

2m11.3459.7

Université de Montréal

L'Esthétique de la nudité chez Guillaume Dustan

par

Bruno Mainville

Département d'études françaises

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures

en vue de l'obtention du grade de maîtrise

en études françaises

avril 2006

« copyright », Bruno Mainville, 2006



PQ

35

U54

2006

v. 031

2006 JUL 10

AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

L'Esthétique de la nudité chez Guillaume Dustan

Présenté par :

Bruno Mainville

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Président-rapporteur
Gilles Dupuis

Directeur de recherche
Catherine Mavrikakis

Membre du jury
Robert Schwartzwald

Sommaire

Dans ma chambre (1996) et *Je sors ce soir* (1997), les deux premiers romans de Guillaume Dustan, participent d'un mouvement récent de la littérature gaie française qui vise à sortir des structures habituelles aux récits d'un « je » gai. Ces structures, celles du secret, de la honte, du dévoilement, de l'aveu, sont d'abord étudiées, pour ensuite voir comment les textes de Dustan, comme ceux d'un certain nombre d'écrivains depuis 1980, les évitent ou les déconstruisent grâce à différentes stratégies : des structures narratives fragmentées ou « errantes »; des voix narratives dénuées de tout lyrisme, de tout pathos; une langue précise et technique, sans métaphore ou autres tropes littéraires; enfin, une absence d'interprétation dans les textes des événements du récit. L'esthétique de la nudité chez Dustan est comprise, en dernière analyse, comme un effort pour se dire hors l'identité et le sens, et, à travers le texte, réintégrer le monde pour s'approcher d'une réelle liberté.

Mots-clés : Guillaume Dustan, Littérature, homosexualité, France, XX^e siècle, identité, secret, honte, nudité

Abstract

Dans ma chambre (1996) and *Je sors ce soir* (1997), the first two novels of Guillaume Dustan, take part in a recent trend of French gay literature which aims at saying a gay "I" freed from its common sense structures. These structures, that of secret, shame and confession, are first analyzed, to then show how Dustan's novels, as well as a series of "homotexts" since 1980, avoid or deconstruct them by a diversity of textual mechanisms: fragmented or erratic narrative structures; narrative voices devoid of any lyricism or pathos; precise and technical language without metaphors or other literary tropes; a lack of interpretation of the "diegetic" events in the texts. The aesthetic of nudity in Dustan's novels is ultimately understood as an effort from the author to say himself outside of identity and perhaps even meaning, and through his texts, reintegrate the world to come closer to real freedom.

Keywords: Guillaume Dustan, literature, homosexuality, France, XXth Century, identity, secret, shame, nudity

Table des matières

Sommaire	III
Abstract	IV
Table des matières	V
Remerciements	VI
Introduction	1-11
Guillaume Dustan, écrivain	1-3
Le Corpus	3-11
La Littérature gaie : littérature du dévoilement	12-36
Le Secret	11-24
Sortir du dévoilement : les prédécesseurs de Dustan	25-36
<i>Dans ma chambre et Je sors ce soir :</i> les mécanismes de la nudité	37-67
Les Stratégies textuelles	38-60
La Place du lecteur	60-67
Le Projet de Dustan : une littérature de la présence	68-99
Interpréter Guillaume	68-86
L'Écriture de la conscience	86-99
Conclusion	100-109
La Question du statut littéraire	100-105
Littératures identitaires, ego et tyrannie	105-109
Bibliographie	110-113

Remerciements

Je tiens à remercier chaleureusement Catherine Mavrikakis,
pour sa patience, sa confiance et son soutien,
et Patrick Bouliane, mon compagnon, pour tout ce qu'il est.

Introduction

Guillaume Dustan

Né en 1965, William Baranès, alias Guillaume Dustan, fait d'abord de brillantes études et poursuit une carrière de juge administratif, avant d'apprendre, en 1990, sa séropositivité. Il délaisse alors ses activités professionnelles et écrit son premier récit, *Dans ma chambre*, qui paraît chez P.O.L. en 1996. Le roman fait sensation, entre autres parce que Dustan y décrit des relations sexuelles non protégées entre hommes (ce qu'on appelle "barebacking" dans le milieu gai). Deux autres récits, ou «autobiopornographies», pour utiliser le terme qu'il emploie lui-même, paraissent encore chez P.O.L. en 1997 et 1998 : *Je sors ce soir* et *Plus fort que moi*. L'ouvrage suivant, *Nicolas Pages*, publié chez Balland en 1999, est récompensé du prix de Flore. Chez le même éditeur, il publie encore trois autres livres dont un essai, et fonde une collection de littérature gaie et lesbienne, «Le Rayon gay».

En peu de temps, Guillaume Dustan aura beaucoup fait parler de lui. Sa carrière publique, celle d'écrivain, aura duré à peine huit ans, de la publication de son premier

grotesque de dénigrement qui ne tient aucun compte de la réalité des textes. D'un autre côté, une série d'écrivains contemporains français lui rendent hommage dans un numéro spécial de la revue *Écritures* intitulé «Danger. Dustan/Engagement» (Février 2004, n° 14). On trouve dans ce numéro des essais qui placent Dustan parmi les grands écrivains de ce siècle :

Parce que nous pensons qu'il est l'un des écrivains qui, ces dernières années, ont fait apparaître quelque chose de singulier dans la littérature française. Dustan, venant de Warhol, de Duras, de Céline, a expérimenté et inventé des formes. (*Écritures*, 4)

Mais les textes de ce numéro spécial sur Dustan sont plutôt du côté d'une écriture créative (essais, pastiches) que de celui d'une écriture critique. Ici non plus on ne trouve pas d'analyses des textes.

Le Corpus

Les Récits. Les textes qui feront objet de cette étude sont les deux premiers de Dustan, *Dans ma chambre* et *Je sors ce soir*⁴, publiés respectivement par P.O.L. en 1996 et 1997. Les deux textes, par leur homogénéité stylistique et générique, comme par la chronologie de leur écriture, forment un ensemble dans l'œuvre de Dustan. L'auteur le reconnaît d'ailleurs lui-même. Commentant dans *Nicolas Pages* son processus d'écriture, il explique comment il est passé d'un premier projet littéraire, celui réalisé dans DMC et JSCS, à un deuxième, amorcé avec *Plus fort que moi* :

⁴ À partir d'ici, *Dans ma chambre* sera compressé en l'acronyme suivant : DMC. Pareillement, *Je sors ce soir* deviendra JSCS.

livre en 1996, à sa mort prématurée, survenue en 2005, alors qu'il n'était encore âgé que de 40 ans. Dans ses livres (surtout à partir de *Nicolas Pages*, où son œuvre prend une tournure plus essayistique), mais aussi lors d'interventions à la télévision et à la radio, Dustan tient un discours sans compromis, prônant une société libérée et égalitaire, les droits humains, l'usage des drogues, le sexe, le plaisir et le "barebacking". Ce dernier point lui vaudra de se mettre à dos une bonne part de la communauté homosexuelle parisienne. Act Up Paris, un groupe communautaire très important militant pour la prévention du sida, fait paraître dans sa revue de novembre 2003 un numéro intitulé «En finir avec Dustan», où on peut lire, entre autres, ce qui suit :

Parce qu'il est pédé, séropo, juif, nous avons hésité à nous tourner contre Dustan. Il est temps de l'insulter, frontalement. Tous les jours. Il veut nous détruire ? Montrons-lui qui est Act Up (www.actupparis.org/article202.html [2006-04-17]).

Dustan ne laisse pas indifférent...

Si l'auteur fait beaucoup parler de lui, on parle assez peu de son écriture, sauf pour s'insurger contre les représentations de relations bareback qu'on y trouve. On le prend un peu plus au sérieux aux États-Unis, où lui sont consacrés quelques articles (dont un de Lawrence Schehr¹) et un chapitre d'une thèse portant sur les écrits du sida en France². Dans l'Hexagone, quelques articles courts paraissent dans des quotidiens importants, mais aucun écrit critique de fond. Il y a bien la revue *L'Esprit créateur* qui fait paraître en 2003 un article de Bénédicte Boisseron intitulé «Post-coca et post-coïtum : la jouissance du logo chez Guillaume Dustan et "Seinfeld"³», mais il s'agit d'une entreprise

¹ Lawrence R. Schehr. "Writing Bareback : Guillaume Dustan", *Sites*, 6 (1), 2002, p. 181-202.

² Daniel J. Popplewell. *French Aids Writing and the Culture of Redemption : A Study of the Literary Response to the HIV/AIDS Epidemic in France*, Columbia University, 2004.

³ Boisseron : 2003.

Là [dans *Plus fort que moi*] j'étais obligé parce que mon sujet n'était plus assez événementiel pour que je puisse m'en tirer sans donner du sens. Et aussi parce que petit à petit mon sujet était devenu ça : non plus seulement parler de/montrer des choses qui étaient non-dites/occultées, mais essayer de dire le sens pour moi de ce qui s'était passé (*Nicolas Pages*, 407).

Si on suit Dustan, donc, ses deux premiers livres ne s'occupent pas de dire le sens que les choses pouvaient avoir eu pour lui, mais se contentent de «parler de/montrer» ces choses qui seraient normalement «non-dites/occultées».

DMC, la première publication du jeune auteur, est le récit autobiographique d'une histoire d'amour. Ou presque, car il faut dire que le fil narratif constitué par cette histoire amoureuse devient parfois bien ténu. Le récit erre, s'attarde sur d'autres relations, d'autres aspects de la vie du héros-narrateur. Et puis la sexualité prend une importance si grande dans le récit qu'elle occupe en quelque sorte son propre espace, compose une série de petits récits à l'intérieur du récit principal. Pour être plus exact donc, il faudrait peut-être écrire que *Dans ma chambre* est le récit fragmenté d'une période dans la vie de l'auteur marquée par une relation amoureuse. Le texte est composé de trente courts chapitres, intitulés et numérotés, divisés en deux parties (chacune de quinze chapitres).

Ce premier texte est produit dans une période de crise. Dans une section de son livre *Nicolas Pages* intitulée «Mes livres, pourquoi et comment», Dustan écrit :

Il était hors de question d'écrire sur ma vie honteuse, sur ma vie de rat. Impossible. Si j'ai pu écrire mon premier livre, c'est parce que je pensais que j'allais mourir. Dans un testament on est libre. On déshérite. J'ai déshérité mon père et tous les flics. J'ai dit que je me droguais et que je me faisais mettre. Les deux grands trucs politiquement incorrects. Les deux trucs qui donnent une mauvaise image de l'homosexualité (comme si donner une bonne image allait

changer quoi que ce soit). Je voulais dire la vérité. Montrer que celui qui faisait ça était quand même un être humain (*Nicolas Pages, 394*).

Dustan se croit, au moment d'écrire *Dans ma chambre*, condamné à mort : il est séropositif, mais surtout, il est accablé d'une honte telle qu'il envisage le suicide. Or, si le texte de *Dans ma chambre* dit la souffrance, c'est avec une discrétion absolue. Ici, pas de pathos, la narration se déroule, égale, détachée, objective. La honte, si elle apparaît dans le texte, le fait *en creux*, sa manifestation habituelle, qui est la volonté de «disparaître sous terre», renversée en son contraire, une exposition totale du moi de l'auteur. Dustan semble vouloir, par son écriture, se rendre transparent : le lecteur le suit dans ses relations sexuelles (souvent extrêmes), dans les mécanismes mêmes de son corps (sa digestion, ses visites aux toilettes, ses malaises physiques), dans les recoins plus ou moins reluisants de ses relations humaines, comme dans la trivialité la plus absolue de son quotidien (la liste d'épicerie, la vaisselle, le linge sale, etc.).

JSCS est le récit, toujours autobiographique, toujours au «je», d'une soirée à la Loco, une boîte gaie parisienne. Le personnage de Guillaume y rencontre des connaissances, surtout des ex-amants, il danse un peu, il drague un peu, mais surtout, il attend. Il attend que les gens arrivent, que l'ambiance se réchauffe, il attend de rencontrer, il attend que l'alcool, l'«ecstasy» fassent effet, que la musique soit meilleure... Il attend que quelque chose se passe. La chose se produit finalement, grâce à l'«ecstasy» et aussi à la danse : l'écriture se transforme, typographiquement elle est plus espacée, elle fait sentir qu'une disponibilité nouvelle, une présence aux choses devient soudainement possible pour le personnage... et puis Guillaume rentre se coucher et ainsi se termine le récit.

Comme DMC, JSCS accomplit l'exploit d'une transparence déroutante. Dans ce cas-ci, l'écriture s'intéresse à reproduire les mouvements de la pensée du personnage, elle s'attache aux enchaînements des idées, des émotions, des images, des désirs, des sensations. Le fil narratif est encore plus ténu que dans le livre précédent : il n'y a pas ici les événements qui marquent le récit amoureux de DMC; durant la majeure partie du livre, rien ne se passe, et pour cause, puisqu'il s'agit essentiellement du récit d'une attente. Par contre cette ténuité de l'intrigue est compensée par une plus grande unité du cadre spatio-temporel ainsi que par la tension narrative qu'implique l'attente du personnage : le lecteur est curieux de savoir lui aussi ce qui va se passer, finalement, au cours de cette soirée.

La Question du genre textuel. J'ai effleuré, dans cette brève présentation des textes, la question quelque peu complexe de leur statut générique : parle-t-on de textes autobiographiques, de journaux intimes, d'autofictions ou bien encore de romans, puisque c'est bien l'inscription que l'on retrouve sur la couverture des livres? Voici la définition de l'autobiographie selon Philippe Lejeune :

[...] récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité [...] (Lejeune, 1975, 14).

L'auteur Guillaume Dustan, personne réelle bien qu'identifiée par un pseudonyme, raconte en effet, dans les textes qui nous occupent, sa propre existence. Dustan le confirme dans *Nicolas Pages*. Il écrit :

J'étais heureux que tout ce que je racontais me soit vraiment arrivé. J'ai seulement changé les noms. Je ne voulais pas écrire une seule chose inventée. Je ne voulais pas ajouter de mensonge au mensonge (à part la taille de ma bite,

que je n'ai pas pu m'empêcher d'allonger d'un centimètre. Jeff Stryker l'avait fait en premier) (*Nicolas Pages*, 397).

Par contre, la suite de la définition de l'autobiographie telle que formulée par Lejeune demande que l'accent du récit porte principalement sur l'histoire de la personnalité de l'auteur. Or, ni DMC ni JSCS ne remplissent vraiment ce critère : comme on l'a vu un peu plus haut, l'auteur ne dit pas le sens qu'ont eu les choses pour lui; aucune interprétation de soi, aucune synthèse n'est amorcée par les textes qui nous occupent. Cette absence de synthèse de soi rapprocherait peut-être davantage les textes de Dustan de la forme du journal intime, mais les récits, malgré qu'ils soient écrits au présent, comportent plusieurs indices qui font comprendre au lecteur que le narrateur connaît déjà le dénouement de l'histoire qu'il raconte, que sa perspective est rétrospective. D'ailleurs, il s'agit dans JSCS du récit d'une seule soirée, racontée en continu (sans division aucune, ni par chapitre ni autrement, mis à part bien sûr la division en paragraphes) : il ne saurait être question de journal ici.

Les textes auxquels on a affaire, comme on le voit, ne peuvent que difficilement être attribués aux genres classiques de la littérature intime. Pourtant, au-delà de ces nuances, il s'agit bel et bien, dans les deux cas, de récits de soi : la seule condition pour cela est remplie, c'est-à-dire qu'il y a identité de l'auteur, du narrateur et du personnage.

Cependant, et malgré ce qui vient d'être dit, deux raisons obligent le lecteur à considérer les textes comme fictions : d'abord, l'inscription «roman» sur la couverture des deux livres; ensuite, la posture narrative particulière des textes. En effet, celle-ci tend, dans les deux récits mais surtout dans JSCS, à se fondre avec celle du personnage (nous reviendrons plus loin sur cette «fusion», ses moyens et ses effets

sur le texte). JSCS s'ouvre sur un passage où la voix narrative s'identifie d'emblée au héros et, dans un même mouvement, se place elle-même dans le présent diégétique :

Je m'étais habillé ce matin pour mon rendez-vous avec Diane, et comme c'était un truc important pour moi, je n'ai pas pensé à ce que j'allais faire après, et qui ne pourrait, de toute évidence, qu'être ce que je fais maintenant : descendre la rue Lepic vers la place Blanche pour aller au gtd qui est à la Loco depuis que le Palace a fermé (JSCS, 12).

Cette phrase établit une correspondance entre le lieu d'énonciation et celui de l'action narrative, faisant mine de fondre ensemble, en une seule entité, le narrateur et le personnage. Il s'agit pourtant forcément de deux entités distinctes, puisque le personnage dans le récit n'est pas montré en train d'écrire : l'impossibilité matérielle de la figure formée par ces deux voix, ces deux identités fusionnées, contribue à un effet de fiction, justifiant dès lors en partie l'inscription «roman» sur la couverture des livres.

Fiction et récit de soi sont donc apparemment inextricablement mêlés : faut-il parler alors d'autofiction? Dans *Le Pacte autobiographique*, Philippe Lejeune remarquait, à propos de son système de classification des œuvres, qu'il comportait une «case aveugle» :

Le héros d'un roman déclaré tel peut-il avoir le même nom que l'auteur? Rien n'empêche la chose d'exister, et c'est peut-être une contradiction interne dont on pourrait tirer des effets intéressants (Lejeune, 1975, 31).

C'est justement à propos d'une œuvre correspondant à ce cas de figure, le roman *Fils*, que son auteur, Serge Doubrovsky, a utilisé le premier le terme d'autofiction. Les textes de Dustan pourraient donc légitimement être considérés appartenir à cette nouvelle (et très «tendance») catégorie générique. Mais il me semble comprendre que l'autofiction implique une volonté de jouer sur les frontières du vrai et du fictif, qu'elle

s'intéresse à la nécessaire «fictionnalisation» de toute matière biographique mise en mots. Doubrovsky écrit :

L'autofiction, c'est la fiction que j'ai décidé en tant qu'écrivain de me donner de moi-même, y incorporant, au sens plein du terme, l'expérience de l'analyse, non point seulement dans la thématique mais dans la production du texte (Doubrovsky : 1980, 96).

Il faut donc que le texte autofictif, pour se distinguer de l'autobiographie conventionnelle, s'intéresse à l'effet de fiction qu'il produit, en un repliement sur soi qui fait en sorte que, selon les mots de Régine Robin, «l'identité a vacillé, le fictif de l'identité [est] mis en avant» (Robin, 1997, 28). Or, c'est justement ce que ne font pas les textes qui nous intéressent : il n'y a pas ici de jeux sur l'identité ; comme on le verra, il s'agirait plutôt de se dire en dehors de toute structure identitaire. Pour cette raison, j'hésiterais à appliquer le terme inventé par Doubrovsky à DMC et à JSCS. J'utiliserai conséquemment le terme que l'on trouve sur la couverture des livres, celui de roman.

Mise en contexte : les études gaies. Les études gaies, historiquement, ont été principalement occupées par la question du secret et du dévoilement, comme il en est également vrai de la littérature gaie elle-même. Or, au courant des dix dernières années, est apparue une critique qui s'est intéressée à montrer comment certains écrits récents cherchent à sortir des structures textuelles, devenues habitudes, de la littérature gaie. Lawrence Schehr, dans un essai publié en 1995 et intitulé "On Vacation with Gide and Barthes", considère les effets de texte qui, dans *Incidents* de Barthes, travaillent contre l'épistémologie du placard et les structures de sens habituelles à l'énonciation d'un «je» gai. Trois ans plus tard, paraît un essai de Michael Whorton,

"Cruising (Through) Encounters", où on reconnaît l'existence d'un mouvement littéraire au sein du corpus gai, le «journal de drague», qui représenterait aussi une rupture par rapport à la littérature gaie. Dans une même lignée critique, Daniel J. Popplewell étudie les stratégies littéraires opposées à une lecture confessionnelle des écrits du sida, dans sa thèse "French AIDS Writing and the Culture of Redemption" (Popplewell : 2004).

Ce mouvement récent de la critique gaie s'inscrit dans un phénomène plus large qui anime le monde des idées depuis peut-être les années soixante et que l'on pourrait résumer par le terme vague de post-modernisme. Cette critique gaie s'inspire beaucoup des réflexions des sémioticiens sur l'éclatement des systèmes binaires du sens (Barthes, Benveniste, Derrida), ainsi que de la pensée identitaire, en particulier féministe, qui s'est penchée semblablement sur la déconstruction des catégories, des oppositions dialectiques, fondamentales aux idéologies, dont celle hétérosexiste (je pense entre autres ici à Judith Butler et à Hélène Cixous). C'est donc à l'intérieur de ce courant récent de la critique gaie que se situe la présente analyse.

Le Programme de cet essai. Mon projet est d'analyser DMC et JSCS en rapport à la question de l'identité gaie. Je pense que ces romans inventent un «je» gai qui sort des structures de sens habituelles à une telle énonciation. Pour le montrer, je me pencherai d'abord sur la question gaie, telle notamment qu'elle se manifeste dans la littérature. Ensuite, je suivrai les traces de Roland Barthes, Lawrence Schehr, Michael Whorton et Daniel J. Popplewell, pour tâcher de circonscrire un courant récent de la littérature gaie qui, par plusieurs stratégies textuelles, refuse de se laisser lire comme aveu, et qui échappe aux structures du dévoilement caractéristiques de la littérature

gaie. Finalement, je situerai les deux premiers romans de Guillaume Dustan en rapport à ce courant littéraire récent et je tenterai de montrer l'originalité de son projet, d'en envisager les significations esthétiques, politiques et philosophiques en tant que forme extrême d'énonciation de soi.

Chapitre 1

La Littérature gaie, littérature du dévoilement

Le Secret

Qu'est-ce que la littérature gaie? Plus que des textes écrits par des auteurs gais ou comportant la représentation de désirs homosexuels, elle serait cette littérature qui est travaillée, dans le tissu même de son écriture, par la question gaie. Et qu'est-ce, demandera-t-on, que la question gaie? S'il fallait résumer la chose par un seul mot, ce serait sans doute celui-ci : le secret. Eve Kosofsky Sedgwick, pour prendre un exemple célèbre, utilise le concept de «secret connu» ("open secret") pour qualifier la façon dont l'homosexualité est construite dans la littérature et le discours en général depuis la fin du XIX^e siècle. L'auteure montre, entre autres, comment le désir mâle-mâle dans le roman de Melville est à la fois le centre vers lequel tout pointe et le lieu de toutes les obscurités : c'est ce que Sedgwick nomme une structure du «secret connu» (Kosofsky Sedgwick : 1990). Selon D.A. Miller, le «secret connu», c'est aussi un signifié qui n'est jamais dénoté mais toujours connoté, une idée qu'il développe dans un article intitulé "Anal Rope" (Miller in Fuss : 1991, 119-141). L'auteur y expose comment, dans *Rope*

d'Alfred Hitchcock, l'homosexualité n'est jamais nommée ni montrée directement, alors que pourtant elle se trouve être le ressort principal de l'intrigue, alors qu'on ne parle que d'elle. Miller, analyse les relations qui s'établissent dans le film entre les protagonistes mâles, par leur discours mais aussi par des jeux de caméra et des effets de montage qui travaillent le rapport des corps entre eux. Il montre ainsi comment chacun des personnages masculins peut être suspecté d'homosexualité et comment cette enquête implicite, connotée, est en réalité peut-être plus prégnante que celle, dénotée, portant sur le meurtre commis au début du film. Il en résulte, selon l'auteur, que l'homosexualité ne se trouve nulle part de façon certaine, mais qu'elle est également potentiellement partout, «contaminant» tous les signifiants et donnant lieu à une sorte de paranoïa homosexuelle (certains critiques, dont Miller, utilisent aussi le concept de «panique gaie» ["gay panic"]).

Sedgwick et Miller constatent que les structures de sens dans lesquelles se trouvent prises les représentations de l'homosexualité contribuent à maintenir l'ignorance plutôt que de permettre une connaissance juste du phénomène. Parler d'homosexualité, c'est alors encore participer à maintenir le tabou qui l'entoure. Le discours auquel donne lieu le «connu» de l'homosexualité est un bruyant silence.

Aveu, dévoilement, confession. Si le secret est au cœur du discours sur l'homosexualité, la littérature gaie, en tant qu'elle est l'entreprise de dire ce secret, sera aussi nécessairement un discours de la confession, de l'aveu, du dévoilement. Jean-Louis Jeannelle, dans «L'Aveu homosexuel» écrit :

Toute l'identité de l'individu ainsi étiqueté [de l'homosexuel] est désormais soumise à une logique de l'aveu, du perpétuel dévoilement de soi sous l'instance

de toutes sortes d'autorités – confesseurs, médecins ou psychanalystes (Jeannelle : 2003, 48-50).

Dans une thèse intitulée *French Aids Writing and the Culture of Redemption*, le critique Daniel J. Popplewell propose quant à lui la définition suivante de la tradition confessionnelle dans les écrits du sida :

According to this genre of autobiographical writing and self-disclosure, the afflicted author relates the fearful and awe-inspiring story of his suffering, recants errors made in the past, and seeks pity from his peers. This process figuratively cleanses him before death. Writing allows him to redeem himself (Popplewell : 2004, 32).

Les écrits du sida ont été, dans les années '80 et '90 en France, presque exclusivement le fait d'hommes gais. Comme la littérature gaie, ils sont marqués par le secret et l'aveu, la confession. Pour illustrer son propos, Popplewell donne l'exemple de la version cinématographique des *Nuits fauves*, de Cyril Collard (France, 1993). Le film met en scène un héros sidéen, déchiré entre des désirs homosexuels vains, infructueux mais violents, et son amour pour Laura. La conclusion, selon Popplewell, laisse supposer que ce héros, avant de mourir, réussit à se «guérir» de son homosexualité et qu'il voit finalement en Laura son seul amour véritable, significatif. Le film est le récit d'un retour à l'ordre et à la normalité, c'est-à-dire à l'hétérosexualité. Popplewell montre comment un tel récit fonctionne selon le modèle tragique classique, avec l'exposition, pour le bénéfice de l'audience, de la faute du héros et des souffrances qui en découlent. En ce sens, le film constitue un aveu, une confession et même une punition.

Popplewell établit un lien entre, d'une part, cette tradition confessionnelle dans les écrits du sida et dans leur lecture et, d'autre part, le phénomène plus général d'une culture de la rédemption telle que Leo Bersani l'a décrite dans *The Culture of*

Redemption (1990). La rédemption est, selon les mots de Popplewell, la normalisation de la relation d'un individu avec Dieu et la société. La tradition confessionnelle dans la littérature gaie mènerait donc davantage à une intégration de la minorité sexuelle au sein de l'ordre établi qu'à une révolution de cet ordre. C'est aussi le constat de Jean-Louis Jeannelle :

Proust, Gide, Genet... Ils ont évoqué les fantasmes et les pratiques homosexuels, suivant la logique de l'aveu – satisfaire le désir de savoir sans pour autant menacer l'ordre sexuel établi (Jeannelle : 2003, 48).

Popplewell montre par ailleurs comment plusieurs écrivains du sida, grâce principalement au développement de genres littéraires nouveaux, font justement travailler leur écriture contre la possibilité d'une lecture rédemptrice. Et parmi ces écritures rebelles, Popplewell reconnaît notamment celle de Guillaume Dustan.

Le Discours paradoxal. Secret ouvert, confession, aveu, dévoilement... Je privilégierai quant à moi, pour décrire la littérature gaie d'une façon générale, ce dernier terme, plus englobant, de littérature du dévoilement. La littérature gaie est avant tout volonté de dire, de se dire. Elle est une prise de parole, un acte engagé qui vise à prendre en charge, contre le discours dominant, la construction de l'identité gaie et, conséquemment, pour l'auteur, de sa propre identité. Il n'est donc pas étonnant que la littérature gaie soit aussi une littérature du «je». Le récit de soi est certes le moyen le plus direct pour, selon les mots de Didier Éribon, engendrer «le mouvement qui mène de l'assujettissement à la réinvention de soi, c'est-à-dire de la subjectivité façonnée par l'ordre social à la subjectivité choisie» (Éribon : 1999, 22).

Cependant, cette volonté de se dire est nécessairement définie par la situation qui lui donne naissance : la parole des auteurs gais est marquée par le secret contre lequel elle se dresse, c'est en ce sens qu'elle est *dévoilement*.

Du «code homosexuel» dans les écrits des hellénistes d'Oxford, au milieu du XIX^e siècle, jusqu'au *Corydon* de Gide en 1924, en passant par certains écrits d'Oscar Wilde, tout un ensemble de discours a essayé de donner aux amours du même sexe un droit d'accès à l'expression publique. Cette volonté de parler a toujours pris la forme de ce que Foucault appelle un «discours en retour» : elle s'est toujours formulée en réaction «stratégique» à des valeurs, des normes, des représentations qui la condamnaient par avance bien sûr, mais plus fondamentalement la travaillaient de l'intérieur. La répression de l'homosexualité a historiquement nourri la détermination de l'exprimer. Mais, à l'inverse, cette expression s'est coulée dans les modes de pensée qui l'insultaient (Éribon : 1999, 19).

La catégorie infamante préexiste à l'individu qui éventuellement s'y reconnaît. Certains décident de nier leur appartenance au collectif, par refus de l'assujettissement. Ils nient cependant du même coup une histoire, des lieux de rencontres et de drague, toute une vie collective, ainsi que la possibilité de se constituer comme sujet et donc éventuellement comme instance de pouvoir. Selon les mots de Didier Éribon :

Le sujet homosexuel a donc toujours une histoire singulière, mais cette histoire elle-même a toujours rapport à un «collectif» qui est constitué des autres «sujets» qui sont assujettis par le même processus «d'infériorisation». [...] Le collectif existe indépendamment de la conscience que peuvent en avoir les individus, et indépendamment de leur volonté. C'est cette appartenance acceptée et assumée qui permet à l'individu de se constituer comme «sujet» de sa propre histoire (Éribon : 1999, 92).

On voit bien, par ce qui précède, la situation paradoxale impliquée par la reconnaissance d'une identité infériorisée par le discours. Le compromis semble inévitable et nécessaire, et on ne sera pas surpris de constater qu'il se trouve profondément inscrit dans la tradition littéraire gaie, au niveau des structures fondamentales des textes. Le langage lui-même est d'ailleurs ici le moyen par lequel la

structure de pouvoir dont il est question s'actualise au niveau social. Comme l'écrit

Judith Butler :

Si nous sommes formés dans le langage, alors ce pouvoir formateur précède et conditionne toute décision que nous pouvons faire à son propos, et il nous insulte dès le départ, pour ainsi dire, par ce pouvoir antérieur (Butler : 1997, 5-6).

Nous sommes toujours-déjà assujettis par le langage, nous dit Butler, et donc, agir sur le langage, c'est agir sur le corps social. On comprend alors l'importance de l'entreprise de la littérature gaie : tenter de dire «je», un «je» qui refuse de se conformer aux figures préétablies dans le langage, c'est aussi transformer la configuration actuelle des pouvoirs au sein de la société.

La Honte. L'existence d'un «discours en retour» est symptomatique d'une psychologie aliénée, ayant intégré le système de domination qui existe au niveau social et le reproduisant en son sein. Cette figure psychologique clivée est celle de l'individu honteux. En effet, comme l'explique Serge Tisseron dans *La Honte, Psychanalyse d'un lien social* (1992), la psychologie de l'individu honteux implique un clivage entre un moi honnisseur, s'identifiant au groupe, et un moi honni, identifié au désir :

[...] dans la démarcation que la honte introduit dans le sujet entre une instance qui fait honte et une instance qui a honte, la première constitue une participation du sujet à ce qu'il imagine du groupe honnisseur à son égard; tandis que la seconde témoigne de sa propre réponse à cette menace. C'est en ce sens que la honte réalise une sorte d'intégration imaginaire à la collectivité (Tisseron : 1992, 56).

Cette contradiction essentielle à la honte est la même qui se retrouve au niveau social entre une majorité dominante et une minorité réprimée, et aussi celle qui sous-tend

l'entreprise de dévoilement de la littérature gaie. La littérature du dévoilement est une littérature honteuse, mais d'un salut par la honte.

Nous avons vu précédemment l'importance qu'ont eue la confession et l'aveu dans la littérature gaie et dans sa réception. Les réflexions de Popplewell sur cette question permettent d'établir des liens intéressants avec le phénomène de la honte et, d'abord, montrent bien le fait que la confession, comme la honte, vise la réintégration de l'individu au sein de la société :

From the Judeo-Christian viewpoint, redemption is about normalizing the relationship of the individual with God and society. One has to be redeemed of deviant behavior so that one can return to a normal life with others. [...] Writing or reading as a redemptive act brings back the individual writer or reader into the fold of normalized humanity; they re-integrate them (Popplewell : 2004, 43).

La confession ainsi que la honte impliquent un rapport de soumission à une autorité, qu'il s'agisse de Dieu ou de la société. La normalisation de l'individu, dans les deux cas, passe par une auto-condamnation : le désir interdit, déviant, est reconnu par l'individu qui l'éprouve comme étant, en soi, mauvais, malsain.

Pour reprendre l'exemple des *Nuits fauves* de Collard, le désir homosexuel y prend nettement une connotation honteuse. Le lecteur du roman, paru en 1989, soit quatre ans avant le film, apprend que le héros du récit est gai au cours d'un passage qui commence par un cauchemar :

La mort était là; dans la forme effrayante d'un tas de vêtements posés sur une chaise au pied de mon lit, distinguée des ténèbres par un rayon de lune. [...] Elle était là depuis que j'avais lu les premiers articles sur le sida. J'avais eu la certitude immédiate que la maladie serait une catastrophe planétaire qui m'emporterait avec des millions d'autres *damnés*. Du jour au lendemain j'avais changé mes pratiques du sexe. Avant, je cherchais dans le soir des garçons qui me plaisaient; j'étais exigeant. Je me faisais enculer. Là, je décidai qu'il n'y aurait

plus de pénétrations, plus de nuits d'amour dans un lit. J'allais dans la ville en cherchant mes semblables : ceux qui ne voulaient pas jouir à l'intérieur d'un corps, mais dont le sperme jailli d'eux-mêmes tombait dans la poussière des sous-sols (Collard : 1996, 11-12).

Le sexe gai dans le roman est dit en termes directs et crus («Je me faisais enculer»), mais son énonciation est prise dans un réseau sémantique de la mort et de la damnation, de la bestialité, de la folie. Le sacré et le damné, qui lui sont souvent liés, apparaissent comme étant réversibles, comme c'était aussi le cas chez Genet (qui semble être une importante source d'inspiration pour Collard lorsqu'il s'agit d'écrire le désir homosexuel). Ces associations de la sexualité et de termes religieux laissent penser que le désir et la sexualité gaie ne sont pas sans poser de graves problèmes moraux, que l'écriture met en place et transgresse :

Régulièrement, dans la nuit pleine, j'allais vers un *lieu saint* avide de *martyrs*. C'était une grande galerie soutenue par des piliers de béton de section carrée, au bord de la Seine, sur la rive gauche, entre le pont de Bercy et celui d'Austerlitz. [...] Je disais mes goûts : si c'était non, je repoussais l'autre d'un geste brutal de la main; si c'était oui, je le suivais de l'autre côté du pont où je *gueulais mon plaisir* sur les marches d'un escalier de fer.

Souillé, martyrisé, au bord du fleuve après l'orgasme, j'étais bien; fluide et clair. Transparent⁵ (Collard : 1996, 13).

Les scènes qui concernent le sexe entre hommes dans *Les Nuits fauves* sont ainsi construites par l'écriture comme des lieux troubles, elles sont des mises en scène dramatiques, qui participent de la construction psychologique du héros. Elles correspondent, dans la structure narrative, au pôle de la chute, de la déchéance, auquel s'oppose l'amour hétérosexuel, la possibilité pour le héros d'être sauvé peut-être par un amour vrai, celui de Laura.

⁵ Mon insistance.

Le sexe gai chez Collard est le lieu d'un travail d'écriture particulièrement dense, souvent très lyrique, qui, en un sens, «habille» le sexe d'une multitude de sens et d'images (dans le passage ci-haut, le lieu de drague est une sorte de cathédrale ténébreuse). Ce sexe, donc, n'est jamais banal; il ne prend pas place dans le quotidien, il «surgit» plutôt dans le texte comme un «fauve» («je *gueulais* mon plaisir»), une apparition cauchemardesque, fascinante. Il est construit comme étant définitivement «autre», la manifestation d'une altérité inquiétante. Jean, le héros du récit, est «excusable» : son désir le possède (ou faudrait-il écrire «son démon?»), sans qu'il y puisse grand chose. Et justement, en rendant «autre» le désir homosexuel pour la personne même qui le connaît, l'écriture permet que l'on pardonne à cette personne, qui devient la simple victime de son désir. Jean n'aura pas su résister, il aura failli, mais par le récit de cette faillite, sa faiblesse est rendue plus compréhensible, plus acceptable.

La division que le récit opère entre un univers souterrain (du désir gai) et celui de la normalité (hétérosexuelle) correspond à un clivage psychologique chez le narrateur, tel qu'il est clairement formulé dans le passage suivant :

J'aimais Samy, j'aimais Laura, j'aimais les vices de mes nuits fauves. Suis-je né à ce point divisé ? Ou bien m'a-t-on coupé en morceaux peu à peu, parce qu'unifié, d'un seul bloc, je serais devenu trop dangereux, incontrôlable ? (Collard : 1996, 135)

La littérature du dévoilement présente, comme la psychologie du honteux, par sa structure même, une tension, une formation de compromis, impliquant un désir de réintégrer l'ensemble social. Le prix payé par l'individu pour réintégrer la société est une dévaluation de soi, par la honte, par la confession. Tisseron explique comment,

dans la honte, la réintégration à la communauté se fait au détriment du sentiment de valeur :

[dans la honte] Le sujet se réunifie, mais comme sujet indigne. Pourtant, cette indignité même concourt, à sa façon, à la resocialisation. En effet, en reconstituant son identité du point de vue du regard d'un autre, l'individu s'affirme solidaire des valeurs qui fondent le groupe. [...] Ainsi se révèle une contradiction essentielle de la honte : structurante par certains aspects (et par rapport à la confusion qui précède), elle est déstructurante par d'autres (Tisseron : 1992, 56).

Par sa honte même, l'individu honteux s'affirme solidaire des valeurs de sa communauté. Plus ou moins inconsciemment et à divers degrés, la littérature du dévoilement fait de même. Mais avec l'évolution historique que le phénomène homosexuel a connu, en particulier suite à Mai '68, la littérature du dévoilement, le paradigme du placard, la honte et les autres formes d'intégration qui ont marqué la culture homosexuelle sont ressentis de plus en plus nettement par la communauté gaie comme des chaînes, dont il faut se défaire. Dustan lui-même affirme que la honte aurait pu le tuer, que c'est elle, et non pas le sida, qui tue les sidéens. C'est donc aussi en tant qu'elle est une réponse à la honte que j'aimerais envisager les textes de Dustan.

L'Énonciation de l'aveu, énonciation honteuse. Le clivage qu'impliquent la honte et le «discours en retour» d'une littérature du dévoilement se retrouve nécessairement dans les structures de l'énonciation. Un secret honteux, en effet, n'est pas simplement dit, il est avoué, confessé, dévoilé, ce qui implique une énonciation particulière. Voici deux passages tirés du *Pacte autobiographique* qui disent bien ce que peut être une telle énonciation :

C'est là un problème capital dans l'étude des aveux sexuels : celui de leur place dans le texte. L'étude des autobiographies de Gide et de Leiris montrerait très bien que tout peut être matériellement dit dans un texte sans qu'en réalité rien ne soit dit; un jeu de disjonction, de déplacement et d'asyndète empêche les morceaux de la vérité de se réunir, et le désir de se manifester à sa place, dans son unité et sa *nudité* (Lejeune : 1975, 84).

L'écriture a cette double fonction, elle peut tenter de dire la vérité, et être dans son existence même le contraire de la vérité. Et cette vérité qu'elle s'essaie à dire, elle ne peut la dire qu'à l'envers, à travers la description de tout ce qui, dans la vie, a empêché de la dire, et en répétant dans le discours ces empêchements. Il ne s'agit pas de rétablir la *transparence* en détruisant l'obstacle, puisque l'obstacle est en même temps un abri, mais de rendre l'obstacle transparent : à défaut de pouvoir jamais dire la vérité du désir, on dira jusqu'au bout ce qui empêche de la dire (Lejeune : 1975, 85).

Selon Lejeune, les écrits autobiographiques de Rousseau, de Gide et de Leiris procèdent d'une intention contradictoire : il s'agit à la fois de dire tout pour se délester du poids du secret et, tout à la fois, de continuer de se protéger en s'arrangeant pour qu'une fois tout dit, rien ne soit encore vraiment dit. Dans son analyse des *Confessions*, Lejeune rend compte avec minutie des mécanismes complexes qui structurent l'énonciation. Dans le récit, Rousseau-narrateur relate comment le jeune Jean-Jacques reçoit avec un plaisir mêlé de honte une correction de la part de Mlle Lamercier. Il s'agit ici, faut-il le rappeler, d'une confession : ce plaisir est coupable et honteux, et le fait d'en briser le secret constitue un aveu qui devrait être aussi la marque d'un repentir. Mais Lejeune doute de la sincérité de ce repentir. La culpabilité qui pousse le narrateur à se confesser, selon Lejeune, est une «formation de compromis⁶», une posture essentiellement contradictoire qui permet de joindre ensemble le désir et la volonté de sa répression. Lejeune écrit :

La loi est oppression, mais en même temps, elle est amour; le désir est crime, mais en même temps, il est aussi chose légitime et indestructible (Lejeune : 1975, 159).

⁶ Lejeune : 1975, 157.

Entre le désir naturel et la loi morale, ou entre «la loi du désir» et «le désir de la loi», un mouvement oscillatoire s'établit, constitué d'effets logiques (souvent sous forme de paradoxes et de sophismes) et de faux dévoilements. Le texte donc, à la fois condamne et justifie, exprime et camoufle le désir. Rousseau ne peut pas dire dans ses *Confessions* que l'écriture même de son récit est une forme de poursuite du désir qu'il y «confesse» : il ne peut pas dire la vérité toute nue, il doit, plus prudemment, ne la dévoiler que partiellement.

Dans les écrits autobiographiques de Gide, Lejeune note aussi, comme chez Rousseau, une ambiguïté narrative. À propos de *Si le grain ne meurt*, Lejeune écrit :

[...] tout se passe comme s'il y avait deux narrateurs différents, parlant tour à tour, et quelquefois tous les deux ensemble (Lejeune : 1975, 181).

Cette ambiguïté est attribuée par Lejeune à un rapport contradictoire de la part de Gide à l'homosexualité, au moment des événements du récit comme au moment de l'écriture :

La double narration reflète le déchirement d'un narrateur – de celui-là même qui racontant le drame de 1918 pouvait, à trois phrases de distance, dire : «J'ai été odieux» et «Je ne suis pas persuadé que j'aie tort» (Lejeune : 1975, 181).

Le déchirement de l'auteur-narrateur se traduit par une énonciation clivée, contradictoire, rappelant les propos de Didier Éribon sur le «discours en retour», cette idée que «la volonté de parler des auteurs homosexuels a toujours été travaillée de l'intérieur par des valeurs, des normes et des représentations qui la condamnaient par avance» (Éribon : 1999, 19). En d'autres mots, l'énonciation ambiguë de Gide, comme celle de Rousseau, est une énonciation honteuse : on y retrouve la contradiction entre une partie du moi identifiée au désir et une autre, identifiée au groupe honnisseur.

À propos de cette énonciation, Lejeune évoque un «jeu» de l'écriture (Lejeune : 1975, 170); Jean-Louis Jeannelle, à la suite de Barthes, parle de «prouesses de discours» :

À la suite d'À *la recherche du temps perdu*, toutes sortes de prouesses de discours littéraire ont aiguisé ce désir de savoir qu'éveille l'homosexualité. Soumise à la logique de l'aveu, l'expression du désir du même a pris toutes les formes qu'impose une telle situation de «divulgué» (Jeannelle : 2003, 49).

Jeannelle entreprend dans son article de faire un panorama des postures littéraires majeures par lesquelles les auteurs gais, forcés par le système de contraintes juridiques et morales existantes, ont pu exprimer le désir. Marcel Proust, André Gide, Roger Martin du Gard, Pierre Jean Jouve, Yves Navarre, Jean Cocteau, Julien Green, Roland Barthes, Maurice Sachs, Mathieu Galey, Marcel Jouhandeau, Olivier Py, Jean Genet, Daniel Guérin, Hervé Guibert : chacun selon une stratégie différente, «avoue» l'homosexualité, passe par les structures de l'aveu pour dire le désir d'un homme pour un homme. Parfois il s'agit de «parier sur l'empathie que suscite le récit des souffrances vécues» (Pierre Jean Jouve, Yves Navarre), parfois de «provoquer le trouble» (Cocteau), parfois de passer par la «suggestion affleurant» (Julien Green, Barthes) ou la provocation (Mathieu Galey, Marcel Jouhandeau), ou même de renverser l'aveu en «poussant jusqu'à son terme la dialectique du rachat par l'exercice même du "mal"» (Olivier Py, Jean Genet). Quoi qu'il en soit de la stratégie adoptée dans chacun des cas, Jeannelle y voit toujours à l'œuvre les mécanismes de l'aveu, forçant l'énonciation à prendre des formes plus ou moins torturées.

Sortir du dévoilement : les prédécesseurs de Dustan

Un courant critique s'intéressant aux efforts des écrivains gais pour sortir leurs textes des structures du dévoilement a émergé, principalement dans les années '90, suite aux réflexions de Barthes et de Lawrence Schehr. Je suivrai dans la section qui suit les réflexions de ces différents critiques, de manière à circonscrire les stratégies textuelles de cette littérature du non-dévoilement.

Renaud Camus : L'Ironie bathmologique. C'est justement pour avoir réussi à sortir l'énonciation gaie de ces structures complexes qui sont celles de la littérature du dévoilement que l'on a beaucoup célébré *Tricks*, de l'écrivain français Renaud Camus. Paru en 1982, *Tricks* se présente comme une série de 45 courts récits relatant des aventures d'un soir que l'auteur a eues avec d'autres hommes : «Un *Trick* doit être inconnu, ou presque inconnu. Ne sont relatées que des premières rencontres. C'est pourquoi chaque *Trick* se présente d'emblée comme un récit» (Camus : 1988, 21). Les récits sont explicites, la sexualité, comme tout le reste, y est décrite avec franchise et simplicité. Cette simplicité est justement ce qui est l'exploit de Camus, comme le souligne Roland Barthes dans sa préface à *Tricks* :

Refuser l'injonction sociale peut se faire à travers cette forme de silence, qui consiste à dire les choses *simplement*. Dire simplement relève d'un art supérieur : l'écriture (Barthes in Camus : 1988, 14).

Les *Tricks* de Renaud Camus sont simples. Cela veut dire qu'ils parlent l'homosexualité, mais ne parlent jamais d'elle : à aucun moment ils ne l'invoquent (la simplicité serait ceci : ne jamais invoquer, ne pas laisser venir au langage les Noms, source de disputes, d'arrogances et de morales) (Barthes in Camus : 1988, 14-15).

La simplicité, «cette forme de silence» pour reprendre le mot de Barthes, consiste en une posture narrative qui «invente» un narrateur libéré. Camus écrit lui-même dans une note préliminaire à la première édition française de *Tricks* :

Ce livre essaie de dire le sexe, en l'occurrence l'homosexue, comme si ce combat-là était déjà gagné, et résolu les problèmes que pose un tel projet : *tranquillement*. Ou, pour parler comme Duvert : *innocemment* (Camus : 1988, 19).

On note le «comme si» de Camus : l'écriture permet de créer une énonciation qui sort le texte des structures de l'aveu, du dévoilement, de la honte, alors même que, selon l'auteur, ces problèmes ne sont pas réglés. «Parler l'homosexualité sans parler d'elle» ou «dire l'homosexue comme si ce combat-là était déjà gagné», cela veut dire, concrètement, ne pas interpréter. C'est que le discours dominant est déjà une interprétation : toute ré-interprétation est condamnée à être lue comme une réponse à ce premier discours et, forcément, comme une reconnaissance de l'existence et de l'importance de ce discours. Barthes écrit :

Notre époque interprète beaucoup, mais les récits de Renaud Camus sont neutres, ils n'entrent pas dans le jeu de l'interprétation. Ce sont des sortes d'à-plats, sans ombre et comme sans *arrière-pensées*. Et, encore une fois, seule l'écriture permet cette pureté, ce matin de l'énonciation, inconnu de la parole, qui est toujours un enchevêtrement retors d'intentions cachées (Barthes in Camus : 1988, 15).

L'écriture est bien pour Camus le moyen d'une réinvention de soi, d'une resubjectivation, mais hors l'interprétation, le «discours en retour», l'idéologie, par un ton, par une *attitude* textuelle, par l'invention d'une voix qui saura dire enfin le désir homosexuel comme s'il n'y avait jamais eu de faute.

Barthes utilise les termes de «silence», «pureté», «matin», parle de récits «sans ombre», «sans arrière-pensées». Michael Whorton, dans un article intitulé "Cruising (Through) Encounters", utilise quant à lui la notion d'absence :

[...] the very textual simplicity of *Tricks* is what makes it such a complex and interesting text, for *absence* pervades its textual and philosophical fabric, haunting even the author's attempts at defining either his own purpose or the text's function. He can affirm confidently that his book is not a pornographic book, not an erotic book, not a scientific book, not a sociological document; but when he comes to say what it is, he can only say that it "*attempts* to utter sexuality, in this case, homosexuality" (Whorton in Heathcote : 1998, 43).

On voit que, dans les discours de Barthes et de Whorton aussi bien que dans celui de Camus lui-même, les *Tricks* se pensent négativement. Je crois qu'il serait légitime d'utiliser, à propos de cette littérature, un autre concept qui, celui-là, permettrait d'évoquer une situation du phénomène textuel en question par rapport à la littérature gaie, à la littérature du dévoilement. Je pense ici au concept de nudité : nudité énonciative, esthétique de la nudité; contrastant avec l'énonciation honteuse, avec l'esthétique du dévoilement de la littérature gaie, *justement* en ne s'opposant à rien, en *ne répondant pas* (au discours dominant, hétéronormatif).

Je me permets de mentionner que Dustan, dans *Nicolas Pages*, a écrit un court texte intitulé «Tribu (t)» et commençant par la phrase : «Renaud Camus m'a sauvé la vie» (Dustan : 1999, 450). Ce «sauvetage» dont témoigne Dustan est expliqué ainsi :

Il racontait sa vie. Il n'avait pas honte. Il aimait les poils. Il portait le même nom qu'un classique. Il était publié par un éditeur chic qui lui donnait de l'argent pour se balader (Dustan : 1999, 453).

Les deux premières phrases résument l'exploit de Camus aux yeux de Dustan : il racontait sa vie et n'avait pas honte. L'absence de honte n'est pas ici une information

d'ordre biographique, c'est le texte de Camus qui «n'a pas honte», c'est-à-dire que l'énonciation du désir homosexuel s'y fait en dehors des structures du secret, de la honte, du dévoilement. Il est intéressant par ailleurs que la gratitude de Dustan ne soit pas d'abord celle d'un auteur à l'égard d'un prédécesseur, mais bien plutôt la gratitude d'un lecteur gai ayant trouvé dans une œuvre littéraire une voix juste, une parole libératrice.

Barthes, Malvande, Chotard et le journal de drague. Michael Whorton propose de reconnaître un genre ou sous-genre de la littérature gaie en France, qu'il intitule «cruising journal», journal de drague. Il s'agit d'une littérature «quasi-autobiographique», dont l'écriture mime les mouvements de la drague, en particulier de la drague dans les milieux gais telle qu'elle s'est développée dans le XX^e siècle occidental. Il s'agit d'une littérature du fragment, telle que *Tricks* en est l'exemple par excellence, et dont le théoricien serait Barthes (mais aussi le praticien, dans *Soirées parisiennes* et dans *Incidents*, notamment). Voici comment Whorton définit le journal de drague :

In such journals, a directness about sexual acts takes the form of a simplicity of discourse that is nonetheless seductively, if problematically, literary, as the physical meanderings of cruising that are recounted are translated into a textual form that wanders, seeming to lack both narrative purpose and formal consistency (Whorton in Heathcote : 1998, 43).

Pour Whorton, la forme du journal de drague «mime» l'errance du sujet gai habité par son désir : simplicité du discours, absence d'un fil narratif continu, fragmentation du texte, hybridité générique. Et cette forme correspondrait justement, dans le domaine des textes, à une forme de résistance à la norme, comme l'est aussi la drague gaie, dans le domaine des relations amoureuses. Selon Whorton en effet, et cette idée serait

selon moi discutable, le fragmentaire est considéré fondamentalement louche et même dangereux dans nos sociétés occidentales contemporaines. Cette préférence pour l'unité serait d'ailleurs ressentie avec une acuité particulière lorsqu'il s'agit de masculinité, qui doit être définie comme étant essentiellement close sur elle-même pour justifier et préserver «l'ordre patriarcal et phallique» (Whorton in Heathcote : 1998, 30). Le fragmentaire et la fusion des genres textuels, dans ce contexte, deviennent des actes littéraires fortement politisés :

[...] one might suggest that the gay writer should in a sense be both inside and outside his community as he writes, simultaneously saying and speaking about, ex-posing subjectively and exposing objectively, bringing (his own) marginality to the centre whilst nonetheless maintaining it as marginality. Although this might seem an over-theoretical program for writing, in practice it can be achieved through an exploitation of fragmentation and the fusing (or even juxtaposing) of genres in order to create "hybrid" texts that defy narrow classification (Whorton in Heathcote : 1998, 34).

Fragmentation et fusion générique deviennent pour Whorton des armes de résistance littéraire, des moyens pour dire l'homosexualité en dehors des structures du dévoilement, de la honte. On pourrait ajouter, aux deux moyens de résistance notés ici par Whorton, la nudité énonciative, qui pour lui, est au fondement du genre du journal de drague :

It is largely because of gay men's interstitial status that gay literature initially operated through the wink, managing to present and maintain itself as literature by situating its content between secrecy and visibility, and by operating (through) a series of multilayered codes. The recent trend in France towards saying sex directly, towards "telling it like it is", has resulted in a new genre : the quasi-autobiographical, but non-confessional, cruising journal (Whorton in Heathcote : 1998, 34).

Nudité énonciative, fragmentation textuelle et fusion générique : trois fondements donc pour une révolution du sens dans la littérature gaie selon Whorton.

Outre *Tricks* et les deux ouvrages de Barthes sus-mentionnés, Whorton reconnaît comme appartenant au genre un livre d'Édouard Malvande intitulé *Déballage* (1985), ainsi que *Tiers monde* (1994), de Loïc Chotard. À propos du premier, Whorton écrit :

Malvande's many encounters range from the tender and intimate to the violent and distasteful, and yet each episode is written in the same apparently neutral tone, just as Camus and Chotard refrain from changing tone or register even when describing radically different emotions and situations (Whorton in Heathcote : 1998, 45).

Whorton voit, dans cette tendance de la littérature gaie contemporaine qu'il intitule *journal de drague*, une forme de résistance au discours dominant et à l'autorité.

Le «Je» silencieux de Barthes. Lawrence Schehr a été, à ma connaissance, un des premiers critiques après Barthes à s'intéresser aux efforts de certains auteurs gais pour sortir leurs textes des structures du dévoilement. C'est ce qu'il fait dans "On Vacation with Gide and Barthes" (Schehr : 1995, 113-154), où il analyse la littérature africaine de Gide et de Barthes. Schehr montre d'abord comment le projet d'une libération du moi dans la littérature de Gide est sous-tendu par une logique cachée de la domination. Selon l'auteur, l'homosexualité pour Gide n'est acceptable que dans la mesure où elle conserve une structure de domination entre les partenaires et qu'elle n'est pas le lieu d'une égalité qui risquerait de troubler les définitions génériques. Le mâle africain devient le moyen de la libération de l'homme blanc homosexuel et, en ce sens, devient l'esclave d'une quête qui ne lui appartient pas. Ce serait dans cette relation d'inégalité seulement que l'homosexualité pourrait devenir une figure acceptable dans la littérature de Gide :

What I am saying is that at the heart of that liberation is a Eurocentric argument that is a simulacrum of the dominance of white male heterosexuality. Gide structures his liberation of homosexuality according to heterosexual oppression (Schehr : 1995, 120).

Quelques décennies plus tard, Barthes reprend avec *Incidents* (1987), une oeuvre qui ne sera publiée qu'après sa mort, les thèmes nord-africains marqués par l'homoérotisme de *Si le grain ne meurt*. Schehr lit *Incidents* comme un essai de définition de ce que serait une sémiotique homosexuelle qui fonctionnerait indépendamment des structures habituelles : le tristement célèbre placard, l'espace secret, l'acte confessionnel d'émancipation du moi, la traduction de masculin à féminin, la gloire du crime, la honte de l'événement (Schehr : 1995, 136). Programme prometteur, pour nous qui nous intéressons aux alternatives d'énonciation de l'homosexualité. Mais comment Barthes s'y prend-il? Le problème pour Barthes est lié à la structure sémantique, au discours, qui se trouvera par conséquent peu à peu, d'un fragment à l'autre, éliminé de l'énonciation. Ce discours qui se retire, il est un peu ce système de domination qui marquait la représentation gidienne de l'homosexualité. C'est l'idéologie occidentale qui, une fois évacuée, permet de voir l'autre aliéné par sa loi, une loi imposée non pas sur la nature, mais sur un autre système de représentation, non moins complexe (celui des maghrébins). En retirant une idéologie dominante, une autre idéologie est mise au jour, et la rencontre se joue toujours en termes d'opposition et de pouvoir. Suite à ce constat, Barthes travaillera à remplacer dans le texte la figure, ironique, de domination qui fonde l'érotisme conventionnel de Gide par la figure du mixte, du maculé :

A new system needs a new sign and Barthes conceives of the mixed as the basis of the system: by refusing a semiotics of identity that says "a equals a" and an oppositional semiotics that says "a is not b", Barthes hopes to show the intertwining figures of the system from the very beginning. Intertwined self and

other, *corps-à-corps amoureux*, the mixed or the maculate is the figure of desire (Schehr : 1995, 139).

Mais ce mixte est aussi une désintégration du système du discours, qui ne fonctionne plus de façon univoque, menaçant la possibilité du signe à signifier :

If the sign is no longer integrated into a logical classifying system, how can there be meaning? Perhaps it is the will to say, and not meaning that is rubbed away, a will to say that is defined by the criteria of Western semiotics (Schehr : 1995, 145).

Ici aussi donc, comme dans *Tricks*, le lecteur est confronté à une sorte de silence déconcertant du «je», s'accompagnant d'une fragmentation du texte, d'un effritement du récit; encore une fois, ces stratégies littéraires sont mises en place dans l'espoir de résister à la domination de certains discours de pouvoir (dans *Incidents*, ce sont non seulement les structures de domination hétérosexistes qui sont combattues par les dispositifs textuels, mais aussi celles du colonialisme, de la domination de l'homme blanc sur l'homme noir).

Renaud Camus, Hervé Guibert, Pascal de Duve, René de Ceccaty : l'anti-confession. Pour Daniel J. Popplewell, toute une série d'écrivains gais français ont consciemment fait travailler leurs textes contre ce qu'il appelle une lecture confessionnelle : Renaud Camus, Hervé Guibert, Pascal de Duve, René de Ceccaty et Guillaume Dustan. Je rappelle d'abord dans ses grandes lignes la définition donnée par Popplewell de la tradition confessionnelle dans la littérature autobiographique. Il s'agit d'écrits où l'auteur affligé relate la terrible histoire de ses souffrances, se repent de ses erreurs passées et demande d'obtenir la pitié de ses pairs. Ce processus constitue une sorte de purge symbolique qui le blanchit de ses fautes : l'écriture devient l'outil de sa

rédemption (Popplewell : 2004, 32). Les auteurs nommés plus haut, en vue de s'opposer à une telle lecture de leurs oeuvres, développent différentes stratégies littéraires que l'auteur analyse tour à tour. Je donnerai ici un bref aperçu de son analyse de l'œuvre de Renaud Camus et de Guibert; j'omettrai la section de l'analyse qui a pour objet les écrits de Pascal de Duve et de René de Ceccaty, parce que la question de la rédemption dans leurs écrits ne concerne pas (ou seulement de très loin) l'identité gaie. Quant à l'analyse que fait Popplewell des autofictions de Dustan, je la réserverai pour plus tard.

Dans un premier temps donc, Popplewell analyse *Tricks* et *Élégies* de Camus pour montrer comment ces textes se refusent à fournir au lecteur une interprétation stable des événements relatés dans le récit. Ce refus s'inscrit dans le texte sous deux formes principalement. La première est une fragmentation du texte, un effritement du fil narratif. Popplewell, à la suite de plusieurs théoriciens dont Leo Bersani (Bersani : 1990), établit une corrélation entre cohérence narrative et discours totalitaire : plus un récit de soi se trouve unifié, synthétisé, organisé par une structure narrative, plus il risque de s'intégrer facilement aux schémas grossiers de ces récits autoritaires que sont les idéologies. En forçant toutes les parties du récit à s'intégrer à sa structure, le schéma narratif brise la complexité et la diversité sémantique pour mieux l'organiser à l'intérieur de son système. Popplewell utilise l'exemple des *Nuits fauves* et, plus particulièrement, de la version cinématographique de l'œuvre de Collard pour illustrer cette idée :

Those fragments of the novel that can be seen to tackle the subject of anti-arab racism are almost completely omitted from the film. In addition, while Collard's discussion of his sexual and emotional life in the novel still fails to resolve questions concerning whether he is primarily heterosexual or homosexual, the film suggests that he abandons his gay relationships in favor of his love for Laura. This results in creating in the film a pleasant narrative flow, and it leaves

implicit in the film a moral condemnation of homosexuality. [...] The film loses connections that may not normally occur to us, and the difficult gray and ambiguous texture of life is flattened out and homogenized. [...] To sum up, a redemptive narrative can be understood then as one that disables the possibility of representing a chaotic and diverse experience (Popplewell : 2004, 36-7).

En simplifiant par rapport au roman son propos mais aussi sa composition, le film, selon l'auteur, devient plus immédiatement compréhensible comme aveu.

Outre la fragmentation narrative, une deuxième stratégie est employée autant par Renaud Camus que par Hervé Guibert pour laisser indécidable le sens de l'expérience relatée: il s'agit de l'ironie, un subtil équilibre du ton narratif qui empêche que telle ou telle interprétation potentielle du lecteur soit avalisée par le texte. Dans les écrits du sida chez Hervé Guibert, l'ironie servirait aux mêmes fins, bien qu'elle soit appliquée à des textes fort différents de ceux de Camus. Chez Guibert, il y a une forte tension entre, d'une part, une volonté de tout dire sur soi, de se rendre soi-même transparent par l'écriture et, d'autre part, une forte tendance à la fiction. Popplewell définit la fiction dans les textes de Guibert comme l'entreprise de donner un sens, donc d'interpréter les données sensuelles de l'expérience. Cette «tentation» de la fiction, Guibert y cède toujours; ses écrits sont fortement travaillés par des systèmes d'interprétation, notamment par la construction de héros tragiques. Cependant, ces processus de création de sens seraient toujours, chez Guibert, soumis à l'ironie :

Fiction in Guibert's novels is then synonymous with the culture of redemption. This is fiction considered as an illusory sense-making project. Guibert opposes the culture of redemption by subjecting to irony the whole fictional process of creating tragic heroes (Popplewell: 2004, 132).

Popplewell conclut :

Guibert does not create an image of himself that detracts from the real horror and suffering of his experience; nor does he create an example for others to observe and pass judgment over. In this way, he resists the culture of redemption. His work is a kind of pose – a collection of highly stylized images of the self in extremis (Poplewell : 2004, 134).

Poplewell reconnaît donc dans la littérature gaie française, à partir des années '80, tout un courant de résistance à une esthétique de la rédemption et de la confession. Cette résistance se concrétise dans les textes par diverses stratégies, mais qui toutes tendent, toujours selon Poplewell, à rendre le sens moins décidable, plus incertain et insaisissable.

Une nouvelle littérature gaie : l'esthétique de la nudité. Il semble donc que se soit développé en France à partir des années '80 un courant littéraire gai. Consciemment opposé au discours dominant et à la honte en tant qu'intégration de ce discours, cette littérature gaie nouvelle dit l'expérience homosexuelle, et notamment l'homosexue, de façon simple, franche et directe. Cette simplicité énonciative se traduit par des textes autofictifs «trans-génériques», souvent fragmentés, au fil narratif lâche, sinon désintégré; surtout, elle donne lieu à des textes qui refusent le jeu de l'interprétation, qui manifestent une sorte de silence du «je» quant au sens à accorder à l'expérience, aux formes. Ce silence est un refus, celui de répondre au discours dominant, de faire du «discours en retour»; il entraîne une littérature superficielle, au sens où le texte n'entre pas dans l'analyse des motivations, des causes cachées, il se contente de relater une série d'événements. En ce sens, ce texte fait écho à certaines idées de Foucault, refusant de s'identifier, refusant l'idée d'une essence psychologique:

On est perdu dans sa vie, dans ce qu'on écrit, dans le film qu'on fait lorsque précisément on veut s'interroger sur l'identité de quelque chose. Alors là, c'est loupé, car on entre dans les classifications. Le problème, c'est de créer

justement quelque chose qui passe entre les idées et auquel il faut faire en sorte qu'il soit impossible de donner un nom, et c'est donc à chaque instant d'essayer de lui donner une coloration, une forme et une intensité qui ne dit jamais ce qu'elle est. C'est ça l'art de vivre. L'art de vivre, c'est de tuer la psychologie [...] (Foucault : 1981, 256).

Foucault se méfie de l'identité en tant qu'elle lui apparaît être une illusion, une fiction dangereuse, qui est directement liée à la question de la sexualité et du pouvoir exercé sur elle. Il propose plutôt un art de la surface, sensuel, une esthétique des formes.

Cet art que Foucault appelle de ses vœux, c'est celui des journaux de drague, mais aussi d'autres textes comme *Incidents* de Barthes et les textes du sida de Guibert (*À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, *Le Protocole compassionnel*, *L'Homme au chapeau rouge* et *Cytomégalovirus*), qui peuvent difficilement être considérés comme appartenant au genre défini par Whorton. Tous feraient partie de ce courant littéraire, que je propose de nommer «esthétique de la nudité». Dans cette perspective, les textes de Dustan (selon moi tous ses textes, mais en ce qui concerne cette étude, du moins, certainement ses deux premières publications) trouvent place à l'intérieur d'un courant littéraire spécifique, qui poursuit mais aussi transforme fondamentalement le projet de dévoilement qui caractérisait la littérature gaie en France depuis le début du vingtième siècle.

Chapitre 2

***Dans ma chambre et Je sors ce soir* : les mécanismes de la nudité**

DMC et JSCS ressemblent par plusieurs traits fondamentaux aux écrits que nous venons d'analyser : ils correspondent par exemple très bien à la catégorie «journal de drague» inventée par Whorton, et, pour certains, Dustan refait, dix ans plus tard, ce que Camus avait déjà fait dans *Tricks* et d'autres écrits. Dans un premier temps, je tenterai en effet d'établir en quoi Dustan peut être considéré comme appartenant à une littérature de la nudité telle que je l'ai décrite dans la dernière section. Je tenterai de voir également quels pourraient être les apports spécifiques de Dustan, notamment en me penchant sur la langue des textes, cette langue oralisante, truffée d'anglicismes et de slang qui est caractéristique de l'écriture dustannienne. Enfin, je me pencherai sur le lecteur fictif qui est construit par les textes et les rapports que celui-ci peut entretenir avec la réalité diégétique et celle des lecteurs réels.

Les Stratégies textuelles

Parler l'homosexualité. Toutes les caractéristiques de l'écriture de la nudité relèvent en fin de compte d'un problème d'énonciation : comment dire un «je» gai sans tomber dans le «discours en retour», c'est-à-dire, sans répondre au discours dominant, hétéronormatif, que ce soit en s'y opposant, en s'excusant ou en s'expliquant. On se rappellera les mots de Barthes : «Les Tricks de Renaud Camus sont simples. Cela veut dire qu'ils parlent l'homosexualité, mais ne parlent jamais d'elle (...)» (Barthes in Camus : 1988, 14-15). Dans DMC et JSCS, l'homosexualité des personnages est dite sans précautions, sans préparation, en dehors des structures narratives du secret et du dévoilement. Dans DMC par exemple, le lecteur apprend dès le troisième paragraphe que le narrateur est gai et l'information doit être déduite au détour d'un récit portant sur tout autre chose, soit les difficultés que vit Guillaume avec ses colocataires, Quentin et Nico, qui le réveillent quand ils «baisent» ou quand ils parlent au milieu de la nuit, et qui entrent dans sa chambre comme dans un moulin :

La deuxième fois il a frappé. Au moment où j'ai gueulé Non! il est entré dans la chambre. Là j'étais carrément en train de me faire sauter sur le bord du lit. J'ai dit Tire-toi. Au lieu de se casser il m'a regardé d'un air particulièrement hagard. J'étais fou de rage. J'ai dit à l'autre t'arrête pas, il va se casser, il fait juste ça pour me faire chier. Je me suis concentré sur la baise. Quentin nous a regardé faire. Au bout d'un moment il est parti sans rien dire (DMC, 12).

Le fait que Guillaume soit alors en train de se faire enculer se présente de façon anecdotique, au second plan du récit : l'écriture ne fait pas de l'homosexualité du héros une révélation; elle n'est pas le cœur d'un événement dans le récit, elle n'en est qu'une des données. Elle est sans valeur attribuée, elle est *neutre*.

Pourtant, souvent encore à l'époque de la publication de DMC, la sexualité gaie se trouve prise dans les structures du dévoilement, comme par exemple dans *Les Nuits fauves* de Cyril Collard. Le roman s'ouvre sur cette phrase : «Elle est entrée» (Collard : 1996, 5). Suit une description détaillée de la belle Laura, de la première rencontre de Jean, le héros, avec elle : un début classique pour un roman d'amour. Mais, immédiatement après ce premier épisode de la rencontre entre Jean et Laura, un deuxième épisode s'ouvre sur ces phrases troublantes :

Je me réveillai en sursaut. La mort était là; dans la forme effrayante d'un tas de vêtements posés sur une chaise au pied de mon lit, distinguée des ténèbres par un rayon de lune (Collard : 1996, 11).

C'est au cours de ce passage que l'on découvre la séropositivité et l'homosexualité du héros. L'homosexualité et le sida sont utilisés par le roman comme contrepoint dramatique au récit attendu d'un amour hétérosexuel naissant. La structure de récit tragique que l'auteur a choisi de donner à l'histoire qu'il raconte commande plus ou moins les valeurs que prendront ensuite les événements. C'est ce que Popplewell tente d'illustrer dans sa thèse sur les récits du sida en France : plus un récit est strictement encadré dans l'enchaînement de ses épisodes par son schéma narratif, plus il est difficile de rendre dans le cadre de ce récit des nuances de sens et de valeurs. Conséquemment, la lecture que l'on fera du récit risque également de s'inscrire plus facilement à l'intérieur de systèmes de valeurs préétablis, ou, en d'autres mots, dans une lecture idéologique, et, dans le cas qui nous occupe, dans une lecture confessionnelle. Ne pas parler d'homosexualité mais «la parler», pour reprendre les mots de Barthes, c'est aussi ne pas lui assigner un rôle dans un schéma narratif. L'homosexualité ainsi libérée de tout rôle n'est plus ni bonne ni mauvaise, elle est, simplement.

Errance narrative. Pour construire des textes où l'homosexualité occupe une place centrale sans que pour autant le texte pose la question de sa valeur, l'esthétique de la nudité déconstruit le récit. Différents auteurs le font de différentes manières. Whorton propose de voir dans la structure d'une série d'homotextes les mouvements à demi aléatoires de la drague, une idée qui s'applique aussi très bien à DMC et JSCS. Les deux récits présentent en effet de constantes dérives narratives. DMC se présente d'abord comme le récit d'une relation amoureuse, mais le fil narratif en est plutôt lâche, l'histoire est contée en trente petits chapitres ou fragments s'enchaînant de façon très libre. Comme le héros du récit dans sa vie amoureuse, le récit est « infidèle » : beaucoup de relations sexuelles particulièrement sont relatées en détails, qui font digression par rapport au fil conducteur du récit. Il y a également un fragment entier intitulé "People are still having sex", qui interrompt complètement le récit pour laisser le héros/narrateur discuter de sa sexualité, disserter sur son « monde », ce « monde merveilleux où tout le monde a couché avec tout le monde » (DMC, 70). La sexualité dans le récit de Dustan occupe évidemment une place centrale, elle est un monde en soi, doté d'un extraordinaire pouvoir d'attraction, de sa gravité propre, qui fait dévier le cours du récit, le ralentit, menace de l'avalir complètement. Pour reprendre les mots de Whorton, le texte « erre », « manque d'une direction narrative claire » (Whorton in Heathcote : 1998, 43).

Cette errance narrative, par ailleurs, n'est pas seulement liée à la représentation de l'homosexualité dans les romans, elle est un système narratif à part entière, elle relève d'une esthétique. En cela d'ailleurs, comme le remarque Boisseron (Boisseron : 2004, 88), les textes de Dustan seraient archétypaux du roman moderne tel que Barthes le définit dans *Le plaisir du texte* :

Vous voulez qu'il arrive quelque chose et il n'arrive rien : car ce qui arrive au langage n'arrive pas au discours : ce qui arrive, ce qui s'en va, la faille des deux bords, l'interstice de la jouissance, se produit dans le volume des langages, dans l'énonciation, non dans la suite des énoncés (Barthes : 1973, 23).

Certains effets du récit font ici défaut, il est vrai, dont le secret et le suspense, qui sont à peu près absents, sauf pour ce qu'implique tout récit chronologique (dans le cas de DMC, le lecteur attend de savoir à quoi mènera la relation amoureuse entre Guillaume et Stéphane, alors que dans JSCS, on attend de savoir ce qui se passera au cours de la soirée). Autant dans DMC que dans JSCS, un cadre narratif est adopté qui donne une structure narrative minimale aux récits : l'histoire d'une relation amoureuse (DMC) et celle d'une soirée dans une boîte de nuit (JSCS). Mais dans les deux cas aussi, le lecteur peut se demander ce qui détermine le fil du récit, ce qui motive la relation de tel épisode ou de tel autre. Le récit ne définit pas une direction claire, il fournit plutôt un cadre temporel et thématique très lâche, à l'intérieur duquel le héros comme le récit errent, tournent en rond ou, du moins, s'agitent selon des motivations qui échappent souvent au lecteur.

Structure narrative : *Dans ma chambre*. Dans DMC, c'est à partir du moment où la relation entre Guillaume et son amant se dégrade que s'accroît cet effet d'une errance narrative, d'une indécision du récit. Du chapitre deux au chapitre cinq, soit pendant cinq courts chapitres (sur trente), le récit avance selon une ligne droite : le personnage est complètement occupé de sa relation d'amour naissante avec Stéphane et, parallèlement, le récit l'est aussi. Puis, une première digression importante survient (chapitre 6), où le narrateur relate deux séjours qu'il a faits aux États-Unis dans le passé, dont un où il rencontre Quentin, son ex-copain. C'est à la fin de ce chapitre et de cette première digression importante du récit depuis la rencontre de Stéphane que

survient le premier indice du fait que la relation entre les amoureux n'est déjà plus une idylle :

J'ai proposé à Stéphane de s'installer à la maison au lieu de prendre un studio. Tout en le faisant je me disais que c'était une erreur. [...] Je me disais que si on n'habitait pas ensemble je le larguerais obligatoirement alors que si on vivait ensemble j'allais peut-être l'aimer comme il fallait. Je me disais que je ne savais plus ce que c'était que l'amour. Je ne voulais pas être seul. Je ne voulais plus avoir à chercher quelqu'un. Stéphane finirait bien par acquérir les qualités qui lui manquaient pour que je l'aime (DMC, 42).

À partir d'ici, le fil narratif constitué par l'histoire d'amour entre Guillaume et Stéphane devient plus ténu : de temps en temps, quelques indices surgissent qui laissent comprendre que la dégradation de la relation amoureuse se poursuit. Par exemple, ce passage au début du chapitre 9 :

Ce matin je lui ai dit que je le violerais en rentrant. C'était pour m'obliger, pour lui faire plaisir. Mais en fait ça me gonfle de le sauter. Je regarde le paysage. Je décide de lui mettre une cagoule. Comme ça au moins je suis sûr de bander (DMC, 53).

Mais outre ce mince fil conducteur, le récit s'effrite en fragments et se présente de plus en plus comme une chronique sur les mœurs du héros (et, accessoirement, du ghetto gai parisien), chronique constituée majoritairement de rapports minutieux des expériences sexuelles du héros. La digression devient alors système, au point qu'il n'est peut-être plus possible de parler de digressions. Le lecteur pourra dire, comme le narrateur de DMC : «Je vivais au jour le jour [ou : je lisais de page en page], sans savoir où j'allais» (DMC, 11).

Le lecteur suit alors le héros, et conséquemment le récit, dans ses errances, dans son égarement. La lecture de DMC peut être, pour cette raison, quelque peu déroutante. En effet le texte n'explique ni ne justifie ses digressions : le narrateur

n'entre pas dans l'interprétation de la psychologie du personnage; plutôt, il se fait lui-même le reflet, par sa narration, de ce que seraient les mouvements de conscience de ce dernier. La digression du chapitre 6 par exemple est introduite par les pensées de Guillaume alors qu'il se regarde dans un miroir : «C'est pour ça que j'ai tant de succès en ce moment, j'ai l'expression que j'avais à quinze ans, quand j'étais en vacances à L.A. chez les L. [...]» (DMC, 38-9). Suit une description de ces vacances, un très bon souvenir : soleil, plage, *drinks*, etc. Puis, sans transition aucune, retour au présent :

Ça fait quatre ans que je pense que je vais mourir l'année prochaine. Je me trouve beau quand même. J'écoute Depeche Mode, In your room – higher love adrenaline mix, le mix de François Kervokian est vraiment géant (DMC, 40).

Le passage du souvenir à la réalité présente est brutal, la peur de la mort surgit sans que rien dans les paragraphes précédents ne l'annonce. Et tout de suite aussi la narration poursuit sur d'autres considérations, d'une façon plutôt décousue, revient à la conscience de soi de Guillaume qui s'observe dans son miroir, à la conscience que Guillaume a de son environnement (la musique). Suivront ensuite plusieurs paragraphes où Guillaume se remémore un séjour plus récent à Los Angeles, où il a rencontré Quentin, son ex-copain. L'angoisse face à la mort semble oubliée pour le personnage, elle est apparue l'espace d'un moment et tout aussitôt elle disparaît, au milieu de considérations plus ou moins légères, de souvenirs souvent anecdotiques : «On boit des Coors devant la télé, en mangeant les sushis que j'ai trouvés au supermarché en bas de la colline, j'ai roulé très vite pour y aller» (DMC, 42). Ce qui concerne directement le récit, l'état d'esprit du personnage, ses angoisses et ses espoirs, ses sentiments par rapport à sa relation amoureuse actuelle, tout cela est plus ou moins noyé dans une foule de détails et d'anecdotes, sans que l'écriture marque d'une quelconque emphase ce qui serait plus important, plus essentiel. Le lecteur peut

alors avoir l'impression, parfois frustrante peut-être, de rester en surface de la réalité, de dériver d'un moment à l'autre sans jamais aller au fond des choses.

Structure narrative : *Je sors ce soir*. À peu près le même phénomène s'observe dans JSCS, seulement, il est encore davantage marqué : le récit «colle», de moment en moment et avec une précision que Boisseron qualifie de maniaque (Boisseron : 2003, 85), à l'expérience du personnage, qui passe la majeure partie de sa soirée, et donc aussi la majeure partie du récit, à attendre : que les gens arrivent au club, qu'il fasse plus chaud, que ça bouge davantage sur les pistes de danse, que la musique soit meilleure, que l' *ecstasy* fasse effet... Voici par exemple un passage où Guillaume a envie de commander un verre au bar :

Je demande du feu. Je fume une clope. Je regarde passer. De toute façon je ne suis pas pressé de boire, j'ai décidé que je ne dépenserais pas un sou de plus que ce qui me reste, plus le fric que je vais quand même devoir aller tirer tout à l'heure parce que là je n'ai que de quoi boire un verre et que je sais que ce ne sera pas suffisant pour tenir toute la soirée. Mais j'ai envie de voir ce que ça donne quand je ne suis pas bourré. Alain ne buvait jamais d'alcool. Il nous filait toujours son ticket pour qu'on boive à sa place.

Je demande du feu. Je fume une autre clope. Et puis je finis par en avoir marre, alors je me donne le feu vert pour le premier verre (JSCS, 18-19).

La majeure partie du récit est constituée de l'enchaînement de ces micro-événements, qui viennent et qui vont sans jamais rien fonder. Guillaume voudra d'abord «faire téquila-Corona», avant de se raviser parce que «ça ferait trop cher». Il envisage alors la possibilité d'une bière, «mais la bière ça fait gonfler», alors il commande finalement «une vodka glace», «en pensant – J'aurais dû prendre une bière.». Les pensées et les volontés du personnage sont changeantes, souvent contradictoires. Si Guillaume affirme ne pas vouloir dépenser plus que l'argent qu'il a sur lui, cela ne l'empêche pas, dans la même phrase et dans un même élan, d'affirmer qu'il devra quand même aller

retirer de l'argent plus tard. S'il n'est «pas pressé de boire», cela ne vaut que le temps de terminer une «clope» et d'en allumer une autre, soit pour le lecteur le temps de lire quatre lignes, avant que Guillaume ne se ravise : il «en a marre», et se «donne le feu vert pour un autre verre». Les longues tergiversations de Guillaume quant au choix d'une consommation (bière-téquila, bière, vodka, bière) font surgir en lui des souvenirs (Alain, Christopher, les «States») et donnent lieu à des angoisses et des considérations concernant son apparence physique et l'état de ses finances. On voit comment, autour d'une décision pourtant simple du héros, celle de commander un verre, les désirs s'enchaînent aux peurs, les perceptions aux images mentales et aux idées; Guillaume est empêtré, malhabile, lourd de toutes ces chaînes de réactions qu'il promène avec lui : il tourne en rond, prisonnier de son angoisse, et le lecteur le suit dans ses mouvements absurdes.

Posture narrative. On pourrait écrire, comme le fait Whorton à propos d'autres écrits, que la forme textuelle des écrits de Dustan «erre», semblant manquer autant d'un propos narratif clair que de consistance formelle. Cette absence cependant produit aussi l'effet d'une transparence du récit : c'est comme si le narrateur avait cessé d'agir comme ce filtre auquel les lecteurs sont habitués et qui devrait sélectionner les choses à relater et éliminer les autres. Comme Schehr à propos d'*Incidents*, on pourrait parler d'un silence du narrateur, d'un retrait inhabituel et déroutant de la volonté énonciatrice du «je». Dans le système narratif qui est celui de DMC et de JSCS, le silence du «je-narrateur» laisse entendre une autre subjectivité, celle du «je-personnage». Ce que fait Dustan, c'est de s'approcher autant qu'il le peut, par l'écriture, de l'expérience subjective de la réalité, donc de l'expérience telle qu'elle est vécue avant la médiation de la mémoire et du langage, de l'expérience comme elle

est ressentie dans le moment présent, avec ce que cette expérience comporte potentiellement de banalité, mais aussi d'indirection, d'absurdité, de chaos. Dans ce passage, déjà cité plus haut, de *Nicolas Pages*, l'auteur explique le dilemme qui se pose à lui au moment d'écrire son troisième roman, *Plus fort que moi* :

Aller plus loin, mélanger les temps de la voix intérieure entre alors et maintenant, aurait empêché l'effet de présentification (de présentité) de l'action, empêché le lecteur d'accompagner le personnage pas à pas. Je voulais être explicite [...], mais sans me couper de la charge vitale d'effroi et de glace, sans trop me situer sur le calme plan de l'après-coup (*Nicolas Pages*, 407).

Dustan explique dans ce passage qu'il a voulu conserver dans ses textes l'effet de l'expérience telle qu'elle est vécue au présent en faisant suivre d'aussi près que possible le personnage au lecteur. Ce projet narratif, c'est ce qu'il nomme «effet de présentité». Il explique également que cet effet, qu'il avait réussi à créer dans ses deux premiers romans, risquait d'être perdu si, dans un texte suivant, il avait fait le choix d'entrer davantage dans l'interprétation psychologique du personnage. Cette idée d'un «effet de présentité» est essentielle au projet de Dustan, elle fonde l'esthétique de ses deux premiers romans.

«L'effet de présentité» se résume essentiellement en une posture narrative. Dans *DMC* et *JSCS*, comme l'auteur l'écrit lui-même, le lecteur «accompagne le personnage pas à pas» et ce, grâce à une curieuse fusion de l'entité narrative et du personnage principal. Dans ces récits, le narrateur se place dans le présent diégétique et devient une sorte de double de la conscience du personnage. Dans le premier des deux romans, le procédé est utilisé en alternance avec d'autres parties où la narration se fait au passé. L'alternance des deux modes est parfois rapide et, souvent, difficilement explicable, créant une sorte d'oscillation de la distance narrative, par ailleurs assez subtile pour que l'on ne la remarque presque pas. Par exemple, à la

page 126, où Guillaume annonce à Stéphane qu'il le quitte, on trouve six courts paragraphes (cinq lignes en moyenne chacun), avec, intercalées entre les trois derniers, les paroles d'une chanson. Les deux premiers sont au passé, le troisième au présent, le quatrième et le cinquième sont au passé et, enfin, le sixième est au présent.

Voici les troisième et quatrième paragraphes :

Stéphane s'endort pour m'oublier dès qu'on est rentrés. Il est quatre heures. On aurait pu baiser. Je me branle. C'est super. Pourtant c'était la meilleure soirée. Don't play around with love if you've got a boyfriend.

Au retour de Londres j'ai dit à Stéphane que je le quittais. Il m'a dit que ça ne le surprenait pas. Il est sorti faire la tournée des bars. Je me suis branlé. C'était super. Et puis j'ai écouté une des compils de house que je m'étais achetées là-bas. Après j'ai écouté Propaganda, Duel (DMC, 126).

Cette alternance des temps de la voix narrative fait sentir au lecteur qu'il y a une entité narratrice distincte du personnage, mais celle-ci est facilement oubliée du fait qu'elle demeure «silencieuse», c'est-à-dire qu'elle ne commente pas le récit, qu'elle se fait plus ou moins l'équivalent de la conscience du personnage.

Dans JSCS, il n'y a plus ces passages narratifs au passé, sauf dans les cas où le personnage-narrateur évoque ses souvenirs. Une fusion presque parfaite des deux entités est conservée tout au long du récit : «La particularité de ce récit, écrit Boisseron à propos de *Je sors ce soir*, est que le temps diégétique et le temps de la lecture sont presque à l'unisson» (Boisseron : 2003, 85). Le récit en effet s'ouvre sur un passage où la voix narrative s'identifie au personnage qui fera l'objet du récit et, dans un même mouvement, se place elle-même dans le présent diégétique :

Je m'étais habillé ce matin pour mon rendez-vous avec Diane, et comme c'était un truc important pour moi, je n'ai pas pensé à ce que j'allais faire après, et qui ne pourrait, de toute évidence, qu'être ce que je fais maintenant : descendre la rue Lepic vers la place Blanche pour aller au gtd qui est à la Loco depuis que le Palace a fermé (JSCS, 12).

Cette phrase établit d'emblée une correspondance entre le lieu d'énonciation et celui de l'action narrative, faisant mine de fondre ensemble, en une seule entité, le narrateur et le personnage. De plus, la langue du narrateur est la même que celle du personnage, langue familière oralisante, constituée de slang et d'argot, d'abréviations, ce qui renforce encore l'effet de fusion des deux entités. Il s'agit pourtant forcément de deux entités distinctes, puisque le personnage dans le récit n'est pas montré écrivant son propre récit. La voix narrative indique cependant déjà au lecteur, par cette phrase, quel est son projet : celui de suivre au plus près le personnage, de se glisser dans sa peau. Guillaume Dustan narrateur/auteur se fond dans son moi passé, dans le «je» du Guillaume personnage, qui sort ce soir.

La fusion de l'entité narrative et du personnage donne lieu à une énonciation particulière. Certains passages donnent à voir le personnage et son environnement en mouvement, un peu comme le ferait une caméra :

Une fois sorti je me regarde. Rajuste ma chemise. Lisse le bas dans le dos, les côtés. Et puis je veux me laver les mains mais il n'y a pas de savon dans les distributeurs, ni ici ni aux chiottes des mecs, bravo la Loco. Alors je me les rince et je retourne au bar (JSCS, 18).

Dans la même catégorie d'énonciation, il faudrait placer aussi les dialogues et toutes manifestations physiques, matérielles de la réalité diégétique. D'autres passages par ailleurs donnent accès à ce que seraient les pensées du personnage. Dans le passage suivant, Guillaume entre dans le club et regarde le portier, évalue son potentiel érotique :

Décidément il est faisable : bouche charnue, beaux lobes d'oreilles, pas mal de poils dans l'échancrure de sa chemise noire. *Alors je passe deux doigts de la*

main gauche à l'intérieur, entre deux boutons, et il y a encore plein de poils, et je me dis que ça serait sûrement excitant comme confrontation, les siens et les miens. Je me ferais sûrement baiser. Je n'aurais pas envie de le baiser parce qu'il est beaucoup plus lourd que moi, et plus vieux, et probablement pas souvent passif, et que je n'aime que les culs bien faits, mais ça pourrait être pas mal, alors je le regarde droit dans les yeux pour marquer le coup et puis j'entre (JSCS, 26).

Ici, sauf pour ce qui est des passages que j'ai mis en italiques, la voix du narrateur donne accès aux pensées qui seraient celles du personnage au moment où il croise le portier.

En fait, les deux premiers types énonciatifs identifiés correspondent tous deux à la description, dans le temps diégétique, de la réalité subjective du personnage : dans le premier cas, c'est le monde visible qui est décrit, donc ce que la conscience du personnage enregistre de la réalité sensible, alors que dans le deuxième, ce sont les autres phénomènes de conscience, soit les pensées, images mentales, émotions et sentiments de Guillaume. En fait, les deux catégories peuvent être regroupées en un seul niveau de discours, celui qui correspond au présent intérieur de Guillaume. Il y a cependant un deuxième niveau de discours, celui-là correspondant à la voix du narrateur lui-même, comme dans le passage suivant :

En fait je me fais chier. Normalement je ne viens pas aussi tôt. J'arrive à dix heures-dix heures et demie, je reste un peu en haut, ça dépend de la musique, et puis je vais rejoindre les aficionados de la nuit sur la piste du bas, au Palace ou ici ça fonctionne de la même façon [...] (DMC, 20).

Ce passage est subtilement différent des précédents en ce qu'il semble ici peu probable que ce soit le personnage qui, au cours de sa soirée, s'informe lui-même de ce qu'il sait évidemment déjà, soit que «au Palace ou ici, ça fonctionne de la même façon». Ce passage donc ressemble davantage à une explication à l'intention du lecteur qu'à une pensée du personnage dans le présent diégétique : nous serions ici

en présence de la voix du narrateur seul. Bien sûr, le texte entier est, dans le système fictif du texte, le fait du narrateur, mais ce narrateur est ventriloque, il fait entendre une autre voix que la sienne, celle du personnage, tandis que lui-même donne l'impression d'être silencieux. En fin de compte, il est difficile en général de distinguer voix narrative et voix du personnage; simplement, certains passages paraissent correspondre davantage à une transcription de la réalité subjective, psychologique du personnage, tandis que d'autres relèvent plus clairement de mécanismes narratifs, de la voix narrative elle-même.

Cette posture narrative évoque à certains égards celle d'une vidéo amateur, où le caméraman commente l'action à laquelle il prend part. En fait, je crois qu'il serait possible d'affirmer que le cinéma hante complètement DMC et JSCS. Dustan lui-même le mentionne dans *Nicolas Pages* :

Je concevais le livre comme un film. Le cadrage et les mouvements de caméras étaient dictés par la force de l'émotion. Les dialogues et les voix off par la vivacité du souvenir (*Nicolas Pages*, 397).

La posture narrative des romans me semble être marquée par ce biais cinématographique : la voix narrative, comme le cadre d'une caméra, se fait facilement oublier, elle se présente comme une fenêtre, un vide, quelque chose donc de neutre, de transparent. D'autre part, elle invente une figure de narrateur ambiguë qui, comme un vidéaste, participerait des événements qu'il enregistre, mais pour qui la réalité est aussi déjà représentation. La voix narrative de DMC et JSCS occupe un espace difficile à saisir, à la fois intérieur et extérieur à la réalité diégétique.

Attitude narrative : le rapport du narrateur au récit. J'ai dit plus haut que «l'effet de présentité» résulte essentiellement d'une posture narrative. Nous avons vu comment la narration dans le présent diégétique concourt à cet effet, mais nous avons aussi effleuré la question de ce qu'on pourrait nommer l'attitude narrative, nécessaire au projet de Dustan. Pour que le lecteur suive le personnage pas à pas, pour que l'écriture rende l'effet de l'expérience subjective de la réalité telle qu'elle est vécue de moment en moment, il faut que le narrateur (et l'auteur) renonce au pouvoir que lui confère sa position privilégiée : il doit tenir compte de la différence entre, d'une part, l'expérience dans le moment présent d'une réalité donnée et, d'autre part, le récit qui est fait *a posteriori* de cette expérience. Dans le cas d'une littérature gaie, le narrateur souvent profite de son pouvoir pour se distancer par rapport au récit, pour justifier ou condamner le personnage (dans le cas de récits autobiographiques, son moi passé), ses actions, ses pensées. Un exemple parfait de ce type de travail du narrateur par rapport à son récit est celui qui a lieu dans *Si le grain ne meurt* de Gide. Voici les propos de Lejeune à ce sujet :

Cette progressive implication du narrateur dans un discours allusif et suspensif se fait à l'aide d'une série d'explications sur le héros : mais on voit bien qu'il ne s'agit pas d'«analyse psychologique», puisque d'un bout à l'autre, des jugements de valeur sont émis. En fait, il s'agit d'une intrication des discours tenus au cours d'un procès : perpétuellement affleurent des bribes de discours que l'on sent être des réfutations d'une thèse adverse, des accusations renvoyées à l'autre partie, des exposés de circonstances atténuantes; au discours d'avocat ou de procureur, se mêlent aussi des formules de dénégations qui ne peuvent venir que d'un accusé. Naturellement, on a du mal à isoler et à identifier ces discours étant donné que l'objet du procès (l'homosexualité) n'est pas nommé; qu'il n'est pas sûr que ce soit le véritable objet du procès; et que le discours de la partie adverse ne figure nulle part. Gide croit entendre «l'autre» rire dans l'ombre (Lejeune : 1974, 33).

Cette action sur le récit, le narrateur peut la réaliser de diverses manières, en organisant le récit selon un certain schéma narratif qui en orientera la lecture en termes de valeurs, par des commentaires ou des analyses du récit, mais aussi par le

langage même qu'il utilise pour narrer les événements et, entre autres, par un ton. C'est ce qu'évitent de faire les écritures de la nudité. Whorton par exemple écrivait ce qui suit à propos de *Déballage*, d'Édouard Malvande:

Malvande's many encounters range from the tender and intimate to the violent and distasteful, and yet each episode is written in the same apparently neutral tone, just as Camus and Chotard refrain from changing tone or register even when describing radically different emotions and situations (Whorton in Heathcote : 1998, 45).

Cette absence de pathos qui caractérise la voix narrative des journaux de drague se retrouve également chez Dustan et participe évidemment du silence narratif qui caractérise ses premiers romans. À ce propos, Bénédicte Boisseron écrit :

[...] l'écriture jongle entre les détails de sa "shopping list", de ses vêtements branchés et de ses extases ou flocs sexuels. Chaque détail est mis sur le même plan sans aucune hiérarchie qui déterminerait une valeur d'importance (Boisseron : 2003, 85).

Boisseron écrit que chaque détail est mis sur le même plan, mais il faudrait plutôt écrire que tous les événements sont mis sur le même plan, qu'ils paraissent être plutôt des détails sans importance ou qu'au contraire ils semblent chargés d'un potentiel dramatique. Car il y a bien, dans les récits de Dustan, des choses extrêmement dures, comme il y a aussi des plaisirs, des joies et des espoirs violents, sans que jamais cependant l'écriture, par un changement de ton, d'accent, souligne ces moments d'intensité. La séropositivité de Guillaume, le décès de copains séropositifs, l'espoir immense qu'il fonde en sa relation avec Stéphane et l'échec de celle-ci, sa solitude, les jouissances intenses connues grâce au sexe, à la danse et à la drogue, tout cela effectivement est dit sur le même ton que l'est la "shopping list", comme s'il ne s'agissait de rien : sans que l'écriture fournisse une interprétation au lecteur, par un

changement de tonalité, par l'expression de regrets ou d'émotions, ou encore par l'expression d'une distance du narrateur par rapport au moi passé.

Nous avons déjà vu comment les scènes qui concernent le sexe entre hommes dans *Les Nuits fauves* sont construites par l'écriture comme des lieux troubles, des mises en scène dramatiques qui participent de la construction psychologique d'un héros tragique. L'altérité de l'homosexue dans le roman est donc due à son positionnement dans la structure narrative, mais elle se traduit aussi par un langage spécifique. On trouve principalement deux réseaux sémantiques dans les scènes d'homosexue des *Nuits fauves*, celui du péché ou de la damnation, et celui de la bestialité (ou d'un primitivisme) :

Dans les vapeurs de l'alcool et le martèlement de la danse, par un effet poétique, j'associais le mot «fauve» à mes nuits d'abjection. Mes descentes aux enfers n'étaient que jeux d'ombres; les culs, les seins, les sexes, les ventres palpés n'appartenaient à personne. Les mots, surtout, étaient bannis sauf ceux, impératifs, qui commandaient la satisfaction immédiate d'un désir; pour moi, les autres sonnaient faux, parodies des conversations de la surface (Collard : 1989, 35).

La première phrase, avec «les vapeurs de l'alcool et le martèlement de la danse» et la mention du mot «fauve», évoque quelque rite primitif ou fête païenne. L'absence de mots mentionnée par le narrateur, ainsi que les corps sans identité, constitués de parties disjointes, contribuent encore à la construction d'un univers sous-humain, bestial. La tonalité du passage est complétée par un vocabulaire de la damnation : «abjection», «descente aux enfers», «ombres». L'espace se divise entre un haut («conversations de la surface») et un bas («descentes aux enfers»), où le bas correspond au sexe entre hommes. On trouve les mêmes paradigmes religieux chez Genet et Gide, et bestial chez Guibert, par exemple dans *Les Chiens* (1982).

Par opposition, le sexe chez Dustan est présenté hors de toute association symbolique ou imaginaire, en une langue objective et technique plutôt que lyrique.

Stéphane est constipé. Ça m'énerve [...] Je l'envoie chier et se laver le cul. Pendant ce temps-là je retire mon jean, je remets d'abord mes bottes, puis mes super chaps en cuir. Quand il revient, les chaps en latex sont ouverts sur le lit, les rangers qui lui vont et les chaussettes assorties au pied. Je l'aide à s'habiller, et puis je le mets en place, genoux sur le lit, cul en l'air. J'ai du mal à bander vu que ça manque vraiment de préliminaires. Je mate son cul, je rajoute du gel, ça finit par m'exciter [...] Je gonfle dans son cul, il se plaque contre moi, je me retourne, je vois dans le miroir un truc de classe internationale, ça me plaît, ça me rassure, ça me flatte. Je le bourre pendant un moment, et puis j'en ai marre de la position, je l'avance sur le lit, puis on revient sur le bord, puis je sors, je lui dis de se mettre de face, j'ai un peu débandé, je rentre, je regonfle dans la capote. À la fin, il jouit (DMC, 31).

Aucune métaphore ici, sauf celles qui font partie du langage familier utilisé par le narrateur et les personnages du récit, comme par exemple le terme «bourrer». Aucune symbolisation, aucun pathos, aucune interprétation : il n'y a pas ici de réseaux sémantiques ou autres effets de langage qui évoqueraient des questions de valeurs et de morale. Aucune explication ou justification, aucun effet de distanciation qui permettraient de déterminer la position du narrateur par rapport au récit qu'il rapporte. La langue est directe et prend une tonalité plutôt technique : sont décrits avec précision les accessoires («chaps en latex», «rangers qui lui vont», «chaussettes assorties»), les positions (genoux sur le lit, cul en l'air), la série des gestes et événements et, enfin, les états émotifs et physiques des participants («ça me plaît, ça me rassure, ça me flatte»; «je gonfle», «j'ai un peu débandé», «je regonfle»). L'excitation sexuelle est notée au même titre que d'autres phénomènes, sans que jamais cette excitation ne se transmette à l'écriture elle-même, sans qu'elle ne trouble l'énonciation. À l'instar de Renaud Camus à propos de *Tricks*, Dustan pourrait affirmer :

Ce livre n'est pas un livre pornographique. Ni exploitation commerciale du sexe, ni tentative de titillation du lecteur : ratages et demi-fiascos, contingences et

ridicules sont relatés au même titre que les plaisirs les plus heureusement partagés. Nulle prouesse (Camus : 1988, 19).

Le sexe gai dans la littérature de Collard prend une toute autre figure que dans celle de Dustan : dans le premier cas, le sexe est le lieu d'un trouble des valeurs, du sens, de l'écriture; dans le deuxième, au contraire, le sexe est dit comme les autres phénomènes du quotidien, dont il fait partie. D'une part, la facilité avec laquelle Guillaume et les autres personnages ont des relations sexuelles, la fréquence des scènes de coït et la relative redondance des actes sexuels, tout cela réduit à très peu de choses ce qu'il pourrait y avoir de suspense autour de la sexualité dans les récits : pas de secret, pas de complexité narrative qui demanderait au lecteur un travail pour lequel il faudrait ensuite fournir la récompense d'une découverte (pas de dévoilement). Encore une fois, Dustan pourrait affirmer comme Renaud Camus :

Ceci n'est pas un livre érotique. L'art du narrateur, si art il y a, ne consiste pas en un effort pour rendre plus poétique le récit, plus culturel, plus relevé, ni, partant, plus acceptable socialement. Pas d'esthétisme (Camus : p. 19).

D'autre part, le sexe est énoncé exactement dans le même langage qui sert à relater la routine du quotidien, la "shopping list" pour reprendre le mot de Boisseron. Il suffit pour s'en convaincre de juxtaposer le paragraphe de DMC cité plus haut à celui qui lui succède dans le récit :

Il est déjà deux heures. J'ai pas envie de sortir. On a faim. J'ouvre une boîte de tripes, je fais du riz dix minutes, deux sachets individuels. Il reste du sancerre au frigo. Les tripes n'ont pas trop de goût à cause de la coke. Je mets Soft Cell. J'ai acheté deux vieux albums que je ne connaissais pas, sauf le hit qui est top, Numbers. Who's that person you woke up next to today ? me demande Marc Almond. Je roule un pétard et puis je l'allume et puis j'éteins la chaîne avec la télécommande de la chaîne et après j'allume la télé avec la télécommande de la télé parce que je n'ai pas réussi à mettre les deux sur la télécommande multistandard que j'ai achetée la semaine dernière, et je cherche quelque chose sur le câble et je passe le pétard à Stéphane (DMC, 33).

Stylistiquement, les deux passages sont fort semblables. On reconnaît d'abord le même langage dénué de pathos, très neutre, et la même précision de détails. L'enchaînement des actions du personnage («je roule», «je l'allume», «j'éteins», «j'allume», «j'ai achetée», «je cherche», etc.), sans presque de ponctuation, crée le même effet de liste et de répétition que l'on retrouve particulièrement dans la dernière partie de la citation précédente :

Je le bourre pendant un moment, et puis j'en ai marre de la position, je l'avance sur le lit, puis on revient sur le bord, puis je sors, je lui dis de se mettre de face, j'ai un peu débandé, je rentre, je regonfle dans la capote. À la fin, il jouit (DMC, 31).

Dans les deux cas, l'écriture s'attache à faire une description fort précise, sans apparemment craindre la monotonie, le va-et-vient des gestes. C'est donc dire que la relation sexuelle elle-même, ce moment qui, dans un récit érotique conventionnel, devrait être le point culminant, ce moment cathartique par excellence dans la structure du récit confessionnel, ce moment donc est relaté d'un ton absolument égal au reste du récit, sans pathos, sans rien dans l'énonciation qui le soulignerait, qui permettrait de lui accorder un statut particulier. L'égalité du ton aplanit en quelque sorte le récit; on pourrait dire comme Barthes à propos de *Tricks*, qu'il s'agit de «sortes d'à-plats, sans ombres et comme sans arrière-pensées» (Barthes in Camus : 1988, 15).

Ces suites d'énoncés courts et la rareté de la ponctuation qui caractérisent DMC et JSCS impriment au texte un rythme rapide. Le récit pourrait à la limite parfois ressembler à une liste; mais, le plus souvent, il s'agit d'une liste d'actions se succédant dans le temps, décrites en de courts énoncés commençant par «je» et un verbe conjugué au présent : il en résulte un effet dynamique, malgré la redondance des

énoncés. Les mouvements souvent répétitifs, désordonnés ou sans direction apparente de ces suites d'actions, associés à la rapidité du rythme, rendent parfois étourdissante, et même essouffante, la lecture des textes. Le procédé est curieux, très opposé à l'exigence de non-répétition et de beau style qui caractérise une bonne part de la littérature française (on ne sera peut-être pas surpris de ce que Dustan se réclame de Duras). L'absence presque complète de moments cathartiques, de moments qui seraient marqués par l'écriture comme étant particulièrement significatifs, ainsi que cet enchaînement rapide et apparemment sans direction des énoncés, déterminent un effet de perpétuelle fuite en avant. Le lecteur de DMC et, surtout, de JSCS est pris, comme l'est aussi le personnage, dans un présent fuyant, qui n'est jamais le lieu du sens, qui est toujours en suspension, en attente d'un futur indéterminé. Les événements relatés ne semblent jamais pouvoir fonder un sens, mais marqueraient plutôt, par l'accumulation de détails, de riens, une sorte de vide, de creux au cœur même de l'écriture; DMC et JSCS déterminent une expérience de lecture qui est toujours *en manque de sens*, toujours en déséquilibre vers un *à-venir* qui ne devient jamais *présent*.

La Langue de la nudité. La transparence ou nudité énonciative résulte également de la langue des textes : aucune figure de style, métaphore ou trope littéraire qui masquerait les gestes, les corps. Si on trouve des métaphores, elles relèvent du langage courant, familier (par exemple, comme je l'ai noté plus haut, l'expression «bourrer») et tendraient plutôt à accentuer la matérialité de l'acte sexuel qu'à la masquer. Il n'y a pas non plus ici de «beau style», le narrateur ne fait apparemment aucun effort pour séduire le lecteur : son langage est simple à l'extrême, brut même, calqué sur le langage oral, celui parlé dans le milieu gai parisien des clubs

de nuit et des réseaux de rencontre (saunas, Internet, commerces gais). Bref, le narrateur parle, comme le personnage, la «langue du ghetto» :

The specificity of Dustan's ghetto in the novels is, first and foremost, determined by language. The novels are written in ghetto language, or what Gilles Deleuze and Felix Guattari have called a "minor language". For Deleuze and Guattari, a minor language is not a standard language spoken by a small number of speakers, but rather a destabilizing use of a major language marked by the immediate connection to the political and the importance of collective value. It is constituted through variations on the major language and a deliberate impoverishment or sobriety of this language. Such variation may include, but is not simply equivalent to the use of intimate language, slang, or bilingualism. Each of these linguistic features is prominent in Dustan's novels (Hendrickson : 1998, 103).

La nudité des textes de Dustan est donc aussi une nudité linguistique. En refusant les conventions linguistiques qui caractérisent la littérature française, pour adopter plutôt la langue du ghetto, la langue familière qui est parlée par le personnage et son entourage, l'auteur contribue encore à fondre ensemble narration et personnage. D'autre part, il donne au texte, par ce choix d'un langage non officiel et appartenant à une communauté restreinte, un caractère intime. Le lecteur a l'impression de pénétrer un univers privé, le ghetto :

From the very first pages of both of the books, the language is casual and informal. Quotation marks and other aspects of standard French punctuation are never used to convey dialogue, which blurs the boundary between speech and writing and occasionally even makes it difficult to ascertain who is speaking. The narrator immediately uses the tone of familiar conversation and treats the reader as an insider, without so much as a brief introduction. Intimate and not always flattering details about the personal life of the narrator are divulged without explanation or apology (Hendrickson : 1998, 103).

J'ai noté plus haut le fait que l'homosexualité du narrateur est mentionnée dans les récits sans système d'introduction, comme si elle allait de soi. Il en va de tout le reste comme de l'homosexualité dans les textes de Dustan : le lecteur est traité comme un intime, "as an insider" pour reprendre le terme de Hendrickson. Des noms propres, de lieux ou de gens par exemple, se présentent sans explication, comme si tous les

lecteurs devaient être au courant de ce dont on parle. C'est ce qui se passe dans l'incipit de JSCS, citée déjà plus haut :

Je m'étais habillé ce matin pour mon rendez-vous avec Diane, et comme c'était un truc important pour moi, je n'ai pas pensé à ce que j'allais faire après, et qui ne pourrait, de toute évidence, qu'être ce que je fais maintenant : descendre la rue Lepic vers la place Blanche pour aller au gtd qui est à la Loco depuis que le Palace a fermé (JSCS, 12).

L'effet de familiarité est encore augmenté par l'usage fréquent d'abréviations (ici : gtd, pour "Gay Tea Dance") qui ne peuvent signifier que pour des lecteurs gais parisiens, et parfois même, que pour l'auteur lui-même (et le cercle de ses intimes peut-être).

Le «ton de la conversation familière» (Hendrickson : 1998, 103) adopté par le narrateur est marqué par des phrases à la syntaxe simplifiée et assouplie (on ne trouvera pas par exemple de participe présent). La répétition y est non seulement autorisée, mais devient la règle (les pronoms de reprise, s'ils évitent la répétition, compliquent aussi la phrase). On remarquera entre autres marques d'oralité l'usage fréquent du présentatif «c'est» et du pronom «ça» :

Je suis un peu mou à cause de son cul hyper serré, je déteste ça, mais bon c'est un début. Je suis très précautionneux pour ne pas qu'il ait mal. C'est là qu'il jouit sans se toucher. Il me dit que c'est la troisième fois de sa vie. Je me demande combien de fois ça m'est arrivé à moi, c'est vrai que ça n'est pas un truc courant⁷ (DMC, 22).

L'occurrence de formules d'insistance typiques de l'oral est aussi fréquente, comme la répétition du pronom de première personne dans «ça m'est arrivé à moi». Le vocabulaire d'autre part est marqué par l'usage d'argot et d'anglais. Hendrickson remarque différents argots, de celui très commun qui est utilisé partout en France dans les conversations familières («boulot», «connard»), à de plus spécifiquement urbains et

⁷ Mon insistance.

« jeunes » comme le verlan («keubla», «rebeu», «meuf»), et jusqu'à un argot sexuel spécialisé, utilisé principalement par la communauté gaie («tbm» pour «très bien monté», par exemple) (Hendrickson : 1998, 104). Quant à l'usage de l'anglais dans les récits, Hendrickson y voit encore la manifestation d'une langue du ghetto, en ce que la langue de la culture gaie transnationale est l'anglais : "Speaking English, then, in this context, is a way of queering oneself, of putting oneself into play in the global gay ghetto" (Hendrickson : 1998, 105). Témoignent de cette influence des termes courants dans les milieux gais, tels que "coming out", "Pride" (Fierté gaie), ainsi que plusieurs expressions du langage sexuel : "fisting", "barebacking", "chaps", etc.

La Place du lecteur

Du narrataire au lecteur. Comment comprendre ce choix que fait Dustan d'utiliser un langage argotique calqué sur la langue orale du ghetto ? D'une part, le geste a nettement une valeur politique :

Former des phrases grammaticalement correctes est, pour l'individu normal, le préalable de toute soumission aux lois sociales. Nul n'est censé ignorer la grammaticalité, ceux qui l'ignorent relèvent d'institutions spéciales. L'unité d'une langue est d'abord politique. Il n'y a pas de langue-mère, mais prise de pouvoir par une langue dominante [...] (Deleuze : 1980, 128).

La répression de la langue du ghetto est aussi une manifestation de la volonté de dominer du modèle culturel autoritaire : faire entrer dans la littérature, lieu d'autorité, le langage du ghetto, c'est refuser le silence imposé, le secret qui marque le phénomène homosexuel. Dustan refuse que la langue écrite, culturellement sanctionnée, domine la parole, comme il refuse que soit dominée l'homosexualité par l'hétérosexualité.

On peut y voir, d'autre part, la continuité d'une même démarche d'écriture, celle qui consiste en une exposition totale de soi. L'argot est par définition un langage familier et exclusif. Dans le *Robert* : «langage particulier à une profession, à un groupe de personnes, à un milieu fermé.» Un langage donc qui a en commun avec la sexualité, les fonctions physiques et le flot des pensées d'un individu, d'appartenir au domaine du privé et qui donc, à ce titre, ne devrait pas étonner outre mesure dans des textes comme DMC et JSCS. Dustan, encore une fois, veut montrer ce qui habituellement ne l'est pas; dans ses propres mots :

Le projet de Bacon est de mettre à l'extérieur ce qui est à l'intérieur, sans déperdition de charge psychique. C'est ce que je veux faire : être dans la vérité de la puissance émotionnelle du sujet (Dustan dans Miles : 1998, 30).

Le lecteur de DMC et JSCS (peut-être même le lecteur gai qui appartient au même milieu que l'auteur) peut avoir parfois l'impression, à cause de l'absence d'explications ou d'interprétation de la réalité diégétique et à cause de cette langue idiosyncrasique qui est celle du texte, que ce texte justement l'ignore. Cette «attitude» du texte est l'effet du projet narratif de Dustan, c'est-à-dire celui de placer le lecteur dans la peau du personnage-narrateur, comme Dustan l'explique (en anglais) dans *Génie divin* :

The thing is, with the he, she, and past tense literature, you are made to be the audience. The narrator tells you what happened, but, basically, it's all gone and there's nothing you can do about it. That was ancient literature. The new literature, the literature of the "I" is not about telling about yourself, I mean it's not just as simple as that. It can be, but it's not essentially. When you read something which says "I", you become the hero of the book. It's you. It hypnotizes you into being the one person who experiences everything that happens (*Génie Divin*, 48).

À mon avis ici Dustan a tort : quand quelqu'un dit «je», le récepteur traduit par «tu», il ne s'imagine pas que c'est de lui-même qu'on parle. Je crois donc qu'un lecteur peut autant s'identifier à un personnage auquel on réfère à la troisième personne qu'à un personnage qui parle au «je». Mais ce que dit Dustan est intéressant parce que révélateur du projet de placer le lecteur dans la peau du héros, donc d'inventer un lecteur intérieur au texte. En fait, c'est ce que le texte fait par son langage et son ton, il crée un lecteur fictif qui ressemble au personnage-narrateur, qui lui est intime, intérieur. C'est aussi l'impression de Popplewell :

Dustan, in fact, wants a reader who is to some extent a mirror image of himself. [...] Dustan's ideal is that the reader will become just like him and ultimately the central protagonist of the work he reads. The reader will become the self of Dustan's writing; he will become the hero himself (Popplewell : 2004, 204).

À ce lecteur, pas besoin de traduire «stachemou» («moustache» en verlan), ni non plus de faire un "coming out" (l'homosexualité va de soi); pas besoin non plus d'annoncer que l'on est «séropo».

Malgré ce que Dustan semble imaginer pourtant, il n'est pas certain que tous les lecteurs s'identifient à ce lecteur fictif inventé par les textes. En un sens, le narrateur de DMC et de JSCS feint d'ignorer la différence potentielle du lecteur : il adopte le mode énonciatif des dominants. Comme le discours dominant en Occident a ignoré la minorité homosexuelle, le narrateur de DMC et JSCS ignore dans une certaine mesure la potentielle différence du lecteur, sa possible incompréhension, sa peur, sa haine ou sa gêne. L'auteur se réinvente en un phénomène universel ou, inversement, s'invente un univers qui lui ressemble, ce qui est la même chose. C'est peut-être ce que Lawrence Schehr ressent lorsqu'il écrit :

The images of this world are translated through a move toward a universalization of homosexuality, an effect of globalization, that sees the breaking down of barriers – as well as the mainstreaming of homosexuality – as a move toward a universal (Schehr : 2002, 182).

Cette attitude narrative rend compte à mon avis, pour une part du moins, de la réaction souvent négative, sinon scandalisée de la presse et de la critique en général à l'égard des écrits dustanniens.

Intérieur/extérieur : identité et positionnement. Pour Popplewell, la stratégie de Dustan est à comprendre en rapport avec la situation du phénomène homosexuel dans la société. Deux attitudes s'opposent généralement dans la communauté gaie : d'un côté, on pense que, pour abolir la division entre homosexualité et hétérosexualité, il faut refuser l'injonction sociale à l'identification, qui est aussi une obligation pour tout individu de se ranger dans une catégorie, dans une case toute préparée déjà par le discours en place; d'un autre côté, on pense qu'il faut d'abord accepter de s'identifier, pour ensuite pouvoir agir sur la définition de cette identité que l'on a fait sienne. Mais selon Edmund White, c'est plutôt la première tendance qui est représentative d'une tendance générale en France à favoriser l'universel et à se méfier des volontés de distinction :

The French believe that a society is not a federation of special interest groups but rather an impartial state that treats each citizen – regardless of his or her gender, sexual orientation, religion or color – as an abstract universal individual. For the French a subgroup of citizens is a diminishment of human equality (White in Oppenheimer : 1997, 343).

En France en effet, les écrivains gais ont eu la tendance très nette de refuser que leur œuvre soit catégorisée comme «littérature gaie», préférant plutôt que l'on y voie une littérature universelle; un phénomène paradoxal selon Popplewell, puisque «la France a

produit parmi les plus courageux pionniers dans la représentation de « l'homosexualité » (Popplewell : 2004, 18). C'est la raison pour laquelle le même auteur gratifie Dustan du titre de «Premier écrivain gai de France» :

[...] Guillaume Dustan is the first to break with this hesitation to assert and encourage the growth of a specifically homosexual, political community. He portrays the same sex-based community but attempts to make a virtue out of the sexual character of the gay community. This is a community that is no longer dependent on a heterosexual context like the community envisioned by Proust. From Dustan's point of view, he moves away from the melancholy attitude of past generations dwelling on the secret or covert character of a sexual community hidden on the margins of mainstream society. Instead, his work is a celebration of an open and thriving homosexuality that is located and active at the heart of society. His project is to bring sex, and in particular homosexual sex, into a more public arena and use it as a force for rebuilding and reshaping communities in general (Popplewell : 2004, 51).

Le sida selon Popplewell aurait obligé beaucoup d'hommes touchés à s'identifier comme étant gais, ce qui aurait favorisé l'émergence de la communauté gaie telle que Paris la connaît aujourd'hui. Et Dustan serait le seul écrivain français à avoir célébré cette communauté : "Guillaume Dustan is the first author in nearly twenty years to embrace the idea of what Sartre terms «une sorte d'espace libre» for gay men" (Popplewell : 2004, 181).

J'ai mentionné plus haut comment la voix narrative dans DMC et JSCS occupe un espace difficile à saisir. Elle serait à la fois intérieure et extérieure aux événements du récit : intérieure, puisqu'elle dit «je» et qu'elle s'identifie au personnage, et extérieure, en ce qu'elle prend une valeur neutre dans le récit par rapport aux événements et aux personnages, qu'elle tend à prendre une qualité objective, à prendre la forme d'un objectif de caméra. Le narrateur de DMC et JSCS, en ce sens, ne constitue pas une subjectivité à part entière, il ne peut pas être considéré comme un personnage au même titre que le «je» de Guillaume, contrairement par exemple au

narrateur des *Confessions* ou de *Si le grain ne meurt*. Cette position d'énonciation est intéressante en ce qu'elle correspond peut-être à une position idéale en rapport à l'identité, celle envisagée théoriquement par Whorton dans un passage, déjà cité plus haut, de son essai sur le journal de drague :

As D.A. Miller points out in his *Bringing Out Roland Barthes* (1992) : "In a culture that without ever ceasing to proliferate homosexual meaning knows how to confine it to a kind of false unconscious, as well in collectivities as in individuals, there is hardly a procedure for bringing out this meaning that doesn't itself look or feel like just more police entrapment" (p. 18). For this reason, one might suggest that the gay writer should in a sense be both inside and outside his community as he writes, simultaneously saying and speaking about, ex-posing subjectively and exposing objectively, bringing (his own) marginality to the centre whilst nonetheless maintaining it as marginality (Whorton in Heathcote : 1998, 34).

La posture narrative dans DMC et JSCS s'approcherait-elle, par son effet «caméra», de ce projet d'une subjectivité objective, d'une objectivité subjective ? Je crois qu'en effet la posture narrative est au cœur du dispositif de l'esthétique de la nudité dans DMC et JSCS, qu'elle permet de dire l'homosexualité sans entrer dans le piège du «discours en retour».

Mais cette intériorité/extériorité de la voix narrative, si elle touche au problème du rapport de la voix narrative à la réalité du récit, renvoie également au problème du rapport au lecteur. J'ai mentionné plus haut que le lecteur inventé par les textes ressemble beaucoup au personnage et que, pour cette raison, les textes peuvent faire l'effet de tourner le dos au lecteur réel, d'ignorer sa réalité, sa différence. Pourtant, il existe un passage dans DMC où le narrateur semble soudain se retourner vers le lecteur pour lui expliquer son «monde», ce ghetto gai dont parle Popplewell. Il s'agit du chapitre 15, intitulé "People are still having sex" :

Ça fait quelques années maintenant que je suis entré dans ce monde. J'y passe la plupart du temps. Moi aussi je préfère aller en vacances à Londres plutôt que de découvrir Budapest. Budapest, ça sera pour plus tard. On est bien dans le ghetto. Il y a du monde. Il y en a tout le temps plus. Des pédés qui se mettent à baiser tout le temps et à ne plus aller aussi souvent dans le monde normal. À part bosser, en général, tout peut se faire dans le ghetto. Sport, courses, ciné, restau, vacances. Il n'y a pas de ghettos partout. Il y a Londres, Amsterdam, Berlin, New York, San Francisco, Los Angeles, Sydney. L'été il y a Ibiza, Sitges, Fire Island, Mykonos, Majorque. Le sexe est la chose centrale (DMC, 75).

Ce chapitre 15 est intéressant parce qu'il constitue le seul passage d'une certaine longueur où la voix narrative fait l'effet de s'adresser au lecteur. Cet effet est dû à la forme explicative de l'énonciation : «À part bosser, en général, tout peut se faire dans le ghetto.» Ici, en effet, il est peu plausible que le personnage s'explique à lui-même ce qu'il sait déjà, il s'agirait donc plutôt d'un passage visant à éclairer un aspect de la réalité diégétique. La voix narrative adopte alors une plus grande distance par rapport au récit; le ghetto et son mode de vie sont considérés d'un point de vue extérieur. Nous avons vu comment les textes, par leur langage, par leur mode énonciatif, présentent sans introduction ni explication un monde intime, privé, donc un monde clos. Dans ce chapitre 15, ce monde clos est vu de l'extérieur et le narrateur témoigne d'une conscience du caractère limité de ce monde («il n'y a pas de ghettos partout»), et donc de l'existence d'un autre monde, «le monde normal», un constat qui n'est pas sans douleur. Le monde du ghetto, il est vrai, est présenté globalement comme une réalité plutôt positive; le chapitre s'ouvre et se ferme sur ces deux phrases : «Je vis dans un monde merveilleux où tout le monde a couché avec tout le monde» (DMC, 70); «Je vis dans un monde où plein de choses que je pensais impossibles sont possibles.» (DMC, 76) Il y a pourtant quelque chose de difficile, de douloureux dans tout le chapitre et plusieurs passages font sentir un doute, une angoisse du narrateur par rapport au fait d'être «entré dans ce monde». Cette douleur explique peut-être en partie l'invention d'un lecteur intérieur aux textes, ainsi que l'usage du langage du ghetto : Dustan s'invente un lecteur qui lui ressemble, qui appartient au même monde que lui, qui parle

le même langage, parce que la réalité de ces deux mondes séparés, celui du ghetto et l'autre, le monde «normal», est une réalité douloureuse, une déchirure, que l'écriture tente de raccommoier comme elle le peut, au prix peut-être d'une négation des réalités autres que la sienne.

Chapitre 3

Le Projet de Dustan : une littérature de la présence

Interpréter Guillaume

Contexte psychosocial de l'écriture de la nudité. Dustan se montre nu, il se rend transparent par l'écriture. Son projet est très proche bien sûr de celui d'un Rousseau, très proche d'une littérature du dévoilement et du secret, puisqu'il s'agit, dans les mots de Dustan, de «montrer des choses non-dites/occultées» (Nicolas Pages, 407). La différence entre l'esthétique du dévoilement qui caractérise la littérature gaie et une certaine tradition autobiographique en France, et, d'autre part, l'esthétique de la nudité d'un Camus ou d'un Dustan, tient, comme j'ai essayé de le montrer, à un mode d'énonciation, à une attitude textuelle.

Cette nouvelle attitude de la littérature gaie est celle d'une non-réponse : le texte ignore le discours homophobe et hétérosexiste omniprésent et (encore) dominant. Le texte est volontairement sourd et même naïf, innocent; il est profondément, et peut-être

ostensiblement, non-honteux. Ce qui ne veut pas dire que son auteur soit aussi naïf et innocent que son texte. Certains passages des «Notes liminaires à la première édition française» de *Tricks*, déjà cités plus haut par ailleurs, sont révélateurs d'une profonde différence entre la réalité homosexuelle à l'époque de Camus et l'image qu'en donne le texte :

Ce livre essaie de dire la sexualité, en l'occurrence l'*homosexualité*, comme si ce combat-là était déjà gagné, et résolu les problèmes que pose un tel projet : *tranquillement*. Ou, pour parler comme Duvert : *innocemment* (Camus : 1988, 19).

On voit que, selon Camus, le combat qui consiste à dire l'homosexualité n'est pas gagné : l'auteur constate la persistance, à l'époque où il écrit, du secret entourant l'homosexualité. Il utilise l'expression «essayer», par rapport au projet de son livre, rendant ainsi compte de la difficulté de son entreprise, celle de purger le discours des traces de culpabilité, de honte. Camus constate, un peu plus loin dans le même texte, que ce discours sans honte, ce discours d'une homosexualité libérée, par son absence presque totale du discours social, condamne beaucoup d'hommes à s'ignorer eux-mêmes :

D'autres enfin, et ils sont sans doute, encore aujourd'hui, la majorité, les ignorent [leurs goûts], parce qu'ils vivent dans de telles conditions, de tels milieux, que leurs désirs sont non seulement, pour eux-mêmes, inadmissibles, mais inconcevables, *in-dicibles*. Ils ne disposent, pour les assumer, d'aucun discours d'accueil, et ne pourraient changer de vie qu'à changer de mots (Camus : 1988, 20).

Camus trace le portrait d'individus profondément divisés, devenus étrangers à leur propre désir par un discours qui le condamne. La France, à l'époque où Renaud Camus écrit, est encore profondément homophobe et l'homosexualité encore taboue, malgré l'apparition, sous la plume de Camus notamment, d'une littérature gaie libérée des structures du secret. La crise du sida, qui débute environ cinq années après la

première édition de *Tricks*, retardera encore l'avènement d'une ère d'acceptation et d'ouverture à l'homosexualité. Et donc, quand Dustan écrit son premier livre, la honte et le secret sont encore au cœur de la réalité gaie. Lui-même affirme dans ses écrits ultérieurs (dans *Nicolas Pages* et *Génie Divin* entre autres), et à maintes reprises, que la honte a joué un rôle fondamental chez lui. Comme les hommes décrits par Camus dans la citation précédente, Guillaume Dustan, selon ses propres dires, est profondément habité par un sentiment de honte.

Écriture de la nudité et interprétation psychologique. Peut-être serait-il nécessaire de s'arrêter brièvement sur la question du psychologique dans les textes, à défaut de quoi mon analyse pourrait paraître faussement paradoxale. J'ai affirmé plus haut que les textes n'entraient pas dans *l'interprétation* de la psychologie du personnage : cela n'empêche pas ces mêmes textes d'être éminemment psychologiques, puisque le projet de Dustan est, comme j'ai essayé de le montrer, de rendre accessible au lecteur la réalité intérieure, et donc psychologique, du personnage. Si l'on peut possiblement avoir l'impression que DMC et JSCS ne sont pas psychologiques, ce n'est que par une méprise quant au sens du terme : c'est que la psychologie en Occident, au moins depuis Freud, est comprise comme étant nécessairement une recherche des sources souterraines et donc cachées des pulsions, des comportements, des perceptions. Dustan s'intéresse donc à une dimension de la vie psychologique qui a été moins étudiée par les psychologues occidentaux : il s'intéresse à montrer le flot des événements qui constituent la conscience du personnage, mais n'entre pas dans l'interprétation de ces événements. Cependant, rien n'empêche le lecteur, lui, de faire ce travail interprétatif : ce que je me propose maintenant de faire. Je tenterai ainsi d'éclairer *comment le secret et la honte structurent l'expérience du monde pour le*

personnage de Guillaume et comment, par opposition, l'écriture participe d'une quête de l'auteur pour transformer et transcender cette expérience.

Signes inexplicés. Malgré le ton très neutre de la voix narrative et l'absence d'interprétation dans les textes des événements du récit, de nombreux signes d'une souffrance du personnage pointent ici et là, autant dans DMC que dans JSCS. Dans DMC, de tels signes surgissent le plus souvent pendant ou après une relation sexuelle :

Je le baise jusqu'à ce que je sache qu'une fois de plus je ne vais pas avoir envie de jouir. *À ce moment-là je voudrais être mort.* J'accélère pour qu'on en finisse. Quand il a joui je décule et j'enlève ma capote et je pense à lui gicler sur le trou et à étaler pour bien faire pénétrer la mort et je me branle et puis ma bite hyper tuméfiée reprend le dessus et comme je suis près de jouir *je ne pense plus* et puis j'explose en geyser et c'est comme dans un hyper bon film porno et tout de suite après *je me remets à penser*⁸ (DMC, 54).

Une seule phrase courte marque la profondeur de la détresse vécue par le personnage au cours de la relation : «À ce moment-là je voudrais être mort.» Rien précédemment dans le récit ne prépare le surgissement d'une expression de désespoir aussi profond. Rien non plus dans le texte ne nous permet d'identifier avec certitude une cause à ce désir. La souffrance surgit sans préparation ni explication. Le récit par ailleurs se poursuit et le lecteur n'est pas incité à essayer d'interpréter la souffrance, il est plutôt entraîné à continuer de lire, à suivre la chaîne des micro-événements, l'enchaînement des mots qui crée le présent de narration; il oubliera peut-être même cette mention d'un désir de mort. Cette façon particulière de dire la souffrance semble devoir être comprise comme l'effet du projet narratif de l'auteur tel que je l'ai décrit plus haut, celui de recréer l'expérience telle qu'elle est vécue dans le présent. La

⁸ Mon insistance.

souffrance, dans le passage précédent, surgit au cours d'une relation sexuelle, dans un moment donc de grande intensité, chargé d'un excès de sensations physiques et de représentations mentales. Elle peut être alors ressentie et constatée par la conscience sans qu'elle soit nécessairement immédiatement compréhensible, sans qu'elle donne lieu à aucune interprétation, sans que Guillaume s'y attarde : il est par ailleurs occupé, il s'en détourne, s'occupe de son plaisir, de celui de son partenaire; la souffrance est à demi oubliée, devient une réalité secondaire.

Dans le passage précédemment cité, on remarque la mention d'un arrêt et d'une reprise de la pensée du personnage. Ce moment sans pensée dure le temps d'un orgasme, mais malgré sa brièveté, il constitue un événement suffisant pour être noté par l'écriture. Cela fait imaginer que la pensée du personnage est oppressante pour lui, peut-être liée au désir de mort exprimé quelques phrases plus haut. La mention de la reprise immédiate de la pensée suite à l'orgasme («et tout de suite après je me remets à penser»), se teinte alors d'une signification douloureuse. On entrevoit ainsi la possibilité que le sexe soit entre autres pour Guillaume un moyen de sortir de la pensée et de la conscience de soi.

Plus loin dans le livre, des scénarios semblables se reproduisent : Guillaume éprouve, pendant et après des relations sexuelles, une profonde angoisse. Encore une fois, cette angoisse demeure inexpiquée; cependant, son expression se complète de mentions d'un sentiment de profonde solitude, marqué entre autres par une apparente difficulté, pour Guillaume, à se sentir en contact avec son amant Stéphane :

Je le pousse sur le lit pour le baiser allongé. Et puis je commence à m'emmerder. Alors je lui mets un oreiller sur la tête. J'appuie. Ça m'excite. Lui aussi d'ailleurs. Il tend son cul à fond. J'appuie plus fort. Un orgasme commence à monter. J'appuie de plus en plus fort et puis je suis obligé d'arrêter parce que ça devient

risqué. L'orgasme s'arrête de monter et je sais qu'il n'y a plus rien à faire pour le rattraper alors je le change de position et je le défonce pour le faire jouir et il jouit et je sors et je me branle et après je m'allonge à côté de lui sans le toucher. Je ferme les yeux. Au bout d'un moment il me demande ce que j'ai. Je dis Je voudrais descendre tout le monde, casser tous mes jouets, et rester seul dans le sang et crier jusqu'à ce que je meure (DMC, 61).

On a recommencé. Je débandais. [...] Il m'a dit Baise-moi sans capote. J'ai rebandé instantanément. [...] Je suis rentré. Au bout de cinq minutes évidemment j'avais envie de jouir alors que d'habitude avec une capote ça ne vient jamais tellement je reste à distance. J'ai dit J'ai envie de jouir. Il a dit Vas-y. J'ai dit Je pense qu'il vaudrait mieux attendre le résultat de ton test. [...] J'ai dit On fera ça plus tard. Je suis sorti et j'ai giclé sur son petit cul de chienne.

La semaine d'après, le test est négatif. Je me dis que j'ai bien fait de ne pas jouir dans son cul. Et puis je me sens seul. Déçu. Et puis seul (DMC, 68).

Ce qui frappe d'abord peut-être le plus dans ces passages, c'est le pouvoir fantasmatique de la mort dans la relation sexuelle. Ensuite, on remarque aussi la récurrence d'expressions de solitude, pendant et, surtout, après l'amour. On note, dans la première des deux citations précédentes, que Guillaume s'allonge près de son amant *sans le toucher* et *ferme les yeux*. Il s'enferme en lui-même, frappé d'un profond désespoir : «Je voudrais descendre tout le monde, casser tous mes jouets, et rester *seul* dans le sang et crier jusqu'à ce que je meure.» On trouve la même expression de solitude dans la deuxième citation («je me sens seul. Déçu. Et puis seul.»), cette fois ressentie longtemps après la relation sexuelle, mais toujours en lien avec elle. Dans ces passages, rien n'indique les sentiments, les émotions ou les sensations que pourrait avoir Stéphane. Stéphane est un corps qui parle parfois, Stéphane est presque complètement absent du texte en tant que sujet. Cette absence renforce encore l'impression du lecteur, celle d'une profonde solitude du personnage de Guillaume.

Solitude, amour et sexe. Cette solitude, inexpliquée dans le texte, fournit cependant une piste pour comprendre la psychologie de Guillaume et, particulièrement, l'espoir immense qu'il semble attacher à sa relation avec Stéphane, comme on le constate d'abord au début du livre, dans le passage suivant :

Mais ce soir je me dis que je vais vraiment pouvoir cesser de l'aimer [Quentin] parce qu'il y a vraiment quelqu'un d'autre. Je pleure de bonheur, je pense que je vais pouvoir vraiment l'aimer [Stéphane], que c'est vrai ce que j'entends. I wanna make you mine. I'll love you till the end of time, et c'est un tel soulagement. Je me dis que ça fait longtemps que je n'ai pas pleuré sur moi (DMC, 22).

Malheureusement, Guillaume voit rapidement décliner sa passion pour Stéphane, les doutes surgissent quant à la viabilité du projet amoureux :

Je me disais que si on n'habitait pas ensemble je le larguerais obligatoirement alors que si on vivait ensemble j'allais peut-être l'aimer comme il fallait. Je me disais que je ne savais plus ce que c'était que l'amour. Je ne voulais pas être seul. Je ne voulais plus avoir à chercher quelqu'un. Stéphane finirait bien par acquérir les qualités qui lui manquaient pour que je l'aime (DMC, 42).

«Je ne voulais pas être seul» : la relation avec Stéphane se transforme, à mesure du déclin du sentiment amoureux, en un refus de la solitude. À ce déclin du sentiment amoureux correspond également dans le récit une importance de plus en plus grande accordée au sexe entre les partenaires. Les relations sexuelles, décrites en détail, deviennent graduellement plus marquées par les rapports de pouvoir et les jeux sadomasochistes. La dernière phrase de DMC confirme ce que le lecteur avait cru comprendre :

Je sais que j'aurais dû le quitter beaucoup plus tôt. Quand je me suis dit la première fois que je ne serais jamais amoureux de lui. Mais c'était tellement bon qu'il m'aime. C'était bon (DMC, 154).

«L'amour véritable» que Guillaume recherche est imaginé par lui comme remède à un profond et persistant sentiment de solitude, d'isolation. Au soulagement initial correspondant à la perspective de connaître un tel amour, («I wanna make you mine. I'll love you till the end of time, et c'est un tel soulagement»), succède une longue période tourmentée, la majorité du récit, où Guillaume comprend finalement qu'il ne sera jamais amoureux de Stéphane. Guillaume semble alors se raccrocher au sexe, chercher dans l'extase sexuelle le sentiment de proximité qu'il a d'abord espéré connaître grâce au sentiment amoureux.

Entre Guillaume et le monde : la honte. Quelle est donc la nature de cette solitude qui se manifeste, comme on l'a vu, de façon relativement discrète dans les textes, mais qui semble se trouver au cœur de la quête amoureuse et sexuelle du personnage, et donc au cœur du récit? La réponse ne se trouve pas dans le texte lui-même : c'est au lecteur de fournir sa propre interprétation. Mais peut-être le lecteur gai ne sera-t-il pas surpris d'apprendre que l'auteur de DMC et JSCS était, au moment d'écrire ces textes, habité par un profond sentiment de honte, comme Dustan l'explique lui-même dans *Nicolas Pages* :

Moi je pense que les gens sont morts de honte, de solitude et de tristesse (la première produisant la deuxième qui produit la troisième). [...] En toute modestie je suis bien placé pour en parler. Moi aussi j'ai failli mourir de ça. [...] Je haïssais mon corps, ce corps qui désirait les hommes (*Nicolas Pages*, 393).

Dustan établit un lien entre la honte, la solitude et la mort, des motifs récurrents dans l'écriture de DMC et de JSCS. Récurrents, mais aussi discrets : jamais en effet la honte n'est-elle nommée dans les textes et, si la solitude et la mort le sont, c'est par

l'expression d'un désir bref qui ne surgit que pour disparaître aussitôt, sans que l'écriture s'y arrête.

L'équation *honte = solitude*, présente en filigrane dans les textes, n'est pas en soi une surprise : comme on l'a vu, la honte est divisante : l'individu honni est rejeté par le groupe et il intègre lui-même ce rejet. Une partie de lui s'identifie donc au groupe. Il s'observe et se juge lui-même de ce point de vue aliénant. La nécessité de cacher ce que l'on est profondément qui est ressentie par l'individu honteux le rend extrêmement sensible au regard d'autrui et, par conséquent, également extrêmement conscient de sa propre apparence. Voici ce qu'écrit Serge Tisseron à cet égard :

[...] la découverte de la honte est contemporaine de la découverte de la nudité. Adam et Ève, après avoir goûté du «fruit défendu», se découvrent soudain nus... et honteux. [...] Mais si, à un premier degré de gravité, la honte répond à un regard qui «met à nu» (comme en effaçant l'enveloppe protectrice des vêtements), elle correspond très vite au risque d'un regard qui ferait intrusion dans l'intérieur même du corps. Dans la honte, l'individu se sent «percé à jour», «transpercé», autant d'expressions qui évoquent la violation de la barrière anatomique de la peau. [...] pour le sujet honteux, ce que le regard d'autrui voit, ce n'est pas la machine de son propre corps, c'est sa pourriture, sa «honte» (Tisseron : 1992, 53-4).

Dans DMC on remarque en effet que l'apparence est d'une grande importance pour le personnage et qu'une certaine inquiétude s'y rattache :

Le deuxième soir, je suis allé au Keller [...] j'étais un peu parano à cause de mon look, j'avais peur que mes tiags marrons clairs fassent trop ringard avec mon 501 en cuir noir. Heureusement le haut ça allait : torse nu, gilet en cuir noir (DMC, 15).

Mais c'est dans JSCS que cette préoccupation devient le plus manifeste. Le regard des autres, par sa récurrence constante dans le texte, marque une réelle obsession du personnage. D'ailleurs, dès les premières phrases du récit, la question du «look» est

posée : Guillaume décrit ses vêtements, se regarde dans une glace. On sent déjà dans cet incipit l'insécurité du personnage en relation à la question de son «look». On lit entre autres cette phrase tout à fait parlante : «sous la chemise j'ai une arme secrète : le vieux t-shirt indigo Marine nationale du frère d'Alain Ferrer» (JSCS, 15). Par cet usage d'un paradigme guerrier, la phrase donne une idée de la menace que représente pour Guillaume la perspective d'être regardé, lors de cette soirée vers laquelle il se dirige. L'apparence est une obsession qui se manifeste dans le texte non seulement par les préoccupations de Guillaume pour la sienne, mais aussi pour celle des autres :

[...] je pense à prendre une bière, la Corona j'adore ça, mais la bière ça fait gonfler, et j'ai toujours du bide, le ventre à la verticale des pecs et pas en arrière, alors je prends une vodka. De l'alcool fort ça devrait m'euphoriser. Le body-builder s'approche, blanc et bronzé. Il est tellement bien foutu qu'il pourrait sans problème être en couverture de Honcho ou de Mandate. Du coup je me sens mal, trop maigre. [...] Je repars mon verre à la main. Je vais vers le fond. *On me regarde*. Ça ne fait visiblement baver personne⁹ (JSCS, 19-20).

La vue du corps des autres, surtout de ceux qui sont très musclés et très beaux, renvoie machinalement Guillaume à la conscience de son propre corps, lieu de toutes les insatisfactions, de toutes les vulnérabilités : il n'est pas assez musclé, pas bien vêtu, pas assez mince, pas assez souple et pas assez en forme, donc pas assez beau. Le texte de Tisseron cité précédemment permet de donner une idée de la signification profonde de cette insatisfaction et du désir qui lui est corrélatif, celui d'être regardé avec désir : «Être sous le regard, entre les mains de quelqu'un qui à chaque seconde se dit, Qu'il est beau! C'est vrai que c'est le pied» (JSCS, p. 31). La honte, comme l'homosexualité, marque l'individu du sceau du secret. La peau ou plus spécifiquement le «look» de l'individu honteux marquent la limite entre sa saleté intérieure, secrète, et

⁹ Mon insistance.

le monde, le regard des autres. Son corps est donc à la fois sa seule protection et le lieu de toutes les vulnérabilités. Tout le poids de la honte de Guillaume se porte sur la surface apparente de son être. Si Guillaume se sent menacé par le regard d'autrui, c'est parce qu'il a l'impression que les autres peuvent voir à *travers lui* cette laideur essentielle qu'il imagine être celle de son être et qui le rend honteux. Par les regards de tous ces gens qui l'entourent dans la boîte de nuit, il est constamment menacé d'être transpercé, «percé à jour».

Dans un réflexe défensif, Guillaume se regarde alors lui-même avec le regard qu'il imagine aux autres. Sa conscience de soi agit comme un agent policier : il est victime d'un surmoi tyrannique qui surveille chaque acte, chaque pose, chaque parole, évalue sa conformité et punit par la honte toute insuffisance, toute dérogation au code. Aussi les conventions revêtent-elles une grande importance et déterminent-elles en partie les comportements de Guillaume au cours de la soirée :

On s'embrasse sur les joues. Moi j'aurais préféré sur la bouche, on a tout de même baisé ensemble, alors *ça se fait*, mais comme c'était dans une partouze il doit considérer que *ça ne compte pas*¹⁰ (JSCS, 34).

Et puis je cherche quelque chose d'autre à dire mais je ne trouve rien de bien dans les cinq secondes et *ça devient trop tard*, alors je m'éloigne vers le fond [...] (JSCS, 39).

Si je reste encore ici une minute de plus, je pense, *il va falloir* que j'aïlle lui parler, ça fait un bon moment qu'il m'a vu, mais je n'ai pas envie, alors je reprends le chemin du sous-sol [...] (JSCS, 41).

Ah, c'est cool, je fais (passablement impressionné qu'il connaisse le DJ par son prénom), j'ai de l'exta. l'm such a plouc, je pense. *Ça ne se dit pas* ce genre de trucs, à moins que ce ne soit pour en offrir, et encore (JSCS, 49).

¹⁰ Mon insistance.

«Ça se fait», «ça devient trop tard», «il va falloir que», «ça ne se dit pas» : une instance à la fois intérieure et extérieure, la partie du moi qui représente le groupe, se manifeste dans le texte par des phrases impersonnelles. Elle lance des avertissements à Guillaume, exige qu'il se conforme aux conventions implicites complexes de la sociabilité dans le club de nuit. La honte est un écran qui s'interpose entre Guillaume et la réalité.

De la honte aux fantasmes morbides. Par ailleurs, la solution la plus immédiate, la plus directe pour mettre fin à la honte, serait pour l'individu honteux de renverser le jugement du groupe, d'être accepté, d'être aimé. Cependant, et c'est en cela que la honte est perverse, lui-même est pénétré du sentiment de sa propre laideur (morale et/ou physique), de son inadaptation, de sa monstruosité. Il se sentira donc contraint de cacher ce qu'il a l'impression d'être fondamentalement pour atteindre cet objectif d'être accepté, aimé. De là sans doute la solitude exprimée par Guillaume dans JSCS, de là aussi sa recherche désespérée de l'amour et, à travers le sexe, sa recherche de moments fusionnels, où il serait enfin libéré de cette conscience de lui-même qui l'opprime et l'aliène.

Le sentiment de solitude qu'éprouve Guillaume est donc aussi celui d'une distance entre lui-même et la réalité. Il est logique de penser que cette aliénation du personnage se traduit également chez lui par un sentiment d'irréalité par rapport au monde qui l'entoure, par rapport à sa propre existence. Cette perspective permet de comprendre d'une façon toute particulière les «vrai» et «vraiment» qui ponctuent son discours amoureux, tel que je l'ai cité plus haut :

Mais ce soir je me dis que je vais vraiment pouvoir cesser de l'aimer parce qu'il y a vraiment quelqu'un d'autre. Je pleure de bonheur, je pense que je vais pouvoir vraiment l'aimer, que c'est vrai ce que j'entends (DMC, 22).

Cette hypothèse permettrait également d'expliquer l'importance des fantasmes morbides dans DMC et notamment l'excitation très grande qu'impliquent pour le personnage les relations bareback (pénétration anale sans condom). Je reprends en exemple ces passages déjà cités :

Quand il a joui je décule et j'enlève ma capote et je pense à lui gicler sur le trou et à étaler pour bien faire pénétrer la mort et je me branle (DMC, 54).

Alors je lui mets un oreiller sur la tête. J'appuie. Ça m'excite. Lui aussi d'ailleurs. Il tend son cul à fond. J'appuie plus fort. Un orgasme commence à monter. J'appuie de plus en plus fort et puis je suis obligé d'arrêter parce que ça devient risqué. L'orgasme s'arrête de monter [...] (DMC, 61).

Il m'a dit Baise-moi sans capote. J'ai rebandé instantanément. J'ai pensé De toute façon je ne mouille pas et puis je peux sûrement éviter de lui gicler dans le cul. Je suis rentré. Au bout de cinq minutes évidemment j'avais envie de jouir alors que d'habitude avec une capote ça ne vient jamais tellement je reste à distance (DMC, 68).

Ce n'est pas le latex en soi qui est cause de la distance dont parle Guillaume dans le dernier passage, cela n'aurait aucun sens; mais si cette distance est anéantie lorsque le condom est retiré, ne pourrait-on penser que c'est à cause de l'intense sensation de pouvoir, donc de réalité que Guillaume ressentirait à mettre en danger la vie de son compagnon ? Guillaume sentirait alors, en ce moment précis, qu'il existe vraiment. Jouer avec la vie et la mort des autres, et avec la sienne propre aussi peut-être, est une solution à la honte, à la division psychologique et au sentiment d'irréalité qu'elle peut induire. Comme le sentiment amoureux, le sentiment de puissance de qui joue avec la vie et la mort permettrait à Guillaume de réintégrer le réel. Dans les deux cas, le sujet existe vraiment pour l'autre, il trouve chez l'autre la confirmation de sa propre

présence au monde et d'une présence signifiante. Malheureusement, ces solutions ne semblent être effectives pour Guillaume que pour de courtes durées : comme on le constate dans les passages cités précédemment, aussitôt que Guillaume relâche son emprise sur la vie de Stéphane, ses sentiments de solitude et d'irréalité réapparaissent, le plongeant à nouveau dans l'angoisse et la dépression.

Pré-occupation et disponibilité : de la solitude angoissée à l'état de grâce.

Dans DMC comme dans JSCS, Guillaume est, si on accepte cette interprétation des textes, rongé par un sentiment de honte qui l'empêche d'avoir un contact satisfaisant avec les autres, qu'il s'agisse de contacts amicaux, amoureux ou sexuels. Le malaise profond qui l'habite le garde constamment sous tension. Lors de l'analyse du système narratif de DMC et JSCS, j'ai montré que la narration mime par ses mouvements les dérives de la conscience qui seraient celles du personnage. Comme je l'ai dit, cette conscience est constamment distraite, par des sensations physiques, des désirs ou des craintes, des rencontres, créant l'effet d'une dispersion, d'un éparpillement. Elle passe d'un objet à l'autre, d'une pensée, d'une sensation, d'un désir à l'autre, des autres à soi-même et de soi-même aux autres. La majeure partie du récit est constituée de l'enchaînement de ces micro-événements, qui viennent et qui vont sans jamais rien fonder. Cette tension, cet état de semi-panique, s'il devient parfois soudainement sensible dans DMC (et entre autres au cours des relations sexuelles comme on l'a vu précédemment), est absolument manifeste dans JSCS, bien que pas nécessairement moins obscur quant à ses causes. Outre la sensibilité aux regards, cet état se manifeste par une nervosité générale du personnage tout au long de la soirée. Le lecteur n'est pas étonné quand, à la page 42, Guillaume est soudainement frappé par une crise de panique :

Et tout d'un coup je flippe, je me sens seul, je suis au bord de rentrer. Et puis je me reprends, je me dis qu'il est encore tôt, que les choses intéressantes se passent en fin de soirée, que je n'ai qu'à tenir bon (JSCS, p. 42).

Vers la fin de JSCS et donc vers la fin de la soirée, pourtant, l'état d'esprit du personnage, grâce à l'«ecstasy» et à la danse, connaît une modification profonde. Les mouvements ralentis de sa pensée sont traduits typographiquement par davantage de blanc sur les pages : progressivement, les mots sont moins denses et, éventuellement, il n'y a plus que quelques phrases courtes par pages :

Avoir froid. Remettre quelque chose. Sous exta on a tendance à attraper la crève parce qu'on ne fait pas attention aux trucs flippants.

Avec Tom et Georges, torsos nus au promenoir.

-Hou la la! Faut raser tout ça!, me lance en passant une petite folle.

Je ne dis rien. Je regarde Tom. Puis Georges.

-C'est jeune, je fais.

Ils sourient.

La lumière est rose-orange.

Je pense qu'on doit être tous les trois exactement aussi défoncés (JSCS, 82-83).

Quelque chose d'important s'est produit. L'écriture fait sentir la possibilité d'une présence du personnage aux choses et aux gens. D'abord, l'espacement typographique donne à chaque énoncé la possibilité de se déployer : les observations du personnage se présentent seules, elles ne sont pas un maillon dans une chaîne de réactions (pensées, pulsions, images, actions, etc.), elles ne sont ni déclencheurs ni

embrayeurs; elles existent pour elles-mêmes, elles suffisent. Plutôt que d'être liés par des conjonctions ou des virgules, les énoncés sont séparés par des points : le sens n'est pas suspendu dans l'attente d'un prochain énoncé toujours à venir, mais le sens est là, dans le présent de chaque énoncé. L'enchaînement constant des énoncés qui marque l'écriture depuis le début du récit est alors remplacé par un silence, de l'espace, correspondant à un arrêt du discours intérieur du personnage. Cet espace, ce silence, ce vide, on pourrait aussi l'appeler, avec Gide, « disponibilité » :

Je ne pense pas.

Je ne pense pas à Alain.

Je ne pense pas à Terrier.

Je ne pense pas à Stéphane.

Je ne pense pas à Quentin.

Je ne pense pas à Vincent avec qui la capote a claqué l'année dernière, il y avait du sang, et trois mois après il était séropositif.

Je ne pense pas à Marcelo. Je ne pense pas que j'ai peur qu'il soit malade. Je ne pense pas que je ne peux pas le faire venir ici parce que ce n'est pas une femme.

Je ne pense pas que ça fait sept ans que j'attends de mourir.

Je ne pense pas que l'amour est impossible (JSCS, p. 88-9).

Grâce à ce passage, Dustan éclaire rétrospectivement l'angoisse qui est celle du personnage depuis l'incipit jusqu'au moment où la drogue et la danse lui permettent de ne plus penser. C'est au moment où le vide enfin devient possible dans l'esprit du personnage (traduit sur la matérialité de la page elle-même), que, par contraste, l'angoisse qui précède devient une réalité tangible, distinctement perçue comme telle, avec tout son poids, à la fois par le personnage lui-même et par nous, lecteurs, qui en appréhendons soudain l'ampleur et les sources.

La Quête de Guillaume. L'expérience que vit Guillaume dans cette dernière partie de JSCS pourrait être décrite comme une modification de son état de conscience : l'atteinte d'un état de grâce, s'opposant à l'expérience inverse, celle de la solitude, de l'exclusion et de la honte qui marque la psychologie du personnage de DMC et de JSCS. Ces deux récits peuvent donc être compris comme ceux d'une quête de rencontre, de libération, de la part d'un individu aliéné au monde et à lui-même par la honte. Cette quête restera au cœur des préoccupations de l'écrivain. Comme DMC et JSCS, ses textes suivants, *Plus fort que moi* et *Nicolas Pages*, montrent un personnage en quête de liberté, en quête de moments de grâce tels que celui vécu sous «ecstasy» à la fin de JSCS. On trouve de tels moments dans *Plus fort que moi*, toujours en relation ici à des expériences sexuelles. Puis, dans *Nicolas Pages*, on trouve plusieurs témoignages relatant des expériences du même ordre, vécues grâce à la danse, à la drogue, mais aussi cette fois, à des expériences de foule (lors de la Fierté gaie à Paris par exemple), au sentiment amoureux et à certaines pratiques s'apparentant à des techniques de méditation. Il vit entre autres un tel moment lors d'un baiser d'adieu à son amant Nicolas :

Concentré sur mon énergie. À la seconde où j'ai commencé à l'embrasser pour la dernière fois nos bouches, nos corps ont disparu de ma conscience. Je me suis fondu, anéanti dans la lumière violette, happé, dans l'humide, dans ma rage infinie de le sentir, de me sentir le sentir, de ne plus rien sentir d'autre. Ça a duré. J'ai décollé mon corps, retrouvé mon esprit, pensé que la folle demande et l'exigence inacceptable, le don total, le gaspillage absolu n'étaient possibles que dans l'étreinte (*Nicolas Pages*, 446).

Dans DMC, la quête s'avère être un échec : la relation avec Stéphane se termine en queue de poisson et même le sexe demeure inefficace. Les seuls moments où

Guillaume réussit à être vraiment *avec* son amant, c'est durant les premiers temps de leur rencontre et la toute dernière fois qu'ils se voient, après leur rupture, juste avant le départ de Guillaume pour l'extérieur du pays :

On a parlé. De lui, de moi, de son nouveau mec. Et puis comme on était émus, on s'est pris dans les bras. Érection électrique. On s'est embrassés. C'était très fort. Je lui ai dit Déshabille-toi. On s'est retrouvés à poil sur le lit. J'étais super excité. Je me suis dit que j'allais lui laisser un bon souvenir. Je me suis penché sur sa bite et je l'ai sucé comme je ne l'avais jamais fait jusque-là. En l'aimant. Il a failli jouir. Je me suis relevé. J'ai dit Qui baise qui? Il m'a dit J'ai envie de te baiser, je ne me souviens plus comment c'est. J'étais d'accord, je trouvais ça mieux, dans le contexte. Ça a été absolument super. Après je l'ai invité à déjeuner dans une brasserie des Halles. On a bu comme des trous. On a ri. Il m'a raccompagné en voiture. Je l'ai regardé partir, sa jolie petite tête encadrée de profil dans la portière. Il m'a fait un signe de la main avant de redescendre la rue. La nuit était tombée (DMC, p. 155).

Ici, par opposition aux autres relations sexuelles relatées dans DMC, les événements ne s'enchaînent pas les uns aux autres dans une sorte de mouvement de fuite en avant, de vide aspirant; au contraire, les énoncés sont séparés par des points et, entre chaque événement, une phrase courte marque un retour de Guillaume sur ses sentiments, ses sensations («c'était très fort»), donnant l'impression que le personnage goûte chacun de ces moments passés avec Stéphane, que chacun compte, que chacun signifie. Le texte fait sentir également une plus grande présence de Guillaume à l'autre : les énoncés ne commencent pas tous par «je», mais aussi par «on», employé au sens d'un «nous», et par «il». Les dernières phrases du passage sont émouvantes, malgré la simplicité et la discrétion de l'écriture : Guillaume se remémore avec précision l'image de la «jolie petite tête» de Stéphane «encadrée par la portière» et le geste de la main que celui-ci lui adresse en signe d'au revoir. Cette précision de l'image de Stéphane contraste fortement avec la presque complète absence de toute image de lui dans le reste du roman, à l'exception encore une fois des premiers moments de la relation. Malgré la tonalité plutôt sombre du roman dans son ensemble,

un espoir existe, l'amour n'est pas complètement impossible et le récit se termine sur une note plus légère. Dans JSCS, la quête difficile et angoissée de Guillaume se termine semblablement par une ouverture du personnage et du texte, par une libération qui laissent le droit de garder espoir.

L'Écriture de la conscience

Un mode d'être au monde. La libération, le sentiment d'être présent à soi et au monde, l'absence de honte : Guillaume est, dans les deux récits, en quête d'un état d'esprit, qu'il faut tenter de comprendre selon moi pour saisir la nature du projet de l'écrivain. Cet état d'esprit, on pourrait le décrire de plusieurs façons : disponibilité, continuité (au sens bataillien), fusion, illumination, état de grâce. Je choisirai le terme fusion, parce qu'il est logiquement opposé à la division et au clivage qui marquent le phénomène homosexuel et le secret d'une façon générale. Dustan utilise le même paradigme lorsqu'il écrit, dans *Nicolas Pages*, qu'au moment d'embrasser son amant il s'est «fondu, anéanti dans la lumière violette» (Nicolas Pages, 446). Fusion, en psychanalyse, correspond à l'idée d'une régression, d'un retour à la mère. Ce n'est pas en ce sens que j'utiliserai le terme, mais bien d'abord en un rapport logique à la problématique centrale de cet essai. Ce qui ne veut pas dire par ailleurs que d'autres connotations du terme, psychanalytiques ou batailliennes par exemple, soient nécessairement non-pertinentes : Dustan utilise aussi le terme de

régression à plusieurs reprises dans *Nicolas Pages*¹¹ et l'idée de continuité, au sens d'un dépassement de l'individu jusque dans la mort, tel que Bataille l'utilise, ne lui est pas nécessairement étrangère non plus. J'aimerais donc tenter de montrer comment le concept peut s'appliquer aux textes, non seulement pour décrire la quête du personnage, mais, d'une façon plus fondamentale, pour rendre compte de la spécificité du projet littéraire de Dustan tel qu'il se concrétise dans DMC et JSCS.

La Conscience narrative. J'ai souligné plus haut comment l'écriture, dans JSCS, marque, vers la fin du récit, un changement profond et significatif dans l'état d'esprit du personnage, correspondant à une expérience de fusion. Or, une chose tout à fait remarquable se produit alors : par son silence, par cette disponibilité nouvelle, le personnage ressemble soudain davantage à la personne construite par la narration, au Guillaume narrateur. Depuis le début du récit, en effet, la narration adhère à l'expérience d'attente anxieuse, marquée par la honte, du personnage; elle en recrée les plus subtiles contorsions, incluant celles qui risquent de ne pas donner une bonne image de l'auteur. Pour ce faire, l'auteur, à travers son narrateur, doit lui-même se faire silencieux, immobile, transparent; il doit se refuser le droit de commenter les événements et les comportements du personnage, se refuser d'entrer dans une logique interprétative et se refuser conséquemment de prendre position par rapport au moi passé, de le juger, que ce soit pour s'en distancer, pour le condamner ou pour le justifier. Ceci implique que l'auteur/narrateur maîtrise lui-même ses peurs et ses désirs, notamment la peur du «qu'en-dira-t-on» et le désir de se montrer sous un bon jour.

¹¹ Dustan écrit par exemple ceci à propos des boîtes de nuit : « Les boîtes sous X sont le seul endroit – à part les backrooms [...] – où non seulement on peut jouir en public, mais où la jouissance des autres fait plaisir à voir parce que soi-même on est tellement bien qu'on n'en est pas envieux. Sourires entendus. Chacun est tellement occupé à s'occuper de soi qu'on a la paix. Chacun est tellement en paix avec lui-même qu'on a l'amour. Une boîte de nuit ça sert à ça. Régresser. Grave. Au lieu de s'agresser. Grave. » (*Nicolas Pages*, 269) L'idée de régression n'est pas vraiment développée en soi dans les textes de Dustan, mais elle est récurrente et toujours connotée positivement.

Dans le texte donc, la voix narrative, ou si l'on veut, la conscience narrative, silencieuse, posée, contraste profondément avec celle, agitée, bruyante, du personnage; mais, dans la dernière partie du récit où Guillaume est transformé par la drogue et la danse, cet écart se réduit. Les deux consciences se ressemblent soudain davantage. Toutes deux sont silencieuses («Je ne pense pas»), attentives et disponibles.

Ce que nous explorons ici est, à mon avis, à la fois le niveau le plus fondamental du propos de l'écriture dans DMC et JSCS, et le modèle qui en inspire la forme. Les expériences fusionnelles vécues par l'auteur semblent inspirer son projet littéraire, tant au niveau de la poétique que des événements des récits (à leur niveau le plus fondamental, soit en tant que quête d'états fusionnels ou d'états de grâce). Ces expériences sont celles d'une *modification de l'état de conscience du personnage*, une modification profonde qui est décrite très clairement dans ce passage de *Nicolas Pages* :

Je me suis concentré sur mon corps, sur ma posture. J'ai fermé les yeux, prêt à dormir. Et là je me suis mis à entendre les bruits. Tous les bruits. J'étais comme englobé par les bruits. Dans les bruits. Et les bruits n'étaient pas hostiles, non, non. Rien de mal ne m'attendait. Il y avait les cris des oiseaux. Les voix des enfants, le bruit des gens. J'étais entouré. Dans la sphère. Je n'avais pas peur. Ils sont comme moi, j'ai pensé. Je l'ai répété. Il sont comme moi. Encore. J'ai senti que ça me détendait les sphincters. Encore. Parmi mes nombreuses illuminations, j'ai compris que celle-là était d'importance. Le satori de la gare de Lyon, j'ai appelé ça (Nicolas Pages, 456-7).

La transformation de l'état de conscience que connaît Guillaume se produit en trois phases : un arrêt de la pensée et une détente physique, une présence au monde sensible et à soi-même et, enfin, un sentiment de bien-être et d'inclusion dans la sphère du réel. Cette expérience a une valeur thérapeutique, l'écriture en rend très

bien compte, mais aussi une valeur de vérité pour l'auteur. Dustan développera en effet dans ses ouvrages subséquents, principalement dans *Nicolas Pages* et *Génie divin*, tout un discours fondé sur ces expériences révélatrices, un discours à la fois politique, philosophique et mystique, très critique de la société bourgeoise patriarcale et judéo-chrétienne. En voici un exemple :

La techno est une musique révolutionnaire parce que thérapeutique et consciente de l'être. Pour la première fois dans la civilisation occidentale depuis que le judéo-christianisme a dénoncé les danses primitives comme sorcellerie et défait la grande thérapie instinctive du peuple des hommes qui existait ailleurs et en d'autres temps sous le nom de samba, tamure, danse de la pluie, cultes animistes. Il s'agit de l'âme. Il s'agit de participer entièrement, physiquement et spirituellement à l'âme du monde. Rien de moins que ça. Le yoga de la danse. Le yoga est l'ancêtre direct du zen, qui en est la simplification. «Zen : autre nom du MDMA. Également une pratique ascétique visant à atteindre l'extase (ou satori) par le seul biais de la méditation» (*Nicolas Pages*, 278).

Comme on le voit, le rejet de la culture occidentale est aussi l'occasion pour Dustan de se tourner vers d'autres modes de pensée : il trouve dans les philosophies orientales, et notamment le bouddhisme, un discours qui rend compte de ses expériences et lui permet de les intégrer en une vision cohérente du monde. La notion de conscience, si utile pour décrire le projet littéraire de Dustan, est en effet au cœur de toute théorie bouddhiste du monde, comme la conscience est aussi au cœur des différentes pratiques de méditation bouddhistes.

Conscience de soi, ego et identité. Or, je crois que la pensée bouddhiste peut aussi fournir un modèle théorique utile pour comprendre la nature de l'esthétique de la nudité, telle qu'elle s'incarne dans les textes de Dustan, mais aussi chez les autres écrivains gais qui se sont intéressés à sortir des paradigmes du placard et du «discours en retour», bref, de la dialectique paradoxale de l'identité. On trouve en effet

traitée chez les bouddhistes la question de l'identité et du clivage psychologique. Les bouddhistes considèrent que l'ego, au sens d'une représentation mentale de soi, est, bien qu'utile au quotidien, une illusion dans l'absolu, et la cause d'une souffrance fondamentalement humaine. C'est ce que John Welwood explique ici très bien :

Ego in the Buddhist sense, then, arises from the notion of holding oneself separate from the totality of one's experience at any moment, and identifying with that separate part of an originally undivided experiential field. [...] What we are left with, as "normal neurotics", is not so much the all-pervasive anxiety of the phobic, but the all-pervasive "symptom" of self-consciousness, the feeling of watching and judging our lives as spectators. We have lost our *direct and naked contact* with our own immediacy and presence as part of the total world process. *Since we feel separate from our lives, from the world, from the naked power of life itself insofar as it threatens our sense of identity, we feel an underlying background deficiency or impoverishment*¹² (Welwood : 1979, 106).

Pour Welwood, l'identité est intimement liée à la conscience de soi : maintenir son identité demande au sujet qu'il s'observe et se juge lui-même; elle implique une extériorisation, un clivage psychologique qui coûte au sujet son unité, son contact immédiat avec la réalité. La honte telle que je l'ai décrite dans cet essai devient alors paroxystique d'un état premier et constitutif de l'individu conscient. Lorsque Guillaume connaît ses états de grâce, il est non seulement guéri de la honte, mais il a aussi dépassé l'état normal de conscience de soi, *pour connaître un état où la question de l'identité, au sens social et politique, n'a plus de sens*. Il retrouve alors un «contact direct et "nu" ["naked"] avec sa propre immédiateté et présence, comme partie d'un procès universel global» (Welwood : 1979, 106). La solitude dont souffre Guillaume n'est-elle pas justement l'absence d'un tel contact avec la réalité ? L'absence de ce contact ne serait-elle pas l'explication de son sentiment d'irréalité, de sa solitude au niveau le plus fondamental et, par conséquent, la raison de sa fascination pour la mort telle que j'ai montré précédemment qu'elle se manifeste dans les textes? Bref, le

¹² Mon insistance.

contact dont parle Welwood ne serait-il pas l'objet fondamental de la quête de Guillaume dans DMC et JSCS, celui qu'il recherche dans le sentiment amoureux et dans le sexe, dans le sexe bareback notamment? Par ailleurs, dépasser la question identitaire pour connaître une véritable libération, n'est-ce pas là aussi tout l'objectif du projet littéraire de Renaud Camus, Édouard Malvande, Roland Barthes (dans *Incidents* par exemple) ou Hervé Guibert? Il n'est donc pas étonnant que les expériences fusionnelles de Dustan soient fondatrices de son projet littéraire.

Il n'est pas étonnant non plus que, dans ses textes, comme l'écrit Boisseron, «la dialectique de l'identité s'efface face à la logique du paraître aux dépens de l'être¹³» : c'est que l'identité est révélée par les expériences fusionnelles comme étant elles aussi un «paraître», comme appartenant au monde de l'illusion. Pour comprendre cette idée, la typologie des états de conscience établie par Ken Wilber dans «Psychologia Perennis» (Wilber in Welwood : 1979, 7-28) pourra peut-être s'avérer utile. Selon ce système, construit en termes d'une psychologie occidentale à partir des philosophies bouddhiste et hindoue, il existerait cinq niveaux de conscience. Le plus élevé est celui dit de l'esprit, ici compris comme réalité ultime, infinie et éternelle. À ce niveau, l'homme s'identifie au «Tout» ou, plutôt, il est ce «Tout». Dans la pensée orientale, cet état de conscience est le seul réel, les autres relèvent de l'illusion. Le niveau de conscience ordinaire de l'homme, du moins de l'homme occidental moderne, serait celui de l'ego, c'est-à-dire celui où l'individu s'identifie à une image mentale qu'il s'est construite de lui-même :

His total organism is thus split into a disembodied "psyche", the ghost in the machine, and a "soma", "poor brother ass" - a fact which he betrays by saying not "I am a body", but "I have a body" (Wilber in Welwood : 1979, 10).

¹³ Boisseron : 2004, 85.

Le niveau de conscience qui est décrit ici et auquel la plupart d'entre nous s'identifieraient probablement est quatrième et donc avant-dernier dans le système de Wilber. Et le moins élevé des niveaux de conscience chez l'homme, le cinquième, est celui dit de l'ombre :

Under certain circumstances, man can alienate various aspects of his own psyche, dis-identify with them, and thus narrow his sphere of identity to only parts of the ego, which we may refer to as the persona. This level is that of the shadow : man identified with an impoverished and inaccurate self-image (i.e., the persona), while the rest of his psychic tendencies, those deemed too painful, "evil", or undesirable, are alienated as the contents of the shadow (Wilber in Welwood : 1979, 11).

On reconnaîtra peut-être, dans la description de ce dernier niveau, la psychologie aliénée de l'individu honteux : l'identification se fait en rapport à une partie seulement de la représentation mentale du moi, alors que l'autre partie est rejetée. On constate donc que, dans la pensée orientale, la conscience la plus élevée est complètement fusionnée ou identifiée à l'esprit universel, infini et intemporel, alors que chaque niveau vers le bas correspond ensuite à un clivage supplémentaire par rapport à l'état premier.

Pour décrire l'expérience vécue par Guillaume vers la fin de JSCS en termes de ce système proposé par Wilber, il faudrait dire que le personnage passe du niveau de l'ombre au niveau existentiel, un niveau de conscience extra-ordinaire où l'homme s'identifie à son «organisme psychophysique total tel qu'il existe dans l'espace et le temps» (Wilber in Welwood : 1979, 9). À ce niveau, selon Wilber, la distinction entre «moi» et «autre» est toujours en place, mais la perception de la réalité est renouvelée, c'est-à-dire que les habitudes de la conscience sont balayées et que l'individu est sensible à la nouveauté de chaque instant. Plusieurs philosophes ont discuté de la tendance naturelle de la conscience humaine à s'émousser devant l'habituel, mais, depuis un demi-siècle environ, certains travaux en psychologie ont pu montrer que nos

systèmes perceptifs sont, de fait, construits de manière à sélectionner l'information. Les sens ne fonctionnent donc pas tout à fait comme des fenêtres sur le monde, mais comme des valves, qui contrôleraient l'entrée des données vers la conscience. Cette fonction restrictive est le fait des organes de la perception sensorielle eux-mêmes, mais aussi du cerveau, qui établit des systèmes de priorité et qui trie l'information selon son utilité (Ornstein in Welwood : 1979, 136-149). Notre état de conscience habituel est donc fonction de la nécessité de survie, ce que les mystiques et les artistes ont souvent ressenti et cherché à transcender, notamment par la drogue et par des techniques comme le jeûne, l'auto-flagellation, la danse, etc.

Identité et langage. Cependant, l'état de conscience ordinaire de l'homme serait non seulement fonction de sa survie en tant qu'organisme, mais aussi, selon les bouddhistes, fonction de la survie de l'ego, donc de la représentation mentale qu'un individu a de lui-même. Ainsi, le flot incessant du dialogue intérieur serait une façon pour l'ego de se maintenir en une réalité cohérente et stable :

Ego maintains its hold through the continuous process of mental chatter and inner dialogue. This inner dialogue keeps us from waking up to the openness of awareness that exists independent of our thoughts. We always have thoughts happening to fill in the little gaps in mind's fabric, and these thoughts, built on strategies of passion, aggression, and ignorance, automatically reinforce our separate self-sense (Welwood : 1979, 107).

Welwood établit un lien entre identité et langage. Le babillage constant qui a lieu dans l'esprit, les mots qui l'occupent, auraient pour fonction de le sceller mieux : ces mots l'empêchent de s'ouvrir à la nouveauté de chaque instant et donc consolident le sens de l'identité. Et on peut vraisemblablement en inférer que plus l'identité sera menacée, instable et précaire, plus l'esprit du sujet risque d'avoir recours à cette sécrétion

psychologique du babillage intérieur pour s'isoler et se protéger. Par son incessant renouvellement, l'expérience directe de la réalité serait un facteur déstabilisant pour la construction du moi en tant qu'unité et en tant que persistance. Une telle vision de l'identité n'est d'ailleurs pas si loin de celle qu'en avait Freud selon Brown:

The truth of the matter, according to Freud's later theory, is that the peculiar structure of the human ego results from its incapacity to accept reality, specifically the supreme reality of death (N. O. Brown : 1959, 159).

Les mots qui surgissent incessamment dans mon esprit auraient donc la fonction de m'inventer une persistance (symbolique) dans le temps et l'espace, un lieu stable qui puisse me servir de refuge contre une réalité trop peu habitable. L'identité est un écran symbolique qui me protège du réel mais, aussi, m'en coupe dans une certaine mesure. La pensée bouddhiste reconnaît la nécessité, au quotidien, de cet écran, mais s'intéresse à la possibilité de le traverser pour avoir un accès plus direct avec le réel, pour connaître un contact «immédiat et nu» avec le monde.

Et c'est aussi, à mon sens, la quête de Guillaume dans DMC et JSCS. Cette qualité particulière de la narration dans les textes – qui donne l'impression, dans les mots de Boisseron, de vouloir «atteindre la transparence d'un tout sans jamais sacrifier le moindre rien» (Boisseron : 2003, 85) – cette qualité donne accès aux phénomènes de conscience du personnage, au flot des pensées, perceptions et images mentales de la conscience fictive de Guillaume. On remarque alors, dans la plus grosse part des textes, la densité des pensées du personnage, ainsi que l'omniprésence du «je», la quasi-absence de marques d'autres subjectivités que celle de ce «je». On note également que la temporalité subjective de ces textes (il n'y a guère de repères temporels extérieurs dans DMC et JSCS) nous engage, personnage et lecteur, dans

une perpétuelle fuite en avant, dans une fuite du réel : c'est l'expérience de Guillaume, un homme habité par la honte, un homme à l'identité terrorisée. Guillaume, le personnage, est un réfugié du réel, comme l'était aussi son auteur : dans *Nicolas Pages*, Dustan relate en effet quelques moments vécus suite à la publication de son premier livre, DMC, qui confirment cette idée d'un individu prisonnier de lui-même :

Fait une radio avec Éric Lamien qui m'a pouponné comme si j'étais un grand malade (ce que j'étais d'une certaine façon, reclus en moi-même depuis tant d'années – je n'avais pas ri depuis 1991 je crois) (Nicolas Pages, 399).

À travers la fiction d'un moi écrit, Dustan reproduit son expérience d'individu honteux et prisonnier de soi. Mais on remarque aussi certains passages où l'écriture marque une détente du personnage, où des moments pleins, des rencontres, des échanges deviennent possibles : lorsque Guillaume est amoureux de Stéphane, au début et à la fin de DMC et, surtout, quand, Guillaume ayant consommé une «ecstasy», soudain l'écriture se dilate et que du blanc apparaît entre les énoncés. L'écriture alors traduit une nouvelle disponibilité psychologique du personnage : il n'y a plus toutes ces pensées chargées, selon les mots de Welwood, de venir remplir les vides dans la matrice de la conscience :

Je ne dis rien. Je regarde Tom. Puis Georges.

-C'est jeune, je fais.

Ils sourient.

La lumière est rose-orange (JSCS, 83).

Guillaume connaît une liberté temporaire mais non moins réelle. Il est silencieux («Je ne dis rien»), il est attentif à ses sens. Il ne dit pas seulement : «Tom et Georges font ceci, cela», mais aussi : «Je regarde Tom. Puis Georges.» Par son regard, Guillaume

établit un contact avec les autres. Il évolue dans la même réalité qu'eux, il y a continuité entre lui et eux. Les énoncés sont séparés par des points : ils ne prennent pas sens qu'en rapport à un futur énoncé auquel ils devraient s'enchaîner, chacun est significatif en soi; le présent compte, le présent est, sans devoir être justifié par l'avenir, par l'autre à venir. Le moment présent est alors vécu par Guillaume comme dans DMC et JSCS sont énoncés l'homosexualité et la séropositivité : sans attente (d'assouvissement du désir / de convaincre) ni crainte (d'être blessé / de choquer).

L'identité comme blessure. Les textes de Dustan nous font prendre conscience que la coupure à laquelle correspond l'identité n'est pas seulement la possibilité d'une protection contre le réel, mais qu'elle représente aussi une réelle déchirure. L'identité serait le lieu d'une (première ?) blessure entre moi et le monde. Cette blessure est encore aggravée par la honte. L'homme gai est en ce sens semblable à l'amoureux blessé : chacun s'était identifié à une collectivité dont il a été ensuite rejeté. Ce rejet touche à la définition du moi; il modifie la conscience de soi, entraîne une division psychologique douloureuse. Dès lors, une partie du moi observe et juge le moi selon le regard qu'elle imagine à l'autre (la collectivité, l'amant[e]). Une lutte verbale, un dialogue intérieur naît de cette déchirure : ce que Barthes, suite à Ignace de Loyola, nomme la loquèle :

[...] le flux de paroles à travers lequel le sujet argumente inlassablement dans sa tête les effets d'une blessure ou les conséquences d'une conduite : forme emphatique du «discourir» amoureux (Barthes : 1977, 191).

La loquèle est le théâtre intérieur où est joué incessamment le drame du rejet. Pour l'exprimer en des termes plus proches de ceux utilisés par Welwood, le dialogue intérieur incessant qui emplit l'esprit du sujet blessé est le moyen pour l'identité de se

maintenir telle quelle. Dans ce théâtre qu'il se joue à lui-même, l'amant cherchera à se convaincre du tort de l'être aimé, pour retrouver le plein sentiment de sa propre valeur. Mais une partie du moi est aussi identifiée à cet être aimé, et dévaloriser l'amant est donc aussi se dévaloriser soi-même : détruire l'autre n'est pas moins douloureux, moins impossible, que de s'autodétruire. Et plus l'amour était grand, plus l'identification au collectif était complète, plus le sujet sera profondément divisé, plus il sera contraint d'intégrer la blessure à sa propre définition. Selon les mots de Barthes, la loquèle est un «tripotage» compulsif de la blessure : le sujet a besoin de sa blessure, elle est partie intrinsèque de son identité, tout comme le vide est une partie intrinsèque de la forme. Hors d'elle, il ne saurait plus qui il est, elle définit son rôle, sa propre représentation mentale. Il est blessure, il est déchirure. Ce schéma, on le reconnaîtra sans doute, est le même que celui de la honte : la honte, comme la loquèle, est la persistance de la blessure, son intégration, sous forme ici d'un sentiment, là d'une production symbolique, d'un discours intérieur, d'une identité.

Pour le dire encore autrement, la loquèle est une espèce du «discours en retour», qui ne cesse de justifier, de défendre, de détester et de contempler la blessure; la loquèle est l'identité en tant que processus infiniment renouvelé de représentation de soi comme déchirure. Et donc la littérature gaie est traversée par une loquèle, le besoin infiniment renouvelé de «tripoter» la blessure du rejet, et le projet de Dustan dans DMC et JSCS, comme celui des écrivains de la nudité, est celui de faire taire la loquèle, pour permettre enfin de se dire en dehors de la blessure. C'est là la signification ultime pour moi de l'esthétique de la nudité. Dans DMC et JSCS, le vide laissé par la loquèle se situe dans cette forme creuse que prend la voix narrative, dans cette voix blanche, désintéressée, sans pathos ni détour, dans cette voix silencieuse et transparente du narrateur, qui a permis d'approcher la réalité douloureuse du moi de

l'auteur, d'établir avec ce moi un contact plus «immédiat et nu», d'en sentir la *présence et la réalité*. Par le fait même, à travers la médiation minimum du «je» narrateur, ce moi est rendu également présent, réalité immédiate et nue, pour l'autre qu'est le lecteur.

L'Écriture comme méditation. En un sens, la pratique d'écriture de Dustan se rapproche de la méditation bouddhiste, par le rapport qui s'y établit avec la réalité consciente. La méditation est une pratique qui vise justement, dans un premier temps, à rendre l'individu conscient de la nature (changeante) de sa propre conscience, c'est-à-dire des processus qui la constituent et lui donnent la forme particulière qu'elle adopte de moment en moment. Charles Tart résume ainsi l'exercice de la méditation «vipassana» :

La règle est d'être disponible à toute chose, de ne rien rejeter comme indigne d'attention, de ne pas opérer de tri, de ne pas retenir telle chose plutôt qu'une autre comme étant plus digne d'attention (Tart : 1975, 46).

Cette pratique évoque les propos, cités plus haut, de Boisseron concernant DMC et JSCS :

Chaque détail est mis sur le même plan sans aucune hiérarchie qui déterminerait une valeur d'importance. [...] Les dialogues dans *Je sors ce soir* et *Dans ma chambre* sont un exemple parfait du souci maniaque, chez Dustan, d'atteindre la transparence d'un tout sans jamais sacrifier le moindre rien (Boisseron : 2004, 85).

L'exercice d'observation que pratiquent les méditants est la voie vers une parfaite équanimité : les méditants constatent que l'observation consciente et non-discriminatoire est incompatible avec les désirs et répulsions qui constituent la trame

de fond de chaque moment de conscience ordinaire, et qui entraînent une fuite de la conscience vers des réalités virtuelles (images mentales, souvenirs, pensées, etc.). C'est en ce sens que les bouddhistes parlent de détachement : il s'agit d'observer la réalité sans s'impliquer, sans réagir, comme le narrateur des romans de Dustan observe/raconte son moi passé d'une voix sans pathos, sans lyrisme, sans détour. Le détachement dont il est question est donc aussi la possibilité d'une *présence* à la réalité, comme l'explique ici Charles Tart :

Il s'agit d'être conscient de ce qui est en train de se produire *sans penser à ce qui est en train de se passer* jusqu'à produire l'évanouissement de cette perception, en évitant de s'identifier avec la réaction à ce qui vous advient¹⁴ (Tart : 1975, 47).

Cette indépendance ou équanimité face à la réalité qui est requise par la méditation est aussi la possibilité d'un rapport libéré au monde et à soi, la possibilité d'un contact «immédiat et nu» avec le réel, pour reprendre l'expression de Welwood. C'est d'ailleurs ainsi que Lapassade traduit le terme «vipassana» : «attention *dénudée* face aux sensations, sentiments, pensées et réactions face à ce qui advient¹⁵» (Lapassade : 1987, 48). Cette nudité est l'absence d'un écran symbolique entre la conscience et la réalité, l'absence d'un clivage corps/esprit, l'absence d'une fuite vers le conceptuel ou l'imaginaire. C'est, je crois, le projet qui est au cœur de l'entreprise littéraire de Dustan telle qu'elle s'incarne dans DMC et JSCS : à travers la voix narrative de DMC et JSCS, Dustan s'invente un moi libéré de la honte, de l'identité et peut-être même du sens¹⁶.

¹⁴ Mon insistance.

¹⁵ Mon insistance.

¹⁶ On se rappellera l'affirmation de Dustan comme quoi, dans DMC et JSCS, il s'agit « seulement de parler de/montrer des choses non-dites/occultées », sans en dire le sens (*Nicolas Pages*, 407).

Conclusion

La Question du statut littéraire

Les écritures de la nudité ne font pas des lectures faciles. Pour Michael Whorton, les journaux de drague sont des objets littéraires, mais d'une littéarité problématique¹⁷. Quant à Lawrence Schehr, face à la désintégration du texte qu'est *Incidents* de Barthes, il semble douter de la capacité même du texte à signifier :

If the sign is no longer integrated into a logical classifying system, how can there be meaning? Perhaps it is the will to say, and not meaning that is rubbed away, a will to say that is defined by the criteria of Western semiotics (Schehr : 1995, 145).

Si le sens n'est pas complètement effacé, une chose centrale au texte est absente (la volonté de dire) qui en rend la lecture particulièrement déstabilisante. Popplewell,

¹⁷ "In such journals, a directness about sexual acts takes the form of a simplicity of discourse that is nonetheless seductively, if problematically, literary" (Whorton : 1998, 43).

semblablement, s'interroge sur la lecture des œuvres qu'il identifie comme anti-confessionnelles. Par tous les procédés qui visent à empêcher que les textes soient lus comme confessions, les écrivains ont peut-être, selon Popplewell, rendu quelque peu inaccessibles leurs œuvres :

It remains to be known whether readers can really cope with that many attacks on their assumptions about the meaning of writing and reading, and whether they can really tolerate such autobiographical works. It is normal for the reader to try to identify with the protagonists of AIDS writing and feel pity and fear toward the individuals presented. [...] Readers may find some writers uncomfortably alienating and self-absorbed. [...] Constant equivocation about meaning and purpose on the part of the authors can be trying (Popplewell : 2004, 230).

Pour Popplewell, la lecture des écrits anti-confessionnels sur le sida est une expérience nécessairement troublante et qui demanderait peut-être trop à ses lecteurs...

DMC et JSCS posent aussi problème du point de vue de leur statut littéraire et de leur lecture. Par exemple, la critique semble souvent confondre personnage, narrateur et auteur, passant du même coup à côté de ce qui est selon moi toute l'essence des textes. C'est ce que fait Boisseron, entre autres, qui les compare à une pornographie post-subversive, «où la caméra se retrouve[rait] littéralement à l'intérieur du trou noir vaginal» (Boisseron : 2004, 87). Pour Boisseron, l'absence de dévoilement, le «tout-dire» de Dustan, est finalement un «rien-dire», qui enferme le lecteur dans un discours saturé de vide, dans une «logique logo». C'est que Boisseron confond l'expérience du personnage, qui est en effet prisonnier d'un discours intérieur saturé de vide, et l'expérience du lecteur. Ce dernier, loin d'être confronté à un vide ou à une surface sans contenu, est plutôt mis face à une expérience subjective du monde, celle d'un personnage à l'identité fracturée, en quête d'une réintégration de soi et du monde. Par la confrontation avec un modèle de récit de soi inhabituel, le lecteur pourra être amené

à réfléchir aux modes d'énonciation de soi et à leurs implications psychologiques, sociales, politiques et philosophiques, en rapport entre autres à la question de la liberté et de l'identité. D'autre part, comme on a souvent manqué de distinguer personnage, narrateur et auteur, on a aussi, selon moi, et pour les mêmes raisons, négligé l'originalité esthétique de DMC et de JSCS (au point d'assimiler l'écriture de Dustan à celle de Renaud Camus, comme le fait Lawrence Schehr, ou aux dialogues des télé-séries américaines, comme le fait Boisseron), ainsi que leur courage et leur générosité. Est-ce que le «contenu» sexuel des textes est trop choquant pour que l'on prenne bien conscience de leurs particularités poétiques, de leur signification en tant qu'œuvres littéraires ? Ou est-ce la forme qui est trop inhabituelle, trop loin des définitions et conceptions que l'on se fait de la littérature et de l'art ? Il est probable que les deux facteurs soient inextricablement liés, la forme des textes, l'esthétique de la nudité, constituant l'ultime nudité de cette conscience fictive qu'est celle de Guillaume.

Il est vrai que DMC et JSCS posent problème par rapport à certaines définitions canoniques de la littérature. C'est ce que Popplewell tente de montrer en établissant, suite à Leo Bersani, comment les écrits du sida qui tentent de sortir du modèle confessionnel s'éloignent du fait même de toute une tradition d'écriture fondée sur une définition de l'art comme rédemption, définition qui selon Bersani, avec celle de l'art pour l'art, constitue un des deux paradigmes modernes grâce auxquels nous pensons l'art. D'autre part, en refusant la métaphore et en décomposant le récit, DMC et JSCS s'éloignent des deux procédés de langage par lesquels, selon Paul Ricœur, une innovation sémantique est produite qui serait l'essence de la fonction poétique :

Avec le récit, l'innovation sémantique consiste dans l'invention d'une intrigue qui, elle aussi, est une œuvre de synthèse : par la vertu de l'intrigue, des buts, des causes, des hasards sont rassemblés sous l'unité temporelle d'une action totale complète. C'est cette synthèse de l'hétérogène qui rapproche le récit de la

métaphore. Dans les deux cas, du nouveau – du non encore dit, de l'inédit – surgit dans le langage : ici la métaphore vive, c'est-à-dire une nouvelle pertinence dans la prédication, là une intrigue feinte, c'est-à-dire une nouvelle congruence dans l'agencement des incidents (Ricoeur : 1983, 11).

La synthèse opérée par la métaphore et l'intrigue est justement ce que DMC et JSCS cherchent à éviter, pour offrir plutôt une matière vierge d'interprétation, pour dire le moi en dehors de l'identité : c'est que la métaphore, l'intrigue et l'identité relèvent d'une semblable opération de synthèse. Le processus d'*identification* métaphorique, le «comme» de la métaphore, est le même qui est à l'œuvre dans la construction de l'identité personnelle ou collective (dans l'identité on se définit par comparaison à l'autre). De la même façon, l'*unité* temporelle qu'implique l'intrigue est également une partie essentielle de l'invention d'un moi unitaire et stable, d'un ego qui puisse servir de refuge contre l'incessante transformation de la réalité :

Je vois dans les intrigues que nous inventons le moyen privilégié par lequel nous re-configurons notre expérience temporelle confuse, informe et, à la limite, muette [...] C'est dans la capacité de la fiction de re-figurer cette expérience temporelle en proie aux apories de la spéculation philosophique que réside la fonction référentielle de l'intrigue (Ricoeur : 1983, 13).

«L'effet de présentité» que cherche à créer Dustan dans ses textes est l'inverse de l'effet de l'intrigue, qui polarise les événements, les fait participer d'un sens qui semble les précéder. Le projet d'un «effet de présentité» est donc directement lié à celui de s'énoncer hors la structure de l'identité. En voulant faire des récits de soi qui échappent à la construction d'une fiction identitaire du moi, en écrivant sans la métaphore et en déconstruisant le temps du récit comme unité d'action, Dustan menacerait cependant du même coup d'expulser ses textes du domaine littéraire, tel du moins que le définit Ricoeur, et tel qu'il est compris dans la culture de la rédemption.

Pourtant, et malgré qu'ils soient marqués par la volonté d'échapper aux structures du dévoilement, DMC et JSCS m'ont donné une «jouissance de lecture» qui n'est pas si éloignée de celle qui est esquissée par Barthes dans *Le plaisir du texte* :

L'endroit le plus érotique d'un corps n'est-il pas là où le vêtement bâille ? [...] C'est ce scintillement même qui séduit, ou encore : la mise en scène d'une apparition-disparition (Barthes : 1973, 17-18).

Pour Barthes, le texte littéraire se définit avant tout par la «jouissance de lecture» que procurent ses jeux entre la langue et la représentation, entre la langue et la mort de la langue. On peut alors se demander si la transparence de la narration, la nudité textuelle de DMC et JSCS est équivalente à une absence totale de mystère. L'intériorité qui est inventée par le texte, celle de Guillaume, est-elle, comme le suggère Boisseron, aussi absolument et tristement dénuée de tout mystère, au même titre que l'intérieur «du trou noir vaginal» ? Ou bien Guillaume n'est-il pas au contraire d'autant plus mystérieux que, malgré son exposition totale en tant qu'intérieur étalé, il demeure insaisissable ? D'autant plus insaisissable, d'ailleurs, que le texte qui l'invente le double d'un deuxième moi, d'une deuxième conscience qui est en un sens son exact opposé ? Dans les romans, le personnage de Guillaume, honteux et paranoïaque, hanté par le regard qu'il imagine aux autres, habité par le bruit incessant de la loquèle, se dédouble en une voix silencieuse qui ne dit jamais «je» pour elle-même, et dont l'invention correspond à une quête d'innocence, de liberté dans l'acte d'énonciation de soi. Par ailleurs, les stratégies textuelles par lesquelles ce moi prisonnier et son double inversé sont dits travaillent aux limites mêmes du littéraire. DMC et JSCS, en jouant sur – ou en se jouant de – plusieurs codes génériques et linguistiques (autobiographie, roman, autofiction, journal; document, fiction; langue parlée, langue écrite, argot, anglicismes, idiosyncrasies), laissent défailir et s'interpénétrer les systèmes, les modes de lecture : ils inventent un espace, un jeu dans l'écriture. C'est donc dire que

l'absence d'un dévoilement qui concernerait l'identité n'empêche pas un tel dévoilement, une telle faille, de se produire ailleurs, dans l'énonciation, dans l'épaisseur du langage pour utiliser l'expression de Barthes. DMC et JSCS sont des textes inhabituels, leur lecture entraîne des questions qui concernent leur nature de textes, mais aussi leur existence même : que sont ces textes et quelle est la motivation pour une telle écriture ? Ce pourquoi, c'est le jeu dont parle Barthes, cette ouverture dans l'écriture qui laisse au lecteur l'espace de sa «jouissance».

Littératures identitaires, ego et tyrannie

Se dissoudre par l'écriture. Ces considérations nous ramènent à notre problème de départ. On entrevoit par ce qui précède comment le projet de Dustan en est un de renouvellement de la littérature gaie, mais aussi de soi (pour l'auteur et potentiellement pour le lecteur) et du monde (par la nature politique des textes). Le narrateur créé par Dustan dans DMC et JSCS est l'incarnation d'une voix libérée des contraintes identitaires, par l'entremise de laquelle l'auteur veut briser les barrières artificielles qui séparent hétérosexualité et homosexualité, privé et social, ombre et persona, ego et organisme psychobiologique, pour s'offrir tout entier, nu, sans défense, en ce qu'il a de plus intime, aux lecteurs, à la société, au monde. Le projet de Dustan rappelle en cela celui d'Annie Ernaux tel qu'elle le décrit à la fin de *L'événement* :

Et le véritable but de ma vie est peut-être seulement celui-ci : que mon corps, mes sensations et mes pensées deviennent de l'écriture, c'est-à-dire quelque chose d'intelligible et de général, mon existence dissoute dans la tête et la vie des autres (Ernaux : 2001, 125).

L'écriture blanche d'Annie Ernaux n'est pas sans parenté avec celle de Dustan : dans les deux cas, l'écriture cherche à se rendre transparente pour mieux faire voir une réalité qui appartient à la mémoire de l'écrivain. Dans les deux cas, l'écriture est le moyen d'un projet esthétique, politique (identitaire) et thérapeutique. Pour atteindre ce but, une sorte de silence, de dissolution du «je» narrateur a semblé nécessaire aux deux auteurs, comme également aux auteurs gais appartenant au courant d'une écriture de la nudité.

Ce silence de l'ego que l'on constate dans ces différentes voix narratives, appartenant toutes à des littératures identitaires, Leo Bersani l'éclaire en établissant un lien entre ego et volonté de domination :

The self is a practical convenience; promoted to the status of an ethical ideal, it is a sanction for violence. If sexuality is socially dysfunctional in that it brings people together only to plunge them into a self-shattering and solipsistic jouissance that drives them apart (a jouissance somehow "figured" in writers as different as Baudelaire, Bataille and Flaubert) it can also be thought of as our primary, hygienic practice of nonviolence, and even as a kind of biological protection against our continuously renewed efforts to disguise and to exercise the tyranny of the self in the prestigious form of legitimate cultural authority. To trace some of the narcissistic retreats and intensities of literature may at least help us to think of art, and teach us to want an art, unavailable for any such legitimizing plots (Bersani : 1990, p. 4).

Ce passage pointe vers un lien riche de possibilités à établir entre le projet littéraire de Dustan (et des écrivains de la nudité) et le rôle central qu'y joue la sexualité : le «je» des récits cherche la liberté hors des limites de l'identité politique et linguistique et y est montré performant cette quête par le sexe (et la drogue et la danse et la méditation...). Bersani, à la suite de Foucault et comme les bouddhistes, considère que l'ego est une illusion, une fiction, et il établit une équivalence entre cette fiction individuelle et, au niveau social, les modèles culturels autoritaires : dans les deux cas (individuel et social), la fiction du moi servirait à légitimer les volontés de tyrannie et de domination.

Sur cette base, l'auteur en appelle à un art nouveau, à une éthique renouvelée de l'art et de la littérature. Échapper au dévoilement, aux paradigmes du placard et du secret, à la honte, en inventant un «je» narrateur silencieux, un «je» disponible à l'autre-dans-le-texte qu'est le moi passé, ouvert à cette autre voix, angoissée et solitaire, qu'est celle du personnage : n'est-ce pas justement à ce type de renouvellement que Bersani en appelle ? La transparence de l'écriture dustannienne dans DMC et JSCS est donc aussi l'absence d'un reflet, en sa surface, du moi de l'écrivain : l'auteur refuse de se servir du texte comme d'un miroir glorifiant, de renvoyer à Narcisse sa propre image idéalisée, idéologisée. On pourrait dire la même chose autrement en affirmant que la transparence de l'écriture chez Dustan est un silence de l'écrit, qui laisse entendre une autre parole, celle, instable et tournoyante, de la conscience. La transparence du «je» narrateur dans DMC et JSCS est aussi la transparence d'une modalité signifiante, culturellement dominante, à une autre, culturellement minoritaire et dominée. C'est, en dernière analyse, ce projet de rendre l'écriture transparente qui explique l'usage de la langue du ghetto dans DMC et JSCS : la langue mineure travaille la majeure, la dissout en un système où les constantes tendent à disparaître au profit de la variation :

On a souvent marqué deux tendances conjointes des langues dites mineures : un appauvrissement, une déperdition des formes, syntaxiques ou lexicales ; mais, en même temps une curieuse prolifération d'effets changeants, un goût de la surcharge et de la paraphrase. [...] La prétendue pauvreté est en fait une restriction des constantes, comme la surcharge, une extension des variations, pour déployer un continuum emportant toutes les composantes. [...] Des deux côtés, on assiste à un refus des repères, à une dissolution de la forme constante au profit des différences de dynamique. Et plus une langue entre dans cet état, plus elle est proche, non seulement d'une notation musicale, mais de la musique même (Deleuze : 1980, 131-132).

La dissolution de la langue majeure, comme celle de l'identité, permet à une autre réalité qu'elle masquait de faire apparition. Il s'agit encore une fois de refuser la

domination du modèle culturel autoritaire, pour autoriser l'expression d'une présence au monde libérée de l'identité¹⁸.

De la quête du personnage à celle de l'écrivain. Guillaume, comme nous l'avons vu, est prisonnier d'un discours qui doit le protéger du réel; il est un amoureux en peine, mais d'une peine si grave («l'amour est impossible¹⁹»), que sa fuite dans le symbolique est presque un voyage hors du monde. Il cherche le chemin du retour, mais toujours cette quête lui échappe, elle lui paraît désespérée : il pense à mourir. Il trouve pourtant dans certaines expériences ponctuelles des indices qui lui donnent suffisamment de courage pour qu'il décide de persévérer. L'écriture, pour Guillaume Dustan, aura été un des moyens de cette même quête qui est poursuivie par le personnage de ses romans. L'écrivain s'invente, à travers la voix narrative des textes, une conscience libérée de ses blessures, de son passé, de l'identité et peut-être même du sens.

Mais le signe écrit est aussi la possibilité pour Dustan de sortir de la solitude et de la honte en s'ouvrant aux autres. En publiant ses romans, il ouvre aux lecteurs son discours intérieur, il laisse d'autres consciences que la sienne pénétrer sa loquèle, cette parole fondamentalement intime et close qui a pour fonction de le protéger du réel. Ce faisant, il dissout un peu la frontière entre lui et les autres, lui et le monde ; il dissout le condom symbolique qu'est la loquèle en le rendant perméable à d'autres consciences que la sienne. L'écriture est pour Guillaume Dustan une façon de réintégrer le réel. Elle donne par le fait même la possibilité à d'autres de prendre conscience de la nature aliénante de toute identité, de toute représentation de soi, et,

¹⁸ L'idée que cette dissolution rapproche la langue de la musique aurait plu à Dustan : la musique techno et house constitue la « trame sonore » des romans : des paroles de chansons sont citées dans les textes et l'écriture elle-même, par sa prédilection pour la répétition et la variation, par son rythme également, est habitée par la musique.

¹⁹ « Je ne pense pas que l'amour est impossible » (JSCS, 89.) Sous-entendu : « Contrairement à mon habitude. »

peut-être, du sens même (on se rappellera que l'absence d'interprétation dans les textes est aussi l'absence d'un sens attribué par le texte aux événements).

Dustan, dans *Nicolas Pages*, écrivait :

Les paroles de la musique d'extasy parlent de la conscience, d'états d'esprit, de soi strictement par rapport au monde, d'être au monde dans un état plutôt qu'un autre (*Nicolas Pages*, 268).

Or, c'est exactement ce que sa propre écriture fait. Guillaume Dustan, par ses mots, pointe hors les mots et leur sens, une réalité plus vaste, où l'on est enfin libre... Où l'amour devient possible.

Bibliographie

Corpus

Dustan, Guillaume. *Dans ma chambre*, Paris, P.O.L., 1996.

Dustan, Guillaume. *Je sors ce soir*, Paris, P.O.L., 1997.

Dustan, Guillaume. *Plus fort que moi*, Paris, P.O.L., 1998.

Corpus secondaire

Barthes, Roland. *Incidents*, Paris, Seuil, 1987.

Camus, Renaud. *Tricks*, Paris, P.O.L., 1988 (1979).

Collard, Cyril. *Les Nuits fauves*, Paris, J'ai lu, 1996 (1989).

Dobrovski, Serge. *Fils*, Paris, Galilée, 1977.

Dustan, Guillaume. *Nicolas Pages*, Paris, J'ai lu, 1999.

Dustan, Guillaume. *Génie divin*, Paris, J'ai lu, 2002.

Ernaux, Annie. *L'Événement*, Paris, Gallimard, 2000.

Gide, André. *Si le grain ne meurt*, Paris, Gallimard, 1954.

Guibert, Hervé. *Les Chiens*, Paris, Minuit, 1982.

Guibert, Hervé. *Le Mausolée des amants. Journal 1976-1991*, Paris, Gallimard, 2001.

Malvande, Édouard. *Déballage*, Gourdon, Dominique Bedou, 1985.

Navarre, Yves. *Le Petit galopin de nos corps*, Paris, R. Laffont, 1977.

Rousseau, Jean-Jacques. *Les Confessions*, Lausanne, Bibliothèque Romane, 1973 [c.1770].

Corpus critique

Sur les études gaies :

Foucault, Michel. «L'Occident et la vérité du sexe», *Le Monde, Édition internationale*, novembre 4-10, 1976, p. 12-13.

Foucault, Michel et coll. «La Loi de la pudeur», *Recherches*, avril 37, 1979, p. 69-82.

Fuss, Diana [ed.]. *Inside/Out. Lesbian Theories, Gay Theories*, New York, Routledge, 1991.

Heathcote, Owen et coll. *Gay Signatures, Gay and Lesbian Theory, Fiction and Film in France, 1945-1995*, New York, Berg, 1998.

Jeannelle, Jean-Louis. «L'Aveu homosexuel», *Magazine littéraire*, décembre 426, 2003, p. 48-50.

Kosofsky Sedgwick, Eve. *Epistemology of the Closet*, Berkeley, University of California Press, 1990.

Mauries, Patrick. *Les Gays savoirs*, Paris, Le Promeneur, 1998.

Oppenheimer, Joshua et Helena Rickett [eds.]. "AIDS Awareness and Gay Culture in France", *Acting on AIDS*, London, Serpent's Tail, 1997.

Robinson, Christopher. *Scandal in the Ink. Male and Female Homosexuality in Twentieth-Century French Literature*, London, Cassell, 1995.

Schehr, Lawrence. *Alcibiades at the Door*, California, Stanford University Press, 1995.

Sur la honte

Harkot de la Taille, Elizabeth. *Bref examen sémiotique de la honte*, Coll. «Nouveaux actes sémiotiques», Presses universitaires de Limoges, 2000.

Tisseron, Serge. *La Honte. Psychanalyse d'un lien social*, coll. «Psychismes», Paris, Dunod, 1992.

Vilain, Philippe. «Le Sexe et la honte dans l'œuvre d'Annie Ernaux», *Roman 20/50*, décembre 24, 1997, p. 149-164.

Sur Dustan

Act Up Paris : www.actupparis.org/article202.html (2006-04-17).

Boisseron, Bénédicte. «Post-coca et post-coïtum : La Jouissance du logo chez Guillaume Dustan et " Seinfeld"», *L'Esprit créateur*, 43-2, 2003, p. 81-91.

Hendrickson, Daniel et Marc Siegel. "The Ghetto Novels of D", *Paroles gelées*, 16-1, 1998, p. 97-119.

Marchal, Hughes. «Chroniques de la vie sexuelle», *Magazine littéraire*, 426, décembre 2003, p. 56-58.

Miles, Christopher et Thomas Knopp. «J'aime faire rigoler. Un entretien avec Guillaume Dustan.», *La Revue H*, 5-6, 1998, p. 28-34.

Popplewell, Daniel. J. *French AIDS Writing and the Culture of Redemption : A Study of the Literary Response to the HIV/AIDS Epidemic in France*, Columbia University, 2004.

Schehr, Lawrence R. "Writing Bareback : Guillaume Dustan", *Sites*, 6-1, 2002, p. 181-202.

Sur les genres autobiographique et autofictif

Dobrovsky, Serge. «Autobiographie/vérité/psychanalyse», *L'Esprit créateur*, 20-3, 1980, p. 80-98.

Lejeune, Philippe. *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

Lejeune, Philippe. *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*, Paris, Seuil, 2005.

Robin, Régine. *Le Golem de l'écriture. De l'autofiction au Cybersoi*, Montréal, XYZ, 1997.

Divers

Barthes, Roland. *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

Bersani, Leo. *The Culture of Redemption*, Cambridge, Harvard University Press, 1990.

Brown, N. O. *Life Against Death : the Psychoanalytic Meaning of History*, Middletown, Conn., Wesleyan University Press, 1959.

Deleuze, Gilles et Félix Guattari. *Capitalisme et schizophrénie. Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980.

Lapassade, Georges. *Les États modifiés de conscience*, Paris, PUF, 1987.

Tart, Charles. *States of Consciousness*, New York, E. P. Dutton, 1975.