

Le roman d'aventures homoérotique

Przemyslaw Szczur

Université pédagogique de Cracovie

« Mais que veut dire romanesque dans un monde où les grandes aventures au soleil, les cavalcades des croisés n'existent plus [...]? »
(Navarre, 1988, p. 53-54)

« l'époque et les lecteurs exigent pour leur divertissement moins de philosophie et plus de boudoir... »
(Garréta, 2002, p. 150)

« Le sexe est la chose centrale. Tout tourne autour... »
(Dustan, 2013, p. 83)

Du romantisme jusqu'au postmodernisme, en passant par les diverses avant-gardes du XX^e siècle, la description de la littérature en termes génériques n'a cessé d'être contestée, tant

par les écrivaines et écrivains eux-mêmes que dans le cadre du discours critique. On lui a surtout reproché de gommer la spécificité et l'historicité des textes au profit d'une approche centrée sur les ressemblances et la continuité. Mais, parallèlement, elle a aussi donné naissance à des théorisations fécondes, pour ne mentionner que les travaux de Bakhtine, de Todorov ou de Genette, et continue d'être pratiquée, même si ses méthodes et objectifs ont sensiblement évolué. Comme le signale Roma Sendyka dans un article (2006) qui fait le bilan des aspects théoriques de l'approche générique, les genres donnent aujourd'hui lieu surtout à des recherches diachroniques, n'ayant pas pour but d'élaborer des définitions essentialistes et anhistoriques, mais soucieuses de restituer les contextes culturels, sociaux et historiques dans lesquels apparaissent et évoluent les phénomènes génériques. Le présent article voudrait justement s'inscrire dans le cadre de ces recherches, en essayant de combiner l'approche générique avec la perspective des études gaies et lesbiennes, pour décrire l'apparition, à partir des années 1970, d'un sous-genre romanesque que je propose de nommer « roman d'aventures homoérotique ». On aura donc compris que je n'adhère pas aux thèses sur l'agénéricité de la littérature contemporaine et que je considère l'approche générique du texte littéraire comme toujours potentiellement féconde, en raison de ses vertus heuristiques. Dans la mesure où, selon la formule de Jacques Derrida, « [t]out texte participe d'un ou de plusieurs genres, il n'y a pas de texte sans genre... » (1985, p. 264), le recours aux catégories génériques permet de mieux comprendre les textes, moins à travers ce qui les singularise que par le biais de ce qui les apparente les uns aux autres. En partant de ce constat et en fondant ma démarche de définition générique sur des observations de Gérard Genette et Pierre Gasparini (1979,

p. 69 et 83; 2008, p. 210), je considérerai qu'il me faudra, pour caractériser le sous-genre du « roman d'aventures homoérotique », inclure dans mes analyses les éléments suivants : son contexte d'apparition, ses traits formels et ses caractéristiques thématiques, le tout à partir d'exemples concrets.

En étendant au genre lui-même la remarque de Derrida sur le texte comme croisement possible de plusieurs genres, je proposerai ici de définir le roman d'aventures homoérotique comme un sous-genre hybride, participant de plusieurs autres genres, car, selon Genette, « tout genre peut toujours contenir plusieurs genres » (1979, p. 70). Cette remarque est particulièrement pertinente dans le cas des sous-genres : leur spécificité tient justement à cette hybridité; ils se présentent toujours comme croisements de catégories génériques plus larges. Décrire les traits formels et thématiques du roman d'aventures homoérotique reviendra donc à repérer dans les œuvres que j'analyserai les caractéristiques des genres desquels il participe et déterminer les spécificités de cette participation, c'est-à-dire la façon dont il les modifie. Avant de passer à l'analyse, un mot encore sur le corpus : il comprendra, dans l'ordre chronologique de parution, *Les Loukoums* d'Yves Navarre (1973), *Tricks* de Renaud Camus (1979; 1988 pour l'édition définitive que j'utilise), *Dans ma chambre* de Guillaume Dustan (1996) et *Pas un jour* d'Anne F. Garréta (2002). Ils constituent, à mon avis, les réalisations prototypiques du sous-genre dans la mesure où le roman d'aventures homoérotique y constitue la dominante générique, c'est-à-dire « fonction ou forme majoritaire qui gouverne un énoncé » (Combe, 1992, p. 159). Il pourrait paraître abusif de prétendre proposer une nouvelle catégorie générique à partir d'un nombre aussi limité de textes,

mais, d'une part, il s'agit d'un simple échantillon à valeur exemplaire; d'autre part, le corpus embrasse une trentaine d'années, ce qui atteste de la longévité de la forme littéraire en question. Une description exhaustive et satisfaisante d'un genre ou même d'un sous-genre ne saurait être donnée dans un article. C'est pourquoi je ne fournis ici qu'un cadre général et des analyses ponctuelles de textes, à valeur illustrative. Conformément à la logique de participation générique relevée par Derrida et Genette, il serait possible de trouver de nombreux autres textes qui participent du sous-genre du roman d'aventures homoérotique, ce qui permettrait sans doute de complexifier encore sa description. Ma proposition ne se veut donc qu'un modeste début, devant aboutir à un premier modèle générique, obtenu par l'identification de traits récurrents, rencontrés dans les textes du corpus¹. Pour les besoins d'une analyse particulière, celui-ci pourrait être élargi, notamment à l'aide de textes où le roman d'aventures homoérotique ne constitue plus la dominante mais reste subordonné à d'autres composantes génériques. La compréhension des phénomènes génériques en termes de dominante plutôt que d'essence me semble plus efficace analytiquement, mais aussi plus compatible avec l'esprit des études gaies et lesbiennes contemporaines, qui, notamment sous l'influence de la théorie *queer*, craignent tout fixisme, fût-il littéraire.

Une dernière remarque préliminaire concernant le corpus, ou plutôt ce qu'on pourrait appeler sa conscience de soi générique. Le paratexte de la plupart des textes du corpus renvoie clairement au genre romanesque. En effet, toutes ces

¹ Comme les descriptions en termes génériques ne sont pas exclusives les unes des autres, il va de soi que, pour d'autres objectifs, ces mêmes textes pourraient être décrits en d'autres termes.

œuvres portent en sous-titre le mot « roman », à une exception près. Je me fierai à ce sous-titre, sans entrer dans le débat sur sa fiabilité dans la littérature contemporaine, où son emploi est parfois dicté, à en croire Philippe Gasparini, surtout par des considérations d'ordre éditorial (2008, p.17-18). En ce qui concerne l'exception, elle est constituée par *Tricks*, sous-titré « 45 récits ». Dans son livre sur la poétique de la disposition romanesque, Ugo Dionne a toutefois souligné l'« aspect globalement similaire » du roman et du recueil de récits qui, historiquement, « ont longtemps été mêlés » (2008, p. 96). En m'inspirant de ce constat historique qui peut, selon moi, être étendu au roman contemporain, qui morcelle volontiers ses intrigues, mais surtout en prenant en compte la structure de *Tricks*, qui est celle d'un journal tenu par un protagoniste qui reste le même d'un récit à l'autre (il y a d'ailleurs d'autres personnages qui reparaissent), je propose de lire le livre de Camus comme un roman.

Bien que l'histoire de la littérature homoérotique soit probablement tout aussi longue que celle de la littérature tout court, la fin des années 1960 et le début des années 1970 y marquent un tournant important, conditionné par des évolutions sociales spectaculaires. Edmund White y situait la naissance d'une littérature *queer*². En Amérique du Nord et en Europe de l'Ouest, mai 68 et les années qui suivent marquent le début d'une nouvelle forme de militantisme homosexuel, basée sur des interventions publiques parfois fracassantes et non plus, comme par le passé, sur la création d'associations plus ou moins confidentielles (sur l'évolution des formes du

² Je fais référence à son texte « The Person is Political: Queer Fiction and Criticism », que j'ai consulté dans la traduction polonaise (White, 1997).

militantisme homosexuel en France, voir Jackson, 2009). En France, elle s'exprime, entre autres, par la naissance du Fhar (Front homosexuel d'action révolutionnaire) et la publication de son *Rapport contre la normalité* (1971). Le mouvement social homosexuel se radicalise et aspire, dans la foulée de mai 68, non pas à l'intégration des homosexuel/le/s dans la société existante, mais à la transformation de celle-ci. C'est le potentiel subversif de l'homosexualité qui est mis en avant, notamment par Guy Hocquenghem dans *Le Désir homosexuel* (1972). L'un des principes fondamentaux de la « révolution sexuelle » des années 1960 et 1970 consiste à postuler que le privé (le personnel) est politique, et donc que tout ce qui était auparavant cantonné dans la sphère privée, y compris la vie sexuelle, peut (ou même doit) désormais se chercher une place dans l'espace public, à des fins de changement social. Voilà l'un des facteurs conduisant à l'essor, à partir de cette époque, de l'écriture autobiographique et des formes apparentées, ainsi qu'à leur théorisation par la critique universitaire, grâce notamment aux travaux de Philippe Lejeune, auteur, entre autres, d'un article consacré aux premières autobiographies d'homosexuels (1987).

C'est dans ce contexte qu'il faut, à mon avis, situer l'apparition de ce nouveau sous-genre romanesque qu'est le roman d'aventures homoérotique. Se situant dans le courant des « écritures intimes » liées à la « révolution sexuelle », ce dernier me semble s'inscrire aussi, plus spécifiquement, dans cette littérature gaie et lesbienne post-soixante-huitarde, qui, selon la formule de Christopher Robinson, cherchait à « donner une valeur esthétique au sexe homosexuel lui-même » (1985, p. 97, je traduis). Au lieu d'essayer de « maquiller » la sexualité gaie et lesbienne pour la rendre socialement acceptable, ses

auteur/e/s s'employaient à la célébrer. À travers leurs textes, ils transformaient en effet une sexualité – objet de stigmatisation – en objet de revendication.

Entre le roman d'aventures et le roman érotique

Pour commencer, j'essaierai de dire en quoi le roman d'aventures homoérotique participe du roman d'aventures. La spécificité générique de ce dernier n'est pas aisée à définir, car, comme le dit fort justement Jean-Yves Tadié, « [d]ans tout roman, l'aventure est présente » (1984, p. 235). Mais l'éminent critique de préciser : « Un roman d'aventures contient des aventures comme tout roman, mais son but est de les raconter, et elles seules. » (*ibid.*) Le roman d'aventures est donc un roman dans la structure duquel l'intrigue, les péripéties restent l'élément dominant. Son but premier n'est pas de décrire exhaustivement un milieu (roman réaliste ou naturaliste), une époque (roman historique) ou une région (roman exotique ou régionaliste) ou d'analyser les états internes des personnages (roman psychologique), mais de raconter une suite événementielle dans laquelle sont engagés ses héros et héroïnes. Le roman d'aventures homoérotique emprunte au roman d'aventures classique cette domination structurelle de l'intrigue. Il y adjoint un élément thématique emprunté au roman érotique, c'est-à-dire « texte romanesque dans lequel il est majoritairement question de sexe » (Stalloni, 2006, p. 75). Le roman d'aventures homoérotique puise dans ces deux traditions génériques en (homo)érotisant l'aventure. Cela lui est d'autant plus facile que, comme on le sait, le mot « aventure » peut avoir en français une signification spécifiquement érotique. Il désigne alors « *P. anal.* et *p. euphém.*,

domaine *amoureux*. Liaison généralement de caractère charnel, frivole, passager » (*Trésor de la langue française informatisé*, entrée « aventure »). L'amour physique peut donc aisément devenir matière à aventures. Dans le roman d'aventures homoérotique, celles-ci surviendront bien sûr entre personnages de même sexe.

Mais l'aventure n'est pas n'importe quel événement. Les dictionnaires mettent l'accent sur son caractère « imprévu » ou « imprévisible », « hasardeux », « singulier », « surprenant » (*Trésor de la langue française informatisé* et *Le Nouveau Petit Robert*, 2001, p. 191-192), autant dire extraordinaire. Comment les romans du corpus confèrent-ils à l'amour physique, phénomène somme toute assez banal du point de vue événementiel, ce caractère extraordinaire? Plusieurs solutions sont possibles. Elles vont souvent de pair, mais pour la clarté de l'exposé, je les analyserai séparément. Avant d'aborder celle qui est la plus courante et dont les conséquences structurelles sont les plus importantes, j'en analyserai brièvement deux autres. Pour faire de la sexualité une aventure, c'est-à-dire un événement plus ou moins extraordinaire, il est possible d'exploiter des variantes plus ou moins tabouisées du comportement sexuel : triangles érotiques, sexualité sadomasochiste, sexe dans des lieux publics, autoérotisme, sexe avec usage de drogues, etc. Dans *Les Loukoums*, après le constat de l'inexistence des grandes aventures dans le monde contemporain que j'ai cité en exergue de mon article, les seules aventures que vivent les personnages, Rasky, Luc et Lucy, sont de nature sexuelle. Luc recherche l'aventure notamment dans un stationnement de New York, lieu de rencontres gay, et dans des rapports sadomasochistes avec Andrew, dont il y fait la connaissance et qui finit par le tuer. Rasky, malade, recherche

l'aventure dans les bras de son infirmier, Carlos; Lucy, dans une séance de nécrophilie avec le corps mort de Luc. Autre solution pour faire de l'acte sexuel une aventure : le décomposer en micro-événements. C'est dans *Tricks* que cette solution est le plus systématiquement exploitée. L'acte sexuel s'y trouve divisé en une série de micro-événements, constitués des positions que prennent successivement les corps des amants. Avant même le « passage à l'acte », la drague et les préparatifs (choix de l'endroit propice, toilette, etc.) donnent lieu à d'autres micro-événements. Chacun des épisodes qui composent l'intrigue est lui-même formé d'une séquence événementielle relativement stable : rencontre, drague, sexe, séparation. Bien que cette séquence revienne inlassablement dans les différents épisodes, dans la mesure où les lieux, circonstances, partenaires et variantes du comportement sexuel changent, elle ne produit pas nécessairement une impression de ressassement ou d'ennui.

La solution la plus courante et ayant la plus grande portée structurelle consiste toutefois à multiplier les contacts érotiques. La multiplication des partenaires permet de faire proliférer les péripéties, car chacun d'eux correspond à une micro-histoire séparée, selon un principe que l'on pourrait désigner, en reprenant une formule déjà ancienne de Tzvetan Todorov, comme celui des « hommes-récits » : « Tout nouveau personnage signifie une nouvelle intrigue » (1980, p. 37). Cette solution est le plus couramment utilisée par Renaud Camus dans *Tricks*. Le texte s'apparente alors à une liste des partenaires du héros-narrateur ou à un catalogue des conquêtes amoureuses, dans la plus pure tradition donjuanesque, celle de l'aria « Madamina, il catalogo è questo » de *Don Giovanni*. *Tricks* se présente en effet comme une suite de

chapitres numérotés, dont chacun a pour titre soit les prénom et nom (p. ex. « I. Walthère Dumas »), soit seulement le prénom (p. ex. « XIV. Didier »), soit encore une autre désignation (p. ex. « VIII. L'Homme du Nord »), renvoyant au(x) partenaire(s) du héros-narrateur, et une date. Dans *Pas un jour*, les titres des chapitres sont constitués des initiales des objets du désir de l'héroïne-narratrice. L'« Ante Scriptum » explique que ce principe s'inspire de Stendhal. Il s'agit d'un épisode du second chapitre de la *Vie de Henry Brulard*, dans lequel le tracé sur le sol des initiales des femmes que le héros-narrateur a aimées devient prétexte à leur évocation. Dans *Pas un jour*, il ne s'agira pas toujours de femmes, l'un des chapitres relatant la passion de la narratrice pour les voitures, mais le principe de la liste ou du catalogue restera intact. En regardant les tables des chapitres de *Tricks* et de *Pas un jour*, l'on obtient d'ailleurs cette liste. Les chapitres apparaissent alors comme autant d'expansions des entrées qui la composent. *Dans ma chambre* ne recourt pas systématiquement à des titres de chapitres renvoyant aux partenaires du héros-narrateur, mais toujours est-il que la plupart des chapitres s'organisent autour de scènes de sexe avec divers partenaires.

Dans *Tricks*, ce n'est pas uniquement le principe du multipartenariat, introduisant le foisonnement événementiel caractéristique du roman d'aventures classique, mais aussi le mimétisme formel (Głowiński, 1992³), consubstantiel à l'emploi de la forme du journal, qui induit une structure morcelée. Comme le remarque justement Ugo Dionne, le principe du journal est « l'antithèse même du récit » (2008, p. 197), si l'on

³ Le terme polonais « mimetyzm formalny » y est rendu par « mimésis formelle » mais la traduction « mimétisme formel » me semble plus conforme à l'original.

comprend par ce dernier terme une suite événementielle articulée autour d'une crise. Si elle ne fait pas l'objet d'une adaptation spécifique à une intrigue à crise traditionnelle, la forme du journal favorisera donc le morcellement à la fois du texte et de l'intrigue. En commandant une disposition particulière du texte, « en entrées » qui peuvent correspondre à autant de « récits-chapitres » (Dionne, 2008, p. 110), elle donne naissance à une intrigue multiple, ou plutôt à des intrigues multiples. Dans le cadre des « récits-chapitres », une équivalence entre découpage en chapitres et division en épisodes s'établit. Comme nous l'avons vu, dans *Tricks*, chaque chapitre correspond à un récit centré sur une aventure sexuelle avec un autre partenaire. Aussi bien la disposition du texte que la structuration de l'intrigue se font donc sur le mode cumulatif ou parataxique (sur le mode cumulatif, en tant que typique du roman picaresque, voir Dionne, 2008, p. 321). Au lieu d'une intrigue unique, nous avons affaire à une suite de micro-intrigues. Des épisodes d'aventures érotiques s'ajoutent les uns aux autres, le lien principal entre eux étant assuré par la présence constante du héros-narrateur et aventurier érotique. La ténuité du lien entre les récits-chapitres trouve d'ailleurs une confirmation dans l'histoire éditoriale du livre, consignée dans la « Note à la deuxième édition française »; l'auteur y explique avoir ajouté à cette édition « une douzaine d'épisodes [...] que l'éditeur du recueil de 1979 avait jugé plus sage de ne pas publier à l'époque, crainte d'enfler à l'excès un volume déjà épais » (Camus, 1988, p. 23). Une telle déclaration tendrait à suggérer un manque complet de liens entre les épisodes, pouvant être librement retranchés sans grand dommage. D'autres modes de liaison entre les épisodes que la seule présence du héros-narrateur existent pourtant. Dans *Tricks*, il

s'agit notamment de la numérotation continue des chapitres, de la succession chronologique qu'impliquent les dates; des personnages reparaissants; des lieux récurrents; du discours parenthétique qui instaure des connexions entre les épisodes, etc. De tels procédés confèrent à des intrigues parfois extrêmement morcelées une certaine unité. Dans *Les Loukoums* et *Dans ma chambre*, les intrigues sont d'ailleurs moins morcelées que dans *Tricks* ou *Pas un jour*.

L'exploitation du principe du multipartenariat par le roman d'aventures homoérotique correspond non seulement à des enjeux structurels, mais aussi porte témoignage, pour emprunter une formule à Philippe Mangeot, « du développement, dans la population gaie, d'une sexualité multipartenariale [...], lié[e] depuis la fin des années 1970 à la multiplication de lieux de convivialité qui facilitèrent les rencontres » (Tin, 2003, p. 374). Ce roman présenterait donc un certain intérêt, pour ainsi dire « ethnographique ». Encore faut-il se garder de toute généralisation hâtive et ne pas y voir un portrait de toute la « communauté homosexuelle » (si communauté il y a). À cet égard, il faut garder à l'esprit les réserves émises dans la « Note liminaire à la première édition française » de *Tricks* :

Ceci n'est pas, loin de là, un tableau de la vie des homosexuels. On aurait tort d'en élargir le propos. N'est illustré ici qu'un aspect déterminé d'une existence particulière. Si une certaine image se dégage cependant, à travers ces rencontres, d'un certain genre de vie, ce n'est celui que d'une minorité des homosexuels. (p. 19-20)⁴

⁴ « La Note liminaire... » date de 1978.

En effet, les évolutions sociales des années 1970 ont rendu accessible le multipartenariat seulement à une certaine frange de la « population homosexuelle » et une œuvre qui raconte une existence particulière ne saurait prétendre au statut de document ethnographique ou sociologique à valeur universelle, sous peine de tomber dans le stéréotype de la promiscuité gaie. Ces réserves ne me semblent pourtant pas invalider une démarche interprétative qui cherche dans les changements sociaux les origines culturelles du roman d'aventures homoérotique. Je pense que, pour que les explications qu'elle fournit gardent une certaine validité, il ne faut pas voir dans ce sous-genre l'expression d'un prétendu « genre de vie homosexuel », mais plutôt comprendre aussi bien le style de vie d'une partie des gays et des lesbiennes des années 1970 et suivantes que le développement du sous-genre comme l'exploitation des possibilités offertes par le contexte socioculturel post-soixante-huitard, favorable au « rejet du couple hétérosexuel comme modèle relationnel » (Robinson, 1985, p.101-102, je traduis) et à l'inventivité relationnelle, expressément promue par des penseurs tels que Hocquenghem ou Foucault. Ce contexte lui-même a d'ailleurs été conditionné par des avancées médicales qui favorisaient le multipartenariat également chez les hétérosexuel/le/s. Comme l'explique Jean Claude Bologne, « la pilule et la pénicilline ont fait des années 1960-1970, avant l'apparition du sida, la seule époque où une relation occasionnelle pouvait, avec quelques précautions, n'entraîner aucun mal irréversible » (2007, p.319). Par conséquent, des recherches pourraient sans doute être menées à propos du développement d'une littérature du multipartenariat hétérosexuel à la même époque.

Le contexte d'apparition du roman d'aventures homoérotique se manifeste souvent au sein même de ce roman non seulement à travers le principe du multipartenariat qui impose une organisation spécifique des intrigues et du personnel romanesque, mais également par le biais d'un « chronotope » particulier, pour recourir au terme bakhtinien. Les débuts des chapitres de *Tricks* sont caractéristiques à cet égard. Après que le partenaire et la date de l'épisode ont été indiqués dans le titre du chapitre, les premières phrases de celui-ci apportent habituellement des précisions spatio-temporelles supplémentaires, comme dans ce premier *trick* : « Il était presque deux heures du matin, le Manhattan allait fermer » (Camus, 1988, p. 27). Cette première phrase du livre introduit le chronotope typique du roman d'aventures homoérotique. La temporalité est celle de la vie nocturne; l'espace, celui d'un bar « spécialisé », dont la clientèle est surtout homosexuelle. En replaçant le roman d'aventures homoérotique dans le contexte plus large de la littérature érotique, l'on pourrait dire qu'il fait appel à ce que Gaëtan Brulotte a appelé « la constellation nyctomorphe de l'érotisme » (1998, p. 359). L'« érographie », pour utiliser un terme de Brulotte, semble en effet privilégier le temps nocturne. Au niveau spatial, *Tricks* et *Dans ma chambre* offrent une véritable cartographie des lieux de rencontres gays depuis les années 1970 jusqu'aux années 1990, surtout à Paris, mais pas uniquement, avec des bars, des boîtes de nuit ou des saunas tels que le Manhattan, le Continental-Opéra, le Bronx, le Palace, le Keller, le Queen, le Transfert, le Quetzal ou le QG (sur ces lieux, consulter <http://www.hexagonegay.com> ou encore les notes de Thomas Clerc dans Dustan, 2013, p. 132-133). Ce sont surtout des lieux de drague. Une autre catégorie d'endroits privilégiée

dans le roman d'aventures homoérotique est suggérée par le titre de *Dans ma chambre* : il s'agit des lieux de l'intimité, traditionnellement associés à l'érotisme. Si l'acte érotique est parfois consommé dans un lieu public, celui de la drague, il est aussi souvent placé dans un espace plus traditionnellement intime.

Entre le roman autothématique et l'autonarration

Le roman d'aventures homoérotique ne fait pas seulement appel aux genres du roman d'aventures et du roman érotique. S'inscrivant en cela dans la tendance de la littérature moderne et contemporaine à l'autothématisme, pour utiliser un terme de critique polonais Artur Sandauer⁵, il participe aussi souvent du roman autothématique, compris comme roman qui se prend lui-même pour sujet (métaroman ou encore roman sur le roman). La réflexion autothématique, portant sur l'art d'écrire en général ou sur l'élaboration de l'œuvre en cours, s'y exprime aussi bien dans le texte même des romans que dans le cadre du paratexte. Ce deuxième cas de figure a lieu dans *Tricks* et dans *Pas un jour*. Il serait possible d'extraire de la « Note liminaire à la première édition française » de *Tricks* des éléments qui s'inscrivent dans la définition générique du roman d'aventures homoérotique, formulée plus haut, ce qui suggère qu'il s'agit d'un genre se caractérisant par un degré élevé de conscience de soi générique. S'y retrouvent, d'une part, l'élément thématique de la définition, ayant trait au roman érotique : « Ce livre essaie

⁵ Pour une présentation critique de l'emploi de ce terme, que je choisis cependant de garder, car la critique qu'en fournit l'auteur me paraît destinée uniquement à promouvoir son remplacement par celui de « métafiction », plus courant dans la recherche anglo-saxonne, voir Dieter De Bruyn (2007).

de dire le sexe, en l'occurrence *l'homosexue...* » et, d'autre part, l'élément formel, relevant du roman d'aventures : « Il faut, pour qu'il y ait *trick*, que quelque chose se passe; et précisément : du foutre, à parler sadien » (Camus, 1988, p.19-20)⁶. Cette définition du *trick* est accompagnée de toute une liste de précisions qui permettent de mieux cerner le sens du mot, comme « Le *trick* serait alors le degré minimal de la relation... », « Le mot lui-même n'a rien de péjoratif... », « Un *trick* doit être inconnu, ou presque inconnu. Ne sont relatées que de premières rencontres » (Camus, 1988, p.20-21). La définition du « *trick* », formulée en début d'ouvrage, est censée dicter le choix des épisodes à raconter dans la vie quotidienne du héros-narrateur. Ces précisions définitionnelles font que l'écriture de *Tricks* s'éloigne de la forme classique du journal et s'apparente à cette « écriture à contraintes » chère au groupe OuLiPo.

Ces contraintes deviennent encore plus explicites – et plus draconiennes – lorsqu'Anne F. Garréta, membre de l'OuLiPo justement, définit le projet d'écriture de *Pas un jour* dans l'« Ante Scriptum » au roman :

[...] pas un jour sans une femme [...] tu t'assigneras cinq heures [...] chaque jour, un mois durant, à ton ordinateur, te donnant pour objet de raconter le souvenir que tu as d'une femme ou autre que tu as désirée ou qui t'a désirée. [...] Tu les prendras dans l'ordre où elles te reviendront à l'esprit. Tu les coucheras ensuite dans l'ordre impersonnel de l'alphabet... (p. 11-12)

⁶ En ce qui concerne le qualificatif d'« érotique », la « Note liminaire... » le refuse pourtant : « Ceci n'est pas un livre érotique », mais le contexte dans lequel apparaît cette dénégation fait penser qu'« érotique » est ici employé dans un sens particulier, s'appliquant à des œuvres qui « esthétisent » et « poétisent » la sexualité. Dans ce sens, le livre de Camus n'est effectivement pas « érotique », encore qu'il y ait automatiquement « esthétisation » dès lors que l'on entre dans le domaine littéraire.

Voici un fragment seulement de la liste des contraintes que l'auteure s'impose dans la rédaction de son ouvrage et parmi lesquelles les éléments thématique et formel de la définition du roman d'aventures homoérotique se retrouvent. « Pas un jour sans une femme » : sous la plume d'Anne F. Garréta, la maxime classique que l'on pourrait prêter à tous les mémorialistes, « Nulla dies sine linea », francisée, devient le résumé d'une contrainte rédactionnelle. Le respect (ou plutôt non-respect) de cette contrainte donne lieu à d'autres développements autothématiques dans le « Post Scriptum » de *Pas un jour*. Celui-ci contient surtout une réflexion et une réfutation partielle du contrat d'écriture et de lecture proposé dans l'« Ante Scriptum ». Toute une série d'entorses au pacte initialement défini y est énumérée et, notamment, l'une des aventures racontées est dite ne constituer qu'une pure fiction et non pas un souvenir, les lecteurs et lectrices étant invités à « [c]herche[r] la fiction » (Garréta, 2002, p. 144). À l'image de ces préfaces des *Liaisons dangereuses* qui se contredisent mutuellement, après que l'« Ante Scriptum » a programmé un certain type de réception de *Pas un jour*, le « Post Scriptum » le déprogramme. Loin de donner des directives de lecture univoques, l'autothématisme y est donc plutôt pratiqué pour rendre le statut du texte incertain.

Ce ne sont pas seulement les contraintes structurelles et thématiques propres aux romans du corpus qui s'y trouvent thématisées, mais aussi l'élément contextuel de la définition du roman d'aventures homoérotique. Dans *Tricks*, il s'agit du contexte historique d'apparition du genre. La « Note à l'édition allemande » précise en effet : « Les années et le fléau donnent à ce livre le caractère d'un document historique : le monde qu'il décrit est largement révolu. » (p. 25) Le « fléau » désigne bien

sûr ici l'épidémie du sida : *Tricks* serait un livre d'avant l'épidémie. En termes strictement chronologiques, cela est indéniable, encore que les éditions successives, progressivement enrichies, nuancent ce propos. Le roman d'aventures homoérotique serait-il, lui aussi, un genre d'avant l'épidémie? Son apparition date en effet d'avant le sida, mais ses avatars ne se cantonnent pas à cette période. *Dans ma chambre* apporte peut-être le démenti le plus spectaculaire à l'affirmation du caractère historiquement éphémère du genre, car le principe du multipartenariat y est à peine moins radicalement pratiqué que dans *Tricks*. Si *Tricks*, qui constitue l'illustration prototypique du genre, appartient à un moment historique particulier, celui de la « révolution sexuelle », le genre ne reste pas circonscrit à ce moment. Mais au-delà de cette discussion sur l'exactitude des affirmations contenues dans les extraits autothématiques, force est de constater la présence récurrente de ceux-ci dans le roman d'aventures homoérotique. De cette manière, pour reprendre la formule célèbre de Jean Ricardou concernant le Nouveau Roman, dans ce sous-genre, « l'écriture d'une aventure » se transforme en « aventure d'une écriture » (cité d'après Gasparini, 2008, p. 22). L'activité d'écriture, étant largement thématifiée dans les textes, donne lieu à des événements au même titre que l'activité érotique.

L'étendue de l'autothématisme dans les romans analysés peut résulter non seulement de la popularité de celui-ci dans le roman contemporain, mais aussi de l'exploitation par leurs auteur/e/s des ressources de ce que Pierre Gasparini nomme « autonarration » et qu'il comprend comme « forme contemporaine d'un archigène, l'espace autobiographique », « recouvr[ant] des textes strictement autobiographiques, régis

par le pacte du même nom, et des romans autobiographiques, obéissant à une stratégie d'ambiguïté générique » (2008, p. 312-313)⁷. C'est justement dans deux textes relevant le plus ostensiblement de l'autonarration, à savoir *Tricks* et *Pas un jour*, que la réflexion autothématique est la plus présente. Dans *Pas un jour*, l'activité autonarrative elle-même se trouve problématisée dès l'« Ante Scriptum ». Loin de la revendiquer, l'auteure la présente comme une concession faite aux usages du temps, contraire à ses habitudes et goûts personnels. Pour la légitimer, elle fait référence à ces pères de l'autobiographie moderne que furent Rousseau et Stendhal. La tonalité ironique de cette référence – Rousseau étant présenté comme « celui-là même qui a inauguré ou achevé notre corruption » (Garréta, 2002, p. 10) – marque son ambivalence, comme celle du rapport de l'auteure à l'autonarration. Celle-ci ne relève pas, pour Anne F. Garréta, de quelque entreprise spontanée d'expression de soi dans la mesure où, selon elle, « nul sujet ne s'exprime jamais dans nulle narration » (2002, p. 10). Logiquement, ce n'est pas le Rousseau des *Confessions* qui est convoqué, mais celui des premières phrases de la préface à *La Nouvelle Héloïse*, celui qui pose le principe de l'adéquation d'un genre littéraire (roman) et d'un état de société, tout en problématisant son propre statut (auteur, éditeur?). Dans la référence aux écrits autobiographiques de Stendhal, l'accent est à nouveau mis sur l'incertitude quant à l'identité du héros-narrateur (Stendhal, Henri Beyle, Henry Brulard?). Guidée à la fois par sa concession à un supposé esprit de l'époque (« ère postmoderne » propice, selon elle, aux confessions) et par son parti pris antisubjectiviste, elle place dès l'abord son entreprise

⁷ Gasparini propose de distinguer l'autonarration de l'autofiction, ce dernier terme désignant le « roman autobiographique contemporain ».

autonarrative, comme je l'ai déjà constaté en parlant de l'autothématisation, sous le signe de la contrainte (productive) de la remémoration. Rompant avec la rhétorique de l'expression du moi, se disant incapable de tenir un journal et consciente des limites de sa mémoire, l'auteure est sans illusions quant à l'éventuelle valeur testimoniale de son autonarration, « [n]e visant pas à dire les choses telles qu'elles eurent lieu [...], mais telles qu'au moment où [elle] les rappell[e] elles [lui] apparaissent » (Garréta, 2002, p. 12). À la lumière du constat de ce rapport suspicieux de l'auteure à l'autonarration, le sous-titre « roman » dont est pourvu le texte s'explique mieux, la part fictive devenant consubstantielle à l'écriture autonarrative.

Le roman d'aventures homoérotique réalise donc le genre autonarratif d'une manière particulière. S'il recourt à la forme du journal, celui-ci pourrait être qualifié d'« extime » plutôt que d'« intime ». S'il y a une intimité dans les romans du corpus, ce n'est pas une intimité psychologique, liée à l'exploration d'une intériorité, mais une intimité érotique. Dans la plupart des romans du corpus, l'analyse psychologique subsiste seulement à l'état rudimentaire, voire en est absente. Dans *Pas un jour*, la notion même de sujet est explicitement récusée, le fait que ses lecteurs supposent à l'auteure un moi y étant qualifié de « faiblesse commune et jusqu'à encore peut-être quelque temps de l'avenir, inéluctable » (p. 9). Un tel parti pris antisubjectiviste et antipsychologiste peut facilement désorienter un lecteur ou une lectrice habitués au psychologisme inhérent à une grande partie du genre romanesque, y compris dans ses variantes contemporaines. Au cours de la lecture des romans du corpus, je me suis moi-même maintes fois surpris à essayer de chercher dans les textes des explications du comportement érotique des personnages. Sans succès, car ces textes refusent justement de

réduire le sexuel au psychologique. Ils le posent au contraire comme irréductible. L'on pourrait interpréter cet antipsychologisme comme typique d'une ère « post-mort-du-sujet », mais il découle peut-être davantage des implications philosophiques du roman érotique. Celui-ci, participant d'une philosophie matérialiste, rend difficile, sinon impossible, le recours à un quelconque principe, fût-il psychologique, susceptible de conférer à la suite des « aventures du corps » quelque sens transcendant, allant au-delà du principe de plaisir. Les aventures multipliées se suffisent à elles-mêmes, le seul sens supplémentaire pouvant s'y superposer étant celui d'un apprentissage des diverses formes du plaisir, d'où une forme de *Bildungsroman* érotique contemporain, mais qui semble partager ses présupposés philosophiques avec ses antécédents génériques, p. ex. avec le roman libertin du XVIII^e siècle. Si le roman d'aventures homoérotique pratique une « écriture blanche [qui] vise [...] à mettre de côté l'analyse, le sentiment » (Tadié, Cerquiglini, 2012, p. 400), il semble en cela aussi participer de toute une tradition de la littérature érotique (sur « l'absence d'analyse psychologique » en tant que « nécessité fonctionnelle » de l'écriture érotique, voir Goulemot, 1994, p. 153), en en tirant une variante particulière de l'autonarration.

Pour revenir encore à l'autothématisme, souvent, comme je l'ai déjà signalé plus haut, les fragments autothématiques ne sont pas cantonnés dans le paratexte, mais font partie des textes mêmes des romans. Une partie importante de la réflexion autothématique s'enracine alors dans les spécificités de l'instance narrative propre à l'autonarration. Cette dernière recourt habituellement à un narrateur homodiégétique, voire autodiégétique, qui peut librement commenter sa propre

narration. Ainsi, le héros-narrateur de *Dans ma chambre* peut-il fournir lui-même une amorce de définition générique en racontant une conversation qu'il a eue avec sa doctoresse autour de son livre et dans laquelle il a désigné celui-ci comme « [s]on autobiographie érotique » (p. 75). Dans le même chapitre (p. 76), l'identité entre l'auteur, le héros et le narrateur du roman (Guillaume), constitutive de l'autobiographie, est suggérée⁸. La question du narrateur, dans *Les Loukoums*, est encore plus complexe. La première phrase du roman, « Je voudrais déchirer les nuages » (p. 9), ferait penser à un narrateur homodiégétique si la deuxième ne précisait pas tout de suite qu'il s'agit d'une pensée de l'un des personnages, Luc, rapportée sans guillemets. Ce début est en quelque sorte programmatique pour la narration du roman, dont des segments entiers seront délégués aux personnages sans que cette délégation soit nécessairement signalée typographiquement. Un narrateur hétérodiégétique et extradiégétique domine pourtant tous ces héros-narrateurs momentanés. Il ne se prive pas, lui non plus, d'intervenir dans son récit pour le définir comme une espèce particulière d'autobiographie, en dialoguant de la sorte avec son narrataire dans le fragment qui suit :

« Votre roman est-il autobiographique? » dit une col-Claudine à voix pincée. « Mon roman est exo-biographique : je repousse tous ceux qui en moi ne veulent plus rester anonymes. Tous ceux qui disent leur nom. Luc, par exemple, mon frère ou bien ma sœur... [...] « Vous parlez comme Luc. » « Non, je parle pour Luc. » (Navarre, 1988, p. 75-76)

⁸ En même temps, le livre est sous-titré « roman », ce qui crée une ambiguïté plus propre à l'autofiction qu'à l'autobiographie proprement dite. Le fait que Guillaume Dustan soit un pseudonyme de William Baranès, complique encore plus les choses.

Le statut générique du texte se trouve défini dans cet extrait par un narrateur présentant ses personnages comme autant de projections de lui-même. Par ce tour de passe-passe, un roman qui, à première vue, n'a rien d'une autobiographie, sauf peut-être l'orientation sexuelle commune à ses héros et à son auteur, se trouve identifié à une forme d'autonarration. Ce qui prouve encore une fois l'importance et l'interdépendance des dimensions autothématique et autonarrative dans le roman d'aventures homoérotique.

La situation narrative propre à l'autonarration contribue, elle aussi, à l'autothématisation. La plupart des romans du corpus recourent à la narration ultérieure, qui les rapproche du roman-mémoires. *Tricks* est toutefois plus proche de la forme du roman-journal et fait donc appel à la narration « intercalée (entre les moments de l'action) », selon la terminologie de Genette (1972, p. 229). Dans les deux cas pourtant, une distance existe entre le temps de l'énonciation et celui de l'énoncé, ce dont résulte la dissociation entre un « je narrant » (narrateur) et un « je narré » (héros) à l'intérieur de l'instance narrative. Dans *Tricks*, à proprement parler, les retards dans la rédaction, signalés dans le texte, tout comme les ajouts au fur et à mesure des éditions successives, font que la situation narrative se situe entre la narration ultérieure et intercalée. Les informations sur les aléas de la composition du texte, régulièrement insérées dans la narration, font que, pour revenir à la formule de Ricardou, l'écriture s'y apparente véritablement à une aventure. Cette aventure de l'écriture est principalement relatée dans le discours parenthétique qui interrompt par endroits la narration des aventures érotiques. Dans ces métalepses, à travers lesquelles l'on passe « entre deux mondes : celui où l'on raconte, celui que l'on raconte » (Genette, 1972, p. 245), un récit

séparé, avec ses espace, temps, intrigue et personnages propres, se met en place. Par exemple, le récit du *trick* XXVI est interrompu par plusieurs parenthèses dont je cite ci-dessous quelques fragments :

- 1) [*Jeudi 19 juin : interrompu ici par un coup de téléphone de lui, justement; il m'a invité à le rejoindre...*]
- 2) [*Vendredi 30 juin, trois heures et demie de l'après-midi : je suis de plus en plus en retard dans cette chronique. Walter (Trick XXXIII) est en train de prendre un bain...*]
- 3) [*Walter est en train de s'habiller. Je pense que si je ne le note pas tout de suite j'oublierai plus tard qu'il porte en guise de ceinture une corde de plusieurs couleurs, munie de glands. Est-ce que ça s'appelle une châtelaine? Non, des châtelaines, ce sont plutôt des pantoufles, je crois...*]
- 4) [*Interruption : c'est devenu un jeu. Je répète que je dois travailler. Je suis assis à ma table.*
-What is it you are writing?
-J'écris que je ne peux pas travailler parce que tu n'arrêtes pas de m'interrompre...]
- 5) [(...) *Il me suçait le sexe alors même que j'écrivais la page précédente...*]
- 6) [*Interruption (1^{er} juillet) : visite de Didier (Trick XIV)...*]
- 7) [*Correction d'épreuves de la deuxième édition, le 13 avril 1982. Tout à l'heure, un coup de téléphone...*]
- 8) [*Je l'ai retrouvé par hasard, une nuit, au Trap, rue Jacob. Il m'a parlé de ce livre, qu'il avait vu chez un ami, mais il ignorait qu'il y figurait lui-même. Je ne lui ai pas caché. Je n'ai eu depuis aucune nouvelle de lui.] (T, p. 257-282)*

À travers ce genre de notations parenthétiques en italiques, qui viennent interrompre le récit premier dans une grande partie des *tricks*, toute une série de récits seconds autothématiques apparaît. Genette a remarqué à propos des récits seconds – c'est-à-dire métadiégétiques dans sa terminologie – que « le texte narratif littéraire [...] ne dispose pas de traits capables de marquer le caractère métadiégétique d'un segment, sans

changement de personne », en ajoutant en note : « On aurait d'ailleurs pu établir des conventions de ce genre en littérature (italiques, caractères gras, etc.). » (1972, p. 246) Voilà le vœu de Genette exaucé dans *Tricks* !, ce qui est un signe de l'inventivité formelle, ou plus exactement typographique, du roman d'aventures homoérotique. Ici, le changement de niveau narratif est justement marqué par des parenthèses et des italiques qui signalent l'introduction des récits seconds. Ceux-ci racontent aussi bien les conditions de la rédaction du texte (p. ex. citations 1 et 2) que celles de son édition (citation 7) et même de sa réception (8). L'écriture elle-même devient une aventure, celle de la recherche du mot juste (citation 3), des interruptions du processus créatif (coups de téléphone) et des « épreuves » que le héros-narrateur doit surmonter (sollicitations des amants). Elle peut aussi faire partie intégrante d'une aventure érotique (citations 4 et 5). Les récits seconds élargissent considérablement l'amplitude temporelle couverte par le texte : p. ex. en l'occurrence, celle-ci, au lieu de se limiter au mercredi 7 juin 1978 (date du *trick*), s'étend bien au-delà, pratiquement jusqu'à la rédaction du texte de l'édition définitive (comme le laisse penser la citation 8). Ils augmentent également son domaine spatial, en y incluant aussi bien l'espace (les espaces) où ont lieu la rédaction du texte et la correction d'épreuves (citation 7) que celui d'éventuelles rencontres ultérieures avec le même partenaire (citation 8). Ils instaurent aussi des liens entre différents *tricks* (en l'occurrence : XXVI, XXXIII et XIV), notamment grâce à des personnages reparaissants. Le texte, loin de raconter uniquement des aventures érotiques, se raconte de la sorte lui-même. À côté de la référentialité propre au récit des aventures du héros-narrateur, une autoréférentialité apparaît. Au-delà de

l'(homo)érotisme qui constitue le sujet principal du livre, un autre thème se profile à l'horizon, celui de l'écriture et des aventures qu'elle engendre (publication, réception, etc.). Le texte enregistre les étapes de sa création et de sa mise à la disposition du public ainsi que les réactions de ce dernier. Une véritable intrigue autothématique existe ainsi en parallèle de l'intrigue érotique.

Ma tentative de définition générique s'est limitée au domaine français et a été effectuée à partir d'un nombre limité de titres auxquels d'autres pourraient sans doute venir s'ajouter. J'ai pu établir un certain nombre de traits du roman d'aventures homoérotique en le situant par rapport à d'autres genres dont il participe et qu'il transforme : roman d'aventures classique, roman érotique, roman autothématique et autonarration. Je verrais volontiers des spécialistes d'autres littératures nationales se prononcer quant à l'existence éventuelle du même genre en dehors de la France, à sa temporalité et à ses caractéristiques⁹. Il serait également intéressant d'essayer de voir dans quelle mesure le roman d'aventures homoérotique participe d'un genre plus large : « roman d'aventures érotique contemporain », car il n'est sûrement pas le seul genre lié au contexte post-soixante-huitard. Plutôt qu'une réponse, mon texte se veut donc une invitation à la réflexion. C'est justement à la condition de proposer des pistes de réflexion et non pas des schémas rigides que l'approche générique de la littérature me semble garder son intérêt et son actualité.

⁹ Et notamment des polonisants, car un certain nombre de romans polonais contemporains, comme le désormais célèbre *Lubiewo* de Michał Witkowski, me semblent représenter ce genre.

Bibliographie

- BOLOGNE, Jean Claude. (2007), *Histoire de la conquête amoureuse. De l'Antiquité à nos jours*, Paris, Seuil, coll. « L'univers historique ».
- BRULOTTE, Gaëtan. (1998), *Œuvres de chair. Figures du discours érotique*, Paris-Laval, L'Harmattan-Les Presses de l'Université Laval.
- CAMUS, Renaud. (1988 [1979]), *Tricks*, Paris, P.O.L.
- COMBE, Dominique. (1992), *Les Genres littéraires*, Paris, Hachette, coll. « Concours littéraires ».
- DE BRUYN, Dieter. (2007), « The Problem of *Autotematyzm* in Polish Literary Criticism, or How To Immobilize a Perpetuum Mobile of Nothingness », <<https://biblio.ugent.be/input/download?func=downloadFile&recordId=371871&fileId=3085549>>.
- DERRIDA, Jacques. (1985), « La loi du genre », dans *Parages*, Paris, Galilée, p. 249-287.
- DIONNE, Ugo. (2008), *La Voie aux chapitres. Poétique de la disposition romanesque*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- DUSTAN, Guillaume. (2013 [1996]), *Œuvres I : Dans ma chambre – Je sors ce soir – Plus fort que moi*, Paris, P.O.L.
- GARRETA, Anne F. (2002), *Pas un jour*, Paris, Grasset.
- GASPARINI, Philippe. (2008), *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- GENETTE, Gérard. (1972), *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».

- . (1979), *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- GLOWINSKI, Michał. (1992), « Sur le roman à la première personne », dans Gérard GENETTE (dir.), *Esthétique et poétique*, Paris, Seuil, p. 229-245.
- GOULEMOT, Jean M. (1994), *Ces livres qu'on ne lit que d'une main. Lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIII^e siècle*, s.l., Minerve.
- Hexagone Gay – La mémoire collective de la communauté LGBT*, <<http://www.hexagonegay.com>>.
- JACKSON, Julian. (2009), *Arcadie. La Vie homosexuelle en France, de l'après-guerre à la dépénalisation*, Paris, Autrement, coll. « Mutations / Sexe en tous genres ».
- LEJEUNE, Philippe. (1987), « Autobiographie et homosexualité en France au XIX^e siècle », *Romantisme*, n° 56, p. 79-100.
- NAVARRE, Yves. (1988 [1973]), *Les Loukoums*, Paris, LGF, coll. « Le livre de poche ».
- Le Nouveau Petit Robert*. (2001), Paris, Dictionnaires Le Robert.
- RICARDOU, Jean. (1978), *Nouveaux problèmes du roman*, Paris, Seuil.
- ROBINSON, Christopher. (1985), *Scandal in the Ink. Male and Female Homosexuality in Twentieth-century French Literature*, Cassell, Londres.
- SENDYKA, Roma. (2006), « W stronę kulturowej teorii gatunku », dans Michał Paweł MARKOWSKI, et Ryszard NYCZ (dir.), *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, Kraków, Universitas, coll. « Horyzonty nowoczesności », p. 249-283.
- STALLONI, Yves. (2006), *Dictionnaire du roman*, Paris, Armand Colin, coll. « Dictionnaire ».

- TADIÉ, Jean-Yves. (1984), « Le roman d'aventures », *Romanica Wratislaviensia*, vol. XXII, p. 235-240.
- et Blanche CERQUIGLINI. (2012), *Le Roman d'hier à demain*, Paris, Gallimard, 2012.
- TIN, Louis-Georges (dir.). (2003), *Dictionnaire de l'homophobie*, Paris, PUF.
- TODOROV, Tzvetan. (1980), *Poétique de la prose (choix) suivi de Nouvelles recherches sur le récit*, Paris, Seuil, coll. « Points ».
- Trésor de la langue française informatisé*, <<http://atilf.atilf.fr/>>.
- WHITE, Edmund. (1997 [1993]), « Osobiste jest polityczne (gejowska proza i krytyka) », trad. par Jerzy Jarnewicz, *Literatura na świecie*, n° 3, 1997, p. 135-148.

Résumé

À partir de l'analyse de quatre textes — *Les Loukoums* d'Yves Navarre (1973), *Tricks* de Renaud Camus (1979), *Dans ma chambre* de Guillaume Dustan (1996) et *Pas un jour* d'Anne F. Garréta (2002) —, l'article se propose de définir une nouvelle catégorie générique : le roman d'aventures homoérotique. En prenant le contre-pied de la thèse de l'a-généricité de la littérature contemporaine et en s'inspirant des réflexions de Jacques Derrida et de Gérard Genette selon lesquels tout genre est un croisement de plusieurs autres genres, l'auteur décrit le roman d'aventures homoérotique à partir des genres dont ce dernier participe : roman d'aventures, roman érotique, roman autothématique et autonarration. Il essaie également de cerner la spécificité du nouveau genre et d'identifier les traits structurels et thématiques qui le différencient des genres qu'il intègre dans son périmètre tout en les transformant. Une partie importante de l'article est aussi consacrée à la restitution du contexte historique

d'apparition du roman d'aventures homoérotique et des façons dont ce contexte se manifeste au sein même des textes analysés. Le principal contexte convoqué est celui de la « révolution sexuelle » et de ses conséquences, dans le domaine tant social (transformation des formes du militantisme homosexuel) que littéraire (essor des « écritures intimes »). La conclusion met l'accent sur la nécessité d'éprouver la catégorie générique proposée par l'examen d'œuvres provenant d'autres domaines littéraires nationaux et linguistiques.

Abstract

Taking into consideration four texts: *Les Loukoums* by Yves Navarre (1973), *Tricks* by Renaud Camus (1979), *Dans ma chambre* by Guillaume Dustan (1996) and *Pas un jour* by Anne F. Garréta (2002), the author of the article proposes to define a new generic category: homoerotic adventure novel. The author stands in opposition to the claims challenging the generic nature of the contemporary novel and takes inspiration from the reflections of Jacques Derrida and Gérard Genette, according to whom all genres are a cross (a mixture) of other genres. Homoerotic adventure novel is described starting from the genres in which it shares: adventure novel, erotic novel, autothematic novel and autonarration. It is attempted to describe the specificity of the new genre and to identify its structural and thematic features, making it distinct from its mother-genres, which it encompasses and transforms. A considerable part of the article is devoted to the historical context, in which homoerotic adventure novel appeared, and the ways in which its elements are present in the analysed texts. The major part of the context forms the "sexual revolution" and its consequences, both in the social (a change in the forms of homosexual activism) and literary areas (the development of the private writings). In conclusion, it is strongly suggested to test the proposed generic category through the analysis of the texts coming from different national and linguistic circles.