, grâce à ces infinitifs qui reviennent comme une obsession. Cette écriture du ressassement, ce travail sur la typographie qui isole de courtes phrases sur une seule ligne, n'est pas sans évoquer le dispositif du prologue et de l'épilogue de *Juste la fin du monde*, si bien qu'on a pu parler à leur sujet de « disposition en versets[32] ». Or, cette même disposition sur la page est reprise sans aucune ambiguïté dans l'épilogue du roman d'Édouard Louis, qui peut se lire à plusieurs titres comme une réécriture de celui de *Juste la fin du monde*.

Si l'on tente de nommer le phénomène à l'aide des catégories de Gérard Genette, l'opération d'Édouard Louis dans l'épilogue de son roman se distinguerait du pastiche, que Genette associe au régime ludique, au pur divertissement, et s'apparenterait plutôt à la forgerie, imitation en régime sérieux, « *état* mimétique le plus simple, ou le plus pur, ou le plus *neutre* », « texte aussi ressemblant que possible à ceux du corpus imité, sans rien qui attire, d'une manière ou d'une autre, l'attention sur l'opération mimétique elle-même[33] ». La forgerie reprend les mêmes traits stylistiques que le ou les textes qu'elle imite, « mais à nouveaux frais de performances et en principe sans emprunts littéraux[34] ». La disposition des mots sur la page, la recherche d'un rythme reposant sur la variation de longueur des « versets », la proximité avec le vers et la poésie situent nettement cet épilogue dans le sillage de Jean-Luc Lagarce, dont il reprend certains stylèmes. À titre d'exemple, comparons le début des deux textes.

Louis. – Après, ce que je fais,
je pars.
Je ne reviens plus jamais. Je meurs quelques mois plus tard,
une année tout au plus[35].

Quelques semaines plus tard,
Je pars.
Je me suis préparé pour l'internat
Non pas une grosse valise
mais un grand sac de sport qui avait appartenu à mon frère puis à ma sœur[36].

La proximité des deux textes apparaît dans certains détails : la mise en relief de la phrase lapidaire « je pars », qui dit au présent d'énonciation le passage à l'acte décisif, et rime avec l'adverbe

[29] Jean-Luc Lagarce, *op. cit.*, p. 7-8.
[30] Édouard Louis, *op. cit.*, p. 165.
[31] *Ibid.*, p. 201.
[32] Catherine Brun, « Jean-Luc Lagarce et la poétique du détour : l'exemple de *Juste la fin du monde* », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1/2009, Vol. 109, p. 193.
[33] Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p. 94. Le fait que ce travail de réécriture n'ait jusqu'à ce jour pas attiré l'attention des critiques semble indiquer la pertinence de cette notion de forgerie.
[34] *Ibid.*
[35] Jean-Luc Lagarce, *op. cit*., p. 77.
[36] Édouard Louis, *op. cit.*, p. 215.

« tard »[37]. Le complément circonstanciel temporel d'Édouard Louis, « quelques semaines plus tard », semble bien faire écho à l'épilogue de Jean-Luc Lagarce. Plus structurellement, l'écriture d'Édouard Louis va jusqu'à intégrer cette poétique du détour et de la reprise-variation dont plusieurs critiques ont souligné l'importance chez Jean-Luc Lagarce[38]. Les circonvolutions de la parole lagarcienne, déjà observables dans l'extrait du prologue cité plus haut[39], embarrassent aussi le discours du narrateur d'Édouard Louis qui multiplie dans l'épilogue les propositions relatives, les commentaires méta-discursifs et fait un usage – visuel et syntaxique – inhabituel du tiret. En voici deux exemples :

> Je découvre –
> quelque chose dont je m'étais déjà douté,
> qui m'avait traversé l'esprit.
> Ici les garçons s'embrassent pour se dire bonjour, ils ne se serrent pas la main[40].

> Et je me le dis quand je les vois, au début
> Je me dis
> *Mais quelle bande de pédales*[41][…].

Tout se passe comme si l'écriture du départ et de la fuite appelait cette syntaxe tortueuse, cette parole qui se cherche, s'essaie, dessine sur la page ses allers et ses retours, ses reprises et ses remords. Dans les deux épilogues, Louis comme Eddy marchent. Le personnage de Jean-Luc Lagarce décrit une errance dans la nuit, vers la mort, tandis que le parcours d'Eddy s'oriente vers une vie nouvelle : Amiens, et l'internat où il doit être accueilli pour commencer sa vie de lycéen.

> c'est dans le Sud de la France.
> Parce que je me suis perdu, la nuit, dans la montagne,
> je décide de marcher le long de la voie ferrée.
> […]
> et je marche seul dans la nuit,
> à égale distance du ciel et de la terre[42].

> Je marche le long de la route
> J'arrête les passant[43] […].

L'indétermination spatio-temporelle, la dimension onirique qui caractérisent les dernières pages de *Juste la fin du monde* laissent place dans le roman autobiographique d'Édouard Louis à un récit plus prosaïque qui n'abandonne jamais son parti pris réaliste visant à rendre compte d'une réalité sociologique autant que d'un parcours biographique. Pourtant, un passage précédant immédiatement l'épilogue d'*En finir avec Eddy Bellegueule* pourrait constituer une autre allusion au texte de Jean-Luc Lagarce. Eddy vient d'apprendre qu'il est admis au lycée convoité d'Amiens :

> Je ne voulais pas rester à leur côté, je refusais de partager ce moment avec eux. J'étais déjà loin, je n'appartenais plus à leur monde. Je suis allé dans les champs et j'ai marché une bonne partie de la nuit, la fraîcheur du Nord, les chemins de terre, l'odeur de colza, très forte à ce moment de l'année[44].

Le narrateur reprend presque terme à terme les éléments du texte source en se les appropriant, en les adaptant à son expérience personnelle : les montagnes du Sud flou de Lagarce sont remplacées par les champs du Nord, l'été laisse place à la fraîcheur, les paysages et les odeurs de la Picardie sont mis en relief. Sous la plume d'Édouard Louis s'esquisse une tonalité lyrique qui contribue à

---

[37] Il semble qu'Édouard Louis s'éloigne moins nettement du modèle du vers traditionnel que Jean-Luc Lagarce qui ne marque pas le retour à la ligne d'une majuscule.
[38] Voir notamment Christine Brun, *op. cit.*, p. 183-196 et Armelle Talbot, « L'épanorthose : de la parole comme expérience du temps », *in Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, Vol. 4, 2008, p. 255-269.
[39] Voir note 7.
[40] Édouard Louis, *op. cit.*, p. 217.
[41] *Ibid.*, p. 218.
[42] Jean-Luc Lagarce, *op. cit.*, p. 77.
[43] Édouard Louis, *op. cit.*, p. 216.
[44] *Ibid.*, p. 211.

rapprocher les deux passages. La rupture de construction tend à faire de la dernière phrase une phrase averbale où la juxtaposition des groupes nominaux laisse libre cours à la suggestion d'impressions et d'atmosphères. Cette fuite symbolique dans les champs et dans la nuit intervient alors qu'un autre monde s'offre à Eddy, celui de la ville, du lycée où aura lieu cette rencontre fondamentale avec le théâtre et la pièce de Jean-Luc Lagarce. Tout se passe comme si la réécriture de la promenade nocturne annonçait cette rencontre que la forgerie de l'épilogue rejoue à un autre niveau. L'épilogue est bien ce temps et ce texte de l'après, cette sortie du milieu social et familial, cet excursus, cet espace textuel de la fuite qui emprunte symboliquement la voix d'un fugitif de « légende », au sens étymologique comme au sens de Dominique Maingueneau.

La quête d'une voix

La réécriture de Jean-Luc Lagarce va plus loin que la simple citation intertextuelle. Édouard Louis n'est jamais aussi proche d'une écriture, d'une voix que lorsqu'il réécrit, ou plutôt écrit avec Jean-Luc Lagarce dans l'épilogue. C'est peut-être le paradoxe de cette intertextualité : elle est à la fois la moins explicite, la moins exhibée, la plus secrète et peut-être la plus présente dans la texture du roman, dans la tessiture de la voix qui se déploie à la fin du livre. L'expérience du lecteur-spectateur des pièces de Jean-Luc Lagarce est celle du déploiement d'une voix, « une autre forme d'écoute, centrée sur une expérience langagière plutôt que sur la compréhension d'une histoire ou l'identification de personnages[45] ». Si les enjeux du roman d'Édouard Louis ne sont pas identiques, ils ne sont pas étrangers à une réflexion sur la voix qui engage des choix stylistiques et poétiques spécifiques.

Le roman tout entier pourrait se lire comme une quête de la voix. La voix est à l'intersection des problématiques identitaires d'Eddy Bellegueule. La voix aiguë, les « intonations féminines[46]» ou perçues comme telles par le narrateur et sa famille, font partie des « manières[47]» qui excluent Eddy Bellegueule de la communauté des « durs », du champ de la masculinité hégémonique[48], et situent celui qui en est affecté du côté du féminin, du bizarre, de la folie[49]. Faire des manières, c'est en effet prendre le risque d'être traité de « folle », prendre le risque d'affoler les regards sur soi. La quête de la voix devient même une obsession du personnage d'Eddy Bellegueule lorsqu'il tente de correspondre au modèle de la masculinité ouvrière : « Je rêvais d'entraînements pour la voix[50] ». Eddy ne cesse de surveiller ses gestes, autant d'intonations corporelles, cherche à « rendre [sa] voix plus grave[51]», « toujours plus grave[52] ». La mise en récit de cette intériorisation des injonctions hétéro-normatives, cette tentative d'incorporation de la masculinité triomphante doit certainement beaucoup aux écrits de Bourdieu et à son concept d'*hexis corporelle*[53], mais rappelle également les travaux de Judith Butler et sa conception du genre comme processus performatif, c'est-à-dire reproduction, réitération de gestes, de mouvements, d'actes et de discours qui « créent l'illusion d'un noyau interne et organisateur du genre, une illusion maintenue par le discours afin de réguler la sexualité dans le cadre obligatoire de l'hétérosexualité reproductive […][54] ».

D'autre part, l'habitude des Bellegueule de parler fort et d'utiliser le picard exclut le jeune Eddy de la communauté bourgeoise et intellectuelle à laquelle il souhaite s'intégrer en le ramenant à sa condition de prolétaire : « mes amis au lycée me demanderont incessamment de parler moins fort ;

[45] Hélène Kuntz, « Compagnons de langage également infaillibles », *Europe*, 2010/1, p. 207.
[46] Édouard Louis, *op. cit.*, p. 83.
[47] C'est également un titre du chapitre (p. 27).
[48] Voir sur ce concept Raewyn Connell, *Masculinités. Enjeux sociaux de l'hégémonie*, édition établie par Meoïn Hagège et Arthur Vuattoux, Paris, Éditions Amsterdam, 2014.
[49] Gérard Dessons a rappelé la tradition philologique qui faisait dériver la manière de la *mania* dans *La Manière folle. Essai sur la manie littéraire et artistique*, Paris, Manucius, 2010.
[50] Édouard Louis, *op. cit.*, p. 84.
[51] *Ibid.*, p. 165.
[52] *Ibid.*, p. 185.
[53] « L'hexis corporelle est la mythologie politique réalisée, *incorporée* devenue disposition permanente, manière durable de se tenir, de parler, de marcher, et, par là, de *sentir* et de *penser* », Pierre Bourdieu, *Le Sens pratique*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1980, p. 117
[54] Judith Butler, *Trouble dans le genre* [1990], Paris, La Découverte, 2004, p. 79.

j'enviais terriblement la voix calme et posée des jeunes hommes de bonne famille[55] ». Cet exemple souligne à quel point l'usage d'une langue est ici intimement lié à celui d'une voix (qui engage directement et immédiatement le corps). La voix est donc dans le roman le lieu où se condensent et se rejoignent les différentes formes de dominations, d'injonctions et d'assignations qui forment le nœud de la problématique identitaire – sociale et genrée – du narrateur-personnage. Le travail sur la voix, l'acharnement à la rendre plus grave ou plus calme, fait partie de ce que Judith Butler appelle, dans la perspective de sa théorie de la performativité, les « stylisations du corps[56] », dont nous proposons de penser les enjeux en termes de style d'écriture.

Dans *En finir avec Eddy Bellegueule*, les voix sont incorporées physiquement comme elles sont incorporées dans le texte. Le discours direct ne se sépare pas typographiquement du récit, ne s'isole pas dans le cadre rassurant des guillemets. Les paroles rapportées directement affleurent à même la narration, seulement signalées par la police italique. Les voix sont là, toujours présentes, et se mêlent à la voix du narrateur qu'elles bordent, trouent, menacent parfois lorsque Eddy emprunte stratégiquement les mots et les injures de ceux qui le persécutent pour se mettre à l'abri du soupçon d'homosexualité. Alors que son cousin propose aux garçons réunis dans sa chambre de se masturber ensemble devant un film pornographique, Eddy dissimule son trouble en reprenant à son compte le discours homophobe :

> Je ne sais plus qui a pris ce risque le premier en acceptant la proposition de mon cousin, entraînant par la même l'approbation générale. Je ne pouvais pas accepter *Mais moi j'ai pas envie de voir vos bites, je ne suis pas un sale pédé*[57].

À la différence de ces procédés d'immixtion, qui font affleurer l'ancienne voix des personnages dans le récit du narrateur, le dispositif typographique de l'épilogue tend à séparer les voix, à distinguer davantage le plan du récit et le plan du discours qui ne partagent plus les mêmes lignes.

> La rentrée des classes,
> La solitude,
> Tout le monde se connaît ici, ils viennent des mêmes collèges.
> Ils s'adressent à moi néanmoins
> *Tu manges avec nous ce midi, comment tu t'appelles déjà, Eddy*[58] *?*

Rien ne change syntaxiquement quant à l'insertion du discours, mais tout change visuellement pour le lecteur. Cette séparation typographique, entre les mots en romain et ceux en italique, advient au moment où Eddy pour la première fois se sépare de ses parents et de son milieu social, dans un espace textuel (l'épilogue) lui-même séparé. Emprunter, à ce moment précis, la voix de Lagarce-Louis et sa transcription visuelle sur la page, c'est peut-être signifier, figurer à même le livre cette dissociation nécessaire mais difficile avec les voix des autres – qui finissent toujours par vous rattraper – pour tenter d'affirmer une voix propre. C'est cette voix en équilibre, trébuchant sur les lignes et sur les tirets, qu'Édouard Louis choisit de mettre en scène dans l'épilogue, en l'affiliant à celle de Lagarce-Louis. Cette coïncidence n'a rien d'anodin : elle peut se lire comme ce processus de désidentification que Didier Eribon analyse dans *La Société comme verdict* :

> Ainsi, Beauvoir, avant de devenir le moyen d'une réinterprétation et d'une réappropriation, aurait été [pour Annie Ernaux] l'un des vecteurs de la désidentification produite par l'ascension sociale : être étudiante, cela signifiait lire ce genre de livres. Le bonheur de la découverte intellectuelle contenait en lui-même […] le sentiment d'une dissociation d'avec sa famille et d'une transformation complète de soi[59].

Si la voix de Jean-Luc Lagarce, la première voix littéraire dont Édouard Louis fait l'expérience intime, est d'abord un moyen de désidentification, elle est aussi réappropriée par celui qui s'est inventé comme intellectuel et écrivain. Ce double processus, ce double rapport à Jean-Luc

[55] Édouard Louis, *op.* cit., p. 76.
[56] Judith Butler, *op.cit.*, p. 75.
[57] Édouard Louis, *op.* cit., p. 146-147.
[58] *Ibid.*, p. 217.
[59] Didier Eribon, *La Société comme verdict*, *op. cit.*, p. 114-115.

Lagarce explique peut-être le statut flottant de la réécriture que nous avons mise au jour, irréductible aux classifications rigoureuses des rapports hypertextuels… Eddy Bellegueule essayait de poser sa voix pour satisfaire des injonctions sociales et genrées, celles de deux langues ennemies, celle de son milieu d'origine et celle de ses camarades bourgeois. Ne pourrait-on pas dès lors considérer le dispositif de l'épilogue comme une autre forme de stylisation vocale et scripturale, une performance[60] d'écriture mais aussi un viatique grâce auquel Édouard Louis essaie de poser sa voix, « à égale distance du ciel et de la terre[61] », entre les deux langues de l'ennemi[62] ?

Cyril Barde, doctorant (Paris VIII)
Maxime Triquenaux, doctorant (Lyon II)

[60] Le mot fait allusion à Judith Butler mais aussi à Gérard Genette qui l'emploie à propos de la forgerie.
[61] Voir note 20.
[62] Se référant à Jean Genet et à Annie Ernaux, Édouard Louis explique dans l'entretien avec Laure Adler qu'il a tenté de trouver « une sorte d'équilibre entre deux langues » de l'ennemi. Voir note 5.