

L'homosexualité dans l'œuvre d'Yves Navarre

Pour une analyse sociocritique

Mémoire réalisé par
Amandine Anna Maes

Promoteur :
Jean-Louis Tilleuil

Année académique 2016 -2017
Master en langues et lettres françaises et romanes, orientation générale à finalité didactique

Je remercie tout particulièrement Dr. Sylvie Lannegrand pour le temps qu'elle m'a accordé durant notre correspondance, ainsi que pour les documents qu'elle m'a fait parvenir pour m'aider dans mes recherches.

Je remercie toute la communauté des *Amis d'Yves Navarre* pour toutes les réponses qu'ils m'ont apportées, ainsi que pour m'avoir mise en relation avec Sylvie Lannegrand.

Je remercie M. Jean-Louis Tilleuil, mon promoteur, pour m'avoir donné l'occasion de travailler sur l'œuvre d'Yves Navarre.

Je remercie également Anna de Bock et Gaëtan Gilles pour leur soutien, leur hospitalité, leur disponibilité et leurs approches critiques.

J'ai un théâtre dans la tête
Un théâtre abandonné
Plus personne pour jouer
[...]
Et moi
M'écoutez-vous parler ?
(Yves Navarre)

Sommaire

Introduction	1-9
1. Contextes de publication et de réception de l'œuvre navarrienne	10-19
2. Analyse interne : de la pseudo œuvre-reflet aux romans « socialisés »	20-77
2.1. Une œuvre autobiographique ?	20-57
2.1.1. Un subterfuge normatif du début du siècle	24-25
2.1.2. L'écriture intimiste comme revendication homosexuelle	25-57
2.2. La mystique homosexuelle : une esthétique de la parodie	58-77
2.2.1. L'inversion inversée	58-67
2.2.2. Virilité et masculinité	68-77
3. La socialité queer de l'œuvre navarrienne	78-103
3.1. Le queer : définition et projet navarrien	78-79
3.2. La destruction de l'immobilité sociale	80-94
3.3. La destruction de l'autorité : une leçon de catéchisme queer	94-96
3.4. La destruction de l'homophobie : la famille en péril	96-103
Conclusion	104-105
Table des matières	I-II
Bibliographie	III-VI

Introduction

L'homosexualité en littérature n'est pas un phénomène nouveau puisqu'elle apparaît dans le champ littéraire depuis l'Antiquité. Mais la position des écrivains relative au traitement et à la représentation du (ou des) personnage(s) homosexuel(s) dans leurs œuvres a, quant à elle, évolué. Cette évolution est due aux processus d'amélioration ou de régression du regard porté sur le fait homosexuel au cours de son histoire. Ainsi, à l'époque de Pétrone, puisque l'homosexualité n'est pas un phénomène tabou dans la société, la figure littéraire de l'homosexuel est relativement neutre. Si le *Satiricon* en dresse un portrait de débauché, c'est la débauche elle-même qui constitue le véritable problème du héros et non son homosexualité, qui n'apparaît pas comme un aspect condamnable. Cependant, au temps de Balzac, le personnage homosexuel est représenté de plus en plus négativement : Vautrin dans *La Comédie humaine* est décrit comme un démon, dont le caractère diabolique est renforcé par son attirance envers les hommes. Cela s'explique par la position offensive que la société adopte vis-à-vis de l'homosexualité au cours du XIX^e siècle.

Ce n'est qu'au XX^e siècle que certains auteurs créent des personnages homosexuels positifs, les érigeant alors comme des modèles. Le personnage de Zénon, dans *L'Œuvre au noir* de Marguerite Yourcenar, assume entièrement son homosexualité sans chercher à la ridiculiser ou à la cacher. Cependant, si certains auteurs du début du vingtième siècle empruntent le chemin de la positivité, ils restent peu nombreux, car la plupart d'entre eux suivent la voie de la négativité et continuent de faire de leurs personnages homosexuels des victimes de la société qui les entoure. Ainsi, comme le remarque Patrick Dubuis dans son étude sur *l'Émergence de l'homosexualité dans la littérature*, à l'aube du XX^e siècle, les romans qui traitent de ce sujet se présentent comme des « miroirs de la société »¹ et « l'expression littéraire de l'homosexualité semble obéir à des règles communes »² imposées par la censure et l'autocensure. Dès lors, bien que le traitement de l'homosexualité en littérature ait provoqué le bouleversement de certaines données littéraires classiques (comme le genre ou la thématique), les représentations de l'homosexualité y restent très codifiées³. Et pour cause, si la représentation littéraire de l'homosexuel est tributaire de la censure, c'est parce qu'en France, l'homosexualité a longtemps été condamnée. Ce n'est qu'en 1950 que la représentation sociale de l'homosexualité se détache des théories scientifiques, qui lui avaient donné naissance, pour acquérir un nouveau statut

¹DUBUIS Patrick, *Émergence de l'homosexualité dans littérature française d'André Gide à Jean Genet*, Paris, L'Harmattan, 2015, p. 21.

² *Ibidem*.

³ Nous reviendrons sur les différents types d'homosexuels représentés en littérature dans le second chapitre de la présente étude (2.2 La mystique homosexuelle).

motivé par l'émergence d'une approche behaviouriste. Le phénomène de l'homosexualité ne trouve plus de justification dans les sciences mais s'explique comme un comportement résultant d'un choix personnel. La démarche est dès lors plus éthique. Dans la même décennie, apparaissent les premiers mouvements revendicatifs comme le Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire (FHAR) dont l'existence somme toute très courte (1970-1974) a rendu possible l'introduction du fait homosexuel dans les programmes politiques. Ce mouvement a aussi permis de lutter contre l'amendement Mirguet qui, adopté en 1960, condamnait fortement l'homosexualité. Massimo Prearo souligne, dans son étude sociologique, que « le FHAR serait, en quelque sorte, “la mère” de tous les mouvements homosexuels contemporains »⁴. Avec ce mouvement, est née l'envie de créer un mouvement homosexuel de masse. Par conséquent, c'est en juin 1977 qu'a lieu, avec la première Gay Pride parisienne, l'inauguration de l'entrée de l'homosexualité dans l'espace public français. Cette manifestation gay a permis d'intégrer l'homosexualité à part entière dans le débat politique. Cependant, il faudra attendre l'élection de François Mitterrand, en 1981, pour que soit votée la dépénalisation de l'homosexualité, ainsi que la dissolution du Groupe de contrôle des homosexuels. Celui-ci, mis en place à partir de la III^e République, recensait les gays dans les registres de la police. Ainsi donc, anciennement considérés comme des fléaux sociaux ou parfois même comme des malades mentaux, les homosexuels voient donc, sous le régime de Mitterrand, une possibilité de s'affranchir des préjugés dont ils ont été les victimes jusqu'alors. En 1999, suite au cataclysme provoqué par le sida, dont le virus a été découvert en 1983, est créé le PACS (Pacte Civil de Solidarité). Grâce à ce pacte, les homosexuels ne sont plus seulement estimés comme des citoyens de seconde zone, mais ils sont reconnus, et trouvent, par ailleurs, leur place dans la société. En 2003, le PACS a permis la condamnation des crimes homophobes. Cette criminalisation sera, en 2004, prise en charge par une nouvelle institution : la HALDE (Haute Autorité de Lutte contre les Discriminations et pour l'Égalité). Néanmoins, malgré les avancées majeures qu'ont connues le XX^e siècle et puis, dans la continuité, le XXI^e siècle, l'homosexualité reste un sujet sensible que beaucoup de Français condamnent encore.

⁴ PREARO Massimo, *Le Moment politique de l'homosexualité. Mouvements, identités et communautés en France*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2014, p. 106.

Nous avons pu le lire, l'apparition de la littérature homosexuelle du début du XX^e siècle est fortement liée au contexte socio-historique de l'époque. Comme le souligne très justement Patrick Dubuis, il n'est pas possible, dans une approche littéraire, de faire abstraction d'au moins une partie du discours scientifique : « La culture de l'époque conditionne forcément la vision de ses contemporains »⁵. Nous pouvons facilement constater, en effet, que la plupart des écrivains du début du XX^e siècle ont repris, dans leurs œuvres, les discours médicaux et psychologiques contemporains de leur époque, afin de légitimer l'évocation de l'homosexualité. Il en résulte une série de lieux communs littéraires sur l'homosexualité. Parmi ces auteurs, nous pouvons citer, entre autres, Marcel Proust et Jean Cocteau. Ceux-ci restent fidèles, dans leurs romans, aux théories développées en Allemagne par Karl Heinrich Ulrichs concernant « le mal héréditaire ». Les homosexuels proustiens et cocteauesques sont, par conséquent, représentés comme des erreurs de la nature dotés d'une enveloppe corporelle féminine⁶. Ces lieux communs sont aussi repris par André Gide dans son célèbre *Corydon* publié en 1920.

Nous remarquons dès lors que parler de l'homosexualité en littérature, à cette époque, contribue presque essentiellement à soutenir la réprobation sociale dont elle fait l'objet. Par conséquent, nous constatons facilement que ces œuvres, étant essentiellement des romans-reflets, n'ont pas contribué à faire avancer ou à nuancer le débat social sur l'homosexualité. Ainsi, bien que le travail de Proust sur ce phénomène ait eu un grand impact, tant dans le champ social que dans le champ littéraire⁷, Fabien Jacques met en évidence, pour sa part, l'apparente homophobie de l'œuvre proustienne. Dans son étude, il remarque que Marcel Proust « ne présente pas dans *Sodome et Gomorrhe* les relations entre invertis sous le jour des sentiments amoureux et nobles »⁸. Selon lui, cet auteur « fait des invertis des personnages infâmes ridicules et fréquemment sources de malaise »⁹, il les compare « à des êtres [...] qui tentent de singer les hommes »¹⁰. Jacques explique cette prise de position négative comme résultant « de la nécessaire composition de l'auteur avec l'homophobie ambiante de la société française du début

⁵ DUBUIS Patrick, *Émergence de l'homosexualité* [...], *Op. cit.*, p. 41.

⁶ Cette théorie, visant à expliquer le caractère inné des homosexuels, est traitée, à titre d'exemple, dans *Le Temps retrouvé* de Proust et *Livre blanc* de Jean Cocteau. Navarre reprendra cette théorie à son propre compte. Nous reviendrons sur ce point au chapitre 2.

⁷ Pour une analyse plus détaillée de ce sujet nous renvoyons au mémoire de Fabien Jacques (2002) qui analyse l'inversion au travers de la théorie de Marcel Proust en regard des événements sociaux.

JACQUES Fabien, *De l'homme-femme à l'homophobie. Étude de l'inversion dans Sodome et Gomorrhe de Marcel Proust*, Université catholique de Louvain-la-Neuve, août 2002.

⁸ *Ibid.*, p. 63.

⁹ *Ibidem.*

¹⁰ *Ibidem.*

du vingtième siècle »¹¹. Cette analyse rejoint celle de Patrick Dubuis, qui parle du phénomène de « mimétisme »¹². Ainsi, nous remarquons à quel point le degré d'intolérance liée à l'homosexualité à l'aube du XX^e siècle a contribué à l'élaboration d'un discours littéraire négatif qui condamne l'homosexuel. « Tout se passe comme s'il n'existait qu'une seule destinée possible d'homosexuels, en raison d'une sorte de déterminisme social »¹³. Cependant, bien que son œuvre n'ait pas permis de faire évoluer le débat, l'influence de Proust reste indéniable. Gérard Bauer signale ainsi que la « contagion homosexuelle en littérature »¹⁴ est partie de cet auteur. Pourtant les représentations de l'homosexuel dans *Sodome et Gomorrhe* sont très différentes de celles que l'on retrouve à la seconde moitié du XX^e siècle, période durant laquelle la société est témoin d'une homosexualisation grandissante des œuvres écrites par des homosexuels mais aussi par des hétérosexuels. Ce développement croissant dans le champ littéraire est lié au changement de statut social et politique de l'homosexualité comme nous avons pu le lire précédemment.

Dans le but de comprendre ces changements et leurs impacts dans la littérature de la seconde moitié du XX^e siècle, nous avons souhaité analyser, dans la présente étude, le fait homosexuel dans l'œuvre d'un auteur français : Yves Navarre. Le choix de ce thème est motivé par l'envie de comprendre l'attitude a priori paradoxale de l'auteur vis-à-vis du traitement de l'homosexualité dans ses romans. En effet, lui-même homosexuel, Navarre semble à la fois valoriser l'homosexualité dans sa littérature, tout en représentant des personnages, a priori, négatifs. Cet auteur est né en 1940 à Condom et est décédé en 1990 à Paris. Bien qu'il bénéficiât d'une forte reconnaissance lors de son vivant, il a totalement été oublié après sa mort, si bien qu'il reste méconnu du grand public à l'heure actuelle. À notre connaissance, il n'existe qu'une seule étude consacrée entièrement à cet auteur. Il s'agit de la thèse de doctorat de Sylvie Lannegrand intitulée *Personne et personnage. Le malaise identitaire chez Yves Navarre* (Berne/Berlin, éd. Peter Lang, 2000). Cette étude propose une analyse biographique de la totalité de l'œuvre navarrienne¹⁵ dans le but de dégager l'origine d'un mal de vivre et d'une interrogation douloureuse chez l'auteur perceptibles, d'après elle, à travers l'analyse de ses œuvres. Cette thèse est la seule recherche d'envergure concernant la production littéraire de Navarre. Néanmoins, il existe d'autres travaux, de moindre ampleur, qui proposent des analyses

¹¹ *Ibid.*, p. 67.

¹² DUBUIS Patrick, *Émergence de l'homosexualité [...]*, *Op. cit.*, p.21.

¹³ *Ibidem.*

¹⁴ *Ibid.*, p. 20.

¹⁵ Sylvie Lannegrand a fait le choix de prendre en compte la totalité de l'œuvre : romans, pièces de théâtre, poèmes, chroniques, textes journalistiques et journal intime.

isolées d'extraits de certaines œuvres, ou l'étude de leur réception en France. Ces travaux ont été regroupés dans deux ouvrages collectifs consacrés à l'auteur. Nous en avons précisé les références dans la bibliographie, à la section « Études critiques sur Navarre ».

La maigreur de l'exégèse navarrienne constitue notre première source de motivation. Vu le peu de travaux consacrés à cet auteur, nous avons souhaité agrandir son faible champ d'investigation, en ouvrant des horizons qui étaient jusqu'alors fermés ou légèrement appréhendés. C'est pourquoi, nous avons choisi de centrer notre travail sur une problématique qui pour être essentielle à nos yeux, n'en avait pourtant jamais été étudiée de manière approfondie dans les travaux préexistants : l'homosexualité dans l'œuvre navarrienne. En menant nos recherches, nous avons remarqué, en effet, qu'aucune étude universitaire se prête à une interrogation (autre que biographique) sur le traitement particulier du fait homosexuel dans l'œuvre de Navarre. Seule, à notre connaissance, la critique journalistique s'est employée à lier l'ensemble de l'œuvre à la sexualité de l'auteur, et ce, dans le but, principalement, de la dénigrer.

Il existe des œuvres, qu'on le veuille ou non, qui invitent à la réflexion. C'est le cas, nous le pensons, de l'œuvre de Navarre. C'est donc tout naturellement après la lecture du *Jardin d'acclimatation*, œuvre qui nous a fait découvrir l'auteur, que nous avons fait le choix d'entreprendre un travail d'analyse afin de compléter notre lecture par une réflexion plus approfondie de quelques autres œuvres. Nous avons composé notre corpus d'étude par des sélections générique et thématique. Nous avons sélectionné sept romans traitant tous, de manière approfondie, de l'homosexualité. D'un point de vue méthodologique, nous utiliserons dans la présente étude, un système d'abréviations se référant aux œuvres du corpus détaillé ci-dessous :

- *Lady Black* (LB)¹⁶
- *Le Petit Galopin de nos corps* (LPGC)¹⁷
- *Kurwenal ou la part des êtres* (K)¹⁸
- *Le Temps voulu* (TV)¹⁹
- *Portrait de Julien devant la fenêtre* (PJF)²⁰

¹⁶ NAVARRE Yves, *Lady Black*, s.l., H&O édition, 2011.

¹⁷ NAVARRE Yves, *Le petit galopin de nos corps*, s.l., H&O édition, 2005.

¹⁸ NAVARRE Yves, *Kurwenal ou la part des êtres*, s.l., H&O édition, 2009.

¹⁹ NAVARRE Yves, *Le Temps voulu*, s.l., H&O édition, 2010.

²⁰ NAVARRE Yves, *Portrait de Julien devant la fenêtre*, s.l., H&O édition, 2006.

- *Le Jardin d'acclimatation* (JDA)²¹
- *Ce sont amis que vent emporte* (CAQVE)²²

Les romans sur lesquels porte notre étude sont tous issus de la réédition récente de H&O. Dans la bibliographie, nous avons indiqué les références des éditions originales ainsi que celles de la réédition entre parenthèses²³.

Si le thème de l'homosexualité nous apparaît intéressant, car, nous le verrons, le traitement littéraire qu'en fait Navarre permet de l'analyser sous différents axes, l'étude d'un corpus d'un auteur inconnu aux yeux du grand public a doublé notre intérêt pour la question. Cette problématique, bien que paradoxale, nous le verrons, sous-tend la totalité des œuvres romanesques de l'auteur, dotant notre corpus d'une unité qui leur apporte un éclairage nouveau (hormis l'étude de Sylvie Lannegrand, les œuvres de Navarre ont toujours été considérées de manière isolée).

Pour mener à bien cette étude, nous avons eu recours à différents cadres théoriques à partir desquels nous avons eu le souci de retourner à l'œuvre navarrienne afin d'en amender les propositions retenues. L'ensemble des ouvrages, à partir desquels nous avons analysé notre corpus, sont référencés dans la bibliographie, à la section « Autres ouvrages consultés ». Quant aux études préexistantes que nous avons critiquées, elles sont indiquées dans la section « Ouvrages critiques sur Navarre ». Nous l'avons déjà mentionné, parmi les travaux universitaires, on compte une seule étude d'envergure à propos d'Yves Navarre. Cependant, celle-ci ne nous servira pas de socle de départ puisque, selon nous, l'approche biographique que propose Sylvie Lannegrand est réductrice et le regard qu'elle porte sur son corpus, bien qu'original, est éloigné de notre sujet. Notre problématique se détache de celle de Lannegrand puisque celle-ci ne consacre aucun chapitre à l'étude de l'homosexualité. Néanmoins, nous reviendrons tout de même sur certains points de son étude, qui nous ont paru intéressants, afin de les commenter et/ou de les contredire, à partir de nos propres analyses.

La démarche que nous proposons et les recherches que nous avons menées ne consistent donc pas en une analyse biographique de notre corpus. En effet, nous avons souhaité inscrire notre étude dans le champ de la sociocritique, c'est-à-dire dans le champ d'expertise qui analyse les textes en s'attardant sur l'univers social qui s'y présente :

²¹ NAVARRE Yves, *Le Jardin d'acclimatation*, s.l., H&O édition, 2010.

²² NAVARRE Yves, *Ce sont amis que vent emporte*, s.l., H&O édition, 2009.

²³ Nous suivons le modèle traditionnel de référencement (auteur-titre), tel qu'il a été approuvé par la Faculté de Philosophie et Lettres en mai 2006.

[La sociocritique] postule l'existence, dans le texte, d'une référence à l'extérieur, à de l'intertextuel ou du non-textuel, au socio-historique ; elle y voit une attitude à l'égard de la société, posée comme lieu de valeurs, présentes ou absentes, positives ou négatives, qui doivent être mises au jour : la littérature se charge d'une existence sociale informée par ces attitudes qui appartiennent à l'ordre des visions du monde, de l'imaginaire collectif, des idéologies, des mentalités de groupes, etc. [...]. Elle vise [...] à produire une théorie du texte qui dépasse les limites de la sémiotique formaliste en s'intéressant aux « irrégularités » qui mettent le texte en état de conflit avec les lois qui le constituent, aux perturbations qui le font dévier de son « programme » (qu'il soit nommé par les poéticiens « logique interne », « parcours narratifs » ou « logique du récit »).²⁴

Notre étude, puisqu'elle est sociocritique, s'attardera à déceler l'univers social qui se présente dans les œuvres du corpus, grâce à l'étude des non-dits et de l'implicite. Il s'agira, pour nous, de répondre à la question suivante : comment l'univers social navarrien (ou la société navarrienne) envisage-t-il (elle) l'homosexualité et quelle la place accorde-t-il à ce phénomène ? À la simple lecture du premier roman qui nous a poussée à l'analyse plus approfondie d'un large corpus, nous avons émis l'hypothèse que l'œuvre navarrienne, a priori, se met au diapason du discours homophobe ambiant dans la société contemporaine de l'auteur. Cependant, cette hypothèse se verra nuancer dans le développement de la présente étude.

Nous considérons dès lors les textes navarriens comme notre matériau sociologique. Nous les avons analysés à partir de la perspective sociocritique de Claude Duchet. Celui-ci considère le texte comme une « construction esthétique idéologiquement structurée ». Selon lui, « la société du roman ne cesse de lire la société »²⁵. Ainsi comme le signale Jacques Neefs, « Parce que le texte du roman est un monde de langage, la société qu'il est [...] s'offre à l'usage comme une expérience renouvelée de la société »²⁶. En somme, le but de ce travail est d'analyser les effets propres à la textualité de l'œuvre navarrienne tout en portant une attention particulière à l'espace que le texte construit et à la représentation qu'il induit. Dans cette étude, nous mettrons en lumière le renouvellement apporté par Navarre dans la société interne à ses œuvres.

Nous précisons néanmoins que, en tant que romaniste, nous avons eu le souhait de centrer notre étude sur l'analyse immanente du texte afin d'en dégager l'univers social propre à l'œuvre

²⁴ NEEFS Jacques et ROPARS Marie-Claire (éd.), *La politique du texte : enjeux sociocritiques*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1992, p. 250.

²⁵ *Ibid.*, p. 179.

²⁶ *Ibid.*, p. 179-180.

d'Yves Navarre. Ce choix de perspective n'est pas exclusif mais constitue pour nous le moteur principal de notre recherche. Nous tâcherons de soulever la socialité de l'œuvre d'Yves Navarre à travers une analyse de l'esthétique littéraire et d'en déchiffrer les données implicites et explicites, afin de montrer en quoi et comment l'œuvre navarrienne dit le social et revendique le fait homosexuel, en reconnaissant « sous le trajet du sens inscrit, le trajet du non-dit à l'expression ».²⁷

Avant d'entamer une lecture approfondie du corpus selon l'approche duchéiste, nous nous proposons, tout d'abord, d'analyser les contextes de publication et de réception de l'œuvre navarrienne. Cette analyse nous permet de mettre en lumière les différentes phases de l'existence de l'auteur, témoignant de sa position paradoxale vis-à-vis de la problématique que nous traitons. Nous entamerons notre analyse de ce contexte à partir des études de réception menées par Philippe Leconte²⁸, Pierre Salducci²⁹, Jean Perrenoud³⁰ et Alain Lecoultré³¹. Dans ce premier point, nous nous centrerons donc sur une analyse externe, puisque notre intérêt porte sur les contextes sociaux et littéraires, d'avant et d'après Mai 68, dans lesquels s'inscrivent les œuvres de Navarre. Nous mettrons en évidence les quatre périodes constitutives de la vie de l'auteur et soulignerons le paradoxe dont relèvent ces périodes. Mais nous l'avons dit, cette étude externe des contextes de publication et de réception sera brève en raison de l'ampleur considérable qu'une telle tâche nécessiterait. Ce premier chapitre a donc pour but de contextualiser le corpus que nous allons étudier.

Ensuite, nous analyserons, de manière interne, la dimension a priori autobiographique de l'œuvre navarrienne afin de mettre en lumière, dans l'implicite fictionnel, les tentatives revendicatrices propres à l'univers littéraire navarrien. Nous verrons de quelles manières Yves Navarre reprend les procédés littéraires propres à ses prédécesseurs afin de les détourner. Ces détournements constituent, d'après nous, la base de toute l'esthétique navarrienne et permettent de comprendre, à partir de l'analyse du cas particulier du roman phare de Navarre (*Le Jardin d'acclimatation*), l'hypothèse que nous émettons concernant le projet revendicatif et identitaire des héros homosexuels navarriens. Nous partirons des études essentiellement linguistiques, menées par Jean-Claude Milner et Ferdinand de Saussure, qui nous serviront de cadre théorique

²⁷ SAKOUM Hervé, *Analyse sociocritique*, Limoges, Université de Limoges, 2009.

²⁸ LÉCONTE Philippe, « La réception de l'œuvre d'Yves Navarre », dans LÉCONTE Philippe et LANNEGRAND Sylvie (éd.), *Les Cahiers d'Yves Navarre. Une vie écrire*, s.l., H&O édition, 2015, n°1, p.117-140.

²⁹ SALDUCCI Pierre, *Un Condamné à vivre s'est échappé*, Hull (Québec), Bibliothèque nationale du Québec, 1997.

³⁰ PERRENOUD Jean, « Repères biographiques d'Yves Navarre », dans NEEFS Jacques et ROPARS Marie-Claire, *Op. cit.*, p. 11.

³¹ LÉCOULTRE Alain, « Yves Navarre et la revue *Masques* », dans SALDUCCI Pierre, *Op. cit.*, p. 143.

pour développer notre hypothèse sur l'esthétique, que nous appelons « esthétique humaniste » de Navarre. Nous entamerons, ensuite, une étude basée sur le problème de l'identification de l'individu, afin de montrer en quoi les détournements opérés sont constitutifs d'un projet esthétique de revendication du fait homosexuel. Nous y aborderons les domaines du langage, du jeu et de l'écriture. Tous ces pans d'analyse découlent, nous le précisons, de notre propre étude du corpus. Les cadres théoriques que nous posons ne concernent pas, pour la majorité d'entre eux, l'œuvre de Navarre, mais constituent néanmoins, selon nous, des pistes de réflexion que nous avons choisies d'appliquer à notre corpus. Après avoir étudié ce phénomène de revendication, nous nous intéresserons à la parodie présente dans notre corpus d'étude en vue d'appuyer la première hypothèse que nous venons de dégager. En effet, si la particularité identitaire des héros navarriens constitue un pan de revendication, la mise en scène parodique du corpus en est un autre. Nous verrons dès lors comment la revendication homosexuelle des héros se traduit de manière multiple, non seulement par le travestissement, l'incorporation et la ritualisation, mais aussi à travers leur masculinité et leur virilité.

Pour terminer notre étude, nous analyserons la socialité queer dans l'œuvre navarrienne. Ce troisième et dernier chapitre est consacré à l'étude du projet littéraire de destruction des valeurs et des normes sociales. Après avoir défini le concept du queer, nous procéderons à une analyse de l'univers navarien selon trois axes principaux de réflexion. La destruction de l'immobilité sociale tout d'abord : nous verrons de quelles manières les héros navarriens s'opposent à la stabilité de la société bourgeoise du début du XX^e siècle. La destruction de l'autorité ensuite : le corpus se présente comme une leçon de catéchisme queer qui, une fois de plus, s'oppose aux mondanités. Enfin, la destruction de la logique homophobe, que nous analyserons dans l'implicite fictionnel de la représentation familiale.

Mais avant d'aborder l'ensemble de ces pistes de réflexion, revenons au contexte dans lequel s'inscrit Yves Navarre.

1. Contextes de publication et de réception de l'œuvre navarrienne

Philippe Leconte¹ distingue quatre périodes constitutives de la réception de l'œuvre d'Yves Navarre. Ces dernières recourent celles de Pierre Salducci qui en distingue trois dans la vie littéraire de l'auteur. Par souci de clarté méthodologique, nous reprendrons le découpage chronologique de Leconte que nous développerons et étofferons. En outre, ces quatre périodes s'étendent des années antérieures à 1970 jusqu'à nos jours.

1.1. La première période (avant 1971)

La première période concerne les années qui précèdent la publication du premier roman de Navarre : *Lady Black*, publié chez Flammarion en 1971. Elle recouvre la genèse de l'œuvre ainsi que la production de dix-sept manuscrits qui ne seront jamais publiés. Selon Leconte, cette période est la plus discrète et la plus secrète de l'auteur. En effet, ce que nous connaissons de lui résulte de témoignages comme ceux de Jacques Brenner, pseudonyme de Jacques Maynard, écrivain français dont le *Journal* débuta en 1940 et s'arrêta en 1993. Ce *Journal* dresse plusieurs portraits de Navarre dont celui d'un avant-gardiste avant l'heure. On y apprend notamment que, lors d'une réception chez lui, en 1967, plusieurs films pornographiques ont été projetés. Par ailleurs, Brenner y révèle que Navarre est attiré par des jeunes gens et qu'il a eu une relation avec Marcel Jouhandeau. Tout cela dans un contexte d'avant Mai 68 où l'homosexualité est encore considérée en France comme un délit punissable. En outre, Brenner dresse dans son étude le portrait d'un écrivain non connu mais qui persévère :

Ce qui passionne le plus N[avarre], ce n'est pas son métier de découvreur de formules publicitaires, c'est la littérature ; Il a écrit une dizaine de romans depuis sa seizième année (il a vingt-six ans). Tous ont été refusés, mais il ne perd pas confiance, ni même courage, assurant que celui-ci ou celui-là sont « très réussis, excellents ».²

1.2. La seconde période (1971-1980)

La seconde période de réception de l'œuvre navarrienne s'ouvre à la sortie de son premier roman. Cette période marque l'entrée de l'auteur dans le champ littéraire après dix-sept échecs de publication. De surcroît, la sortie de *Lady Black* lui vaut l'honneur d'un entretien dans *La Quinzaine littéraire*, le 16 septembre 1971, au cours duquel il sera d'emblée étiqueté comme « auteur homosexuel » à cause, non seulement du thème de son œuvre, mais aussi des émissions

¹ LÉCONTE Philippe, « Réception de l'œuvre d'Yves Navarre », dans LÉCONTE Philippe et LANNEGRAND Sylvie (éd.), *Les Cahiers d'Yves Navarre. Une vie écrire*, s.l., H&O, 2015, n°1, p. 117-140.

² BRENNER Jacques, *Journal. Les Saisons et les nuits*, Tome III, s.l., Pauvert, 2007, p. 715 cité dans LÉCONTE Philippe, *Op. cit.*, p. 117-140.

auxquelles il participe et des entretiens qu'il accorde, et qui traitent pour l'essentiel du fait homosexuel. Cependant, cette étiquette mise en exergue lors de son premier entretien sera relativisée par l'auteur plus tard car, s'il est un auteur homosexuel, certes, il n'admet pas être réduit à cette unique facette de sa personnalité. Ainsi, lors d'un entretien au journal télévisé en 1980 avec Patrick Poivre d'Arvor il dit :

Le mot d'homosexualité ne m'énerve pas, il me gêne, parce que ce sont les autres qui le rendent gênant. Je suis un écrivain d'une sensualité, d'une sensualité qui m'est propre, qui est dans ma nature, et puis je suis avant tout, tout simplement un écrivain... On a voulu m'étiqueter écrivain homosexuel, disons que je suis écrivain, et par ailleurs dans la vie, j'ai une sensualité qui me fait vivre une vie que d'autres trouvent différente.³

Nous remarquons d'emblée que ce retour qu'il effectue sur la réputation qui lui avait été jusqu'alors conférée traduit extrêmement bien l'évolution sociale des mœurs en France sous François Mitterrand. Les écrivains homosexuels ne sont plus à distinguer des autres écrivains. Cette prise de distance vis-à-vis de l'homosexualité en tant que seul ancrage identitaire annonce également sa troisième période caractérisée par un recul considérable du thème de l'homosexualité dans ses productions. Avant de traiter de cette période, revenons d'abord sur la réception du premier roman publié d'Yves Navarre.

1.2.1. La réception de *Lady Black*

Lady Black est publié dans le contexte d'après Mai 68 où la parole et les mœurs sont désormais plus libres. Le ton utilisé dans le roman est avant tout vindicatif et traduit le contexte des années 1970, marqué par toute une série de révoltes passées auxquelles le roman fait d'ailleurs plusieurs fois allusion :

Écoutez bien cette histoire dans les moindres détails car elle est l'image même de cette révolution et de ses vanités [...].⁴

[...] une réelle indécence : celle de la vérité qui ne cherche pas à se déguiser pour la postérité. C'est-à-dire rien. Voilà dans quel cul-de-sac se termine la Révolution de Mai.⁵

Lors de sa sortie en librairie, le roman est agrémenté d'un bandeau rouge sur lequel est écrit : « Le Paris des cannibales » dont nous avons pu trouver une explication à plusieurs endroits dans le récit :

³ Journal télévisé, Antenne 2 (le 17 novembre 1980), cité dans DUBUIS Patrick (éd.), *Yves Navarre. Vingt ans après*, hors-série, *Inverses*, n°2, 2014, p. 156.

⁴ *LB*, p. 31-32.

⁵ *Ibid.*, p. 83.

Le cannibalisme homosexuel est chose simple et naturelle. Il s'agit d'attaquer avant d'être attaqué. Il s'agit de démasquer l'autre avant que l'autre ne vous démasque. [...]. Le cannibalisme homosexuel est sans doute un bel exemple de suicide social, de suicide de caste, organisé, dominé par les mythes, les honteuses et les exhibitionnistes. Soit 99% de la paroisse.⁶

D'après nos recherches, dans *Biographie*, il est également question à plusieurs reprises de ce cannibalisme. Dans son œuvre, Navarre rapporte les propos tenus durant une émission télévisée :

« De quel côté êtes-vous, Yves Navarre ? »

Yves répond : « Du côté des cannibales, mais on est toujours des deux côtés. On est toujours mangeur et mangé, créateur et créé ».⁷

Si la publication de l'œuvre lui a valu une entrée triomphante dans le champ littéraire français, sa réception marque les débuts d'une production littéraire abondante et d'un public conquis :

Yves va d'une librairie à l'autre. Il voit son livre, là, enfin, beau territoire. "On" lui a fait une petite place et même parfois une pile. [...]. Le premier tirage de six mille exemplaires se vendra en dix jours.⁸

Mis à part l'entretien qu'il a accordé dans *La Quinzaine littéraire*, son premier roman lui a valu deux critiques de taille : celle de Jean-Louis Bory pour *Paris Match* le 18 septembre 1971, qui pressent l'originalité et l'importance de ce « Jean Jacques Rousseau à l'ère post-freudienne »⁹, et un article de Bernard Pivot pour *le Figaro littéraire* le 17 septembre de la même année. Cependant, bien que *Lady Black* lui apporte un lectorat relativement important, nous remarquons que ce roman lui vaut également la critique de nombreuses personnes, et paradoxalement de celles de sa communauté. Ainsi, dans *Biographie*, nous soulignons le passage dans lequel il relate son entrevue avec des membres du FHAR :

L'un d'entre eux, du bout du doigt, commence à faire tomber les livres de la bibliothèque. Yves l'attrape par le bras : « que veux-tu ? » Il se tourne vers les autres : « Que voulez-vous ? » Réponses : « [...] ton livre [LB] est vendu vingt-huit francs. Tu exploites l'homosexualité de manière capitaliste ».¹⁰

⁶ *LB*, p. 407-408.

⁷ NAVARRE Yves, *Biographie*, Paris, Flammarion, 1981, p. 573-574.

⁸ *Ibid.*, p. 572.

⁹ *Paris Match*, n°1167, 18 septembre 1971, cité dans la préface de *LB*, p. 10

¹⁰ NAVARRE Yves, *Biographie*, *Op.cit.*, p. 573.

Cependant nous restons vigilante par rapport à l'ensemble du contenu de *Biographie*. En ce qui concerne cette contestation violente de la part des membres du FHAR, nulle autre attestation, dans aucune étude, n'a pu être mise à jour. Le FHAR est un mouvement d'extrême gauche qui n'est pas, selon Patrick Dubuis, représentatif des lecteurs d'Yves Navarre qui « appartenaient probablement à bien des obédiences politiques différentes »¹¹. De plus, le caractère autofictionnel revendiqué par l'auteur pour *Biographie* nous permet de prendre nos distances vis-à-vis de cette affirmation liée à la réception de son premier roman. Navarre sera d'ailleurs très engagé politiquement et défendra autant sa communauté que le fait homosexuel en lui-même, notamment en prenant position contre l'amendement Mirguet. Dès lors, prétendre que le FHAR aurait voulu nuire à la carrière littéraire de Navarre revient à contredire les valeurs pro-gay de ce mouvement. En effet, le FHAR lutte de manière permanente pour la défense de la marginalité et valorise cette dernière comme étant porteuse d'un discours plus authentique, donc plus radical et subversif.

1.2.2. Les autres productions et collaborations de Navarre

Outre *LB*, Leconte témoigne également que cette seconde période est riche en publications et en contributions. Navarre gagne ses lettres de noblesse en collaborant avec plusieurs revues et magazines comme *Nouvelles littéraires*, *La Nef*, *Pariscope* ; et des revues paralittéraires comme *Playboy*, *Elle*, *Zoom*. En 1973, il publie un article dans la revue *Chroniques de l'art vivant*¹² intitulé *Éloge du travelo* dans lequel il dresse un portrait des « messieurs-dames de la nuit ». Cette formule était déjà apparue auparavant dans *LB* : « Lady Black, mémoires en vrac d'un monsieur-dame noir »¹³. C'est également au cours de cette période qu'il assume pleinement son homosexualité au cours de plusieurs émissions de télévision et de radio consacrées à ce thème comme *Les Dossiers de l'écran* en 1975 et l'émission radio *Radioscopie* en 1977. En outre, durant la décennie 70-80 deux revues emblématiques ont vu le jour : *Gai pied* (1979-1992) et *Masques, revue des homosexualités* (1979-1986) où le nom de Navarre apparaît dès le huitième numéro, au printemps 1981. *Masques* rendra compte également de tous ses ouvrages. Quant à la revue *Gai Pied*¹⁴, elle référence à de nombreuses reprises l'auteur pour son investissement politique.

¹¹ DUBUIS Patrick, « Le malentendu navarrien. Un écrivain homosexuel malgré lui », dans DUBUIS Patrick (éd.), *Yves Navarre*, hors-série, *Inverses*, n°2, 2014, p. 25.

¹² Cette revue deviendra *L'art vivant*.

¹³ *LB*, p. 19.

¹⁴ Les deux fondateurs de la revue étaient d'ailleurs tous deux des amis d'Yves Navarre.

Ainsi, cette seconde période de publication et de réception aura été celle de la découverte de Navarre, par les émissions de télévision et de radio qui lui ont été consacrées mais aussi par ses participations à des reportages qui l'ont fait connaître du grand public. Selon Salducci¹⁵, l'engouement du public pour Yves Navarre n'a cessé de croître durant cette décennie.

Les productions romanesques navarriennes s'enchaîneront très rapidement durant cette période. Cette seconde période est marquée par la publication du *Petit Galopin de nos corps* et *Kurwenal et la part des êtres*, tous deux sortis en 1977, ainsi que *Le Temps voulu* et *Portrait de Julien devant la fenêtre* en 1979. Ces quatre romans bénéficieront de critiques louangeuses d'Alain Sanzio, entre autres, dans la revue *Masques*. Selon Patrick Dubuis, après *Lady Black* qui propose une peinture paroxystique de l'homosexualité, Navarre change de registre en adoptant une perspective plus réaliste et plus sentimentale : « Il n'a plus besoin de crier au monde sa sexualité particulière et de la montrer sous son jour le plus transgressif »¹⁶. Pour Pierre Salducci, les ouvrages évoqués ci-dessus ainsi que *Lady Black* font partie de ce qu'il appelle la « première période » dans laquelle l'homosexualité est omniprésente. Nous avons conscience que l'œuvre de Navarre ne s'arrête pas à ces quelques ouvrages évoqués, mais nous choisissons de parler ceux constitutifs du corpus que nous analyserons dans la deuxième partie de ce mémoire.

Selon Serge Hefez¹⁷, les premiers romans de Navarre ont profondément modifié le paysage de l'écriture sur l'homosexualité. On a pu le lire, la littérature gay du début du vingtième siècle suit la norme de son époque et très peu d'auteurs se risquent à aborder le sujet de plain-pied de peur d'être censurés ou pire, de voir leur réputation s'effondrer. Nous remarquons dès lors que si Navarre aborde explicitement le sujet, c'est parce que le contexte des années post-soixante-huitardes lui permet de s'exprimer plus facilement. Au même titre que *Lady Black*, les quatre autres romans publiés durant ces années-là chez Flammarion sont tous des romans engagés où l'auteur revendique, d'après nous, une prise de position déterminée dans le champ littéraire français. Nous reviendrons sur ces considérations plus en détail dans le second chapitre de cette étude.

¹⁵ SALDUCCI Pierre, *Un Condamné à vivre s'est échappé*, Hull (Québec), Bibliothèque nationale du Québec, 1997, p.18.

¹⁶ DUBUIS Patrick, « De l'homosexualité à travers l'œuvre romanesque d'Yves Navarre », dans LECONTE Philippe et LANNEGRAND Sylvie (éd.), *Les Cahiers d'Yves Navarre. Une vie écrire*, s.l., H&O, 2015, n°1, p. 99.

¹⁷ HEFEZ Serge dans la préface du *Petit Galopin de nos corps*, p. 12-13.

1.3. La troisième période (1981-1982)

Pour Salducci, le prix Goncourt attribué à Navarre en 1981 pour son roman *Le Jardin d'acclimatation* a marqué un tournant dans l'œuvre de l'auteur puisqu'elle donne naissance à la troisième période qui est la plus paradoxale. En effet, bien qu'elle soit la plus médiatique, elle reste, d'après Leconte, la moins intéressante du point de vue de la réception de l'œuvre. Avec *le Jardin de l'acclimatation*, Navarre devient surmédiatisé. Il est sollicité de toutes parts. C'est à cette époque qu'il fait son entrée en politique en devenant le porte-parole de François Mitterrand pour les homosexuels. Dans un article datant de juin 1980, les rédacteurs en chef de la revue *Gai Pied*, Jean le Bitoux et Jacky Fouregay, l'annoncent d'ailleurs comme le détracteur de l'amendement Mirguet qui maintenait la ségrégation homosexuelle dans le code pénal :

Yves Navarre se propose, ici, d'inaugurer d'une manière que nous jugeons opportune, une tribune permanente autour des présidentielles. Nous souhaitons qu'à partir de sa proposition un débat réel existe, et s'étoffe de contributions tous azimuts.¹⁸

Ainsi, alors qu'il est un fervent défenseur de la cause homosexuelle, il se distancie, de façon paradoxale, dans cette troisième période, du fait homosexuel dans ses romans. En effet, bien que *Le Jardin d'acclimatation* lui valût un reportage de deux pages dans *Paris Match* le 28 novembre 1980 ainsi que plusieurs interviews, dont celle de PPDA sur Antenne 2 qu'on a pu déjà lire, le Prix Goncourt le fait changer d'orientation littéraire :

Avant son Prix Goncourt, Yves Navarre est libre. Il écrit ce qu'il veut, comme il le sent. [...]. Or, après le Prix Goncourt [...], il se sent catalogué « écrivain homosexuel » et cela lui déplaît. Il se sent limité dans son talent, étiqueté, réduit au rôle de porte-drapeau de sa communauté.¹⁹

1.4. La quatrième période (1982-aujourd'hui)

Cette volonté de distanciation est causée par l'angle abordé par la presse lors de cette période de surmédiatisation, où Navarre est presque exclusivement perçu comme un écrivain homosexuel abordant l'homosexualité sans tabou dans son œuvre. L'auteur veut dès lors prendre ses distances et il commence à écrire des romans où l'homosexualité est de plus en plus absente. Par conséquent, nous remarquons que la décennie suivant le *JDA* est consacrée à une

¹⁸ *Gai Pied*, n°15, 1980, cité dans LECONTE Philippe, « La réception de l'œuvre de Yves Navarre », dans LECONTE Philippe et LANNEGRAND Sylvie (éd.), *Les Cahiers d'Yves Navarre. Une vie écrire*, s.l., H&O, 2015, n°1, p. 134.

¹⁹ SALDUCCI Pierre, *Un Condamné à vivre s'est échappé*, *Op. cit.*, p. 18-19.

production romanesque nouvelle : *Louise* (1986), *Une Vie de chat* (1986), *Fête des mères* (1987), *Hôtel Styx* (1989), *Douce France* (1990).

Pour Pierre Salducci, cette nouvelle production marque ce qu'il désigne comme la seconde période de l'auteur. Période « où il se veut édulcoré, c'est-à-dire quasiment asexué »²⁰. Cependant, à cause de cette phase de transition, Philippe Leconte remarque que la réception de l'œuvre de Navarre a baissé car l'intérêt du public et des médias a commencé à diminuer. Face à ce phénomène, Navarre prend alors la décision de changer de maison d'édition pour aller chez Albin Michel, mais ses œuvres passent quasiment inaperçues. En février 1989, à l'occasion de son nouveau roman *Hôtel Styx*, la Bibliothèque nationale de Bron, dans la banlieue de Lyon, avait organisé une exposition sur Navarre en prenant l'initiative d'inviter l'écrivain à une rencontre publique lors de laquelle il a confié :

J'ai écrit *Hôtel Styx*, dans la douleur... Comme dit mon éditeur, quand je lui ai écrit ce fatal texte [...]. J'avais très peur. Pour moi *Hôtel Styx* c'est, non pas mon dernier roman, d'abord, le prochain est écrit, il a été écrit avant, il s'appelle *Douce France*, et si ce roman-là ne « marche » pas, comme disent les éditeurs, les éditeurs auront automatiquement le suivant, donc ils ont peut-être avantage à ce que ce roman ne marche pas. Et à ne rien faire... Bon. Actuellement je sais que *Hôtel Styx* est sorti. Bon. Pas grand monde.²¹

Suite à la réception négative de ses œuvres ainsi qu'au sentiment d'isolement et de rupture avec son univers, Navarre décide de s'en aller à Montréal en 1989. Avec ce départ, Navarre veut, nous le pensons, repartir sur de nouvelles bases. D'ailleurs, dans son roman-journal, *La Terrasse des audiences au moment de l'adieu*, il énonce sa volonté de rompre avec un passé parisien qui a été la cause de ses souffrances :

Je n'idéalise pas le Québec. Je veux simplement y respirer le bon air de l'amitié et des entendements [...].²²

Cependant, lors une conférence donnée à l'université du Québec à Montréal le 7 décembre 1989, Navarre revient sur le titre qu'on lui avait attribué en France pour se définir à nouveau comme tel : « Je suis un écrivain de l'homosexualité, d'un sentiment »²³. Notons qu'avant son départ pour Montréal, l'engagement politique de Navarre continue à être prolifique puisqu'il reçoit la Légion d'honneur des mains du Président François Mitterrand.

²⁰ *Ibidem.*

²¹ *Ibid.*, p. 50.

²² Navarre Yves, *La Terrasse des audiences au moment de l'adieu*, Montréal, Leméac, 1990, p. 111.

²³ *Ibid.*, p. 187.

En 1991, il publie chez Flammarion *Ce sont amis que vent emporte* et *Poudre d'or*. Cependant, ces deux romans ne connaîtront pas le même succès que les précédents. Néanmoins, nous remarquons que l'auteur continue sur sa lancée : avec *CAQVE*, Navarre poursuit l'exploration des amours homosexuels en inscrivant son récit, en bon témoin de son époque, dans la veine de la littérature du sida. En effet, dès 1981, la presse fait état d'une mystérieuse maladie, ce « cancer gay »²⁴ comme le qualifient certains journalistes, qui touche principalement la communauté des homosexuels et qui provoque une véritable hécatombe. Le virus du sida a été diagnostiqué en 1983 en France et constitue ce que Massimo Prearo appelle une « polarisation structurante sociocommunautaire »²⁵. En effet, nous constatons que les années sida, bien que meurtrières, ont été déterminantes dans l'évolution des droits des homosexuels²⁶. Si cette maladie n'est jamais explicitée dans le roman, elle apparaît néanmoins comme une évidence. Le personnage principal parle de « la peste de fin de siècle ». Cependant, nous ne réduisons pas *CAQVE* à un témoignage littéraire sur le sida. Nous préférons dès lors rejoindre la position de Sylvie Lannegrand qui défend la profondeur de la littérature navarrienne contre une simple lecture de l'explicite social qui s'y présente :

S'il est certes question de sida et de mort, l'ouvrage est aussi [...], un livre d'amour où le lecteur découvre le quotidien d'un couple qui se remémore les moments insoucians de la vie passée pour mieux affronter un présent difficile, et continue de s'aimer malgré l'épreuve de la maladie.²⁷

Bien qu'il ait reçu le Prix de l'Académie française en 1992 pour l'ensemble de son œuvre, Navarre n'arrive plus à retrouver le succès de ses débuts. Cet échec est définitif pour l'auteur qui se suicide le 24 janvier 1994 à Paris. Pierre Salducci met en évidence que sa mort, au même titre que les romans qui ont suivi le *JDA*, n'a pas intéressé la presse.

Il est capital de se rendre compte à quel point le silence de la France face à Yves Navarre avait quelque chose d'anormal et de scandaleux, car Navarre, pendant bien des années, a été une véritable star de la littérature française avant de sombrer dans le quasi oubli qu'il a connu vers la fin de sa vie.²⁸

²⁴ Cf. *CAQVE*, p. 70. Cette référence se retrouve au sein même du roman lorsque Roch lit le *New York Times* : « cancer qui s'attaque aux gays ».

²⁵ PREARO Massimo, *Le Moment politique de l'homosexualité. Mouvements, identités et communautés en France*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2014, p. 219.

²⁶ On a pu le lire dans l'introduction de la présente étude, cette tragédie conduira notamment en 2005 à la création du PACS.

²⁷ Cet extrait est issu de la préface réalisée par Sylvie Lannegrand dans *Ce sont amis que vent emporte*, p. 10.

²⁸ SALDUCCI Pierre, *Un Condamné à vivre s'est échappé*, *Op. cit.*, p. 23.

Néanmoins, en avril 1994, soit quelques mois après sa disparition, une notice concernant Navarre apparaît dans le *Dictionnaire universel des littératures*²⁹ : « Dans son écriture protéiforme qui touche aussi au théâtre, deux axes semblent se dégager sans qu'il soit possible d'y réduire son œuvre : une affirmation violente de l'homosexualité et une description sans concession des masques familiaux »³⁰. Navarre est également évoqué à plusieurs reprises en tant qu'écrivain mais aussi en tant que militant et pionnier du fait homosexuel dans l'ouvrage, publié en 1996, de Frédéric Martel et intitulé *Le Rose et le noir. Les homosexuels en France depuis 1968*³¹. En 2003, Jean Le Bitoux, ami de Navarre, publie un ouvrage³² autobiographique en collaboration avec Hervé Chevaux et Bruno-Marcel Proth. Cet ouvrage évoque Navarre à de nombreuses reprises. D'autres études critiques lui seront également consacrées comme les travaux menés par Sylvie Lannegrand ou ceux de Patrick Dubuis³³ en 2011.

En ce qui concerne « la seconde période asexuée » décrite par Pierre Salducci, qui correspond à la quatrième période étudiée par Philippe Leconte, plusieurs études ont été menées comme celle de Rex Michto que nous avons relevé dans *Les Cahiers d'Yves Navarre*.³⁴

Cependant, mis à part Sylvie Lannegrand qui a consacré sa thèse de doctorat à l'étude de l'œuvre navarrienne, nous remarquons avec regret qu'il n'existe pas, à l'heure actuelle, d'autres travaux de taille dédiés entièrement à cet auteur. Par conséquent, il nous est paru intéressant d'explorer à notre tour l'ouvrage de cet auteur trop peu connu. Dans la seconde partie de l'étude que nous menons, nous tâcherons d'analyser l'œuvre d'Yves Navarre sous l'angle assumé de l'homosexualité. Bien que l'auteur se soit opposé à cette appellation lors d'une interview, on a pu le lire, donnée en 1980 sur Antenne 2, il semble néanmoins revenir sur ses propos près de dix ans plus tard lors d'une conférence donnée à l'Université de Québec où il répond à une question d'un étudiant en disant être un écrivain de l'homosexualité.

²⁹ Ce dictionnaire est publié en trois volumes aux Presses Universitaires de France sous la direction de Béatrice Didier.

³⁰ DIDIER Béatrice (éd.), *Dictionnaire universel des littératures*, volume 2, Paris, PUF, 1994, p. 2529, cité dans LECONTE Philippe, « La réception de l'œuvre d'Yves Navarre », dans LECONTE Philippe et LANNEGRAND Sylvie (éd.), *Op. cit.*, p. 138.

³¹ MARTEL Frédéric, *Le Rose et le noir. Les homosexuels en France depuis 1968*, Points Essais, n°608, cité dans LECONTE Philippe, « La réception [...] », *Op. cit.*, p. 139.

³² LE BITOUX Jean, CHEVAUX Hervé et PROTH Bruno (éd.), *Citoyen de seconde zone. Trente ans de lutte pour la reconnaissance de l'homosexualité en France (1971-2002)*, Paris, Hachette littératures, 2003.

³³ DUBUIS Patrick, « Le malentendu navarrien. Un écrivain homosexuel malgré lui », dans DUBUIS Patrick (éd.), *Yves Navarre*, hors-série, *Inverses*, n°2, 2014, p. 19-35.

³⁴ REX Michto, « De l'Hôtel Styx à Caron, requiem pour des feuilles mortes », dans LECONTE Philippe et LANNEGRAND Sylvie (éd.), *Les Cahiers d'Yves Navarre. Une vie écrire*, s.l., H&O, 2015, n°1, p. 111-117.

Cette seconde partie, dédiée à l'analyse du corpus aura pour but de déceler les diverses formes contradictoires et ambivalentes de la socialité des textes navarriens. Pour mener à bien cette recherche, nous nous sommes basée sur les travaux théoriques de Didier Eribon³⁵, Patrick Farges³⁶, Sébastien Chavin et Arnaud Lerch³⁷ ainsi que le recueil d'essais théoriques de Jean-Philippe Cazier³⁸ et la thèse de Sylvie Lannegrand³⁹. A partir de ces travaux, nous avons eu le souci de retourner à l'œuvre navarrienne afin d'appliquer les différentes théories explorées à notre corpus. Nous tenterons de construire plusieurs analyses personnelles permettant de mettre en lumière le fait homosexuel dans la littérature gay d'Yves Navarre à l'aide de cadre théorique guidant notre recherche.

Le corpus étudié rassemble des œuvres des quatre périodes délimitées par Leconte dont nous venons de faire l'inventaire. Toutes les analyses que nous fournirons porteront majoritairement sur l'homosexualité masculine pour des raisons intrinsèques au corpus : les personnages navarriens sont tous des hommes et entretiennent des rapports avec des individus du même sexe.

³⁵ ERIBON Didier, *Théories de la littérature. Système du genre et verdicts sexuels*, Paris, Presses Universitaires de France, 2015.

ID., *Réflexions sur la question gay*, 2^e édition revue et corrigée, Paris, Flammarion, 2012.

³⁶ FARGES Patrick, « Hommes de papier ? Quelques réflexions sur les articulations entre masculinité et littérature », dans CERVILLE Maxime, FARGES Patrick et FRANÇOIS Anne-Isabelle (éd), *Marges du masculin. Exotisation, déplacements, recentrements*, Université Sorbonne Nouvelle- Paris 3, L'Harmattan, 2015, p. 101-111.

³⁷ CHAUVIN Sébastien et LERCH Arnaud, *Sociologie de l'homosexualité*, Paris, La découverte, 2013 (Collection Repères).

³⁸ CAZIER Jean-Philippe (éd.), *L'Objet homosexuel. Études, constructions, critiques*, Paris, Les éditions Sils Maria, 2009.

³⁹ LANNEGRAND Sylvie, *Personne et personnage. Le malaise identitaire chez Yves Navarre*, Berne / Berlin, Peter Lang, 2000.

2. Analyse interne : de la pseudo œuvre-reflet aux romans « socialisés »

2.1. Une œuvre autobiographique ?

L'œuvre navarrienne que nous étudions se caractérise par sa diversité générique à la fois entre les romans, mais aussi à l'intérieur de chacun d'eux. En effet, pour la plupart des œuvres que nous avons étudiées, Navarre varie les formes adoptées si bien qu'en filigrane du genre romanesque, d'autres formes intimistes apparaissent à l'intérieur même de ses romans, comme l'échange de lettres, la rédaction d'un journal ou de mémoires. Cette particularité générique complexifie notre tâche d'analyse de ses romans puisqu'à plusieurs reprises, Navarre s'est confié sur le fait d'avoir réalisé une œuvre autobiographique bien qu'aucun de ses romans se ne présente jamais comme tel. Ainsi, dans *Biographie*, il énonça :

Ma vie, comme toute vie, est un roman. J'y ai puisé les forces vives de douze romans. Je veux en extraire la force brute d'un roman unique, celui-ci *Biographie*, sans lequel les douze premiers (publiés) n'auront pas leur sens exact.¹

Il s'agit dès lors pour nous de comprendre la teneur et l'ampleur de ce phénomène. Pour ce faire, nous revenons sur les théories biographiques émanant des travaux de Sylvie Lannegrand avant de démontrer, dans les sous-points de cette partie, dans quelle mesure ces théories ne sont pas les seules à pouvoir expliquer l'utilisation de l'écriture intimiste dans les œuvres de Navarre.

Pour Sylvie Lannegrand, l'œuvre navarrienne offre une illustration du narcissisme constructif par le témoignage de l'investigation plurielle du Moi qu'elle sous-tend. Ainsi, selon la théorie de Lannegrand, le lecteur est en mesure de se demander si les protagonistes ne sont pas en réalité des doubles de Navarre, dans la mesure où en ils vivent ou racontent des choses similaires aux faits relatés dans *Biographie*, ou attestés par l'auteur lui-même dans des entrevues. Ne pourrait-on pas dès lors considérer que la lobotomie subie par Bertrand, le héros du *Jardin d'acclimatation*, serait une sorte de prémonition de l'accident cérébral de l'auteur survenu le 11 novembre 1984 ? Au sujet duquel Navarre répondra lors de la conférence à l'université du Québec : « (...) à la fiction de ce roman correspond encore une triste réalité »² ; ou de manière générale, les échecs amoureux que connaissent tous les héros navarriens ne sont-ils pas le reflet de la vie désastreuse de l'auteur ?

¹ NAVARRE Yves, *Biographie*, Paris, Flammarion, 1981, p. 17.

² SALDUCCI Pierre, *Un Condamné à vivre s'est échappé*, Hull (Québec), Bibliothèque nationale du Québec, 1997, p. 59.

La thèse de la lecture biographique prend appui sur le premier roman de Navarre. En effet, Lannegrand remarque que dans *Lady Black*, il est explicitement question à plusieurs reprises du roman-reflet³. Ce terme désigne une œuvre qui serait représentative de la vie ou de la société de l'auteur. Il apparaissait déjà, comme le souligne Leconte, sous la plume de Brenner dans son *Journal* en 1970 : « Léo Dilté est occupé avec un récit-fleuve d'Yves Navarre »⁴.

Julien pense à un roman-corbeau qui serait aussi un roman-reflet. Un roman-à-lui. Pas une poubelle à rubans et dentelles, pas une robe pour les esprits travestis qui n'achètent que ce qui se travestit. Non. Un roman-reflet, comme si la page blanche devenait miroir, miroir de ce qui bouge, se fond et s'enchaîne, comme un ciné parfois, quand les gars n'ont plus le producteur sur le cul.⁵

Tout cela ne forme qu'un, une histoire, un roman, un reflet, un coup de projecteur.⁶

Cependant, le lecteur est à même de se demander s'il s'agit du roman-reflet d'Yves Navarre ou de Julien Duperin, le héros du roman. En effet, si au fil de ses romans, Navarre n'a cessé d'affirmer l'appartenance de son ouvrage au modèle narratif, les formes d'écriture personnelles mobilisées dans ses romans font admettre à l'auteur, et ce, paradoxalement à son attitude de résistance vis-à-vis de ses éditeurs⁷, que ses romans ne pourraient bien n'être « qu'une forme dévoyée du journal intime »⁸. Il est alors intéressant de remarquer que l'œuvre navarrienne dans sa quasi intégralité⁹, par le style et les tournures syntaxiques, provoque la fusion des instances. C'est pour qualifier ce phénomène que Sylvie Lannegrand parle du « narcissisme constructif »¹⁰. En utilisant ce concept, elle se réfère à une interprétation du mythe de Narcisse que Navarre rapporta dans un entretien en 1981 :

Narcisse avait une sœur jumelle, à laquelle il ressemblait extrêmement. [...]. La jeune fille mourait. Narcisse, qui l'aimait beaucoup, en ressentit une grande douleur. Et un jour qu'il se vit dans une source, il crut d'abord voir sa sœur, et cela consola son chagrin,

³ D'autres récurrences non citées se trouvent aux pages 239 et 252 de l'édition étudiée.

⁴ BRENNER Jacques, *Journal. Rue des Saints-Pères*, Tome IV, cité dans LECONTE Philippe, « La réception de l'œuvre d'Yves Navarre », dans LECONTE Philippe et LANNEGRAND Sylvie (éd.), *Les Cahiers d'Yves Navarre. Une vie écrire*, s.l., H&O, 2015, n°1, p.117-140.

⁵ *LB*, p. 234.

⁶ *Ibid.*, p. 291.

⁷ Cette attitude est a priori paradoxale puisque la désignation « roman » qui figure toujours en première de couverture n'est pas liée à une décision commerciale ou éditoriale. Comme le souligne Véronique Montémont, « Navarre est entré en résistance contre ses éditeurs dont les commentaires et le désir normalisateur le blessent ». Cf. MONTÉMONT Véronique, « Yves Navarre. La nébuleuse autobiographique », dans DUBUIS Patrick (éd.), *Yves Navarre. Vingt ans après*, hors-série, *Inverses*, n°2, 2014, p. 88.

⁸ NAVARRE Yves, *Romans, un roman*, Paris, Albin Michel, 1988, p. 611.

⁹ Nous n'envisagerons que les œuvres du corpus traitant de l'homosexualité.

¹⁰ LANNEGRAND Sylvie, *Personne et personnage. Le malaise identitaire chez Yves Navarre*, Berne/Berlin, Peter Lang, 2000, p. 58-64.

bien qu'il sût que ce n'était pas sa sœur qu'il voyait. Il prit l'habitude de se regarder dans les sources pour se consoler de sa perte. [...]. Alors, qu'est-ce que ça veut dire Narcisse, le narcissisme ? Mais c'est la recherche de l'autre [...].¹¹

Cette interprétation du mythe de Narcisse comme étant une recherche de l'Autre s'apparente d'ailleurs à celle développée par Bachelard¹² qui considère que l'eau dans laquelle s'admire Narcisse reflète en réalité les profondeurs du Moi. Ainsi, l'œuvre navarrienne par les personnages qu'elle construit serait, d'après ces théories, une manière pour l'auteur de s'investir de façon multiple.

Plutôt que de parler de la quête identitaire, il conviendrait d'employer ce terme au pluriel. La démarche qu'elle implique est effectivement une aventure propre à chaque individu et la vérité de chacun ne peut être qu'une vérité singulière, déterminée par sa personnalité, ses attentes et ses rêves.¹³

Pour Lannegrand, ces différents personnages aux parcours extra-personnels sont des « porte-paroles »¹⁴ de Navarre. Si bien que le « je » du narrateur se confond avec celui de ses héros. Véronique Montémont parle de « déploiement rhapsodique d'une vérité intime aux multiples visages »¹⁵. Ainsi, Yves Navarre, tout comme Julien Duperin, s'exprime à tour de rôle jusqu'à se confondre avec le livre lui-même qui adopte une position avant-gardiste : les codes de la littérature s'effondrent et le roman prend possession de ses personnages, de son narrateur et de son auteur.

Lady Black a toujours mis des parenthèses dans les parenthèses. Lady Black a aussi toujours retardé la date de ses Mémoires. Elle a toujours eu peur de ramasser ce qui était d'elle, en vrac, à la première personne et d'en faire, en le cimentant à la troisième personne, un autre plus grand Monument de Mémoires en vrac. ...¹⁶

Cependant, bien que nous constatons que ce narcissisme constructif a ceci de particulier qu'il ne cesse effectivement de se reconstruire au fil des romans navarriens, et qu'à chaque nouveau roman, un nouveau personnage est représenté comme étant le potentiel double homosexuel d'Yves Navarre, constituant somme toute d'autres manières de se dire ; force est

¹¹ *Radioscopie*, octobre 1981, cité dans LANNEGRAND Sylvie, *Personne et personnage* [...], *Op cit.*, p. 64.

¹² BACHELARD Gaston, *L'Eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1942, cité dans LANNEGRAND Sylvie, *Op. cit.*, p. 63.

¹³ LANNEGRAND Sylvie, *Op. cit.*, p. 64.

¹⁴ *Ibid.*, p. 72.

¹⁵ MONTÉMONT Véronique, « Yves Navarre. La nébuleuse autobiographique », dans DUBUIS Patrick (éd.), *Yves Navarre. Vingt ans après*, hors-série, *Inverses*, n°2, 2014, p. 97.

¹⁶ *LB*, p. 366.

de constater que si le narcissisme littéraire de Navarre est attesté dans certains de ses romans comme *Biographie* ou *Le Petit Galopin de nos corps* ; pour d'autres, l'investissement autobiographique n'est pas facilement décelable et est parfois même contradictoire. Nous constatons, en effet, que si les figures paternelles et religieuses sont spontanément moquées dans l'œuvre navarrienne ; dans *Biographie*, Navarre raconte avoir accordé beaucoup d'importance à son père et à son éducation qui a été fortement catholique durant toute son enfance.

Mon éducation religieuse m'a fortement marqué. Aucun texte au monde ne m'a atteint aussi profondément que les Evangiles.¹⁷

J'ai réalisé tous les rêves que l'on prête généralement à la jeunesse. J'ai eu un père remarquable [...].¹⁸

De plus, nous remarquons que dans *Biographie*, l'auteur se contredit sur ce qu'il avait pu affirmer antérieurement dans ses entretiens. Ainsi, bien qu'un substrat biographique soit présent dans ses œuvres, les récits qui s'y déroulent ne sont pas représentatifs de la vie de Navarre.

Toutes ces familles [il parle de celles de ses romans] m'échappent, vivent leur vie, et ne sont jamais [...] ma famille à laquelle je voudrais [...] m'attacher.¹⁹

Nous considérons d'ailleurs qu'il serait réducteur de faire une étude biographique de l'œuvre navarrienne puisqu'elle consisterait à considérer son œuvre comme un témoin direct de l'environnement social et familial dans lequel l'auteur aurait vécu. Si les études de Sylvie Lannegrand permettent de mettre en lumière certaines vérités personnelles de l'auteur, nous considérons, pour notre part, que l'emploi de formes intimistes n'a pas pour fonction première de dépeindre la vie de l'auteur mais bien de rendre compte d'un phénomène implicite beaucoup plus grand. Pour comprendre l'utilisation particulière de ces formes génériques qui font de son œuvre, une œuvre protéiforme, nous nous baserons sur les théories littéraires de Patrick Dubuis²⁰ et de Romain Courapied²¹ en ayant le souci de retourner au corpus afin d'en amender les propositions.

¹⁷ *La Quinzaine littéraire* n°125, du 16 au 30 sept. 1971, p. 6-7, cité dans LÉCONTE Philippe, « La réception de l'œuvre d'Yves Navarre », dans LÉCONTE Philippe et LANNEGRAND Sylvie (éd.), *Les Cahiers d'Yves Navarre. Une vie écrire*, s.l., H&O, 2015, n°1, p. 125.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ NAVARRE Yves, *Biographie*, Paris, Flammarion, 1981, p. 17.

²⁰ DUBUIS Patrick, *Émergence de l'homosexualité dans la littérature française d'André Gide à Jean Genet*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 267-277.

²¹ COURAPIED Romain, *L'homosexuel en littérature, relativisme normatif*, (acte de la journée d'étude « Pouvoirs de la littérature, modèles de la communauté »), Groupe Phi/CELLAM, le 13 avril 2012.

2.1.1. Un subterfuge normatif du début du siècle

On a pu le lire, au début du siècle, il existait une collusion forte entre norme sociale et norme littéraire. Ainsi, les implications éthico-esthétiques des auteurs ne se réalisaient que dans la mesure où elles correspondaient aux valeurs sociales de l'époque. Ces implications esthétiques concernaient pour la plupart des auteurs l'utilisation privilégiée des formes intimistes lorsqu'il était question de traiter de l'homosexualité dans leur littérature. Selon Patrick Dubuis, « l'inflation autobiographique, qui caractérise tant d'œuvres d'écrivains homosexuels du début du XX^e siècle, s'explique essentiellement par la volonté de survivre dans un monde hostile »²². Cette survie n'étant possible que par la confusion instaurée entre le personnage et son auteur lorsque ce dernier employait la première personne du singulier. Ce « je » révèle, d'après Dubuis, l'incapacité foncière des écrivains de l'époque à évoquer librement l'homosexualité. Par conséquent, si en apparence les romans de Proust, de Gide ou de Green, par exemple, peuvent être considérés comme une possibilité de déplacement normatif par le sujet traité (la norme étant sociologiquement définie comme une règle régissant notre conduite en société), ils sont en réalité construits en suivant les valeurs du champ social.

Cette technique de la confession à travers « le transfert autobiographique »²³ est donc en réalité un subterfuge permettant aux écrivains d'échapper à la censure. Elle permettait de créer le doute tout en induisant une attitude compatissante chez le lecteur. Ce transfert répondait à la principale exigence des écrivains du début du XX^e siècle : dire sans dire.

En effet, présenter un personnage en train de s'exprimer ouvertement sur le chapitre de ses mœurs particulières suppose un degré de tolérance que la société n'avait pas encore atteint. Par ailleurs [le lecteur] est mieux disposé à entendre la voix plaintive d'un inverti meurtri qu'à supposer le récit impudique de ses turpitudes.²⁴

Cependant, l'étude de Dubuis s'arrête à cet état de fait. Son étude montre que Navarre ne se distingue pas de Green ou de Gide car l'expression de l'homosexualité dans son œuvre n'est pas divergente de ses deux prédécesseurs :

On aurait pu penser que, se voulant le héraut d'une autre homosexualité, moins assujettie aux appels du désir, il ait tenté, au moins une fois dans sa vie, d'y introduire une nouvelle dimension, mais ce n'est pas le cas. Il semble avoir été enfermé dans un

²² DUBUIS Patrick, *Émergence de l'homosexualité* [...], *Op. cit.*, p. 274.

²³ *Ibidem.*

²⁴ *Ibid.*, p. 275.

schéma dont il n'a pu se libérer. Qu'il n'ait pas cherché à dissimuler son homosexualité ne permet pas non plus de le distinguer des écrivains de sa génération.²⁵

Néanmoins, pour notre part, nous constatons que l'utilisation des formes narratives mises en œuvre par Navarre pour permettre à ses personnages d'évoquer leur homosexualité ne suit pas un schéma normatif tel qu'il avait été défini par ses antécédents. Il nous reste dès lors à savoir dans quelle mesure ces formes opèrent un déplacement des normes et en quoi sont-elles révélatrices d'un nouveau fait homosexuel définitoire de la littérature navarrienne ?

Contrairement à celle de ses prédécesseurs, la littérature homosexuelle navarrienne tente de se dégager du champ social par l'affirmation subversive de l'identité homosexuelle chez ses personnages. Cependant, comme l'avait déjà mis en lumière Patrick Dubuis, cette affirmation n'engage en rien une volonté de choquer :

Au fond, ce qui peut gêner certains, c'est le fait qu'il donne à voir, comme un cinéaste, des rapports sexuels que la plupart des auteurs ne font que suggérer [...]. Le choix navarien de décrire sans tabous une sexualité épanouie lui fait occuper *de facto* une place de premier plan dans l'histoire littéraire homosexuelle.²⁶

En outre, nous pensons que la tentative du relativisme normatif²⁷ de Navarre n'est pas uniquement à analyser comme une volonté d'explicitement une sexualité qui est encore fortement marginalisée, mais aussi comme une tentative de revendiquer une identité.

2.1.2. L'écriture intimiste comme revendication identitaire

Contrairement à ses antécédents, si Navarre utilise les formes intimistes pour laisser ses personnages s'exprimer, ce n'est pas dans une tentative de se cacher derrière eux ni pour créer un doute chez son lecteur, et ainsi échapper au jugement auquel les homosexuels étaient confrontés à l'époque. On a pu le lire, Navarre assume son homosexualité et parle sans tabou du fait homosexuel :

²⁵ DUBUIS Patrick, « Le malentendu navarien. Un écrivain homosexuel malgré lui », dans DUBUIS Patrick (éd.), *Yves Navarre. Vingt ans après*, hors-série, *Inverses*, n°2, 2014, p. 24.

²⁶ *ID.*, « De l'homosexualité à travers l'œuvre romanesque d'Yves Navarre », dans LECONTE Philippe et LANNEGRAND Sylvie (éd.), *Les Cahiers d'Yves Navarre. Une vie écrire*, s.l., H&O, 2015, n°1, p. 103.

²⁷ Nous reprenons le terme de Romain Courapiéd dans son article intitulé *L'homosexuel en littérature, relativisme normatif*, *Op. cit.*

C'est comme s'il était impossible de recourir à la fiction pure, au fond toujours un peu suspecte, pour un sujet aussi sérieux et sensible que celui de l'homosexualité.²⁸

Ainsi, si Navarre utilise les formes intimistes, c'est précisément dans le but inverse de revendiquer pleinement le fait homosexuel en littérature. « Le livre représente donc l'espoir d'une *vita nuova*, l'espace où introduire des nuances, retrouver la complétude qui lui manque, et obtenir que le monde (c'est-à-dire les lecteurs, critiques, amis, mais surtout famille) pose un autre regard, plus riche, moins sectaire et moins accusateur »²⁹.

À la suite de nos analyses, nous avons relevé plus méthodes utilisées par l'auteur pour revendiquer l'homosexualité à travers ces personnages. Nous proposons de les passer en revue l'un à la suite de l'autre.

2.1.2.1. La figure de l'artiste né

Navarre pense l'homosexuel comme un artiste né. Nous remarquons en effet que la majorité des personnages du corpus présentent des qualités artistiques : Roland Raillac dans *LPGC* est écrivain, comme Julien dans *LB* ; dans le *TV*, Pierre Forgues est professeur de lettres ; David et Roch, les héros de *CAQVE* sont respectivement danseur et sculpteur ; Pierre Kurwenal dans *K* est photographe ; et Romain, l'amant de Bertrand de *JDA* est comédien. Si tous ces personnages sont des artistes, ce sont aussi des auteurs, car ils sont tous amenés à devoir écrire pour pouvoir se dire.

Dans un entretien à *La Quinzaine littéraire* qui se déroula le 16 septembre 1971, Navarre revient sur l'hypothèse du début du siècle selon laquelle la prédisposition créative serait consubstantielle à l'homosexualité.

Tous les homosexuels sont des conteurs, des auteurs de fables, condamnés à se recréer inlassablement, à réinventer sans trêve l'art de l'amour. L'homosexuel est condamné à l'art. Il va sans dire que la plupart d'entre eux ne sont pas à la hauteur de la situation.³⁰

D'entrée de jeu, les héros homosexuels navarriens présentent leur projet d'écriture. Celui-ci consiste à se dire mais aussi à dire l'Autre, c'est-à-dire l'individu du même sexe ; et donc à

²⁸ DUBUIS Patrick, « De l'homosexualité à travers l'œuvre romanesque d'Yves Navarre », dans LECONTE Philippe et LANNEGRAND Sylvie (éd.), *Les Cahiers d'Yves Navarre* [...], *Op. cit.*, p. 100.

²⁹ MONTEMONT Véronique, « Yves Navarre. La nébuleuse autobiographique », dans DUBUIS Patrick (éd.), *Yves Navarre. Vingt ans après*, hors-série, *Inverses*, n°2, 2014, p.100.

³⁰ *La Quinzaine littéraire*, n° 125, du 16 au 30 sept. 1971, p. 6-7, cité dans LECONTE Philippe, « La réception de l'œuvre d'Yves Navarre », dans LECONTE Philippe et LANNEGRAND Sylvie (éd.), *Les Cahiers d'Yves Navarre* [...], *Op. Cit.*, p. 124-125.

exprimer leur attirance pour les hommes comme Pierre dans le *TV* (1) ou Bertrand dans le *JDA* (2).

(1) Un sentiment se leva en moi et m'envahit. Je n'étais pas écrit. Ou en train de m'écrire. Je n'existais pas.³¹

J'ai quarante ans. Je vis à Paris. J'aime les garçons. Je suis professeur de lettres. Et je connais trop les manières littéraires pour ne pas me méfier, d'entrée de texte, de tout ce qui pourrait ici parader quand je ne veux que parer au plus simple, au plus vrai, aller droit au but, ce garçon.³²

(2) Je te sens, à t'écrire maintenant, me caresse du bout des doigts.³³

Dans *LPGC*, l'écriture est également associée à l'homosexualité comme si elle était le seul moyen pour le personnage de revendiquer son identité : suite à la mort de Joseph, Roland prend la plume pour raconter leur histoire (1). Nous rencontrons la même situation dans *PJF* où, après avoir rencontré Julien, Xavier Kappus est épris du besoin de se dire (2).

(1) Et voilà qu'à t'écrire, mes phrases se coupent et se cassent. Un autre langage pour te parler. Le langage ?³⁴

T'écrire ou te tatouer ! Que cette lettre nous marque. Il y a des temps de vie qui sont d'encre indélébile. Et des regards qui ne s'effacent pas.³⁵

Qu'il me fut doux de recopier sur ce cahier la première lettre de Joseph. Mon écriture endossant la sienne. Revivre tout cela et vivre. Voici notre vie.³⁶

(2) Voici le texte et son ordonnance. Je fais parler Julien. Nul artifice. (...) écrire Julien, m'écrire.³⁷

La relation homosexuelle apparaît également comme une source d'inspiration artistique. Dans *LB* (1), Raymond devient la muse de Julien, et dans *LPGC* (2), c'est Joseph qui joue ce rôle pour Roland.

(1) Pendant quelque temps, quelques jours, Julien a cru pouvoir se remettre à écrire. A cause de Raymond, pour Raymond. Par Raymond.³⁸

³¹*TV* p. 24.

³²*Ibid.*, p. 16.

³³*JDA*, p. 280.

³⁴*LPGC*, p. 22.

³⁵*Ibid.*, p. 23

³⁶*Ibid.*, p. 29.

³⁷*PJF*, p. 113.

³⁸*LB*, p. 101.

(2) Je n'écris pas Joseph, je t'écris. On écrit toujours quelqu'un. Je ne crée ni ne recrée Joseph [...]. Nous, l'œuvre à deux.³⁹

Mon but est ici de ne rien démontrer. Tout juste montrais-je une manière d'approche. Joseph vient de mourir. Je ne peux plus, que par ces notes, le ramener à moi et, par cet acte, m'alléguer un temps de survie après lui.⁴⁰

Dans les textes à venir, que je choisirai, je m'efforcerai de restituer ce qui fut le cœur et le corps de nos rapports ou bien de notre œuvre, ou encore de notre combat.⁴¹

De texte en texte, ce sera notre enfer, ce lieu vrai, notre vérité. Fini l'orée. Voici nos corps. Qu'ils s'étendent et s'étirent une éternelle première fois entre les draps des pages. Le scandale n'est que dans l'encre, matière brute.⁴²

Nous constatons le même phénomène dans le *TV* où le professeur de lettres se met aussi à écrire suite à sa rencontre avec Duck :

Une rencontre ne s'explique pas. Elle se narre. On ne peut pas dire qu'elle s'est déroulée. Elle se déroule. Tout la ponctue, et la phrase, en fait, ne s'achève jamais. Point final, ou point d'orgue, il n'y a de rencontre que dans le début. Tout débute, tout le temps. A la dernière page, dernière ligne, tout débutera encore. Nous ne sommes pas faits, individus humains, choses, êtres, sacs de peau pour nous rencontrer. La vie nous replace, sans cesse, au tout début de tout.⁴³

Pour ce professeur, l'écriture est une manière de vivre pleinement son homosexualité et ainsi, de se créer un monde de possibles.

Me voilà à inventer le mot *imm mesure*, pour toi, comme si à ce point de cette tentative de délivrance, il me fallait créer un langage nouveau, à l'image de celui de nos regards, de nos gestes et de nos silences, quand nous nous guettions et quand Martial se polissait à nous.⁴⁴

Cependant, si l'écriture apparaît comme libératrice pour les personnages, ce n'est que pour mieux provoquer leur fin. En effet, nous réalisons de manière frappante qu'aucun protagoniste ne parvient à se dire entièrement. Aucun n'arrive à s'accomplir et leur histoire se clôturé toujours par un échec. Dans *PJF*, le héros est incapable de se définir pleinement à travers l'écriture. Il écrit à son amant Kappus : « Je voulais écrire ma vie. Mais rien ne venait. Avant ?

³⁹ *LPGC*, p. 40.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 43.

⁴¹ *Ibid.*, p. 119.

⁴² *Ibid.* p. 126.

⁴³ *TV*, p. 83.

⁴⁴ *LPGC*, p. 177. Il s'agit des propos de Roland.

Pendant ? Après ? Ça ne voulait rien dire. J'étais gommé. Gommé d'avance »⁴⁵. Cette impossibilité communicationnelle concerne également le juge Kappus lui-même : « Se dire et dire, dire je et dire lui, parler de soi, comme d'un autre. Illusion »⁴⁶. Ce personnage ne parvient pas à s'écrire ni à écrire Julien car les mots ne permettent pas de les dire (1). Dans *K*, le héros vit le même échec en comparant son écriture à un éloge funéraire (2).

- (1) Je ne peux écrire que pour accuser [...] terrible histoire que la nôtre, Julien, puisqu'elle aura, par le fait de ces cahiers, un début et une fin. Mais aussi par la cruauté de nos distinctions, êtres distincts que nous sommes, ni logique, ni issue. Notre rencontre échappe aux codes qui veulent pouvoir dire c'est l'histoire de, qui, et. Elle échappe aussi aux modes qui lancent au hasard de l'agacement les mots du scandale ou de l'évènement. Nous ne sommes qu'une dissonance [...].⁴⁷
- (2) Chaque fois que je prends ici la parole, c'est pour dire adieu, et le dernier mot écrit, le dernier mot posé, repartir de plus belle. Dans tout cela que je vis, auprès de tous ceux que je côtoie, peut-être un jour, plus que le temps d'un flash, ou le temps apparemment plus long d'une liaison ou d'un espoir aurai-je la possibilité de percer, d'ouvrir, de transformer, de modifier, de me modifier. Dans ce monde qui m'entoure, me dévore, tout le ramène à moi-même. Autant l'inconscient collectif que les consciences individuelles. Tout s'est organisé, par Front populaire et dérisions de ceux qui l'ont piétiné, obsessions de ceux qui en rêvent, pour que tout dévore tout, et que chacun bouffe l'autre. Nulle névrose en cela, je l'écris, tel que je le vis, c'est ainsi. **Comme mon épitaphe de vivant**, c'est à prendre ou à pr...⁴⁸

Dans le *JDA*, le même cas de figure transparait à travers l'échec de Jean. Celui-ci ne parvient pas à écrire *La Mainmorte* pour dire Bertrand. Il avoue à Suzy qu'elle est « injouable, véritable, insoutenable, tout ce que tu veux en able, haïssable, méprisable, tellement aimable. Je ne sais plus. C'est raté »⁴⁹.

Si le processus rédactionnel des personnages navarriens se solde pour certains en une impossibilité communicationnelle, pour d'autres, le constat est encore plus terrible car l'écriture les conduira à la mort. C'est le cas de Julien dans *LB* (1), mais aussi de Roland dans *LPGC* (2) et de Xavier Kappus dans *PJF* (3).

⁴⁵ *PJF*, p. 88.

⁴⁶ *Ibid*, p. 35.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 158.

⁴⁸ *K.*, p. 19. Nous soulignons.

⁴⁹ *JDA*, p. 122. Il s'agit des propos que Jean adresse à sa femme Suzy.

(1) Le stylo-phallus, le stylo de mes beaux dix ans. Le stylo qui tue.⁵⁰

(2) J'écris ceci en souvenir de Martial. Une fois encore ce soir, j'ai retiré le poignard. Les souvenirs me devancent et m'entraînent. Mais qui retirera ce stylo de mes doigts ?⁵¹

(3) Entre les pages de ce cahier, je me couche [...], ça détruit le tissu, la fièvre, et ça trouble le sang. Sang avarié qui coule de plus en plus à ma perte.⁵²

Néanmoins, un seul héros fait exception à ce destin tragique. Il s'agit de Pierre Forgues dans le *TV*. Ainsi, contrairement aux autres personnages navarriens, il est le seul qui parvient à se dire pleinement.

Ici, je m'exprime. [...] C'est un fait. Je veux dire l'étreinte... [...]. **Ici, phrases, mes phrases, ce que j'écris,** ce qui s'écrit : le corps écoute. L'érotisme ordinaire joue avec les cambres, les cadrages, les drapés. La pornographie, elle, s'axe sur le pli, la banlieue, la lisière, le mont ou bien le phallus, une frustration inverse. **Ici, phrases, mes phrases,** je ne veux aucune de ces deux représentations, mais au-delà et au plus tactile, **je veux dire cette présence corporelle, sensuelle, rien alors ne se cambre ni ne se déploie abusivement, il s'agit bien d'une écoute.** Les mains sont autant de sexes. [...] à ce degré de heurt, la tendresse ne peut être autrement exprimée. [...] Trouver les mots qu'il faut. Et qu'ils carambolent, loin de l'érotisme et loin du pornographisme. L'autre et moi, ici, **attachés à ces phrases, nous sommes.**⁵³

2.1.2.2. Le cas particulier du *Jardin d'acclimatation*

Si l'écriture conduit les personnages navarriens à leur perte, le paroxysme est atteint dans *JDA* où l'impossibilité communicationnelle de Bertrand est liée à la lobotomie qu'il a subie.

Il voulait obtenir de Bertrand un mot, ne serait-ce qu'un vrai mot, autre chose qu'un de ces bruits de gorge qu'il entend depuis qu'il est petit et qui ne disent ni fureur ni satisfaction de quoi que ce soit.⁵⁴

De temps en temps, un mot se bloque dans sa gorge, un mot qui vient du cœur, spasme, un mot en « i » que Bertrand n'arrive pas à articuler.⁵⁵

⁵⁰ *LB*, p. 449.

⁵¹ *LPGC*, p. 189. Ce passage fait référence au meurtre de Tityre, le chat, duquel Roland a dû retirer le poignard enfoncé dans son ventre afin de lui permettre de mourir sereinement.

⁵² *PJF*, p. 159.

⁵³ *TV*, p. 133. Nous soulignons.

⁵⁴ *JDA*, p. 371. Il s'agit des propos de Juan tenus au sujet de Bertrand.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 224.

Si nous choisissons d'analyser le *JDA* en tant que cas particulier, c'est parce que, dans cette œuvre, il nous apparaît incontestablement que Navarre élève le problème communicationnel à l'ensemble des personnages. Alors que dans les romans précédents l'échec des protagonistes à communiquer ne concerne qu'eux, dans le *JDA*, tout l'univers qui est mis en scène est caractérisé par cette impossibilité à se dire. Les personnages n'arrivent pas à utiliser le langage. Celui-ci devient problématique car les mots ne parviennent pas à être suffisamment mobilisés pour pouvoir être communiqués. Nous verrons dans le point suivant l'impact considérable de cette impossibilité communicationnelle en ce qui concerne l'ancrage même de l'individu dans la société.

Dans cette analyse de l'esthétique navarrienne, le drame de Bertrand n'est pas causé, selon nous, par son homosexualité. S'il est condamné à être opéré, c'est plutôt en raison de sa capacité à détenir la parole, et donc à avoir la possibilité de se dire.

Les mots ont ceci de puissant que rien ne les dessine ni ne les enferme jamais totalement. Dans le corps d'une phrase, sans cesse, ils se modifient. La menace pour nous, les Prouillan, c'était Bertrand. Il avait découvert les mots et se préparait à en faire usage. Or rien ne devait modifier la famille.⁵⁶

Contrairement à Bertrand, les autres personnages sont incapables de s'exprimer. Sébastien, le frère, peine à se faire comprendre (1) tandis que Claire, la sœur, utilise une série d'onomatopées enfantines à défaut de trouver les bons mots (2).

(1) Sébastien voudrait leur parler, inventer un jeu, trouver une idée, une distraction, user d'une langue unique autre que leur charabia et se faire comprendre clairement de tous.⁵⁷

(2) C'est un peu nananinane, quand on ne sait plus vraiment.⁵⁸

Selon nous, Navarre dénonce de cette manière une société qui manque de mots pour pouvoir s'affirmer : « J'attendais seulement que quelqu'un vienne s'asseoir ici. Quelqu'un avec qui échanger deux mots. Des mots pour rire. Mais personne ne sait plus »⁵⁹. Cette société n'ose pas parler car elle redoute fortement la force communicationnelle de la langue :

⁵⁶ *JDA*, p. 416.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 303.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 284.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 439-440.

Luc veut rentrer vite à Paris parce qu'il a peur de revenir vers Christine et de lui dire les mots simples qu'il n'a jamais su dire, même pas à Anne-Marie. Les mots interdits que Cécile aurait voulu entendre, les mots tus de plusieurs générations.⁶⁰

Si cette société mise en scène par Navarre n'arrive pas à s'exprimer, c'est parce qu'elle repose, d'après nous, « sur l'importance accordée à l'image, à l'apparence et au jeu de surface »⁶¹. Pour Georges Gusdorf « le domaine des relations sociales est celui de l'inauthentique »⁶². Pour mieux rendre compte de notre analyse en termes d'« authentique » et d'« inauthentique », nous nous basons sur les théories littéraires de Jean-Claude Milner. Celles-ci nous permettent d'éclairer notre propos en mettant en évidence ce rapport de force instauré entre l'authentique et l'inauthentique. D'après nous, celui-ci est en relation directe avec la dialectique langagière que Navarre instaure entre ses personnages.

Dans son ouvrage *L'Amour de la langue* publié en 1976, Milner développe une réflexion sur le langage. Il met en lumière la manière dont la littérature essaye de prendre en compte la complexité de la langue au travers de multiples mises en scène. Notre hypothèse est que l'œuvre navarrienne s'inscrit de manière implicite dans le modèle de Milner qui propose de faire une distinction entre deux types de langage : « la langue » (en deux mots), qui désigne le système normalisé dans lequel l'individu s'inscrit, et *lalangue* (en un seul mot), qui représente l'univers singularisé de l'être. En reprenant cette théorie littéraire de Milner, qui s'interroge sur le rapport entre la littérature et la langue, nous voyons d'emblée que Bertrand est dans *lalangue*⁶³, en tant qu'il est pris dans sa plus pure singularité (1) alors que les autres personnages sont dans « la langue », comprise en tant que système formalisable et donc normé. Entendons par là, la langue des discours sociaux que maîtrisait parfaitement Henri Prouillan, le père de Bertrand, lorsqu'il était ministre (2).

- (1) Bertrand frappait « Je veux être ce que je suis ! [...] J'ai plein d'images dans la tête. Le goût de mon sexe, je suis né avec ».⁶⁴
- (2) Des phrases, des discours, Henri eut le pouvoir un temps. Des phrases, toujours les mêmes phrases « le pouvoir ne doit pas choisir l'ordre moral contre la liberté », « l'amalgame ne doit pas se faire entre la sécurité et la sécurité du pouvoir établi » et des discours, toujours les mêmes discours [...]. Henri faisait alors claquer la voix,

⁶⁰ JDA., p. 440.

⁶¹ LANNEGRAND Sylvie, *Personne et personnage* [...], *Op. cit.*, p. 222.

⁶² GUSDORF Gustav, *Les Écritures du moi*, Paris, Odile Jacob, 1991, p. 394.

⁶³ Dans *L'Amour de la langue*, Milner fait une distinction entre *lalangue* « où l'être parlant inscrit son désir, son inconscient, sa subjectivité » et « la langue » comme « entité objective, qu'on peut décrire et même formaliser ».

MILNER Jean-Claude, *L'Amour de la langue*, réédition, s.l., édition Verdier, 2009.

⁶⁴ JDA, p. 309.

cravaté, ministrable, ministré ou d'ancien ministre. Toujours les mêmes phrases, les mêmes discours.⁶⁵

Alors que Bertrand tente de dire sa singularité au travers de paroles libératrices, le reste de sa famille, nous le voyons, est voué « à la soumission, à un rite, à la répétition d'un spectacle »⁶⁶. Selon Lannegrand, Navarre s'insurge contre cette société de « la langue » qui est hypocrite et superficielle dans la mesure où elle « sacrifie les aspirations personnelles »⁶⁷. Cette comédie humaine met en scène des personnages de « fabrication standard »⁶⁸ qui ont « proliféré à la lumière fausse des idéologies et à l'ombre des portefeuilles en bourse »⁶⁹. Nous remarquons d'ailleurs que l'emploi récurrent du thème de la comédie est d'ailleurs caractéristique du *JDA* où chacun des membres de la famille Prouillan a un rôle à tenir.

Il manque un acte au théâtre de la famille écarlate. L'acte attendu pour que l'on puisse accuser l'assassin d'être assassin et la victime d'être victime, comme si l'un n'était pas l'autre, et inversement.⁷⁰

En somme, le *JDA* est pensé comme une pièce de théâtre dans laquelle les personnages de la famille Prouillan, à l'exception de Bertrand, sont les pantins. Cette théâtralité de la vie de famille est habitée, selon Lannegrand, « d'une préoccupation de l'identique »⁷¹. D'après nous, la vie entière de ces personnages est pensée par Navarre comme une pièce théâtrale dans laquelle les discours qu'ils prononcent sont inauthentiques. Agissant comme des comédiens, ces personnages parlent comme s'ils récitaient un texte appris. Leurs paroles sont donc entièrement dépersonnalisées.

Suzy retire sa robe et la pose à plat, délicatement, en travers du lit, comme un costume de théâtre. [...]. [Henri] n'ose pas rentrer vraiment dans la chambre, qui n'ose pas non plus rentrer chez lui, qui redoute ce qui se dit et qui ne peut pas ne pas succomber au plaisir curieux de vivre la scène du jour jusqu'au bout plutôt que de se retrouver à se la jouer avec lui-même, soliloque [...].⁷²

Suzy en scène, assise sur la chaise, robe bien disposée de part et d'autre, mains croisées sur les genoux, paumes tournées vers les cintres, bien droite, attend qu'Henri la regarde

⁶⁵ *JDA*, p. 466-467.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 328.

⁶⁷ LANNEGRAND Sylvie, *Personne et personnage* [...], *Op. cit.*, p. 222.

⁶⁸ *JDA*, p. 341.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 342.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 348.

⁷¹ LANNEGRAND Sylvie, *Op. cit.*, p. 158.

⁷² *JDA*, p. 383-384.

pour répéter encore plus distinctement « où », silence, « est », silence, « Bertrand ? » et ajouter, même mode, mêmes césures, « vit-il encore ? », silence, « et comment ? ». ⁷³

Si on jouait au ministre ? Moi, je ferais bien le ministre ! C'est ça, je vais vous donner des audiences ! ⁷⁴

Nous dansions. Et comme Jean te suggérait d'inviter Claire, honneur au père, tu lui as répondu « non, toi ! Moi je ne danse pas ». Ça ne te rappelle pas une pièce de Jean ? ⁷⁵

Si selon Lannegrand cette théâtralité est dénonciatrice de la mise à l'écart de l'homosexuel qui « a le sentiment déroutant de ne pas vivre sa vie, d'être l'objet, au sens propre comme au sens figuré, de pressions extérieures qui déterminent en quelque sorte son comportement [...] [et lui donnent] l'impression irréaliste d'évoluer sur une scène de théâtre avec acteur et décors en carton-pâte » ⁷⁶, nous remarquons de notre côté que dans le *JDA*, Navarre inverse en réalité les rôles puisque ce n'est plus Bertrand qui est mis en scène, mais bien la communauté Prouillan que celui-là dénonce.

Je me dis qu'ils veulent du théâtre partout quand le théâtre est déjà partout. [...] Cette comédie a assez duré. C'est la comédie des autres et pas la nôtre. ⁷⁷

Nous pensons dès lors que l'auteur met ainsi en opposition une collectivité face à une individualité. Ne supportant pas l'ancrage de Bertrand dans *lalangue* qui lui permet de maîtriser les mots et d'en inventer de nouveaux pour dire son homosexualité – « Il s'écrivait au crayon, il les gommait, faisait semblant de les relire et en inventait d'autres, comiques » ⁷⁸ –, les membres de la collectivité normée tentent de l'intégrer dans le système commun des règles et des normes : celui de « la langue ». Cette tentative de normalisation a pour but de « le rendre sain à son père. Sain, donc plus homosexuel » ⁷⁹. De ce fait, par ce traitement particulier du langage, nous pensons que Navarre dénonce un monde politique qui est prêt à tout pour normaliser l'ensemble de ses individus.

Bertrand avait de très fortes migraines depuis qu'il était enfant et surtout depuis la mort d'un de ses amis. Nous avons utilisé le prétexte d'une tumeur bénigne pour lui faire une lobotomie du cerveau qui en principe devait **nous le rendre conforme à nos mariages**

⁷³ *JDA*, p. 159-160.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 305.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 382.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 18.

⁷⁷ *Ibidem.*

⁷⁸ *Ibid.*, p. 338.

⁷⁹ *JDA.*, p. 106.

respectifs et, surtout, conforme à **un non-scandale** dont mon père avait besoin pour devenir ce qu'il rêvait d'être.⁸⁰

Les références au monde politique le présentent comme le champ privilégié du recours à l'artifice, et donc à la comédie. Ses ambassadeurs sont considérés comme des personnages statiques ; représentants par excellence de l'acteur professionnel qui a pour qualité « la mise au point de l'intervention en public, le soin apporté à la gestuelle, le polissage du discours à prononcer »⁸¹.

Pour Henri, la sensation est étrange. Il s'est souvent trouvé face à un auditoire pour prononcer le discours politique, l'illusion des promesses [...]. Ce procédé toujours efficace. [...]. Il n'y a donc [...] rien que des politiciens attachés à un jeu.⁸²

Le monde politique représente donc, d'après nous, le monde de « la langue », celui des membres de la famille Prouillan où tout le monde cherche à suivre une norme. Cependant, ce monde est un univers de l'échec où les individus ne sont pas libres.

Nous ne sommes plus libres de nos corps. Nous ne connaissons plus même leur emploi. Ce que la morale avait banni, zones d'ombres, l'esprit cravacheur du siècle l'a honni totalement, rejetant le sensible aux oubliettes et à la nuit-nuit, celle qui n'offre plus aucun point de repère, celle où l'on ne peut que se perdre en ne bougeant plus. [...]. La politique pratiquée par mon père, tant dans le désir d'un pouvoir absurde et passager que dans l'acharnement à nous séparer, moi mineur, toi majeur, n'est qu'une forme dévoyée de l'écriture. Mon père joue avec nous. Le champ politique qui devrait être le champ de la conscience collective ne réunit que des nains.⁸³

En outre, nous constatons que, privée de liberté, et puisque la société de « la langue » est fautive, la famille Prouillan n'arrive paradoxalement pas à se réaliser dans la société théâtrale dans laquelle elle se trouve. Pour elle, le seul salut possible est de reprendre le discours de Bertrand pour construire le sien puisque, bien que condamné, il apparaît comme la seule forme de libération possible face à l'aliénation sociale que les Prouillan subissent.

⁸⁰ *JDA*, p. 143. Nous soulignons.

⁸¹ LANNÉGRAND Sylvie, *Op. cit.*, p. 230.

⁸² *JDA*, p. 166-167.

⁸³ *Ibid.*, 271-272.

Chacun attendait de lui une parole, comme une délivrance, un signe, un commentaire, pour que le cercle, dans le silence et le principe de cette réunion de famille, se referme vraiment et ne mette plus personne en danger.⁸⁴

Ainsi, en mobilisant le discours de Bertrand, les membres de la famille Prouillan cherchent à changer de paradigme langagier en se détachant de « la langue » pour entrer dans *lalangue*.

« Ce que tu viens de dire n'est pas de toi ». Luc se lève, se déshabille et répond « c'est de Bertrand. Tout ce qui est beau est de Bertrand ».⁸⁵

Glisser sur le parquet des salons comme un « cygne sur un étang glacé ». Une image de qui ? Devine. De Bertrand.⁸⁶

[...] Et quand Pantalon, libéré, a fait son entrée dans le salon, il a glissé de toutes ses pattes « comme un cygne noir sur un étang glacé ».⁸⁷

Bien que cette tentative se révèle être un échec, elle constitue pour Navarre un espoir de voir se créer une société nouvelle. Les membres de la communauté Prouillan, vingt ans après la lobotomie de Bertrand, semblent regretter cette décision et la condamnent à plusieurs reprises, accusant comme principal responsable le champ politique dans lequel s'inscrit Henri Prouillan.

Meurtre ? Il n'y a pas de prescription pour les meurtres, en famille. Henri P. sachant qu'il allait devenir ministre ne voulait pas que son fils lui crée un scandale, rencontre un autre Romain Leval. Ce fils, fort, intelligent, athlète, mon frère, se fit prendre au piège du père et à la complicité de nombreux médecins. Il n'a jamais eu de tumeur au cerveau. Il a accepté d'aller se faire opérer à Barcelone. [...]. Il rentra chez lui à moitié sourd, à moitié aveugle, et vide. Vidé. Il venait d'être reçu à Normale supérieure. Cette histoire est vraie. Des dizaines de garçons et de filles, orgueil et peur de certaines familles, ont fait les frais

⁸⁴ *JDA*, p. 309.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 142. Ces reprises des discours prononcés jadis par Bertrand sont très fréquentes dans le roman. A titre illustratif nous n'en citerons que quelques-unes. Dans le chapitre 8, Bernadette dit : « "Garde-à-vous et en déroute", c'est de Bertrand » (p. 175), et Claire « "C'est ça l'inévitable ! avec un point d'exclamation. Comme Bertrand" » (p. 188). Au chapitre 10, Suzanne construit également son discours en se calquant sur celui de son neveu : « Elle répète, voix monocorde, relief des mots "le présent des planeurs nous est interdit". C'est de Bertrand » (p. 245). Luc reprend également les propos de son frère au chapitre 14 : « « Bertrand affirmait "pas quelqu'un de fou, mais quelqu'un de flou. Et un flou, c'est un fou en mouvement". Bertrand disait des choses que je ne voulais pas comprendre. Il disait aussi "la poésie n'utilise pas les mots, elle les crée". » (p. 338). Enfin, au chapitre 19, Luc reprend encore les propos de son frère : « Quel besoin de s'inventer des hâtes et partout des ennemis pour ne jamais plus vraiment "perdre le temps du temps", expression de Bertrand » (p. 442).

⁸⁶ *Ibid.*, p. 381.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 382.

de ces expériences, à Genève et à Barcelone. Cette prouesse médicale ne dura qu'un temps. Mais ce temps, c'est déjà trop.⁸⁸

Cette remise en question est donc avant tout sociale. Elle s'interroge sur les fondements de la société dans laquelle s'inscrivent les Prouillan. Ce questionnement social est présent d'entrée de jeu par le titre. Le nom « jardin d'acclimatation » est celui d'un parc de loisir situé à Paris. Nous pensons qu'il est utilisé par Navarre comme métaphore sociale. C'est le lieu où les rêves sont contrariés⁸⁹ mais où les individus continuent à venir et à y jouer : « Ce jardin dans lequel nous grandirons toujours sans le savoir, sans le vouloir »⁹⁰. Navarre donne une explication de cette métaphore au chapitre 21.

Résumé : pour nous acclimater, on nous déforme. Dès l'entrée on nous dit d'en rire. Et nous en rions. Stop. [...]. Il [le jardin] dénature. Tout est ratissé, sarclé, balayé. [...]. **Nous sommes tous nés dans ce jardin, qu'on ait les moyens de payer ou pas. On arrive toujours dans le même ordre. Mais on finit par se perdre.**⁹¹

Selon Lannegrand, Navarre s'oppose aux concepts post-modernes véhiculés par les courants de pensées contemporains qui célèbrent la dissolution de la personne. Pour elle, Navarre conçoit que « l'individu est perçu comme étant investi d'un pouvoir qui lui permet de renverser une situation adverse »⁹². Nous nous mettons au diapason de ces propos car il nous apparaît évident, dans notre analyse, que malgré l'appartenance des Prouillan à un mode de vie inauthentique par leur ancrage dans l'univers « la langue », ils sont motivés par le dessein de prendre leurs distances vis-à-vis de ce système aliénant pour créer un ordre nouveau. Mais n'arrivant pas à se détacher de la norme, les personnages préfèrent le silence à l'utilisation d'un système langagier socialement normé.

Des phrases, des discours, Henri eut le pouvoir, un temps. Des phrases, toujours les mêmes phrases « le pouvoir ne doit pas choisir l'ordre moral contre la liberté », [...] et des discours, toujours les mêmes discours.⁹³

L'esthétique navarrienne étudiée dans le *JDA* est une esthétique humaniste dans le sens où, selon nous, elle dénonce le malaise existentiel dont le héros fait l'expérience face au spectacle d'une société aliénante et inauthentique. Le malaise que subit Bertrand, mais aussi les

⁸⁸ *Ibid.*, p. 106.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 451.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 453.

⁹¹ *Ibid.*, p. 451- 454. Nous soulignons.

⁹² LANNÉGRAND Sylvie, *Personne et personnage* [...], *Op. cit.*, p. 268.

⁹³ *JDA*, p. 466.

autres membres Prouillan, est également lié à la difficulté qu'ils ont à s'ancrer dans le champ des signifiants. Cet obstacle identificatoire est la base de leur quête existentielle. Si elle est présente dans le *JDA*, tous les héros navarriens du corpus sont également mobilisés par cette quête ininterrompue.

2.1.2.3. L'échec de l'écriture comme échec d'identification de signifiants

On a pu le lire, bien que les personnages navarriens soient tous habilités à manier l'écriture pour tenter de se dire, le destin qu'ils connaissent est tragique car ils ne parviennent pas à se définir en tant qu'individus de leur communauté. Ce problème communicationnel relève avant tout d'un problème identitaire. Si cet échec d'identification peut être expliqué par le rejet social qu'ils subissent en raison de leur homosexualité, nous pouvons également le considérer comme à la source d'une difficulté pour ces individus à s'inscrire dans le champ des signifiants qui est le leur, et qui les définirait en tant qu'être humain, c'est-à-dire, être de langage. Pour éclairer notre propos, nous avons tenté d'analyser en quoi consiste cet échec de l'ancrage à partir d'un cadre théorique développé par Lacan en 1961 dans son séminaire IX intitulé *L'identification*⁹⁴. Dans ce séminaire, Lacan s'est intéressé au Sujet en tant qu'être de mots.

Pour Lacan, la question de l'identification de l'individu est à comprendre avant tout en termes d'ancrage de soi-même par un nouage singulier dans le champ des signifiants. Ce champ pouvant être compris comme le champ social en tant qu'il est perceptible à travers le langage. Ainsi, Lacan montre que l'individu est un être de langage inscrit d'une manière particulière dans le champ social à travers ce qu'il appelle le « trait unaire ». Pour définir ce concept, il fait un détour par la psychanalyse en montrant que le *Père*, dans les théories freudiennes, est ce qui permet à l'enfant de s'identifier au monde puisqu'il est le principal référent en matière de normes et de règles. Le *Père* est celui qui énonce et qui fixe les règles. Ainsi, ce « trait unaire », autrement appelé par Lacan le *Nom Propre*⁹⁵, a la même fonction que le concept freudien du *Père*⁹⁶ puisqu'il permet à l'individu de s'inscrire dans la collectivité. Cependant, pris dans la langue, le *Nom propre* relève d'un paradoxe puisqu'il énonce une singularité (celle de l'individu

⁹⁴ LACAN Jacques, *Le Séminaire (1961-1962). Livre IX l'Identification*, réédition, Paris, édition seuil, 2003.

⁹⁵ Bien qu'appelé *Nom propre*, ce concept n'est pas à confondre avec ce que nous appelons communément le nom propre ou le nom commun. Le *Nom propre* comme trait-unaire désigne ici l'ensemble des formes langagières qui inscrivent l'individu dans le champ des signifiants. Entendons donc par là qu'il englobe à la fois le nom propre et le nom commun de la personne.

⁹⁶ De la même manière, le *Père* est l'entité responsable de l'inscription de l'individu dans les règles. Dans un couple monoparental, cette fonction du *Père* peut très bien être incarnée par la mère, ou encore l'oncle, la tante, la sœur, etc.

en tant qu'être social vivant son individualité) inscrite dans ce qui est partageable (la singularité sans borne qui peut se faire connaître de chacun). Le « trait unaire » est donc producteur d'équivoques. Lacan explique ce phénomène en disant qu'il suffit de crier « Jacques ! » dans une pièce remplie d'individus se nommant de la même manière pour constater la teneur de cette équivoque.

En analysant le corpus, nous remarquons que l'échec d'identification que connaissent les personnages navarriens résulte avant tout d'un problème à maintenir leur ipséité⁹⁷ dans un monde social soutenant l'identique, l'idem. Par conséquent, les « traits unaires » des héros homosexuels ne nous semblent pas être ancrés singulièrement dans le langage : leur *Nom Propre* change, alors qu'il est normalement intraduisible. Dans le *TV* (1) et *K* (2), les héros ne parviennent pas à se reconnaître dans leur propre nom :

- (1) Je m'appelle Pierre Forgues. C'est mon nom ? Je peux rester des minutes entières, devant un miroir, à me regarder : ce n'est pas moi. C'est quelqu'un d'autre.⁹⁸
- (2) Pierre, Pierre, et écrire ici mon prénom, je suis obligé de faire un effort. [...]. Je n'ai même pas à défendre mon individualité. Je n'ai jamais été individu qu'en forêt [...].⁹⁹

Dans *PJF*, nous remarquons que le protagoniste Julien Brévaille dénonce l'équivoque du langage : « D'abord, Brévaille, c[e] [n']est n'est pas mon nom mais celui du village de ma première nourrice. Julien, c'est le nom de son père. Alors côté identité, Julien Brévaille, connais pas. On m'appelle ? Je regarde à droite, à gauche, c'est peut-être le voisin. Ce n'est pas moi »¹⁰⁰.

Ce manque de reconnaissance des héros eux-mêmes dans ce qui devrait leur conférer leur plus pure singularité traduit le malaise identitaire qui les suit tout au long de leur vie. Cette quête identitaire des héros homosexuels de Navarre n'est pas sans faire écho à la difficulté des homosexuels à s'authentifier dans la société. En effet, dans son essai intitulé *Réflexions sur la question gay*, Eribon dénonce la norme assujettissante que crée la société et à laquelle les homosexuels tentent de faire face. Pour Eribon, « un gay n'en a jamais fini avec la nécessité de se choisir lui-même face à la société et à la stigmatisation »¹⁰¹.

⁹⁷ Nous reprenons le terme d'« ipséité » issu de la théorie lacanienne de l'identité. Dans sa théorie, Lacan montre que l'identité est composée à la fois de l'ipséité, c'est-à-dire ce qui désigne l'état d'être soi-même de manière singulière (et donc d'être unique) ; et à la fois de l'« idem », c'est-à-dire le fait d'être soi, tout en étant le même que les autres (et donc d'être identique).

⁹⁸ *TV*, p. 72.

⁹⁹ *K*, p. 215.

¹⁰⁰ *PJF*, p. 19-20.

¹⁰¹ ERIBON Didier, *Réflexions sur la question gay*, 2^e édition revue et corrigée, Paris, Flammarion, 2012, p. 173.

La société pour un homosexuel est donc, selon lui, foncièrement dichotomique car elle oppose les lieux de rencontre aux lieux de socialisation assujettissants, et cette dichotomie empêche l'individu de s'inscrire pleinement dans son ipséité. D'après nous, ce manque d'ancrage apparaît de nouveau dans les surnoms que les autres protagonistes attribuent aux héros homosexuels navarriens. Nous constatons en effet, en regard des théories lacaniennes, qu'en désignant les héros par toute une série de sobriquets, les personnages les réduisent en réalité à des *Noms Communs*.

A l'inverse du *Nom Propre*, le *Nom Commun* est défini par Lacan comme étant entièrement pris dans le système linguistique et ne nécessitant donc pas d'ancrage particulier. Les *Noms Communs* sont de l'ordre de l'idem et ne garantissent aucune forme de singularité¹⁰². Ainsi, en étant désignés par des *Noms Communs*, les héros homosexuels navarriens se font intégrer au système sociétal. Dans *LB*, Julien Duperin ainsi que tous les autres homosexuels qu'il a fréquentés sont qualifiés en termes de « Pédale, Tantouze, Tante, Tantouzarde »¹⁰³, de « princesses du cul »¹⁰⁴, de « copine »¹⁰⁵ ou encore de « connasses »¹⁰⁶. « Copine » est l'appellation reprise dans *CAQVE* pour désigner Roch et David¹⁰⁷. Ce dernier est également surnommé « Mamma »¹⁰⁸. Dans le *TV*, Pierre Forgues qui ne parvient pas, d'entrée de jeu, à inscrire son identité à travers son *Nom Propre*, est lui aussi réduit au système commun. Il se fait appeler « Forgue, forguette, tapette, sœurlette »¹⁰⁹. Par conséquent, cette perte d'ancrage est si forte que nous remarquons incontestablement que les homosexuels navarriens eux-mêmes s'identifient à des mots communs comme Julien, dans le *PJF*, qui appelle Kappus son « petit-cul »¹¹⁰ ; Roch et David qui se qualifient de « petits cochons »¹¹¹ et de « canards noirs »¹¹² ; ou Bertrand et Romain qui s'identifient à des « chats de gouttière »¹¹³. Dans *K*, le héros s'assimile de manière générale à un animal : « moi l'animal Kurwenal »¹¹⁴. Julien, quant à lui, se qualifie

¹⁰² Ce concept est à différencier du « nom commun » dans son acception habituelle. Pour Lacan, le *Nom Commun* est tout ce qui relève du partageable, c'est-à-dire tout ce qui n'a pas été marqué comme singularité propre relevant de l'ipséité de chaque individu.

¹⁰³ *LB*, p. 71.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 81.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 82.

D'autres termes qualificatifs sont encore utilisés comme « honteuse du cul » (p. 109), « bouffe cul » ou « vieux pédé » (p. 300).

¹⁰⁷ *CAQVE*, p. 58.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 40 et p.69.

¹⁰⁹ *TV*, p. 67.

¹¹⁰ *PJF*, p. 42.

¹¹¹ *CAQVE*, p. 61

¹¹² *Ibid.*, p. 33.

¹¹³ *JDA*, p. 377. L'assimilation au chat est explicitée dans *LPGC* où Martial associe les deux héros navarriens à cet animal : « vous êtes tous des chats ! » (p.171).

¹¹⁴ *K*, p. 209.

lui-même de « Julien le pauvre, petit martyr de rien du tout, pédale à la petite semaine »¹¹⁵. En devenant des *Noms Communs*, les héros navarriens entrent donc entièrement dans l'usage commun des mots jusqu'à atteindre leur paroxysme : Bob, l'amant de Julien dans *LB*, est qualifié de « petite tranche d'ananas frais »¹¹⁶.

Cette théorie de l'identification de Lacan permet de venir appuyer la thèse que nous avons développée dans le point précédent sur la dialectique du langage. Bertrand dans le *JDA* veut maintenir sa singularité et son authenticité par tous les moyens en restant dans le système de *lalangue*, mais la communauté réussit à le pervertir en le faisant entrer dans le système opposé de « la langue ». Cette assimilation au champ social est provoquée de la même manière par l'emploi de substituts communs, qui provoquent la rupture totale d'ancrage des héros navarriens. Les protagonistes de la communauté de « la langue » parviennent à intégrer les homosexuels dans le champ de l'identique, et donc, de l'inauthentique.

Ainsi, si nous reprenons le cas du *JDA*, Bertrand se fait inscrire dans l'universalité de la langue par Juan et Antonio qui le désignent en utilisant l'article défini « le ». Si l'emploi d'un article sert par définition à définir ce dont il traite, il est néanmoins généralement utilisé avec un nom commun qui permet à celui-ci de s'ancrer pour un temps dans le champ des signifiants. Cependant, le fait de désigner le héros navarrien comme étant « le Bertrand »¹¹⁷ est péjoratif et vient renforcer l'échec d'identification.

Dans *PJF*, nous remarquons que la confusion identitaire est totale. Si bien qu'aucun des protagonistes n'arrive à se donner de *Nom Propre*. Leur identité est malléable : « je suis Edith. Julien est Loche »¹¹⁸. Cette confusion est également sensible dans le *TV* (1) et dans *CAQVE* (2), où les protagonistes, Roch et David ont une identité commuable. De même que dans *LPGC*, où Joseph et Roland ne cessent d'être pris l'un pour l'autre (3).

- (1) Mon vrai prénom, c'est Daniel [...], c'est Carbon. C'est un nom du Nord. A l'origine c'était Charon. Voilà je m'appelle Daniel.¹¹⁹
- (2) Rien de délabré dans le corps de mon David. Le corps du Pierrot éblouissant est toujours le même.¹²⁰
- (3) Joseph, explique-lui. Ah non, Madame, Pas Joseph. Je m'appelle Roland. Confusion.¹²¹

¹¹⁵ *LB*, p. 52.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 75.

¹¹⁷ *JDA*, p. 212 et p. 225.

¹¹⁸ *PJF*, p. 74. Il s'agit du discours de Xavier Kappus.

¹¹⁹ *TV*, p. 111.

¹²⁰ *CAQVE*, p. 119.

¹²¹ *LPGC*, p. 123.

Dans *LB*, le personnage de Julien n'arrive plus à se reconnaître comme personne pouvant s'exprimer en *je* : « Julien viendra-t-il au secours de Julien ? »¹²². D'ailleurs, le personnage fera le récit de lui-même à la troisième personne du singulier, ce qui témoigne d'un éloignement de l'individu avec sa propre identité. Cette distanciation vis-à-vis de lui-même est d'autant plus forte que le *Nom Propre* de Julien est repris sans cesse, comme si le personnage en quête de lui-même tente de faire résonner en lui ce nom qui lui semble si énigmatique : « Julien se lave les dents. Julien se lave la gueule. Julien se rase la gueule. Julien se désodorise les dessous de bras... »¹²³. Dans *K*, le récit de Pierre sera complètement désingularisé jusqu'à atteindre l'impossibilité de savoir référencer son texte :

Il parle d'il, il parle d'elle. C'est tout. Il et elle. Mais tout cela, dans son discours, est parfaitement interchangeable. « Il » s'applique aussi bien à un ami, qu'à un amant, à un père ou à un chat [...]. Mais des prénoms, jamais. Il ou Elle. Le ou La.¹²⁴

Dans son *Séminaire IX*, Lacan précise qu'en cas d'échec, c'est-à-dire dans le cas où l'individu n'a pas réussi à s'ancrer de manière singulière dans le champ social, il est toujours possible pour cette personne de tenter de se « sauver » en mobilisant d'autres moyens pour y parvenir. Lacan revient sur la métaphore paternelle de Freud pour expliquer que l'ancrage initial du *Nom Propre* ne peut se faire de manière consciente. En effet, selon lui, l'inscription dans le social ne peut se faire que par l'identification inconsciente de l'individu au Père. Celui-ci remplit dès lors ce qu'il appelle « la fonction du *Nom-du-Père* ». Cette fonction permet à l'enfant d'inscrire son premier « point de capiton » dans la langue, c'est-à-dire le premier point d'ancrage qui lui permet de créer son identité. Dans le cas où « la fonction du *Nom-du-Père* » a échoué, c'est-à-dire dans le cas où l'individu n'est pas parvenu à se maintenir dans sa singularité, il est possible pour cet individu de contracter un « sinthome ». Cette ancienne graphie du mot « symptôme » est utilisée par Lacan pour parler d'un moyen de secours qui viendrait redonner de la singularité à l'individu qui en manque.

En appliquant cette théorie au corpus, nous voyons que dans l'œuvre de Navarre, les héros tentent de se sauver en mobilisant l'Autre comme sinthome. Dans *PJF*, le juge Kappus essaye de retrouver son ipséité à travers Julien. Ce dernier incarne dès lors ce que Lacan appelle le *Nom-Jouissance*. Au même titre que « la fonction du *Nom-du-père* », le *Nom-Jouissance*

¹²² *LB*, p. 51.

D'autres occurrences se retrouvent dans le roman : « Julien parle à Julien », « Julien interviewe Julien » (p. 271).

¹²³ *Ibid.*, p. 87.

¹²⁴ *K*, p. 296-297.

permet de surmonter le manque d'ancrage par une tentative de l'individu de se nommer à partir d'une source irréductible de jouissance.

Si Julien m'appelait Xavier ? Lucile, elle, ne me nomme plus. Elle me dit tu, c'est tout. Et devant les autres, tant et tant de fois, m'appelle Monsieur le juge [...]. Je murmure à Julien « appelle-moi Xavier, s'il te plaît ». ¹²⁵

Cette tentative de suppléer à un dénouement du nœud d'ancrage, provoqué par la communauté, se traduit également par un processus de fusion entre les protagonistes. En effet, nous relevons que les héros navarriens voient l'autre comme l'ultime moyen de se sauver, au point que s'opère une véritable fusion entre eux. Dans *LPGC*, les métaphores ne manquent pas pour témoigner du fait que Roland considère Joseph comme son double et inversement :

J'avais, en Joseph, retrouvé **mon jumeau** et l'eau même d'une première approche. **Nos parents** furent en fait mon père coupable d'un glas, et sa mère accusée de passion. ¹²⁶
L'identité de notre costume de voyageur nous fait-elle ressembler à de ridicules **jumeaux**, enfants qui auraient grandi trop vite. ¹²⁷
Terrefort aime Raillac. Raillac, pour lui, **respire et en lui respire**. Et Terrefort par lui inspire tout. Serions-nous toujours à nous **réanimer l'un l'autre** ? [...] Tu es **mon double**. Par vagues, successives, je m'insère [...]. ¹²⁸

Cette gémellité imaginée transparait derechef dans *K*, où Pierre termine sa lettre adressée à David en ces mots : « Adios Jumeau » ¹²⁹. Ce phénomène apparaît aussi dans le *PJF*, où le jumelage concerne Kappus et Julien – « Oui, Monsieur le juge, Loche c'est vous, c'est lui, [...]. Il est le maître, **le frère, mon jumeau** » ¹³⁰ –, et dans *CAQVE* où Roch appelle David son « frangin ».

Les héros navarriens voient ainsi en l'Autre un possible accomplissement de leur ipséité. Nous pensons que l'Autre est considéré comme un sinthome de « la fonction du *Nom-du-Père* » si fort qu'il n'est plus pensable pour les héros navarriens de vivre sans lui. Celui-ci incarne dès lors le « jumeau paraphrénique » du protagoniste homosexuel. Ce concept a été étudié en sociologie par Michel de M'Uzan dans ses recherches sur les couples. Selon lui, tout couple est confronté à des problèmes identitaires qui provoquent chez l'Autre, la mobilisation d'un être

¹²⁵ *PJF*, p. 143.

¹²⁶ *LPGC*, p. 43. Nous soulignons.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 101. Nous soulignons.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 150-153. Nous soulignons.

¹²⁹ *K*, p. 102.

¹³⁰ *PJF*, p. 65.

psychique qu'il appelle le jumeau paraphrénique. « Le jumeau paraphrénique n'est pas un objet transitionnel, c'est un sujet transitionnel. Il s'agit d'un être psychique, dont les traces qui perdurent tout au long de l'histoire de l'individu permettent d'en induire tant la place que la nature »¹³¹. Dans le corpus, nous constatons en effet que le partenaire homosexuel figure le jumeau paraphrénique, agissant dès lors comme une sorte de double.

Dans *CAQVE*, la fusion entre les deux protagonistes est totale, au point que les deux héros se prennent l'un pour l'autre : « David s'était fait inscrire sous le nom de Roch »¹³². Ainsi, à la mort de David, Roch sucera puis mangera l'unique dent laissée par son conjoint, faisant des deux amants un seul être : « [...], j'ai avalé la canine. Chacun mange l'autre, chacun enfile la peau de l'autre »¹³³. La conception de l'Autre comme revêtement charnel s'atteste également dans le *PJF* : « Je voudrais me glisser dans son corps comme dans un pyjama, vivre sa perpétuité et sa peine, plutôt que ma condamnation et ma douleur ».¹³⁴ Nous remarquons également cette fusion des corps dans *LPGC*, où Joseph imagine avoir ingéré Roland.

J'ai rêvé que je mangeais un œuf et que tu étais dedans [...] Tu es là, toi, dans mon œuf. Tout petit. Comme une miniature. Comme un fœtus vivant encore qui aurait eu tes traits d'adulte [...]. L'œuf alors me fit envie. Il fallait que je te gobe comme tu me gobes [...]. Je te sens descendre en moi et instantanément grandir, grandir pour devenir aussi grand que moi, pour devenir moi !¹³⁵

Nous mettons notre analyse en parallèle aux théories de la pensée queer, qui nous permettent d'appuyer notre hypothèse selon laquelle l'identité homosexuelle serait toujours en cours d'élaboration, ce qui empêche son ancrage dans le champ des signifiants. En effet, pour les défenseurs de la *Queer Politics*¹³⁶, le décalage identitaire que les homosexuels ont avec eux-mêmes est porteur d'une richesse existentielle et culturelle car « l'inadéquation à l'identité, c'est aussi l'inadéquation décidée aux rôles sociaux et aux carcans que pourrait instituer toute stabilisation de l'identité »¹³⁷. Pour Michel Foucault, il s'agit d'« ascèse homosexuelle », à entendre comme esthétique de soi, qui est la prise de conscience identitaire d'une inadéquation à soi qui, selon lui, définit la vie quotidienne des homosexuels.

¹³¹ M'UZAN Michel de, *Aux confins de l'identité*, Paris, Gallimard, 2005, p. 21-22.

¹³² *CAQVE*, p. 91.

¹³³ *Ibid.*, p. 143.

¹³⁴ *PJF*, p. 92. Il s'agit des propos de Xavier concernant Julien.

¹³⁵ *LPGC*, p. 127-131.

¹³⁶ Nous reviendrons sur ce phénomène au chapitre 3 en abordant l'esthétique qui découle de ce mouvement.

¹³⁷ ERIBON Didier, *Réflexions sur la question gay*, 2^e édition revue et corrigée, Paris, Flammarion, 2012, p. 179.

Nous le voyons qu'une fois de plus, Navarre dénonce par ce procédé une société fausse. Tout au long de son œuvre, il souligne avec insistance la distanciation à opérer avec les conventions sociales qui ont pour principe de modeler l'individu afin de le rendre conforme et identique. C'est-à-dire faire de lui un *Nom Commun* en tant que dépourvu de toute singularité. La société incarne ainsi le porte-parole d'un système commun à tous. Dans le *TV*, les personnages qui s'inscrivent dans cette société mentent sur leur identité et se recréent des noms afin d'échapper à un quelconque ancrage de singularité. C'est le cas de Mariette, qui s'approprie l'identité de ses amies afin de se définir autrement et ainsi se détacher du point de capiton qui l'unissait à son ipséité.

Mariette ce n'est pas mon nom. Il l'est devenu. Nous étions trois amies, trois cousettes, au début, en 36, quand nous avons pris cet appartement [...]. Il y avait Maria, Henriette et moi. Mon vrai nom est Renée. Je suis le « r » de Mariette [...]. Je ne regrette pas [...], et vous ?¹³⁸

Dans le *JDA*, la copine de Loïc change son nom et se fait appeler Myriam à la place de Stéphanie ; tandis que Anne-Marie confond l'identité de son enfant : « [elle] lang[e] son enfant Pierre en l'appelant Luc »¹³⁹. Nous rencontrons ce même phénomène dans le *TV*, où Marie veut appeler son enfant comme tout le monde : « Mon fils, je veux l'appeler Jean, pour qu'il passe inaperçu »¹⁴⁰. Cet identique social revient derechef dans *LB*, où les sœurs de Julien s'appellent toutes Marie.¹⁴¹ Cette désingularisation sociale de l'identité transparait derechef dans *LPGC* quand il est question du chat de Martial : « “Et comment s'appelle-t-il ?” “Chat !” [...]. “Tous mes chats s'appellent chat, chat 1, chat 2, chat 3, ...” »¹⁴².

Cette malléabilité identitaire présentée par Navarre comme définitoire de la société qu'il met en scène dans son œuvre transparait de nouveau dans le système onomastique de ses héros. En effet, ce qui nous a frappé lors de notre étude du corpus est la récurrence systématique des noms. Les personnages navarriens se nomment de la même manière d'un roman à un autre.

¹³⁸ *TV*, p. 60-61.

¹³⁹ *JDA*, p. 339. Anne-Marie est la femme de Luc. Elle appelle son enfant de la même manière que son père alors qu'à l'origine ce dernier s'appelle Pierre.

¹⁴⁰ *TV*, p. 332.

¹⁴¹ *LB*, p. 224. Les sœurs de Julien ont en réalité des noms composés dont la base est Marie : Marie-Aulde, Marie-Agnès et Marie-Ange.

¹⁴² *LPGC*, p. 139.

Pour Véronique Montémont, l'onomastique des fictions est importante. Elle considère l'utilisation des noms comme un « biographème navarrien »¹⁴³ :

Dans les romans, le choix du nom révèle cette sensibilité blessée, faisant de l'auteur celui que l'on tue, ou matérialisant la détestation dont il a fait l'objet.¹⁴⁴

Ainsi, selon elle, si Navarre met en place un système onomastique fort dans ses romans, c'est pour utiliser ces noms « comme des armes », pour lui permettre « de se dédoubler à nouveau »¹⁴⁵. Les romans de Navarre seraient dès lors de l'ordre de ce que Philippe Lejeune nomme des « récits à témoin fictif »¹⁴⁶. En outre, le substrat biographique se présenterait à travers la mise en place de ce système comme une manière de s'accomplir « entre les mots, entre les phrases, entre les lignes, entre les instants et respirations du texte »¹⁴⁷. Cependant, hormis cette explication biographique de l'œuvre de Navarre comme une projection identitaire personnelle de l'auteur, la récurrence des noms dans le corpus nous amène, pour notre part, à considérer l'installation de ce système comme des tentatives multiples de revendiquer le fait homosexuel dans une société remise en question. En effet, si l'auteur a choisi de nommer ces personnages de la même manière, ce n'est pas par hasard. Ainsi, Pierre est le protagoniste du *TV* mais aussi celui de *K*, et il désigne également l'amant de Julien dans *LB*. Dans *CAQVE*, David se fait même surnommer Pierrot¹⁴⁸. Le prénom David revient également plusieurs fois : dans *CAQVE*, il est un des protagonistes principaux ; dans *TV*, David est le conjoint de Pierre Forgues ; et dans *K*, il est l'amant de Pierre Kurwenal. Dans le *PJF*, les deux personnages principaux s'appellent Julien et Xavier Kappus. Si Julien est le même nom que le protagoniste de *LB*, Kappus est également un nom qui revient dans *CAQVE* et le *LPGC* sous le nom de Docteur K.

Selon nous, Navarre renforce, par l'utilisation de ce système onomastique, la force de perversion sociale qui a contribué à faire des personnages des individus parfaitement identiques, et ce, pas seulement à l'échelle d'un roman, mais d'un corpus entier. De plus, si les noms sont distribuables, nous remarquons de surcroît que le corpus met en évidence des œuvres dont le système onomastique est construit sur les mêmes assonances : Roland, Romain, Roch, Raymond dans *LPGC*, le *JDA*, *CAQVE* et *LB* ; Julien, Jacky Joseph dans *LB* et *LPGC* ; Bertrand, Bob et Bernard dans le *JDA*, *LB* et le *TV*. Cela traduit la perte totale d'ancrage des

¹⁴³ MONTÉMONT Véronique, « Yves Navarre. La nébuleuse autobiographique », dans DUBUIS Patrick (éd.), *Yves Navarre. Vingt ans après*, hors-série, *Inverses*, n°2, 2014, p. 96.

¹⁴⁴ *Ibidem*.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 41.

¹⁴⁶ LEJEUNE Philippe, *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, 1980, p. 53.

¹⁴⁷ NAVARRE Yves, *Biographie*, Paris, Flammarion, 1981, p. 359.

¹⁴⁸ *CAQVE*, p. 48.

signifiants. Pour aller plus loin, en reprenant la théorie linguistique de Saussure qui distingue un signifiant d'un signifié, nous voyons que l'image donnée des personnages navarriens résulte du signifiant, c'est-à-dire d'une image acoustique, et non du signifié (qui serait la représentation mentale qu'on s'en fait). Ainsi, les protagonistes ne seraient plus que des [r] de Roland, Romain, Raymond ou Roch, des [j] de Julien, Jacky et Joseph ; ou des [b] de Bertrand, Bob ou Bernard.

Outre le partage du même nom (ou du même son) qui amène les protagonistes, comme nous avons pu l'analyser précédemment, à la recherche permanente d'un ancrage dans le champ de la langue, les héros partagent également la même description. Dans le *TV* comme dans *K*, les protagonistes ont tous les deux quarante ans (comme Bernard dans le *JDA*), ils partagent tous les deux quotidiennement leur vie avec deux autres personnes : Pierre Kurwenal vit avec David, Sarah et le chat Tristan ; Pierre Forgues, avec Bertrand d'abord, ensuite Duck, Marie et le chat Boubou. Dans les deux romans, la femme qui partage la vie des héros navarriens attend un enfant. Ils partagent aussi les mêmes hobbies : on notera leur goût pour le thé, la fréquentation des mêmes lieux comme le Balto¹⁴⁹ ou le jardin d'acclimatation¹⁵⁰ ainsi que le passe-temps favori de leur mère qui est la couture.

Ainsi, si la récurrence onomastique nous permet de mieux comprendre l'impossibilité pour les personnages de définir pleinement leur identité à travers une forme d'ancrage singulière, le système mis en place dans l'œuvre navarrienne traduit également un éternel recommencement, comme si en créant toujours les mêmes protagonistes, Navarre montrait que l'homosexuel est perçu comme devant sans cesse se reconstruire. « Après tout c'est la même histoire, pour tout le monde, tout le temps »¹⁵¹. En outre, nous pourrions définir le corpus étudié comme un inlassable *coming out*. Nous reprenons cette idée de Didier Eribon¹⁵² qui considère que, s'il y a un *coming out*, celui-ci est toujours à refaire car un homosexuel devra toujours se construire lui-même en fonction de la communauté face à laquelle il se trouve.

Au fond, le *coming out*, c'est le projet de toute une vie : car la question se pose toujours de savoir où, quand et devant qui il est possible de ne pas cacher ce que l'on est. La nécessité de choisir réapparaît dans chaque nouvelle situation de l'existence : pour un enseignant qui se trouve dans une nouvelle classe ou un nouvel amphi, pour un étudiant

¹⁴⁹ Le Balto est le lieu où Pierre Forgues dans le *TV* et Pierre Kurwenal dans *K* amènent leurs conquêtes ou s'y retrouvent seuls pour boire un verre.

¹⁵⁰ Dans le *JDA*, Bertrand et ses frères et sœurs s'y rendaient fréquemment, de même que Pierre Kurwenal dans *K*.

¹⁵¹ *K*, p. 84.

¹⁵² ERIBON Didier, *Réflexions sur la question gay*, *Op. cit.*, p. 170.

qui rencontre son directeur de thèse, pour tout gay ou toute lesbienne devant un nouveau médecin [...].¹⁵³

Cela est d'autant plus frappant que les héros navarriens, en plus de partager un nom¹⁵⁴ et une vie, partagent également le même discours. En analysant le corpus, nous avons mis en évidence plusieurs fois les mêmes mots issus des discours des différents protagonistes gays. Dans *CAQVE*, Roch reprend les mêmes propos que Pierre Kurwenal : « De mot en mot, ici, je ne ravirai, risque du ravissement, la part des êtres, la part de nous deux dans ce monde qui ne fait que la part des choses »¹⁵⁵. Si dans *K*, Pierre revendique la distinction entre lui et le reste du monde¹⁵⁶, les propos de Roch sont plus cruels car il réfute ce discours : « Tout se meurt de n'avoir pas joui en temps voulu »¹⁵⁷. L'intertextualité phrastique est incessante. Ces propos renvoient à ceux tenus par Pierre Forgues dans le *TV*, où le titre prend dès lors tout son sens : « le temps voulu n'a pas d'ordonnance. Imprévisible, il devient incalculable. Il est imprenable, comme les êtres saisis par le désir »¹⁵⁸. Un autre fait d'intertextualité se retrouve dans quatre romans et se propage dans la bouche de David dans *CAVQE* (1); de Pierre dans le *TV* (2); de Joseph dans *LPGC* (3) et de Bertrand, dans une moindre mesure, dans le *JDA* (4).

(1) « C'est romantique et sentimentique » aurait dit David.¹⁵⁹

(2) Comme dirait Marie une idée romantale et sentimentique.¹⁶⁰

(3) Peut-être ironiseras-tu en reprenant ce lieu commun de ton humour, m'accusant d'être romantale et sentimentique.¹⁶¹

(4) Tout cela n'est pas sentimental mais ressentimental.¹⁶²

Dès lors, bien que nous considérions que les héros navarriens sont voués à une quête incessante d'identité, Lannegrand souligne que « l'œuvre de Navarre ne peut être uniquement lue comme le constat amer d'une "fin de siècle". Les concepts [...] d'apparence et de fausseté n'y ont de signification qu'en rapport avec une perspective qui reconnaît la possibilité de la libération et de l'accomplissement de la personne au sein d'une nouvelle communauté

¹⁵³ *Ibid.*, p. 173.

¹⁵⁴ Nous entendons toujours le « nom » comme définit par Lacan, c'est-à-dire comme permettant de s'inscrire singulièrement dans la société.

¹⁵⁵ *CAQVE*, p. 20 et *K*, p. 174.

¹⁵⁶ Cf. « Vous arrivez à faire le grand tri, la part des faits, et la part des élans, la part des choses et surtout la part des êtres » (*K.*, p. 174).

¹⁵⁷ *CAQVE*, p. 71.

¹⁵⁸ *TV*, p. 86.

¹⁵⁹ *CAQVE*, p. 154.

¹⁶⁰ *TV*, p. 27.

¹⁶¹ *LPGC*, p. 133.

¹⁶² *JDA*, p. 271.

humaine »¹⁶³. L'esthétique de Navarre n'est donc pas une esthétique de l'échec. Si l'identification des signifiants n'est pas réalisable pour les héros navarriens, ce n'est que parce leur singularité se définit en ce qu'ils ne parviennent pas à s'inscrire dans le champ des signifiants. Dès lors, pourrions-nous voir le système onomastique mis en place par Navarre comme une reconnaissance à part entière de l'identité homosexuelle dans la mesure où la fusion des identités entre tous les personnages du corpus reviendrait à former un Tout ? Si les héros navarriens s'intègrent dans une communauté, encore s'agit-il pour nous de définir laquelle.

2.1.2.4. Les règles du jeu navarien

Cette invention constante de soi-même consiste dans l'œuvre navarrienne à jouer le jeu de la norme assujettissante. On a pu le lire, si le *JDA* nous apparaît comme la représentation paroxysmique de la comédie sociale dans laquelle le protagoniste principal Bertrand refuse de s'inscrire ; dans les autres romans navarriens, les héros jouent le jeu afin de simuler leur appartenance au groupe. En effet, comme le remarque Sylvie Lannegrand, « l'appartenance au groupe implique la reconnaissance d'une règle du jeu et les caractéristiques individuelles doivent s'insérer dans un système de valeurs reconnu par la collectivité »¹⁶⁴. Cependant, si selon elle, les protagonistes navarriens sont tous à la fois témoins, victimes et acteurs du grand jeu social qui se déroule autour d'eux, leur position dans ce jeu nous semble ambiguë car s'ils sont témoins d'une société qui les répugnent, ils ne peuvent s'empêcher d'y participer.

Nous constatons que le jeu est un motif qui revient régulièrement dans le corpus. Ainsi, les héros homosexuels de Navarre entrent tous dans une forme de vie ludique. Dans le *JDA*, Carlos et Juan ne se définissent qu'à travers leur partie d'échec, mais ce jeu est un artifice pour leur permettre d'intégrer la société qui prend la forme, rappelons-le, d'un grand théâtre dans l'esthétique navarrienne.

Ils n'ont jamais su jouer aux échecs. Ils font semblant. Ils réfléchissent, tour à tour, la tête dans les mains, chacun baissant les yeux devant l'autre, poussant la reine, la tour ou le fou, n'importe comment, à droite, à gauche, en avant, en arrière, tant que les autres sont là et jusqu'à ce que tous les autres aillent se coucher. [...]. Là ils jouent. Très lentement. Ils défendent leur territoire, au beau milieu du territoire des autres.¹⁶⁵

¹⁶³ LANNÉGRAND Sylvie, *Personne et personnage* [...], *Op. cit.*, p. 267.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 10.

¹⁶⁵ *JDA*, p. 302.

D'après Lannegrand toujours, l'auteur renoue ainsi avec l'âge classique où le souci du paraître était un thème privilégié des moralistes. C'est en cédant aux exigences de la société que les personnages renoncent à leur intégrité pour revêtir le masque social.

Les individus qu'évoque ici Yves Navarre constituent les rouages d'un ordre social complexe. Ils contribuent à la bonne marche de l'ensemble sans avoir en la matière le moindre droit de décision. Pions sur l'échiquier du monde, ils demeurent le jouet des circonstances, victimes de tel gouvernement, de telle volonté politique, de tel phénomène de société qui les dépassent, ou encore prisonniers d'une image que d'autres leur imposent.¹⁶⁶

Selon nous, l'esthétique langagière permet encore une fois d'expliquer cette référence au masque. Les masques, puisqu'ils permettent de créer de l'identique, ont comme rôle primordial de représenter l'influence d'une matérialité dégradante, car ils inscrivent le personnage dans le règne inauthentique de « la langue ». Nous l'avons vu, ce règne inauthentique est celui de la société qui, dans l'œuvre de Navarre, ne cesse de pervertir les individus homosexuels pour les rendre semblables à elle : « Notre identité est avant tout dans le masque »¹⁶⁷. Si Lannegrand voit dans l'œuvre navarrienne une dimension tragique, nous constatons pour notre part que le *JDA* marque une rupture avec cet assujettissement des personnages. Bertrand s'oppose au jeu (« Nous n'avons pas à jouer le jeu de leur empêchement »¹⁶⁸), alors que le reste des personnages du *JDA* passent leur vie à jouer (au sens propre comme au sens figuré puisque le bridge semble être une échappatoire constante aux dialogues impossibles entre eux).

Le jeu est une manière de fuir la communication en s'inscrivant dans la norme assujettissante de la société : « Nous n'avons pas eu de jeu, ce soir, même pas de quoi nous défendre »¹⁶⁹. Dans le *JDA*, nous constatons que le jeu est d'emblée matérialisé, et ce, dès le premier chapitre, par la table de bridge que Cécile offre à tous les mariages, comme s'il s'agissait d'une forme de don à la sociabilisation.

[...] et il y avait, au rayon maison du troisième étage, ce modèle de table de bridge qu'elle offrait en cadeau de mariage aux fils et filles des amis et relations. C'était, disait-elle, « le cadeau idéal, utile et beau, la première table pour un jeune couple [...] ». Cette idée de table de bridge en cadeau de mariage, c'était son idée, à et chaque fois, pour

¹⁶⁶ LANNEGRAND Sylvie, *Personne et personnage* [...], *Op. cit.*, p. 11.

¹⁶⁷ *JDA*, p. 376.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 277.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 335.

elle, comme une surprise. Le cadeau était pratique, de qualité artisanale, volumineux, faisait de l'effet et les Magasins réunis livraient à domicile.¹⁷⁰

Ce jeu revient à plusieurs reprises dans le roman : « Antoine dit [...] “si on faisait un bridge ?” [...] Rituel, chacun prend sa place »¹⁷¹. Mais nous remarquons que le jeu dans le *JDA* est funeste puisqu'il conduit à la mort cérébrale de Bertrand : « Tu joues, Riquet¹⁷², avec l'idée de tuer tes enfants. Je dis bien tu joues »¹⁷³. Selon Lannegrand, « Le choix d'un personnage social entraîne la négation de la personne, [une] forme de non-être auto imposé en quelque sorte »¹⁷⁴. Nous voyons que cette impersonnalité dont parle Sylvie Lannegrand est dénoncée par l'auteur qui montre la dangerosité du jeu qui peut s'avérer fatal pour tout le monde. Ainsi, Sébastien fera les frais du jeu avec son équipage qui veut le tuer : « Il est tombé d'un coup comme s'il avait reçu le coup de poignard. Le jeu, c'est lui, il le sait »¹⁷⁵.

Si le jeu traduit une volonté d'adopter un rôle social, en l'évoquant à plusieurs reprises dans ses romans, Navarre dénonce la corruption humaine de la société qui interdit à l'homme d'être ce qu'il est réellement. Les personnages navarriens sont ainsi partagés entre leur je intérieur et le jeu social, c'est-à-dire pour reprendre la distinction de Sylvie Lannegrand, entre l'être et l'apparence. Ainsi, dans le *TV*, nous soulignons la posture dénonciatrice qu'adopte Julien face à l'attitude d'Anselme qui passe son temps à jouer la comédie pour s'inscrire dans le paraître, et les comportements de Mariette et Marie qui fondent leur quotidien sur le jeu :

Julien voit Anselme fumer un gros cigare. C'est un jeu. Un petit spectacle que le maître de maison offre à ses invités en guise de déguisement, un signe extérieur de virilité, comme un vilain bijou plaqué sur un joli cou.¹⁷⁶

Comme un jeu. Une dînette. Marie prépare le repas. Mariette sort l'argenterie et les vieux verres.¹⁷⁷

Mais si certains décident d'entrer dans la comédie sociale comme Juan et Carlos, nous notons que d'autres jouent afin de former à eux seuls leur propre communauté. La société est ainsi prise à son propre piège puisque les protagonistes reprennent les codes pour mieux les contourner. Pour bien comprendre cela, nous repartons de la théorie de Donald Winnicott¹⁷⁸ qui

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 22.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 178.

¹⁷² Riquet est le surnom de Henri Prouillan, le patriarche de la famille. Ce discours est tenu par sa sœur Suzy.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 68.

¹⁷⁴ LANNÉGRAND Sylvie, *Personne et personnage [...]*, *Op. cit.*, p. 224.

¹⁷⁵ *JDA*, p. 316.

¹⁷⁶ *LB*, p. 142.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 58.

¹⁷⁸ WINNICOTT Donald, *Jeu et réalité. L'Espace potentiel*, 2^e édition, Paris, Gallimard, 2002.

fait une distinction entre le terme anglais « playing » et le terme « game ». Pour Winnicott, le « playing » est l'espace de jeu qui permet la projection de soi et la différenciation dans le monde extérieur. Par opposition, le « game » rend possible l'identification au monde extérieur par le repli de l'individu sur des règles préexistantes. Ainsi, nous pouvons considérer que Juan et Carlos sont dans l'espace du « game », puisqu'ils tentent de suivre les règles d'un jeu social qu'ils ne maîtrisent pas. A contrario, les autres protagonistes navarriens, puisqu'ils décident d'entrer dans un espace nouveau, sont plutôt assignés au « playing ». Si l'espace ludique est différent, la nature du jeu l'est également. Pour Roger Caillois¹⁷⁹, il existe quatre catégories définies d'après l'attitude des joueurs : l'agon¹⁸⁰, l'aléa¹⁸¹, le mimicry¹⁸² et l'ilinx¹⁸³. Si les deux premières catégories permettent au joueur de créer un autre monde en inventant de nouvelles règles, les deux suivantes permettent d'y échapper en se faisant soi-même autre.

Pour les personnages navarriens qui décident de jouer (playing) pour se différencier du monde social qui tente, a contrario, de les faire entrer dans l'espace des règles (game), leur attitude est double : d'une part elle correspond à celle de l'agon puisqu'en jouant, ils décident d'entrer en rivalité avec les membres du monde social¹⁸⁴ ; mais d'autre part, elle peut à certains égards s'inscrire dans la catégorie du mimicry. Dans ce cas, nous opérons un léger décalage avec la catégorisation de Caillois : le personnage ne se change pas dans le but d'échapper au monde, mais précisément dans le but d'être identifié au nouvel univers qu'il veut créer. Nous constatons que la création d'une communauté qui leur est propre passe par le déguisement. Comme le remarque Gusdorf, le déguisement permet d'« évoquer une existence nouvelle »¹⁸⁵. Lannegrand, quant à elle, identifie le travestissement des personnages comme « un désir de révéler l'être profond qui se cache derrière un accoutrement dérisoire »¹⁸⁶. On comprend dès lors mieux l'attitude de Julien dans *LB*, qui se déguise en gitane pour assister à un bal mondain dont il critique fortement la population :

¹⁷⁹ CAILLOIS Roger, *Les Jeux et les hommes. Le Masque et le vertige*, édition revue et augmentée, Paris, Gallimard, 2015.

¹⁸⁰ L'agon regroupe les jeux faisant intervenir l'idée de compétition. Il est défini en termes de narcissisme puisque le joueur ne trouve de motivation qu'en ce que le jeu pourra lui prouver à lui-même qu'il est le plus fort.

¹⁸¹ L'aléa quant à lui est la catégorie des jeux fondés sur le hasard. La décision ne dépend jamais des joueurs. Si l'aléa s'oppose à l'agon elle entretient, quant à elle, un rapport avec la mort (pensons à l'exemple de la roulette russe).

¹⁸² Le mimicry est le jeu du simulacre et de l'imitation. Le joueur fait semblant d'être ce qu'il est vraiment.

¹⁸³ L'ilinx quant à lui regroupe l'ensemble des jeux dont le but est d'altérer momentanément la stabilité, la perception ou la conscience.

¹⁸⁴ Entendons par « monde social » celui dénoncé par Navarre. Soit, le monde caractérisé par le discours politique, l'inauthentique et la volonté de tendre vers l'identique.

¹⁸⁵ GUSDORF Gustav, *Les Écritures du moi*, Paris, Odile Jacob, 1991, p. 269.

¹⁸⁶ LANNEGRAND Sylvie, *Personne et personnage [...]*, *Op. cit.*, p. 36.

Julien arrive en gitane. En vraie. Avec des nénéés en forme de poire et un ventre de femme enceinte. Pieds nus dans des sandales plastiques, à talons, il s'est mis du rouge aux ongles des doigts de pieds [...]. Il retrouve les grosses mouches bleues aux yeux ahuris, les idiots des coulisses de music-hall, les figurantes de la presse et les petites épargnantes de province qui parlent [...]. Le Bal [...] fut un bal de lâches.¹⁸⁷

Nous observons qu'en se travestissant, Julien s'inscrit dans l'espace ludique du mimicry. Il tente de lutter contre l'objet de déni d'existence qu'il constitue au sein de la société mondaine en ne se rendant plus invisible. Il lutte ainsi, selon nous, contre ce que Éric Chauv nomme le syndrome Fatigati¹⁸⁸ qui consiste en ce que l'homosexuel soit contraint à une double réduction : d'une part, on le réduit à sa sexualité supposée, et d'autre part l'homosexuel est poussé à devenir un être remplacé par un masque de conformité sociale.

En effet, en se déguisant en gitane, Julien joue sur l'ambiguïté des sexes et donc, sur l'image de lui qu'il présente aux autres. C'est une manière pour lui de reconstituer une communauté qui, tolérée à l'époque, ne l'est plus actuellement¹⁸⁹ : « Toute la mythologie homosexuelle se retrouve en un instant résumée dans un seul regard »¹⁹⁰. Le travestissement est une manière pour Julien d'accéder à une forme de puissance car il décide lui-même de l'impression qu'il va donner de lui. Il revendique par là une appartenance à une culture gay en tant qu'elle contourne les institutions de l'ordre établi. Il ne s'agit plus de revêtir le masque de la comédie sociale, mais de créer un autre théâtre lui permettant de déstabiliser les institutions et de se distancier « du désir gênant de devenir un bourgeois toujours plus riche, toujours plus influent »¹⁹¹. La relation homosexuelle est dès lors perçue comme un jeu.

Juste un beau jouet comme il n'en n'a jamais eu [...]. Julien retrouve le garçon dans la salle de gymnastique.¹⁹²

Pierre est entré en scène. Et Pierre est sain.¹⁹³

¹⁸⁷ *LB*, p. 141-142.

¹⁸⁸ Chauv Éric, « Le déni d'existence ou le syndrome Fatigati », dans CAZIER Jean-Philippe (éd.), *L'Objet homosexuel. Études, constructions, critiques*, Paris, Les éditions Sils Maria, 2009, p.138.

¹⁸⁹ Le récit de *LB* se déroule dans les années 70. Même si plusieurs groupes de revendications tentent de défendre le fait gay dans la société contemporaine de Navarre, celui-ci n'est pas encore admis dans le champ politique. Julien décrira sa société en ces termes : « Une génération creuse, qui mange des miettes [...] » (*LB*, p. 125). Il la caractérise également en termes « d'autodestruction » (*Ibid.*) et de « désespoir » (*Ibid.*).

¹⁹⁰ *LB*, p. 138.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 271.

¹⁹² *Ibid.*, p. 69-70.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 238.

Ce jeu qui relève donc du « playing » revient également dans le *TV* dans la relation entre Pierre et Duck (1), dans *LPGC* lorsque Roland décrit sa relation avec Joseph (2) et dans *CAQVE* lorsque Roch parle de Zachary (3).

- (1) Il tourne autour de moi. Il ne me touche qu'avec ses lèvres, sa langue, et de temps en temps, le bout du nez. Ce n'est qu'un jeu. Une idée de jeu. Ou bien plus encore.¹⁹⁴
- (2) [...] tout ce que je sème en toi et que tu sèmes en moi au hasard de nos dominations et des rôles que nous jouons dans le combat de nos étreintes.¹⁹⁵
- (3) [...], parce que Zachary ne fut qu'un joujou [...].¹⁹⁶

Dans *PJF*, Xavier Kappus vit sa relation avec Julien comme autant d'actes qui composent une pièce théâtrale : « Acte. Mon dernier acte [...] comme dans un film policier [...], tu te coiffes tes cheveux en arrière, tu éternues, tu te mouches de nouveau, tu te frottes les bras, tu te tapes dans les mains et te frappes le ventre en te cassant en deux. K.O ? »¹⁹⁷. De la même manière, Roland dans *LPGC*, considère ses relations comme des scènes de théâtre dans lesquelles lui et ses amants ont tous des rôles à tenir.

Il ferme la porte, joue encore au boxeur en arrachant son chandail, puis sa chemise. Il me frappe au ventre, te frappe au visage. Tu te défends [...].¹⁹⁸

Cette même idée revient derechef dans *LB*, où Julien envisage ses relations sexuelles avec Jacky Porto comme une représentation scénique devant un public attentif : « Ce soir Julien choisit un nègre. Un vrai. [...] Et c'est le spectacle. Le grand spectacle »¹⁹⁹. Nous mettons cette scène en parallèle avec celle où Raymond est pris pour un comédien :

Raymond regarde le feu de bois. Julien regarde Raymond. Raymond jette les cendres du cigare dans la cheminée. Julien ne s'occupe pas des cendres, elles tombent par terre, autour du fauteuil-ventre. Et le Requiem de Verdi continue à gueuler dans la stéréo. « Quelle beauté ! Quelle théâtralité ! ». « Je ne suis pas d'accord », marmonne Raymond, « ce n'est pas théâtral, c'est sincère ». « C'est les deux évidemment ».²⁰⁰

La revendication personnelle des protagonistes navarriens à travers la thématique du jeu contribue d'après nous à faire avancer leur quête incessante d'identité.

¹⁹⁴ *TV*, p. 97.

¹⁹⁵ *LPGC*, p. 130.

¹⁹⁶ *CAQVE*, p. 72.

¹⁹⁷ *PJF*, p. 179 et p. 185.

¹⁹⁸ *LPGC*, p. 180.

¹⁹⁹ *LB*, p. 64.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 108.

Nous avons vu comment le système onomastique est témoin d'un éternel recommencement à travers l'utilisation des mêmes noms pour désigner une série de personnages et d'histoires. Cette répétition incessante de la tentative de se dire transparait également à travers un autre processus que nous allons à présent analyser.

2.1.2.5. Une esthétique de la fragmentation comme recherche identitaire

La recherche identitaire des homosexuels navarriens se traduit également en termes de fragmentation de leurs projets d'écriture, dont la structure éclatée traduit la difficulté qu'ils éprouvent à se dire. Pour Maurice Blanchot, « Toute parole de fragment, toute réflexion fragmentaire exigent cela : une réitération et une pluralité infinies »²⁰¹. Selon lui, l'écriture fragmentaire témoigne d'une incessante répétition, il s'agit d'« une méthode patiente-impatiente, mobile-immobile de recherche, et aussi d'affirmation que le sens, l'intégralité du sens ne saurait être immédiatement en nous et en ce que nous écrivons, mais qu'elle est encore à venir et que, questionnant le sens, nous ne le saisissons que comme devenir et avenir de question »²⁰². En suivant ces propos, nous constatons que l'écriture des protagonistes reflète leur plus pure singularité : ils sont sans cesse en quête d'eux-mêmes. Cette esthétique fragmentaire couvre différents degrés d'investissements que nous avons tenté de relever dans notre analyse du corpus.

Dans *LB*, cette technique d'écriture est reprise plusieurs fois par une formule présente dans le roman : « mémoire en vrac d'un monsieur-dame noir »²⁰³. Nous nous intéresserons dans un premier temps à la première partie de la citation puisque la seconde « monsieur-dame » fera l'objet d'un chapitre ultérieur concernant la reprise navarrienne de la théorie de l'inversion²⁰⁴. Ainsi, si la quête identitaire correspond pour les personnages navarriens à une continuelle recherche d'ancrage de leur « trait unaire » dans le champ des signifiants, elle est également perceptible par la recherche de mots, de formules, d'expressions symptomatiques de leur écriture. Dans *LB*, nous nous apercevons que cette fragmentation, qui se matérialise sur le plan diégétique, est systématiquement liée à la sexualité. D'ailleurs, plusieurs occurrences dans l'ouvrage assimilent le projet d'écriture à une éjaculation (1) ou à un phallus (2).

²⁰¹ BLANCHOT Maurice, *Le mur de Berlin*, cité dans RIPOLL Ricard (éd.), *L'Écriture fragmentaire. Théories et pratiques*, actes du Ier Congrès International du Groupe de Recherches sur les Écritures Subversives (GRES), Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2002.

²⁰² *Ibidem*.

²⁰³ *LB*, p. 19.

²⁰⁴ Nous renvoyons au point 2.2.1 (*L'inversion inversée*) de la présente étude.

- (1) Une giclée de foutre-en-mot.²⁰⁵
- (2) [...] roman sans fignoloage, sans cheminée de marbre avec aire de flambeaux et sculpture grecque pour faire s'extasier les collectionneuses d'ennui, **les délicates de la phraséologie bien léchée, léchée comme des sexes racornis** qui tiennent leur jouissance-péché.²⁰⁶

Ainsi, par ce « verbiage confus »²⁰⁷, le protagoniste tente de se définir dans ce qui le détermine non pas en tant qu'homosexuel, mais en tant qu'homme, à savoir, son phallus²⁰⁸. Cette métaphore navarrienne de l'écriture comme liée directement au sexe des personnages n'est pas singulière à *LB*. En effet, nous relevons que dans le *JDA*, l'écriture fragmentaire permet à Bertrand de vivre son homosexualité impossible avec Romain – « Je me balade déjà avec vous et en vous »²⁰⁹ –, et leur permet une jouissance fictive : « Je jouis de chaque doigt à vous écrire et à tenir ce stylo »²¹⁰.

Tout comme dans *LB*, le style du *TV* est « volontairement dépouillé »²¹¹, et deux leitmotifs y sont présents : la recherche de soi liée à l'écriture et la difficulté de la rencontre. Comme Julien dans *LB*, Pierre Forgues est un écrivain qui écrit son tout premier roman dans le but de se définir et de s'affranchir des entraves du passé. L'écriture est pour ce personnage une manière de mieux vivre son temps présent marqué par la rupture amoureuse avec Bernard.

Cependant, si la fragmentation symptomatique de leur écriture est une manière de définir leur identité dans une société qui ne les reconnaît pas, les héros navarriens sont conscients que leur tentative de se dire n'est pas acquise et pourra même, on a pu le lire, les conduire à la mort.

Écrire et avoir l'impression de passer continuellement à côté du sujet, de passer vraiment à côté du sujet, complètement. Et finalement réaliser autre chose, se rendre compte que ce l'on a écrit n'est pas du tout ce que l'on voulait écrire...²¹²

²⁰⁵ *LB*, p. 52. Le terme « giclée » est toujours utilisé par Navarre pour désigner l'éjaculation masculine. L'auteur emploie également le terme « juter » ou « jus » lorsqu'il s'agit de désigner le sperme.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 53. Nous soulignons.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 123.

²⁰⁸ L'identification de l'écriture au sexe masculin correspond à une volonté, selon nous, d'affirmer la virilité du héros homosexuel et d'ainsi s'opposer à la typologie du début du XXe siècle qui consistait à faire des personnages gays des êtres efféminés. Nous renvoyons au point 2.2.2 (*Virilité et masculinité*) pour une analyse plus détaillée.

²⁰⁹ *JDA*, p. 255.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 254.

²¹¹ Ce terme est utilisé par Sylvie Lannegrand dans la préface du *TV* p.8.

²¹² *LB*, p. 328.

Dans cette première partie, nous avons vu que l'esthétique navarrienne présente l'identité comme insaisissable, mais pourtant au principe même de l'existence des héros navarriens. Ainsi, se définir dans ce qu'ils sont en tant que Sujet pour ces protagonistes n'est pas chose facile. Plusieurs concepts ont permis de rendre compte de ce phénomène : Foucault parle d'ascèse homosexuelle, et les représentants queer, d'inadéquation définitoire pour qualifier la singularité identitaire de ces personnages. Chacun d'eux est en manque d'ancrage car il n'arrive pas à se reconnaître dans son *Nom Propre*. Cependant, si leur quête semble a priori se résumer à un pur échec, il ne s'agit que d'un artéfact car cette quête identitaire ne peut réussir que si elle n'est jamais résolue. Ainsi, si Navarre reprend les formes narratives intimistes dans ses romans, ce n'est pas dans l'intention d'éviter d'être considéré lui, en tant qu'écrivain homosexuel, comme le faisaient les auteurs du début de siècle, mais plutôt pour permettre à ses héros romanesques de s'exprimer et de revendiquer leur propre orientation sexuelle et par là, de créer leur propre communauté. Celle-ci est double : elle est à la fois la communauté de *lalangue*, c'est-à-dire une communauté dont les membres refusent la norme imposée par la société dominante politisée, et à la fois la communauté du « playing », celle qui joue pour se distancier du jeu social dont les règles sont d'emblée inscrites. Dans ce point, nous avons donc mis en lumière l'importance de la sociabilité des textes de Navarre. Cependant, si la revendication identitaire est un aspect ; la parodie en est un autre. Tâchons à présent de mettre en évidence ce phénomène.

2.2. La mystique homosexuelle : une esthétique de la parodie

Aucune étude qu'elle soit récente ou ancienne ne parle du traitement parodique dans l'œuvre de Navarre. Cela s'explique sans doute par le fait qu'il n'existe aucun travail d'ampleur sur l'auteur hormis celui de Sylvie Lannegrand. Cependant, nous avons pu constater, à la lecture du corpus, que les romans de Navarre présentaient des scènes que l'on pourrait qualifier de parodiques, c'est-à-dire entendues comme mises à nu des procédés mécanisés du début du siècle. Ainsi, nous pourrions définir l'utilisation de l'écriture intimiste vue précédemment comme un des processus parodiques de l'œuvre navarrienne. Ce point s'attachera à soulever dans les romans navarriens les autres procédés parodiés par l'auteur.

2.2.1. L'inversion inversée

Au XIX^e siècle, Marcel Proust publie *Sodome et Gomorrhe*. Dans le premier volet, il propose une théorisation de l'inversion qui tente d'expliquer l'homosexualité comme une fusion entre les deux sexes communément admis à l'époque, c'est-à-dire entre l'homme et la femme. De cette fusion résulterait « le troisième sexe », dont le concept est repris d'une théorie médicale de Karl Heinrich Ulrichs qui, en 1863, publie le premier livret de ses *Recherches sur l'énigme de l'amour entre les hommes*²¹³ dans lequel il donne une explication biologique de l'inversion. Dans *Sodome et Gomorrhe II*, Proust exemplifie cette théorie à l'aide du célèbre personnage de M. de Charlus dont il naturalise l'homosexualité, faisant d'elle un phénomène inné. En s'inspirant des travaux d'Ulrichs, il considère que l'homme serait dès sa naissance incorporé d'une présence féminine. La communauté des homosexuels formerait dès lors une race distincte (Proust parle de « race des tantes »²¹⁴). Ainsi, en basant ses théories sur le binarisme masculin-féminin, il postule qu'il est improbable que deux hommes du même « genre » puissent s'attirer. Il reprend les propos d'Ulrichs qui fait une distinction entre les féminins (Weiblings) et les virils (Mannlings). De cette binarisation découle le terme d'« uranien » qui qualifie, selon Ulrichs, « une espèce sexuelle à part »²¹⁵.

D'après Laure Murat, c'est de ce schéma que découlent les théories ultérieures de la psychiatrie et de la médecine sur l'inversion, qui font des homosexuels des individus

²¹³ Le titre original est en allemand : *Forschungen über das Rätsel der mannmännlichen Lieben*.

²¹⁴ Pour une analyse plus précise de la théorie de l'inversion dans *Sodome et Gomorrhe I*, et son illustration dans le second volet, nous renvoyons à l'étude de Fabien Jacques, *De l'homme-femme à l'homophobie : étude de la théorie de l'inversion dans « Sodome et Gomorrhe » de Marcel Proust*, Louvain-la-Neuve, août 2002.

²¹⁵ ULRICHS Karl Heinrich, *Forschungen über das Rätsel der mannmännlichen Lieben*, Tome I, Leipzig, 1864, p. 36, cité dans MURAT Laure, *La loi du genre. Une histoire culturelle du « troisième sexe »*, Paris, Fayard, 2006, p. 123.

« dégénérés » atteints d'« inversion du sens génital »²¹⁶. Ainsi, entre la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle, « l'instinct sexuel a été isolé comme instinct biologique et psychique autonome »²¹⁷. Il faudra attendre la première décennie du XX^e siècle, avec les travaux précurseurs de Freud, pour se détacher de l'explication organique et rendre compte du facteur étiologique principal : l'histoire individuelle. Dès lors, l'homosexuel ne sera plus considéré comme une variété sexuée séparée. Plus tard, les travaux de Foucault insisteront sur le rejet du biologisme et du naturalisme. Dans *Le Savoir gai*, Foucault entend « changer d'axe » face à ce qui avait été théorisé auparavant.

Il ne s'agit pas d'une catégorisation sexuelle ou anthropologique constante, mais d'un phénomène culturel qui se transforme dans le temps tout en se maintenant dans sa formulation générale : rapport entre individus du même sexe qui entraîne un mode de vie où la conscience d'être singulier parmi les autres est présente.²¹⁸

Si nous considérons l'œuvre navarrienne comme parodique, c'est parce que l'auteur reprend, dans le corpus que nous avons étudié, des techniques interprétatives du XIX^e siècle semblables à celles de Proust. Nous constatons que dans son œuvre, Navarre se réapproprie les interprétations psychiques du fait homosexuel à travers la dimension organique. Ainsi, dans *K*, le narrateur adopte la même posture que son égal dans *Sodome et Gomorrhe* puisqu'il semble naturaliser l'inversion.

En tous lieux et toutes situations, Pierre Kurwenal s'efforçait d'aller droit à la rencontre, au contact, ou au fait. Et si cela paraît idéal, c'est que **cette race d'hommes**, pour avoir été raréfiée, ou s'être décimée, n'en est pas moins appelée à renaître.²¹⁹

Cependant, le narrateur revient quelques lignes plus loin sur cette explication : « Oui, jamais rien ici d'abusif, jamais aucun procédé ne sera subversivement utilisé »²²⁰. Il s'agit en réalité d'une antiphrase. Cette figure de style relève de l'ironie puisqu'elle consiste à dire le contraire de ce que l'on pense. En effet, le narrateur souligne le fait que rien d'abusif ne sera utilisé dans le récit. Or, il vient précisément de considérer le protagoniste comme issu d'une race à part entière, comme le faisait Proust au XIX^e siècle, dont les théories ont été réfutées le

²¹⁶ MURAT Laure, *Op. cit.* p. 137.

Elle reprend le titre d'un article publié par Charcot et Magnan en 1882 en France qui donne une explication de l'inversion comme maladie mentale.

²¹⁷ PREARO Massimo, *Le Moment politique de l'homosexualité. Mouvements, identités et communautés en France*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2014, p. 47.

²¹⁸ FOUCAULT Michel, *Le Savoir gai*, cité dans ERIBON Didier, *Réflexions sur la question gay*, 2^e édition revue et corrigée, Paris, Flammarion, 2012, p. 469.

²¹⁹ *K*, p. 14. Nous soulignons.

²²⁰ *Ibid.*, p. 15.

siècle suivant. Dans le même chapitre, le narrateur revient sur son projet comme si un changement dans le paradigme explicatif s'était opéré. Il dénonce l'entreprise proustienne :

Voilà du beau, du martelé, voilà de quoi s'inquiéter. On veut une histoire. On réclame des faits, des situations. On voudrait pouvoir épingleur, narguer, ou bien communier, on rejette le préambule. On ne **veut pas voir le comment c'est dedans**.²²¹

Ainsi, dans *K*, la parodie consiste en ce que l'auteur reprenne ironiquement la théorie de l'inversion selon l'axe de la naturalisation en faisant appartenir Pierre Kurwenal à une « race » pour la rejeter presque instantanément. Le narrateur refuse de faire de Pierre un « uranien ». Il ne veut pas voir « le dedans », c'est-à-dire le genre dans lequel il s'inscrit, qu'il soit somme toute, masculin ou féminin.

Cette reprise parodique de la théorie de l'inversion est également illustrée dans *LB*. Navarre y critique la théorie d'Ulrichs selon laquelle l'homosexuel est « un véritable être organisé à la façon d'un hermaphrodite dans lequel l'élément féminin est même prédominant. Malgré leurs organes sexuels mâles, ils sont plus femme qu'homme »²²². En effet, nous observons que Navarre fait de Julien Duperin une figure paroxysmique de M. de Charlus. En effet, dans *Sodome et Gomorrhe II*, M. de Charlus possède en lui, selon le narrateur, une âme de femme dans un corps d'homme dont les manifestations touchent ses attitudes. Le narrateur du roman parle d'une « transmutation complète de M. de Charlus en une personne nouvelle »²²³. Or, bien que cette « transmutation » soit qualifiée de « complète », elle ne concerne, d'après le narrateur, que la tessiture de sa voix qu'il qualifie d'aiguë, maniérée et mièvre. Ainsi, si l'inversion de M. de Charlus est à constater dans la malléabilité de ses cordes vocales, celle présumée de Julien Duperin est plus forte. En effet, ce dernier, s'il est habité par une âme féminine, subit une transmutation réellement complète (a contrario de M. de Charlus). Cette transformation ne résulte pas du travestissement puisqu'elle touche non seulement le genre – Julien devient une Lady –, mais aussi l'apparence biologique du protagoniste, car la pigmentation de sa peau devient noire. Donc, Navarre personnalise littéralement la femme qui s'échappe du carcan masculin de Julien.

En réalité, Proust faisait une distinction entre M. de Charlus et d'autres invertis. Selon lui, M. de Charlus représentait la catégorie des invertis qui ont appris, conscients de la contrainte

²²¹ *Ibid.*, p. 18.

²²² ULRICHS Karl Heinrich, *Op. cit.*, livre XII, 1879, p. 687-688, cité dans MURAT Laure, *La loi du genre [...]*, *Op. cit.*, p. 136.

²²³ PROUST Marcel, *Sodome et Gomorrhe II*, p. 16, cité dans JACQUES Fabien, *De l'homme-femme à l'homophobie [...]*, *Op. cit.*, p. 15.

sociale, à dissimuler l'âme féminine qui vivait en eux. Pour les autres, convaincus du caractère unique de leur condition, la dissimulation de leur féminité n'était pas à cacher. En outre, les invertis proustiens, qu'ils parviennent ou non à camoufler leur âme féminine, n'en sont pas moins tous représentés comme des êtres efféminés malgré leur sexe anatomique masculin. Cette féminité les rend incapables d'être virils. Ce manque de virilité est d'ailleurs définitoire des héros homosexuels tels qu'ils apparaissent dans la littérature du début du XX^e siècle, et dont l'apparence physique les trahit aux yeux de tous, et pas seulement de leurs semblables. Selon Patrick Dubuis, « le trait a vite fait de devenir caricatural »²²⁴. Les héros homosexuels étaient dès lors tous des protagonistes blonds, beaux et jeunes.

La blondeur évanescence par opposition à la robustesse virile et brune, la jeunesse encore incertaine sur ses choix, et la beauté singulière de l'androgynie qui séduit autant qu'elle fascine.²²⁵

Cependant, Dubuis remarque que ce modèle littéraire dominant du début du siècle passé ne correspond pas à une réalité sociale, mais relève davantage de l'imaginaire et du fantasme collectifs. Les personnages sont donc décrits comme possédant des attributs qui ne sont pas ceux de leur sexe et qui les vouent à jouer le rôle féminin. Ainsi, comme le remarque Dubuis, « lorsqu'il dépeint Charlus, Marcel Proust ne s'y prend pas autrement »²²⁶. En effet, si le protagoniste de *Sodome et Gomorrhe* est décrit selon la logique de « l'homme-femme » pour reprendre l'expression proustienne, nous remarquons que Julien Duperin, quant à lui, n'a rien d'un personnage efféminé. C'est là que se trouve, selon nous, la seconde approche parodique de Navarre dans *LB*. En effet, dans ce roman, le protagoniste rompt totalement avec le modèle dominant de l'efféminé, et ce, sur plusieurs points.

D'une part, Julien ne cesse de revendiquer sa virilité à travers ce qui le rend homme, c'est-à-dire son sexe. Contrairement aux théories d'Ulrichs qui considèrent les homosexuels plutôt comme des femmes que comme des hommes, le héros de *LB* revendique par tous les moyens ce qui fait de lui un homme : son phallus. « Ejaculer un peu plus haut que les autres, en prenant bien soin de leur faire remarquer que mon sperme n'a pas la même couleur que le leur »²²⁷. Par son sexe anatomique, Julien revendique son appartenance au genre masculin ; et donc à la virilité. Il se compare ainsi aux « messieurs-dames » qu'il qualifie de « Petites Parisiennes à particule et sans testicule » :

²²⁴ DUBUIS Patrick, *Émergence de l'homosexualité dans la littérature française d'André Gide à Jean Genet*, s.l., L'Harmattan, 2011, p. 32.

²²⁵ *Ibidem*.

²²⁶ *Ibidem*.

²²⁷ *LB*, p. 122.

[...] et l'autre jour, chez Anselme, ils se moquaient de moi, je suis monté sur la table, d'un bond, d'un seul, bousculant l'argenterie et les verres, et je leur ai montré ça, comme ça. Tu vois. Et ils ont vu, bien vu ce qui ne leur arrive plus depuis des années et des années. Anselme avait peur que le maître d'hôtel ne fasse irruption à ce moment-là, et les autres, les messieurs-dames honteuses, les petites Parisiennes à particule et sans testicules se sont réfugiées dans leur honte, partagées entre le sentiment de vivre une minute historique et l'idée d'être l'objet d'un affront.²²⁸

Cependant dans *LB*, nous notons que les « messieurs-dames » ne sont pas des invertis, comme dans *Sodome et Gomorrhe*, mais des travestis. À la différence de ces derniers, les travestis recherchent la présence féminine à travers le déguisement et revendiquent leur goût de jouer à être femme. Si bien que Julien les considère comme un modèle de non-virilité, en ce qu'ils ne revendiquent pas leur masculinité.

D'autre part, Julien n'est pas représentatif de la « folle » ou de « la femme manquée »²²⁹, car son portrait se distingue fortement de ceux dressés en littérature au début du siècle. Ainsi, Julien a trente ans et ne s'insère pas dans le culte de la beauté, contrairement aux héros homosexuels caricaturaux : « Julien regarde son ventre et son nombril. Moches »²³⁰. En somme, Julien Duperin n'est pas semblable à M. de Charlus. Si ce dernier est un inverti, Julien est, ce que nous appelons, un inverti inversé, parce qu'il inverse le modèle de l'inversion proustien. Pour comprendre ce phénomène, revenons à la théorie de Proust dans laquelle il dit qu'« il n'y aurait pas en réalité d'homosexuels »²³¹. D'après cet auteur, « si masculine que puisse être l'apparence de la tante, son goût de la virilité provient d'une féminité foncière, fût-elle dissimulée. Un homosexuel serait ce que prétend être, ce que de bonne foi s'imagine être, un inverti »²³². Ainsi, pour Proust, un inverti est une femme (dont l'apparence est celle d'un homme) qui aime les hommes, alors qu'un homosexuel serait un homme qui aime les hommes. Mais remarquons que ce cas de figure n'existe pas pour Proust. Notre concept de l'inversion inversée consiste en ce qu'en devenant physiquement une femme, Julien, alias Lady Black, conserve, malgré tout, ses atouts virils : « Mon sexe fait fureur. On le mesure. Celui de devant

²²⁸ *LB*, p. 25.

²²⁹ DUBUIS Patrick, *Émergence de l'homosexualité [...]*, *Op. cit.*, p. 32.

²³⁰ *LB*, p. 73.

Cf. Extrait p. 120 lorsque Julien dit : « La honte analogue [...] à celle que l'on peut ressentir en voyant son visage dans un miroir quand on n'aime pas voir son visage dans un miroir ... Moche ».

²³¹ PROUST Marcel, *Sodome et Gomorrhe*, esquisse IV, p. 955, cité dans ERIBON Didier, *Réflexions [...]*, *Op. cit.*, p. 127.

²³² *Ibidem*.

bien entendu. L'autre va droit au cœur »²³³. Ainsi donc, Lady Black reste un homme (en ce qu'elle garde le sexe de Julien) qui aime les hommes :

Le poids de Jacky Poto, chaque matin, sur mon dos : une sonde, une horloge, une mécanique. L'amour me rend belle. Une paire de gifles et c'est la jouissance, incomparable, matinale. Un coup de feu dans le ventre. Mon sexe de devant se tend [...]. C'est un objet qui prend place, en Galerie, aux heures de visite et de faste, c'est un objet noir qui reprend place dans la Galerie blanche.²³⁴

Ainsi, en se transformant en femme, Julien Duperin incarnerait ce que Proust appelle « les invertis », en ce que l'âme féminine qui les habite se serait révélée au grand jour. Cependant, cette transmutation est une parodie de la théorie proustienne car elle en rompt littéralement les codes : si l'inverti se caractérise par un efféminement, Julien est l'incarnation de l'homme viril. La transformation en femme atteint donc son paroxysme puisque, dans le même temps, la virilité du personnage reste intacte : « Quelle différence y a-t-il entre moi [Julien] et une négresse [Lady Black] ? Aucune »²³⁵. En effet, Lady Black valorise son sexe, qui est bien le sien, puisqu'il est noir. Et ce sexe est témoin de la virilité suprême de cette femme : « J'ai plu à Oswyn, diablement. Car il aimait les femmes diablement, et il tenait en moi le beau sexe qu'il aurait voulu avoir mais qu'il n'avait pas »²³⁶. Ainsi, parodiquement, Lady Black est plus virile que les hommes avec qui elle entretient des relations, car contrairement à M. de Charlus, c'est une femme qui possède en elle, non pas une âme féminine, mais une âme masculine : celle de Julien Duperin. Et c'est cette âme masculine qui attire les autres hommes : « Ceux qui ont rencontré Lady Black le disent : la plus belle femme du monde est un homme »²³⁷. Ainsi donc, la transmutation de Julien se présente pour lui comme une manière d'augmenter ses atouts d'homme qui aime les hommes : « tellement femme, tellement homme à la fois, et tellement noir aussi : personne ne peut résister au fait que je sois tellement, tellement »²³⁸.

L'inversion inversée, comme processus parodique dont fait usage Navarre, lui permet de revendiquer qu'il existe bel et bien des homosexuels, et non pas des invertis, tels que définis par Proust. Il dénonce ainsi la théorie organique de l'homosexualité en la tournant en dérision : « René-Victor a dit de cette femme que Julien cache en lui : “Elle a le plus fantastique diagnostic psychologique que je connaisse” »²³⁹.

²³³ *LB*, p. 370.

²³⁴ *Ibid.*, p. 389.

²³⁵ *Ibid.*, p. 380.

²³⁶ *Ibid.*, p. 382.

²³⁷ *Ibid.*, p. 430.

²³⁸ *Ibid.*, p. 390.

²³⁹ *Ibid.*, p. 133.

Selon nous, la transformation que subit Julien peut également être envisagée autrement. Elle pourrait en effet être une manière pour Navarre de dénoncer une technique littéraire utilisée autrefois en littérature pour rendre possible des amours qui ne l'étaient pas autrement. Changer le sexe d'un des deux partenaires afin d'éviter la censure liée à l'exploitation transgressive de l'homosexualité était monnaie courante à l'époque pour des auteurs qui n'assumaient pas entièrement de traiter de ce sujet. En faisant de Julien une femme (nous ne prendrons pas en compte dans cette tentative explicative la virilité qu'elle manifeste), il transforme le récit d'amours homosexuels en un récit racontant des liaisons hétérosexuelles d'une Lady : « Comme chaque matin, avant de faire le ménage, Jacky Porto va prendre Lady Black »²⁴⁰. Ce processus d'inversion des sexes permet alors au personnage de se dire, comme si le fait d'en avoir fait une femme rendait l'histoire plus acceptable :

C'est là, oui, c'est là que je vais mourir sublimement noire dans ma peau noire, mes pensées noires et mon âme toute blanche de péchés, de ces péchés d'hommes blancs, toujours recommencés avec l'ardeur des grandes voyageuses du cul.²⁴¹

Dans cette approche, nous émettons l'hypothèse que le livre IV de *LB* constitue pour Navarre une sorte de réflexion épistémologique sur sa propre littérature, qui serait pour le lecteur une sorte de clé de lecture dénonciatrice d'un procédé littéraire ancien. Nous remarquons en effet, dans le dernier livre qui constitue le roman, que le rôle premier de Lady Black est d'écrire pour reprendre le récit de Julien sous un autre jour : « Et maintenant, je ne suis plus bonne qu'à écrire »²⁴². En tant que version féminine de l'ancien narrateur (Julien), « elle serre [le stylo-phallus] dans sa main noire entre ses doigts noirs »²⁴³. Il s'agirait dès lors pour Navarre de dénoncer ce transfert qui consistait à parler d'amour homosexuel de manière masquée.

Lady Black, avant le grand et dernier black-out, prend le métropolitain parisien pour rencontrer un collégien parisien. Lady Black, c'est moi ; je vous raconte une histoire, celle d'il y a un instant.²⁴⁴

Mais cette tentative se révèle être un échec car Lady Black n'arrive pas à écrire des amours qui sont factices : « Je fais semblant de réfléchir à ce que je n'ai pas voulu vivre »²⁴⁵. Pour Navarre, le fait de se cacher derrière des personnages féminins est un frein à la liberté. Lady Black est

²⁴⁰ *LB*, p. 367.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 369.

²⁴² *Ibid.*, p. 397.

²⁴³ *Ibid.*, p. 369.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 371.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 394.

« une création de l'esprit »²⁴⁶ ! Ainsi Lady Black n'est qu'une façade créée par Julien. En voulant se faire passer pour ce qu'il n'est pas, il se fait prendre à son propre piège. La scène de la bagarre entre lui et un autre homme témoigne de cette mascarade (le « je » de cette scène est celui de Lady Black qui rapporte l'évènement de la veille).

Après le déjeuner, j'emboîte le pas d'un homme jeune et beau [...]. Il entre dans la galerie marchande. Je le suis. Il entre dans un immeuble. Je le suis. Il prend l'ascenseur : j'ai tout juste le temps de le suivre ; la porte se referme. Il ne me demande rien, appuie sur le bouton du dernier étage et du revers du même geste me gifle et commence à me frapper en répétant « pédé ».²⁴⁷

Pour revenir au phénomène de l'inversion inversée, nous constatons que Navarre exploite ce processus d'une autre manière dans *LPGC*. En effet, dans ce roman, la femme ne surgit pas de l'intérieur même de l'individu, mais elle est parodiquement représentée comme une instance en dehors de lui qui peut s'y incorporer quand elle le désire. Ainsi, cette femme, individualisée, possède un corps et une existence propre, mais elle a pour fonction de venir influencer le héros navarrien. On comprend dès lors la portée ironique de cette représentation surjouée du binarisme « homme-femme » dont traitaient Proust et Ulrichs. Cette fois, la femme est présentée comme une menace, c'est celle qu'il faut éviter. Dans *Sodome et Gomorrhe*, M. de Charlus essaye de dissimuler la femme qu'il possède en lui. En revanche, dans *LPGC*, nous constatons que Roland doit se dissimuler lui-même pour éviter que la femme vienne le corrompre. Navarre défend de surcroît l'homosexuel comme un homme qui aime les hommes et qui évite, dans ce cas-ci, de rencontrer la femme qui le fera femme : « Ne la regarde pas, elle comprend tout. Elle est aussi entrée dans le corps d'un autre. On n'en ressort jamais intact ! »²⁴⁸. Navarre utilise la métaphore des sirènes pour parler de cette femme corruptrice de l'âme des homosexuels. De la même manière que ces êtres mythologiques, Adeline chante pour attirer les hommes dans le but de les pervertir :

La Mère Adeline, cette folle, qui sortait de chez elle, comme chaque soir, pour se promener dans la ville en chantant ses chansons obscènes. « Qui vaï... qui vaï... li humen di amourousco... » cria-t-elle en nous voyant. Puis elle se mit à chanter ce qu'elle venait de crier, comme pour nous narguer, dans cette langue qui ne tient ni de l'oc, ni de notre patois et qui n'appartient qu'à elle. [...], Adeline, les mains sur les

²⁴⁶ *LB*, p. 406.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 423.

²⁴⁸ *LPGC*, p. 99.

hanches, nous a regardé entrer à Saint-Pardom. Son chant brusquement vira au grave et ressembla à des aboiements successifs, presque haletants.²⁴⁹

Nous proposons une lecture des paroles d'Adeline suite à l'inventaire effectué, dans son discours, de différents items intéressants : le verbe « aller » selon son ancienne graphie « qui va », le syntagme nominal « li humen » qui est le pluriel désignant en ancien français « les hommes » (ou de manière plus générale « les humains »), et le terme « amourousco » qui se rapproche facilement du terme « amoureux ». Nous pouvons voir dans ce discours une sorte d'incantation visant « les hommes amoureux », c'est-à-dire les homosexuels navarriens. Cette hypothèse, qui est la nôtre, est renforcée par la mise en scène : Adeline, dès avoir rencontré Roland et Joseph, entame son incantation. Mais Roland met en garde Joseph : « Ne la regarde pas [...] », et donnera une explication : « Elle est déjà entrée dans le corps d'un autre ».

Outre cette femme corruptrice, *LPGC* reprend également l'idée proustienne de « race », comme c'était le cas dans *K*. Ainsi, Roland et Joseph se définissent comme appartenant à une sorte de tribu éloignée, divine, qui ne se confond pas avec celle des hommes : « Nous nous dévorerons et par la magie d'une dignité nous saurons vieillir ensemble, qui sait ? Voilà que les humains ont délégué un chat et un enfant pour nous observer au plus près »²⁵⁰. Plus loin, Roland reprend le même discours pour parler des relations sexuelles entre les individus : « les humains sont fous de semences »²⁵¹, et pour parler de la famille : « la famille humaine est bien hasardeuse »²⁵². Cependant, une fois de plus, nous notons que Navarre tourne en dérision cette conception raciale de l'homosexualité. Dans *LPGC*, le totem du clan, dont proviennent Roland et Joseph, c'est-à-dire, selon l'acception commune du terme, ce qui représente l'ancêtre à vénérer comme une divinité, n'est autre que le sexe de Roland.

Roland ! Tu as le corps des jours et des saisons [...]. Je regarde ton sexe sombre, sa poche lourde, sa toison en broussaille et je fais déjà la quête buissonnière. Je me perds dans cette forêt vierge. **Je salue le totem.** [...]. Peut-être sommes-nous les derniers d'une **tribu sauvage** ? Où sont les autres que nous ne rencontrons jamais ? Ah s'ils pouvaient savoir que nous existons, nous aussi.²⁵³

²⁴⁹ *Ibidem*.

L'utilisation du mot « folle » (nous soulignons dans l'extrait) pourrait également être vue comme une référence aux théories proustiennes. Par conséquent, dans ce contexte, ce ne serait plus ni Roland, ni Joseph, qui seraient considérés comme telle, mais cette femme qui symbolise l'âme féminine des invertis.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 154.

L'extrait fait référence à Martial, l'enfant de Robert et le chat Tityre qu'il a rapporté avec lui. Martial a demandé à Joseph de lui apprendre à écrire.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 181.

²⁵² *Ibid.*, p. 185.

²⁵³ *LPGC*, p. 154. Nous soulignons.

La reprise parodique est telle que Navarre va jusqu'à utiliser les mêmes métaphores naturelles que Proust (Fabien Jacques montre en effet que la tentative de Proust d'expliquer l'inversion comme un phénomène naturel, passe par l'évocation du monde végétal dans ses récits).

[...], la présentation de l'inversion comme phénomène observable dans la nature a une conséquence non négligeable. Il s'agit en effet, pour Proust, [...] de traiter d'un phénomène naturel. On peut le voir ici procéder à ce que l'on pourrait qualifier de « naturalisation de l'inversion » [...]. Chose significative, on peut également observer un grand nombre d'occurrences du terme *nature* et de tous ses dérivés tels que *naturel(le)*, *naturellement*, etc. [...] elles créent [...] dans le chef du lecteur une ambiance générale d'« histoire naturelle » ou, du moins, un climat général de réflexion en termes de nature. De plus, nombre de ces références « naturelles » sont directement liées aux « messieurs de Charlus » ; [et] est présente également à l'esprit du narrateur lorsqu'il observe la rencontre de Charlus et de Jupien.²⁵⁴

Joseph et Roland se considèrent donc comme les derniers d'une tribu « naturelle ». Joseph compare son discours à un « chant » semblable à « celui des bergers d'autrefois, quand les hommes de loi n'avaient pas encore travaillé. Quand ils n'avaient pas encore inventé la propriété de toute nature. **Quand nous étions Nature** »²⁵⁵. Mais cette Nature est sexuelle : « Tu as le corps des jours et des saisons. Ton sexe emplit ma bouche. Et je te bois »²⁵⁶.

Si la reprise de la théorie proustienne de l'inversion est constitutive, d'après nos analyses, de l'esthétique parodique de Navarre, elle n'en n'est pas la seule. En effet, nous constatons derechef que l'auteur mobilise, dans ses romans, d'autres procédés, dans le but de reprendre la mystique homosexuelle à son propre compte.

²⁵⁴ JACQUES Fabien, *De l'homme-femme à l'homophobie* [...], *Op cit.*, p. 22-23.

²⁵⁵ *LPGC*, p. 154. Nous soulignons.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 156.

2.2.2. Virilité et masculinité

On a pu le lire précédemment, la mystique homosexuelle développée par les auteurs antérieurs à l'époque navarrienne présente l'homosexuel comme un être archétypal. Il est représenté comme un être efféminé doté de trois qualités principales : il est beau, jeune et principalement blond. Nous reprenons le terme de « mystique » tel que défini par Patrick Dubuis comme reposant essentiellement « sur des croyances, voire des superstitions qui n'entretiennent qu'un rapport lointain avec le réel ; [mais qui] se manifestent presque toujours sous la même forme chez des écrivains très différents [...] »²⁵⁷. Ainsi, les archétypes sont assimilés à un véritable culte religieux qui trouve son expression dans le domaine littéraire. Selon ce théoricien, « l'originalité des écrivains du début du XX^e siècle a consisté à codifier en quelque sorte ces modes d'expression qui, aujourd'hui, sont devenus de véritables *topoi* du désir homosexuel »²⁵⁸. À ceux évoqués ci-dessus, s'ajoute la pureté comme état idéalisé.

Dans le corpus étudié, nous voyons que les héros navarriens sont loin d'être purs. Ils ne sont pas représentatifs de l'angélisme présent, par exemple, dans les romans de Jean Cocteau, et leurs choix ne les portent pas à la chasteté. Au contraire, ils assument leur sexualité au grand jour et se détachent du modèle de la femme. Pour certains, comme Julien Duperin dans *LB*, leur sexe anatomique et les rapports sexuels qu'ils entretiennent est une manière d'affirmer leur virilité. Pour d'autres, la virilité s'atteste à travers la paternité.

Avant d'aborder les manifestations de la virilité dans l'œuvre navarrienne, revenons sur ce concept aux contours flous. Pour Jean-Jacques Courtine, en effet, la virilité est une notion mouvante et insaisissable, car elle varie en fonction de l'Histoire :

La virilité est toujours, nécessairement, en état de crise, et l'est à chaque fois que la réalité de l'histoire vient contredire cet idéal de puissance niant l'impuissance, chaque fois que l'histoire réelle renferme des facteurs de déstabilisation de la puissance masculine que la virilité suppose, c'est-à-dire en permanence.²⁵⁹

Cette vertu connaît donc plusieurs définitions liées aux contextes socio-historiques dans lesquels elle apparaît. Si bien que Corbin, Courtine et Vigallero, dans leur étude historique de la virilité, concluent que « la virilité n'existe pas »²⁶⁰. Elle est dès lors associée à un mythe dont

²⁵⁷ DUBUIS Patrick, *Émergence de l'homosexualité* [...], *Op cit.*, p. 179.

²⁵⁸ *Ibidem*.

²⁵⁹ COURTINE Jean-Jacques, *Histoire de la virilité. La virilité en crise*, tome 3, cité dans *Le Nouvel Observateur*, n°2449, 13 octobre 2011.

²⁶⁰ CORBIN Alain, COURTINE, Jean-Jacques et VIGALLERO Georges (éd.), *Histoire de la virilité*, tome 1, 2, 3, Paris, Seuil, 2011.

les contours sont redéfinis à chaque époque. Ainsi donc, au XIX^e siècle, les archétypes de l'homme viril étaient principalement fondés sur un modèle de virilité machiste. Dans ses travaux, l'historien André Rauch démontre que la virilité est un concept qui se structure autour du mythe du soldat. L'homme est dès lors perçu comme viril s'il fait preuve de puissance (notamment dans la sexualité conjugale), d'altruisme, de bravoure et d'honneur. Par ailleurs, nous voyons que la figure de l'homosexuel, associée à celle d'une femme, semble dès lors être en contradiction avec ce mythe de la virilité. Si tant est que son apparence est liée aux caractères moraux, « l'homosexuel efféminé hérite de tous les défauts des femmes : nervosité excessive, bavardage, jalousie, balancement des hanches [...] »²⁶¹. Pour Alain Corbin, les premières valeurs de virilité concernent la maîtrise des émotions : un homme ne doit pas pleurer, ni être jaloux. Et pour Gil Mihaely dans *L'Émergence du modèle militaro-viril*, le signe de la virilité réside dans les poils qui permettent, en outre, de distinguer le sexe d'un enfant de celui d'un adulte. Selon lui, les poils symbolisent la force sexuelle, la fécondité et la paternité possible.

En reprenant ces quelques théories parmi d'autres, nous constatons facilement que la virilité est issue, au même titre que l'efféminement supposé des homosexuels, d'un imaginaire collectif. Au XX^e siècle, un déplacement s'opère, grâce notamment à la réhabilitation de l'étiologie comme domaine explicatif de l'homosexualité. La virilité n'est plus uniquement associée au machisme, mais elle est dès lors issue, selon Denis Jeffrey, « des sentiments : c'est la manière pour un homme de s'éprouver comme homme, de se sentir homme »²⁶². Ainsi, pour affirmer sa virilité, l'individu doit montrer qu'il n'est pas une femme. Pour Jeffrey, ce besoin de montrer sa virilité aux autres est consubstantiel à l'ancrage dans la société : « Il n'y a guère de civilisation dans laquelle les hommes ne sont pas face à la nécessité de prouver leur virilité dans des épreuves spéciales »²⁶³.

Ce besoin est d'autant plus fort chez les homosexuels en raison de leur assimilation sédentarisée, à partir du XIX^e siècle, à la figure de la femme. Si cette assimilation entre l'efféminement et l'homosexualité va de soi, que ce soit dans les discours sociaux, médicaux ou littéraires de l'époque, elle empêche l'homme de se revendiquer en tant qu'être viril. En réalité, selon le sociologue et historien Michaël Pollack, « l'efféminement chez les gays serait le résultat de l'oppression homophobe ou anti-homosexuelle ». Elle résulterait, par conséquent, d'après Régis Revenin, « d'un mépris profond et renouvelé pour les femmes et les valeurs dites

²⁶¹ REVENIN Régis, « Homosexualité et virilité », dans CORBIN Alain, COURTINE, Jean-Jacques et VIGALLERO Georges (éd.), *Histoire de la virilité*, tome 2, Paris, Seuil, 2011, p. 381.

²⁶² CORBIN Alain, COURTINE, Jean-Jacques et VIGALLERO Georges (éd.), *Histoire de la virilité*, tome 3, Paris, Seuil, 2011, p. 144.

²⁶³ *Ibidem*.

féminines. On doit sans doute lire la misogynie des médecins et par extension de l'ensemble de la société »²⁶⁴. Devons-nous dès lors considérer la virilisation des héros navarriens comme une manière de revendiquer le droit des femmes ? Si nous n'écartons pas cette hypothèse, elle ne fera pas l'objet de la présente étude.

Si l'homosexuel est représenté, on a pu le lire, par la figure de l'efféminé tout au long du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, Navarre propose, selon nous, une autre lecture. L'approche navarrienne de la virilité est avant tout parodique, puisqu'elle propose, dans sa fonction première, de rompre avec le discours proustien, et ce, de manière ironique. Nous notons que les manifestations navarriennes de la virilité homosexuelle sont propres à l'auteur. Les protagonistes définissent eux-mêmes les contours du concept : comme mentionné supra, pour certains, la virilité est revendiquée à travers leur sexualité, tandis que pour d'autres, elle s'atteste par la paternité.

Dans le point précédent, nous avons étudié la manière dont Julien Duperin se détachait de la figure de l'efféminé en faisant de son sexe et de ses relations sexuelles des indices révélant le mâle qui est en lui. Ainsi, bien que la virilité soit un concept mobile, sa constante est qu'« être viril c'est être sexuellement puissant »²⁶⁵. Si les théories du XIX^e siècle affirmaient que cette puissance était uniquement valable si elle consistait en un acte sexuel avec les femmes, dans sa fiction, nous constatons que Navarre fait de ses protagonistes des êtres tout aussi puissants, voire plus puissants, que les hommes hétérosexuels. L'atout génital des héros dépasse ceux des autres personnages masculins. Dans *LB*, nous remarquons en effet que Julien Duperin possède le sexe dont rêve Oswyn, celui « qu'il aurait voulu avoir mais qu'il n'avait pas »²⁶⁶. Son sexe s'oppose donc au « sexe du Français moyen, [qui est] recroquevillé comme un accordéon tout fripé »²⁶⁷. En outre, nous voyons bien que Julien joue de sa virilité. Son sexe est sans cesse droit (« [il] fait office de chapiteau »²⁶⁸), et long « comme un phallus de pierre »²⁶⁹. L'attitude qu'il

²⁶⁴ REVENIN Régis, « Homosexualité et virilité », dans CORBIN Alain, COURTINE, Jean-Jacques et VIGALLERO Georges (éd.), *Op. cit.*, p. 381.

²⁶⁵ DE MONTCLOS Violaine, « A la recherche du mâle perdu », *Le point, Société*, n°2038, 6 octobre 2011.

²⁶⁶ *LB*, p. 382.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 72.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 153.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 229.

adopte est machiste (« il se gratte les cuisses et les couilles »²⁷⁰) et son apparence ne trahit pas une quelconque présence féminine. De surcroît, elle va même jusqu'à attirer les femmes :

[...] les mains dans les poches de son pantalon (collant très chic, très « in », juste cradoque ce qu'il est, beau beau beau, moulant un joli et massif cul d'homme. Oui, un cul d'homme. Un vrai. Pas un cul de tante. Bien moulé dans un pantalon moulant. Un cul de mec dans un pantalon moulant de mec. Pas de doute. La rondeur ne trahit aucune aberration sexuelle. C'est du vrai, du beau, du pour les dames d'aujourd'hui.²⁷¹

Ainsi, en attirant les femmes par ses atouts, Julien incarne l'homme viril. Parodiquement, cela colle également à la théorie de Proust selon laquelle les femmes ne seraient attirées que par des hommes virils, et non par des invertis. Dans *LB*, Julien incarnerait donc le parfait hétérosexuel et pourtant, il n'est pas attiré par les femmes. Dans l'extrait ci-dessus, le narrateur oppose le terme « tante » à ceux de « mec » et d'« homme », faisant de Julien un homme et non pas une « tante » au sens proustien du terme. Cette appellation est d'ailleurs moquée dans le roman : « Raymond a encore une voix de garçon. La tante n'a pas percé »²⁷².

Nous avons déjà vu de quelles manières Julien se distinguait du personnage de M. de Charlus. Par l'ironie de Navarre sur les figures de « tantes », le décalage opéré est complet, car l'auteur les tourne en dérision : « une tante conne, sur un palier, à poil dans une chemise indienne, courte, avec la queue et les couilles qui pendent »²⁷³.

L'association de la virilité au sexe est également présente chez les autres personnages homosexuels de *LB*. En effet, Jacky Poto, l'amant de Julien, est décrit en ces termes : « Le sexe de Jacky Poto est un grand bâton. Un grand bâton noir. Quelque chose de monstrueux qui rend toute chose impossible, tout désir inassouvi »²⁷⁴. Nous voyons que cette idée revient dans d'autres romans d'Yves Navarre puisque dans *LPGC* : « Antoine est fier de son phallus »²⁷⁵, et plus loin dans le récit, le narrateur donne une description du sexe de Roland : « ton sexe est noir, presque brun. Il y a du sang d'arabe dans nos veines »²⁷⁶. D'ailleurs, dans ce roman, Navarre ironise sur la question de la virilité au début du siècle :

²⁷⁰ *LB*, p. 92.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 247-248.

²⁷² *Ibid.*, p. 99.

²⁷³ *Ibid.*, p. 96.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 65.

²⁷⁵ *LPGC*, p. 108.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 56.

Oui, Monsieur le gendarme, son corps est mon point de non-retour et ses yeux sont le reflet de toute nature ! Raillac Roland est plus petit que moi. Pour un peu, je lui embrasserais le bout du nez. Et ça, Monsieur le gendarme, ne le notez-pas, puisque ce n'est pas morale admise. Une bise sur le bout du nez, ce n'est pas viril n'est-ce pas ?²⁷⁷

Dans cet extrait, bien que le propos de Joseph apparaisse désuet, « une bise sur le bout du nez » annonce de quelle virilité il est question. Faire une bise sur le nez de Roland n'est pas viril puisque, pour l'être de manière effective, il s'agirait d'embrasser son partenaire comme le font les hommes. Ainsi, le propos n'est pas de condamner la virilité des deux protagonistes, mais de montrer qu'en se faisant une bise sur le nez, ils ne sont pas virils. C'est pourquoi, ils devraient plutôt s'embrasser. Le narrateur semble donc dire que le gendarme est plus à même de considérer la bise sur le nez comme contraire à la morale plutôt que de voir deux hommes s'embrasser.

Dans *CAQVE*, nous notons que David associe sa virilité à celle de Dieu²⁷⁸ et se fait même comparer à lui par son fils. Pour qualifier ce phénomène, nous reprenons le concept de Patrick Dubuis qui parle de « dimension tellurique »²⁷⁹. « Les protagonistes particip[ent] à une sorte de rite sacré qui contribue à exalter leur virilité toute puissante. A ce moment-là, ils n'ont d'égal que les dieux »²⁸⁰. Nous retrouvons cette dimension dans l'œuvre navarrienne puisque l'auteur associe l'amour homosexuel à une dimension « quasi cosmique »²⁸¹. Cet amour devient alors une sorte de rite sacré permettant aux protagonistes navarriens de s'élever au-dessus des autres hommes. Dans le *PJF*, la scène finale nous propose une illustration de ce rite d'amour et contribue également à donner du sens au titre du roman :

Portrait de Julien devant la fenêtre. Tu te retournes, à genoux, le menton sur le rebord de la fenêtre, les mains pelotonnées, cramponnées, comme pour te caler le visage. La vareuse est tombée, dans ton dos, sur les talons de tes godillots de prison. Nu. Le dos. Lisse. Mouillé. Tu prends la pluie de front, en plein visage. Tu craches à l'extérieur. Tu baves. Tu ris. Je ne sais plus. J'ai l'impression que tu vas bondir au-dehors et t'envoler.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 52.

²⁷⁸ *CAQVE*, p. 127.

Nous renvoyons également à la visite d'Akira à son père David : « David est un Dieu pour Akira ».

²⁷⁹ DUBUIS Patrick, « De l'homosexualité à travers l'œuvre romanesque d'Yves Navarre », dans LÉCONTE Philippe et LANNEGRAND Sylvie (éd.), *Les Cahiers d'Yves Navarre. Une vie écrire*, s.l., H&O, 2015, n°1, p. 105.

²⁸⁰ *Ibidem*.

²⁸¹ *Ibidem*.

[...]. Pluie battante, lourde, tiède. [...]. Cette violence nous rassemble. [...]. Mains jointes sur ton sexe, comme pris de court, tu te recueilles.²⁸²

Dans cette scène, Julien se baigne dans une pluie d'orage, mimant les gestes ritualisés d'une relation intime avec Kappus : « Te voilà entièrement dénudé à te frotter de partout [...], tu te tiens les genoux, les cuisses [...]. Je t'entends geindre, comme un soupir ou un rire, par spasmes, tout courbé »²⁸³. Nous pouvons rapprocher cette scène de celle présente dans *LPGC* où, après s'être déshabillés, Roland et Joseph se livrent à une lutte amoureuse en pleine nature :

L'orage gronde et la pluie devient étonnamment tiède et frappante. Roland me pousse dans l'herbe et s'amuse à sauter au-dessus de moi. Je l'attrape par le pied. Il bascule. Je le plaque au sol [...]. Mon ventre contre le sien, mes cuisses plaquent ses cuisses, nos pieds se crochètent, nos sexes croisent le fer, s'incrument dans nos ventres, les bras tendus sur ses poignets, mon buste relevé, et lui roulant sa tête de droite, de gauche et souriant, je lui crache en plein visage, crachat mêlé à la pluie [...]. A son tour [il] me crache en plein visage pour, d'un sursaut, se dégager, rouler dans l'herbe, se relever et partir en courant, en contrebas, bras en croix, saluant le ciel, la pluie, et les coups de tonnerre.²⁸⁴

Cette dimension tellurique dont parle Dubuis permet aux protagonistes navarriens d'atteindre une dimension supérieure de l'amour homosexuel, et donc de se distinguer des autres. En se rapprochant ainsi de Dieu, ils deviennent l'incarnation même de l'Homme et de l'Humanité. Dans le *TV*, les amours entre Pierre Forgues et Bernard découlent également d'un rituel où les gestes et les attitudes sont répétitifs, et permettent aux héros d'atteindre un univers transcendantal :

Bernard se lève, retire son tee-shirt et son slip. A genoux devant la cheminée, il rallume le feu. Je range les assiettes, les couteaux, les fourchettes, et les verres. [...] Je range les chaises autour de la table. La musique, un peu plus fort. Bernard me tend la main "viens !" Et me voilà de nouveau, à genoux, devant lui. **La grandeur est un exercice facile.** Elle ne fait appel qu'à la **technique de la reproduction.**²⁸⁵

Dans cet extrait, on constate que la notion cosmique est explicitement mentionnée par le terme « grandeur ». Cette dernière découle d'une « technique de la reproduction », c'est-à-dire d'un rituel. De plus, nous voyons que cette dimension est facile d'accès selon les protagonistes.

²⁸² *PJF*, p. 184-185.

²⁸³ *Ibidem*.

²⁸⁴ *LPGC*, p. 93.

²⁸⁵ *TV*, p. 44-45. Nous soulignons.

Tout se déroule donc comme si leur virilité les conduisait essentiellement à cet état divin. En ce sens, nous pouvons penser que la relation homosexuelle est vécue comme une renaissance pour les personnages : « [...] et cette jouissance pour nous surprendre. Naissance »²⁸⁶.

Cette ascension divine est reprise également dans *CAQVE* où David, nous l'avons mentionné précédemment, est associé explicitement à la figure de Dieu²⁸⁷. Les rapports qu'il entretient avec Roch font également l'objet d'un rituel, mais celui-ci se distingue des autres en ce qu'il préfigure la mort de David : « Je demande à David de ne pas bouger. J'ouvre en grand la fenêtre de la chambre. [...]. Je change les draps souillés et les taies d'oreillers si vite cuirassées de sueur. Voici bientôt le lit immaculé dans lequel je couche mon aimé. Il dort bouche bée. Je le borde »²⁸⁸. Nous constatons néanmoins que ce rituel, bien que funèbre, n'en reste pas moins ascendant : « La main tremblante, David caresse mon torse mouillé, puis mon ventre, me saisit, encore une fois notre réjouissance »²⁸⁹.

L'association de David à Dieu se fera à la suite de la dernière visite qu'il reçoit de son fils Akira.

Nous l'avons déjà mentionné précédemment dans ce point, alors que certains font de leur « demoiselle »²⁹⁰ une fonction revendicatrice de leur virilité, pour d'autres, la virilité s'atteste à travers la paternité. En effet, nous remarquons de surcroît que les héros navarriens sont également des géniteurs. Dans *CAQVE*, David a eu une relation avec Yoshi, de laquelle est né leur fils. Cette relation résulte de l'attirance de la femme envers David. Ainsi, de la même manière que Julien dans *LB*, David est également attirant pour le sexe opposé.²⁹¹

Yoshi était éprise de lui, comment savoir avec une jeune Japonaise qui éclate de rire en fondant en sanglots, ou invariablement [...]. Yoshi voulait un enfant de David.²⁹²

Dans *K*, lorsque le patron de Pierre parle de ce dernier, la même idée revient : « il plaisait tant aux femmes qu'aux hommes, je crois pouvoir l'affirmer mais il ne se laissait jamais choisir

²⁸⁶ *LPGC*, p. 182.

²⁸⁷ *CAQVE*, p. 127.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 90.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 19.

²⁹⁰ Ce surnom désigne le sexe de l'homme, il est utilisé par Pierre Forgues dans le *TV* et Julien Duperin dans *LB*.

²⁹¹ Il s'agit encore ici de créer une distance parodique avec le personnage de M. de Charlus dont la virilité n'est qu'un rêve qu'il ne pourra jamais atteindre en raison de sa féminité attestée. Nous renvoyons à la scène de la flagellation du baron de Charlus par un jeune matelot dans *Le Temps perdu* (Paris, Gallimard, p. 159). Scène qui fera dire au narrateur : « Au fond de tout cela, il y avait chez M. de Charlus tout son rêve de virilité, attesté au besoin par des actes brutaux », p. 190.

²⁹² *CAQVE*, p. 44.

ni par les unes ni par les autres »²⁹³. Contrairement à Pierre, David est *choisi* par Yoshi pour devenir le père de son enfant : « Elle avait décidé que David serait le père »²⁹⁴. C'est grâce à ce choix que les protagonistes navarriens attestent leur masculinité. Cela est d'autant plus fort que, dans *CAQVE*, Yoshi décide de choisir David parmi d'autres. Elle le considère donc comme un homme viril, dans l'acception qu'en donne Roch, c'est-à-dire en tant qu'être « puissant, adepte de la sexualité conjugale »²⁹⁵. Précisons que Navarre ne fait pas de ses héros homosexuels des individus bi ou hétérosexuels. David est dans une relation avec Roch depuis vingt ans. Son orientation sexuelle est clairement définie dans le récit, et cette situation ne constitue pas un frein à la relation amoureuse des deux héros navarriens. Elle leur permet au contraire d'augmenter leur pouvoir d'homme.

Ainsi, dans le corpus, bien que tous les héros navarriens se revendiquent homosexuels, ce sont pour la plupart d'entre eux des pères, au sens nucléaire du terme, c'est-à-dire, reconnus comme le parent biologique (et/ou social) de sexe masculin d'un enfant. Cette mise en scène du père est révélatrice de l'esthétique parodique navarrienne, en ce qu'elle dresse un portrait d'homosexuel patriarcale qui n'était pas acceptable chez Proust.

Dans *LPGC*, les deux protagonistes principaux, Roland et Joseph, sont tous les deux mariés : Sabine est la femme de Roland et Clothilde, celle de Joseph. Ainsi donc, nous remarquons que bien qu'ils soient homosexuels, ces deux hommes forment avec leur famille respective les parfaits petits couples bourgeois conformes aux normes de la société. De la même manière, dans *PJF*, le juge Kappus est marié à une femme : Lucile. À eux deux, ils ont une fille unique, Martine, et des petits-enfants, Romain et Bénédicte. Cependant, contrairement à la situation du *PGC*, le noyau familial du protagoniste du *PJF* est restreint, car « Lucile et Martine ont tout de suite formé un couple »²⁹⁶, dont Kappus est exclu.

Dans le *TV* et *K*, la situation est un peu différente car, si Pierre Forgues et Kurwenal ne forment pas un couple stricto sensu, ils se révèlent être tous les deux des géniteurs supposés comme dans *CAQVE*. Ainsi, dans le *TV*, la relation que Pierre Forgues entretient avec Marie reste ambiguë tout au long du récit, puisque Marie ne cesse de l'appeler « chéri »²⁹⁷. Les parents

²⁹³ *K*, p. 168.

²⁹⁴ *CAQVE*, p. 44.

²⁹⁵ RAUCH Alain, *Histoire du premier sexe. De la révolution à nos jours* [2000], Paris, Hachette Littérature, 2006, cité dans REVENIN Régis, *Homosexualité et virilité*, dans VIGALLERO Georges (éd.), *Histoire de la virilité*, tome 1, *Op. cit.*, p. 369.

²⁹⁶ *PJF*, p. 11.

²⁹⁷ *TV*, p. 58

Cela renvoie à la scène où Marie répond à la place de Pierre à une question de Mariette : « Oui Mariette. Vous avez raison. Mais Pierre n'a jamais été scout. **N'est-ce pas chéri** ? ». Nous soulignons.

de Pierre, ainsi que son amie Mariette, resteront d'ailleurs persuadés que leur fils est en couple avec elle : « elle [la famille de P.] est persuadée que le bébé est de toi »²⁹⁸. D'ailleurs, à plusieurs reprises, le récit présente Marie comme la conjointe du protagoniste : « Marie me prend le bras, la tête sur mon épaule, nous marchons comme deux amoureux »²⁹⁹, « nous ne serons jamais un couple que pour les autres »³⁰⁰.

La même ambiguïté s'installe entre Sarah et Pierre Kurwenal dans *K*, puisque Sarah partage la vie de Pierre et de David, formant ainsi « un couple à trois »³⁰¹ qui donne naissance à un enfant. Si Pierre en est le géniteur, c'est David qui en sera le père une fois que Pierre sera interné à l'hôpital en raison de sa folie naissante. L'ambiguïté qui règne entre Pierre et Sarah provoque la jalousie de David, « comme une accusation portée à un couple. Sarah et Pierre ? »³⁰².

Les manifestations de la virilité chez les protagonistes mis en scène par Navarre relèvent donc, on a pu le lire, de deux traits principaux. D'une part, leur sexe anatomique incarne, d'après nous, un moyen pour eux de surpasser le reste des individus, puisqu'ils parviennent, gâtés par la nature, à atteindre un état presque transcendantal au travers de leur amour homosexuel qui se vit dès lors comme un rite. D'autre part, cette dimension tellurique de leurs amours les rend si désirables qu'ils plaisent autant aux hommes qu'aux femmes, si bien que certains d'entre eux deviennent des géniteurs. Ainsi, en faisant de ces héros des pères (que cela résulte d'un choix de la femme, ou d'une immersion totale dans le noyau familial hétérosexuel), Navarre montre que des personnages littéraires, tels que M. de Charlus, ne sont pas représentatifs du fait homosexuel. L'auteur dresse dès lors un imaginaire de la virilité pour à la fois parodier la binarisation « homme-femme » comme explication du phénomène gay, et à la fois pour se détacher de tous les codes sociaux ou littéraires en vigueur au début du siècle passé.

La distanciation vis-à-vis de ces valeurs passe également par le contraste physique des héros homosexuels avec les canons littéraires du début du XX^e siècle. Ainsi, selon nous, Navarre crée sa propre mystique pour dresser des portraits qui s'opposent aux propos de Martin Hoffman, qui considère qu'« un homme qui n'est ni jeune ni beau n'a pas sa place dans

²⁹⁸ *TV*, p. 55.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 145.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 290.

³⁰¹ *K*, p. 59.

³⁰² *Ibid.*, p.68.

l'univers homosexuel qui est devenu marché d'hommes »³⁰³. En effet, les personnages navarriens ne répondent pas à ces critères : ils ont tous atteints la trentaine (Pierre dans *K* et le *TV*, Julien dans *LB*, David et Roch dans *CAQVE*). Bertrand, quant à lui, dans le *JDA*, fête ses quarante ans, et Xavier Kappus, dans *PJF*, est âgé de plus de soixante ans. En outre, si Navarre n'exploite pas le caractère mythique de la jeunesse, il voue le même sort au culte de la beauté. En effet, dans le *TV*, Pierre dresse son portrait en ces termes : « Je ne suis ni beau, ni laid »³⁰⁴, ce qui renvoie au portrait de Julien dans *LB* : « Julien n'aime pas sa gueule »³⁰⁵. Tous deux redoutent d'ailleurs de voir leur reflet dans le miroir³⁰⁶. Dans *K*, David « a la peau brune, toisonnée de partout, le cheveu long, noir »³⁰⁷. Enfin, l'archétype de la blondeur n'est pas non plus présent. Les deux héros de *K* seront qualifiés par Sarah de « Petits-Bruns »³⁰⁸, et dans *LPGC*, les cheveux de Roland sont châtain. Les autres protagonistes n'ont pas de portrait, mais nous voyons d'emblée à travers ceux que nous avons cités qu'aucun ne rejoint le personnage archétypal homosexuel du début du siècle.

Nous l'avons vu, l'amour homosexuel est vécu par les personnages comme une sorte de rite leur permettant une ascension divine. Cependant, si cette relation est présentée sous l'aspect de la sensualité dans *LPGC*, *PJF* et le *TV*, nous remarquons que, dans *LB*, la relation homosexuelle est vécue sous un autre aspect que nous rattachons à l'esthétique queer.

³⁰³ HOFFMAN Martin, *L'Univers homosexuel*, Paris, Robert Lafont, 1971, p. 226, cité dans DUBUIS Patrick, *Émergence de l'homosexualité dans la littérature française d'André Gide à Jean Genet*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 184.

³⁰⁴ *TV*, p. 30.

³⁰⁵ *LB*, p. 275.

³⁰⁶ Dans le *TV* cette peur est explicite dès le début du récit : « Je n'osais pas me regarder dans le miroir au-dessus du lavabo », p. 34.

Dans *LB*, l'image de Julien procure en lui de la honte : « Quand on n'aime pas voir son visage dans un miroir...Moche », p. 120.

³⁰⁷ *K*, p. 88.

³⁰⁸ *Ibidem*.

3. La socialité queer de l'œuvre navarrienne

3.1. Le queer : définition et projet navarrien

Le mouvement queer, avant tout politique, a connu à partir du XX^e siècle des expressions littéraires et théâtrales marquées par la transgression et la subversion. Le queer est un domaine issu de la pensée du genre. Dans son expression artistique, il désigne « tout ce qui échappe à la norme sexuelle, la perturbe ou la remet en question »¹. Ainsi, en créant une mystique qui lui est propre, nous considérons que Navarre est un représentant queer, car il propose une hybridation des courants de pensée antérieurs, à travers le montage parodique. Si ceux-ci restent malgré tout reconnaissables, ils sont mis en scène de manières exagérée et caricaturée. Ces principes sont en réalité issus de l'esthétique queer. En effet, d'après Muriel Plana, le queer peut être défini comme « ce qui permet [...] d'élaborer de nouveaux discours et de créer de nouvelles formes : discours sur le hors-norme mais aussi discours hors norme sur la norme »².

En parodiant la théorie de l'inversion proustienne, et en créant des protagonistes totalement opposés aux carcans représentatifs du début du siècle, nous voyons à quel point Navarre s'émancipe des canons esthétiques dominants, afin de proposer une désacralisation des mythes antérieurs. « Le queer est capable de résister à cette réification annoncée [...] en dénonçant [les] conditionnements politiques, culturels, sociaux, économiques »³ qui s'y cachent. D'après nous, l'œuvre navarrienne propose de représenter le « non-encore », autrement dit « l'irreprésenté », afin de critiquer de manière interne les conditions de représentation en montrant « le caractère illégitime de l'évidence imposée par un Pouvoir subjuguant [...], qu'il soit l'effet d'un Vouloir tyrannique ou l'expression d'une Pulsion collective »⁴. C'est là un moyen pour l'auteur de politiser sans cesse la lecture de son œuvre.

Dans les points précédents, nous avons analysé la manière dont Navarre mettait en œuvre dans ses romans une conception inédite du monde et des relations interpersonnelles. Nous avons soulevé le fait que ses protagonistes manifestent une liberté apte à transgresser diverses normes avec aisance, comme s'il s'agissait pour eux d'une évidence. Ils s'inscrivent dans le monde de *lalangue* et décident de créer une communauté du « playing », conscients de ne pas être ce qu'on dit d'eux et le manifestant sans arrêt. Ce sont des protagonistes qui vivent leur

¹ PLANA Muriel et SOUNAC Frédéric (éd.), *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts. Sexualités et politiques du trouble*, Dijon, Édition Universitaires de Dijon, 2015, p. 7.

² *Ibid.*, p. 14.

³ *Ibid.*, p. 17.

⁴ *Ibid.*, p. 28.

homosexualité comme une possibilité ascensionnelle divine, qui fait d'eux les mâles dominants. Ce sont aussi ceux qui, malgré leur orientation sexuelle, sont choisis par les femmes afin de devenir pères. Ainsi, ce qui peut sembler « bizarre, étrange ou douteux », termes qui définissent initialement le queer, est posé naturellement par Navarre. Transgressifs par nature, les héros sont représentatifs de la société post-soixante-huitarde, marquée par la possibilité de transgresser et de détruire les règles établies. Ainsi, si l'émergence de la pensée queer date des années 1990, Navarre en est sans doute, d'après nous, l'un de ses précurseurs.

L'analyse de l'œuvre navarrienne sous le prisme du queer permet d'interroger l'implicite du corpus comme relevant de plusieurs pans de déconstruction. En effet, si l'explicite de l'œuvre témoigne d'une méprise totale de la société⁵, l'implicite en révèle les facettes cachées. Nous l'avons vu, la première forme de destruction parodique issue des romans navarriens concerne la théorie de « l'homme-femme » de Proust, que Navarre reprend en la détournant et en exagérant les limites qu'elle s'était imposées pour les surpasser. Si la destruction du pouvoir-savoir a déjà été amorcée à travers le jeu et le langage, elle s'amplifie à travers la disparition subversive de l'identité genrée, comprise au sens large. C'est-à-dire, pour reprendre les propos de Teresa de Lauretis, pas seulement comme « une simple dérivation d'un sexe anatomique/biologique mais une construction socioculturelle, une représentation, ou mieux les effets composés de représentations visuelles et discursives [...] éman[ant] de différents dispositifs institutionnels : la famille, la religion, la médecine ou la loi »⁶. Nous avons déjà vu la transgression des héros navarriens face à la loi et aux théories médicales. En ce qui concerne la famille, nous analyserons les manières par lesquelles elle est assimilée au noyau homophobe, et pour la religion, nous étudierons l'œuvre navarrienne comme une leçon de catéchisme queer. Cependant, avant d'aborder ces deux pôles, il nous paraît intéressant de revenir sur les procédés queer de destruction directement liés à l'homosexualité, que nous avons relevés dans notre corpus.

⁵ L'analyse de l'explicite ne faisant pas l'objet à part entière de cette étude, nous citerons quelques exemples de méprise sociale assumée par l'auteur et qui apparaissent de façon explicite sous sa plume. Dans *LB*, la ville de Paris est considérée comme « l'irrésistible vieille folle et obsédée sexuelle » (p. 238), dont l'extrait original se présente comme tel dans le livre : « [...] une des longues pierres qui bordent les trottoirs des avenues de maréchaux, des boulevards des Courtisanes et des cours des Bienfaiteurs de l'irrésistible vieille folle, bigote et obsédée sexuelle, qu'est la capitale ». La France est vue comme « une vieille dame bafouée » en train de mourir (p. 322 : « La France crève pendant ce temps-là et toi, [...] tu voudrais bien la secouer, cette vieille dame bafouée »). La population est considérée dans le *TV* comme faite de « valets de l'hypocrisie, voyeurs de pacotilles, agents de morales éculées » qui vivent dans une société où « l'organisation des tabous fonctionne bien » (p. 129-130). Ces individus y sont « libres d'évoluer dans les domaines réservés à la crétinisation organisée » (*LB*, p. 256).
⁶ DE LAURETIS Teresa, *Épistémologies du genre*, p. 133-134, cité dans PLANA Muriel et SOUNAC, Frédéric (éd.), *Esthétique(s) queer dans la littérature* [...], Dijon, Université de Dijon, 2015, p.59.

3.2. La destruction de l'immobilité sociale

Avant de traiter des différents pans de déconstruction, revenons d'abord sur ce terme à proprement dit. Pour Lee Edelman, l'un des fondateurs de la théorie queer, « l'homosexualité, *c'est* la déconstruction »⁷, c'est-à-dire « ce qui ne peut être pensé ou représenté, sinon à travers un ensemble d'opérations discursives contradictoires et illogiques »⁸. Ainsi selon lui, toute œuvre portant sur l'homosexualité est queer puisqu'elle est essentiellement fondée, par le sujet qu'elle traite, sur un principe de déconstruction. Mais si ce principe émane directement du sujet traité, l'œuvre en elle-même peut mobiliser toute une série de pans déconstructifs qui participent au travail queer. C'est le cas, d'après nos analyses, de l'œuvre navarrienne qui présente plusieurs phénomènes de déconstruction de l'immobilité du monde social touchant au genre et à la sexualité, que nous avons classés en trois catégories : la déconstruction liée à la consommation, celle liée à l'onanisme et enfin, la déconstruction liée aux thématiques présentes dans le corpus étudié.

3.2.1. La consommation homosexuelle et la recherche de médiateurs

LB est, selon nous, l'œuvre la plus queer de Navarre, en ce qu'elle rompt avec la vision cosmique des amours homosexuels. Nous pouvons dès lors associer la dimension queer qui s'y présente à la définition qu'en donne Tim Dean⁹, qui considère que le queer est anti-identitaire par la rupture qu'il instaure entre les relations et sa préférence pour la mouvance de l'être. Ainsi, si Julien est tel qu'il est, un consommateur, c'est précisément parce qu'il s'oppose à la fixité du monde social dans lequel il vit. Navarre pense dès lors l'homosexualité comme un processus d'anéantissement de l'immobilité au profit d'une ouverture fluctuante. Nous voyons que Julien ne s'inscrit pas dans un mode préférentiel de l'amour (je t'aime toi plutôt qu'un autre), il se définit plutôt comme un hétérodoxe du désir, qui possède en lui la capacité marginale d'aimer tout le monde et chacun en même temps. En ce sens, il incarne une sorte d'optimisme politique.

Dans *LB*, l'homme est un produit que Julien consomme. Les termes sont utilisés à plusieurs reprises dans l'œuvre. Ainsi, à propos de Raymond, Julien s'exclame « être obligé de projeter des films pour consommer »¹⁰ ; et à propos de Bob : « [...] tu l'as fait venir, [...] tu l'as consommé et [...] tu l'as renvoyé »¹¹. Pierre, un autre amant de Julien est, quant à lui,

⁷ EDELMAN Lee, *L'Impossible Homosexuel. Huit essais de théorie queer*, Paris, Epel, 2013, p. 11.

⁸ *Ibidem*.

⁹ DEAN Tim, « Lacan et la théorie queer », *Cliniques méditerranéennes*, n° 74, 2006, p. 61-78.

¹⁰ *LB*, p. 104.

¹¹ *Ibid.*, p. 82.

explicitement considéré comme un produit : « Pierre est sain. Belle définition de produit [...]. Il est Pierre »¹². Ainsi, contrairement aux fusions amoureuses qui apparaissent dans les romans postérieurs de Navarre, dans *LB*, nous remarquons que la relation n'est pas à ancrer dans une dimension cosmique, mais plutôt tribale :

La solution coup-de-queue et puis bonsoir. Pas de philosophie. Gros dodo. Et le lendemain, boulot-dodo, et puis on recommence. A chaque fois, on se lave bien la queue, et si possible on pisse en se lavant (secret de grand-père pour ne rien attraper, et quand on attrape quelque chose on se soigne, on est réglo, mais on ne dit rien, et ça recommence). Des blénos, mais pas de responsabilités.¹³

Si les relations de Julien sont rapides et changeantes, c'est parce qu'il refuse de se stabiliser dans un couple qui tiendrait à long terme. Il refuse donc « la solution de l'amitié, ou de l'amour, [celle de la] "curiosité mutuelle permanente" »¹⁴, cette solution étant celle préférée par la société mondaine à laquelle il s'oppose.

L'espace lui-même est présenté dans le roman comme une zone de flux. L'appartement de Julien accueille tout le monde, comme il laisse partir tout le monde. Les personnages se glissent dans son lit à leur guise. C'est un espace d'ouverture et de mobilité qui est qualifié comme tel : « son lit-avion, son lit-bateau, son lit-qui-fait-tout-et-qui-voyage »¹⁵. La métaphore continue, puisque le fait d'entrer dans le lit est considéré comme un embarquement : « Le lit-bleu. Le fond du lit comme une poche pleine d'eau [...]. Titanic : le lit-bateau, tout bleu avec des centaines de petites fenêtres dessinées sur les côtés »¹⁶.

Ce lit est associé à l'été et aussi à l'enfance, le moment de tous les possibles, où tout est possible. Ainsi, toute la vie de Julien est liée à ce plaisir enfantin de la liberté. Il n'est pas soumis aux lois et ne veut pas l'être :

Clac, clac. Les volets font clac, clac. La vie de Julien commence. Le temps des jouets commence. Le temps des couleurs et des balades au Bois municipal. [...]. La ville est propre. Les gens sont propres.¹⁷

¹² *Ibid.*, p. 238.

¹³ *Ibid.*, p. 107.

¹⁴ *Ibid.*, p. 107.

¹⁵ *Ibid.*, p. 159. Ces métaphores permettent aussi de qualifier les amants de Julien : « Pierre-le-bateau [est] en chemin », p. 219. Cela renforce la mouvance de l'homosexualité dans le roman entier.

¹⁶ *Ibid.*, p. 161.

¹⁷ *Ibid.*, p. 227. Dans l'extrait, les « jouets » peuvent aussi bien faire référence à l'enfance (lié au souvenir des jeux qu'ils faisaient au parc quand il était petit), mais aussi au mode ludique sur lequel il vit ses amours homosexuels. Nous renvoyons au chapitre précédent dans lequel nous avons mentionné ce passage.

L'univers de Julien est donc un monde de la mobilité. Son appartement est ouvert de toutes parts, aussi bien aux gens qu'à la nature. C'est un espace neutre qui accueille tout le monde, un espace blanc dont le propriétaire dément toute position identitaire qui se croit une et absolue.

En déconstruisant la notion unitaire et préférentielle du désir et de l'amour, le protagoniste de *LB* révolutionne les mœurs, mais il se définit aussi dans son identité propre, telle qu'on a pu l'étudier précédemment, c'est-à-dire en tant que quête incessante, et donc, par définition, toujours en mouvement. Ainsi, en s'affirmant ouvert, il soutient également par là sa singularité, c'est-à-dire ce qui fait sa différence par rapport au reste du monde vivant dans la fixité. Cette idée est, de même, présente dans l'esprit de Pierre Kurwenal : « Je suis presque heureux. C'est peut-être ça la solution. Un autre le soir. Un autre chaque soir »¹⁸. Nous retrouvons cette consommation des amours homosexuels en moindre mesure dans le *TV*, où Pierre est sans cesse en mouvement : « Bernard ou les autres, lui parmi tant d'autres, et moi parmi tant et tant dans ma vie. Et quand je pense à nos amours, je me dis que rien ne les distingue vraiment »¹⁹. Pierre a des relations avec plusieurs hommes séparément, mais aussi en même temps. C'est le cas avec Bernard et Duck : « Tout se dit à mi-voix. Un, deux, trois »²⁰.

Dans une certaine mesure, l'évocation de scènes de triolisme homosexuel²¹ est également une manière pour l'auteur, d'après nous, de représenter la destruction de la fixité sociale, ainsi que la déconstruction de la conception de l'amour comme binaire. La troisième personne intervenant dans la relation agit dès lors comme un médiateur permettant de mener à bien le projet d'anéantissement des héros navarriens. Le couple formé par Roch et David dans *CAQVE* en est un bel exemple. Bien qu'il soit solide – « Je l'aime comme au premier instant. Nous vivons ensemble depuis vingt ans »²² –, il ne laisse aucune chance aux amants d'échapper à l'immobilité que l'état de couple impose, si ce n'est qu'en se montrant ouverts aux autres. Cette ouverture est rendue possible par Zachary, qui joue le rôle de conciliateur : « Il était le miroir noir » de leur couple. Par conséquent, à la mort de ce dernier, le constat est terrible pour les deux hommes : « parce qu'il y a eu l'avant et l'après-Zachary, et qu'après on ne pouvait plus qu'essayer de toutes nos forces, petit à petit étioilées, sapées, raflées, **de remonter plus haut** »²³,

¹⁸ *K*, p. 229.

¹⁹ *TV*, p. 46.

²⁰ *Ibid.*, p. 122.

²¹ Le triolisme est une pratique sexuelle de groupe qui inclut, comme son nom l'indique, trois partenaires.

²² *CAQVE*, p. 15.

²³ *Ibid.*, p. 72-73. Nous soulignons.

comme s'ils étaient tombés dans le mode préférentiel de l'amour, devenant des orthodoxes et n'incarnant plus une possible disponibilité à tous.

Dans *LPGC*, le couple Joseph-Roland trouve, quant à lui, une alternative à la suite de la mort de leur médiateur, Sandro. Contrairement à David et Roch, ils parviennent à mobiliser un autre moyen pour éviter de tomber dans le « noué-nouant » de leur couple. De ce fait, le roman met en scène la diversité érotique par l'évocation de sexualités multiples. Ainsi, suite à la mort de Sandro, Joseph et Roland décident de se marier à deux sœurs : Clothilde et Sabine.

Étrange convenance, c'est par étonnement de la facilité avec laquelle les êtres humains se réfugient vite dans un semblant de normalité quand l'urgence d'une expérience leur fait entrevoir la grandeur et les dangers d'un abandon. Ou d'une passion. Idem ! [...] Le choix de ces deux sœurs, pour paraître une concession aux normes de la vie de notre ville, n'en est pas moins une secrète manière de nous conjoindre officiellement.²⁴

Le mariage est, dès lors, vu par ces héros comme une autre manière d'obvier à la fixité. En effet, Joseph entretient des rapports sexuels avec Clothilde, qui incarne alors sa nouvelle médiatrice :

Et quand le soir Clo défait son chignon, quand ses cheveux retombent en cataractes sur ses épaules, libérés, je t'[Roland] oublie, je te gomme. Elle est l'onde quand tu demeures le vent.²⁵

Cette ouverture au sexe opposé produit une véritable fusion qui est identique, rappelons-le, à celle qui régit les deux hommes : « Je me suis mis à respirer avec Clo, en même temps que Clo, [...]. Je me suis mis à respirer comme Clo endormie »²⁶.

Si nous expliquons cette attirance pour les deux sexes comme une manière de rompre derechef avec l'immobilité du monde social, elle est d'autant plus importante qu'elle incarne le seul moyen de survivre dans la stabilité du couple. Par conséquent, si Joseph se maintient dans le mouvement, Roland, quant à lui, n'y parvient pas et s'engue dans la stabilité mondaine de son couple avec Sabine. Cet échec du protagoniste est souligné par Joseph : « Il y a un accord réel entre Clothilde et moi qui n'est que feint entre Sabine et toi »²⁷. Nous constatons, en outre,

²⁴ *Ibid.*, p. 192-193.

²⁵ *Ibid.*, p. 209-210.

²⁶ *Ibid.*, p. 212-213.

²⁷ *Ibid.*, p. 209. Une réelle opposition se crée entre les personnages car, si Joseph a réussi à faire de Clothilde son alternative, lui permettant de vivre dans la mobilité, Roland, quant à lui, ne supporte pas le mariage : « Ce jour de parade, d'honneurs et d'élégances me fut une douleur. Mais la douleur rend la souffrance encore plus supportable » (p. 199-200).

que l'impossible ouverture de Roland le réduit à l'isolement : « Je vais m'isoler avec elle. Et mon fils. Pour leur réussite et ma condamnation »²⁸. La comparaison de la réussite de sa famille à sa propre condamnation montre que les individus du monde social vivent l'immobilité comme fondement même de leur existence. À l'inverse, Roland la voit comme une condamnation puisque la mort de Joseph le contraint entièrement à vivre sa vie de famille bourgeoise, sans plus jamais pouvoir rêver à l'ouverture :

J'étais exaspéré. En moins d'un an, nous avons vécu comme un mauvais rêve [...]. Toi souriant, serein. Avec ta Clo. Et moi, allant, venant, frôlant Sabine, n'aimant pas ce versant [...]. Il serait logique de cœur [...] que je ne suive pas Sabine, que je ne joue pas auprès d'elle le rôle de comédie de mœurs qu'elle va me faire jouer [...].²⁹

L'évocation des sexualités multiples est également présente dans *K*. Tout comme Joseph, Pierre Kurwenal se considère comme un hétérodoxe du désir. Il aime autant les hommes que les femmes. Mais, contrairement à celle du protagoniste du *PGC*, l'ouverture de Pierre est plus grande car, s'il envisage le désir au travers des deux sexes, c'est dans une ouverture simultanée. Cette fois, les scènes d'orgie ne sont plus homosexuelles mais hétérosexuelles. En effet, nous remarquons que ces relations engagent toujours trois personnes (deux hommes et une femme) et permettent à Pierre de prendre possession de l'immobilité pour rompre avec elle.

[Sarah se lève] pour inmanquablement les rejoindre, se faire une place entre eux deux, dans le lit au milieu de la chambre [...]. Pierre [...] vole l'oreiller que Sarah plaque toujours sur son ventre. Il leur tourne le dos, côté droit du lit, côté ravin. Sarah s'accroche à lui. Puis David se plaque contre Sarah. Pierre devient le premier de cordée.³⁰

Il [Pierre] nous faisait l'amour à David et à moi [Sarah].³¹

Nous pouvons donc dire que si l'entreprise queer permet une déconstruction de l'immobilité, elle donne également à Navarre la possibilité, suivant notre analyse, de remodeler la notion sociale du couple. Jusqu'à aujourd'hui, dans la civilisation occidentale, le couple, qu'il soit conçu comme suivant l'hétéronormativité ou pas, est toujours représenté comme binaire. Mais nous constatons que, dans l'univers navarien, cette représentation bipartite est rompue puisque l'auteur dresse des noyaux multiples, et de plusieurs sexes. Ainsi, dans *LPGC*, le couple est hétérosexuel entre Joseph et Clothilde, et entre Roland et Sabine, mais homosexuel entre

²⁸ *Ibid.*, p. 244.

²⁹ *Ibid.*, p. 216-218.

³⁰ *K*, p. 58-59.

³¹ *Ibid.*, p. 203.

Joseph et Roland, qui partagent, dès lors, deux unions bien distinctes. Cependant, bien que ces trois couples (Joseph-Clothilde, Sabine-Roland et Roland-Joseph) vivent tous dans la même demeure, jamais ils ne partagent ensemble le même lit. En effet, nous notons incontestablement que les relations sont, soit vécues sur le mode hétérosexuel, soit sur le mode homosexuel. Mais Navarre ne s'arrête pas là, puisque les frontières qui régissaient auparavant la notion de couple sont dépassées dans le *TV* et dans *K*. En outre, le couple peut se former à deux, mais aussi à trois : Pierre vit avec Duck et Marie, et le héros de *K* partage sa vie avec Sarah et Pierre : « La sexualité n'a jamais été, pour David, que le lieu de rencontre avec Pierre, Sarah, c'est tout et beaucoup, c'est simple comme un mariage, un vrai, sans nuages »³².

Ce remodelage du couple, comme ouverture au même sexe ou à plusieurs personnes en même temps, révolutionne la conception traditionnelle, et semble idéologiquement accompagner les réformes de 1965 concernant le démantèlement de la puissance maritale, et celle de 1967 dépenalisant la contraception. Navarre s'inscrit, dès lors, dans les changements opérés dès 1960 sur la structure du couple. En effet, selon Kaufmann, à partir de ces années-là, le taux de nuptialité est en baisse et le couple est devenu une réalité moins institutionnalisée, et donc moins stable. Si auparavant le mariage permettait aux couples d'entrer dans la vie par une union religieuse, Éric Smajda constate dans son étude que le couple est devenu « un système mouvant d'ajustements permanents de la vie »³³. Si Smajda entend ce système comme binaire et dépendant d'un travail à fournir par les deux partenaires, dans l'œuvre navarrienne, nous remarquons, pour notre part, que ce système de mouvance n'assigne aucune obligation de quoi que ce soit à qui que ce soit. Ainsi, si le couple homosexuel est présent (les figures emblématiques étant David-Roch et Joseph-Roland), le couple hétérosexuel n'est qu'un subterfuge permettant aux héros de vivre leur vie dans ce système de mouvance. De ce fait, les couples du corpus sont plutôt à considérer comme des libertins. Ce remodelage est contemporain de l'époque navarrienne, qui s'interroge alors sur le bien-fondé du couple hétérosexuel aux dépens du couple homosexuel.

³² *Ibid*, p. 113.

³³ SMADJA Éric, *Le Couple et son histoire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011, p. 29.

3.2.2. L'onanisme comme procédé de fluctuation permanente

La pensée transgressive et subversive des romans navarriens ne s'arrête pas à ce cas de figure. En effet, nous avons relevé que, dans le corpus, une autre forme de déconstruction de l'ordre social est modélisée à travers l'onanisme. Si le consumérisme, le triolisme, la recherche de médiateurs et l'attraction vers les deux sexes sont autant de manières qui permettent aux héros navarriens de refuser la fixité sociale, l'onanisme en est une autre qui donne derechef la possibilité de transgresser les normes liées à la sexualité et au genre. En se faisant plaisir eux-mêmes, les protagonistes rompent avec les prescriptions d'une normalité culturellement établie, renforçant, de cette manière, la notion unitaire du désir et l'abandon paroxysmique du mode préférentiel de l'amour. Dans cette approche, Navarre accentue les traits et les amours solitaires, permettant à ceux-ci d'échapper à toute typologie. Les protagonistes sont alors totalement libres. Ils n'ont besoin de personne pour éprouver du plaisir. Ainsi, si Julien Duperin déconstruit l'immobilité en incarnant la figure du consommateur sexuel pur et dur, il obvie également à celle-ci en se donnant du plaisir lui-même :

Julien est dans son lit. Julien se tourne sur le dos, s'agrippe à son oreiller, il dort les yeux ouverts, fixés au plafond [...]. Julien écarte les draps. Il est nu. Il bande. [...] Julien se tient le sexe à deux mains. [...]. [II] arrache les couvertures, et se recouvre d'un seul drap. Il a froid. Son sexe fait office de chapiteau. Il se met sur le ventre. Le spectacle est terminé. La tente s'effondre.³⁴

Cette scène peut être rapprochée de celle dans *K* où David, l'amant de Roland, est souvent amené à être lui-même l'unique source de sa jouissance : « David se retrouve seul, sur son lit, recroquevillé, mouillé »³⁵. Dans le *TV* aussi, le protagoniste, en se regardant dans le miroir, se donne du plaisir seul : « Je vois mon visage, dans le miroir, au-dessus du lavabo [...]. Je suis seul. J'ai joué »³⁶.

Nous pouvons aller jusqu'à dire que parfois, l'onanisme est poussé à l'extrême au point de provoquer chez le protagoniste une jouissance sans masturbation. C'est le cas de Julien dans le *PJF*, à propos duquel Kappus s'exclame : « Tu ne t'es même pas touché. Tu as joué »³⁷. Tout est mis en scène pour présenter Julien comme le seul maître de sa propre jouissance. Julien est plus libre et plus mobile que jamais, puisqu'il n'a pas besoin de partenaire pour répondre à ses besoins. Le même schéma se présente dans le *TV*, où Pierre jouit seul, sans l'aide de son

³⁴ *LB*, p. 151-153.

³⁵ *K*, p. 115.

³⁶ *TV*, p. 254.

³⁷ *PJF*, p. 186.

compagnon : « Je vais jouir seul, encore une fois [...] sans même m'en rendre compte »³⁸. Dans *LPGC*, Joseph, Roland et Sandro sont également concernés par le même phénomène lors d'une relation à trois : « Nous avons joui, tous trois, sans même nous toucher »³⁹. Nous retrouvons aussi la même scène dans *K*, où Pierre et Quentin vivent leur sexualité sur le mode de la jouissance en solitaire : « une plainte rauque, comme un grognement [...] pour signaler à l'autre qu'on va jouir seul »⁴⁰.

Ces références fréquentes aux scènes d'onanisme dressent des tableaux queer, quasi pornographiques. Le corpus met en scène des corps agissants et se montrant à qui veut les voir : « On regarde, on essaye de toucher. [...] derrière eux, un cortège se forme. Il faut semer. [...]. Comme des mouches, elles arrivent de nouveau, par deux, par trois. Elles veulent encore voir. Elles veulent dévorer du regard »⁴¹. Dans le *TV*, le roman rend visible une scène de fellation entre Duck et Pierre, où l'aspect organique (ou pornographique⁴²) apparaît de façon prégnante :

Il pose un doigt, en travers de mes lèvres, je le mords. Il murmure « c'est très bien ainsi... ». Il fait un bond, écarte mes jambes, et se poste à genoux, face à moi, se penchant « ne pense plus à rien... ». Je ne vois que le haut de sa tête. Va-et-vient. Une bouche, cette bouche. L'entrée. Une entrée. Un mouvement. [...]. Duck s'arrête. Il plaque alors très fort sa tête entre mes jambes, les oreilles collées à mes cuisses, le nez dans la couverture. Et il me donne des coups furieux, comme s'il voulait entrer en moi. Puis il se jette sur moi, bras tendus de chaque côté de mes épaules. Il rit « c'était bon... ». Il veut m'embrasser. [...] Semence, ma semence.⁴³

Nous constatons dès lors que le corpus témoigne d'un projet d'écriture faisant dialoguer le pornographique et la culture, et ce, dans un dispositif complexe de pratiques qui sont à la fois idéologiques et à la fois fantasmatiques. Dans ce projet, Navarre crée une sorte de société

³⁸ *TV*, p. 99.

³⁹ *LPGC*, p. 37. Plusieurs autres occurrences sont présentes dans l'œuvre : « Je venais de jouir sans m'en apercevoir » (p.93), « Moi, j'ai joui, après toi, c'est parti avec le vent, les bras en croix, je te tournais le dos. Pas besoin de me toucher » (p.97), « Tu jouis tout seul maintenant ? » (p.131), etc.

⁴⁰ *K*, p. 229-230.

⁴¹ *LB*, p. 64-65. Le « elles » qualifient les « vertueuses-voyeuses-honteuses » qui regardent la scène de sexe et en veulent encore.

⁴² Selon Floriane Rascale, les scènes pornographiques mettent à jour avec une visibilité étonnante l'éjaculation. C'est ce phénomène qui lui fait considérer les scènes fictives de Nadas comme pornographiques. Dans notre corpus, nous remarquons que l'éjaculation est sans cesse exploitée. C'est pourquoi, suite à ce phénomène et à la présence de mises en scène naturalisées de corps en action, nous reprendrons la conception de Rascale pour dire que l'œuvre de Navarre présente des passages d'actes visuels pornographiques.

RASCALE Floriane « Trouble, émoi (troublez-moi). Jouissance et subversion, une lecture queer des *Histoires parallèles* de Péter Nadas » dans PLANA Muriel et SOUNAC Frédéric (éd.), *Esthétique(s) queer [...], Op. cit.*, p. 75-96.

⁴³ *TV*, p. 98-99.

phallitico-politique qui s'oppose au totalitarisme, et notamment, aux lois hétérosexuelles qui régissent la société mondaine. Les scènes pornographiques de Navarre sont phallo-centrées. Le sexe masculin, ainsi que les pratiques liées à celui-ci, revêtent une dimension politique. En effet, d'après nous, le phallus apparaît comme une sorte de « ciment social »⁴⁴ qui, en venant se superposer aux couches sociales déjà présentes, dénonce l'immobilité liée à la célébration hyperbolique des lois de l'hétérosexualité.

Dès lors, nous observons que toute la littérature navarrienne peut être considérée comme pornoterroriste dans le sens où, en réinventant les corps et leurs mises en relation, elle produit une ouverture de l'imaginaire symbolique homosexuel qui permet la création d'un flux de relations homo ou bisexuelles. L'onanisme enlève les restrictions et détruit la fixité propre à l'univers mondain. En ce sens, il est non seulement associé aux héros homosexuels, mais il transparaît aussi chez les autres personnages qui connaissent également la fièvre libératrice. Dans le *JDA*, Sébastien s'adonne souvent à cette pratique :

Souvent, dans les bras d'autres femmes, buté, obsédé par l'idée de se déshabiller de cette présence, amour fixe, Sébastien essaie de jouir, pour lui, et lui seul. [...] c'est la main de Ruth qui le travaille et le tient, mouvements, de moins en moins lents. Il jouit, dans le vide. [...]. Il ne peut jouir qu'ainsi, Là, Devant. Seul.⁴⁵

Le pornoterrorisme navarrien, lié directement à la remise en question de l'hétéronormativité, trouve également matière dans d'autres mises en scène du corpus. La sexualité des homosexuels se réinvente constamment, et les protagonistes jouissent de la liberté à se dire de la manière qu'ils veulent, faisant de leur sécrétion et des rapports entretenus leurs armes de défense. Ainsi, dans *LPGC*, plus aucune limite morale ou sexuelle n'est instaurée et, à l'instar de Tony Duvert⁴⁶, dont l'œuvre fut accueillie avec certaines réserves de la part de ses contemporains, Yves Navarre aborde, dans le roman, la relation entre enfants et adultes : « un enfant allait se glisser entre nous »⁴⁷. *LPGC* relate les prémices timides, puis attestées, d'une histoire amoureuse entre Joseph, Roland et Martial. Ce dernier est âgé de onze ans et suit des cours d'alphabétisation chez les deux hommes. Si leur relation débute par des siestes – « le rituel de la sieste, comme une récompense. Martial toujours nous devance. "C'est un secret" »

⁴⁴ Nous reprenons le terme de Floriane Rascale (*Op. cit.*, p. 93).

⁴⁵ *JDA*, p. 329-330. La main de Ruth n'est pas réellement présente. Sébastien est en train de croire en sa présence.

⁴⁶ Tony Duvert est un auteur contemporain de Navarre. En 1980, il publie *Quand mourut Jonathan* qui relate, sur le plan fictionnel, une histoire d'amour entre un enfant et un adulte.

⁴⁷ *LPGC*, p. 141.

dit-il à chaque fois »⁴⁸ –, elle se poursuit dans des étreintes⁴⁹ et se termine par un rapport intime entre eux : « Martial rit, hoquette, nous insulte, puis rit de nouveau, se cambre de plus belle et brusquement jouit par saccades [...] Martial pousse des cris. Se tend et se courbe encore, puis il se calme et s'allonge »⁵⁰.

Selon Gilles Jacinto, le fait d'aborder la pédophilie en littérature permet dans « une perspective bien plus large de penser la répression sexuelle exercée par l'Etat libéral, contre la norme hétérosexuelle »⁵¹. Cependant, nous restons vigilante quant à l'analyse de la scène pédophilique entre Joseph, Roland et Martial. En effet, si la pédophilie est complice, selon nous, du système de répression du capitalisme des corps, elle n'en reste pas moins strictement interdite dans notre société. S'il nous est donc en effet impossible d'adhérer à cette prise de position fictive et queer, elle n'en reste pas moins partie intégrante d'un plaidoyer en faveur d'une liberté des corps.

Nous voyons donc que Navarre est allé jusqu'à penser la problématique des corps et du genre de ses héros homosexuels dans l'éducation des jeunes enfants et, notamment, à travers le processus paradoxal par lequel ces derniers assimilent les normes tout en explorant les interdits. Si Martial accepte cette relation, c'est parce qu'elle lui permet de braver un interdit, et il aime ça : « Il trouvait tout drôle. C'était là sa manière d'affirmer, sans pouvoir la définir, et sans hypocrisie, la nature même de son désir »⁵². Une fois de plus, en abordant la pédophilie, Navarre dénonce les phénomènes de naturalisation et de construction des normes obligatoires en matière de sexualité. Martial devient le porte-parole du projet de déconstruction mené par les deux héros du roman :

Notre enfant sauvage, l'enfant de notre guerre, notre protégé, notre ami, celui par qui nous sommes devenus adultes, vieilliss.⁵³

Sans le vouloir, nous avons fabriqué un enfant. Il était de nous, cet enfant fou qui saisissait si vite tout ce que nous lui enseignions comme si d'urgence il devait nous rejoindre au plus poignant de notre intimité. Il s'est très vite fait une petite place notre Martial ! [...]. Martial venait entre nous comme l'image de nous-mêmes, enfants, perfectibles, avides, curieux de tout. Il était à lui seul nous deux, [...]. Il s'est étiré, durci,

⁴⁸ *Ibid.*, p. 168.

⁴⁹ Cf. *LPGC*, p. 169 : « Nous étions à trois à nous frôler, et nous étreindre, à nous embrasser les mains et le buste, à nous saisir par les cheveux ou par la nuque ».

⁵⁰ *Ibid.*, p. 181.

⁵¹ JACINTO Gilles, « *Un Anneau d'argent à l'oreille* de Tony Duvert. Un roman policier queer », dans PLANA Muriel et SOUNAC Frédéric (éd.), *Op. cit.*, p. 96.

⁵² *Ibid.*, p. 169.

⁵³ *LPGC*, p. 77.

comme pétri de nous. Nous l'avons vu et senti grandir comme si, à se frotter, il puisait en nous toutes sortes de forces vives. Tout cela que nous lui donnions, il le prenait en terme de vol. Ce ne fut jamais un jeu mais prises de guerre.⁵⁴

Cette remise en question du rapport aux corps et de l'hétéronormativité, qui s'atteste dans de multiples pans de déconstruction sociale, nous permet d'associer l'écriture de l'œuvre pornoterroriste de Navarre au concept de l'homographèse.

3.2.3. L'homographèse de la maladie et de la mort

Parce que l'œuvre navarrienne témoigne d'une entreprise queer de destruction de l'univers social, nous pouvons rapprocher les romans de Navarre de l'homographèse. Le terme est issu des études menées par Lee Edelman concernant l'analyse queer du *Portrait de Dorian Gray*⁵⁵. Si Edelman donne une double acception à ce concept, nous ne reprendrons, pour notre étude, que la seconde, qui considère l'homographèse déconstructrice comme un processus d'écriture qui n'a de cesse de « dés-écrire [de-scribe], d'effacer ou de défaire »⁵⁶, dans le but de « laisser apercevoir au passage, le statut fictionnel du geste fondateur de [toute] logique »⁵⁷. Si Edelman envisage l'homographèse uniquement à partir des théories de l'identité, nous constatons, pour notre part, que le corpus présente dans son ensemble divers degrés d'implications de ce procédé d'écriture queer. En effet, nous l'avons vu, le queer instaure une rupture des lois et des normes qui figent les hommes. Si, dans la représentation de ses personnages, Navarre dénonce cet univers, il le fait également à travers la thématique abordée : l'univers navarrien est un espace de chaos où la maladie et la mort règnent en maîtres. Dans *LB*, le protagoniste s'exprime en ces termes : « Moi, des maladies, j'en ai plein, je les attrape toutes. Elles passent, elles me frôlent ou bien elles passent à distance, je les attrape »⁵⁸. Ces maladies sont celles « du cœur, les maladies du cul et celles plus graves de l'esprit »⁵⁹. Dans *PJF*, la maladie touche également les protagonistes : Xavier a un cancer qui le ronge, et Rinques, en parlant de Julien, s'exclame devant Kappus : « Et puis c'est un malade. Vénérien. Syphilis. Il la traîne depuis longtemps »⁶⁰. Le corpus met aussi en scène « le mal qui redevient

⁵⁴ *Ibid.*, p. 165-168.

⁵⁵ EDELMAN Lee, « Homographèse : identité corporelle et différence sexuelle », dans EDELMAN Lee (éd.), *L'Impossible Homosexuel* [...], *Op. cit.*, p.17-55.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 30. Edelman envisage également l'autre penchant de l'homographèse qu'il appelle « régulatrice » dans la mesure où il envisage cette écriture comme l'écriture des normes.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 37.

⁵⁸ *LB*, p. 48.

⁵⁹ *Ibidem.*

⁶⁰ *PJF*, p. 152.

à la mode et qui frappe surtout ceux qui baisent »⁶¹. Ce virus du sida constitue d'ailleurs la trame de fond de *CAQVE*, puisque David en décède⁶².

Mais, loin de les considérer comme une fatalité négative, nous constatons que les héros navarriens vivent la maladie et la mort comme une contrainte à la mobilité : en restant immobiles, ils mourront. La seule alternative qui s'offre à eux est de bouger pour vivre, afin de ne pas être englués dans l'immobilité mondaine. Cependant, comment comprendre les multiples tentatives de suicide des protagonistes ?

Selon Lannegrand, « Le désir de se donner la mort et le suicide réalisé font appel à des sentiments complexes qui défient toute explication rationnelle. Tous deux procèdent toutefois de la quête d'un sens, d'un désir d'absolu et de transcendance, d'une exigence de vérité et de fidélité à soi-même »⁶³. Ainsi, pour notre part, nous considérons que si les héros navarriens recherchent la mort, en se vantant d'être atteints d'une maladie ou en tentant de s'assimiler à elle, c'est paradoxalement lié à leur désir d'atteindre un état de mouvance absolue. Dans *PJF*, Kappus est impassible face à son cancer : « La mort tenaille. Elle est là. Elle fait le guet. Elle va dévorer mon repas. [...] J'ai un cancer. Je ne peux plus chier [...]. J'ai laissé ce mal avancer, se répandre, gagner ce terrain logique, vertical, traversée de mon corps, de bouche en bouche »⁶⁴. Dans le *TV* (1) et *K* (2), les protagonistes vivent également à travers cette idée de mort :

(1) L'idée du suicide, je la portais en moi, un peu comme un jeu.⁶⁵

(2) Je ne suis qu'un suicidé qui organise le spectacle de son suicide. Ou alors, toute une vie est suicide, de jour en jour dans la plus grande différence.⁶⁶

Dans l'extrait, nous voyons que lorsque Pierre Kurwenal envisage le suicide, il ne l'évoque pas comme une manière de partir dans l'indifférence, mais dans une différence. C'est là que réside tout le projet queer. En effet, il veut se différencier du monde social en vivant

⁶¹ *Ibid.*, p. 86.

⁶² Selon Edelman, le traitement du sida en littérature relève d'une esthétique activiste queer : « le mot "sida" est lui-même construit idéologiquement comme une forme d'écriture, comme l'inscription d'une différence dont le sujet est toujours le sujet de l'idéologie. [...]. Le champ discursif du sida déploie ainsi tout un paysage de déplacements » (p. 242-243). Ainsi, d'après lui, les déficiences du système immunitaire, provoquées par le virus du sida, seraient dès lors perçues comme une allégorie de la destruction des structures sociales du monde bourgeois : « la politique du sida en tant que sujet de discours et inséparable de la politique du sujet lui-même – inséparable- autrement dit, de la construction idéologique et de la fantasmatisation culturelle de cette instance » (p. 247). En ce sens, *CAQVE* constituerait dès lors un pamphlet accusateur « homographique » par le choix du thème abordé.

⁶³ LANNEGRAND Sylvie, *Personne et personnage. Le malaise identitaire chez Yves Navarre*, Bern, Peter Lang, 2000, p. 275.

⁶⁴ *PJF*, p. 32- 90.

⁶⁵ *TV*, p. 27.

⁶⁶ *K*, p. 131.

« une vie de suicide », c'est-à-dire en vivant à travers l'idée de mort comme moyen destructeur de l'immobilité. Dès lors, dans ce qui, a priori, s'apparente à une autodestruction, nous voyons au contraire une construction personnelle du protagoniste en vue de déconstruire la norme sociale que la communauté lui impose. Il ne s'agit pas en réalité pour lui de se suicider, mais de tenter de se suicider afin d'atteindre un état transcendantal de liberté totale. Nous retrouvons cette même idée dans *LPGC*, où Joseph dit que « le plus beau des suicides est que je vive encore »⁶⁷, et où Roland révèle sa propre conception de la mort : « Il n'y a d'accomplissement que dans l'inachèvement. Ainsi, la mort, à chaque pas, chaque instant, devient vie »⁶⁸.

Notons que Navarre se décharge de toute portée morbido-dramatique en parodiant les tentatives de suicide de ses héros. Dans *LB*, Julien est ainsi sauvé d'une mort par asphyxie grâce à un salmis de pintade :

Julien allume le gaz. En haut. [...] Julien se met à genoux. Tourne le robinet du four. Il ouvre le four pour y poser sa tête comme sur un oreiller et fermer les yeux définitivement sur tant de beautés vécues [...]. Il ouvre le four... A l'intérieur, il y a un reste de salmis de pintade. [...] Julien s'empare du plat avec ses restes tout desséchés. Il se lève. Fini le suicide.⁶⁹

Cette scène parodique peut être mise en parallèle avec celle du *TV*, où Pierre ne va pas jusqu'au bout de sa tentative de se donner la mort par peur de vomir le vin ingurgité, et de devoir rendre son plateau repas à l'hôtelier :

J'avais soif. Alors j'ai bu le vin avec les pilules. Trois par trois, comme les marches de l'escalier, quand je suis pressé de rentrer chez moi. En fait, je n'avais plus faim, parce que j'avais peur de vomir [...]. L'idée qu'on pourrait frapper à la porte pour réclamer le chariot me fit jeter la nourriture dans la cuvette des toilettes. [...] je venais de me rater. Sans drame. Et c'est drôle.⁷⁰

Le dessein des personnages n'est donc pas de se donner véritablement la mort, mais bien de s'y assimiler. Dans *K*, le héros se définit comme tel : « Je suis froid comme un mort »⁷¹. Cette comparaison physique renvoie au portrait de Julien dans *LB* : « Les lèvres de Julien sont glaciales. Des lèvres de mort »⁷². Selon nous, dans *JDA*, Bertrand incarne par excellence la

⁶⁷ *LPGC*, p. 157.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 171.

⁶⁹ *LB*, p. 134-136.

⁷⁰ *TV*, p. 31-33.

⁷¹ *Ibid.*, p. 308.

⁷² *LB*, p. 288.

figure libérée et transcendée. En effet, suite à la lobotomie qu'il a subie, il vit désormais dans une forme de mort. Ce « mort-vivant »⁷³ a incorporé, d'une certaine manière, ce qui lui permet de rester à tout jamais dans le mouvement.

Pour comprendre ce principe de déconstruction associé à la figure du mort-vivant, nous reprenons l'étude de Florence Fix sur l'œuvre de Paulines Sales concernant les *Débordements du mort-vivant*⁷⁴. Selon Fix, « Le mort-vivant a une force insurrectionnelle en ce qu'il exhibe un état intermédiaire en tant que processus : il est interstitiel et demeure en un point instable »⁷⁵. Dans *LB*, nous constatons que la figure du zombie est incarnée par Bertrand. Il doit son état aux membres de sa famille (les Prouillan), qui l'ont libéré de la fixité. Nous remarquons que, manifestement, Navarre ironise dans cette scène, puisque ce sont précisément les membres de la communauté politisée des Prouillan qui sont à l'origine de la lobotomie. Ce sont donc eux qui ont permis à Bertrand de se libérer de l'état d'immobilité qu'ils imposent. Celui-ci est désormais dans ce qui bouge, dans ce qui est visible : « Le mort-vivant ne peut guère prétendre à la discrétion, au fantasme d'anonymat qui anime [les] sociétés »⁷⁶.

Ainsi, selon nous, le débordement queer, concernant cette figure de zombie, permet d'offrir un contrepoint à l'apparente morbidité de l'univers navarien, ou à l'absurde. En devenant un mort-vivant, Bertrand atteint sa quête de mobilité : « Le zombie ne ressemble à rien d'autre que lui, il n'est ni mort, ni vivant, parfaitement au seuil de l'un et de l'autre »⁷⁷. Il préfigure dès lors tout ce vers quoi veulent tendre les autres protagonistes navariens, puisqu'il vit dans un temps abstrait : « le zombie figure un hors-temps stupéfiant, peut-être même enviable »⁷⁸. Pour Florence Fix, le mort-vivant est une véritable figure queer. C'est la figure de la liberté et de l'affranchissement de tout besoin social et économique, la figure du passage et de la mouvance. « Il apparaît comme l'essence même de l'humain, [...] une sorte de trace vivante »⁷⁹. En appliquant cette analyse queer de la figure du zombie au corpus navarien, nous remarquons donc que Bertrand incarnerait dès lors une sorte de transparence scopique absolue.

On a pu le lire, l'emprise de la société navarienne s'infiltrer dans les êtres à plusieurs degrés. Pour les héros navariens, une destruction capitale s'étend donc nécessairement à

⁷³ JDA, p. 317.

⁷⁴ FIX Florence, « Débordements du mort-vivant dans *La Bosse* de Pauline Sales. Poétiques du queer », dans PLANA Muriel ET SOUNAC Frédéric (éd.), *Esthétique queer dans la littérature [...]*, *Op. cit.*, p. 167-178.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 167-168.

⁷⁶ *Ibid.*, p.169.

⁷⁷ *Ibidem.*

⁷⁸ *Ibid.*, p. 175.

⁷⁹ FIX Florence, *Op. cit.*, dans PLANA Muriel ET SOUNAC Frédéric (éd.), *Op. cit.*, p. 177.

plusieurs niveaux. S'ils entendent vivre leur existence en étant les plus ouverts et les plus libres possible, les protagonistes prétendent également, selon nous, s'opposer à d'autres mécanismes sociétaux tels que ceux engendrés par la religion. Ils élaborent ainsi leur propre catéchisme queer.

3.3. La destruction de l'autorité : une leçon de catéchisme queer

On retrouve dans la pensée queer la volonté d'émancipation de l'être hors des dogmes par une remise en cause de ceux-ci. En plus d'être critique envers la religion, Navarre dénonce les pouvoirs relatifs à l'hétéronormativité du monde social qu'elle exerce sur les corps de ses personnages. Dans le corpus, nous notons que les héros navarriens s'opposent à cette norme rendue obligatoire par le pouvoir de l'ordre bourgeois et par l'État, en dénonçant sa futilité. Les représentants de l'Église témoignent de la bêtise humaine et des paradoxes qui relèvent de l'ordre dominant. Ils montrent que la marge s'est développée en lieu de la norme, et est devenue majoritaire. Les romans présentent ainsi des personnalités liées à l'ordre religieux qui s'adonnent à des pratiques qu'elles-mêmes ont interdites.

Cette remise en cause du savoir-pouvoir religieux transparaît d'emblée par l'association flagrante de l'homosexualité et de la religion. Dans *LB*, « La main de Pierre est aussi douce qu'une messe matinale, qu'un coussin de velours rouge sur lequel on s'agenouille à la messe du dimanche »⁸⁰. Le protagoniste principal du roman est associé à « une chose interdite mais fascinante, comme un objet de sa religion, un enfant qui serait descendu d'une croix »⁸¹. Ces propos sont tenus par Henry, le vicaire de Sainte-Marie-Madeleine à Oxford, pour qui Julien apparaît comme « une chose interdite ». Si leur relation n'est pas explicitée, les métaphores permettent de la rendre visible : « Henry et Julien, sur le chemin du retour, attendent que la nuit couvre parfaitement leur retraite. Manteau des grandes villes sur les amours »⁸². Dans le *TV*, les rencontres homosexuelles de Pierre sont associées au rite religieux : « Je me sens comme un premier communiant »⁸³.

Outre cette association, le corpus témoigne des rapports sexuels entretenus entre les représentants de l'Église et d'autres hommes. Ainsi, dans *LB*, Julien raconte la fois où Pierre M., un enfant de chœur qui allait rentrer au Grand Séminaire, lui a demandé de se déshabiller pour avoir une relation homosexuelle avec lui : « Pierre le serre un peu fort contre lui. [...] [il]

⁸⁰ *LB*, p. 174.

⁸¹ *Ibid.*, p. 132.

⁸² *LB.*, p. 133.

⁸³ *TV*, p. 196.

a défait les bretelles du pantalon de Julien [...]. Pierre le caresse franchement »⁸⁴. De la même manière, dans *CAQVE*, Roch relate les fois où un bon Père venait lui rendre visite : « Parfois il passait sa main rude dans mes cheveux que j'avais bruns et bouclés. Il disait "je te vois grandir à vue d'œil", [...] "Tu es mon fils, laisse-toi faire, ici nul ne viendra nous surprendre" »⁸⁵.

L'Église serait, de ce fait, envisagée comme une institution qui valorise l'homosexualité. Cependant, sous le prisme de l'esthétique queer, nous constatons qu'elle est perçue à travers une hybridation parodique, puisque les protagonistes (Henry, Pierre M. et le bon Père), « en réalisant ce que la loi de l'hétérosexualité obligatoire interdit, [et] en produisant par là une occasion de résistance émanant de la loi elle-même »⁸⁶, éclairent le fonctionnement même de cette loi.

Pour comprendre ce paradoxe, retournons aux travaux de Michel Foucault qui considère que « d'une manière générale [...] l'interdit, le refus, la prohibition, loin d'être les formes essentielles du pouvoir, n'en sont que les limites, les formes frustrées ou extrêmes »⁸⁷. Dans notre corpus, nous remarquons que les représentants religieux réalisent donc ce que la loi rend désirable en l'interdisant. Par conséquent, ils incarnent, par ce biais, et de façon ironique, la punition de ceux qui ne suivent pas correctement la loi obligatoire, c'est-à-dire le risque de succomber au plaisir induit par l'interdit.

Ce catéchisme est donc une leçon absurde que personne ne suit. On a pu le lire, Martial, âgé de onze ans, succombe déjà à ces plaisirs. La religion est envisagée comme une futilité et en devient moquée. Dans *LPGC*, à la mort de Joseph, Roland se moque de la scène religieuse qu'il voit : « Clothilde entoure tes mains, Joseph, d'un chapelet. Comme pour les nouer. Te voilà récupéré ! Un bon père viendra même [...], ultime ironie, bénir ta dépouille »⁸⁸. Les protagonistes navarriens la considèrent comme autant de « rites dérisoires »⁸⁹. Dans le *TV* et *LB*, la religion n'est pas prise au sérieux par les personnages. Pour Julien, « Le péché, la prière, l'encens et les cierges, la statue de Sainte-Thérèse de l'Enfant Jésus [...], tout cela est si profondément ennuyeux »⁹⁰, tandis que Pierre Forgues a « connu l'ennui des sermons auxquels on ne comprend rien »⁹¹.

⁸⁴ *LB*, p. 174-175.

⁸⁵ *CAQVE*, p. 48 et p. 65.

⁸⁶ JACINTO Gilles, « Contre la binarité des genres et la loi de l'hétérosexualité obligatoire », dans PLANA Muriel et SOUNAC Frédéric (éd.), *Esthétique(s) queer* [...], *Op cit.*, p. 104.

⁸⁷ FOUCAULT Michel, *Dits et écrits III*, Paris, Gallimard, 1994, p. 263.

⁸⁸ *LPGC*, p. 41.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 147. Ce sont les propos de Joseph au moment de la mort de son père.

⁹⁰ *LB*, p. 166.

⁹¹ *TV*, p. 65.

La loi n'est donc pas symbole de la société, car les institutions qui semblent la valoriser ne la suivent en réalité pas, et ses représentants constituent un contre-discours rendant le fondement du respect de l'hétéronormativité infondé. C'est en rendant visible ce phénomène qu'il se fait aussi subversif. Si la religion ne suit pas la règle qu'elle avait pourtant établie, la famille mondaine est également mise en fâcheuse position. En effet, si, a priori, elle semble tenir ses promesses bourgeoises et rester dans la norme, sa position sur l'échelle sociale et sa crédibilité sont mises à l'épreuve.

3.4. Destruction de la logique homophobe : le noyau familial en péril

Loin de déréaliser l'homosexualité, on a pu le lire, le queer joue également un rôle important de lutte contre l'homophobie. En effet, selon David Halperin, « l'analyse déconstructiviste [queer] de la signification homosexuelle revient à identifier avec plus de systématisme [...] la source de la logique, ou plutôt l'absence de logique, à l'œuvre dans l'homophobie »⁹². Avant d'en étudier les implications dans le corpus, revenons à la notion même d'homophobie.

Bien que la présence de cette notion sous l'appellation « homophobia » soit attestée dans la langue anglaise dès le début des années 1970, il faudra attendre la fin du XX^e siècle pour voir apparaître le terme « homophobie » dans un dictionnaire. Cependant, dès 1975, celui-ci fait son apparition en France, dans les recherches de Mark Freedman, qui considère l'homophobie comme une sociopathie. Il l'envisage sur le plan strictement psychologique comme étant « un sévère désordre de la personnalité qui affecte gravement les gens qui en sont atteints et leur rend difficile le contact affectif avec leurs contemporains »⁹³. Si cette approche conçoit l'homophobie comme un trouble psychique (ce que Daniel Borillo appelle l'homophobie irrationnelle), la sociologie la considère plutôt comme une construction historique qui maintient les différences entre les homosexuels et les hétérosexuels. Selon Massimo Prearo, l'invention même de « cette peur » dresse des frontières : « [elle] trace une ligne de clivage entre l'homosexualité et l'homophobie, la première couvrant le champ du possible existentiel, la seconde celui de l'interdit existentiel »⁹⁴. Nous avons déjà étudié la manière dont les protagonistes homosexuels de Navarre revendiquent par différentes attitudes leur inscription

⁹² EDELMAN Lee (éd.), *L'Impossible Homosexuel* [...], *Op. cit.*, p. 13.

⁹³ FREEDMAN Mark, « L'homophobie est une sociopathie », dans PREARO Massimo., *Le Moment politique de l'homosexualité. Mouvements, identités et communauté en France*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2014, p. 174.

⁹⁴ PREARO Massimo, *Op. cit.*, p. 175.

profonde dans le champ du possible existentiel. Voyons à présent la manière dont le queer déconstruit l'homophobie, cet interdit existentiel dont parle Prearo dans son étude sociologique, en analysant les représentations de l'univers familial navarrien.

On a pu le lire précédemment dans l'étude, les familles représentées dans l'univers navarrien sont toutes issues du milieu bourgeois. Elles répondent toutes aux mêmes exigences : le respect des normes, la préservation de l'image qu'on se fait d'elles, l'attachement sacré aux codes moraux, aux principes et aux exigences communautaires. La famille est le noyau reproducteur par excellence des règles, et toute divergence par rapport au code retenu entraîne directement des sanctions. Dans *PJF*, Julien s'étonne de ces condamnations : « C'est du vrai bourgeois ici, rien pour le voyeur, tout dans le cœur et dans l'étouffoir »⁹⁵. Selon Lannegrand, « L'un des attributs de la famille bourgeoise, [...] est sa capacité à se perpétuer à l'infini. Les générations se succèdent et se ressemblent, assurant la continuité de la lignée et la perpétuité du clan bourgeois »⁹⁶.

Dans ma famille, on comptait, 1,2, 3, 4, 5, 6, 8, 9. Le valet de cœur, ou de pique, a le numéro 7, l'impair, le manquant. [...]. Les familles, ainsi, fabriquent leurs dévotés. Ça les grandit dans l'image qu'elles se font d'elles-mêmes.⁹⁷

Cette reproduction constitue le « futurisme reproductif », dont les principaux détracteurs sont les protagonistes homosexuels navarriens. Nous reprenons ce terme d'une étude queer menée par Lee Edelman concernant la mobilisation de l'enfant dans le désir reproducteur des sociétés. Nous reviendrons plus en détail sur l'objet de son étude plus tard dans ce travail.

Nous constatons que, dans le corpus, les héros navarriens entretiennent, tous sans exception, des rapports difficiles avec leur famille si bien qu'une rivalité s'installe entre ces deux partis. Dans le *TV*, Pierre en est fortement rejeté : « Pour mes sœurs, je ne suis rien qu'une erreur dont on ne parle pas »⁹⁸. Il est considéré comme le « canard noir, défaut de fabrication de la chaîne »⁹⁹. Sa famille s'oppose à son homosexualité : « Ils sont là, famille, tout autour de moi, tout le temps. Ils ont lu la lettre de Duck, avec moi, et ils ne veulent pas admettre qu'elle est touchante, vraie, ils ne veulent pas d'images de l'étreinte, ils taxent tout ce qui leur échappe d'obsession sexuelle »¹⁰⁰. Dans le *JDA*, Bertrand est celui « dont il ne faut plus prononcer le

⁹⁵ *PJF*, p. 19.

⁹⁶ LANNÉGRAND Sylvie, *Personne et personnage [...]*, *Op. cit.*, p. 158.

⁹⁷ *CAQVE*, p. 47-48.

⁹⁸ *TV*, p. 73.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 168.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 177.

nom »¹⁰¹. À vrai dire, d'après nous, ces rapports difficiles dénotent la bipartité du territoire social constitutif de l'œuvre. Les familles vivent, pour reprendre les termes de Massimo Prearo, dans le champ de l'interdit, c'est-à-dire celui de l'homophobie. Ainsi, dans *LB*, le père de Julien ne tolère pas l'orientation sexuelle de son fils : « Le professeur Duperin comprend que son fils ne sera jamais polytechnicien. Ou du moins ne le souhaite-t-il plus. “Un polytechnicien pédéraste, quelle horreur !” »¹⁰². La même attitude familiale est dénoncée par Roch dans *CAQVE* :

Mon père disait également [...] que j'étais le vacher de la famille, cet oiseau noir, luisant, à la tête si brune qu'on croirait qu'il a piqué du bec jusqu'au cou dans du purin, et qui va pondre ses œufs dans le nid des autres. [...] Mon père avait décidé qu'on ne pouvait pas me parler, qu'on ne pouvait rien me dire.¹⁰³

David, le second protagoniste du roman, est considéré de la même manière par sa famille : « Des trois enfants [...], il aura donc été l'intransigeant, [...] celui dont on murmurait qu'il était “branche morte”, l'exemple qu'il ne fallait pas suivre »¹⁰⁴. Mais ce champ de l'interdit est tourné en dérision par Navarre : la voisine de David et Roch interdit même à Supercat, son chat, de les côtoyer – « Je t'interdis d'aller chez eux, tu le sais et tu continues »¹⁰⁵ –, comme s'il devait, lui aussi, en tant qu'animal de compagnie d'une société homophobe, le devenir également.

En réalité, si les familles ne supportent pas leur enfant homosexuel et le rejettent, c'est parce que par son homosexualité, ce dernier représente une négation du re-productivisme familial. Dans son étude queer, Edelman montre que les familles tentent de cloner leurs enfants dans le but de créer la normalité sociale dans ce qu'il appelle un « futur perpétuel ». L'Enfant¹⁰⁶, selon ce théoricien queer, est « l'emblème inquestionné du futur, le perpétuel horizon de toute politique reconnue, le bénéficiaire fantasmatisé de toute intervention ». Le monde social navarrien, en tant qu'il est politisé, est conservateur, car il travaille « à affirmer une structure [et] à authentifier l'ordre social qu'il tend alors à transmettre au futur à travers la figure centrale

¹⁰¹ *JDA*, p. 23.

¹⁰² *LB*, p. 66.

¹⁰³ *CAQVE*, p. 37 ;47.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 77.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 28.

¹⁰⁶ Dans cette théorie, l'« Enfant » est conceptualisé comme étant celui qui reçoit le patrimoine familial (normes, règles) de ses parents et qui le transmet à son tour à sa propre famille. En tant que concept, l'« Enfant » ne doit pas être considéré comme l'enfant en tant qu'individu mineur, mais comme le représentant du réceptacle des normes et des valeurs bourgeoises. Dans l'œuvre navarrienne, aucun des protagonistes ne veut être l'Enfant.

de l'Enfant »¹⁰⁷. Mais, chez Navarre, nous notons systématiquement que les protagonistes n'incarnent pas cette figure symbolique de réception, et se refusent dès lors à toute transmission. Ils s'opposent ainsi fortement au respect des codes et à la volonté familiale homogénéisante et conservatrice. Dans le *TV*, Pierre explicite clairement ce phénomène de rejet du conservatisme reproducteur à travers la manière dont il était perçu par sa propre mère : « Que peut faire une mère quand son fils n'est pas vraiment le fils qu'elle souhaite, un fils qui **la reproduirait autrement** [...] ? Elle le sent. Elle en souffre. [...]. Elle sait très bien que **tout lui échappe** »¹⁰⁸.

Dans *LPGC*, Joseph et Roland font le choix de directement écarter leur famille de leur vie, en ne faisant pas d'elles les sujets de leurs écrits :

Il est curieux de noter qu'aucun des textes retrouvés et qui constitueront la trame de ce qu'ici j'entreprends, ne relate quoi que ce soit de ces diners de famille, chez les Bérard. Sans doute, avons-nous omis ce qui, en termes de satire, aurait pu exprimer notre différence ou notre indifférence. Ou bien l'inimportance de ce qui, dans leur monde, calcule et monnaie tout.¹⁰⁹

Ils s'écartent dès lors d'emblée de ce monde bourgeois qui condamne l'homosexualité. À part les Bérard, la principale homophobe, dans cette famille, est Sabine, l'épouse-médiatrice de Roland. Après la mort de Joseph, Roland s'adresse à lui en parlant de Sabine par ces mots –« ta mort est sa victoire »¹¹⁰ –, traduisant bien l'homophobie grandissante de cette femme, pour qui la mort de Joseph constitue une libération du monde bourgeois dans lequel elle se trouve.

Pour le reste des héros navarriens, s'ils ne rejettent pas totalement la famille, comme le font Joseph et Roland, ils entretiennent néanmoins des rapports conflictuels avec le père, représentant familial par excellence du *savoir*, du *pouvoir* et du *devoir*. Dans le *JDA*, le père est associé par le reste de la famille à un dieu : « Henri, notre Chronos, ce dieu »¹¹¹. Son autorité est reconnue par le cercle familial, mais aussi par la société puisqu'il incarne une figure politique : « Henri Prouillan le père, Académicien, ancien ministre, épris de pouvoir, empreint de certitudes »¹¹² qui « n'a jamais toléré ni la remise en question, ni l'écart »¹¹³. Cependant, son autorité n'est pas reconnue par son fils, Bertrand, qui refuse d'incarner l'Enfant en tant que réceptacle des lois dictées par le patriarche. Cela est également le cas dans *LB*, où la figure

¹⁰⁷ EDELMAN Lee, « Le Futur est un truc de gosse », dans EDELMAN Lee (éd.), *L'Impossible Homosexuel* [...], *Op. cit.*, p. 287.

¹⁰⁸ *TV*, p. 176.

¹⁰⁹ *LPGC*, p. 125.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 42.

¹¹¹ *JDA*, p. 421.

¹¹² *Ibid.*, p. 8.

¹¹³ *Ibidem*.

paternelle est adepte de la politique : « la politique est son grand regret et il reproche en secret à Madame Duperin de ne pas avoir été l'ambitieuse qui l'aurait poussé à se présenter à la députation quelque part pour finir ministre un jour »¹¹⁴.

Si Lannegrand voit dans l'entreprise navarrienne une mise en scène de « personnages-victimes » de l'emprise paralysante de la famille sur l'individu, nous constatons en réalité que, dans le corpus, les héros navarriens déçoivent cette entreprise politique de déploiement des mœurs, dont le représentant par excellence est le père. Ainsi, pour tenter d'empêcher son fils de détruire l'autorité familiale, le père de Julien lui impose le silence dès que ce dernier tente de s'opposer au *savoir-pouvoir-devoir* que son père tente d'incarner : « Et le professeur ne supporte pas que son fils parle. Chaque mot est pris pour une agression, défi à l'autorité paternelle »¹¹⁵. Ainsi, aucun dialogue n'est possible entre les deux hommes, dont l'un (le père) se situe du côté de l'interdit existentiel, et l'autre (le fils), du côté du possible existentiel. Sylvie Lannegrand souligne par conséquent que « l'antagonisme père-fils se traduit principalement par une absence de communication réelle qui peut prendre la forme d'un accord tacite »¹¹⁶ :

Julien observe les mains blanches de son père [...], et ces brusques colères qui rendent tout dialogue impossible. Rien. Il n'y a rien à dire. Le rituel du silence est plus fort que tout. Le Professeur et Julien, face à face, échangent des regards d'amants tragiques, mais ne se parlent pas. Ils mangent. Ils ont le prétexte du dîner pour ne rien dire. Et Madame Duperin, entre eux, assise en bout de table, les observe, un sourire radieux aux lèvres, l'air d'aimer ce silence qui établit les distances nécessaires entre l'irraprochable. Elle contemple un fils qui ne sait pas parler à un père, un père qui ne sait pas parler à un fils.¹¹⁷

Ces ruptures de dialogues sont également marquées, selon nous, par les innombrables silences, constamment présents dans le corpus¹¹⁸, et qui attestent la présence d'une logique discursive queer. Les mots ne sont pas là pour parler, mais pour faire voir, dans leur silence, le réel. Pour reprendre les items de Barthes, nous pourrions envisager le corpus comme autant

¹¹⁴ *LB*, p. 41.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 216.

¹¹⁶ LANNEGRAND, S., *Personne et personnages* [...], *Op. cit.*, p. 180.

¹¹⁷ *LB*, p. 42.

¹¹⁸ Plusieurs occurrences sont présentes dans les sept romans du corpus. A titre indicatif, signalons quelques pages dans les romans où sont référencées ces faillites dialogales. Dans *LPGC*, les silences sont présents entre autres aux pages 110 ; 123 ; 129 ; 138 ; 154 et 224. Dans *PJF*, nous les retrouvons aux pages 20 ; 25 ; 44 ; 50 ; 55 ; 77 ; 79 ; 84 ; 123 ; 142 ; 149 ; 172 et 185. Dans le *TV*, aux pages 61 ; 80 ; 81 ; 107 ; 131 ; 136 ; 146 ; 147 ; 217 ; 219 ; 233 ; 291 ; 294 ; 303. De même, dans *CAQVE*, les silences reviennent de manière constante : p. 19 ; 22 ; 50 ; 63 ; 109 ; 126.

d'« exprimables » qui sont en réalité « inexprimés »¹¹⁹, pour mieux nous faire voir la faillite, non pas de la langue, mais du projet politique de la classe bourgeoise et de l'ordre familiariste. Dans *K*, tout l'univers familial autour de Pierre est empli de silence : « Tout ici se passe sans bruit. Silence. Merveilleux silence que Pierre porte en lui et dont il est pétri »¹²⁰. Dans *CAQVE*, Roch dénonce ce projet proprement bourgeois : « Tout est neutralisé par le silence des familles, des sociétés, d'un siècle à sa fin »¹²¹.

Ainsi, tous les héros mis en scène par Navarre refusent de suivre l'ordre familial qui apparaît comme le principal noyau homophobe. En s'y opposant, les protagonistes tentent de stopper la réduplication normée.

Pour Lee Edelman, « le queer en vient à figurer l'obstacle à toute réalisation de la futurité, la résistance, interne au champ social, à toute forme et structure sociale »¹²². Nous l'avons déjà vu lorsque nous avons étudié l'identité des héros navarriens, l'homosexuel est sans cesse en train de se construire une identité. Si cette recherche constante le définit dans sa plus pure singularité, celle-ci peut se résumer à l'état de néant. En effet, en étant perpétuellement en recherche de lui-même, l'individu n'est, par définition, jamais en possession de quoi que ce soit qui pourrait le définir en tant qu'être doté d'une identité propre. Ainsi, le protagoniste homosexuel est par essence un représentant queer du refus de la futurité.

Pour comprendre cette affirmation, revenons à la théorie de Lee Edelman concernant le projet de futurisme des classes bourgeoises dominantes. Selon lui, pour pouvoir nier le « futurisme reproductif », il faut essentiellement se situer dans un espace paradoxal de remise en question. En se demandant comment il est possible pour un individu de se positionner de « l'autre côté », celui qui refuse et qui veut déconstruire l'interdit existentiel propagé par l'homophobie, Edelman s'est rendu compte que le moyen d'y parvenir est « de revendiquer l'espace-même que la politique rend impensable, c'est-à-dire l'espace hors du cadre dans lequel elle apparaît, et donc à l'extérieur du conflit des perspectives qui partagent toutes le présupposé selon lequel le corps politique doit survivre »¹²³. Cependant, pour pouvoir s'inscrire dans un tel espace, et s'opposer dès lors à la viabilité de l'ordre social, nous voyons que les héros navarriens

¹¹⁹ BARTHES Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964 (Collection Tel Quel), cité dans RYKNER Arnaud, *Paroles perdues. Faillite du langage et représentation*, Paris, José Corti, 2000, p. 50.

¹²⁰ *K*, p. 108.

¹²¹ *CAQVE*, p. 47.

¹²² EDELMAN Lee, « Le Futur est un truc de gosse », dans EDELMAN Lee (éd.), *Op. cit.*, p. 289.

¹²³ *Ibid.*, p. 287-288.

doivent se détacher de tout ce qui pourrait les inclure, à leur insu, dans ce milieu social qu'ils détestent.

En règle générale, nous avons pu le voir, ce qui permet originellement à l'individu d'être reconnu dans une société est son nom. Or, les héros navarriens, ne possédant aucun ancrage d'identité, sont donc bien, par essence, les représentants queer d'une opposition structurante au « futurisme reproductif » des classes dominantes. Mais cet ancrage dans l'espace hors consensus est paradoxal, puisque, selon Edelman, toute appartenance à tel ou tel groupe génère un processus de reproduction des normes, et en conséquence, une mise en place d'un rapport symbolique à l'Enfant. L'espace revendiqué par les héros ne doit dès lors pas être un simple espace créé dans l'espace public, mais en dehors de celui-ci. Leur revendication n'est, en ce sens, pas simplement politique, mais c'est un mode de vie transcendantal. En effet, en étant coupés d'eux-mêmes, et, de ce fait, de l'assurance de se connaître, les héros navarriens se définissent essentiellement comme Vérité - terme que nous envisageons selon la définition qu'en donne Edelman : « irréductiblement liée à "l'aberrant" ou à "l'atypique", à ce qui rechigne à la normalisation »¹²⁴. C'est pourquoi ces héros se situent, selon nous, au-delà des symptômes politiques et représentent la mort inhérente de l'ordre social. Cet espace de l'au-delà est caractérisé selon Edelman par un *non* constant de tout. Ainsi, parce que rien ne les retient dans le monde social, les protagonistes navarriens peuvent se permettre de critiquer ce monde du non-sens, monde qui s'auto-détruit.

En effet, nous avons constaté que si la famille prétend suivre l'entreprise sociale de reproduction, elle participe en réalité elle-même, et sans le savoir, à sa destruction. L'entreprise de clonage est ainsi mise en échec à l'intérieur même du noyau. Si les individus se disent homophobes, certains d'entre eux, pourtant, sont homosexuels ou incarnent d'autres valeurs « hors-normes ». C'est le cas de Leïla, la sœur de David dans *CAQVE*, qui « cache son amour pour une femme plus âgée qu'elle, la mère d'Oswyn »¹²⁵, et de Claire et Sébastien, frère et sœur de Bertrand dans le *JDA*, qui malgré leur lien de sang, semblent vivre une histoire d'amour cachée : « Claire dévore des yeux Sébastien »¹²⁶. Dès lors, enchaîné par ses démons conservateurs, le noyau social bourgeois semble perdu à tout jamais, au point d'engendrer une parfaite tragédie. Luc, dans le *JDA*, remet en question le discours reproducteur du

¹²⁴ EDELMAN Lee, *Op. cit.*, p. 291.

¹²⁵ *CAQVE*, p. 33.

¹²⁶ *JDA*, p. 355.

père : « Éducation selon saint Henri, pater familias, coïtus tragicus »¹²⁷. Le dessein du père est en désaccord avec le sentiment et est remis en doute : « Henri nous maintenait encore. La loi est là. La loi et pas d'émoi »¹²⁸.

À plusieurs reprises dans le corpus, nous avons que les héros abjurent leur fidélité au « futurisme reproductif ». Ils s'opposent concrètement à l'ordre social, en le surveillant de près : « Si j'achète le journal c'est pour savoir où ils en sont, où nous en sommes et ce qui se passe »¹²⁹.

¹²⁷ *JDA*, p. 127.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 427.

¹²⁹ *TV*, p. 42.

Conclusion

Dans notre étude, nous avons souhaité nous consacrer à l'œuvre d'Yves Navarre afin de tenter de répondre à la question suivante : comment l'univers social navarrien représente-t-il l'homosexualité et quelle place accorde-t-il aux héros homosexuels ? En nous inscrivant dans le champ de la sociocritique, nous avons choisi de nous attarder sur l'univers social présent dans les textes du corpus. Le choix de ce thème est, rappelons-le, motivé par l'envie de comprendre l'attitude a priori paradoxale de l'auteur vis-à-vis du traitement de l'homosexualité dans ses romans. En effet, lui-même homosexuel, Navarre semble à la fois valoriser l'homosexualité dans sa littérature, tout en représentant des personnages, a priori, négatifs.

Notre travail a permis de montrer qu'en réalité les héros homosexuels ne sont pas des victimes de la société. Comme nous l'avons évoqué au début de notre étude, l'absence d'identité des héros est en fait une véritable richesse existentielle. Par conséquent, ce décalage identitaire qui semble faire d'eux des êtres à part, est une condition de leur propre existence et un élément définitoire de leur projet revendicatif.

Nous avons pu montrer que le projet des héros n'est pas uniquement motivé par leurs ambitions personnelles. Il est avant tout essentiel. Les héros, en tant que représentants d'une sexualité qui a eu du mal à s'affirmer, se revendiquent désormais comme étant essentiellement aptes à devoir se dire. Ils s'opposent ainsi aux « polytechniciens de la bourgeoisie cravatée »¹³⁰ qui tentent de les enfermer dans un carcan de règles.

Ces héros bénéficient d'une place de choix dans la société navarrienne. Ils forment un groupe qui a la particularité d'affirmer son existence dans l'interdit que ces homosexuels représentent pour l'autre groupe, celui des bourgeois homophobes. Si la communauté homosexuelle incarne un « possible existentiel », la seconde, totalitariste et homophobe, constitue un « interdit existentiel » puisqu'elle est régie par une série de règles qui privent ses membres de toute liberté.

C'est à ce second groupe que s'oppose les héros navarriens qui revendiquent leur existence en détruisant l'entreprise aliénante et inauthentique du monde politisé. Cette destruction témoigne d'une remise en question de l'hétéronormativité. L'œuvre de Navarre met en scène des homosexuels libérés et motivés par leur projet de destruction de l'ordre familial qui court lui-même à sa perte.

Parce qu'ils luttent pour leur liberté identitaire et sexuelle, les protagonistes sont les garants d'une ouverture à un monde meilleur. Ils incarnent par ailleurs la figure emblématique

¹³⁰ *LB*, p. 57.

d'une société post-soixante-huitarde où la destruction des normes, des dogmes et des lois mobilise l'individu. Ainsi, si Navarre s'engage politiquement dans la lutte pour la reconnaissance des gays en France, il le fait également à travers son œuvre. Ces héros participent dès lors, à leur manière, à la reconnaissance du fait homosexuel.

Les réponses que nous avons apportées au cours de cette étude ont évidemment plus valeur de réflexions que d'affirmations absolues. Notre intention n'a pas été de donner des grilles interprétatives qui constitueraient la seule clé d'analyse des textes de notre corpus. Notre but, au contraire, a consisté à porter un regard sur une œuvre qui, riche en sujets et en thématiques, peut s'ouvrir à plusieurs pistes de réflexion. De plus, nous n'avons pas la prétention d'affirmer avoir épuisé la question de l'homosexualité dans l'œuvre navarrienne, et ce, pour deux raisons. D'une part, nous nous sommes limitée à l'analyse de sept romans. Ce corpus, bien qu'il ait constitué un véritable échantillon pour nos analyses, n'est pas représentatif de l'ensemble de l'œuvre navarrienne. D'autre part, nous pensons qu'il serait intéressant d'étendre les réflexions proposées dans ce travail à un corpus plus large.

En tant que romaniste, nous avons souhaité porté un regard plus attentif à l'analyse interne de l'œuvre. Cependant, cela ne nous a pas empêché de nous intéresser au contexte social de l'époque afin de nuancer la position de notre auteur vis-à-vis du fait homosexuel dans ses textes. Cette enquête mérite néanmoins d'être reprise et prolongée dans des travaux ultérieurs permettant un cadre de recherche plus grand que ce présent mémoire.

Il apparaît évident que nos analyses, bien qu'elles permettent d'ouvrir de nouveaux horizons qui étaient jusqu'alors fermés ou légèrement appréhendés, pourraient encore bénéficier des études futures consacrées à cet auteur. Nous espérons, en effet, que notre travail pourra renouveler l'intérêt des chercheurs à son égard, et élargir, par conséquent, le champ d'expertise de l'œuvre navarrienne.

Cette œuvre riche et multiforme, nous en sommes persuadée, gagne à être connue.

3. La socialité queer de l'œuvre navarrienne	78-103
3.1. Le queer : définition et projet navarrien	78-79
3.2. La destruction de l'immobilité sociale	80-94
3.2.1. La consommation homosexuelle et la recherche de médiateurs.....	80-85
3.2.2. L'onanisme comme processus de fluctuation permanente.....	86-90
3.2.3. L'homographèse de la maladie et la mort	90-94
3.3. La destruction de l'autorité : une leçon de catéchisme queer	94-96
3.4. La destruction de l'homophobie : la famille en péril.....	96-103
Conclusion	104-105
Bibliographie	III-VI

Bibliographie

Très peu d'articles ou d'ouvrages critiques sont consacrés à l'œuvre d'Yves Navarre. Il n'existe, à notre connaissance, qu'une seule étude d'envergure dédiée à l'étude de cet auteur : celle de Sylvie Lannegrand dans son ouvrage *Personne et personnage. Le malaise identitaire chez Yves Navarre* (Berne/Berlin, éd. Peter Lang, 2000). Outre cette importante étude, il existe quelques travaux qui proposent une analyse de certaines parties de l'œuvre navarrienne. Nous en avons dressé la liste dans la section « Études critiques ». Le reste des ouvrages ou articles que nous avons consultés, est mentionné dans la section « Autres ouvrages consultés ». La section « Sites internet » reprend les quelques sites qui nous ont été utiles pour notre travail.

1. Ouvrages primaires

Lorsque l'édition utilisée diffère de l'édition originale, nous avons précisé entre parenthèses celle à laquelle renvoient nos références.

NAVARRE Yves, *Lady Black*, Paris, Flammarion, 1971 (H&O édition, 2011).

NAVARRE Yves, *Le Petit Galopin de nos corps*, Paris, Robert Laffont, 1977 (H&O édition, 2005).

NAVARRE Yves, *Kurwenal ou la part des êtres*, Paris, Robert Laffont, 1977 (H&O édition, 2009).

NAVARRE Yves, *Le Temps voulu*, Paris, Flammarion, 1979 (H&O édition, 2010).

NAVARRE Yves, *Portrait de Julien devant la fenêtre*, Paris, Robert Laffont, 1979 (H&O édition, 2006).

NAVARRE Yves, *Le Jardin d'acclimatation*, Paris, Flammarion, 1980 (H&O édition, 2010).

NAVARRE Yves, *Biographie*, Paris, Flammarion, 1981.

NAVARRE Yves, *Ce sont amis que vent emporte*, Paris, chez Flammarion, 1991 (H&O édition, 2009).

2. Ouvrages secondaires

2.1. Études critiques sur Yves Navarre

DUBUIS Patrick, « De l'homosexualité à travers l'œuvre romanesque d'Yves Navarre », dans LECONTE Philippe et LANNEGRAND Sylvie (éd.), *Les Cahiers d'Yves Navarre. Une vie écrire*, s.l., H&O, 2015, n°1, p.99-111.

ID., « Le malentendu navarrien. Un écrivain homosexuel malgré lui », dans DUBUIS Patrick (éd.), *Yves Navarre. Vingt ans après*, hors-série, *Inverses*, n°2, 2014, p. 19-35.

LANNEGRAND Sylvie, *Personne et personnage. Le malaise identitaire chez Yves Navarre*, Berne / Berlin, Peter Lang, 2000.

LECONTE Philippe, « La réception de l'œuvre d'Yves Navarre », dans LECONTE Philippe et LANNEGRAND Sylvie (éd.), *Les Cahiers d'Yves Navarre. Une vie écrire*, s.l., H&O, 2015, n°1, p.117-140.

LECOULTRE Alain, « Yves Navarre et la revue *Masque* », dans DUBUIS Patrick (éd.), *Yves Navarre. Vingt ans après*, hors-série, *Inverses*, n°2, 2014, p. 143-155.

MONTÉMONT Véronique, « Yves Navarre. La nébuleuse autobiographique », dans DUBUIS Patrick (éd.), *Yves Navarre. Vingt ans après*, hors-série, *Inverses*, n°2, 2014, p. 87-103.

SALDUCCI Pierre, *Un Condamné à vivre s'est échappé*, Hull (Québec), Bibliothèque nationale du Québec, 1997.

3. Autres ouvrages consultés

3.1. Monographies

BORILLO Daniel, *Homosexualités et droit*, Paris, PUF, 1998 (Les voies du droit).

BUTLER Judith, *Le Pouvoir des mots. Politique du performatif*, Paris, Éditions Amsterdam, 2004.

CAILLOIS Roger, *Les Jeux et les hommes. Le Masque et le vertige*, édition revue et augmentée, Paris, Gallimard, 2015.

CHAUVIN Sébastien et LERCH Arnaud, *Sociologie de l'homosexualité*, Paris, La découverte, 2013 (Repères).

COURAPIED Romain, *L'Homosexuel en littérature, relativisme normatif*, (acte de la journée d'étude « Pouvoirs de la littérature, modèles de la communauté »), Groupe Phi/CELLAM, le 13 avril 2012.

DUBUIS Patrick, *Émergence de l'homosexualité dans la littérature française d'André Gide à Jean Genet*, Paris, L'Harmattan, 2011.

ERIBON Didier, *Théories de la littérature. Système du genre et verdicts sexuels*, Paris, Presses Universitaires de France, 2015.

ID., *Réflexions sur la question gay*, Paris, Fayard, 1999 (2^e édition revue et corrigée, Flammarion, 2012).

GUSDORF Gustav, *Les Écritures du moi*, Paris, Odile Jacob, 1991.

LACAN Jacques, *Le Séminaire (1961-1962). Livre IX l'Identification*, réédition, Paris, édition seuil, 2003.

- LEJEUNE Philippe, *Je est un autre. L'Autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, 1980.
- MILNER Jean-Claude, *L'Amour de la langue*, s.l., édition Verdier, réédition, 2009.
- MURAT Laura, *La Loi du genre. Une Histoire culturelle du troisième sexe*, Paris, Fayard, 2006.
- M'UZAN Michel de, *Aux confins de l'identité*, Paris, Gallimard, 2005.
- PERRIN Éliane, *Cultes du corps. Enquête sur les nouvelles pratiques corporelles*, Lausanne, Éditions Pierre-Marcel Favre, 1984 (Regards Sociologiques).
- PREARO Massimo, *Le Moment politique de l'homosexualité. Mouvements, identités et communautés en France*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2014 (Sexualités).
- SMADJA Éric, *Le Couple et son histoire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011.
- SAKOUM Hervé, *Analyse sociocritique*, Limoges, Université de Limoges, 2009.
- THÉRY Irène, *La Distinction de sexe. Une nouvelle approche de l'égalité*, Paris, Odile Jacob, 2007.
- WINNICOTT Donald, *Jeu et réalité. L'Espace potentiel*, 2^e édition, Paris, Gallimard, 2002.

3.2. Ouvrages collectifs

- CAZIER Jean-Philippe (éd.), *L'Objet homosexuel. Études, constructions, critiques*, Paris, Les éditions Sils Maria, 2009.
- CERVILLE Maxime, FARGES Patrick et FRANÇOIS Anne-Isabelle (éd.), *Marges du masculin. Exotisation, déplacements, recentrements*, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, L'Harmattan, 2015.
- EDELMAN Lee, *L'Impossible Homosexuel. Huit essais de théorie queer*, Paris, Epel (trad. de l'anglais par Guy Le Gaudry), 2013.
- JANIN-LOUDINOT Martine, DURIEUX Marie-Claire et DANON-BOILEAU Laurent (éd.), *La Sexualité masculine*, Paris, Presses universitaires de France, 2015.
- LE BITOUX Jean, CHEVAUX Hervé et PROTH Bruno (éd.), *Citoyen de seconde zone. Trente ans de lutte pour la reconnaissance de l'homosexualité en France (1971-2002)*, Paris, Hachette littératures, 2003.
- NEEFS Jacques et ROPARS Marie-Claire (éd.), *La Politique du texte. Enjeux sociocritiques*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1992.
- RIPOLL Ricard (éd.), *L'Écriture fragmentaire. Théories et pratiques*, actes du Ier Congrès International du Groupe de Recherches sur les Écritures Subversives (GRES), Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2002.

PLANA Muriel et SOUNAC, Frédéric (éd.), *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts. Sexualités et politiques du trouble*, Dijon, Édition Universitaires de Dijon, 2015.

3.3. Mémoire de maîtrise

JACQUES Fabien, *De l'homme-femme à l'homophobie. Étude de l'inversion dans « Sodome et Gomorrhe » de Marcel Proust*, Université Catholique de Louvain, août 2002.

4. Sites internet consultés

<http://pratiques.revues.org/>

<http://savoirs.ens.fr/conferencier.php?id=535>

<http://www.amis-yvesnavarre.org/>

