



HAL
open science

Style gay ?

Eric Bordas

► **To cite this version:**

Eric Bordas. Style gay?. *Littérature*, 2007, 147 (Octobre 2007), pp.115-129. 10.3917/litt.147.0115 . halshs-00422788

HAL Id: halshs-00422788

<https://shs.hal.science/halshs-00422788>

Submitted on 15 Dec 2023

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

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

Éric BORDAS, École Normale Supérieure (Lyon)

STYLE GAY ?

Les réticences à l'idée même d'une « littérature homosexuelle » sont bien connues¹, elles viennent et reviennent, invariablement, toujours remarquablement consensuelles : la littérature n'a pas de sexe ; l'hypothèse d'une littérature homosexuelle est appauvrissante et réductrice, voire insultante, pour les homosexuels comme pour la littérature, elle relève de l'exagération d'un seul contenu thématique ; une identité (sexuelle) ne fait pas une catégorie (esthétique), *etc., etc.* En fait, comme l'a expliqué Louis-Georges Tin, « la reconnaissance d'une littérature homosexuelle spécifique est perçue, de manière fantasmatique, comme une remise en cause de l'unité de la notion censément universelle de littérature, ou alors comme un séparatisme insupportable dans la représentation unifiée des différences sexuelles que subsume l'universalité du genre humain »². Comme jadis l'hypothèse d'une « écriture

¹ Y. Navarre, par exemple (*cf. infra*), « haïssait profondément les dénominations de 'littérature homosexuelle' ou d'« écrivain homosexuel » – voir la préface de S. Hefez, in Y. Navarre, *Le petit galopin de nos corps* [1977], Béziers, H&O éditions, 2005, p. 8 ; pour d'autres exemples de rejet, *cf. infra*. En fait, comme le remarque P. Salducci, à propos de « la littérature gaie », qui n'est pas un synonyme, mais qui s'inscrit dans le même paradigme théorique (*cf. infra*, n. 38), « l'expression circule, mais il semblerait qu'elle demeure pour un grand nombre une sorte de coquille vide qu'on ne sait toujours pas trop comment remplir. [...] Certains refusent le principe qui consiste à extraire la littérature gaie du vaste ensemble que représente la littérature en général, d'autres la considèrent comme une sous-catégorie sans intérêt et à la limite de la pornographie, d'autres enfin lui accordent une existence théorique mais jouent sur les mots dès qu'il s'agit de la définir ou de l'illustrer de façon concrète », in P. Salducci (éd.), *Écrire gai*, Montréal, Stanké, 1999, pp. 5-6. Voir également L. Alas, « Existe-t-il une littérature homosexuelle ? », in P. Mauriès (éd.), *Les Gays savoirs*, Paris, Gallimard/Le Promeneur & Éditions du Centre Pompidou, 1998, pp. 30-35. Pour une forme de réponse, voir N. Brossard : « Écriture lesbienne : stratégie de marque », in D. Eribon (éd.), *Les Études gay et lesbiennes*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1998, pp. 51-56, texte, tout de même, fort peu précis.

² « La littérature homosexuelle en question », in L.-G. Tin & G. Pastre (éd.), *Homosexualités : expression/répression*, Paris, Stock, 2000, p. 236.

féminine »³. On en revient toujours à l'opposition universalisme/communautarisme, essentialisme/différentialisme, unité/identité⁴.

Dans le meilleur des cas, on veut bien arriver au compromis suivant. Il n'y a pas une « littérature homosexuelle », pas plus qu'une « littérature hétérosexuelle » : il y a une littérature, écrite par des homosexuels, qui s'attache à décrire, évoquer, représenter, dire en somme, des réalités d'homosexuels⁵. Dans la mesure où il s'agit d'une relation strictement métonymique, on rappelle également que cette « littérature homosexuelle » n'existe que depuis que le mot *homosexuel* existe lui-même, permettant de penser, pour le meilleur et pour le pire, un référent désormais ainsi identifiable, identifié, normatif et normé⁶. Parler de « littérature homosexuelle » pour décrire les textes antérieurs au XXe siècle est donc un anachronisme risqué, ce qui, bien sûr, n'interdit pas de penser, ou de deviner, le référent innommable, et parfois impensable, sous la référence plus ou moins détournée⁷.

La « littérature homosexuelle » se trouverait ainsi restreinte au XXe siècle, non par vérité ontologique, mais par rigueur épistémologique, dans le respect de l'adéquation des mots et des choses. Cela ne simplifie pas considérablement la délimitation du corpus. Proust, Gide, Genet étaient « homosexuels » – s'agissait-il pour autant de la même (homo-)sexualité ? Leurs livres relèvent-ils, *de facto* et parce qu'ils prennent incontestablement en charge cette matière identitaire imaginaire, d'une unique « littérature homosexuelle » ? La responsabilité de la contiguïté métonymique est lourde, et le problème excède largement les catégories de l'esthétique pour révéler sa dimension politique, faisant revenir les démons du déterminisme. On peut, d'ailleurs, penser que la reconnaissance, l'idée, d'une littérature homosexuelle est d'abord le fait du lecteur qui, selon sa culture, dans un texte et d'un texte, repère et privilégie une dimension, une composante, qui lui semble relever d'une identité ou d'une sensibilité

³ Voir, à titre d'exemple, le point de vue de Chr. Planté, qui définit sa « position féministe vis-à-vis de la littérature » par « une défiance critique face à l'idée d'écriture féminine » : Chr. Planté, « Est-il néfaste pour qui veut lire de penser à son sexe ? », *Compar(a)ison*, New York, 1993, n° 1, p. 33. Le titre de son article est la réécriture d'une déclaration de V. Woolf : « il est néfaste pour celui qui écrit de penser à son sexe » – V. Woolf, *Une chambre à soi*, trad. fr., Paris, 10/18, 1996, p. 156.

⁴ Voir la notice de D. Frioux, « Universalisme/différentialisme », in L.-G. Tin (éd.), *Dictionnaire de l'homophobie*, Paris, PUF, 2003, pp. 413-415.

⁵ Voir L. Schehr, *The Shock of Men. Homosexual Hermeneutics in French Writing*, Stanford, Stanford University Press, 1995 ; B. Mahuzier et alii (éd.), *Yale French Studies*, New Haven, 1996, n° 90 [*Same Sex / Different Text ? Gay and Lesbian Writing in French*] ; O. Heathcote et aliii (éd.), *Gay Signatures. Gay and Lesbian Theory, Fiction and Film in France, 1945-1995*, Oxford-New York, Berg, 1998.

⁶ Pour une mise au point sociologique sur la situation actuelle, voir É. Fassin, *L'Inversion de la question homosexuelle*, Paris, Éditions Amsterdam, 2005.

⁷ Voir G. Woods, *A History of Gay Literature. The Male Tradition*, New Haven-London, Yale University Press, 1998, qui travaille « d'Homère à Edmund White ». Pour une théorisation historique de ce geste épistémologique, voir Fl. Tamagne, « Homosexualités, le difficile passage de l'analyse des discours à l'étude des pratiques », *Histoire & sociétés*, Paris, 2002, n° 3, pp. 6-21.

jugées « homosexuelle », dans toute l'approximation de cette intuition – critère, si l'on peut dire, passablement labile : le théâtre de Bernard-Marie Koltès, par exemple, appartient-il à « la littérature homosexuelle » comme catégorie esthétique ? La question est, pour le moins, oiseuse. Peut-être, en fait, n'y a-t-il pas tant d'« écrivain homosexuel » que de « lecteur homosexuel », ou plus exactement de « lecture homosexualisante »⁸.

Cette composante définitoire, c'est, presque toujours, le contenu thématique du discours, celui qui présentifie des objets sémantisables qui sont autant de structures minimales d'une représentation et d'une scénographie énonciative. La « littérature homosexuelle » est ainsi une littérature qui met en scène, avec plus ou moins de distanciation et de parti pris, des homosexuels et des désirs homosexuels, et l'on pourra avoir, en réunissant genre (catégorie poétique) et contenu (identité esthétique), des romans policiers homosexuels, par exemple⁹ – la question se pose alors de savoir si des textes explicitement homophobes, écrits contre les homosexuels, relèvent ou non de la « littérature homosexuelle », ce qui peut ne sembler paradoxal qu'en apparence¹⁰.

Mais on peut se demander si cette thématique n'est pas elle-même exemplifiée, dans les cas de littérature ambitieuse, par des structurations poétique, linguistique et stylistique qui relèveraient d'une autre projection identitaire, complémentaire, et plus engagée, moins univoque surtout, que l'on appelle souvent « vision », par métaphore proustienne, ou « style »¹¹...

Dans la vie de tous les jours, à quoi, comment et pourquoi comprend-on qu'un garçon « en est » ? 1) Parce qu'il dit qu'il aime les hommes, ou le laisse comprendre : niveau thématique du discursif, réception, simpliste, de contenu, dans une perspective volontariste. 2) Parce qu'il a « des manières » (intonations, voix, gestes, façons de s'habiller, de se tenir,

⁸ Voir Fr. Cusset, *Queer critics. La littérature française déshabillée par ses homo-lecteurs*, Paris, PUF, 2002.

⁹ Exemples : N. Blincoe, *Perruques et talons hauts*, trad. fr., Paris, Gallimard (« Série noire »), 2002 ; J. Valin, *Porté disparu*, trad. fr., Paris, Gallimard (« Série noire »), 2003 ; H. Claude, *Requins et coquins*, Paris, Gallimard (« Série noire »), 2003 ; S. Scoppettone, *Toi, ma douce introuvable*, trad. fr., Fleuve noir, 1996 – entre autres. Tels sont les livres qui sont rangés, le plus souvent, sur « le rayon gay » de certains grands magasins culturels.

¹⁰ « [...] il existe une poétique homophobe, à laquelle répond en quelque sorte une homophobie philologique, qui contribuent toutes deux à assigner à l'homosexualité un espace littéraire prédéterminé » : L.-G. Tin, « Littérature », in L.-G. Tin (éd.), *op. cit.*, p. 265.

¹¹ Pernicieuse, la référence sert, presque toujours, à évacuer la question, comme souvent avec les énoncés métaphoriques. Voir B. Vercier : « Homosexuality is an object of writing, not a kind of writing. [...] The subject does not determine the style. But the vision of the world ? Is that a node : style as a vision of the world ? », *Yale French Studies*, *op. cit.*, p. 8. Ou l'essai de précision de L.-G. Tin : « D'ailleurs, n'y a-t-il pas des éléments de style communs aux œuvres homosexuelles en général ? Et à défaut d'une vision du monde attachée à l'essence de l'homosexualité, qu'il serait en effet bien hasardeux de définir, n'y a-t-il pas aussi un rapport au corps, au désir et à la société, attaché à la condition de l'homosexualité [...], qui justifie par conséquent la notion même de littérature homosexuelle » – « La littérature homosexuelle en question », *loc. cit.*, p. 237.

etc.) : niveau symbolique du sémiotique, analyse, plus ou moins subtile et avertie, des formes, des substances.

Une sémiostylistique aussi rudimentaire, mais efficace, pratiquée par tous au quotidien¹², est-elle applicable aux grands corpus « homosexuels » de notre culture littéraire ? Au-delà des thématisations discursives, qui décrivent les univers de fiction, les intrigues, les personnages, y a-t-il une linguistique, une poétique et un style gays ? Peut-on reconnaître, non un écrivain homosexuel, mais une écriture gay par elle-même, par son style¹³ ?

Les études linguistiques de l'expression gay sont encore à venir¹⁴, mais il en sera pour cela ce qu'il en est du reste : les travaux sur corpus littéraires et les travaux sur corpus empiriques constitués par l'analyste ne dialogueront qu'avec la plus grande prudence. Gay ou pas, un écrivain, à la différence d'un écrivain, est celui qui pense à la langue quand il l'emploie, dans la mesure d'une responsabilisation, ce qui change tout à la question de la *valeur* de cet emploi.

Des invariants linguistiques ne peuvent pas exister, tout simplement parce que la langue n'est pas invariable. On ne peut attendre de Guillaume Dustan qu'il ait la même langue que Proust ou que Genet. L'exercice de pointage de quelques faits de langue qui devraient s'organiser en traits de style, dessinant le *continuum* stylistique d'une tendance esthétique qui serait une vérité ontologique ne peut être appliqué sur une période d'un siècle.

En revanche, rien n'interdit de travailler par étapes synchroniques, en respectant des périodisations historiquement justifiées. On pourrait, par exemple, remarquer les étranges inversions thématiques et rhématiques que beaucoup de romanciers homosexuels favorisèrent de 1900 à 1950 environ – comme, avant eux, Verlaine avait osé « le sonnet

¹² Voir D. Bergman (éd.), *Camp Grounds. Style and Homosexuality*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1993.

¹³ Voir la réponse, sans appel, de R. Camus : « [...] je ne vois pas jusqu'à présent ce qu'est, ce que pourrait être, ni désirable, une 'écriture homosexuelle' (dans sa spécificité d'écriture) », *Notes achréennes*, Paris, Hachette/P.O.L., 1982, p. 138. Voir également son dialogue avec B. Vercier, in *Yale French Studies*, *op. cit.*, pp. 8-21.

¹⁴ Pour une base de travail, voir W. Leap & T. Boellstorff (éd.), *Speaking in Queer Tongues. Globalization and Gay Language*, Urbana-Chicago, University of Illinois Press, 2003, ouvrage, toutefois, plus anthropologique que véritablement linguistique. Voir également R. Jeffrey Ringer (éd.), *Queer Words, Queer Images. Communication and Construction of Homosexuality*, New York, New York University Press, 1994 ; A. Livia & K. Hall (éd.), *Queerly Phrased. Language, Gender and Sexuality*, New York, Oxford University Press, 1997. En français, on signalera deux articles de G. Siouffi : « Les homos parlent-ils comme les hommes ou comme les femmes ? », in P. Mauriès (éd.), *op. cit.*, pp. 211-225 ; « Identité, aliénation, langage », in L.-G. Tin & G. Pastre (éd.), *op. cit.*, pp. 214-231. Mais tout reste à faire.

inverti » en renversant la disposition des strophes et des rimes¹⁵. Métapositions libres des compléments : « De cette heure, la Caille tirait une sensualité fervente »¹⁶, ou dislocations anaphoriques : « Cette merveilleuse éclosion de belles et sombres fleurs, je ne l'appris que par fragments »¹⁷, « Leur mort, aurai-je besoin de vous la dire ? »¹⁸. L'explication « stylistique » expressive la plus simple irait du côté de la « couleur locale », du « pittoresque » populaire pour ces histoires qui se passent toujours dans les bas-fonds puisque, à cette époque, l'homosexuel est inséparable du criminel : le fait de langue est un *procédé*, dans une idiosyncrasie harmonieuse des formes et des êtres. La marginalité langagière ne relève pas d'un idiolecte singulier et singularisant (style), mais d'un sociolecte politisable (parole) qui ramène l'énonciation de la différence dans une catégorie générale aisément identifiable – sans parler d'une lecture mimétique psychologisante qui gloserait sur les inversions syntagmatiques des invertis... Le stylème serait-il un sexème ? Politique et psychologique, plus ou moins sociologique et médical, se retrouveraient aisément en une herméneutique simpliste pour neutraliser l'écriture de la différence, et surtout pour ramener, dans le scandale, l'ordre de la raison explicative¹⁹.

En fait, la linguistique de la langue ne peut conduire à rien, dans ce cas d'une singularisation expressive qui est vécue comme une singularité existentielle, sans l'analyse de discours, qui déplace le corpus, de la parole vers sa production²⁰. Le style est déjà et d'abord *dans le choix* des objets de discours, pour ne même pas parler des sujets : écart contre l'hétéronormativité romanesque, raconter une histoire d'amour entre deux hommes est un geste poétique de premier niveau, le plus radical, et il engage le style, par sa rupture culturelle. Sur cette base, tous les phénomènes énonciatifs de singularisation, individuelle ou collective, sont possibles. Car, comme l'explique François Cusset, en cela très proche du Roland Barthes préfacier de Renaud Camus, « l'homosexualité, vocable surchargé, n'est pas

¹⁵ La désignation est de H. Morier, à propos de « Résignation » – voir H. Morier, *Dictionnaire de poétique et de stylistique*, Paris, PUF, 1961, p. 394, analyse reprise pour la réédition développée de 1998, *ibid.*, p. 1092 : Verlaine décrit ainsi, par ce codage pour initiés, « les ébats de son vice ». L'herméneutique sexuelle est cautionnée, sans condamnation comme sans recul, par le plus scrupuleux des éditeurs contemporains, St. Murphy – voir son édition de Verlaine, *Hombres*, Béziers, H&O éditions, 2005, p. 45. Notons que R. Camus, hostile à l'idée d'une « écriture homosexuelle » (*cf. supra*, n. 13), ajoutait immédiatement, en toute innocence, que « l'homosexualité peut inspirer, par extension *formelle*, des procédés d'écriture, par exemple *l'inversion*, anagramme ou, parfaite, palindrome » – il est vrai qu'il conclut : « C'est bien peu », *op. cit.*, pp. 138-139.

¹⁶ Fr. Carco, *Jésus-la-Caille* [1914], Paris, Albin-Michel, 1932, p. 24.

¹⁷ J. Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs* (1946), Paris, Gallimard (« Folio »), 1976, p. 10.

¹⁸ *Ibid.*, p. 16.

¹⁹ Voir É. Bordas, « Les inversions des invertis ? », in A. Fontvieille & Ph. Wahl (éd.), *L'Ordre des mots à la lecture des textes*, Lyon, PUL (à paraître).

²⁰ Voir R. Amossy & D. Maingueneau (éd.), *L'Analyse du discours dans les études littéraires*, Toulouse, PUM, 2003.

ici un objet mais tout au plus un style, moins une série de thèmes que la mobilité qui les agite tous »²¹. S'impose ainsi, au-delà des agacements et des narcissismes, l'évidence d'une *présence*, qui est bien la vérité la plus authentique d'un style : un être-au-monde, intempestif.

En conclusion de son étude sur l'hypothèse d'une littérature homosexuelle, Louis-Georges Tin note, laconiquement : « Reste à examiner la délicate question du style des œuvres homosexuelles »²². Suivent deux pages embarrassées qui valorisent l'originalité d'un « style gracieux » (genre Cocteau), parallèle à un « style cru » (genre Dustan), pour insister sur l'importance du « style camp », traduction d'un « détachement suprême, fait d'ironie désinvolte ou de sagesse antique »²³. On a l'impression de revenir à la psychologie des styles de Morier²⁴, et à son pointage des isomorphismes de la langue et des personnalités.

De quoi s'agit-il avec ce « gracieux » et ce « cru », de *style* ou de *ton* ? un ton qui nous ramènerait, tout naturellement, aux manières du garçon efféminé, comme les inversions de Carco et Genet ramèneraient aux maniérismes stylistiques de la préciosité, efféminante. Le ton est un précieux repère stylistique : il est cette expressivité mélodique et prosodique, un variable, qui vient s'ajouter au message et doubler la signification de l'énoncé, pour laisser deviner la valeur pragmatique de l'énonciation (ton ironique, ton doucereux, ton menaçant, *etc.*). Le ton permet de restreindre le travail du style, en limitant la question de la valeur à sa perception émotive, et à sa réalisation pragmatique. Le ton est le premier niveau de présence du style, si style il y a...

Ainsi, il s'avère que la plupart des lecteurs de « littérature homosexuelle » renvoient très souvent à des références esthétiques et morales larges pour circonscrire l'originalité stylistique d'un auteur précis, qui doit être rattaché à un groupe pour être lisible, comme si l'idiolecte individualisant n'avait de sens que dans la perspective d'un sociolecte gay plus ou moins précis. Et c'est le ton que l'on reconnaît, que l'on *identifie*, par exemple à travers des caricatures admises comme des repères existentiels : « La forme littéraire *tata* n'implique aucun motif déterminé. Elle est complémentaire en littérature du son de voix en fausset, des finales sucées et susurrées, du timbre en gazouillis, qui sont de l'ordre mondain et dont on ne sait pas si cela est affectation ou infirmité »²⁵. Ou encore, de façon bienveillante, à travers des métonymies nominalisées, quand Hugues Marchal commente l'« écriture jubilatoire » d'Érik

²¹ *Op. cit.*, p. 17.

²² « La littérature homosexuelle en question », *loc. cit.*, p. 249.

²³ *Ibid.*, p. 251.

²⁴ H. Morier, *La Psychologie des styles*, Genève, Georg & Cie, 1959 – et *cf. supra*, n. 15.

²⁵ L. Werth, en 1926 – cité par L.-G. Tin, « La littérature homosexuelle en question », *loc. cit.*, p. 233.

Rémès, son insolence et son agressivité, qui contraste avec « l'élégance de Renaud Camus ou le *trash* de Guillaume Dustan », en un « mélange de délire hystérique et d'ironie méchante qu'est le ton *camp*, avec sa féminisation des désignations masculines et son goût de la provocation »²⁶. La forme renvoie à l'émotion, en un geste de motivation : le ton est une grille de lecture, à visage humain, toujours ; il protège des abstractions stylistiques. D'inscription physique, le ton, c'est toujours le son d'une voix, immédiatement identifiable – surtout pour « les invertis », Proust l'a bien dit²⁷ –, cette voix qui est, phénoménologiquement, « du corps hors du corps »²⁸, dimension première, fondatrice, d'une sexualisation de l'énonciation, « entre la définition du plus propre de chacun et la signature d'une appartenance commune, d'un rapport à la communauté »²⁹.

Mais, du fait de ce primat du ton pour caractériser ces textes et les rendre lisibles, ton anecdotique, reconductible et renvoyant à du déjà-vu, du déjà-entendu, il faut bien admettre que l'on a, dans les meilleurs cas, invention, non pas d'un style, mais d'une forme, d'une « forme-sens », « produit de l'homogénéité du dire et du vivre »³⁰ ; mais une forme-sens qui se constitue, non de la langue et dans la langue, mais de et dans l'énonciation générale du discours, devenu genre à part entière. *Style* et *forme* ne sont pas synonymes³¹. Le ton *camp*, qui passe pour un style (linguistique), est une proposition de lecture, une interprétation (morale) d'une réalité représentée. En revanche, la forme générale d'une énonciation relève d'un « genre du discours » que Bakhtine³² décrivait comme la vérité même de l'énoncé, celle qui réunit, irréductiblement, les trois éléments définitoires : « contenu thématique, style et

²⁶ H. Marchal, « Chroniques de la vie sexuelle », *Le Magazine littéraire*, Paris, 2003, n° 426, p. 57.

²⁷ « [...] j'entendis une voix d'une sorte qu'à l'avenir je devais, sans erreur possible, discerner. C'était, dans le cas particulier, celle de M. de Vaugoubert causant avec M. de Charlus. Un clinicien n'a même pas besoin que le malade en observation soulève sa chemise ni d'écouter la respiration, la voix suffit. Combien de fois plus tard fus-je frappé dans un salon par l'intonation ou le rire de tel homme, qui pourtant copiait exactement le langage de sa profession ou les manières de son milieu, affectant une distinction sévère ou une familière grossièreté, mais dont la voix fausse suffisait pour apprendre : 'C'est un Charlus' à mon oreille exercée comme le diapason d'un accordeur » : M. Proust, *Sodome et Gomorrhe*, Paris, Gallimard (« Folio »), 1989, p. 63.

²⁸ H. Meschonnic, « Le théâtre dans la voix », *La Licorne*, Poitiers, 1997, n° 41, p. 28.

²⁹ J.-P. Courtois, « Sur l'absolue idiotie de la voix », in Cl. Jamain (éd.), *La Voix sous le texte*, Angers, PUA, 2002, p. 163.

³⁰ « Forme-sens : Forme du langage dans un texte (des petites aux grandes unités) spécifique de ce texte en tant que produit de l'homogénéité du dire et du vivre. Un texte, dans son signifiant, est l'inconscient du langage. Il fait ceci, qu'il dure, et on ne peut pas en épuiser le pourquoi. Sa connaissance est infinie » : H. Meschonnic, *Pour la poétique I*, Paris, Gallimard, 1970, p. 176. La notion de signifiant n'est pas, ici, à entendre au sens saussurien dans l'entité biface du signe mais comme participe présent du verbe *signifier*. Voir également H. Meschonnic, *Pour la poétique II*, Paris, Gallimard, 1973, pp. 29-46.

³¹ Voir, par exemple, la distinction intuitive d'H. James : « Les romans de Mme Sand ont du style en abondance, mais ils n'ont aucune forme. Ceux de Balzac n'ont pas une once de style, mais ils ont beaucoup de forme », *George Sand*, Paris, Mercure de France, 2004, p. 50 – écrit en 1877.

³² *Esthétique de la création verbale*, trad. fr., Paris, Gallimard, 1984, p. 265.

construction compositionnelle ». La distinction en triade *imaginaire/langue/poétique* ne peut être qu'artificielle, et le propre d'une forme, par opposition à un style réductible à une langue, et assimilable à un ton de convention culturelle, est de réinventer les modèles des genres, leur disponibilité. En cela, on pourrait dire que le style *n'est plus que* (mais c'est considérable) le régulateur du statut d'une événementialité poétique posée par la forme. La forme dit et le style exprime.

Inévitablement, les formes-sens sont rares, en régime hétéro ou homosexuel. Pour notre corpus, et dans la période contemporaine, on peut penser à *Tricks* de Renaud Camus³³, avec sa valorisation de la diffraction, ces ruptures, ces asyndètes et ce présent proposant des textes de l'instant pour une culture du moment, très proche, bien sûr, de l'écriture diariste. Avec ce refus du sentimental pour dire le sentiment, et ce refus du sexuel pour dire le sexe, qui se diront autrement, ou ne se diront pas – autant de leçons stylistiques (et morales) qui viennent tout droit du dernier Roland Barthes, faisant vaciller les frontières des *genres* entre « littéraire » et « non-littéraire ». On peut penser aussi au *Protocole compassionnel* d'Hervé Guibert³⁴. Cas intéressant : l'invention de la forme-sens est d'abord une thématique (la maladie), qui devient expérience de la fiction par l'écriture³⁵, reprenant, dans ce biographisme la tradition du roman familial et du roman d'apprentissage, si importante dans l'histoire de la sensibilité homosexuelle³⁶. Le projet est radicalisé dans la première phrase du livre précédent, préparant celui-ci, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*³⁷, avec cet impossible énoncé au présent accompli, qui fictionalise radicalement l'énonciation : « J'ai eu le sida pendant trois mois ».

Une grande partie de la littérature homosexuelle contemporaine³⁸, celle qui assume ce statut et le revendique, en faisant une construction esthétique identitaire volontariste et

³³ Paris, P.O.L., 1988 [1978].

³⁴ Paris, Gallimard, 1991.

³⁵ Voir J.-P. Boulé, *Hervé Guibert, l'entreprise de l'écriture du moi*, Paris-Budapest-Torino, L'Harmattan, 2001.

³⁶ Voir la réinvention de ce modèle par Chr. Honoré, *L'Infamille*, Paris, Éditions de l'Olivier & Le Seuil, 1997. La « matière » homosexuelle n'y est pas tant développée à travers les aventures amoureuses du héros, que par la variété, quasi obsessionnelle, des problématiques identitaires posées : « qui suis-je ? de qui suis-je frère, fils, amant ? qui suis-je quand je parle, quand je mens ? », ne cesse de faire entendre le récit, manifestation d'une fragilité des essences, d'une instabilité, et d'une autoinvention par la fiction, très caractéristiques d'une sensibilité « homosexuelle » – voir aussi G. Le Touze, *Comme ton père*, Paris, Éditions de l'Olivier, 1994. Une sensibilité qui peut se retrouver, sous forme d'affinités, dans bien des textes qui n'ont même pas la composante thématique minimale du personnage homosexuel.

³⁷ Paris, Gallimard, 1990.

³⁸ « Pour dire les choses de manière simpliste, la tendance gaie et lesbienne serait la forme contemporaine de la littérature homosexuelle. [...] Elle se manifeste essentiellement par la visibilité et par l'appropriation d'un destin individuel » : L.-G. Tin, « La littérature homosexuelle en question », *loc. cit.*, p. 243.

démonstrative, à la différence de Proust, Gide, Genet, écrivains homosexuels, et non homosexuels écrivant, semble issue de ces deux écritures, de ces deux formes-sens³⁹ – en rupture avec le classicisme énonciatif de romanciers comme Yves Navarre ou Dominique Fernandez, résolument « écrivains de l’homosexualité »⁴⁰, inscrits dans l’héritage stylistique de la *N.R.F.* des années 1920-1950⁴¹. Dans l’empathie et la répétition, souvent. Et dans le goût moderne du cinéma, des montages, des focalisations, qui dirigeait également les deux livres cités⁴². La distanciation stylistique est une mesure éthique – Guillaume Dustan ne s’en cache pas, non sans naïveté simplificatrice⁴³.

Cette tendance, poétique *et* stylistique, a trouvé, il y a peu, un aboutissement, avec l’étrange texte qu’est *Je mange un œuf* de Nicolas Pages, dont voici un extrait, choisi presque au hasard, tant l’auteur a réussi cette invention formelle qui caractérise un genre de discours.

je me réveille, je regarde ma montre, il est encore tôt, je reste au lit, je me gratte le cou, je me lève, je prends une douche, je me rase, je fais un café, j’appelle P., je sors, je prends mon vélo, je vais à l’école, je travaille, je vois P., je l’aide à rassembler de la documentation, je bois un café, je m’assieds, je discute avec P., je fume une cigarette, je me remets au travail, je regarde ma montre, je dois m’arrêter, je sors, il pleut, je prends mon vélo, je monte au centre-ville, je cadenas mon vélo, je vais dans une boulangerie, j’achète du pain, je monte chez A.-L., je frappe à la porte, j’entre, j’embrasse A.-L., j’enlève mes chaussures, j’enlève ma veste, je m’assieds, je bois un bol de café, je fume une clope, je mange une tartine, je discute avec A.-L.⁴⁴

Le discours-récit pourrait continuer sans interruption, comme il a commencé, et comme il finit, dans cette étonnante continuité qui est d’abord refus. Refus de toute intériorité à dire, de tout discours : non-texte, non-discours, dans (et de) ce qui n’est (plus) que « du » texte, « du »

³⁹ Il y a, bien sûr et bien heureusement, des exceptions originales à cette convergence poétique. Chr. Donner, par exemple, développe depuis des années une écriture de fantaisie et de tendresse, sous forme d’autofictions ludiques, qui ne ressemble à aucune autre depuis Augiéras, réinvention du récit poétique d’enfance (modèle : *Le Grand Meaulnes*), mais qui est, désormais, d’abord un récit « de l’enfant » : voir, entre autres, *Giton*, Paris, Seuil, 1990. Donner poursuit un peu la piste proposée avant lui par T. Duvert, *Journal d’un innocent*, Paris, Minuit, 1976. Voir également Rachid O., *L’Enfant ébloui*, Paris, Gallimard, 1995. Resterait à savoir si l’imaginaire pédophile relève nécessairement de la fameuse « sensibilité homosexuelle » qui sert, par défaut, de critère de reconnaissance, sinon de définition, de cette littérature.

⁴⁰ L’expression est d’Y. Navarre – citée in P. Salducci (éd.), *op. cit.*, p. 7.

⁴¹ Voir Y. Navarre, *op. cit.* ; D. Fernandez, *L’Étoile rose*, Paris, Grasset, 1978. Une tradition qui perdure, par exemple chez J.-N. Pancrazi (*Les Quartiers d’hiver*, Paris, Gallimard, 1990), P. Drevet (*Une chambre dans les bois*, Paris, Gallimard, 1989), R. Vrigny (*Le Garçon d’orange*, Paris, Gallimard, 1994), ou Ph. Besson (*En l’absence des hommes*, Paris, Julliard, 2000), écrivains à succès. Ou que l’on retrouve même dans l’imaginaire agressif d’É. Jourdan (*Charité*, Paris, La Différence, 1985).

⁴² Voir, par exemple, le *trick* XXVI de R. Camus (*op. cit.*), étonnant montage de séquences alternant présent de l’écriture, présent de la mémoire, présent de l’action narrée, déplaçant toujours dans un autre niveau (et registre) de présent dicible la matière narrativisable.

⁴³ « Brett Easton Ellis m’avait montré la voie avec son minimalisme stylistique et son absence de ‘psychologie’ au sens traditionnel du terme [...]. Je crois qu’il n’y a pas une seule métaphore dans le livre. Je concevais le livre comme un film », Nicolas Pages [1999], Paris, J’ai-lu, 2001, pp. 395-397. Un « minimalisme » que l’on trouve bien plus dans les romans de G. Dustan édités chez P.O.L. de 1996 à 1998 (*Dans ma chambre*, *Je sors ce soir*, *Plus fort que moi*) que dans ses livres Balland qui ont suivi (dont *Nicolas Pages*), bavards et dispersés.

⁴⁴ N. Pages, *Je mange un œuf* [1997], Paris, J’ai-lu, 2005, p. 152.

discours, régi par un non-sujet, réduit à la seule instance grammaticale du pronom personnel, de chronologie non-aristotélicienne, sans début ni fin⁴⁵, sans majuscule en tête de phrase et sans aucun point. Le livre offre, exhibe même, une poétique qui ne cesse de dénoncer, de démonter, sa poéticité, et, par-delà, toute possibilité de poétique. Le refus du sexuel pour dire le sexe, du sentimental pour dire le sentiment, et du biographique pour dire, sinon raconter, la biographie, venu de Camus, donc, devient refus du stylistique pour dire le style, le présentifier. Et cette présentification d'une intention poétique devient une forme. Une forme-sens et une forme-genre.

Les lecteurs avertis ne s'y trompent pas, à commencer par Guillaume Dustan qui, dans un livre intitulé... *Nicolas Pages*, histoire fort digressive de sa liaison avec ce confrère, et qui imite ostensiblement ces phrases brèves reliées par asyndète au présent, avoue lui avoir « piqué son mode d'énonciation », pour reconnaître que « Nicolas [...] a carrément inventé une forme »⁴⁶. Une forme, et non un style, impossible dans ce non-discours qui est aussi un refus de ton. Ou alors, l'absence de style est vraiment style de l'absence⁴⁷, style d'une présence qui s'absente au monde. L'identification du texte comme « gay » n'a plus de sens que par le rattachement de ce refus à une modalisation de la transgression, poétique. Refus de ton, d'empathie, *et* réussite stylistique de la présence au monde absente, certes, mais pour quel projet discursif de représentation ?

On peut se demander à lire un texte aussi expérimental que *Je mange un œuf* (quel avenir pour cette écriture⁴⁸ ?), mais aussi en lisant les livres aussi jubilatoires dans leur volontaire futilité que sont ceux de Guillaume Dustan, en pensant au ressassement autiste de Renaud Camus, ou encore aux caricatures métaphoriques de Vincent Borel qui saturent d'un faux lyrisme une écriture qui est d'abord affirmation de l'artificialité de toute poésie – projet

⁴⁵ Le livre se termine sur un film regardé qui est fini.

⁴⁶ *Op. cit.*, pp. 55, 69. La paternité de cette « invention » doit être relativisée, bien sûr. Tout comme l'influence de R. Camus. En 1977, Copi rédigeait le dernier chapitre de son roman *Le Bal des folles* dans ce même style asyndétique au présent, privilégiant les phrases simples et brèves, pour décrire, lui aussi, le dérisoire angoissant du quotidien : « [...] Un néon rouge s'éteint et se rallume à côté de la fenêtre, j'ai mal au crâne. Je ne sais pas où je suis. Je m'assieds au bord du lit, je fais un effort de mémoire sans résultat. Je regarde par la fenêtre, je reconnais la rue de l'Ancienne-Comédie. Quelle heure est-il ? [...] Je trouve une serviette, je m'ouvre la chemise et m'en éponge la poitrine, je me recouche. [...] je me lave la figure, me passe encore de l'eau sur les cheveux, je quitte ma chambre, je descends, je laisse ma clé au comptoir, je sors dans la rue. J'ai mille francs en poche et mon carnet de chèques », *etc.* – Paris, Christian-Bourgeois, 1999, pp. 153-154. La sollicitation de la forme-sens est poussée moins loin que chez Pages, mais l'idée est là.

⁴⁷ On reconnaît l'idée de R. Barthes, en 1953, à propos du style d'A. Camus dans *L'Étranger* : voir Barthes, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1993-1995, t. I, p. 179.

⁴⁸ Après *Les Choses communes* (*cf. infra*), autre forme d'écriture conceptuelle, N. Pages est revenu à des énonciations narratives relativement plus traditionnelles dans *Septembre* (Paris, Flammarion, 2002) et *Super G* (Paris, Flammarion, 2005), malgré quelques originalités typographiques ou pronominales.

que l'on veut croire autoparodique⁴⁹ –, à la systématisation discursive déréalisante et grotesque d'Érik Rémès⁵⁰, et à beaucoup d'autres exemples d'une même fermeture de la forme-sens sur elle-même, si l'une des caractéristiques esthétiques de la littérature gay n'est pas l'élection d'un projet d'écriture qui implique en soi l'impossibilité. Une impossibilité relevant du blocage. Poétique. Et le projet ontologique de l'écriture tourne alors à l'exercice de style, sans style le plus souvent. Précisément parce que le projet oblitère le discours. On pense à Guillaume Dustan, pour qui « la littérature homosexuelle dit *Je* [...], elle se donne pour sujet le sens même de la vie : devenir soi »⁵¹. Or c'est là un sujet qui est d'abord un projet, dont ces livres semblent indiquer qu'il existe surtout dans le dépassement d'eux-mêmes, par un retour final au sujet-auteur, sous forme récurrente d'énonciation autobiographique, la forme-sens étant, en cela, un piège redoutable – on pense au cri, quasi pathétique, d'Aldo Busi : « De moi écrivain je savais confusément une seule chose : je ne voulais pas, absolument pas, devenir un écrivain *homosexuel*, mais, comment dire, un vrai écrivain, autrement dit un écrivain »⁵². « Écrivain homosexuel » vs « vrai écrivain » : le jugement aléthique est sans appel, comme de « devenir » à « être ».

C'est sans doute pourquoi répétition et ressassement énonciatifs sont des marqueurs poétiques obsessionnels de l'écriture gay – trait de style régulièrement rappelé, sur le mode de la lassitude dégoûtée, par des censeurs qui y voient une marque de pauvreté⁵³. Refermée sur elle-même parce qu'ayant excessivement conscience d'elle-même, la forme-sens bloque l'écriture du devenir, dans l'expérience d'un éternel présent indépassable, ce qui fait que beaucoup de ces livres, dominés par une poétique de l'énumération quantitative (les mecs, les coups : voir *Tricks*), se ressemblent⁵⁴. Du reste, la forme-sens gay n'est peut-être nulle part

⁴⁹ V. Borel, *Un ruban noir*, Arles, Actes-sud, 1995.

⁵⁰ É. Rémès, *Je bande, donc je suis*, Paris, Balland, 1999.

⁵¹ « Un désir bien naturel », in P. Salducci, *op. cit.*, p. 99 ; repris in G. Dustan, *op. cit.*, p. 386.

⁵² *Sodomie en corps onze*, trad. fr., Paris, Presses de la Renaissance, 1991, p. 74. C'est ce que répètent presque tous les écrivains gays réunis par P. Mauriès ou P. Salducci (*op. cit.*), à l'exception notable de G. Dustan, donc ; voir également Y. Navarre (*cf. supra*, n. 1), ou encore R. Camus : « [...] rien n'est ridicule comme le concept d'« écrivain homosexuel », sauf peut-être ceux d'« écrivain catholique », « écrivain breton », « écrivain d'avant-garde » », *Notes achriennes*, *op. cit.*, pp. 137-138.

⁵³ Ainsi J.-J. Pauvert, stigmatisant « le réalisme le plus utilitaire, le plus plat, le plus répétitif, le plus gratuit » de la production littéraire homosexuelle contemporaine : « Présentation » in É. Jourdan, *Les Mauvais Anges* [1955], Paris, La Musardine, 2001, p. 10. S. Hefez, de son côté (*loc. cit.*, p. 14), regrette que « la description des exploits sexuels [tienne] souvent lieu de littérature », aujourd'hui. De toute évidence, la condamnation poétique est surtout accablement moral.

⁵⁴ Voir É. Malvande, *Déballage*, Gourdon, Dominique-Bedou, 1985 ; L. Chotard, *Tiers monde*, Paris, Stock, 1994 ; P. Orant, *Plan direct*, Paris, Balland, 1999 ; A. Garréta, *Pas un jour*, Paris, Grasset, 2002 – ce dernier est un cas intéressant : « adaptation » lesbienne, très sophistiquée, de la forme-sens gay, déplaçant dans une cérébralité quasi abstraite le travail d'écriture corporelle que revendique ce projet.

mieux décrite que dans *Presque gentil* de Gilles Sebhan⁵⁵, à propos d'une série de clichés photographiques : « Le résultat est – ou paraît – platement répétitif, mais avec un peu de chance, on peut y déceler un contenu narratif. C'est toujours la même histoire : celle d'un garçon explorant son propre corps, devant témoin »⁵⁶.

Phénomène très large, constitutif de la chose littéraire même, on peut dire, avec Éric Benoît⁵⁷, que « ressassement il y a dès que le message ne s'épuise pas dans son émission, dès que le message demeure à la recherche de son sens, lorsque le fait de dire entraîne la nécessité de redire et que le langage s'affronte à son infranchissable limite, toujours repoussée, dans une énergétique du dire, et du désir, du dire du désir et du désir de dire ». Une analyse freudienne n'aurait aucun mal à démontrer que si la répétition relève du principe de plaisir, plaisir de la reconnaissance et de la réactivation d'une présence, le ressassement est réactivation d'une absence, d'une perte, d'un manque, d'un vide, morbide, bien sûr⁵⁸ – d'où l'idée d'écriture obsessionnelle.

La forme-sens gay n'en finit pas de ressasser des répétitions, dans l'obstination desquelles le terme de son devenir est toujours repoussé – et en cela, les affinités de l'écriture avec la menace de la maladie mortelle, constitutive de l'identité gay des années 90, sont incontestables, au-delà des thématiques. Cela vaut d'un livre à l'autre, toujours identiques ou presque⁵⁹ ; cela vaut à l'intérieur d'un livre, en des instants qui bloquent tout devenir, ailleurs que dans la dynamique d'un rythme binaire de convention : c'est le mouvement même de *Je mange un œuf* (SN + SV). *Les Choses communes*⁶⁰, livre que Nicolas Pages a publié après *Je mange un œuf*, est la répétition, sur 234 pages, de la phrase « Je me souviens + CO », parfois avec variation négative « Je ne me souviens pas » : on a reconnu le titre et la poétique de Georges Perec⁶¹, modèle explicite qui nuance donc grandement la spécificité gay de ce principe d'itération, mais qui rappelle les logiques communes de la modernité et de la

⁵⁵ Paris, Denoël, 2005.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 37. Le livre de Sebhan tente, d'ailleurs, de dépasser les contraintes de cette forme-sens devenue école, précisément par une problématisation langagière du style, en dramatisant fortement, par des dialogues cursifs, la reproduction-invention de l'idiolecte étranger de son jeune héros égyptien, aimé d'un écrivain français.

⁵⁷ « Sas (la parole en exil) », *Modernités*, Bordeaux, 2001, n° 15 [*Écritures du ressassement*, É. Benoît et alii (éd.)], p. 25.

⁵⁸ Voir *Au-delà du principe de plaisir* (1920), in Freud, *Essais de psychanalyse*, trad. fr., Paris, Payot, 1981, pp. 41-115. Et ce malgré la malveillance de la position fondatrice de Freud à l'égard de la question homosexuelle : voir D. Eribon, *Échapper à la psychanalyse*, Paris, Éditions Léo-Scheer, 2005.

⁵⁹ Voir la trilogie P.O.L. de G. Dustan, citée plus haut.

⁶⁰ Paris, Flammarion, 2001.

⁶¹ *Je me souviens. Les choses communes I*, Paris, Hachette/P.O.L., 1978.

répétition comme principe d'énonciation⁶². On peut aussi penser à la fin de *Je bande donc je suis* d'Érik Rémès⁶³, avec sa reprise névrotique de « J'ai aimé + CO », étendue sur cinq pages serrées – sur le modèle barthésien bathmologique du « J'aime, je n'aime pas »⁶⁴. Dans tous les cas, la base rythmique impose la palpitation, l'hésitation d'une contradiction indépassable, « entre visée d'une *présence* et réactivation d'une *absence* »⁶⁵ : une présence au monde qui est constat d'une absence de place, de position, pour ce sujet sensible problématique, dans le monde, et dans la prose du monde. Donc acte de cette indépassable dialectique.

C'est pourquoi le blocage s'assume, et même se travaille : par provocation à l'égard des normes stylistiques ordinaires, ressenties comme hétérosexuelles ; mais aussi parce que l'écriture gay – comme l'écriture au féminin de George Sand, par exemple – engage l'invention d'une poétique déviante, au moins par rapport au sujet de l'énonciation (de référence), mais fortement menacée dans sa durée : une déviance qui dure n'est plus une déviance. Ces textes ne se présenteraient-ils pas sous cette forme (le refus : du discours chez Pages, de la littérarité chez Dustan, de la sincérité chez Borel, *etc.*) d'abord parce qu'ils sont en manque d'un sujet qui les assume ? ce sujet se constituant lui-même dans le manque fondateur, dans ce qu'il convient peut-être d'appeler le *défaut* – voir le commentaire métapoétique qu'est le début de *Pas un jour* d'Anne Garréta : l'auteur (inscrit dans une deuxième personne du singulier) y imagine les attentes de ses lecteurs qui désirent, dans un livre, « l'illusion d'un dévoilement de ce qu'ils imaginent être un sujet » : « Car ils te supposent [...] un moi. Comme tu n'as pas le cœur de leur dire [...] que nul sujet ne s'exprime jamais dans nulle narration, tu as résolu de feindre au moins d'emprunter la pente que l'on croit de nos jours naturelle, et te contraindre délibérément au genre de l'écriture qu'on disait autrefois intime »⁶⁶.

Et l'on pourrait se demander si ces textes ne mettent pas en œuvre une parole aliénée, et même autoaliénée, non du fait d'une malédiction homosexuelle générale, mais du fait d'un blocage identitaire, du sujet désirant à l'écrivain écrivant – on pense à la farce triste de Copi, *L'Homosexuel ou la difficulté de s'exprimer* (1971). À cet égard, le rôle des clichés et stéréotypes dont tous ces livres sont absolument surchargés, est considérable : ils visent à saturer le sens de références collectives urbaines censément univoques et sans surprise (les

⁶² Voir M.-L. Bardèche, *Le Principe de répétition. Littérature et modernité*, Paris-Montréal, L'Harmattan, 1999.

⁶³ *Op. cit.*

⁶⁴ In Barthes, *op. cit.*, t. III, p. 184.

⁶⁵ É. Benoît, *loc. cit.*, p. 29.

⁶⁶ *Op. cit.*, p. 10.

boîtes de nuit, la drogue, la survalorisation sexuelle, *etc.*) pour ramener l'aventure individualisante du récit (« devenir soi ») à son statut de parabole exemplaire, identificatoire – osons dire que c'est un peu le geste même, et le sens, de *la Recherche* de Proust, selon des repères sociaux, finalement peu différents des nôtres (mondanité, *etc.*). Le stéréotype, assumé comme tel, est indice d'une représentation sociale cohérente, sinon flatteuse : loin d'être une menace, il participe de l'élaboration d'une identité collective. Le stéréotype subculturel revendique ainsi l'aliénation identitaire dont on ne veut pas se défaire parce qu'elle vous constitue, pour le meilleur et pour le pire⁶⁷. Cette aliénation, culturelle et énonciative, est contradictoire, puisque ces textes refusent, au nom de l'aliénation dont sont victimes les gays, des normes aliénantes ou senties comme telles, et revendiquent leur propre altérité fondatrice. Mais inversement, et conjointement, cette revendication d'altérité inaliénable, qui est un autre discours aliénant, se traduit par une forme elle-même aliénée.

C'est un phénomène très net dans *Je mange un œuf* : l'écriture est aliénée, de tout ; au point qu'elle se fonde sur l'évidemment d'un sujet réduit à ne plus être que la suite de ses activités physiques et sur la production de quelque chose qui est un non-récit, un non-discours, un non-texte⁶⁸. Reste la présence au monde de ce non-sujet, dans son évidence, stylistique, qui, pourtant, court après un style, dont on ne veut pas, peut-être parce qu'il serait concession à une tradition de l'expression. Le style, en effet, comme « pratique de ressaisissement de l'individualité »⁶⁹, ramène le discours à cette singularité ambiguë, par rapport à laquelle « l'écrivain homosexuel » a du mal à se situer : dans le groupe, ou hors du groupe ? mais quel groupe est d'abord le sien ? Le style d'auteur, affirmé dans son refus même par l'écriture de Nicolas Pages, est, en l'occurrence, tout autant style de vie – d'où l'importance, dans son texte, comme dans les autres, de cette notation du quotidien par des stéréotypes identificatoires, même si, encore une fois, la reconnaissance du groupe peut

⁶⁷ « Dans une autre perspective, la psychologie sociale montre comment le stéréotype conforte plus qu'une identité sociale : il renforce l'estime de soi, définie comme l'évaluation qu'effectue le sujet de sa propre personne. En effet, le stéréotype apparaît avant tout comme un instrument de catégorisation qui permet de distinguer commodément un 'nous' d'un 'ils'. Dans ce processus, le groupe acquiert une physionomie spécifique qui le différencie des autres. Cette uniformité s'obtient par la mise en relief, voire l'exagération des similitudes entre membres du même groupe. Les variables individuelles sont minimisées dans une démarche qui va jusqu'au refus ou à l'incapacité de les percevoir. [...] Ainsi instrumentalisée, la catégorisation peut avoir des effets bénéfiques sur l'estime de soi : l'évaluation du sujet par lui-même est médiatisée par le prestige qu'acquiert à ses yeux le groupe dont il fait partie » : R. Amossy & A. Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*, Paris, Nathan, 1997, pp. 45-46. Sur les contradictions de l'idée d'une culture gay générale, voir É. Bordas, « Cultures gays et identités queers, ou la pensée d'un style », *Critique*, Paris, 2004, n° 683, pp. 280-295.

⁶⁸ On pense au sous-titre du livre déjà cité d'A. Busi, *Sodomie en corps onze*, livre-culte des années 90 : « Non-voyage, non-sexe et écriture ».

⁶⁹ L. Jenny, « Du style comme pratique », *Littérature*, Paris, 2000, n° 118, p. 102.

oblitérer la singularité du sujet. « Le style » devient alors un paramètre d'identification générale pour l'activité globale d'un individu ou d'un groupe, identifiable selon des critères de reconnaissance formelle⁷⁰ : l'activité quotidienne (se laver, ranger, manger, bavarder, faire l'amour, *etc.*) du locuteur de *Je mange un œuf*, dont le titre est, à cet égard, un vrai programme poétique⁷¹, est l'un des rendus stylistiques, parmi d'autres, de la volontaire absence d'identité d'un sujet qui, précisément, s'absente de son rapport au monde pour ne plus laisser entendre, dans le silence⁷², que la simple palpitation de l'existence de cette absence, hors d'un rythme, dans le rythmique simpliste, mais radical, de l'itération⁷³.

La « littérature homosexuelle » trouve là une forme à la mesure de son propre paradoxe : littérature du groupe *et* de l'individu, ses propositions stylistiques sont, le plus souvent, déchirées entre la reconduction d'une référence externe, à destination de la collectivité indispensable, et l'élection d'une individualité singularisante, qui risquerait de menacer l'identité collective originelle – ou qui semble vécue ainsi par beaucoup – à partir de laquelle commence cette aventure sociale qu'est « la littérature ». « L'écriture comme homogénéité du dire et du vivre n'est pas un *même*, qui reste dans une logique de l'identité »⁷⁴ : ce constat reste un défi à qui écrit pour devenir qui il est, et pour qui les questions « de style », dramatisées par la sémiologie du quotidien, ne relèvent pas de l'expression ou de la représentation, mais, tout simplement, du possible et du vivable.

Littérature et homosexualité ont pour affinité leur nature intempestive, qui leur fait un devoir de s'imposer dans des mondes, des cultures et des discours qui, le plus souvent, les rejettent comme une partie honteuse ou dérisoire d'eux-mêmes. L'assimilation métonymique de ces deux pratiques de résistance, sexuelle et esthétique (« la littérature homosexuelle »), passe par la reconnaissance de quelques formes qui sont censées illustrer et expliquer,

⁷⁰ Voir R. Shusterman : « Style et styles de vie : originalité, authenticité, et dédoublement du moi », *Littérature*, Paris, 1997, n° 105, pp. 102-109.

⁷¹ Rappel bien improbable d'Y. Navarre ? Un chapitre du *Petit galopin de nos corps*, *op. cit.*, pp. 127-131, atteste, par la présence de ce motif, de la transformation radicale de la littérature gay en vingt ans : « J'ai rêvé que je mangeais un œuf et que tu étais dedans. [...] L'œuf me fascine. Tiède encore, cuit à point, moelleux, sans doute baveux comme je les aime, et comme tu sais les préparer quand c'est ton tour de petit déjeuner. Mais comment le manger ? [...] L'œuf alors me fit envie. Il fallait que je te gobe, comme tu me gobes ». D'un côté (Navarre), un symbolisme psychologique, vaguement teinté d'inconscient, une écriture de l'intention et du sens à retrouver, un geste qui se veut tel ; de l'autre (Pages), une radicalisation de l'idée même de représentation, un sens discursif en rupture totale avec la signification linguistique, une écriture du vide par la notation. D'un côté, des phrases ; de l'autre, une pulsation.

⁷² Pas un discours rapporté dans *Je mange un œuf*.

⁷³ Sur l'opposition rythme/rythmique, voir É. Bordas (éd.), *SEMEN*, Besançon, 2003, n° 16 [*Rythme de la prose*], en particulier, p. 12.

⁷⁴ H. Meschonnic, *Pour la poétique II*, *op. cit.*, p. 45.

commenter, ce « produit de l'homogénéité du dire et du vivre », ici immédiatement identifiable. À ces formes totalisantes, un ton suffit pour faire entendre la voix du sujet singulier. Le style, pour sa part, comme dramatisation de l'individuel dans une double finalité (me faire reconnaître du groupe qui est le mien *et* affirmer ma singularité fondatrice, dans le rejet ou l'acceptation), reste à la fois un défi et un enjeu paradoxal que beaucoup d'écritures contemporaines contournent par le détour de la saturation ou de l'évidemment des discours. Il n'y a pas « un style gay », universalisant ; il y a des virtualités expressives en discours qui exploitent les ressources de la langue et de la poétique des textes, en accord ou en contradiction avec les repères de quelques formes-sens, lesquelles radicalisent, plus ou moins brutalement, la dialectique de l'ontologie et de l'expression dont se nourrit toute littérature.

En attendant – ou en relisant, car les exemples ne manquent pas – un texte qui débordera « de ce curieux caractère 'sexuel' qui ne se manifeste que lorsque le sexe n'a plus conscience de lui-même »⁷⁵ et d'une littéarité non « littéraire », finissons sur une des citations les plus profondes qui soient. Guillaume Dustan raconte qu'il rêve d'emmener Nicolas Pages à la fête foraine, ce qu'il n'ose pas lui proposer, craignant des ricanements, avant de conclure : « je me vois sur la rivière des pirates, je refuse de me priver, je décide que *tout est une question de style* et qu'on saura être assez raides pour s'amuser »⁷⁶.

⁷⁵ V. Woolf, *Une chambre à soi*, *op. cit.*, p. 139.

⁷⁶ *Nicolas pages*, *op. cit.*, p. 58 (je souligne).

Éric BORDAS, « Style gay ? »

Résumé : Littérature et homosexualité ont pour affinité leur nature intempestive, qui leur fait un devoir de s'imposer dans des mondes, des cultures et des discours qui, le plus souvent, les rejettent comme une partie honteuse ou dérisoire d'eux-mêmes. L'assimilation métonymique de ces deux pratiques de résistance, sexuelle et esthétique (« la littérature homosexuelle »), passe par la reconnaissance de quelques formes qui sont censées illustrer et expliquer, commenter, ce « produit de l'homogénéité du dire et du vivre » (Meschonnic), ici immédiatement identifiable. À ces formes totalisantes, un ton suffit pour faire entendre la voix du sujet singulier. Le style, pour sa part, comme dramatisation de l'individuel dans une double finalité (me faire reconnaître du groupe qui est le mien *et* affirmer ma singularité fondatrice, dans le rejet ou l'acceptation), reste à la fois un défi et un enjeu paradoxal que beaucoup d'écritures contemporaines contournent par le détour de la saturation ou de l'évidement des discours. Il n'y a pas « un style gay », universalisant ; il y a des virtualités expressives en discours qui exploitent les ressources de la langue et de la poétique des textes, en accord ou en contradiction avec les repères de quelques formes-sens, lesquelles radicalisent, plus ou moins brutalement, la dialectique de l'ontologie et de l'expression dont se nourrit toute littérature.