

Édouard Louis et le genre

Écriture de soi sous influence *Queer*

Siân LUCCA

Les trois textes constituant la production littéraire d'Édouard Louis¹ prennent pour sujet divers épisodes de la vie de leur auteur : *En finir avec Eddy Bellegueule* décrit et questionne son enfance difficile dans un village déshérité de Picardie où le petit Eddy souffre de l'homophobie de son milieu ; *Histoire de la violence* retrace un viol et une tentative de meurtre subis par l'auteur en 2013, et interroge les origines de ces actes de violence ; *Qui a tué mon père*, enfin, s'attache à une description plus précise de sa relation à son père, ainsi qu'à une dénonciation des décisions politiques ayant conduit à son déclin physique.

Malgré cet ancrage autobiographique fort, Louis choisit de qualifier ses livres de « romans » (pour les deux premiers : il renonce à tout classement pour le troisième), tout en affirmant que tout ce qu'il a écrit est vrai, arguant que le nom « roman » renverrait à « un travail de construction littéraire qui permet justement d'approcher la vérité². »

L'écriture, et plus précisément l'écriture de soi, est ainsi associée chez lui à une recherche de vérité et de sens, à un besoin de décrypter les événements vécus. Il s'agit également de formuler un engagement plus vaste que le « moi », d'attirer l'attention sur une catégorie de la population française qui n'est pas reconnue par les discours dominants et qui souffre de cet abandon de la part de la classe politique³. Édouard Louis propose ainsi une écriture où l'intime est toujours étroitement et indissociablement mêlé au politique.

Cet engagement est généralement compris à la lumière de la sociologie bourdieusienne, intertexte évident de l'écriture d'Édouard Louis, qui a coordonné un ouvrage collectif sur le sociologue⁴. Ce qui nous intéresse dans le cadre de cet

-
1. *En finir avec Eddy Bellegueule*, Paris, Seuil, 2014 ; *Histoire de la violence*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2016 ; *Qui a tué mon père*, Paris, Seuil, 2018. Ci-après, respectivement : *EB*, *HV* et *QTP*.
 2. LOUIS, Édouard, « J'ai deux langages en moi, celui de mon enfance et celui de la culture », entretien réalisé par M. Abescat, *Télérama* [en ligne], 2014.
 3. Voir PATRICOT, Aymeric, *Les Petits Blancs. Un voyage dans la France d'en bas*, Paris, Plein Jour, 2013.
 4. *Pierre Bourdieu. L'insoumission en héritage*, Paris, PUF, 2013.

article est de compléter et approfondir cette perspective en inspectant la manière dont cet engagement s'articule à une réflexion sur le genre et s'arme de concepts théoriques *queer*.

Avant de nous pencher plus précisément sur ces textes, il convient de préciser les termes dans lesquels cette analyse sera menée. Les études de genre et les études *queer* sont deux approches qui se sont progressivement et difficilement introduites dans les pratiques de la recherche en littérature en France depuis les années 2000⁵. Les études de genre s'attachent à étudier et interroger les rapports entre les hommes et les femmes, ainsi qu'à dénaturaliser les stéréotypes et représentations qui leurs sont associés et qui façonnent leurs identités, postulant que le genre est à la fois un « système de bicatégorisation hiérarchisé entre les sexes⁶ » et un outil permettant de questionner ce système et ses présupposés. Les études *queer* quant à elles, fondées dans les années 1990 aux États-Unis, tirent leurs réflexions de ces études de genre ainsi que des études gaies et lesbiennes, développées dans les années 1970, et de ce que les chercheurs américains appellent la « *French Theory* ». L'injure homophobe « *queer* », signifiant « bizarre, étrange, tordu », a été réappropriée d'abord par les militant.e.s gay, puis par le monde académique, qui y a vu l'étiquette idéale pour désigner ce nouveau domaine d'études visant à repenser les identités, les sexualités et les oppositions binaires. La *queer theory* est, davantage qu'une école de pensée, un *geste* de pensée. Développée à partir des textes fondateurs de Judith Butler⁷, Eve Kosofsky Sedgwick⁸ et Teresa de Lauretis⁹, entre autres, elle est très disparate et résiste toujours à une définition précise : « personne ne sait ce qu'était la théorie en question. Pour la simple raison que cette théorie n'existait pas¹⁰. » Robert Harvey et Pascal Lebrun-Cordier ont « identifi[é] quelques-unes de ses idées-forces » :

-
5. Voir à ce sujet, notamment, les articles de LASSERRE, Audrey : « La volonté de savoir », *LHT-Fabula*, n° 7 (*Les femmes ont-elles une Histoire littéraire ?*) [en ligne], avril 2010 — « Le genre et les études littéraires d'expression française (XX^e-XXI^e siècles) en France », *Elfe XX-XXI*, n° 6 (*À la lumière des études de genre*), 2016, p. 7-20. Voir aussi LASSERRE, AUDREY et PLANTÉ, Christine, « Le genre : un concept pour la critique littéraire ? », *Francofonie*, n° 74 (*Le concept de genre a-t-il changé les études littéraires ?*), 2018, p. 3-19 ; LOTTERIE, Florence, « Introduction », *Littératures classiques*, vol. 90, n° 2 (*Les voies du « genre ». Rapports de sexe et rôles sexués (XVI^e-XVIII^e siècles)*), 2016, p. 5-19 et ZANONE, Damien, « Introduction », *Romantisme. Littératures – arts – sciences – histoire*, vol. 179, n° 1 (*Questions de genre au XIX^e siècle*), 2018, p. 5-11.
 6. BERENI, Laure, CHAUVIN, Sébastien, JAUNAIT, Alexandre et REVILLARD, Anne, *Introduction aux études sur le genre*, Louvain-la-Neuve, De Boeck, 2012, p. 10.
 7. BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La Découverte, 2005.
 8. SEDGWICK, Eve Kosofsky, *Épistémologie du placard*, Paris, Éditions Amsterdam, 2008.
 9. DE LAURETIS, Teresa, « Théorie queer : sexualités lesbiennes et gaies. Une introduction », *Théories queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*, Paris, La Dispute, 2007, p. 95-122.
 10. HALPERIN, David, « The Normalisation of Queer Theory » (2003), cité par ERIBON, Didier, « *Queer* (Théorie) », dans *Dictionnaire des cultures gays et lesbiennes*, sous la direction de

[...] une critique déconstructive de tous les essentialismes, des assignations identitaires normalisantes, des binarismes réducteurs (homo/hétéro, masculin/féminin...) et de l'alignement génétique rigide sexe/genre/sexualité/identité ; une théorisation renouvelée des processus de subjectivation ; un intérêt pour toutes les dissidences et distorsions identitaires et pour l'invention de nouvelles configurations érotiques, sexuelles, relationnelles, de filiation, de savoir, de pouvoir... ; une volonté de *queeriser* les modes de pensée déterminés par un paradigme andro- et hétéro-centré ; une relecture soupçonneuse de l'histoire littéraire, du cinéma, de la culture populaire [...] ¹¹.

Les études *queer* et les études de genre sont, dès l'origine, des domaines de recherche dont la part militante et engagée ne doit pas être minimisée : Judith Butler clôt *Trouble dans le genre* par une réflexion sur la « capacité d'agir » (*agency*) des individus pris dans le système du genre, et tout son propos est motivé par une volonté de remettre en question les fondements d'un féminisme identitaire hétérocentré afin de proposer une politique qui tienne compte de la diversité du genre ; Eve Sedgwick, même alors qu'elle invite à la dénaturalisation de l'opposition hétéro/homosexuel, refuse de la défaire complètement et continue de souligner le pouvoir politique de l'étiquette « homosexuel », qui offre à « de nombreux groupes d'hommes et de femmes [...] la capacité à organiser et décrire leur propre expérience de leur sexualité et de leur identité ¹² », dans le contexte très spécifique de la crise du SIDA ; Teresa de Lauretis, dans son introduction au colloque « *Queer Theory* » s'interroge sur les pouvoirs de cette théorie pour questionner notamment les rapports entre sexualité et race et espère qu'elle puisse « construire un autre horizon discursif, une autre façon de vivre le sexuel et le racial ¹³ ». Cette part militante, ancrée dans des questions de société, nous semble être le point d'intersection le plus significatif entre les études *queer* et les textes de Louis. En effet, on peut difficilement considérer que son travail soit *queer* : si l'on suit Muriel Plana, selon qui un objet est *queer* s'il présente des thèmes *queer*, adopte une esthétique de l'excès et du bizarre associée à une déconstruction des identités et pratiques sexuelles, ou propose une conception transgressive et subversive des sexualités et du genre ¹⁴, et si on compare les textes de Louis à ceux, par exemple, de Guillaume Dustan, icône de la littérature *queer* française, trash et post-pornographique ¹⁵, on doit bien conclure à la « non-*queer*-

ERIBON, Didier, Paris, Larousse, 2003, p. 395.

11. HARVEY, Robert et LE BRUN-CORDIER, Pascal, « Qu'ouïr au *queer* ? », *Rue Descartes*, n° 40 (*Queer : Repenser les identités*), 2003, p. 3.
12. SEDGWICK, *op. cit.*, p. 100.
13. DE LAURETIS, *art. cit.*, p. 111.
14. PLANA, Muriel, « Introduction », dans *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts. Sexualités et politiques du trouble*, sous la direction de PLANA, Muriel et SOUNAC, Frédéric, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2015, p. 9.
15. Voir JACINTO, Gilles, « Autofiction littéraire, pornographie *queer* et culture *trash* : politique du

ité » du premier. En effet, à l'exception des passages d'*En finir avec Eddy Bellegueule* décrivant en des termes crus la sexualité d'enfants dans une mise en scène qui transforme les garçons pénétrés en filles par le truchement d'une bague qu'ils portent à cet effet¹⁶, les textes de cet auteur ne proposent aucun élément singulièrement transgressif ni choquant.

Bien qu'il ne cherche pas à produire une œuvre qui soit une performance proprement *queer*, n'écrive pas de textes où se troublent les identités et les sexualités, et bien que les scènes transgressives qu'il décrit restent clairement circonscrites, sans correspondre à un geste politiquement subversif, il nous semble qu'Édouard Louis intègre tout de même la pensée *queer* à son travail. Il le fait sur un plan plus théorique que pratique : en effet, au même titre que la sociologie bourdieusienne, le *queer* semble constituer un outil critique privilégié pour questionner son expérience vécue et la traduire dans son écriture.

Il nous intéresse donc moins de faire une analyse *queer* de la production de Louis, qui permettrait de questionner sa représentation du genre et de la sexualité, que de montrer en quoi le geste d'écriture de cet auteur est informé par les études *queer* ; autrement dit, en quoi Édouard Louis lui-même fait une analyse *queer* de sa propre existence. Ce dispositif d'écriture de soi par l'assimilation de concepts critiques *queer* est constant dans son travail, qui semble se poser inlassablement, de livre en livre, la même question.

QUELLE « THÉORIE DU GENRE » CHEZ ÉDOUARD LOUIS ? SYSTÈME DE GENRE ET PERFORMANCES GENRÉES

Une large part du premier roman de Louis consiste en la description de la communauté où il a grandi. Il y montre la prévalence d'un rapport de violence, où « les durs », les garçons et les hommes virils, assoient leur autorité sur les autres par la démonstration de leur force brute. Cette organisation sociale s'appuie sur des stéréotypes forts et symétriques associés aux hommes et aux femmes, qui servent à fixer les rôles de chacun et chacune au sein de la communauté : la moindre transgression est directement sanctionnée (la femme qui gagne plus que son mari doit s'arrêter de travailler, la fille qui change trop souvent de petit ami est qualifiée de salope, l'homme qui est au chômage est critiqué par le voisinage¹⁷, etc.).

Ces normes, ressenties comme naturelles et perpétuées par un discours constant sur les rôles de chacun et chacune¹⁸, Louis les dénature, soulignant à plu-

corps et du sexe dans l'œuvre de Guillaume Dustan », *French Cultural Studies*, vol. 28, n° 3, 2017, p. 282-290.

16. Voir le chapitre « Le hangar », *EB*, p. 145-157.

17. *EB*, p. 72, 109, 113-114.

18. « De toute façon que veux-tu, il est comme ça Jacky, c'est un homme, les hommes sont comme

sieurs reprises le fait qu'elles varient d'un milieu social à l'autre : « ailleurs, une femme accomplie est une femme qui s'occupe d'elle, d'elle-même, de sa carrière, qui ne fait pas d'enfants trop vite, trop jeune¹⁹ » ; les jeunes bourgeois « auraient pu être traités de *pédés* au collège / [...] Ils ne définissent pas la virilité comme mon père, comme les hommes de l'usine / (ce sera bien plus visible à l'École normale, ces corps féminins de la bourgeoisie intellectuelle²⁰) ».

Dans un geste de dénaturalisation plus radical, Judith Butler, dans *Trouble dans le genre*, réfute toute ontologisation du genre : il n'y a pas d'identité masculine et féminine en soi, tout n'est que *performativité*.

« Il ne faudrait pas concevoir le genre comme une identité stable ou lieu de la capacité d'agir à l'origine des différents actes ; le genre consiste davantage en une identité tissée avec le temps par des fils ténus, posée dans un espace extérieur par une répétition stylisée d'actes. L'effet du genre est produit par la stylisation du corps et doit donc être compris comme la façon banale dont toutes sortes de gestes, de mouvements et de styles corporels donnent l'illusion d'un soi genré durable²¹. »

Le genre, pour Butler, est un rôle que l'on endosse²², qui peut être plus ou moins subversif, et qui, en dissimulant son aspect performatif et en se faisant passer pour naturel, donne l'illusion d'un « soi genré ». De façon désormais célèbre, Butler donne pour exemple de subversion la pratique du *drag* : les *drag queens* et *kings*, par leur performance consciemment parodique de la féminité et de la masculinité, dénoncent le fait qu'aucune expression de genre n'est plus authentique qu'une autre, qu'aucune ne correspond à une nature ou une identité naturellement fondée de l'individu, et, ce faisant, *troublent le genre* et signalent la perméabilité des frontières séparant le masculin du féminin.

Pour Édouard Louis, le genre semble être également performatif et théâtral. Le thème du travestissement, notamment, est récurrent. Dans le premier roman, le jeune garçon enfile « [r]égulièrement » les vêtements de sa sœur, se mettant en scène dans des défilés « dont [il] étai[t] l'unique spectateur²³ ». Dans *Qui a tué*

ça, il s'énerve facilement » (EB, p. 47) ; « *L'autre elle a toujours pas fait de gosses à son âge, c'est qu'elle est pas normale. Ça doit être une gouinasse. Ou une frigide, une mal-baisée* » (p. 60) ; « *Faut pas lui en vouloir, tu sais, c'est un homme et les hommes ça dit jamais ses sentiments* » (p. 109) ; etc.

19. EB, p. 60.

20. EB, p. 217-218.

21. BUTLER, *op. cit.*, p. 265.

22. Il est indispensable de souligner que ce n'est pas pour autant que Butler considère le genre comme un habit que l'on enfile ou enlève à sa guise (contrairement à ce qu'on a pu lui reprocher ; voir BUTLER, Judith, *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du « sexe »*, Paris, Amsterdam, 2009, p. 12 et sq.

23. EB, p. 28.

mon père, cette performance n'est plus secrète mais publique : Eddy, incarnant une fille, danse et chante sur une chanson d'Aqua pour divertir ses parents et leurs amis²⁴. Dans les deux cas, la joie naïve initiale est vite remplacée par une honte bouleversante. La transgression est inacceptable, impossible à intégrer dans ce milieu si codifié : le père ne peut supporter de voir son fils être autre chose qu'un dur.

Le travestissement est une expression extrême des transgressions de genre du jeune Eddy, dont les « manières », mouvements, intonations, attitudes efféminés — « une répétition stylisée d'actes » — le rendent suspect aux yeux de sa famille²⁵. Au collège, les soupçons se précisent : Eddy est identifié comme « le pédé » et subit, à ce titre, l'injure et la violence. Louis fait surgir cette assignation dès les premières pages, avant même qu'Eddy n'ait découvert son homosexualité, mettant en scène un rapport de pouvoir particulier qu'Eve Sedgwick appelle « spectacle du placard », cette situation de l'homosexuel dont les efforts de dissimulation deviennent un spectacle pour son entourage homophobe, qui se réjouit de détenir le pouvoir épistémologique l'autorisant à le diagnostiquer en tant qu'homosexuel²⁶. Ce spectacle, tel qu'il est théorisé par Sedgwick à partir de l'exemple précis du personnage proustien de M. de Charlus, échappe complètement à l'homosexuel qui en est l'objet. Chez Louis, ce spectacle n'est pas secret et est introduit au lecteur (et à Eddy) par une injure frontale et explicite (« *C'est toi le pédé*²⁷ ? ») qui devient, paradoxalement, le déclencheur de la mise au placard du personnage. En effet, en réponse à ce stigmate qui lui a été assigné, Eddy joue à l'hétéro, et c'est de nouveau avec le lexique de la performance qu'Édouard Louis décrit cette décision :

Je devais ne plus me comporter comme je le faisais et l'avais toujours fait jusque-là. Surveiller mes gestes quand je parlais, apprendre à rendre ma voix plus grave, me consacrer à des activités exclusivement masculines. Jouer au football plus souvent, ne plus regarder les mêmes programmes à la télévision, ne plus écouter les mêmes disques. Tous les matins en me préparant dans la salle de bains je me répétais cette phrase sans discontinuer tant de fois qu'elle finissait par perdre son sens, n'être plus qu'une succession de syllabes, de sons. Je m'arrêtais et je reprenais *Aujourd'hui je serai un dur*. Je m'en souviens parce que je me répétais exactement cette phrase, comme on peut faire une prière, avec ces mots et précisément ces mots *Aujourd'hui je serai un dur* (et je pleure alors que j'écris ces lignes ; je pleure parce que je trouve cette phrase ridicule et hideuse, cette phrase qui pendant plusieurs années m'a accompagné et fut en quelque sorte, je ne crois pas que j'exagère, au centre de mon existence²⁸).


24. *QTP*, p. 20-21, 25, 31-33, 40-41.

25. Voir, notamment, le chapitre « Les manières » (*EB*, p. 27-33).

26. SEDGWICK, *op. cit.*, p. 234.

27. *EB*, p. 15.

28. *EB*, p. 165-166.

Par l'énumération des gestes quotidiens, la répétition de la formule litanique « *Aujourd'hui je serai un dur* » (qui pourtant indique une rupture : aujourd'hui je serai un dur parce qu'hier je n'en étais pas un ; la fragilité du rôle, et son échec à venir, sont déjà en germes dans ce mot), par l'insistance sur l'importance de ce rituel « au centre de [son] existence », Édouard Louis se sert de l'idée de répétition et de stylisation du corps propre au genre tel qu'il est décrit par Butler pour traduire le poids de l'injonction à la virilité vécue à cette période de sa vie. Il ne s'agit pas là d'une démarche affirmative, subversive et *queer*, comme peut l'être une performance de *drag* : le genre performé par Eddy à ce stade est conforme, et son objectif est de se fondre dans le moule des attentes de sa communauté, non s'en distancier ou les dénoncer. 

Ces efforts pour devenir un dur passent par l'affirmation de son hétérosexualité : Eddy espère se laver de tout soupçon en sortant avec Laura (« *celle que tout le monde dit que c'est une vraie salope*. [...] Elle faisait de moi un machiste qui entrait dans le cercle des garçons-que-Laura-avait-fréquentés²⁹ »), puis avec Sabrina. Mais cette fiction de virilité-hétérosexualité ne parvient jamais vraiment à faire illusion. Même lorsqu'il sort avec Laura, les soupçons surgissent : « *Pourquoi tu sors avec Eddy, [...] alors que c'est une pédale. Tout le monde le dit, t'es la meuf d'une pédale³⁰*. » Par l'insertion de cette interpellation violente, Louis invoque à nouveau le thème du spectacle du placard et dit l'échec de sa performance, de sa tentative de s'intégrer : quelque chose en lui résiste, refuse de jouer le rôle ; son corps, malgré un instant de docilité face à l'hétéronormativité (Eddy parvient à avoir une érection en embrassant Laura³¹), finit par se révolter. Il ne parvient pas à coucher avec une femme : « J'avais échoué, avec Sabrina, dans la lutte entre ma volonté de devenir un dur et cette volonté du corps qui me poussait vers les hommes, c'est-à-dire contre ma famille, contre le village tout entier³². »

TRANSGRESSIONS ACCEPTABLES ET INACCEPTABLES : ENJEUX DE L'HOMOSEXUALITÉ

Cette collision entre la découverte de l'homosexualité et le refus des valeurs de son milieu d'origine est l'expression d'une relecture *queer*, par Édouard Louis, de sa propre histoire : il n'est pas « seulement » homosexuel, son désir pour les hommes est politisé en ce qu'il lui permet de penser un ailleurs, hors des normes misogyènes, homophobes et racistes de son village natal ; cette subversion poli-

29. *EB*, p. 170.

30. *EB*, p. 174.

31. *EB*, p. 172.

32. *EB*, p. 195.

tique fondamentale est directement liée à la double transgression (de genre et de sexualité) dont il est coupable.

D'autres cas de transgressions de genre, commises par un autre personnage qu'Eddy, permettent de comprendre la position particulière de ce dernier. Son père, Jacky, n'a pas toujours parfaitement été « un dur » : dans sa jeunesse, il portait du parfum, « dansait tout le temps » ; il s'est travesti, il pleure devant des opéras, il écoute (et chante) Céline Dion³³. Pour Louis, aucune identité n'est fixe : même celui qui cherche le plus intensément à faire respecter les lois du genre peut se révéler être par moment l'inverse d'un « dur », et tout le monde est susceptible de changer et de remettre en question ses préjugés³⁴. Cette fluidité des identités est associée à une idée de rébellion : le jeune Jacky, le dur qui porte du parfum, a cherché bien avant Eddy à fuir son milieu et ses normes aliénantes, comme le montre le chapitre « L'autre père³⁵ ». Dans ce chapitre, le lecteur découvre un Jacky défendant les homosexuels, quittant l'usine pour se lancer à l'aventure dans le Sud, se liant d'amitié avec un Arabe. C'est confirmé : la transgression de genre s'accompagne toujours d'un élan émancipateur, d'une fuite hors de sa classe sociale, et d'une remise en question des valeurs oppressives.

Pour remettre en question les injonctions à la virilité propres à son milieu, Louis fait de Jacky l'incarnation de la facticité du genre performé : à la fois un dur et un homme capable de pleurer, il est la preuve que la violence subie par le petit Eddy était injustifiée, puisqu'elle reposait sur sa non-conformité à un modèle impossible à atteindre. Pourtant, la fluidité du genre du père n'est pas équivalente à celle du fils : Jacky, contrairement à Eddy, n'est jamais la cible de l'injure. La différence est que l'hétérosexualité du premier n'est jamais remise en question, tandis que l'homosexualité du second l'expose à la sanction.

Ainsi, Édouard Louis, à la manière des théoricien.ne.s *queer*, questionne les fondements de l'identité homosexuelle tendue entre plusieurs points impossibles à stabiliser : les actes, l'air, l'injure, le langage. Pourquoi le fait d'avoir couché avec d'autres garçons fait d'Eddy un homosexuel aux yeux de sa communauté mais n'ébranle pas le statut d'hétérosexuel des garçons avec qui il a couché³⁶ ? (Le même paradoxe se répète dans *Histoire de la violence*, quand Reda, avec qui il vient pourtant de coucher, le traite de pédé³⁷.) Pourquoi l'efféminement d'Eddy le qualifie de pédé alors que celui de son père ne le disqualifie pas en tant qu'hétéro ? Eddy subit-il l'injure et la violence parce qu'il est gay, ou est-il gay parce qu'il est victime de violence³⁸ ? Eddy était-il gay avant qu'on le qualifie de

33. QTP, p. 15, 17-19, 69.

34. QTP, p. 84-85.

35. EB, p. 118-120.

36. EB, p. 163.

37. HV, p. 130.

38. « Bellegueule est un pédé puisqu'il reçoit des coups (ou l'inverse, qu'importe). » (EB, p. 38.)

pédé, ou est-il devenu pédé parce qu'on le lui a suffisamment répété ? Définir l'homosexualité — plus exactement, définir la manière dont l'entourage homophobe d'Édouard Louis conceptualise l'homosexualité et la différence de l'hétérosexualité — se révèle complexe. Cette difficulté, Sedgwick la souligne dans *Épistémologie du placard*, dont tout le propos porte sur la définition occidentale de l'homosexualité « organisée autour d'une incohérence radicale et irréductible » entre une perspective minorisante (« selon laquelle il existe une population distincte de personnes qui “sont réellement” gaies ») et une perspective universalisante (selon laquelle l'homosexualité se définit par des actes sexuels qui concernent potentiellement tout le monde et ne déterminent pas une identité³⁹). Édouard Louis semble repartir de cette dichotomie entre une homosexualité définie par des actes ou par une identité et lui ajoute un troisième terme, lié cette fois à une forme de performance : « Le crime n'est pas de faire, mais d'être. Et surtout d'avoir l'air⁴⁰. » L'homosexualité, telle qu'elle est perçue et définie comme « crime » par le village, répond à une définition minorisante particulièrement attachée aux apparences : Eddy fait partie de l'« espèce » des homosexuels, c'est parce qu'il a l'air *d'en être* qu'il est identifié en tant que tel, et c'est cette identification par autrui qui fige son identité de pédé. Il ne peut pas devenir un « dur », même si être un dur n'est qu'une performance, parce que « c'est le monde de [s]on enfance qui s'est insurgé contre [lui]⁴¹ », qui a déjà rejeté avec violence le futur homosexuel qu'il était, avant même qu'il puisse tenter de performer le « bon » genre ; c'est l'animosité de son milieu, son incapacité à intégrer ses transgressions autrement qu'en lui opposant une violence destructrice et un stigmatisme indélébile⁴², qui a constitué l'homosexualité d'Eddy en une identité fixe et interchangeable. C'est parce que les autres voient toujours en Eddy un pédé même lorsqu'il sort avec une fille qu'Eddy échoue à devenir hétéro (ou à faire semblant d'en être un, ou à vivre une sexualité sortant du binarisme homo/hétéro). Le contre-exemple du père est parlant à cet égard : il est parti dans le Sud alors qu'il était un dur correctement intégré dans son milieu, ce qui peut expliquer qu'il soit revenu — ayant sa place dans le système, il y était attiré et n'a pu s'en extirper. À l'inverse, le dispositif élaboré par Édouard Louis, qui mobilise les concepts de performance de genre et de spectacle du placard, signale sans relâche qu'Eddy n'a pas sa place dans ce système qui le rejette sans cesse : c'est ce rejet permanent qui provoque l'échec de ses tentatives d'être un dur. Ainsi, Louis renverse le rapport de causalité entre son homosexualité et l'homophobie de son milieu : ce n'est pas,

39. SEDGWICK, *op. cit.*, p. 102.

40. *EB*, p. 163.

41. *EB*, 4^{ème} de couverture.

42. Édouard Louis assimile explicitement l'assignation subie à un stigmatisme (*EB*, p. 16). La référence aux recherches de Goffman est implicite mais significative (GOFFMAN, Erving, *Stigmatisme. Les usages sociaux des handicaps*, Éditions de Minuit, coll. « Le Sens commun », 1975).

contrairement à ce qu'il est courant de penser, parce qu'il est gay qu'il est victime d'homophobie ; c'est parce que son entourage est homophobe qu'il lui a été interdit d'être autre chose que « le pédé ». Ce geste, particulièrement subversif en ce qu'il décharge les victimes d'homophobie de leur supposée responsabilité et désigne les véritables coupables à l'origine de cette violence non méritée, justifie ainsi sa fuite hors de son milieu : à quoi bon se battre pour s'intégrer, s'acharner à devenir hétérosexuel si le système ne le reçoit pas en tant que tel et le rejette toujours dans la case « pédé », c'est-à-dire dans la catégorie de l'inacceptable ? Contrairement aux politiques *queer*, qui ont pu se réapproprier le pouvoir de l'insulte et s'en servir pour formuler un impératif de visibilité (« *We're here ! We're queer ! Get used to it*⁴³ ! »), Louis raconte l'histoire de l'impossible réappropriation de l'étiquette « pédé » et la nécessité de fuir pour survivre.

FUIR, DIRE, ÉCRIRE, DÉNONCER

En fuyant et en changeant de nom, Louis sort de l'assignation dont il était l'objet et devient un sujet⁴⁴. L'écriture d'*En finir avec Eddy Bellegueule* est associée à une reprise de contrôle sur sa trajectoire, une prise de parole contre l'injure subie : il s'agit pour l'auteur de trouver sa « voix », notion problématique dans ses textes où se mêlent les mots de la *doxa* de son village, ceux de sa famille, du jeune Eddy, du narrateur ému par les souvenirs, du sociologue bourdieusien analysant la narration⁴⁵.

Cet enjeu de réappropriation des discours et du savoir sur soi-même est également au cœur des travaux *queer*, par exemple chez Sedgwick, qui dénonce la mise « sous tutelle épistémologique » de l'homosexuel par les « experts » médicaux, et, par extension, par tout individu qui, s'emparant de cette expertise, « a la certitude d'en savoir plus sur lui qu'il n'en sait lui-même⁴⁶. »

Cette question de la réappropriation des discours sur l'oppression par les victimes elles-mêmes est problématisée dans *Histoire de la violence*. Toute l'intrigue de ce récit d'un viol tourne autour de la question de la possibilité de dire le trauma, de raconter sa propre histoire et de formuler un discours qui ne sera pas volé, trahi et détourné. La narration d'*Histoire de la violence* est particulièrement alambiquée et dénote d'une tentative de Louis de sortir de la posture d'aplomb qu'il avait adoptée dans le roman précédent : plusieurs discours, récits et temporalités s'y superposent, et les souvenirs d'Édouard concernant la nuit de

43. « Queer Nation NY History », *Queer Nation NY [en ligne]*, 2016.

44. Voir ROSSI, Raffaello, « Écrire le roman du sujet minoritaire : le cas d'Édouard Louis », *Between*, vol. 5, n° 10 (*L'immaginario politico. Impegno, resistenza, ideologia*) [en ligne].

45. Voir BARDE, Cyril et TRIQUENAU, Maxime, « Textes transfuges, textes refuges. Fonctions de l'intertextualité dans *En finir avec Eddy Bellegueule* d'Édouard Louis », *Inverses : littératures, arts, homosexualités*, n° 15, 2015, p. 8-10.

46. SEDGWICK, *op. cit.*, p. 234.

l'agression sont médiés par son récit aux médecins, à la police, à ses amis, ainsi que par le récit de sa sœur, Clara, qu'il écoute en secret alors qu'elle raconte et commente les événements à son mari. Dans cette cacophonie de voix discordantes, le rapport d'Édouard à son histoire n'est jamais simple.

À cet égard, *Histoire de la violence* peut même être lu comme un méta-commentaire sur la réception d'*En finir avec Eddy Bellegueule*, qui a suscité un malentendu concernant à la fois le rapport de son auteur à la vérité (il aurait honteusement menti sur ses parents⁴⁷) et sur ses intentions (il ferait preuve de mépris de classe et de parisianisme⁴⁸). En réponse à ce double malentendu, *Histoire de la violence* refait le récit des relations d'Édouard Louis à sa famille à travers sa relation avec Clara, et dénonce *via* la description d'un policier raciste ravi de donner du sens à l'agression en l'imputant à un « type maghrébin⁴⁹ » la propension malhonnête de certains lecteurs à le décrédibiliser en l'accusant d'un crime dont ils souhaitent qu'il soit le coupable. En d'autres termes, une certaine critique s'est méprise sur le compte d'Édouard Louis et a vu dans son texte une condamnation des classes populaires, alors que son engagement est toujours vers eux, comme le montre encore récemment son texte en défense des Gilets Jaunes⁵⁰, et l'était déjà lors d'*En finir avec Eddy Bellegueule*. *Histoire de la violence* serait alors pour lui l'occasion de répéter cet engagement, en reformulant une réflexion du premier roman, passée inaperçu, et que nous allons ici chercher à éclairer.

Lorsqu'il montre la violence du système de genre, Louis la double presque systématiquement d'une autre forme de violence. Il suffit pour s'en convaincre de se pencher sur quatre exemples particulièrement mis en avant dans ses textes : premièrement, la masculinité des « durs », qui implique de refuser la discipline scolaire, les prive de possibilités d'émancipation pour les diriger implacablement vers l'usine (le décrochage touche également les filles, en général à cause d'une grossesse précoce⁵¹) ; deuxièmement, les normes patriarcales, contraignant les femmes gagnant plus que leurs maris à démissionner, plongent les ménages dans la précarité⁵² ; troisièmement, leur viril refus des lois pousse les durs à commettre des délits parfois graves pouvant les mener à la prison⁵³ ; quatrièmement, sou-

47. JULIEN, Fabrice et RIVALLAIN, Gaël, « Les deux visages d'Eddy Bellegueule », *Courrier picard [en ligne]*, 2014.

48. Voir par exemple le compte rendu de MEIZOZ, Jérôme, « Belle gueule d'Édouard ou dégoût de classe ? », *CONTEXTES [en ligne]*, 2014.

49. *HV*, p. 19-20.

50. LOUIS, Édouard [édouard_louis], « Depuis quelques jours j'essaye d'écrire un texte sur et pour les gilets jaunes... », *Twitter [en ligne]*, 04/12/2018.

51. *EB*, p. 25 et 59 ; *QTP*, p. 34.

52. C'est le cas de la famille Bellegueule (*EB*, p. 71-72 ; *HV*, p. 24 et sq).

53. C'est le cas d'un cousin d'Eddy (*EB*, p. 128-142), et dans une certaine mesure de Reda (*Histoire de la violence*).

cieux de ne pas paraître faibles, les hommes ne se préoccupent pas de leur santé, qu'ils laissent se dégrader parfois jusqu'à une mort prématurée⁵⁴. Ces injonctions de genre (« une vraie femme doit se consacrer à sa famille plutôt qu'à ses études ou sa carrière », « un vrai dur ne doit se plier ni à l'école ni aux lois ni aux médecins ») ne font pas que situer les hommes par rapport aux femmes dans un système rigide et violent, mais les contraignent tous et toutes à subir la violence de leur milieu et celle du système judiciaire sans jamais la fuir ni la remettre en question. Ou est-ce l'inverse ? Dans *Histoire de la violence*, Louis imagine une « violence de l'enfermement, la violence de la géographie [qui] était première et [dont] les autres formes de violence ne faisaient que découler⁵⁵ ». Quelle que soit la forme de violence première (ce qui importe finalement peu dans une perspective intersectionnelle, et l'auteur lui-même semble peiner à les ordonner), ces exemples montrent que pour Édouard Louis le système d'oppression du genre fonctionne de concert avec l'oppression de classe. Écrivant son premier roman, il cherchait ainsi moins à accuser ses proches d'être des machistes arriérés, imbéciles, violents et sales, qu'à montrer comment la logique implacable du genre, jamais remise en question dans ce milieu où la survie est rendue difficile par la désindustrialisation, supprime toute possibilité d'émancipation et renforce l'assujettissement des classes populaires à la violence néolibérale.

Après *Histoire de la violence*, Louis publie un texte à la forme moins complexe où il adopte une posture plus affirmative, quittant le roman pour délivrer un message sans ambiguïté : *Qui a tué mon père*. Dans ce texte, dont le titre n'est pas une interrogation mais une accusation, le questionnement de l'expérience vécue et la recherche de sens laissent la place à la dénonciation politique sans détour. La réapparition de thèmes du premier roman (l'autre père, l'enfant travesti) permet d'imaginer que ce texte serait la répétition au clair du premier : « Je n'ai pas peur de me répéter parce que ce que j'écris, ce que je dis ne répond pas aux exigences de la littérature, mais à celles de la nécessité et de l'urgence, à celle du feu⁵⁶. »

Au premier degré, *Qui a tué mon père* est une réflexion sur la manière dont la politique capitaliste et néolibérale, dans ce qu'elle a de plus concret, a détruit le père d'Édouard Louis (et, à travers lui, tous les déshérités de France). Si on approfondit cette lecture, on constate que ce que Louis critique également, c'est le poids symbolique de la violence de classe, à laquelle son milieu natal répond par une autre violence, celle de genre, qui devient une stratégie de survie et un élément unificateur de la communauté (avec les effets tragiquement contre-productifs que nous avons soulignés), et qui se déploie jusque dans les foyers pour briser

54. *EB*, p. 124-127 et 141.

55. *HV*, p. 141.

56. *QTP*, p. 23.

les relations familiales. Le leitmotiv du spectacle d'Aqua est tout à fait révélateur à cet égard. Cette scène, découpée en six parties dispersées dans l'ordre chronologique sur vingt pages, permet de tenir ensemble une série de considérations, ce que l'on peut remarquer en analysant les scènes qui précèdent et suivent chaque fragment. Le refus de Jacky de regarder Eddy surgit entre deux scènes où est soulignée la proximité du père et du fils, dans l'amour viril de la vitesse automobile comme dans la féminité des larmes⁵⁷. L'ardent désir d'Eddy d'être reconnu par son père tombe dans des pages qui décrivent la violence du milieu, qu'on ne peut supporter que par l'oubli, l'alcool, la négation de la souffrance⁵⁸, et, dès lors, le refus du père est implicitement renvoyé à une incapacité de regarder en face la prison virile que la transgression d'Eddy signale par contraste. Lorsque Jacky quitte la pièce, Eddy est convaincu de l'avoir blessé, et cette blessure est renvoyée à celle, irréparable, qui frappera son père lorsque sa mère le quittera, une décennie plus tard⁵⁹. Le quatrième fragment de la scène, très proche, consiste en une question : « Le soir du faux concert, est-ce que je t'ai blessé parce que j'avais choisi de faire la chanteuse-la fille⁶⁰ ? » qui introduit sans transition un passage sur l'« *existence négative*⁶¹ », emprisonnée par l'injonction à la virilité, de son père. Plus loin, Édouard Louis reformule sa question : était-ce la honte d'être jugé par ses amis, et non le dégoût pour son fils travesti, qui blessait Jacky⁶² ? Une réconciliation se dessine : son père ne lui avait jamais interdit ses goûts féminins⁶³, et lorsqu'Eddy sort le rejoint et s'excuse de l'avoir blessé, il le serre dans ses bras⁶⁴. Ce dernier fragment est directement suivi du récit de la fuite de Jacky dans le Sud, de cette transgression qui le rend si proche d'Eddy, à vingt ans d'écart. Ainsi, la description et la fragmentation d'un souvenir de travestissement permet à Édouard Louis de tout dire, de tout connecter, et de montrer comment la pression sociale, la violence de classe, la prison de la virilité, l'impossibilité pour un homme de dire ses émotions ont concouru toutes ensemble pour séparer un père et son fils, qu'une sensibilité commune aurait pourtant pu rapprocher.

*

Dans un contexte politique et social où l'on peut descendre dans la rue et manifester contre l'accession des homosexuels à certains droits, où les partis d'extrême-droite ne cessent de gagner des voix, et où les mouvements de

57. *QTP*, p. 20-21.

58. *QTP*, p. 25.

59. *QTP*, p. 31-32.

60. *QTP*, p. 33.

61. *QTP*, p. 34.

62. *QTP*, p. 40.

63. *QTP*, p. 38-39.

64. *QTP*, p. 40-41.

manifestation pour l'amélioration du niveau de vie des classes populaires sont réprimés dans le sang par les classes dirigeantes, l'écriture d'Édouard Louis s'efforce de développer un contre-discours qui décrypte, à la manière de Bourdieu, les façons dont les opprimés subissent et reproduisent sans le savoir leurs oppressions, parfois multiples. Ses textes autobiographiques s'attachent à reprendre le contrôle : le contrôle sur sa trajectoire, sur son trauma ; mais aussi sur ces discours dominants et leur violence inouïe. L'un des moyens utilisés par Louis pour donner à la littérature ce pouvoir de faire bouger les lignes politiques, dont il parle lors d'une interview sur France Culture⁶⁵, semble être le recours à la pensée *queer*, dont il s'empare de façon inattendue. S'il use des thèmes du travestissement et de la performance, qui sont les insignes les plus visibles du mouvement *queer*, il ne s'y limite pas, et c'est surtout la puissance critique de ces concepts qui semble l'intéresser, ainsi que la manière dont ils peuvent s'articuler à une réflexion proprement bourdieusienne sur la violence de classe. En montrant le caractère doublement oppressif de la naturalisation des normes de genre de son milieu d'origine, oppressif pour celles et ceux qui les transgressent comme pour les autres, Édouard Louis dénonce le pouvoir sans limite du capitalisme, soutenu et perpétué par d'autres systèmes de domination (sexiste, homophobe, raciste, etc.).

65. LOUIS, Édouard, « Quand l'écriture de soi devient un acte de révolte », interview radiophonique avec Marc Voinchet dans *Les Matins*, sur *France Culture [en ligne]*, 31/01/2014.