

DELPHINE EDY

Sorbonne Université – CRLC

Annie Ernaux et Édouard Louis :
Écrire le réel entre bruit(s) et silence

Dans une tribune récente, la romancière Nathalie Azoulai évoque à propos du roman un « questionnement intime et sensible »¹, résumé dans le titre qu'elle a choisi pour cette tribune : « Le doute creuse en moi son sillon : et si le roman, c'était fini ? ». Ce faisant, elle interroge le fait de « dire la vérité sans recourir à la fiction »², tout en soulignant le paradoxe qui existe finalement à avoir « des non-romans qui se lisent "comme des romans" »³. La tension entre fiction et récit de vie reste donc très actuelle en 2020, et pourtant le questionnement n'est pas récent, puisqu'au début des années 2000, Annie Ernaux définissait déjà son écriture au travers des caractéristiques suivantes :

1 N. Azoulai, « Le doute creuse en moi son sillon : et si le roman, c'était fini ? », https://www.lemonde.fr/idees/article/2020/09/12/nathalie-azoulai-le-doute-creuse-en-moi-son-sillon-et-si-le-roman-c-etait-fini_6051936_3232.html.

2 *Ibidem*.

3 *Ibidem*.

refus de la fiction et de l'autofiction, [...] vision de l'écriture comme recherche du réel, une écriture se situant, au risque de me répéter, « entre la littérature, la sociologie et l'histoire ». ⁴

En effet, comme le souligne Dominique Viart, avec les romans d'Annie Ernaux, on assiste au retour du « sujet social » ⁵, non au sens d'un retour à un « néo-réalisme » ⁶, mais plutôt d'un « retour à la *question du réel*, ou encore au réel en tant qu'il fait question pour la littérature » ⁷. L'écrivain Édouard Louis s'inscrit pleinement dans les traces d'Annie Ernaux dans sa recherche d'une forme littéraire qui permette que ce que l'on a à dire puisse avoir un effet sur la réalité, c'est-à-dire une « forme qui force la personne à voir ce que vous êtes en train de dire » ⁸. Il défend une littérature qui ne permette pas de « détourner le regard »⁹

4 A. Ernaux, *L'Écriture comme un couteau*, Paris, Gallimard, 2011, p. 74. Les citations suivantes provenant de l'œuvre citée seront marquées à l'aide de l'abréviation *EC*, la pagination après le signe abrégatif.

5 D. Viart, « Histoire littéraire et littérature contemporaine », *Tangence*, 2013, n° 102, <https://doi.org/10.7202/1022660ar>, p. 124.
6 *Ibidem*, p. 125.

7 *Ibidem*.

8 É. Louis, « Toutes les grandes littératures ont été des littératures de la réalité », entretien réalisé par M. Beauvalet et P. Migozzi, <https://lvsl.fr/edouard-louis-toutes-les-grandes-litteratures-ont-ete-des-litteratures-de-la-realite/>.

9 É. Louis, « J'ai voulu écrire l'histoire de la destruction d'un corps », <https://www.mediapart.fr/journal/france/160518/edouard-louis-j-ai-voulu-ecrire-l-histoire-de-la-destruction-d-un-corps>.

et de passer sous silence ce qu'elle a à dire, notamment la dimension sociale du réel. Là où Annie Ernaux envisage l'écriture comme un « travail de mise au jour de la réalité » (EC, 70), Édouard Louis cherche de son côté à « écrire la vérité »¹⁰.

Dans l'œuvre d'Annie Ernaux, on sait combien les photographies ont joué un rôle essentiel : images du passé, elle les interroge au cours du récit pour les actualiser au sens deleuzien, c'est-à-dire pour révéler le réel en acte, car ces photos permettent de « saisir la vie, au plus près de la réalité »¹¹, ce que le critique Fabien Arribert-Narce résume dans le terme « photo-socio-biographique »¹² pour qualifier son écriture. Cette qualité se retrouve également chez Édouard Louis, lorsque, par exemple, aux premières lignes de *Qui a tué mon père*, il fait surgir des images très photographiques :

Un père et un fils sont à quelques mètres l'un de l'autre dans un grand espace, vaste et vide. Cet espace pourrait être un champ de blé, une usine désaffectée et déserte, le gymnase

10 É. Louis, « C'est terrifiant de faire un livre qui ne dérange personne », entretien réalisé par J.-C. Perrier, <https://www.livreshebdo.fr/article/edouard-louis-cest-terrifiant-de-faire-un-livre-qui-ne-derange-personne>.

11 A. Ernaux, « Vers une écriture "photo-socio-biographique" du réel », entretien réalisé par F. Arribert-Narce, *Roman 20-50*, 2011/1, n° 51, <https://www.cairn-int.info/revue-roman2050-2011-1-page-151.htm>, p. 153.

12 *Ibidem*.

plastifié d'une école. Peut-être qu'il neige. Peut-être que la neige les recouvre petit à petit jusqu'à les faire disparaître.¹³

Chez ces deux écrivains, la dimension visuelle accompagne donc la subjectivité, l'énonciation de leur je.

Néanmoins, leur écriture ne se pense que dans la complémentarité d'une autre qualité que l'on pourrait qualifier d'auditive. Annie Ernaux puise dans sa mémoire pour faire surgir des « épiphanies » (*EC*, 40) – qu'il faut comprendre comme des instants où la mémoire ramène « des choses vues et entendues » (*EC*, 40) – : « Je ne peux pas écrire sans "voir" ni "entendre", mais pour moi c'est "revoir" et "réentendre" » (*EC*, 40). À l'autre bout de l'arc, Édouard Louis souligne l'absence de sons, révélatrice de la tension qui existe entre les individus : dans *Qui a tué mon père*, le fils « essaye de s'adresser à son père, mais [...] c'est comme si le père ne pouvait pas l'entendre » (*QTP*, 10), comme si les vibrations des ondes propagées ne pouvaient pas l'atteindre. Pourtant, dans *Histoire de la violence*¹⁴, Édouard Louis raconte la violence, la terreur que le bruit engendre :

Quand Reda a mis son revolver sur mon crâne pour me tuer,

13 É. Louis, *Qui a tué mon père*, Paris, Seuil, 2018, p.9. Les citations suivantes provenant de l'œuvre citée seront marquées à l'aide de l'abréviation QTP, la pagination après le signe abrégatif.

14 É. Louis, *Histoire de la violence*, Paris, Seuil, 2016.

il criait, il faisait du bruit, et les jours d'après [...], rien ne me faisait plus peur que le bruit, que j'avais l'impression que le bruit était là, partout autour de moi, tout le temps, que les cris étaient au monde avant l'arrivée des femmes et des hommes et que les individus n'étaient que des instruments pour les pousser. Que le bruit était la pire des choses. Comment est-ce que j'aurais pu exprimer cette peur autrement que par la littérature ?¹⁵

Ainsi, le bruit apparaît comme la face inverse de l'absence de sons. Écrire le réel reviendrait donc à se tenir « au plus près des mots et des phrases entendues »¹⁶, à enregistrer, à l'instar d'un magnétophone, les sons, les bruits, les voix mais aussi les silences de son environnement.

En s'inscrivant dans le réel sonore, en faisant de leurs écrits une « littérature de confrontation »¹⁷ auditive, l'écriture auto-socio-biographique d'Annie Ernaux et d'Édouard Louis engage en réalité un véritable dialogue avec le bruit (ou son absence), faisant de ce dernier « un objet de hantise et de désir »¹⁸, car, pour ces auteurs transfuges de classe,

15N. Dutent, « Édouard Louis : "Se battre contre la domination, point" », <https://www.humanite.fr/edouard-louis-se-battre-contre-la-dominance-point-595562>.

16A. Ernaux, *La Place*, Paris, Gallimard, 1983, p. 46. Les citations suivantes provenant de l'œuvre citée seront marquées à l'aide de l'abréviation *LP*, la pagination après le signe abrégatif.

17É. Louis, « J'ai voulu écrire l'histoire de la destruction d'un corps », *op. cit.*

18C. Lucken, J. Rigoli, « Introduction », [dans :] C. Lucken

l'univers sonore renvoie à la fois à l'intime et au familier qu'ils recherchent ou qu'ils rejettent, mais aussi à ce qui leur est profondément étranger et se trouve en dehors de leur monde.

Le bruit, un marqueur fort de classe sociale

Dans leur ouvrage *Du bruit à l'œuvre*, Christopher Lucken et Juan Rigoli évoquent les études de Giovanni Russolo – pour qui, « c'est au dix-neuvième siècle seulement, avec l'invention des machines, que naquit le Bruit »¹⁹ –, soulignant ainsi qu'en « renvers[ant] [...] le signe des récits de Création [...] qui font surgir le monde d'un chaos primordial »²⁰, Giovanni Russolo pose *de facto*, qu'avant la révolution industrielle, il n'y avait que silence. Si les travaux de Jean-Pierre Guiton²¹ remettent en cause ce postulat en dessinant le processus d'évolution d'un monde où le bruit était omniprésent à un monde, celui des classes supérieures, où l'on cherche à maîtriser le bruit, il n'en

et J. Rigoli (dir.), *Du bruit à l'œuvre. Vers une esthétique du désordre*, Genève, MetisPresses, 2013, p. 14.

19G. Russolo, « L'Art des bruits. Manifeste futuriste », [dans :] *Lista*, 1973, p. 312, [cité d'après :] C. Lucken, J. Rigoli (dir.), *Du bruit à l'œuvre. Vers une esthétique du désordre*, op. cit., p. 17.
20 *Ibidem*, p. 18.

21 J.-P. Guiton, *Bruits et sons dans notre histoire. Essai sur la reconstitution du paysage sonore*, Paris, PUF, 2000.

reste pas moins que le XIX^e siècle est un point de bascule où le bruit devient l'apanage des ouvriers, des classes populaires, « du monde d'en bas » (LP, 73). Le récit d'Annie Ernaux sur son père corrobore parfaitement cette réalité. Dans *La Place*, elle raconte comment, en refusant de retourner travailler dans la ferme de ses parents, il se retrouve sans autre choix que l'usine :

Au sortir de la guerre, Y... commençait à s'industrialiser. Mon père est entré dans une corderie [...] C'était un travail propre, à l'abri des intempéries. [...] Après la sirène, le soir, il était libre et il ne sentait plus sur lui la laiterie. (LP, 35)

Après les marqueurs olfactifs, ce sont donc les marqueurs sonores qui rythment le quotidien de ce père ouvrier, entre le bruit des machines de la corderie et la sirène retentissante qui indique l'heure où la journée de labeur commence et celle où elle se termine. Une réalité sonore que l'on retrouve chez Édouard Louis lorsqu'il décrit le centre de tri dans lequel travaille son oncle :

Le bruit du centre de tri, assourdissant, agressif même. À peine le temps de s'asseoir pour déjeuner et le rappel oppressant du chef de chaîne s'il dépassait d'une minute le temps de pause.²²

22 É. Louis, *En finir avec Eddy Bellegueule*, Paris, Seuil, 2014, p. 115. Les citations suivantes provenant de l'œuvre citée seront marquées à l'aide de l'abréviation *EB*, la pagination après le signe abrégatif.

Et même si les parents d'Annie Ernaux font le choix de quitter le monde de l'usine pour intégrer celui des petits commerçants en achetant un café-épicerie, les marqueurs sonores persistent : la musique se résume à « la dernière chanson du poste qui bruit dans la tête » (*LP*, 58), jamais de silence, toujours « la radio en fond » (*LP*, 76), et le corps qui ne peut être autre chose que bruyant : le fait de « manger bouche fermée ou de se moucher discrètement » (*LP*, 72) ne fait pas partie de son monde, « autant de bruits qui neutralisent l'opposition entre l'homme et l'animal »²³.

En fait, la perception sonore – ici véritable « distinction »²⁴ sonore au sens de Pierre Bourdieu – qu'elle a de son univers et/ou de celui de ses parents, révèle une vraie conscience de classe. Alors qu'elle est déjà professeur de lettres, mariée et mère d'un petit garçon, elle note par exemple dans le train du retour, après avoir passé quelques jours chez ses parents : « les voyageurs de première n'aiment pas le bruit et les enfants qui bougent. D'un seul coup, avec stupeur,

23 J.-M. Fritz, « Corps bruyants dans la littérature médiévale », [dans :] *Lista*, 1973, p. 312, [cité d'après :] C. Lucken, J. Rigoli (dir.), *Du bruit à l'œuvre. Vers une esthétique du désordre*, op. cit., p. 63.
24 P. Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979.

“maintenant, je suis vraiment une bourgeoise” et “il est trop tard” » (*LP*, 23). Il y a donc chez Annie Ernaux à la fois le désir de ne pas se faire remarquer, de se fondre dans son nouvel univers social mais aussi, et de manière tout aussi forte, le sentiment de trahir le monde dont elle est issue et qui est encore un peu le sien ; de sorte que rejeter le bruit, rejeter ce que d'autres perçoivent comme des désagréments sonores, la renvoie à son propre tiraillement identitaire puisqu'elle a conscience des « seuils de tolérance au monde naturel et social, au bruit »²⁵, qui caractérisent notre rapport au monde.

Le monde se diviserait donc en deux : il y aurait « le monde d'en bas » qui se reconnaît et s'identifie à son univers sonore, et le monde d'en haut, muet, sans son, qui reconnaît justement le monde d'en bas à sa couleur sonore, ce qui fait écrire à Annie Ernaux :

Le parfum des troènes en fleur à la fin du printemps, les aboiements clairs des chiens en novembre, les trains qu'on entend, signe de froid, oui, sans doute, tout ce qui fait dire au monde qui dirige, domine, écrit dans les journaux, « ces gens-là sont tout de même heureux ». (*LP*, 76)

Cette même dichotomie existe tout autant dans les textes d'Édouard Louis. Depuis son

25P. Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, *op.cit.*, p.84.

premier roman, *En finir avec Eddy Bellegueule*, l'auteur n'a eu de cesse de décrire l'univers social sonore dans lequel il a grandi, et notamment la présence continue du son de la télévision : il évoque à propos de sa chambre « l'espace rempli, saturé par la seule présence du lit et de la télévision. [S]on frère la regardait toute la nuit et [l]'empêchait de trouver le sommeil » (EB, 74) ; mais aussi le fait que, pour faire ses devoirs, il n'y avait que la table de « la pièce principale, avec [s]on père qui regardait la télévision ou [s]a mère qui vidait un poisson sur la même table en marmonnant » (EB, 79). L'enfant qu'il est alors se retrouve pris en étau entre les voix, les bruits et les musiques émis par le poste de télévision et les paroles de sa mère, dites pour elle-même, à peine audibles pour les autres. Dans son monde, les bruits extérieurs de la télévision prennent le dessus sur les mots, sur l'intime, sauf lorsque son père crie pour exiger le silence : « *quand on est poli, on parle pas à table, on regarde la télé en silence et en famille* » (EB, 103). Édouard Louis appartient

au monde de ces enfants qui regardent la télévision le matin au réveil, [...] qui regardent la télévision, encore, l'après-midi, le soir pendant des heures, la regardent entre six et huit heures par jour. (EB, 95)

Les cris, les voix qu'on entend derrière les portes fermées des chambres des adultes ²⁶, le fond sonore de la télévision et de la radio ou l'environnement bruyant de l'usine constituent donc une « matière informe et tumultueuse » ²⁷, désirée par les uns et rejetée par les autres. Il y aurait donc une véritable « fascination et terreur du bruit » ²⁸, qui, selon Christopher Lucken et Juan Rigoli, a directement à voir avec notre condition humaine, avec d'un côté des hommes, « chanteur, poète, artiste [qui] s'accordent au rythme qui fonde toute beauté » ²⁹, et auraient accès à l'harmonie des sons, des voix et donc du monde, et de l'autre côté, ceux, « étranger[s] à l'harmonie des formes », qui ne « peu[ven]t percevoir ou produire que des bruits » ³⁰. Dans la longue liste de bruits que les auteurs dressent et qui s'apparente à un catalogue de bruits disharmoniques, on trouve entre autres : « les cris des bêtes », « les éclats des voix », « les

26 *Ibidem*, p. 75 : « En me rendant devant la chambre de mes parents ces nuits où, tétanisé par la peur, je ne trouvais pas le sommeil, j'entendais leur respiration de plus en plus précipitée à travers la porte, les cris étouffés, leur souffle audible à cause des cloisons trop peu épaisses ».

27 C. Lucken, J. Rigoli, « Introduction », *op. cit.*, p. 17.

28 *Ibidem.*, p. 23.

29 *Ibidem.*, p. 16.

30 *Ibidem.*

médiances surgies de nulle part », « les insultes et injures des couples désaccordés », « les borborismes des corps », « les gémissements des malades »³¹, qui font directement écho aux images auditives à l'œuvre dans les textes d'Annie Ernaux et d'Édouard Louis qui, dans le passage à l'écriture, doivent faire face à quelque chose de l'ordre de l'« observation de soi dans la fracture et la perte que le bruit provoque »³².

Mais le bruit n'est-il que négatif ? En effet, comme le suggèrent Christopher Lucken et Juan Rigoli, si « l'œuvre se dégage du bruit »³³, si la forme ne parvient à se créer qu'à partir de sons dépourvus d'harmonie, il semble également fort opportun d'envisager le bruit comme une « force en quête d'une forme, qui continue à se manifester en elle », c'est-à-dire telle « une visée, [telle] le futur de l'œuvre »³⁴, de sorte que, paradoxalement, « l'œuvre mène[rait] au bruit »³⁵. Ainsi, la littérature en tant que forme s'emparerait de ces tensions entre bruits, silence et poésie, à la fois pour mettre au jour l'univers sonore afin de

31 *Ibidem.*, p. 16-17.

32 *Ibidem.*, p. 23.

33 *Ibidem.*, p. 13.

34 *Ibidem.*

35 *Ibidem.*, p. 14.

nous confronter au réel, mais elle viserait également à faire du bruit, à faire entendre le réel, l'écriture devenant ainsi une manière de « concour[ir] à la subversion des visions dominantes du monde » (*EC*, 49).

Le bruit, une finalité de l'écriture en acte

Dans *Mémoire de fille*, Annie Ernaux engage un véritable travail de remémoration de la jeune fille qu'elle a été en 1958 et envisage ce livre comme « un travail de fragmentation de la mémoire »³⁶ dans lequel il s'agit, par exemple, de « réentendre des bruits, une chanson »³⁷. Faire remonter les sons du passé, « reconstituer la réalité de cette vie à travers des faits précis, à travers les paroles entendues »³⁸, c'est sa manière « de ne pas trahir »³⁹ son père et le monde dont elle vient qui ont trop souvent été passés sous silence. C'est la manière dont elle envisage l'acte même d'écrire, ce qui fait écho aux premières lignes de *Qui a tué mon père*, dans lesquelles Édouard Louis insiste sur « le fait que seul le fils parle et seulement lui est une

36J. Einhorn, « Grand entretien avec Annie Ernaux », *Le nouveau magazine littéraire*, mai 2016, n° 567, <https://www.nouveau-magazine-litteraire.com/grand-entretien/annie-ernaux-«-chaque-livre-est-une-chambre-ou-je-rencontre-les-autres»>.

37 *Ibidem*.

38A. Ernaux, *Mémoire de fille*, Paris, Gallimard, 2016, p. 34.

39 *Ibidem*, p. 33.

chose violente pour les deux : le père est privé de la possibilité de raconter sa propre vie » (*QTP*, 10). Contraint au mutisme, muré dans le silence, le père se trouve dans l'impossibilité d'interagir avec l'autre ; et si « le bruit est le son de l'autre »⁴⁰, alors l'absence de bruit renvoie à l'absence de l'autre, dont il ne reste qu'un fantôme, une hantise. Et pourtant, quand le processus de l'écriture arrive à son terme, ce sont les mots du père qui résonnent, ce sont eux qui – au travers de la voix du fils – clôturent le livre : « Tu as raison, je crois qu'il faudrait une bonne révolution » (*QTP*, 85).

Être audible, donner voix, faire du bruit, aurait donc à voir avec une forme de libération : car, en effet, le bruit « interrompt le silence » et, en « lui donn[ant] place au sein d'une structure, en en modifiant au besoin la nature pour qu'elle puisse l'accueillir, le bruit alors se résorbe et perd sa valeur négative »⁴¹. Lorsque le père d'Édouard Louis apprend le décès de son propre père, il est heureux et soulagé du départ de celui qui a violenté sa mère et ses propres enfants et que, depuis de si longues années, il hait. L'image de la scène dont Édouard se souvient est une image auditive :

40 C. Lucken, J. Rigoli, « Introduction », *op. cit.*, p. 28.

41 *Ibidem*.

Le jour où tu as appris la mort de ton père donc, [...] tu as dit assez fort pour que tout le monde t'entende – quand j'y repense peut-être que tu as parlé trop fort, il y avait quelque chose qui n'était pas normal dans ton intonation, comme une phrase que tu aurais préparée depuis plusieurs mois, artificielle –, tu as dit : Je vais acheter une bouteille pour fêter ça. [...] Tu as fait la fête toute la soirée, tu riais, tu chantais. (*QTP*, 23-24)

Le père d'Édouard ne trouvera pas de mots, ne pourra pas parler, mais au travers du bruit qu'il fait (parler fort, rire, chanter), il parvient à dépasser le silence, son propre silence, et en ce sens, on voit bien que le bruit ne « parasite [pas nécessairement] *le langage* »⁴², il peut aussi se substituer à lui. On retrouve d'ailleurs la même situation de délivrance qui confine presque à une forme d'affranchissement dans une autre scène clé, lorsque le père et le fils sont dans la voiture et que le père glisse un CD de Céline Dion dans le poste :

Tu lançais le disque et tu chantais de toutes tes forces. Tu connaissais toutes les chansons par cœur : je chantais avec toi, et je sais que c'est une image convenue mais c'est comme si ces instants-là étaient les seuls où tu arrivais à me dire les choses que le reste du temps tu ne me disais pas. (*QTP*, 69)

Chanter avec son père, qui plus est sur Céline Dion à l'origine de la bande-son du film *Titanic*, est inespéré pour le petit garçon qui s'est vu

42 *Ibidem*.

reprocher par son père de « vouloir ça [le DVD du film] » (*QTP*, 39) pour son anniversaire car « c'était un film pour les filles » (*QTP*, 38). Pourtant, il le lui offrira, mais sans dire un mot, le jour de son anniversaire. La joie d'entendre la voix du père chanter s'est transformée au fil des années en une profonde nécessité de la faire résonner dans le présent, et cette voix n'est plus alors seulement la voix de son père, mais celle des hommes comme lui, celle de tous les hommes pauvres et sans éducation, celle des hommes au corps malade, celle de ceux qui n'ont jamais voix au chapitre :

Est-ce qu'il ne faudrait pas se répéter quand je parle de ta vie, puisque des vies comme la tienne personne n'a envie de les entendre ? Est-ce qu'il ne faudrait pas se répéter jusqu'à ce qu'ils nous écoutent ? Pour les forcer à nous écouter ? Est-ce qu'il ne faudrait pas crier ?

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, de l'urgence, à celle du feu. (*QTP*, 22-23)

Ce serait donc cela le but final de l'écriture pour Édouard Louis, produire des sons, faire entendre des paroles, des cris même, obliger les autres à « écouter ». Barbara Havercroft, dans son étude sur Annie Ernaux, rapporte les paroles de Susan Brison qui souligne avec force que, dans une situation de traumatisme, « on doit (physiquement, publiquement) dire ou écrire (ou peindre ou filmer)

le récit [du trauma] et d'autres doivent l'écouter ou le voir, afin d'assurer la survie [de la victime] »⁴³. Comme le suggère Chantal Jaquet, il ne s'agit pas pour les transclasses de « *livrer la réalité de la vie, mais la réalité du vécu* »⁴⁴, c'est-à-dire de donner à entendre le réel d'une expérience personnelle, et cela passe par le monde sonore.

Dans leur volonté de mettre au jour le réel et de trouver une forme pour l'écrire, Annie Ernaux et Édouard Louis s'emparent de leur univers sonore : à l'instar du négatif qui est la réalité inversée de la photographie, le bruit fait écho au silence, et tous deux se révèlent de forts marqueurs de classe sociale. Mais ils deviennent parallèlement la finalité de l'écriture *en acte*. À la fois « travail de fragmentation de la mémoire », comme le dit Annie Ernaux, l'écriture est aussi une entreprise de reconstitution du réel sonore, où le je, par moments fragmenté, dialogue avec la dimension collective de l'univers social. L'écriture de vie des deux auteurs se tourne résolument vers l'extérieur, devient témoignage sonore,

43B. Havercroft, « Dire l'indicible : trauma et honte chez Annie Ernaux », *Roman 20-50*, 2005/2, n° 40, <https://www.cairn-int.info/revue-roman2050-2005-2-page-119.htm>, p. 129.

44Ch. Jaquet, G. Bras, « Introduction », [dans :] Ch. Jaquet, G. Bras (dir.), *La Fabrique des transclasses*, Paris, PUF, 2018, p. 29-30.

de sorte qu'elle passe d'auto-socio-biographie à « audio-socio-biographie », en réécrivant l'image de Fabien Arribert-Narce.

Il n'est donc pas étonnant que, ces dernières années, le théâtre se soit emparé de ces récits de transfuges de classe, car, faire entendre les voix, faire revivre les sons et les bruits du passé, les rendre réels et présents, est l'une des forces de l'actualisation théâtrale, et ce d'autant plus lorsque les textes n'ont pas été nécessairement écrits pour être joués. Sur les trois textes publiés jusqu'à aujourd'hui par Édouard Louis, seul *Qui a tué mon père* est une commande du metteur en scène et directeur du Théâtre National de Strasbourg, Stanislas Nordey, et Annie Ernaux n'a jamais écrit pour le théâtre. En ce sens, Patrice Pavis a raison de rappeler que « la pratique dramatico-théâtre-performative ne cesse d'ouvrir les pièces à des pans du réel »⁴⁵.

Au théâtre, lieu de la médiation sonore, où les voix des acteurs se mélangent aux bruits de la scène, aux réactions verbales et aux applaudissements des spectateurs, tout fait son ou mieux encore, au théâtre, tous les sons font sens ! En tant qu'espace de la communauté et espace du

45 P. Pavis, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Malakoff, Armand Colin, 2018, p. 369.

commun, le théâtre permet donc de « faire entendre à travers la polyphonie des textes ou des récits la voix singulière de transclasses et [de] faire résonner leurs parcours de façon à rendre compte d'une condition commune qui les unit par-delà des différences irréductibles »⁴⁶. Le théâtre permet donc de présentifier la dimension auditive, la tonalité à l'œuvre dans ces écritures de l'expérience de vie en leur faisant en outre gagner une épaisseur supplémentaire, e n a c t e , sur scène.

Ainsi, « par ce qu'il fait résonner en chacun, le récit n'éveille pas simplement des échos, il opère par ricochet, rebondissant de l'autre à soi et de soi à l'autre pour se réfléchir soi-même comme un autre [...]. Là comme ailleurs, il est salutaire de rappeler qu'il faut d'abord entendre pour comprendre »⁴⁷. Les mots de Chantal Jacquet sonnent pour nous plus vrai que jamais !

Date de réception de l'article: 30.09.2020

Date d'acceptation de l'article: 05.01.2021

46 Ch. Jacquet, G. Bras, « Avant-Propos », [dans :] Ch. Jacquet, G. Bras (dir.), *La Fabrique des transclasses*, op. cit., p. 8.

47 *Ibidem.*, p. 31.

bibliographie

Azoulay N., « Le doute creuse en moi son sillon : et si le roman, c'était fini ? », https://www.lemonde.fr/idees/article/2020/09/12/nathalie-azoulay-le-doute-creuse-en-moi-son-sillon-et-si-le-roman-c-etait-fini_6051936_3232.html.

Bourdieu P., *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979.

Dutent N., « Édouard Louis : "Se battre contre la domination, point" », <https://www.humanite.fr/edouard-louis-se-battre-contre-la-domination-point-595562>.

Einhorn J., « Grand entretien avec Annie Ernaux », *Le nouveau magazine littéraire*, mai 2016, n° 567, <https://www.nouveau-magazine-litteraire.com/grand-entretien/annie-ernaux-«chaque-livre-est-une-chambre-où-je-rencontre-les-autres»>.

Ernaux A., *Mémoire de fille*, Paris, Gallimard, 2016.

Ernaux A., *L'Écriture comme un couteau*, Paris, Gallimard, 2011.

Ernaux A., *La Place*, Paris, Gallimard, 1983.

Ernaux A., « Vers une écriture "photo-socio-biographique" du réel », entretien réalisé par F. Arribert-Narce, *Roman 20-50*, 2011/1, n° 51, <https://www.cairn-int.info/revue-roman2050-2011-1-page-151.htm>.

Guiton J.-P., *Bruits et sons dans notre histoire. Essai sur la reconstitution du paysage sonore*, Paris, PUF, 2000.

Havercroft B., « Dire l'indicible : trauma et honte chez Annie Ernaux », *Roman 20-50*, 2005/2, n° 40, <https://www.cairn-int.info/revue-roman2050-2005-2-page-119.htm>.

Jacquet Ch., Bras G. (dir.), *La Fabrique des transclasses*, Paris, PUF, 2018.

Louis É., *Qui a tué mon père*, Paris, Seuil, 2018.

Louis É., *Histoire de la violence*, Paris, Seuil, 2016.

Louis É., *En finir avec Eddy Bellegueule*, Paris, Seuil, 2014.

Louis É., « Toutes les grandes littératures ont été des littératures de la réalité », entretien réalisé par M. Beauvalet et P. Migozzi, <https://lvsl.fr/edouard-louis-toutes-les-grandes-litteratures-ont-ete-des-litteratures-de-la-realite/>.

Louis É., « J'ai voulu écrire l'histoire de la destruction d'un corps », <https://www.mediapart.fr/journal/france/160518/edouard-louis-j-ai-voulu-ecire-l-histoire-de-la-destruction-d-un-corps>.

Louis É., « C'est terrifiant de faire un livre qui ne dérange personne », entretien réalisé par J.-C. Perrier, <https://www.livreshebdo.fr/article/edouard-louis-cest-terrifiant-de-faire-un-livre-qui-ne-derange-personne>.

C. Lucken, J. Rigoli (dir.), *Du bruit à l'œuvre. Vers une esthétique du désordre*, Genève, MetisPresses, 2013.

Pavis P., *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Malakoff, Armand Colin, 2018.

Viart D., « Histoire littéraire et littérature contemporaine », *Tangence*, 2013, n° 102, <https://doi.org/10.7202/1022660ar>.

abstract

A. Ernaux and É. Louis – writers of the real, between silence and noise

In A. Ernaux's steps, É. Louis writes to account for truth, to bear witness for the real. They experience sounds, noises and silences as particularly meaningful signs of the social classes that they live in. Their original, popular environment is made of constant noise, whether coming from inside the body or the surrounding working-place. Later as they rise socially, they realise that more privileged classes live in a filtered, muffled world. But being loud may also be a move toward freedom, an expression of the lived experience. The theatre stage is a particularly apt media for the telling of É. Louis's stories as it enables the varied experiences to be heard and felt through their vibrations, and all noises on stage make sense.

keywords

autosociography, Ernaux, Louis, real, theatre

mots-clés

autosociographie, Ernaux, Louis, réel, théâtre

delphine edy

Delphine Edy est docteure en littérature comparée, professeure en classes préparatoires et chargée de cours en Études théâtrales et en Littérature comparée à l'université de Strasbourg. Après une thèse sur *Le Réel et son double au théâtre. Thomas Ostermeier, mise en scène et recreation*, publiée au printemps 2022 aux Presses du réel à Dijon, elle est à ce jour membre associée du CRLC (Sorbonne Université) et de l'ACCRA (Strasbourg) et s'intéresse tout autant à la dimension textuelle du théâtre qu'à ses formes scéniques contemporaines. Actuellement, elle travaille en particulier sur la question de l'autosociographie dans son rapport au présent.

ORCID : 0000-0003-0619-8049