

Scandale moral et scandale social dans l'œuvre d'Annie Ernaux et Édouard Louis

Raffaello Rossi (Université Paris-Est-Créteil-Val-de-Marne, Paris)

ABSTRACT : Schon lange vor Serge Doubrovskys theoretischer Fundierung des Autofiktionsbegriffs wurden Romane zur Zielschiebe von Skandalen: bereits der Prozess gegen Flauberts *Madame Bovary* zeigte die moralische Dimension von Konflikten, die innerhalb der Gesellschaft durch Literatur ausgelöst werden können. Davon ausgehend untersucht der Beitrag zwei zeitgenössische Beispiele ichbezogenen Schreibens, in denen die Analyse gesellschaftlicher Verhältnisse mit der autobiographischen Schilderung einer « trahison de classe » einhergeht. Dieser soziale Skandal erscheint im Werk Annie Ernaux' und Édouard Louis' sowohl als Gegenstand der Handlung als auch als Reaktion der Leser auf die ‚faktuale Wahrheit‘, welche beide Autoren für ihre Erzählungen beanspruchen. Der Beitrag zeigt, dass sowohl Ernaux als auch Louis, dessen Text den Untertitel ‚Roman‘ trägt, den Status und die Funktion der Autobiographie sowie die epistemologischen Grundlagen der postmodernen Autofiktion radikal in Frage stellen.

SCHLAGWORTE : Verrat ; Klasse ; Soziobiographie ; Scham

MOTS-CLÉS : Trahison ; transfuges ; classe ; sociobiographie ; honte

1 Scandale et pacte autofictionnel

Quand on essaie de définir le scandale, une distinction nette entre le moral et le social est, à bien des égards, difficile à maintenir : en analysant la signification du terme à partir de son emploi dans le texte biblique, René Girard souligne que « le scandale est toujours double et la distinction entre l'être scandaleux et l'être scandalisé tend toujours à s'abolir : c'est le scandalisé qui répand le scandale autour de lui ».¹ Alors que le pécheur répond toujours de sa faute face à la loi divine, le péché scandaleux se retourne contre lui, non pas comme punition divine, mais sous forme de stigmatisation de la part de sa communauté. À l'origine, il y avait des « pierres du scandale » installées dans la place publique des villages, où l'on enchaînait les condamnés – normalement, des débiteurs insolubles. Quelques-uns de ces instruments de châti-

¹ René Girard, *Des choses cachées depuis la fondation du monde* (Paris : Grasset, 1978), 441.

ment sont aujourd'hui des monuments, comme dans le cas de la « Pietra dei falliti » à Milan. C'était l'une des punitions les plus économiques et efficaces, car exposé aux regards et à la moquerie, personne n'aurait pu sympathiser, au moins publiquement, avec les châtiés. Le scandale avait ceci pour fonction : éviter toute identification empathique avec le condamné.

Ce n'est donc pas sans raison que dans son *Réquisitoire* contre *Mme Bovary*, le procureur impérial Ernest Pinard met en garde le jury contre la mauvaise influence du roman sur les « jeunes filles » : « lorsque l'imagination aura été séduite, lorsque cette séduction sera descendue jusqu'au cœur, lorsque le cœur aura parlé aux sens, est-ce que vous croyez qu'un raisonnement bien froid sera bien fort contre cette séduction des sens et du sentiment ? »² Le pouvoir d'identification exercé par les romans sur les lectrices les rendait dangereux. Parmi les accusations, on retrouve les dynamiques propres au scandale décrites par Girard : « l'incrimination [...] porte sur deux délits ; offense à la morale publique, offense à la morale religieuse. L'offense à la morale publique est dans les tableaux lascifs que je mettrai sous vos yeux, l'offense à la morale religieuse dans des images voluptueuses mêlées aux choses sacrées. »³ La première cause de scandale en littérature était donc cette narration de faits et comportements contraires à la morale commune et à ses institutions, sans prise de position explicite à leur égard de la part de l'auteur ou du narrateur : cette neutralité ôtait à l'œuvre littéraire toute fonction éducative et laissait la représentation de mauvais comportements sans justification. À part cet aspect, qui attire le blâme du jury sur Flaubert, la faute d'immoralité en soi ne touche pas l'auteur, mais le personnage de *Mme Bovary* :⁴ dans leur verdict, les juges admettent effectivement « qu'il n'est pas suffisamment établi que [...] Gustave Flaubert [...] se soi[t] rendu coupable des délits qui [lui] sont imputés », tandis que « l'ouvrage déféré au tribunal mérite un blâme sévère ».⁵

Même si *Madame Bovary* n'a rien d'immédiatement autobiographique, l'exemple de son procès donne des renseignements sur la relation entre le

² « Réquisitoire, plaidoirie et jugement du procès intenté à l'auteur devant le Tribunal correctionnel de Paris », in Gustave Flaubert, *Madame Bovary* (Paris : Fasquelle, 1925), 408.

³ « Réquisitoire », 393.

⁴ Walter Siti parvient à cette conclusion en commentant un autre passage du « Réquisitoire de Pinard » : « Il rimprovero scatta, di solito, quando la dinamica vien meno e l'eroe monopolizza il campo: 'in tutto il libro non c'è un solo personaggio che possa farle abbassare la testa' dice di Emma, con inconscia ammirazione, l'accusatore Pinard. » « Il romanzo sotto accusa », in *Il romanzo I. La cultura del romanzo*, éd. par Franco Moretti (Turin : Einaudi, 2001), 129–92, ici 147.

⁵ Siti, « Il romanzo sotto accusa », 467–8.

scandale et le genre contemporain de l'autofiction : alors que dans le cas de Flaubert la personne de l'auteur pouvait être dissociée de ses personnages inventés,⁶ les conditions du pacte autofictionnel rendent cette distinction douteuse. Cette ambivalence a été utilisée par les auteurs afin de susciter l'attention des lecteurs qui ne sont plus susceptibles d'être provoqués par des narrations « seulement » fictionnelles. Marco Mongelli explique que la présence du scandale dans les autofictions italiennes est due à « la perception d'un irréversible envahissement du public (en tant que produit des médias, et donc aussi comme ensemble de spectateurs) dans la vie privée, qui se fait extrême et exemplaire, manifestation douloureuse de la dérive du présent. »⁷ Alors que le modèle d'autofiction élaboré par Doubrovsky se concentre sur la dimension privée de la personnalité, en en multipliant les possibilités expressives, les auteurs italiens ont tendance à scandaliser le lecteur, en jouant avec sa crédulité et son sens de la morale.⁸ De ce point de vue, l'œuvre de Walter Siti constitue un paradigme : dans *Lezioni di nudo* (1994), *Un dolore normale* (1999) et *Troppi paradisi* (2006), l'auteur attribue son nom et ses traits uniques (son apparence physique, son travail universitaire, ses relations publiques) à des personnages fictifs qui conçoivent et accomplissent des actes horripilants, jusqu'à l'homicide et la pédophilie. La différence avec *Mme Bovary*, c'est que l'effet scandaleux du livre ne tient pas tant à ses contenus, ni à leur représentation réaliste, ni au mauvais exemple, mais au fait que l'auteur vivant se les attribue, même si fictivement.⁹

⁶ La célèbre phrase « Madame Bovary, c'est moi », n'a jamais été écrite ni déclarée officiellement par Flaubert au cours de son procès. Voir Yvan Leclerc, « Madame Bovary, c'est moi, formule apocryphe », publié sur le site du Centre Flaubert en février 2014 : https://flaubert.univ-rouen.fr/ressources/mb_cestmoi.php, 08/12/2019.

⁷ Marco Mongelli, « Enjeux, frontières et limites de l'autofiction italienne », *@analyses* Vol. 9, n° 2 (Printemps-été 2014) : 138–56, ici 146.

⁸ Pour une comparaison entre l'interprétation française et italienne de l'autofiction, cfr. Lorenzo Marchese, « Genealogia dell'autofinzione italiana », *Il Verrì* 64 (2017) (version publiée sur le site *Le parole e le cose* : <http://www.leparoleelecose.it/?p=30851>, 08/12/2019). « Nonostante la sua genesi, in Francia scrivere autofiction sembra solo un altro modo, equivalente, di scrivere autobiografia. Per l'Italia, invece, la situazione è diversa, e particolarmente interessante. A partire dagli anni '90, alcuni autori (Walter Siti, Rino Genovese, Giulio Mozzi fra i primi) scrivono testi di aspetto autobiografico e di intenzionalità veridica, che si propongono esplicitamente di ingannare il lettore. »

⁹ Selon Marchese, c'est au contraire l'effet scandaleux exagéré qui permet au lecteur de s'apercevoir du mensonge, et donc de la nature fictionnelle d'un livre comme *Scuola di nudo* : « troppe autodenuce di immoralismo, con le puntigliose deposizioni dei propri crimini veri o presunti al tribunale immaginario dei lettori, a chiedere di continuo un giudizio

En France, le lien entre autofiction et scandale est établi en 2014 après la publication du roman *En finir avec Eddy Bellegueule* : il est vrai que les critiques du genre de l'autofiction n'avaient jamais manqué, surtout en matière d'éthique de la représentation,¹⁰ mais les réactions au livre d'Édouard Louis ne se sont pas limitées au secteur de la critique littéraire et ont provoqué un large débat au sein de l'opinion publique. L'effet « scandaleux » du livre a été ultérieurement renforcé par les réactions des personnes mentionnées dans le livre – notamment la mère de l'auteur, son frère et des ex-camarades du collègue – qui ont démenti le contenu du roman et protesté contre l'image que Louis donne de son entourage. La discussion autour de la véracité des contenus dans les livres de Louis est justement ce qui les rend intéressants vis-à-vis de l'évolution de la littérature autobiographique dans le cadre contemporain. Malgré les nombreuses contestations,¹¹ l'auteur refuse toute affiliation entre ses romans et le genre autofictionnel :

On m'a dit que je faisais de l'autofiction, alors que je pense avoir fait exactement l'inverse. L'autofiction a pour principe, partant d'une histoire personnelle, de brouiller la frontière entre littérature et vérité ; moi, je tente, au contraire, de l'éclaircir, j'ai essayé à l'inverse de ne pas brouiller la frontière,

non estetico, ma morale, sulla propria persona », « Genealogia dell'autofinzione italiana »). Christine Ott a parlé en revanche d'« autofiction autolésionniste » en « Literatur und die Sehnsucht nach Realität. Autofiktion und Medienreflexion bei Michel Houellebecq, Walter Siti und Giulio Minghini », in *Autofiktion und Medienrealität. Kulturelle Formungen des postmodernen Subjekts*, éd. par Jutta Weiser et Christine Ott (Heidelberg : Winter, 2013), 209–25. Claudia Jacobi a souligné l'« hyperréalisme » de la fiction sitienne, en la rattachant à l'emprise que l'esthétique télévisuelle a eu sur le grand public italien : « La trilogie n'en adopte pas seulement l'exposition intime et le trucage stratégique de la biographie, mais aussi ce que Siti appelle la soapisation du récit, traduite dans la structure de l'autofiction en trois tomes, le choix de sujets transgressifs (drogues, sexualité, prostitution, etc.) » ; *Proust dixit ? Réceptions de La Recherche dans l'autofiction de Serge Doubrovsky*, Carmen Martín Gaité et Walter Siti (Göttingen : V&R unipress, 2016), 194.

¹⁰ Voir par exemple, les repréailles familiales subies par Serge Doubrovsky, après la publication du *Livre brisé*, de la part de son cousin Marc Weitzmann. Pour un bref compte rendu, voir l'article « Doubrovsky contre Weitzmann », *Libération*, 28 août, 1997, https://next.liberation.fr/livres/1997/08/28/doubrovsky-contre-weitzmann_212289, 08/12/2019.

¹¹ Alors que les protestations des membres de la famille de Louis se sont limitées à des déclarations aux journalistes, les conséquences de la publication du second roman, *Histoire de la violence* (2016), dans lequel le protagoniste est victime de viol, ont été plus lourdes sur le plan judiciaire après la dénonciation du violeur allégué dans le livre. Voir David Le Bailly, « Pourquoi Édouard Louis se trouve pris dans une tourmente judiciaire », *Bibliobs*, 18 mars, 2016, <https://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20160309.OBS6054/exclusif-pourquoi-edouard-louis-se-trouve-pris-dans-une-tourmente-judiciaire.html>, 08/12/2019.

mais d'atteindre en quelque sorte la vérité par la littérature, par la construction littéraire. 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 ? Il n'y a aucune nécessité historique ou sémiologique qui relierait le roman à la fiction. Le roman est un travail de construction littéraire qui peut justement permettre d'approcher la vérité. Il aurait peut-être fallu écrire « roman non fictionnel » ou « roman scientifique », comme le revendiquait Zola pour ses livres.¹²

Bien que Louis ait toujours affirmé que l'événement qui l'a le plus encouragé à entreprendre un travail d'écriture était la lecture de *Retour à Reims* (2009), l'essai de Didier Éribon (lui-même inspiré par *l'Esquisse pour une auto-analyse* de Pierre Bourdieu, 2002) n'avait pas pour vocation de faire du roman un outil pour accéder à des vérités empiriques vérifiables, soit un déplacement du paradigme littéraire. Ce déplacement semble être en revanche une priorité pour Annie Ernaux. On retrouve des propos presque identiques à ceux de Louis – si l'on omet la référence à Zola et au roman scientifique – dans ses interviews et dans des livres comme *La Place*. Avant d'envisager comment les œuvres d'Ernaux et de Louis se lient au thème du scandale, il est donc nécessaire d'éclaircir leur positionnement face à l'autobiographie et à l'autofiction.

2 Des autofictions « sincères »

Au moment de sa première affirmation, l'autofiction se définit comme rupture à la fois avec la tradition classique de l'autobiographie et celle de la fiction, comme on peut l'observer dans les romans de Doubrovsky. Le récit de soi n'est plus envisagé comme un simple moyen pour rapporter une vie déjà parfaitement accomplie et immuable : comme le souligne Claudia Grone-mann, «writing becomes an integral part of existence, a never-ending process of producing subjectivity through language. The referential self conceives of itself [...] as a part of a fiction, because no author can claim to know the real meaning of his or her own story.»¹³ La fragilité identitaire et l'ouverture à la

¹² Édouard Louis, « J'ai deux langages en moi, celui de mon enfance et celui de la culture ». Entretien avec Michel Abescat, *Télérama*, 16 juin, 2014, <https://www.telerama.fr/livre/edouard-louis-j-ai-deux-langages-en-moi-celui-de-mon-enfance-et-celui-de-la-culture,114836.php>, 08/12/2019.

¹³ Claudia Grone-mann, « Autofiction », in *Handbook of Autobiography / Autofiction*, éd. par Martina Wagner-Egelhaaf (Berlin-Boston : De Gruyter, 2019), 241–6, ici 245.

subjectivité sont des caractéristiques communes tant aux écritures du trauma qu'aux esthétiques pluralistes postmodernes à la base de l'autofiction¹⁴.

Selon le théoricien Brian McHale, la « dominante » postmoderne se substitue progressivement à celle du modernisme littéraire qui a hégémonisé la culture occidentale dans la première moitié du XX^e siècle : ce passage de l'une à l'autre consiste dans le dépassement du questionnement épistémologique vers une dominante ontologique, où on ne fait plus la différence entre la réalité et la fiction, où plusieurs identités peuvent coexister en une même personne.¹⁵ Le paradigme « post-cognitif » du postmodernisme est donc le terrain idéal pour la pleine réalisation du projet autofictionnel, où « l'exigence d'authenticité, la cohérence de la représentation, l'identité et la référentialité sont remises en question. Les domaines ontologiques de la réalité et de la fiction, qui jusque-là constituaient le fond de l'autobiographie et du roman, subissent un nouvel ordre. »¹⁶ Comme un microcosme, l'évolution de l'autobiographie vers l'autofiction reflète ainsi le passage d'une conception de la littérature comme recherche de la vérité, au refus relativiste de tout discours de vérité et à l'exaltation de la fiction comme ouvrant à une multiplicité de réalités possibles : « Depuis longtemps maintenant, les débats sur le sujet ne sont plus caractérisés par la question de l'accession au Moi par la réflexion et la possession du Moi avant la réflexion, mais bien plus par le problème de sa pluralité interne et de son hétéronomie ainsi que de sa transversalité. »¹⁷

Si l'on considère cette idée postmoderne de « fiction » comme le fondement philosophique indispensable au genre de l'autofiction, affecter les livres d'Annie Ernaux et d'Edouard Louis à cette catégorie signifie alors faire violence aux intentions des auteurs, qui expriment clairement leur désir de se distancer du genre : à partir de *La Place*, Ernaux s'engage dans une « écriture

¹⁴ Sur l'écriture du trauma dans l'autofiction et le roman contemporain, voir Daniele Giglioli, *Senza trauma : scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio* (Macerata : Quodlibet, 2011).

¹⁵ Brian McHale, *Postmodernist Fiction* (Londres-New York : Methuen, 1987), 6–7.

¹⁶ Claudia Gronemann, « L'autofiction ou le moi dans la chaîne des significations : de la constitution littéraire du sujet autobiographique chez Serge Doubrovsky », in *Autobiographie revisited. Theorie und Praxis neuer autobiographischer Diskurse in der französischen, spanischen und lateinamerikanischen Literatur*, éd. par Alfonso de Toro et Claudia Gronemann (Hildesheim-Zurich-New York : Georg Olms, 2004), 153–76, ici 155.

¹⁷ Gronemann, « L'autofiction ou le moi dans la chaîne des significations », 159.

du réel »¹⁸ qui s'attache « au refus de toute fiction ». ¹⁹ Cela n'implique pas le refus de la littérature, mais plutôt de l'assimilation entre littérature et fiction : « C'est au fond ma propre vision de la littérature que j'affirme, c'est-à-dire mon désir que chaque phrase soit lourde de choses réelles. »²⁰

Ce rapprochement avec le paradigme épistémologique ne coïncide cependant pas avec un retour au mode de l'autobiographie classique : il y a, comme dans l'autofiction, une forte remise en cause du langage ainsi que de sa prétendue transparence et neutralité. Cette perspective était également essentielle dans l'autofiction de Doubrovsky : « l'unique possibilité de remplir l'exigence d'authenticité [...] réside dans son association avec le langage, à l'acte même d'énonciation. L'autobiographique passe de la rétrospective au moment même de l'écriture, qui devient l'objet principal du texte. »²¹ Si les livres d'Ernaux et Louis remettent au centre du discours littéraire la fonction mimétique du langage, refusée catégoriquement par Doubrovsky et les détracteurs postmodernes de l'autobiographie traditionnelle, ce n'est pas de manière naïve, mais réflexive et critique. Cela les rapproche finalement du projet formulé dans *Fils* : « avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage. »²²

La réflexion méta-narrative chez Ernaux et Louis est conduite par deux aspects communs de leurs poétiques : le premier est la posture ethnosociologique adoptée par les narrateurs ; le second est le sentiment d'extranéité par rapport aux expériences vécues dans le passé. Même si cet état ne constitue pas l'aboutissement de l'écriture, qui vise au contraire à adhérer le plus possible à la vie, il constitue le point de départ de presque tous les livres des deux auteurs.

Dans le cas d'Annie Ernaux, l'approche sociologique est revendiquée explicitement lorsque l'auteure définit *La Place*, *La Honte* et *Une Femme* comme textes « auto-socio-biographiques ». ²³ L'usage d'un vocabulaire emprunté à la philosophie sociale, la présence de digressions qui expliquent diverses situations et événements en reliant les traits individuels des personnages aux

¹⁸ Annie Ernaux, *L'Écriture comme un couteau. Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet* [2003] (Paris : Gallimard, 2011), 35.

¹⁹ Ernaux, *L'Écriture comme un couteau*, 85.

²⁰ Ernaux, *L'Écriture comme un couteau*, 113.

²¹ Ernaux, *L'Écriture comme un couteau*, 164.

²² Serge Doubrovsky, *Fils* (Paris : Galilée, 1977), quatrième de couverture.

²³ Ernaux, *L'Écriture comme un couteau*, 23. Le titre initial de *La Place* était justement *Éléments pour une ethnologie familiale*.

classes sociales et aux dynamiques de groupe, ainsi que le soin apporté à la restitution des idiolectes et des façons de dire propres aux milieux populaires, sont autant d'indices d'une démarche analytique qui se justifie par l'absence de toute « poésie du souvenir »,²⁴ ainsi que par un manque de confiance dans la mémoire subjective – « il n'y a pas de vraie mémoire de soi »²⁵. En se substituant aux opérations mémorielles subjectives typiques de l'autobiographie, le regard distancié et analytique du sociologue se lie à la question de la méconnaissance de soi que la narratrice expérimente, particulièrement quand elle regarde les photos qui porteraient l'époque de sa jeunesse : cette expérience produit des effets déconcertants qui touchent leur comble dans *Les Années* (2008), où elle narre son vécu entièrement à la troisième personne.

Les deux aspects que l'on vient de décrire chez Ernaux sont également présents dans *En finir avec Eddy Bellegueule*, où les sciences humaines jouent un rôle encore plus éminent. L'auteur déclare dans une interview, « Peut-être qu'il faut défaire le genre, troubler le genre [du roman], et faire disparaître la frontière entre littérature et sociologie. »²⁶ En outre, le narrateur souligne que ses études sociologiques lui ont permis de comprendre la vérité sur les événements de son enfance, même si cela implique qu'il s'éloigne définitivement de son milieu d'origine, et fait de lui un « transfuge de classe » : « Il m'a fallu des années pour comprendre [...] qu'il n'existe d'incohérences que pour celui qui est incapable de reconstruire les logiques qui produisent les discours et les pratiques. »²⁷ Si chez Ernaux le regard sociologique était envisagé comme un choix poétique, chez Louis il s'agit d'une nécessité vitale : l'admission au lycée d'Amiens puis à l'ENS, ainsi que les études de sociologie, marquent le passage de la marginalité du protagoniste originaire de la province à l'inclusion du narrateur dans la bourgeoisie urbaine. Cette transformation, que l'auteur documente dans la section « Devenir », confirme également la scission nette entre le « moi passé » et le « moi présent », entre les mots de son enfance et ceux utilisés pour la raconter : « (je pleure alors que j'écris 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 existence) ».²⁸

²⁴ Annie Ernaux, *La Place* (Paris : Gallimard, 1983), 24.

²⁵ Annie Ernaux, *La Honte* (Paris : Gallimard, 1997), 39.

²⁶ Édouard Louis, « Ma vie d'écrivain est une vie de honte », entretien avec Claire Devarieux, *Libération*, 4 juin, 2018, https://next.liberation.fr/livres/2018/05/04/edouard-louis-ma-vie-d-ecrivain-est-une-vie-de-honte_1647852,08/12/2019.

²⁷ Édouard Louis, *En finir avec Eddy Bellegueule* (Paris : Seuil, 2014), 75.

²⁸ Louis, *En finir avec Eddy Bellegueule*, 166.

L'écriture du livre complète la transformation du protagoniste : la couverture d'*En finir avec Eddy Bellegueule* – sur laquelle le titre est placé entre le nom de l'auteur et l'indication « roman » – attribue au livre même, à sa publication plus qu'à son écriture, l'acte de transformation du protagoniste et de sa personnalité publique, que l'auteur ne se contente pas de raconter, mais parvient à réaliser hors de la fiction. C'est donc grâce à son livre qu'Eddy Bellegueule « devient » Édouard Louis. Par conséquent, le pacte autofictionnel est rempli d'une manière assez particulière : alors que chez Doubrovsky, conformément aux bases épistémologiques de la postmodernité, le vécu réel est assimilé par l'invention fictionnelle, chez Louis le pacte romanesque et le pacte autobiographique sont à la fois présents, mais le récit déborde intentionnellement de la fiction, en affectant ainsi le présent et le futur de l'écrivain.

Des ouvrages comme *La Honte* ou *En finir avec Eddy Bellegueule* sont difficilement classables aux côtés d'autofictions postmodernes comme celles de Doubrovsky ou de Siti, justement parce qu'ils refusent les démarches postmodernes de fictionnalisation de la subjectivité. Cependant, même si Ernaux et Louis réagissent contre la culture postmoderne, ils ne reviennent pas non plus aux formes traditionnelles de l'écriture de soi. On peut retenir à cet égard les observations d'Isabelle Grell qui juge les romans d'Annie Ernaux comme étant parmi « les plus représentatifs de l'autofiction » : « même si elle le réfute, sa socio-biographie comme elle le nomme est une forme d'autofiction, caractérisée par la mise en tranches, l'effilement du temps raconté »²⁹. L'approche sociologique et la distanciation entre le « moi passé » du vécu et le « moi présent » de l'écriture sont les deux aspects communs aux narrations d'Ernaux et Louis. Ces derniers les éloignent de la transparence de l'autobiographie classique et les rapprochent de l'autofiction, tout en refusant la fiction en tant qu'invention ou contamination des faits réels.³⁰

3 Écriture et sphère publique

La posture adoptée par Ernaux et Louis implique un effet de scandale assez particulier qui se résume par le concept de « trahison de classe », analysé dans *La Place*. Avant d'explorer ce sujet, il convient de rappeler combien cette posture détourne l'écriture de soi de toute forme d'introversio en revendiquant sa vocation publique ; ce facteur n'est pas négligeable, car comme le rappelait

²⁹ Giusi Alessandra Falco, « Interview avec Isabelle Grell », <http://www.grecart.it/fr/component/k2/item/126-sull-autofiction-intervista-a-isabelle-grell>, 20/08/2020.

³⁰ Sur la signification non-fictionnelle que Louis donne au sous-titre « roman », voir *supra* Louis, « J'ai deux langages en moi ».

Pinard dans son *Réquisitoire*, quand il s'agit de scandales littéraires « il n'y a pas de délit sans publicité, et tous ceux qui ont concouru à la publicité doivent être également atteints. »³¹ Ernaux et Louis montrent à cet égard une conscience singulière des enjeux de la littérature dans la sphère publique :

1- Au niveau extratextuel, dès la publication de son premier roman (*Les Armoires vides*, 1973) Ernaux est consciente que le texte n'est jamais autoréférentiel et que sa réalisation s'accomplit lorsqu'il devient public : « d'un seul coup, mon livre devenait réel, *c'était comme si j'avais commis une mauvaise action secrète qui était révélée au jour.* »³² L'auteure est également consciente des risques impliqués dans le fait de s'exposer au public : « j'ai toujours voulu écrire dangereusement, et la publication en fait partie. »³³

De son côté, Louis relie directement la littérature à la politique : « La littérature, et les œuvres en général, ont un grand pouvoir de transformation sur le monde social. [...] La politique, ce n'est pas gagner une élection, c'est faire exister une parole. La littérature en est une forme possible. »³⁴ Il fait également preuve de lucidité vis-à-vis des potentielles réactions violentes à ses publications : « there's an emotional cost of talking about it all, [...]. I get letters from the far right, and I often get death threats ».³⁵

2- L'emploi de la narration à la première personne chez Annie Ernaux a pour fonction de représenter des dynamiques sociales partagées : « je me sers de ma subjectivité pour retrouver, dévoiler des mécanismes ou des phénomènes plus généraux, collectifs. »³⁶ Cet usage du « je » implique, outre les dangers toujours attachés à l'exposition publique de soi, une forme de sacrifice de sa propre singularité, comme une auto-expropriation :

³¹ « Réquisitoire », 407.

³² Ernaux, *L'Écriture comme un couteau*, 48. Nous soulignons.

³³ Ernaux, *L'Écriture comme un couteau*, 101.

³⁴ Édouard Louis : « Mon livre a été écrit pour rendre justice aux dominés », *Ballast*, 22 janvier, 2015, <https://www.revue-ballast.fr/edouard-louis/>, 08/12/2019.

³⁵ Édouard Louis : « I want to be a writer of violence. The more you talk about it, the more you can undo it », entretien avec Angelique Chrisafis, *The Guardian*, 9 juin 2018 <https://www.theguardian.com/books/2018/jun/09/edouard-louis-i-want-to-be-a-writer-of-violence-the-more-you-talk-about-it-the-more-you-can-undo-it>, 08/12/2019.

³⁶ Ernaux, *L'Écriture comme un couteau*, 42. La phrase suivante : « Quelquefois j'ai aimé dire : Je vis comme tout le monde les choses sur un mode particulier, mais je veux les écrire sur celui du général » rappelle l'incipit de *Troppe paradisi* : « Mi chiamo Walter Siti, come tutti ».

Ce danger [...] je le trouve en disant « je » dans mes livres, un « je » renvoyant explicitement à ma personne, en refusant toute fictionnalisation. [...] Mais, d'un autre côté, je sens l'écriture comme une *transsubstantiation*, comme la transformation de ce qui appartient au vécu, au « moi », en quelque chose existant tout à fait en dehors de ma personne. [...] cette vérité-là est plus importante que ma personne, que le souci de ma personne, de ce que l'on pensera de moi, elle mérite, elle exige que je prenne des risques.³⁷

De la même manière, mais d'une façon encore plus directe, le narrateur d'*En finir avec Eddy Bellegueule* associe systématiquement les actions, propos et événements vécus par le protagoniste avec la classe sociale dans laquelle il évolue, celle des « dominés ». À titre d'exemple, il qualifie le fait de n'être jamais allé chez le dentiste par : « cette négligence de ma famille, de ma classe sociale ».³⁸

3- Ainsi, le narrateur d'*En finir avec Eddy Bellegueule* performe une analyse constante de son langage et de ses comportements, et il en fait autant avec les autres personnages. Ce procédé se maintient jusqu'au plus récent livre de Louis, dans lequel le narrateur s'adresse constamment à la figure du père absent en employant la deuxième personne : « L'histoire de ton corps *accuse* l'histoire politique ».³⁹ Cette perspective, marquée dans le texte par l'usage des italiques pour se référer aux propos des personnages, est justifiée par l'appartenance à la catégorie sociale des dominés : « Pour les dominants, le plus souvent, 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. »⁴⁰

La personnalité publique des personnages prend également une grande place dans les livres d'Annie Ernaux. Non seulement, comme chez Louis, on a affaire à l'opposition bourdieusienne entre dominants et dominés, mais, en refusant d'appliquer à l'écriture toute forme de repliement sur soi, la narratrice examine les acteurs à partir des rapports de force intérieurs et extérieurs à leurs groupes d'appartenance. Alors que dans le village de Louis, presque tout le monde appartient à la catégorie de la *working class* blanche marginalisée, dans *La Honte* les hiérarchies sociales sont plus nuancées : « en 52, il me suffisait de regarder les hautes façades derrière une pelouse et des allées de gravier pour savoir que leurs occupants *n'étaient pas comme nous*. »⁴¹

³⁷ Ernaux, *L'Écriture comme un couteau*, 102–4.

³⁸ Louis, *En finir avec Eddy Bellegueule*, 19.

³⁹ Édouard Louis, *Qui a tué mon père* (Paris : Seuil, 2018), quatrième de couverture.

⁴⁰ Louis, *Qui a tué mon père*, 78–9.

⁴¹ Ernaux, *La Honte*, 51.

4 Du scandale moral au scandale social

Le scandale dans la culture contemporaine n'est plus seulement lié au concept d'immoralité, ce qui était plutôt l'argument principalement utilisé par M. Pignard au cours du procès intenté à *Madame Bovary*. Si l'on considère les réactions suscitées par les livres d'Annie Ernaux et Édouard Louis, on s'aperçoit que l'invention du soi, acceptée dans le pacte autofictionnel, est refusée en tant que mensonge par certains lecteurs, quand l'auteur, malgré le sous-titre « roman », déclare avoir écrit une autobiographie. Or, ce thème prend une tournure particulière chez les deux auteurs, puisqu'il est lié à la question de la « trahison de classe » : la mesure du mensonge et de l'invention de soi est donnée par l'horizon d'attente des groupes sociaux qui entourent le sujet et qui contribuent à la construction de sa personnalité publique. On a vu que ce mécanisme est fondamental dans les ouvrages d'Annie Ernaux et Édouard Louis, où les personnages sont d'abord caractérisés par le regard des autres, par les préjugés et surtout par leur positionnement au sein des communautés d'appartenance. Dans le récit de leur vie, Ernaux et Louis racontent essentiellement la manière dont ils sont passés d'un milieu à l'autre, du groupe des dominés au groupe des dominants. Si cette transition n'est pas scandaleuse en soi, elle est néanmoins à l'origine d'une déstabilisation, que l'écriture – et surtout, la publication du livre – reflète et amplifie :

Ce qu'on me reproche c'est une double obscénité, sociale, et sexuelle. Sociale, parce que [...] je fais de l'inégalité des conditions, des cultures, la matière du texte, en évitant le populisme, qui serait tellement rassurant, acceptable... Sexuelle parce que dans *Passion simple*, qui a mis le feu aux poudres, j'ai décrit tranquillement et précisément la passion d'une femme mûre [...] sans les marques affectives, la déploration, sans cette « romance » justement qu'on attend dans les écrits des femmes.⁴²

Le refus de tout « populisme », au sens de discours fondé sur des stéréotypes autour de classes populaires – la simplicité, le « bon vivant » etc. –, a contribué à la perception de la « trahison de classe » des auteurs comme une forme de mépris envers leur milieu d'origine. La première réaction du public au roman d'Édouard Louis ressemble à celle décrite par Annie Ernaux :

Les gens qui me reprochent le racisme de classe sont ceux qui projettent leur propre racisme de classe inconscient sur mon livre. [...] Je ne fais pas l'éloge des classes populaires. Parce que, et ça découle de ce que je viens d'essayer de dire, comprendre et mettre « hors de cause », quelqu'un ne veut pas dire aimer

⁴² Ernaux, *L'Écriture comme un couteau*, 98–9.

ou faire l'éloge de cette personne. On peut se battre pour une classe sans en faire l'éloge.⁴³

Les critiques auxquelles les auteurs s'exposent, à cause de la manière dont ils racontent leur milieu social d'origine, sont le prolongement du « scandale social » provoqué par le basculement d'un ordre à l'autre, de la classe populaire à celle de la bourgeoisie (ou des « dominants »).

Prise dans ce sens, la notion de scandale se rattache à la transgression des normes fondatrices des différents ensembles sociaux : « Le scandale [...] ne laisse jamais les choses en l'état. En tant que cérémonie de dégradation statutaire, il conduit à des repositionnements, à une redistribution des cartes institutionnelles, voire à des remises en cause brutales des rapports institués. »⁴⁴ Le théorème de Blic et Lemieux est parfaitement clair quand l'on considère les conséquences de l'homosexualité d'Eddy Bellegueule sur sa position à l'intérieur de la société, « cette volonté du corps qui me poussait vers les hommes, c'est-à-dire contre ma famille, contre le village tout entier ». ⁴⁵ Un autre scandale se produit donc en conséquence de la transition de classe, scandale que seule l'écriture de soi peut révéler : c'est le démasquement des effets du conditionnement provoqué par les logiques de groupe (toujours comprises selon la dichotomie entre dominants et dominés) sur les pratiques ainsi que sur le langage, entraînant l'adoption d'une technique narrative relevant de la remémoration sans introspection. On peut utiliser ici les termes adoptés par Girard dans l'étude citée en début de cet article : le sujet « scandaleux », qui subissait le scandale de la part des autres, se transforme en sujet « scandalisé » et « scandalisant », par le moyen de l'écriture.

Dans le cas d'Annie Ernaux, la honte publique passe d'abord par un sentiment de culpabilité. Cela est particulièrement évident dans *La Place*. Le récit commence par le succès de la protagoniste à l'épreuve finale du CAPES : c'est le moment qui finalise le passage d'un monde à l'autre, où elle est reconnue en tant que « professeur titulaire » en lettres. Cet événement est juxtaposé narrativement à la mort du père : significativement, la narratrice a des doutes sur la chronologie des deux événements, ce qui suggère une relation inconsciente entre eux. Le changement de milieu, l'amélioration de sa propre situation économique, culturelle et sociale implique en effet l'éloignement d'un système de valeurs et, de manière générale, l'impossibilité de se reconnaître

⁴³ Louis, « Mon livre a été écrit pour rendre justice aux dominés ».

⁴⁴ Damien de Blic, Cyril Lemieux, « Le scandale comme épreuve. Éléments de sociologie pragmatique », *Politix* 71, 3 (2005) : 9–38, ici 11.

⁴⁵ Louis, *En finir avec Eddy Bellegueule*, 195.

dans la personne qui lui obéissait. La posture d'écriture adoptée à partir de *La Place*, est donc déjà exprimée dans la phrase en exergue du livre : « écrire c'est le dernier recours quand on a trahi ». Les mots « trahir » et « trahison » ne reviennent jamais au cours du livre, car le fait même de s'exprimer et d'écrire correctement en français standard et d'abandonner le patois, rend palpable l'éloignement de la langue des ancêtres et de la sphère de valeurs qui y est attachée.⁴⁶ Cela dénonce « ma situation de narratrice issue du monde populaire, et qui écrit, comme disait Genet, dans la langue de l'ennemi, qui utilise le savoir-écrire volé aux dominants ».⁴⁷

La Place est le livre qu'Ernaux consacre à la vie de son père : à travers sa figure, elle cherche à dépeindre la paralysie existante au sein de la « classe des dominés », marquée par la « certitude qu'on ne peut pas être plus heureux qu'on est ».⁴⁸ Avec cet ouvrage, l'écriture semble appartenir à la « voie étroite [...] entre la réhabilitation d'un mode de vie considéré comme inférieur, et la dénonciation de l'aliénation qui l'accompagne. »⁴⁹ Le choix d'une tonalité moyenne, qui refuse autant le populisme nostalgique que le mépris de classe, caractérise la démarche d'Annie Ernaux depuis *La Place*, non seulement au niveau du style, mais aussi de son projet littéraire, caractérisé par une « distance objectivante, sans affects exprimés, sans aucune complicité avec le lecteur cultivé »,⁵⁰ ainsi que par le refus de toute démarche fictionnelle, au sens d'invention, transfiguration ou déréalisation des données socio-biographiques. Ce projet est renforcé et poursuivi de la même manière dans les ouvrages suivants : *Une Femme*, consacré à la mère de l'auteure, et *La Honte*, construit autour d'un épisode de violence familiale. La démarche employée pour ce dernier livre diffère donc par rapport à la description extensive de la *Place* et aux grandes fresques historiques de *Les Années*. Il se rapproche en revanche d'*En finir avec Eddy Bellegueule* du point de vue structurel : la mise au centre du scandale, de son éclatement et de la honte qui en découle est le point commun le plus remarquable entre les deux ouvrages.

⁴⁶ En ce qui concerne la fonction du langage chez Annie Ernaux, voir Isabelle Charpentier, « Les réceptions ordinaires d'une écriture de la honte sociale : les lecteurs d'Annie Ernaux », *Idees économiques et sociales* 155 (2009) : 19–25, ici 19.

⁴⁷ Ernaux, *L'Écriture comme un couteau*, 33. Voir aussi Annie Ernaux, « Vers un je transpersonnel », *RITM Honte*, malaise, inquiétude, ressentiment 6 (1994) : 219–22, ici 221 : « faire de mon père un personnage, de sa vie un destin fictif, me paraissait la trahison continuée de la vie dans la littérature ».

⁴⁸ Ernaux, *L'Écriture comme un couteau*, 77.

⁴⁹ Ernaux, *L'Écriture comme un couteau*, 54.

⁵⁰ Ernaux, *L'Écriture comme un couteau*, 34.

Les deux livres commencent par la chronique d'un épisode de violence vécu par les auteurs pendant leur enfance : l'événement aura des conséquences permanentes sur leur caractère et requiert une écriture de soi qui est à la fois une confession et une dénonciation publique. La nature de l'épisode est telle qu'elle suscite des marques méta-narratives, soulignant ainsi son caractère exceptionnel et la difficulté d'en écrire de façon véridique et objective : « J'écris cette scène pour la première fois. Jusqu'à aujourd'hui, il me semblait impossible de le faire, même dans un journal intime. *Comme une action interdite devant entraîner un châtement.* »⁵¹ L'événement en soi se résume à une dispute violente entre les parents de l'auteure, aboutissant à un raptus du père qui manifeste l'intention de tuer la mère. Alors que *La Place* est l'histoire du détachement de la protagoniste du monde du père, *La Honte* raconte une continuité, c'est-à-dire la permanence du « temps où je ne cesserai plus d'avoir honte »,⁵² comme si le traumatisme provoqué par l'épisode de violence de 1952 s'était prolongé jusqu'au présent, entraînant avec lui le respect inconscient des règles et des normes sociales du milieu de provenance, et ce malgré l'évolution culturelle, le changement de ville, de groupe social et le passage de temps. La honte « unit la fille de 52 à la femme en train d'écrire »,⁵³ dépasse les limites de classe, se fige dans la personnalité : « la honte est devenue un mode de vie pour moi. À la limite je ne la percevais même plus, elle était dans le corps même. »⁵⁴

Au contraire, dans l'épilogue d'*En finir avec Eddy Bellegueule*, l'auteur formule le dépassement définitif du traumatisme qui frappe le protagoniste au début du récit. À l'âge de dix ans Eddy est approché par deux garçons du collègue : « Ils m'ont posé cette question que je me suis répétée ensuite, inlassablement, des mois, des années, *C'est toi le pédé ?* En la prononçant ils l'avaient inscrite en moi pour toujours tel un stigmaté ». ⁵⁵ Si l'expérience de l'injure, comme la théorise Didier Éribon,⁵⁶ n'abandonne jamais les homosexuels, on peut se défaire du sentiment de honte, comme le protagoniste du roman semble faire à la fin du récit. Désormais passé du côté d'une bourgeoisie qui ne stigmatise pas son homosexualité, lorsqu'on lui dit « Alors Eddy, toujours

⁵¹ Ernaux, *La Honte*, 16. Nous soulignons.

⁵² Ernaux, *La Honte*, 26.

⁵³ Ernaux, *La Honte*, 134.

⁵⁴ Ernaux, *La Honte*, 140.

⁵⁵ Louis, *En finir avec Eddy Bellegueule*, 15–6.

⁵⁶ Didier Éribon, *Réflexions sur la question gay* (Paris : Fayard, 1999).

aussi pédé ? »⁵⁷ il n'y a plus aucune inflexion injurieuse dans le mot, et donc plus aucune raison d'avoir honte : « Tout le monde riait. | Moi aussi. »⁵⁸

5 Au-delà du paradigme postmoderne : le scandale comme rupture épistémologique

La « trahison de classe » a permis à Louis de ne plus subir le scandale, tandis que l'écriture lui permet de le provoquer, en lui donnant une intention politique et une valeur de dénonciation publique. Au contraire, pour Annie Ernaux l'écriture a toujours l'ambition de dire des vérités générales à partir d'un épisode scandaleux, mais alors que Louis adopte une perspective victimiste, qui pose son personnage au centre des vexations collectives, chez Ernaux l'analyse des structures sociales est appliquée au conte biographique surtout en ce qui concerne les questions épistémologiques de la connaissance et du jugement. Cette méthode se base sur la mise en relation entre les couches les plus profondes d'une personnalité et les aspects les plus superficiels de la vie quotidienne : par conséquent elle ne vise pas seulement à remarquer les codes comportementaux qui leur sont implicites, mais à établir les limites partagées du savoir collectif : « dire ce qu'étaient pour moi le normal et l'inadmissible, l'impensable même. »⁵⁹ La posture d'écriture que la narratrice résume dans la formule « être en somme ethnologue de moi-même »⁶⁰ est donc focalisée sur les modalités du jugement social : « Les conversations classaient les faits et gestes des gens, leur conduite, dans les catégories du bien et du mal, du permis, même conseillé, ou de l'inadmissible. »⁶¹ Après avoir donné plusieurs exemples de catégories qui font l'objet de réprobations collectives, la narratrice énumère des principes généraux : « Être comme tout le monde était la visée générale, l'idéal à atteindre »,⁶² principe garanti grâce à la surveillance perpétuelle exercée par chaque membre de la communauté (« Tout le monde surveillait tout le monde »),⁶³ avec le but de prendre ainsi un avantage sur les autres : « Nous savons beaucoup de choses sur les clients, leurs ressources et

⁵⁷ Louis, *En finir avec Eddy Bellegueule*, 220.

⁵⁸ Louis, *En finir avec Eddy Bellegueule*, 220.

⁵⁹ Ernaux, *La Honte*, 37. Cfr. : « pour saisir la réalité de la honte indicible subie, je suis obligée – c'est-à-dire que toute autre possibilité me paraît fautive – de décrire les codes et les croyances de ce monde perdu. » Ernaux, *L'Écriture comme un couteau*, 50.

⁶⁰ Ernaux, *La Honte*, 40.

⁶¹ Ernaux, *La Honte*, 66.

⁶² Ernaux, *La Honte*, 70.

⁶³ Ernaux, *La Honte*, 65.

leur façon de vivre mais il est convenu qu'ils ne doivent rien savoir sur nous, ou le moins possible. »⁶⁴

L'écriture rompt donc le silence sur un épisode qui « ne pouvait se dire à personne »⁶⁵. En rendant public ce qui doit rester caché, l'écriture brise le tabou autour de l'événement jugé scandaleux : « Associer pour toujours le mot privé au manque et à la peur, la fermeture. Même dans *vie privée*. Écrire est une chose publique. »⁶⁶

En finir avec Eddy Bellegueule est entièrement construit autour du malaise du protagoniste : comme dans *La Honte*, le sujet se sent regardé dans son village de province et intériorise les pratiques de surveillance et de classement, mais à la différence de A. D., la protagoniste des livres d'Ernaux, Eddy échoue à respecter les normes partagées, spécialement celles qui relèvent du « rôle d'homme ». Sa famille est d'abord forcée de mentir et de cacher le déshonneur provoqué par la conduite du fils efféminé : « J'ai vu mon père baisser les yeux et balbutier un mensonge *Oh il est un peu malade* avec, à ce moment, cette sensation inexplicable qui traverse un enfant confronté à la honte de ses parents en public, comme si le monde perdait tous ses fondements et son sens. »⁶⁷ Chez Ernaux, la sphère morale et la sphère affective se maintiennent malgré les règles de l'apparence sociale ; chez Louis, il n'en reste plus rien du tout : du point de vue du sujet minoritaire et marginalisé les liens familiaux, les interactions amicales et les horizons de sens sont entièrement dominés et déterminés par les rôles sociaux, qui répondent à des modèles et des fonctions rigides. Cette approche a provoqué des réactions indignées de la part de la famille de l'auteur, qui ne se reconnaît pas dans la description donnée dans le livre, ainsi que d'une partie de la critique par l'accusation de mépris de classes populaires, dont l'effet a été augmenté par la forte exposition médiatique du premier roman à sa sortie.⁶⁸

Si le scandale peut être, comme dans ce cas, gonflé par les médias et les instrumentalisations politiques, les antagonismes qu'il représente sont néanmoins bien réels, tout comme la souffrance qui est à l'origine de cette écriture : « C'est un élément auquel on ne pense pas, la douleur, le corps souff-

⁶⁴ Ernaux, *La Honte*, 71.

⁶⁵ Ernaux, *La Honte*, 115.

⁶⁶ Ernaux, *La Honte*, 91.

⁶⁷ Louis, *En finir avec Eddy Bellegueule*, 31.

⁶⁸ Le phénomène a été commenté de manière discutable dans Marion Dalibert, « *En finir avec Eddy Bellegueule* dans les médias. Entre homonationalisme et ethnicisation des classes populaires », *Questions de communication* 33 (2018) : 89–109.

frant tout à coup, blessé, meurtri. On pense – [...] avec un regard extérieur – à l’humiliation, à l’incompréhension, à la peur, mais on ne pense pas à la douleur. »⁶⁹ La dénonciation de la souffrance est à l’origine d’un récit fondé sur des vérités relevant de la biographie de l’auteur, qui vise toutefois à leur donner une connotation universelle et trans-individuelle, en les traitant comme phénomènes sociaux et en les rapportant à des théories sociologiques. De cette manière l’écriture devient travail de recherche, et le roman moyen de connaissance, comme le souligne Annie Ernaux dans la conclusion de l’entretien de 2003 avec Frédéric-Yves Jeannet : « j’envisage l’écriture comme un moyen de connaissance, et une espèce de mission »⁷⁰. On peut voir dans les livres d’auteurs comme Annie Ernaux et Edouard Louis une des possibles évolutions de l’autofiction hors de sa matrice postmoderne initiale, alors que la « dominante » épistémologique reprend le dessus sur les constructions fictionnelles – au sens de l’invention – et sur l’autobiographie.

Cette autofiction à dominante épistémologique, dans les conditions où elle est configurée chez Ernaux et Louis, a le scandale parmi ses effets de lecture. Il y a d’abord le scandale moral suscité par la « trahison de classe », qui comporte la dénégation des valeurs des milieux d’origine : puisque ce geste est réalisé performativement par les ouvrages lors de leur publication, il peut être rattaché à une tradition marquée par des auteurs comme Flaubert et Baudelaire, dont l’œuvre scandaleuse avait provoqué des procès légaux, alors que dans le cas d’Ernaux et Louis il s’agit plutôt de procès médiatiques adressés surtout à leur image publique. Cependant, des romans comme *La Honte* ou *En finir avec Eddy Bellegueule*, montrent la relativité des valeurs et des normes de comportement, en adoptant le point de vue de sujets transfuges, transclasses et transgresseurs de normes très profondément situées dans l’inconscient collectif des groupes sociaux ; de cette manière, ils révèlent les raisons sociales du scandale et sa liaison avec le roman en tant que genre caractérisé par les conflits entre la société et « la marche vers soi de l’individu problématique ».⁷¹

⁶⁹ Louis, *En finir avec Eddy Bellegueule*, 17.

⁷⁰ Ernaux, *L’Écriture comme un couteau*, 141.

⁷¹ Georg Lukács, *Théorie du roman* (Paris : Gallimard, 1968), 75–6.