

Claire Olivier

Monique, une mère en ses métamorphoses

Cet article examine comment Édouard Louis dans *Combats et métamorphoses d'une femme* (2021) questionne sa capacité à rendre compte du parcours de sa mère. Mêlant récit personnel et réflexion critique, dans une perspective auto-théorique, l'écrivain expose les transformations de Monique du point de vue de sa propre trajectoire de transfuge de classe. Notre analyse s'articule autour des trois photographies donnant à voir « une femme » à trois moments clés de sa vie. La manière dont ces images sont commentées ou seulement intégrées au livre oriente le discours de l'écrivain qui tout à la fois s'efface devant la puissance eidétique et s'oppose à certaines représentations de la littérature.

1. Introduction

Édouard Louis a dédié l'essentiel de ses publications à sa famille et aux relations qu'il entretient avec cette dernière. *L'Effondrement* (2024b) s'ouvre sur l'annonce de la mort de son frère aîné disparu à 38 ans, et revient sur les efforts de sa mère pour rapprocher ces deux fils qui ne s'étaient pas vus depuis presque dix ans (2024b, 9). Si la mère d'Édouard Louis est très présente dans ses livres dès *En finir avec Eddy Bellegueule* (2014) édité alors que l'auteur est âgé de 21 ans, il lui consacre plus spécifiquement deux ouvrages, *Combats et métamorphoses d'une femme* (2021) et *Monique s'évade. Le prix de la liberté* (2024a). C'est sur le premier titre que nous fonderons notre analyse, premier titre spécifiquement construit autour d'une photographie découverte par l'auteur, et reproduite à la dernière page du livre. L'incipit « Tout a commencé par une photo. » (CMF, 9)¹ se réfère à l'origine du texte et non à l'histoire de la protagoniste, de cette « femme » que présente le titre. Le livre parle d'abord du livre et amorce une réflexivité qui nourrit une autothéorie affleurant par intermittence. Ce terme d'« autothéorie » initialement utilisé dans la critique anglo-saxonne, mis en exergue par l'essai de Lauren Fournier (2021), est souvent requis dans un contexte d'expression de

¹ *Combats et métamorphoses d'une femme* (2021) sera désormais abrégé par le sigle CMF.

minorités² qui entendent s'émanciper de discours dominants. Dans le cadre de cet article, nous comprenons le substantif comme recouvrant l'ensemble des questionnements, objections, justifications, considérations générales que le « je » auctorial, en tant qu'homosexuel issu de la classe dominée, formule sur sa propre démarche au cœur de son récit fondé sur la matière de sa vie. Rappelons de surcroît qu'Édouard Louis est un écrivain dont les lectures de référence sont des essais où, si l'on reprend l'analyse de Didier Éribon, « la théorie critique est autoréférentielle [...] et puise sa force et son énergie dans l'expérience vécue du chercheur » (Éribon 2013, 161). Les circulations et interactions entre vie et théorie sont permanentes dans ce champ sociologique où peuvent se penser les « odyssées de la réappropriation » (Éribon 2013, 163)³. Le texte de Louis interroge en effet sans cesse sa posture d'écrivain, reconnu comme tel, donnant à lire, et à voir, les métamorphoses de sa mère. Même s'il a été « au contact de son corps pendant quinze ans » (*CMF*, 10), il est désormais un jeune homme dont l'acculturation est manifeste. Parce qu'il est éloigné du milieu de cette « femme », voire parce qu'il s'en est éloigné, son discours est exogène. Le livre dans sa forme même est bâti sur la distance et l'écart, il est constitué par l'intervalle entre le discours tenu sur l'autoportrait photographique et sa reproduction. L'autoportrait n'est donné à voir au lecteur que dans les dernières pages, comme s'il s'agissait d'un document annexe, juste avant les références des citations au « fil du texte » qui renvoient académiquement aux sources des ouvrages de Handke et de Barthes (*CMF*, 121). En revanche, il est précédé de deux autres clichés : une photo dans la maison familiale avec le père, la mère, Eddy et un selfie de l'auteur avec Monique. Ce triptyque eidétique va articuler les trois temps de notre réflexion sur la

² Consulter à ce sujet l'entrée « Autothéorie » des *Nouveaux fragments d'un discours théorique. Un lexique littéraire*. 2023 rédigée par Joëlle Papillon qui place ce lexique dans le cadre des études féministes et autochtones : « Le terme est surtout employé pour désigner l'incorporation de théorie dans un récit intime ou une œuvre d'art à la dimension personnelle marquée, mais il s'applique également à des textes à vocation théorique dans lesquels l'auteur-riche théorise à partir d'expériences vécues. » Joëlle Papillon cite d'ailleurs L. Fournier dont elle traduit la conception en parlant d'« une théorie qui émerge du soi » (Fournier 2021, 35).

³ L'expression est de Pierre Bourdieu, elle est reprise et contextualisée par Didier Éribon.

manière dont l'écrivain rend compte des « métamorphoses » de sa mère tout en interrogeant sa méthode, et nous initions notre analyse en nous intéressant à cette image reléguée.

2. L'image reléguée

L'oubli marque le début de l'histoire : l'image dont E. Louis est en possession paraît surgir brusquement, rappelant le temps d'« avant [sa] naissance » (CMF, 10). La relégation de l'image vient dire de manière métonymique celle du bonheur qu'a pourtant voulu saisir cette femme en dirigeant l'objectif vers son visage. Or, la relégation de la photo et de ce qu'elle représente – même si cette exclusion est inconsciente – est bien du fait de celui « qui la possédai[t] » ; et le bref premier paragraphe se termine par des questions au discours direct que l'auteur s'adresse à lui-même : « – qui me l'a donnée, et quand ? » (CMF, 9). Cet interrogatoire inaugural laisse entendre que l'ignorance de l'existence de la photo participe d'un manquement. Les émotions que déclenche l'image sont alors d'une grande intensité – « La vision du bonheur m'a fait ressentir l'injustice de la destruction. » (CMF, 11) – émotions que traduit son corps et non sa parole. Se manifeste ici la « *potentia* de l'image » notamment théorisée par Horst Bredekamp (2015) affirmant que l'image a toujours une autonomie, même si elle résulte d'un geste humain, et que cette autonomie lui confère une force particulière. L'autoportrait est ainsi doté d'un pouvoir qui n'est nullement rattaché à la volonté de la photographe. Il agit violemment, signalant et provoquant une destruction : « En voyant cette image, j'ai senti le langage disparaître de moi. » (CMF, 9) ; l'expression n'est pas celle d'une défaillance du langage mais bien d'un effacement. L'apparition de l'image, ou sa ré-apparition, déclenche la disparition des mots, nécessairement temporaire puisque le texte que nous lisons entérine leur retour. Dès lors l'autothéorie – qui ne fait pas l'économie des affects, bien au contraire – prend forme dans cette impossibilité de s'exprimer propre au sujet au moment même où il a acquis une maîtrise du langage dont témoignent ses activités et ses publications. L'homme, devenu de lettres, est rappelé à l'ordre de l'image, et se trouve confronté à son immédiate réalité. À l'arrière-plan de cette confrontation, se distingue en filigrane la tension entre le champ eidétique et le

champ verbal, tension nourrie des stéréotypes sociaux comme le rappelle W. J. T. Mitchell dans son essai *Iconologie* où il pointe une hiérarchisation de ces formes d'expression⁴. L'oubli du visage heureux de Monique révèle la fausseté d'un récit qui l'inscrirait dans la seule fatalité sans rendre compte de ce qui aurait « pu être autrement » (*CMF*, 11). L'histoire commence donc par un oubli et une absence, celle, matérielle, du cliché. Pour reprendre les distinctions de Marina Ortrud Hertrampf, l'écriture photographique est en effet, dans les pages liminaires, « monomédiale » (Hertrampf 2015) puisque le lecteur prend uniquement connaissance de l'autportrait par sa brève description, elle ne deviendra « bimédiale » que lorsque sont reproduites les photographies ; toutefois, la combinaison des médias reste très ouverte puisqu'il n'y a pas de lien explicite direct entre texte et image. La conscience de cet oubli est centrale et inaugure une série de prises de conscience introduites par des procédés énonciatifs qui les mettent en valeur, ainsi des parenthèses dans l'exemple suivant : « (J'ai commencé ton histoire en voulant raconter l'histoire d'une femme mais je m'en rends compte, ton histoire est celle d'un être qui luttait pour avoir le droit d'être une femme, contre la non-existence que t'imposaient ta vie et la vie avec mon père.) » (*CMF*, 59-60). Il est très rare qu'une phrase soit strictement composée d'un propos parenthétique,⁵ les balises constituent ici un soulignement particulièrement marqué de l'erreur que reconnaît Louis. En définitive, la « non-existence » de la photographie pour le narrateur (« je ne savais pas que cette image existait », *CMF*, 9) constitue le négatif de la « non-existence » de Monique.

L'image reléguée dans la mémoire du fils est celle d'une jeune femme, elle occupe dès lors sa place dans la narration qu'il a entreprise comme si ce dernier répondait de cet oubli, c'est-à-dire tout à la fois en assumait la responsabilité et le questionnait. Pourtant, en lieu et place du visage

⁴ « Au cœur de la division texte-image figure probablement la différence entre espèces, la frontière entre humanité et animalité, entre nature et culture, une division attribuée de fait à la différence interculturelle. Ainsi le langage, la parole et l'écriture constitueraient les attributs de l'« homme » tandis que l'image serait le médium propre au sous-homme, à l'homme « bête », au sauvage, à l'enfant, à la femme, aux masses. » (Mitchell 2018, 291)

⁵ Voir à ce sujet l'article d'Elisabeth Richard et Marie-Claude Le Bot, « Pour une définition (très) stricte de la parenthèse à l'oral ».

de Monique, le lecteur découvre, quelques pages après cette référence, une autre photographie qui le projette dans le temps où Monique est devenue Mme Bellegueule, l'épouse du père d'Eddy. La composition du livre place la nouvelle image « en regard » de l'absence de la première, cette photographie délivrant une toute autre réalité. Le visage de la mère de famille est sans expression, il est seulement tourné vers celui de son mari qui regarde l'objectif, alors que leur fils, à l'arrière-plan, ne semble pas participer à la prise de vue. L'image au format paysage occupe une feuille entière du livre (CMF, 31-32), elle est précédée et suivie d'une page blanche. Étrangement, l'image est passée sous silence par l'écrivain. Elle demeure hors du discours mais occupe une place importante dans le livre. Elle n'est pas non plus accompagnée d'informations, on pourrait toutefois estimer que le bref paragraphe en italique placé au centre de la page 29 en constitue la légende par défaut. Or le contenu du texte et de l'image sont en décalage. Qu'en est-il de cet écart ? Participe-t-il d'une écriture ? Sanctionne-t-il au contraire l'impossibilité du langage à rendre compte avec justesse de ce parcours de femme ? Dans le mouvement qui suit, nous analyserons plus précisément cette image de Monique accoudée à sa table de cuisine.

3. L'image légendée : écrire contre la littérature

La première image décrite, celle où Monique est encore une jeune femme, amène sous la plume de l'écrivain le mot « bonheur ». Dans le paragraphe qui précède la photographie du trio familial, le « bonheur » est dénoncé, avec insistance, comme factice : *« J'avais tellement l'habitude de la voir malheureuse à la maison, le bonheur sur son visage m'apparaissait comme un scandale, une duperie, un mensonge qu'il fallait démasquer le plus vite possible. »* (CMF, 29). S'il est difficile de savoir exactement ce qu'exprime le regard de la mère dans le cliché domestique, on est en droit d'affirmer qu'il n'a rien d'heureux, et la photo constitue un document venant attester de ce malheur. La portée sociologique des photos a été commentée par Annie Ernaux dans une conférence dédiée à sa lecture de *La Distinction* de Pierre Bourdieu où elle les considère comme une « sorte de preuve par corps » (Ernaux 2013, 40). Le corps de la mère, les deux avant-bras appuyés sur la toile cirée, disparaît dans un large pull sombre et son

regard fixé sur son époux semble vouloir diriger l'objectif sur ce dernier. Elle tourne le dos à son fils. Aucun lien affectif ne transparait, et nul des trois personnages ne sourit. La mère, le père, le fils sont « pris » dans leur milieu, vraisemblablement est-ce la seule réalité que le cliché vient documenter. À ce moment-là, seul le langage de l'image est possible, les mots viendront plus loin dans l'ordre du texte. Le corps photographié de Monique s'efface dans le pull informe; on retrouve cette même violence imperceptible de l'effacement – les manches du « grand manteau rouge » ayant appartenu au père « faisaient disparaître ses mains », la capuche « dissimulait son regard » (CMF, 105) – dans la litanie ultérieure que scande l'anaphore de « Quand » (CMF, 105-106), litanie qui rend sensible la répétition d'un quotidien marqué par la souffrance et la précarité. La photo fixe un moment qu'on suppose se répéter, à l'opposé du temps festif interrompu par l'enfant quand il perçoit le bonheur de sa mère comme un outrage. L'énoncé en italique de la page 29 est en effet une reprise à l'identique de la fin d'un épisode où le narrateur relate comment il a fait irruption en pleine nuit dans une fête organisée par ses parents, au moment où sa mère passait sa chanson préférée (CMF, 27-28). La rage dirigée contre le bonheur fugace de la mère paraît incompréhensible. Louis en donne pourtant une explication dans l'énoncé en italique. À l'incompréhension passée (« Je ne comprenais pas pourquoi mais je détestais la voir heureuse, je détestais ce sourire sur son visage, sa nostalgie soudaine, son apaisement. », CMF, 27) succède l'éclaircissement présent dans le paragraphe en italique. De manière rétrospective il resitue la violence de sa réaction et l'inscrit dans une démarche instinctive qui vise à dénoncer l'illusion du bonheur. Or, ce geste de contextualisation qui anime et oriente son écriture est présenté comme contraire aux finalités de la littérature :

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

On m'a dit que la littérature ne devait jamais se répéter et je ne veux écrire que la même histoire, encore et encore, y revenir jusqu'à ce qu'elle laisse apercevoir des fragments de sa vérité, y creuser un trou après l'autre jusqu'au moment où ce qui se cache derrière commencera à suinter. (CMF, 19)⁶

⁶ L'italique est dans le texte d'origine.

Ce passage autothéorique se déploie dans un registre polémique qui oppose la pratique propre de l'auteur à des interdits qui seraient généraux. Peu importe que ce discours sur la littérature soit caricatural, la défiance et le défi qui en résultent sont fondateurs; le projet personnel d'écriture s'affirme par cet antagonisme: face au «on» se dresse le «je» qui vient substituer à l'exclusion la singularité. Dans le propos de Louis se perçoit toutefois l'arrière-plan sociologique de ce geste d'opposition mis en perspective dans un entretien publié lui aussi en 2021. Lors d'un échange avec le cinéaste Ken Loach l'écrivain précise que «L'art se fait dans une forme de colère contre l'art, et pas quand il sert de contentement de soi pour les classes dominantes.» (Loach/Louis 2021, 62). La colère est ainsi en creux dans le passage précédemment cité de *Combat et métamorphoses d'une femme*, qui revendique la nécessité d'«expliquer» de fouiller inlassablement la même matière. Légender l'image, c'est donner à lire la réalité de Monique, c'est amener le lecteur à s'y confronter, pour en prendre la mesure et s'y mesurer. Édouard Louis l'affirme de manière très nette dans ce même entretien, désormais «tout ou presque est visible [...] la question n'est donc plus de montrer, mais de confronter», et en appelle à une «esthétique de la confrontation» (Loach/Louis 2021, 37) pour que naisse dans le lectorat un désir de changement. L'explication recherchée passe par l'adresse, aux lecteurs, à soi mais aussi à la mère qui devient dès les premières pages une narrataire. La présence de la deuxième personne fait entendre la voix du fils, même si ce fils a lutté «pour ne pas devenir fils» (CMF, 16). Les «métamorphoses» de la mère sont à bien des égards une «anamorphose» qui de manière oblique donne à voir un fils «interdit». Ce portrait de biais permet de rendre compte de l'impossibilité pour Monique de construire une véritable relation avec son fils «tel qu'il est», ce dernier reconnaissant d'ailleurs qu'il l'avait empêchée «au bout du compte, de devenir [sa] mère» (CMF, 16). Et plus que de «combats», on pourrait parler de «conflits» que Louis caractérise en ces termes renvoyant à la violence que lui-même a exercée sur sa mère en creusant volontairement l'écart entre «[sa] vie et la [s]ienne» (CMF, 68). Il distingue du reste ce point d'analyse comme une spécificité au regard des discours habituels des transfuges:

La plupart des gens qui racontent la trajectoire d'un passage de classe sociale à une autre racontent la violence qu'ils ont ressentie – par inadaptation, par méconnaissance des codes du monde dans lequel ils entraient. Je me souviens surtout de la violence que j'in-

fligeais. Je voulais utiliser ma nouvelle vie comme une vengeance contre mon enfance, contre toutes les fois où vous m'aviez fait comprendre, mon père et toi, que je n'étais pas le fils que vous auriez voulu.

Je devenais un transfuge de classe par vengeance, et cette violence s'ajoutait à toutes celles que tu avais déjà vécues. (CMF, 69-70)

Il est frappant de voir combien ce passage tente de relier l'examen distancé et l'adresse affective. L'énoncé en rassemblant dans une même phrase le langage analytique et la confiance apparie deux réalités qui semblaient inconciliables, le « toi » venant littéralement contredire dans le présent de la parole donnée le « contre » qui établit le rejet de l'enfance. En décembre 2022, dans son discours en tant que récipiendaire du Prix Nobel de littérature, Annie Ernaux rappelle « la promesse faite à 20 ans de venger [s]a race »⁷, la vengeance d'Édouard Louis, comme il le revendique, n'a pas le même objet puisqu'elle s'exerce d'abord à l'encontre de son enfance et de ses proches. On retrouve dans le titre celui que l'écrivaine avait retenu pour retracer le parcours de sa mère, *Une Femme* (1988), or ce texte se caractérise, pour reprendre l'expression d'Aurélië Adler par « un endiguement des affects »⁸, à l'inverse celui d'Édouard Louis est marqué par la dimension émotionnelle que détermine l'adresse à la mère. Alors qu'Ernaux exprime sa volonté de représenter la « femme réelle » en dépassant sa propre histoire, Louis revient fréquemment à la relation qu'il entretient avec sa mère, ce qui est une autre façon de revenir à lui-même. Il est symptomatique que le selfie, qui suppose un geste égotique, précède dans la cursivité du livre l'autoportrait de Monique.

4. Selfie

Le selfie atteste de la relation nouvelle entre le fils et la mère : cette dernière, appuyée sur le dos de son fils, sourit en direction du téléphone tenu par le jeune homme, en T-shirt blanc, tête légèrement renversée,

⁷ Annie Ernaux, discours du 7 décembre 2022.

⁸ « Aborder la question douloureuse de l'aliénation féminine pour une héritière transfuge semble induire l'endiguement des affects dans la composition du récit. Il s'agit de dépersonnaliser les figures afin d'exposer sèchement la répétition d'une aliénation dans la chaîne des générations. » (Adler, 2012)

menton levé. Marqueur contemporain, il renvoie à la génération du fils dont le geste est mis en scène. En définitive, Monique n'est pas réellement au centre de l'image. Pas plus que pour les deux autres clichés, ni le lieu ni la date de la prise de vue ne sont indiqués. Toutefois l'image dialogue avec le passage narratif précédent qui mentionne les retrouvailles dans le logement parisien où Monique emménage avec son nouveau compagnon. L'étonnement du fils devant la personne qu'il a du mal à reconnaître est perçu par cette femme qui revendique sa métamorphose : « Elle a vu la surprise dans mes yeux et elle m'a dit – comme toujours, théoricienne d'elle-même : « Tu vois, je ne suis plus la même ! Je suis une vraie Parisienne maintenant. » J'ai souri, « Oui, c'est vrai. C'est vrai, tu es la reine de Paris. » » (CMF, 98)

Le dialogue est sous le signe de l'hyperbole, « vraie Parisienne », « Reine de Paris », mais cette démesure est en définitive à la mesure du processus de transformation plus que de son résultat. L'attribut « théoricienne » est lui aussi excessif. On peut l'entendre comme une propension à commenter son propre parcours, mais il est également cohérent de comprendre cet excès comme exprimant l'exceptionnalité de la capacité de Monique à penser sa vie. Le propos est repris quelques pages plus loin en italique, sans le commentaire de l'auteur, sur une feuille autonome, le dialogue fonctionne alors comme un insert et crée dans le texte un suspens. Le regard du fils sur la mère valide la métamorphose de cette dernière, il vient « légender » la nouvelle image. Reste que, dès le début de l'ouvrage, ce regard est interrogé dans son efficacité et sa légitimité. Quand l'histoire de Monique commence à se dessiner, le narrateur est frappé par sa noirceur, il se demande alors si cette dernière ne résulterait pas d'une illusion rétrospective : « Est-ce que je suis victime d'une illusion ? Est-ce que c'est parce qu'elle et moi nous sommes éloignés de cette violence que je ne vois plus son passé que comme une succession de tragédies et de privations ? » (CMF, 36). La distance temporelle du récit de soi nécessairement rétroactif se double de la distance résultant de la mobilité sociale. Lutter contre les déformations qu'impose la subjectivité des points de vue amène au centre du propos la question des identités qui, elle aussi, soulève des interrogations. Sur ce point cependant, Édouard Louis apporte des réponses en se référant à ses lectures : « De même que Monique Wittig affirme que les lesbiennes ne sont pas des femmes, qu'elles échappent à cette identité contrainte, la personne que je

suis n'a jamais été un homme, et c'est ce trouble du réel qui me rapproche le plus d'elle. C'est peut-être ici dans ce non-lieu de mon être que je peux tenter de comprendre qui elle est et ce qu'elle a vécu.» (*CMF*, 40)

À la « non-existence » de Monique Bellegueule, pour reprendre la formule déjà commentée, fait écho le « non-lieu » de Louis, et ce parallélisme est amorcé par la mention du point de vue de Wittig, il est donc paradoxalement rendu possible par l'accès au monde intellectuel auquel la mère est étrangère. Cela dit le texte établit clairement le constat de cette tension dont les deux protagonistes font l'expérience : « Notre éloignement nous avait rapprochés. » (*CMF*, 85). Le selfie tient du trophée qui certifie la victoire, et donc ce rapprochement.

5. Conclusion

Si Édouard Louis discourt sur sa famille, ce n'est pas « en tant que telle mais parce que c'est par cet angle-là qu'[il se] sen[t] plus juste et plus proche du vrai » (Loach/Louis 2021, 50). Quoique le « vrai » soit une finalité, il n'est pas nécessairement atteint, et le texte parle d'ailleurs de « fragments de vérité » (*CMF*, 19). *Combats et métamorphoses d'une femme* présente trois visages de Monique, trois instantanés qui rendent visibles les métamorphoses. Les questionnements multiples, les propos parenthétiques, les références sociologiques ou littéraires qui les accompagnent nourrissent ce qu'on est en droit de désigner comme une « auto-théorie ». À l'issue de notre réflexion, on peut affirmer que cette auto-théorie elle-même participe d'un combat, tout autant qu'elle est sujette à des métamorphoses, ce qui n'a rien de surprenant dans la mesure où l'œuvre d'Édouard Louis est toujours « à venir ». Le portrait de Monique n'est jamais achevé et les deux derniers ouvrages parus, tout particulièrement *Monique s'évade*, mais également *L'Effondrement*, complètent, parfois infléchissent, la réflexion initiée dans *Combats et métamorphoses d'une femme*, ce que les articles consacrés à ces ouvrages ne vont pas manquer de démontrer.

Bibliographie

- Adler, Aurélie (2012): « Une France archaïque », in : Adler, Aurélie : *Éclats des vies muettes*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 33-81, <https://doi.org/10.4000/books.psn.2167>.
- Bredenkamp, Horst (2015): *Théorie de l'acte d'image*, traduit de l'allemand par Frédéric Jolly en collaboration avec Yves Sintomer, Paris : La Découverte.
- Éribon, Didier (2013): « La voix absente. Philosophie des états généraux », in : Louis, Édouard (dir.) : *Pierre Bourdieu. L'insoumission en héritage*, Paris : PUF.
- Ernaux, Annie (1988) : *Une Femme*, Paris : Gallimard.
- Ernaux, Annie (2013) : « 'La distinction, œuvre totale et révolutionnaire', Conférence prononcée à l'Institut Français de Tokyo en 2004 », in : Louis, Édouard (dir.) : *Pierre Bourdieu. L'insoumission en héritage*, Paris : PUF, 17-48.
- Fournier, Lauren (2021) : *Autotheory as Feminist Practice in Art, Writing, and Criticism*, Cambridge (MA) : MIT Press.
- Hertrampf, Marina Ortrud M. (2015) : « Narration et photographie », in : Bricco, Elisa (dir.) : *Le bal des arts*, Macerata : Quodlibet, 245-259, <https://books.openedition.org/quodlibet/498>. [15.08.2025].
- Loach, Ken/Louis, Édouard (2021) : *Dialogue sur l'art et la politique*, Paris : PUF.
- Louis, Édouard (2014) : *En finir avec Eddy Bellegueule*, Paris : Seuil.
- Louis, Édouard (2021) : *Combats et métamorphoses d'une femme*, Paris : Seuil.
- Louis, Édouard (2024a) : *Monique s'évade, Le prix de la liberté*, Paris : Seuil.
- Louis, Édouard (2024b) : *L'Effondrement*, Paris : Seuil.
- Mitchell, W. J. T. (2018) : *Iconologie, Image, texte, idéologie*, traduit de l'anglais par Maxime Boidy et Stéphane Roth, Paris : Les Prairies ordinaires.
- Papillon, Joëlle (2023), « Autothéorie », in : Bouju, Emmanuel (dir.) : *Nouveaux fragments d'un discours théorique : un lexique littéraire*,

Québec, Codicille éditeur, <https://codicille.pubpub.org/pub/papillon-autotheorie/release/1> [15.08.2025].

Richard, Elisabeth/Le Bot, Marie-Claude (2008): « Pour une définition (très) stricte de la parenthèse à l'oral », in: *Verbum XXX* (2008.1), https://www.atilf.fr/wp-content/uploads/publications/verbum/XXX/atilf_Verbum_XXX_1_7_Richard-LeBot.pdf.