



HAL
open science

De la visibilité homoromantique : renouvellement réciproque du calligramme et de l'identité homosexuelle

Thomas Sucré

► To cite this version:

Thomas Sucré. De la visibilité homoromantique : renouvellement réciproque du calligramme et de l'identité homosexuelle. Sciences de l'Homme et Société. 2023. dumas-04313595

HAL Id: dumas-04313595

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04313595>

Submitted on 29 Nov 2023

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

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

De la visibilité homoromantique

Renouvellement réciproque du calligramme et de
l'identité homosexuelle

**Thomas
SUCRÉ**

Sous la direction de Laurent DEMANZE

UFR LLASIC

Master ALC Parcours LCC

Mémoire de master 2

Recherche-Création

DÉCLARATION ANTI-PLAGIAT

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

PRÉNOM : THOMAS

NOM : SUCRÉ

DATE : 04 mai 2023

Cœur : le corps est asymétrique.

Introduction

« Il y a des gens qui n'auraient jamais été amoureux s'ils n'avaient jamais entendu parler de l'amour »¹. Par ses maximes, La Rochefoucauld invite à considérer les sentiments que l'on pensait naturels, à l'instar de l'amour, comme résultant en vérité de mécanismes et de codes imposés, suscités par les us et coutumes d'une société donnée. Cette maxime, plus précisément, saurait aujourd'hui trouver de la pertinence dans le contexte des débats et polémiques concernant le droit à l'amour pour tous. En effet, la question de la légitimation des amours entre personnes du même sexe est une question qui pose encore aujourd'hui problème et les progrès juridiques, quoique indéniables, n'empêchent pas la persistance d'importantes réticences face à ce droit que diverses forces contestatrices cherchent encore, bientôt dix ans après le vote du mariage pour tous en France, à récuser comme étant immoral. Le recueil de La Rochefoucauld trouverait alors de sa pertinence pour la lutte homosexuelle puisque celui-ci, en mettant en lumière les logiques intéressées qui guident l'élaboration de la morale, en montre la fausseté et la contingence. À la lumière de ce que nous dit la maxime 136, on pourrait effectivement objecter que la définition de l'amour, telle que la conçoivent les homophobes qui supposent une distinction entre la vertu de l'amour hétérosexuel en opposition à la vicissitude de celles homosexuelles, ne serait en somme que le résultat de schémas sociaux intériorisés car répétés, et qu'en cela le prétendu vice adjoint au concept d'amour homosexuel s'avérerait illégitime. Ce serait une telle compréhension de l'arbitraire de la pensée sociale qui expliquerait l'actuelle reconsidération, depuis la seconde moitié du XX^e siècle, des minorités dont font partie les homosexuel.les.

Malgré cet air de renouveau dans la considération des amours homosexuelles, celui-ci s'avère très récent et les réticences face à cette ouverture des mœurs sont encore tenaces. Cette ténacité, cette persévérance de l'homophobie donne ainsi lieu à notre recherche-crédation. À partir d'un dialogue entre la forme calligrammatique et les besoins de la cause homosexuelle, nous travaillerons à concevoir un discours qui permette la reconnaissance et la légitimation des amours homosexuelles sur le plan théorique, tel sera l'objet de ces pages, ainsi que pratique puisque cette étude aboutira, autant qu'elle prend appui sur, la création d'un recueil poétique. Ce projet de renouvellement idéologique, à la portée polémique indéniable, trouvera dans la question de la visibilité son point d'ancrage premier. Si, d'une part, l'importance de la visibilité s'explique parce

1 LA ROCHEFOUCAULD, François, *Réflexions ou Sentences et Maximes morales*, Paris, Gallimard, coll. « Folio sagesses », 2012, [1678], p. 42.

qu'elle permet de faire se joindre nos deux objets d'étude, le calligramme et l'homosexualité, c'est, d'autre part, du fait que l'homosexualité a longtemps souffert et souffre encore de la nature et des conditions de sa visibilité : visibilité empêchée, visibilité moindre, visibilité sur-sexualisée, visibilité aliénée, aliénante... Ces défauts des modalités d'apparition des individus homosexuel.les et de l'homosexualité elle-même, tels qu'ils peuvent autant être dus à des causes homophobes extérieures qu'à des tendances des homosexuel.les eux.elles-mêmes, se font symptômes d'un urgent besoin de repenser les termes de la représentation homosexuelle. Dans ce cadre, l'hybridité du calligramme en fait un lieu pertinent pour soutenir notre ambition : son intermédialité lui permettra d'agir sur le terrain littéraire ainsi que pictural permettant alors une redéfinition non seulement idéologique, par ce que les textes diront, mais également iconographique de l'homosexualité. Telle est, en somme, notre projet : redéfinir l'homosexualité et, conséquemment, retravailler les termes de sa représentation de sorte que celle-ci assure une passerelle entre les différentes manières d'aimer et, par cela, qu'elle permette sa reconnaissance et sa légitimité aux yeux d'autrui.

L'élaboration du recueil de calligrammes, tel qu'il résultera des recherches et réflexions ici retranscrites, devra en premier lieu se faire conscient de la situation passée et de celle actuelle de l'homosexualité afin de proposer une redéfinition judicieuse de sa visibilité. Notre recherche s'établira dès lors à partir d'un corpus théorique que l'on pourrait distinguer en trois points. En premier lieu, nous chercherons à entendre l'histoire de l'homosexualité : nous intéressant à l'évolution de sa condition morale et juridique, parcourir l'homosexualité selon une perspective historique doit nous fournir les éléments nécessaires à la compréhension de ce qu'est l'homosexualité et des raisons qui font que sa visibilité s'avère défectueuse. À partir de la lecture de plusieurs anthologies, principalement celle de Larivière² et celle de Colas et Borrillo³, nous essaierons de synthétiser les différentes étapes de la représentation homosexuelle ce qui, par ailleurs, nous permettra d'identifier les éléments fondamentaux de l'argumentaire homophobe que nous désirons réduire à mal. À cette étude historique s'adjoindra, secondement, une approche plus artistique de l'homosexualité : en la considérant principalement selon l'angle littéraire, mais sans nous priver des apports de l'histoire de l'art, nous nous instruirons quant à ses symboles et discours récurrents. Il s'agira alors de prendre d'autant plus conscience de l'objet traité et de ses besoins par l'analyse d'acceptions particulières de l'homosexualité telle qu'exprimées différemment pour chaque œuvre et chaque auteur.e. Troisièmement, afin de parachever notre appréhension de l'homosexualité nous nous ouvrirons aux théories *queers* afin d'opérer notre redéfinition. En effet, la pensée *queer* étant une pensée de la différence, de la « bizarrerie » quant à l'identité, elle sied

2 LARIVIÈRE, Michel, *Les Amours masculines*, Paris, Lieu commun, 1984.

3 BORRILLO, Daniel, COLAS, Dominique, *L'Homosexualité de Platon à Foucault*, Paris, PLON, 2005.

aussi bien l'homosexualité, dont elle provient en partie, qu'elle permet d'en repenser la perspicacité dans un contexte apologique⁴. Nos recherches seront donc complétées par la lecture de références introduisant l'objet et les intérêts de ces théories *queers*, à l'instar de l'ouvrage de Bourcier⁵ dans lequel nous aurons l'occasion de piocher pour nourrir convenablement notre redéfinition de l'homosexualité.

Ces recherches devant faire apparaître la définition nouvelle de la représentation homosexuelle, il nous faudra ensuite questionner le fait calligrammatique pour comprendre comment celui-ci peut efficacement donner forme à ladite redéfinition. Ici encore, il s'agira de partir d'un corpus théorique dont le but premier sera de nous donner à entendre l'histoire du calligramme. En plus d'œuvres travaillant à éclaircir des acceptions particulières du calligramme, par un.e auteur.e ou dans une période donnée, nous chercherons à en connaître les différents états au cours de l'histoire. L'ouvrage synthétique de Massin⁶ sera, dès lors, une ressource majeure en ce qu'il donne à voir avec détails la lente progression du vers figuré vers le calligramme apollinarien, de même qu'il donne un aperçu des évolutions que subira cette forme après son avènement par Apollinaire. Ledit Apollinaire étant justement celui qui a permis la reconnaissance, au sein du champ littéraire, de la pertinence et du sérieux du calligramme, il trouvera une place dans notre corpus. En plus de lire ses propositions calligrammatiques, *Poèmes à Lou*⁷ et *Calligrammes*⁸, il sera question de parfaire notre pratique du calligramme par une bonne maîtrise de l'esthétique apollinarienne en générale. De fait, en plus de la lecture de ses recueils, nous nous instruirons d'ouvrages théoriques le concernant et décrivant les tenants et aboutissants de son art, calligrammatique ou non. Aussi, dans la volonté de perfectionner notre tableau de ladite forme poétique, nous nous permettrons d'ouvrir le champ d'étude au fait intermédial, et plus particulièrement à l'intermédialité visuelle. Il sera alors question de mettre au jour les avantages et les apports apologiques du dialogue entre la littérature et les autres arts pour le discours de légitimation de l'homosexualité. Plus précisément, l'hybridité du calligramme supposant un travail visuel, nous serons amenés à comprendre les spécificité des formes littéraires visuelles pour mettre au jour comment la visualisation du texte peut-être opérée à des fins apologiques. Ce travail sur la dimension picturale, visible du texte nous conduira, parfois, à étudier des faits purement picturaux, et ce à l'image de la question monochromatique. L'objectif final de toutes ces lectures tenant dans la volonté de théoriser une esthétique calligrammatique apologique qui soit apte à servir la cause homosexuelle.

4 JEANNELLE, Jean-Louis, « Introducing queer studies », in *Les Temps modernes*, n° 624, mars, 2003, pp. 137-152.

5 BOURCIER, Sam, *Queer zones : la trilogie*, Paris, Éditions Amsterdam, 2018.

6 MASSIN, Robert, *La Lettre et l'image*, Paris, Gallimard, 1970.

7 APOLLINAIRE, Guillaume, *Poèmes à Lou*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1969, [1947].

8 APOLLINAIRE, Guillaume, *Calligrammes*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1966, [1918].

En outre, dans la mesure où le recueil puise une part de son inspiration ailleurs que dans le calligramme et l'homosexualité, et puisque ces deux objets d'étude renvoient, à eux-seuls, à un certain nombre de thématiques autres, notre recherche se complétera par quelques lectures gravitationnelles. Si certains de ces concepts et thèmes abordés ne le seront que de manière ponctuelle, d'autres auront une importance cruciale pour l'ensemble du développement. À ce titre, nous pourrions souligner le cas de la brièveté qui retiendra notre attention lorsque nous évoquerons génériquement le calligramme, ou encore la question lyrique que nous traiterons principalement à partir des travaux de Maulpoix⁹ et qui fondera en grande partie le troisième temps de ce propos. Le fait apologique, lui aussi, requerra une attention particulière de notre part dans la mesure où notre projet se définit actuellement comme un projet apologique. Plus encore, dans la mesure où à ce travail de recherche est joint un travail de création, une partie de nos lectures sera centrée sur la maîtrise linguistique avec, d'une part, des outils stylistiques et grammaticaux et, d'une autre, des aides à l'écriture en grec ancien. Aussi, parce que le recueil cherche à s'inscrire dans une histoire littéraire française, nous aurons l'occasion de lire des histoires littéraires ainsi que certain.es auteur.es et poète.sses qui, pourtant, n'ont directement à voir avec l'homosexualité ou le calligramme. Ces références, néanmoins, sauront se légitimer soit en ce que, à l'image des lectures raciniennes et tragiques, celles-ci auront indéniablement à offrir à la défense poétique de l'homosexualité, soit en ce qu'elles s'inscrivent dans une démarche d'égalisation des amours, telles les présences de Hugo ou de Cyrano. Il sera ainsi question d'enrichir notre discours défensif de l'homosexualité en l'ouvrant à autre chose ce qui, en plus de servir à l'inspiration, n'est pas sans conséquences quant à la volonté de penser l'amour en des termes égalitaires, de penser l'amour sans frontières différentielles.

Le corpus, enfin, sera complété par le recueil lui-même : *Désir des larmes*. À la fois point final et point d'appui de cette recherche, ce recueil de notre création cherchera à la fois à appliquer et à mettre à l'épreuve les points esthétiques ici mis en lumière, mais aussi à en faire apparaître d'autres. Aussi, si sa dimension autobiographique peut paraître fortement marquée, nous aurons l'occasion dans ce propos de mettre en contexte cette affirmation forte de la P1 en explicitant la portée militante¹⁰. En revanche, certaines des propositions apologiques que met à l'œuvre le recueil, propositions que nous nous proposons ici d'explicitier, proviennent d'une pensée subjective de sorte

9 MAULPOIX, Jean-Michel, *Du lyrisme*, Paris, José Corti, coll. « En lisant en écrivant », 2000.

10 Nous profitons de l'occasion pour expliciter le choix de la P4 au sein de ce propos ; cette P4 pouvant sonner très hypocrite en opposition, donc, à la présence marquée de la P1 au sein du recueil. Ce choix s'explique justement par la forte connotation autobiographique du recueil : de sorte à contrer la forte place accordée à la subjectivité, nous avons fait le choix de la P4 pour tenter de rendre à cette recherche l'objectivité qu'elle se veut avoir. Le recueil ayant amené à des considérations tenant de l'intime, nous tenions à contrecarrer ces résurgences personnelles par le « nous » et, ce faisant, nous souhaitons souligner, du moins, notre volonté de nous faire objectifs dans cette étude.

que les lecteur.rices soient heureusement invité.es à contredire, améliorer ou corriger lesdites propositions.

Se voyant donc traversée par une multitude de champs d'étude, notre recherche ne manque pas de matière réflexive. La question homosexuelle suppose que nous nous intéressions à sa présence dans les arts et la littérature afin de cerner les modalités de la présence des homosexuel.les dans l'histoire et les symboles propres à leur identité et à leur lutte, mais également pour comprendre l'évolution des jugements à leur égard. Nous serons alors amenés à croiser différents regards : cliniques et psychologiques, l'homosexualité ayant été par le passé considérée comme une pathologie et la question d'une possible essence biologique homosexuelle faisant encore débat aujourd'hui¹¹, moraux et religieux, pour ce qui concerne la nature des arguments allant à leur rencontre, ou encore juridiques et sociaux, et ce afin d'entrevoir les points qui leur font défaut encore aujourd'hui. La question homosexuelle apparaît dès lors munie d'un conséquent outillage critique que les théories *queers* viennent rendre d'autant plus conséquent. Ces théories *queers*, néanmoins, n'émergent que tout doucement dans la France du XXI^e siècle et les quelques ouvrages travaillant à l'introduire dans notre pays rencontrent de fortes difficultés à saisir l'essentiel de cette pensée *queer*, de cette pensée étrange qui veut bouleverser les schémas établis et qui, par cela, peine à s'établir¹². Quant à la question calligrammatique, si la matière réflexive est moins dense que celle sur l'homosexualité, elle reste conséquente puisque, du fait de l'avènement des littératures intermédiales en ce début de siècle, le calligramme et sa propension à remettre en question l'essence de la littérature attisent la curiosité des chercheur.euses comme des artistes¹³. Plus encore, le fait que son avènement par Apollinaire ait eu lieu il y a un siècle de cela a donné le temps aux chercheur.euses de développer une littérature suffisante pour appréhender le sujet.

Dans la mesure où l'objet de cette étude tient dans l'élaboration d'un discours permettant la légitimation des amours homosexuelles à partir de la forme calligrammatique, les lectures mentionnées s'intégreront dans notre ambition de créer un recueil calligrammatique tel qu'il résumerait, en les appliquant, les préceptes esthétiques mis au jour pour dépeindre en de nouveaux termes la visibilité homosexuelle et, par cela, en permettre l'apologie. Ce double mouvement de recherche, théorique et créatif, se voit alors implicitement conduit par un questionnement à deux faces : qu'est-ce que le calligramme peut apporter quant à l'apologie homosexuelle et, en retour, qu'est-ce que ce dialogue entre homosexualité et calligramme saura apporter à la forme calligrammatique ? Par l'élaboration de notre recherche et, conjointement, par l'élaboration de notre

11 Voir : BALTHAZART, Jacques, *Biologie de l'homosexualité : on naît homosexuel, on ne choisit pas de l'être*, Wavre, Mardaga, coll. « PSY-Théorie, débats, synthèses », 2010.

12 JEANNELLE, Jean-Louis, « Introducing queer studies ? », art. cit.

13 FISCHER, Caroline, « *Intermedia* et intermédialité », in *Intermédialités*, FISCHER, Caroline (dir.), Paris, Société française de littérature générale et comparée, coll. « Poétiques comparatistes », 2015, pp. 7-18.

recueil, notre objectif sera de comprendre comment nos deux objets d'étude peuvent s'enrichir mutuellement.

Tandis que le recueil incarnera notre discours de redéfinition de la représentation homosexuelle, cette recherche travaillera à théoriser ladite redéfinition. Ainsi, nous commencerons ce parcours d'étude en prenant le temps d'introduire plus amplement nos thématiques d'études, et principalement la thématique de la visibilité homosexuelle. En déployant ces concepts, l'objectif sera pour nous de préciser les enjeux d'une apologie homosexuelle et de faire jaillir de premières directions de réponse contre les argumentaires homophobes ; directions qui seront par la suite complétées ou redirigées. Dans un premier temps, il sera alors question de déployer l'histoire de l'homosexualité et de ses représentations. En partant de l'homosexualité et de la pédérastie antiques pour aboutir à la condition contemporaine de l'homosexuel.le, ce parcours historique cherchera à mettre en lumière aussi bien l'épaisseur temporelle de l'homophobie que ses conséquences néfastes sur la vie et sur la visibilité homosexuelles. Notons cependant que ce panorama ne le sera que partiellement : nous ne pourrions malheureusement pas traiter dans notre propos l'entièreté des propositions faites sur l'homosexualité et, dès lors, nous nous astreindrons à mettre en lumière la pensée majeure, la plus répandue de l'homosexualité à une période donnée. Par ailleurs, par ce panorama général de l'homosexualité il sera l'occasion pour le.a lecteur.rice de s'instruire quant à l'histoire d'une minorité encore, malgré elle, minorée aujourd'hui. Enfin, pour nous-même ce panorama doit nous conférer une maîtrise suffisante de la notion d'homosexualité pour en opérer l'apologie. Dans un second temps, justement, il s'agira de prendre appui sur cet ensemble de considérations historiques afin d'éclaircir la qualité problématique de cette visibilité homosexuelle et, par cela, de faire apparaître plus clairement ce que doit être une apologie homosexuelle. De ce fait, il y sera d'abord question d'étudier l'apologie en soi : en la définissant conceptuellement et formellement, c'est-à-dire en comprenant ce qui légitime la présence de ce concept dans notre propos ainsi que ses traits formels privilégiés, nous serons ensuite en mesure de nous questionner quant à la définition d'une apologie homosexuelle. Dans la mesure où l'apologie est le discours de défense, de contre-argumentaire, nous verrons que l'apologie homosexuelle consiste en l'élaboration d'un discours de défense contre l'idéologie homophobe telle que résultant de l'idéologie hétérosexiste. À côté de cela, un temps de questionnement sur la place à accorder aux institutions traditionnellement marquées par l'homophobie nous conduira effectivement à vouloir opérer un combat sur le plan des idées, ou alors à partir de points très particuliers tels qu'une loi ou une morale précise ; en effet, ces institutions n'étant pas essentiellement homophobes, nous ne pouvons décemment nous liguier contre elles. Nous achèverons ensuite notre appréhension de l'apologie homosexuelle en reprenant notre panorama pour problématiser la visibilité homosexuelle

de laquelle nous souhaitons faire le point de départ de notre redéfinition. Dès lors, mettant au jour la dimension doublement problématique de la visibilité homosexuelle, à savoir le fait que l'homosexuel.le manque de visibilité et le fait que la nature de sa visibilité permette une perpétuation de l'accusation d'immoralité et de déviance, et ayant démontré la persistance contemporaine de cette dimension problématique, nous pourrons alors introduire l'objet calligrammatique. Il s'agira alors de montrer comment les apports qualitatifs et quantitatifs du calligramme, tels que dus à son hybridité médiale, parviennent à répondre de ces deux problèmes visuels et, par cela, nous attesterons de la justesse du choix calligrammatique pour soutenir une apologie homosexuelle.

Par la suite, nous spécifierons notre enquête sur le fait calligrammatique et sur les manières par lesquelles il peut assurer une apologie, et notamment une apologie homosexuelle. Autrement dit, nous prolongerons les propos initiés à la fin de la partie précédente pour les considérer avec plus d'ampleur ; en cela, on pourra considérer ce second temps d'étude comme un déploiement de l'objet calligrammatique qui n'aura, alors, qu'été brièvement évoqué. L'enquête en question se verra conduite d'un double mouvement : d'une part, puisque le calligramme sera envisagé selon une approche générique, il s'agira de rétrécir le point de vue pour arriver à des considérations qui soient de plus en plus propres au calligramme et, d'autre part, l'organisation des informations au fil des parties progressera vers des modalités apologiques de plus en plus spécifiques à l'apologie de l'homosexualité. Autrement dit, il s'agira en même temps de progresser vers une appréhension spécifique de la qualité apologique du calligramme et de progresser vers des moyens apologiques d'abord applicables à quelconque minorité puis de plus en plus restreints à l'apologie homosexuelle. Nous commencerons cette recherche par une étude du calligramme dans sa possibilité à être considéré comme une forme brève. Définissant la brièveté et démontrant son lien étroit avec la mise en activité du.de la lecteur.rice, nous démontrerons la possibilité qu'a le calligramme de partager efficacement des leçons et morales en en rendant la transmission d'autant plus conséquente qu'il revient au.à la lecteur.rice de conclure le raisonnement proposé. À côté de cette instauration d'un cadre réflexif au recueil, un travail sur la brièveté et son lien avec la peinture du quotidien viendra rendre compte de la manière dont le recueil contrecarre la lourdeur du style sentencieux par une énonciation plus légère, simple, de sorte que puisse être introduite la qualité possiblement apologique de l'énonciation poétique ; sans contredire la portée réflexive des calligrammes, il s'agira plutôt d'en assouplir le style pour en favoriser l'appréciation. Secondement, c'est en tant que forme intermédiaire que sera étudié le calligramme. Il sera d'abord question de présenter le fait intermédiaire pour ensuite en dévoiler la teneur apologique : si les dialogues entre la littérature et les autres arts se font depuis au moins les vers figurés d'un Simmias de Rhodes, l'intermédialité s'avère

particulièrement prisée dans le contemporain pour ce que ses bouleversements formels du médium littéraire inspirent aux artistes et questionnent quant à l'essence même de la littérature. Plus encore que de se légitimer par sa contemporanéité, l'intermédialité apparaît apologique par sa dimension essentiellement transgressive. Les formes littéraires intermédiales se démarquant par la définition toujours nouvelle qu'elles impliquent de la littérature, elles se voient marquées du sceau du renouvellement et en cela elles se font propices à l'apologie homosexuelle puisqu'elle soutiennent et transmettent, quoique implicitement, un message de rupture des frontières et, corollairement, elles promeuvent le besoin d'un renouvellement dans la pensée de l'amour. Il s'agira alors de mettre au jour plusieurs innovations apportées par l'intermédialité du calligramme telles qu'elles s'inscrivent dans cette esthétique du renouvellement. Aussi, dans la mesure où l'intermédialité a intimement partie liée avec le geste renouvelant, nous profiterons de l'occasion pour introduire les dialogues intertextuels qui se font dans le recueil : commençant par les réécritures et les présences autres au sein du recueil, nous montrerons que l'intermédialité du calligramme en fait un lieu propice pour repenser en de nouveaux termes des idées du passé. Plus spécifiquement, il sera l'occasion d'étudier, à partir de certaines acceptions historiques du calligramme, la manière par laquelle il permet une passerelle entre l'homosexualité et les instances religieuses. Nous prolongerons alors la qualité renouvelante et transgressive de l'intermédialité en lui joignant la possibilité d'une réconciliation ; quoique cette réconciliation s'effectue particulièrement à partir du calligramme et non du fait de son intermédialité. Troisièmement, nous continuerons d'étudier la portée transgressive de l'hybridité médiale du calligramme, dont la force apologique tient dans la possibilité de soutenir et de renforcer la notion de renouvellement, seulement nous restreindront notre approche à des considérations sur la visualisation du texte, sur la poésie visuelle en somme. Dans ce cadre, quelques apports proprement visuels seront évoqués comme permettant de renouveler et d'enrichir l'expression poétique. Mais ce sera principalement la notion de différence qui alors nous intéressera : à partir d'une étude de l'esthétique d'Apollinaire, nous montrerons comment le calligramme, en parvenant à rendre compte du réel dans ce qu'il a de plus essentiellement mouvementé, instaure une vision du monde dont la différence serait une caractéristique nécessaire. Corollairement, un temps d'étude sur l'image et sa gestion extra-textuelle, mais également intra-textuelle, permettra de renforcer ce lien entre poème calligrammatique et éloge de la diversité au profit d'une pensée de l'amour qui admette la multiplicité, la différence. En somme, nous démontrerons l'aptitude du calligramme à donner forme à notre redéfinition : la seule utilisation de cette forme permettant de répondre aux accusations homophobes en promouvant la différence ainsi que le besoin d'un renouveau dans la pensée de l'amour.

Enfin, le troisième temps de cette recherche travaillera à partir de l'éclairage *queer* à concevoir plus spécifiquement la nature de la visibilité homosexuelle que nous souhaitons défendre pour, ensuite, chercher comment cette redéfinition pourrait être mise en forme au sein des calligrammes et de leur recueil. Ce faisant, il s'agit d'excéder le discours seulement apologique, qui défend, pour proposer un discours militant, c'est-à-dire qui lutte activement pour la reconnaissance de l'homosexualité par l'élaboration et le don d'un message qui, donc, consisterait à redéfinir en des termes *queers* la représentation homosexuelle. Premièrement, nous travaillerons donc à redéfinir l'homosexualité par rapport aux apports des théories *queers*. Pour ce faire, nous chercherons à remettre en question cette notion d'homosexualité : en effet, étudiant l'art et la culture homosexuels, nous aurons la possibilité de remettre en cause la pertinence et la perspicacité d'une pensée communautaire de l'identité sexuelle. À partir de ce regard sur l'art et la culture homosexuels, nous mettrons au jour les limites de l'identité homosexuelle. Ces limites apparaissent lorsque l'on constate que l'art et la culture homosexuels ne se peuvent essentialiser que par le statut minoritaire et discriminé de l'homosexuel.le, ou par sa propension à la transgression ; propension qui se retrouve dans l'identité *queer*. Ce parallèle entre l'identité homosexuelle et celle *queer* nous mènera ainsi à suppléer à l'identité homosexuelle, dont la dimension communautaire se ferait plus aliénante qu'émancipatrice, l'identité *queer* telle qu'elle se caractérise par une pratique individuelle de l'identité qui, par cette autonomie de construction, aboutit à des conceptions de l'individu.e particulières à chacun.e d'entre eux.elles. Notre message militant consisterait donc à promouvoir une construction individuelle de l'identité, de même que ce message implique de repenser l'homosexualité pour la considérer selon des acceptions particulières à chaque individu.e. Le second temps de notre propos, dès lors, se voudra mettre en lumière comment cette promotion de la construction individuelle des individu.es est incarnée au sein du recueil. Il s'agira d'abord de questionner les apports possibles du lyrisme dans cette ambition militante : en introduisant les enjeux définitoires du lyrisme, nous en dévoilerons la force militante par le biais du partage expérientiel qu'il permet et qui saurait favoriser la transmission au.à la lecteur.rice d'une peinture psychologique. Il sera ensuite l'occasion d'observer deux acceptions particulières de ce lyrisme militant, et ce à partir des thématiques du silence et des états dysphoriques. Observant alors le dialogue entre le lyrisme et le geste subversif, et ce dans le cadre d'une reprise de contrôle du silence et de la haine de soi par l'individu.e *queer*, nous prolongerons notre théorisation des modalités militantes du lyrisme. Ayant alors montré comment, par le travail du style, les calligrammes parviennent à instaurer une réappropriation de la construction identitaire par l'individu.e lui.elle-même, nous conclurons notre recherche par un temps d'observation consacré à la mise en recueil de l'ensemble des calligrammes. Après avoir explicité la dimension narrative qui

donne sa cohérence à l'agencement des calligrammes ainsi que le contenu de ladite narration, nous constaterons comment le dialogue entre poésie et narration se fait fécond en renouvellements : l'objectif de cette mise en évidence des apports réciproques à la poésie et à la narration devant montrer que le geste militant n'empêche aucunement le geste apologique, ici présent par les renouvellements subis par la poésie comme par la narration, et que, au contraire, l'un parachève l'autre. Considérant, enfin, la disposition en recueil en tant que telle, nous expliciterons la nature militante de cette disposition : le recueil étant effectivement organisé pour mimer les errances multiples de l'âme, et celui-ci mettant à mal la chronologie de la narration pour mettre en valeur une méthode de construction de soi par ressassements introspectifs, il devient en lui-même militant en figurant et en promouvant l'individualité de la construction identitaire.

Première partie : Apologie et visibilité homosexuelles : définitions et problématisation

Si les homosexuel.les ont été vêtue.s de différents états juridiques et moraux, voire définitionnels, au cours de leur histoire, nous pensons ne surprendre personne en affirmant que cette histoire est avant tout marquée par le rejet et la discrimination ; si la légalité des amours homosexuelles est officialisée en 1982, un regard plus attentif à la législation française ne manquera pas de remarquer que la loi permettant ces mariages n'en est qu'à son dixième anniversaire, tandis que la possibilité de donner son sang sans délai d'abstinence n'a, elle, qu'un an. Ainsi, les progrès indéniables de la condition homosexuelle se voient contrastés par la lenteur de ces progrès qui, en pointant la persistance d'un rejet de l'homosexualité, pointent la pertinence de penser une apologie homosexuelle. Mais comment prendre en charge cette apologie homosexuelle ? Quels moyens utiliser pour la diriger, et vers où faut-il la diriger ? En répondant à ces questions, ce temps d'étude travaillera à clarifier les enjeux de cette apologie : à la manière d'un prolongement introducteur, il sera ici question de déployer les termes de notre sujet pour les mieux appréhender et les faire dialoguer entre eux. En prenant comme point d'appui l'histoire de la réception homosexuelle, il s'agira de problématiser les conditions de visibilité de l'homosexualité et de théoriser, avec la conscience de ce qu'est une apologie, les modalités d'une représentation homosexuelle qui puissent la défendre contre ses opposants ; opposants que nous aurons travaillé à identifier. Dans ce cadre, un bref temps sera accordé à la définition du calligramme et de son utilité dans un discours sur la visibilité homosexuelle ; mais cette étude de la dimension apologique du calligramme sera majoritairement développée dans la suite de notre propos.

1) Parcours historique des réceptions de l'homosexualité : une visibilité en défaut

En guise de fondation, ce panorama doit nous aider à bâtir notre apologie en nous donnant à entendre, d'une part, par qui les homosexuel.les ont été déprécié.es et comment se manifestent ces dépréciations et, d'autre part, pourquoi i.elles le sont et l'ont été. Les éléments de réponse alors apportés permettront, ensuite, la problématisation de la visibilité homosexuelle à partir de laquelle émergeront nos premières pistes de réponse. Il tient cependant de souligner l'impossibilité de rendre

compte de l'histoire entière de l'homosexualité. Ce propos, dès lors, se concentrera sur l'histoire des jugements de l'homosexualité en France puisque le recueil s'inscrit dans une perspective d'étude française. D'autre part, dans cette histoire de l'homosexualité franco-centrée, notre projet est de donner à voir les tendances générales, c'est-à-dire les représentations les plus courantes dans une période donnée. Devant nous limiter à brosser un portrait général, nous laisserons aux lecteur.rices le plaisir de découvrir les riches réflexions qui ont été faites sur le sujet mais que nous ne pourrions, nous, considérer¹⁴. Notons, par ailleurs, que la partition utilisée dans ce panorama est calquée sur celle de Daniel Borrillo qui considère trois étapes à la réception de l'homosexualité : le pécheur, le criminel puis le malade¹⁵. À cette tripartition, nous proposons d'ajouter deux étapes : la relative tolérance antique et les ambiguïtés du contemporain.

A) La pédérastie et l'homosexualité

L'Antiquité saurait apparaître à certains comme une époque d'or pour vivre l'homosexualité mais c'est là confondre la pratique pédérastique, effectivement valorisée à l'époque, et celle homosexuelle qui subit un traitement bien différent. Étudions, pour poser les raisons de cette valorisation de la pédérastie, *Le Banquet* de Platon¹⁶ ; référence incontournable des apologues homosexuelles de l'histoire. Le dialogue socratique en question propose une réflexion sur la nature du désir et, dans ce cadre, il en opère plusieurs éloges où la relation homosexuelle pédérastique est louée. C'est notamment le cas dans le discours de Diotime (Cf. Annexe 1, pp. 133-134) qui, après avoir montré que le désir est élan vers quelque chose d'idéal, d'immortel, propose de hiérarchiser les objets de l'amour afin de dessiner un chemin scalaire devant mener à l'amour idéal : l'amour des idées. Ainsi, Diotime positionne dans cette hiérarchie la relation pédérastique au-dessus de la relation maritale en prenant appui sur la question de la procréation : tandis que la procréation dans le contexte marital aboutit à quelque chose de matériel et en cela de fini et de périssable, de même qu'elle répondrait d'un désir sensible, la relation homosexuelle, elle, s'illustrerait par ce qu'elle ne recherche pas la satisfaction du beau par la création sensible, l'enfant, mais par un rapprochement avec le beau dans son idéalité. La relation pédérastique mériterait donc sa louange en ce que le désir y serait plus proche de l'idée du vrai de sorte que les individus de cette relation soient plus aptes à atteindre la vraie vertu par, donc, la proximité avec le monde des idées où nous conduit le désir.

14 Pour une histoire plus complète de l'homosexualité, voir : BORRILLO, Daniel, COLAS, Dominique, *L'Homosexualité de Platon à Foucault*, op. cit.. LARIVIÈRE, Michel, *Les Amours masculines*, op. cit.

15 BORRILLO, Daniel, LANG, Jack, « Commentaires », in *Homosexuels. Quels droits ?*, Paris, Dalloz, 2007, coll. « À savoir », 2007, pp. 1-38.

16 PLATON, *Le Banquet*, BRISSON, Luc (trad.), Paris, Flammarion, coll. « Garnier-Flammarion », 2018, [IV^e siècle av. J.C.].

C'est donc parce que la relation pédérastique permet une telle élévation, parce qu'elle initie l'éromène aux vertus politiques et martiales qui feront de lui un individu utile pour la société, par sa science et sa bravoure, que la pédérastie se voit louée dans l'Antiquité.

Or, considérant cet extrait du *Banquet*, on pourra s'étonner qu'une différence soit faite entre la pratique pédérastique et celle homosexuelle dans la mesure où ce discours de Diotime saurait convenir à l'homosexualité en général. À dire vrai, si cet éloge écrit par Platon convient à la pédérastie comme à l'homosexualité, le fait que Socrate ait été puni pour avoir corrompu la jeunesse doit laisser entendre que Platon et Socrate se différenciaient de la *doxa* qui, elle, tendait à mettre à l'écart l'homosexualité. Pour comprendre cette distinction, il faut comprendre que les critères d'appréciation des relations étaient très différents à l'époque puisque ce n'était pas sur la base de l'attribut sexuel mais sur celle du statut social des individus et de l'utilité pour la vie politique que l'on admettait, ou non, la relation. Ainsi, la relation pédérastique était acceptée seulement si les codes en étaient respectés : l'éraсте y est actif tandis l'éromène n'a pas de barbe, est passif et n'éprouve pas de désir. Or, dès lors que la relation amoureuse entre hommes bouleverse ces codes, comme lorsque César se fait éromène alors qu'il est adulte¹⁷, la pratique sera considérée comme un signe de dégénérescence de l'individu qui, en l'occurrence, se rapprocherait d'une « nature efféminée »¹⁸ jugée passive et moins utile à la société. Corollairement, les pratiques lesbiennes seront elle aussi mises de côté avec, cependant, une invisibilisation d'autant plus marquée. Comme nous l'indique l'article de Boehringer dans son article, depuis l'Antiquité Classique le couple lesbien n'est plus médiatisé, et ce jusqu'à sortir de l'imaginaire commun qui ne l'évoquera, alors, que par l'intermédiaire de la figure repoussoir, inhumaine, si tant est qu'il parvienne à être mentionné¹⁹. Auquel cas, l'invisibilisation serait due au jugement d'infériorité qui incombe la femme à l'époque et qui justifie que de telles relations ne soient pas institutionnalisées : celles-ci ne semblant pas utiles au développement de la vie commune.

La réception de l'homosexuel.le dans l'Antiquité est donc ambivalente : si, à l'image des magnifiques discours du *Banquet*, l'homosexuel est loué dans le cadre pédérastique, puisque dans ce cadre l'homosexualité participe de l'enseignement martial et moral, la louange s'arrêterait là. Du reste, pour ce qui est de la lesbienne et de l'homosexualité masculine hors des codes pédérastiques, soit on considère qu'il y a manquement à la nature de l'individu.e, ce qui est blâmable dans la mesure où cela revient à s'éloigner du devoir qui nous incombe de travailler pour le bien commun,

17 BORRILLO, Daniel, COLAS, Dominique, « Cicéron », in *L'Homosexualité de Platon à Foucault*, op. cit., pp. 52-65.

18 Citation de Aristote, cité dans : *Ibid.*, « Aristote », p. 47.

19 BOEHRINGER, Sandra, « Le “hors champ” du sexuel : les Anciens et les relations entre femmes », in *Genre, sexualité et société*, n° 1, mars – mai, 2009, consulté le 19 août 2022, URL : <https://journals.openedition.org/gss/446>, DOI : <https://doi.org/10.4000/gss.446>.

soit on ne considère pas même la chose. Nous pouvons aussi souligner les propos d'Aristote, selon qui la dégénérescence caractériserait les homosexuel.les et en ferait des individu.es dangereux.es pour le développement de la société, puisqu'ils initient l'argumentaire homophobe qui s'enracinera dans la *doxa* à partir du Moyen Âge.

B) L'homosexualité et le péché

Cette valorisation, même relative, de l'homosexualité ne sera que de courte durée par rapport aux siècles d'homophobie qui s'annoncent dès le Moyen Âge où le développement de l'Église chrétienne accompagnera une entreprise de dépréciation des homosexuel.les qui, en premier lieu, seront associé.es au péché. Si un tel mouvement de dépréciation prend toute son ampleur entre le XII^e et le XIII^e siècle, le lien entre homosexualité et péché n'attendra pas si longtemps pour être fait. La *Bible* en premier lieu affichera son hostilité avec le mythe de la ville de Sodome présenté dans le dix-neuvième chapitre de la *Genèse* : deux anges sont accueillis chez Loth, un habitant de Sodome, mais sont menacés de se faire violer par les autres habitants, homosexuels, qui entourent la maison. Pour les protéger, Loth tentera d'offrir ses deux filles à la concupiscence de ses concitoyens mais ce fut en vain puisqu'ils semblaient résolument homosexuels. Ce sera au Seigneur de régler le problème en réduisant la ville en cendre. Le profond rejet à l'égard de l'homosexualité s'affiche ici de deux manières : d'une part, il a semblé plus juste à Loth de sacrifier ses deux propres filles que de permettre l'union homosexuelle que, d'autre part, Dieu condamnera sévèrement²⁰. L'accusation de pécheur, dans toute son ampleur, ne surgit donc pas au XIII^e siècle. Au lieu de cela, elle se construit progressivement jusqu'à se voir édifiée par l'œuvre de saint Thomas d'Aquin, la *Somme Théologique*, dans laquelle l'auteur travaille à fixer un système dogmatique qui parviendra, en synthétisant les chefs d'accusation contre l'homosexualité de l'Antiquité jusqu'à lui, à en officialiser le statut de *crime contre nature*²¹. Quant à l'homosexualité, l'œuvre de Thomas d'Aquin a cela d'intéressant pour notre propos qu'elle insiste tant sur l'immoralité de la pratique sodomite qu'elle en vient à occulter, intentionnellement, la sentimentalité des homosexuel.les : « Désormais, l'homosexualité masculine est construite théoriquement comme un comportement purement sexuel dépourvu de toute dimension affective.

20 FERNANDEZ, Dominique, « Le monde biblique », in *L'Amour qui ose dire son nom*, Paris, Stock, 2005, pp. 67-78.

21 BORRILLO, Daniel, COLAS, Dominique, « Thomas d'Aquin », in *L'Homosexualité de Platon à Foucault*, op. cit., pp. 114-123.

Le désir pour une personne du même sexe n'est jamais représenté comme un élan sentimental mais comme concupiscence, c'est-à-dire comme désir d'accomplissement d'un péché de chair »²².

Cette citation pointe implicitement une conséquence importante de l'édification du rejet de l'homosexuel.le : son invisibilisation. Quoique l'invisibilisation apparaisse déjà dans l'Antiquité par le cas de la lesbienne, les conditions de diffusion du savoir et de la culture au Moyen Âge en font le moment de pivot dans lequel la censure ne laissera que peu de place à l'homosexualité et, lorsqu'elle lui en laissera, sa place sera celle des pécheurs de Sodome. En effet, il faut rappeler qu'à l'époque les clercs ont le monopole de l'écriture et, par ce fait, il leur revient de choisir ce qui peut être ou non montré à autrui. Ces derniers suivant la morale édifiée par Thomas d'Aquin, l'homosexualité ne saura apparaître que selon une présentation dépréciative, si donc elle apparaît. À cet égard, ce bref extrait du *Roman de la Rose* est une bonne illustration puisque l'homosexualité y est présentée, d'une part, de manière imprécise avec le déterminant indéfini « quelques » et la périphrase, ce qui dénote de la volonté de dissimuler l'homosexualité, et, d'autre part, selon des termes fort péjoratifs, ce qui dénote de la réception dépréciative de l'homosexuel.le :

« Il est vrai aussi que quelques méchants hommes – que Dieu et saint Pierre de Rome les confondent, eux et leur entreprise ! – laisseront les roses pour faire pis : le diable qui les pique ainsi leur donnera des chapeaux d'orties. Genius, en effet, au nom de Nature, l'a prononcée contre eux tous et contre tous nos ennemis, sa condamnation, pour leur turpitude et leur ordure. »²³.

Par ces propos, il ne s'agit pas de dire que l'homosexualité est absente du Moyen Âge, mais plutôt de dire que les organes de l'Église ont mis en place une censure limitant et contrôlant les présences médiatiques de l'homosexualité. Néanmoins, les artistes homosexuel.les parviendront, quoiqu'en rusant, à faire une place à leurs désirs au sein de la culture médiévale. C'est, par exemple, le cas de Michel-Ange dont l'homosexualité saurait transparaître dans plusieurs œuvres, mais notamment dans *Le Génie de la Victoire*. La statue représente le moment où David, adolescent, tue Goliath. Or, considérant que la date de sa réalisation correspond au moment où l'artiste tomba amoureux du jeune Tommaso dei Cavalieri, Fernandez explique que l'éphèbe de la statue renvoie audit Tommaso tandis que Goliath est Michel-Ange asservi par l'amour à la beauté de l'éphèbe²⁴. Plus encore, Fernandez nous fait noter que, à partir de cette réalisation de Michel-Ange, l'histoire de David contre Goliath deviendra un lieu récurrent de l'expression homosexuelle implicite, tel qu'on le retrouvera dans les œuvres de Donatello, Verrocchio ou encore de Pollaiuolo.

22 BORRILLO, Daniel, COLAS, Dominique, « Thomas d'Aquin », in *L'Homosexualité de Platon à Foucault*, op. cit., p. 117.

23 LORRIS, Guillaume de, MEUN, Jean de, *Le Roman de la Rose*, STRUBEL, Armand (trad.), Paris, Librairie générale française, coll. « Lettres gothiques », 1992, [c. 1270], p. 1075.

24 FERNANDEZ, Dominique, « Le monde biblique », in *L'Amour qui ose dire son nom*, op. cit., pp. 67-78.

Ainsi, l'entrée dans le Moyen Âge marque le début d'une intense dépréciation de la figure homosexuelle. Principalement conduit par la morale religieuse, ce mouvement dépréciatif prendra d'abord la forme d'une accusation de pécheur par la chair et la bestialité : l'homosexualité étant néfaste en ce qu'elle serait concupiscente et contre nature. Conséquemment, on assiste à une vaste entreprise d'invisibilisation de l'homosexuel. Elle est permise par la censure établie par l'Église et qui est telle que soit l'homosexualité disparaît, soit elle est présentée sous le signe du péché. Enfin, il tient de mettre une certaine mesure à ce propos en soulignant que l'homosexualité n'a pas à proprement parler disparu puisque certains artistes travaillèrent leurs œuvres pour que, tout en échappant aux yeux de la censure, leur homosexualité puisse être exprimée²⁵.

C) Homosexualité et criminalité

Une autre conséquence notable de l'attribution du statut de pécheur à la figure homosexuelle serait la mise en lien de cette figure avec celle du criminel. Sans attendre les injustes jugements de la médecine légale du XIX^e siècle, la répression judiciaire contre l'homosexualité apparaît en vérité dès la fin de l'empire romain : l'empereur Théodose I condamnant dès 390, sous l'influence de la pensée chrétienne, les homosexuels passifs au bûcher²⁶. Mais ce ne sera qu'au Moyen Âge que cette qualification de criminel prendra toute son ampleur : en l'an 1197, par exemple, le pape Célestin III condamnera non seulement les sodomites passifs mais toute personne pratiquant la sodomie du fait qu'elle contrevient à la volonté divine de la procréation²⁷. Le premier chef d'accusation pour faire de l'homosexualité un crime est qu'elle ne répond pas aux attentes de l'Église : la société de l'époque étant profondément religieuse, elle en serait alors venue à considérer l'homosexualité comme quelque chose de criminel²⁸. À cela, le contexte historique qui s'ensuit va jouer en défaveur de l'homosexualité. En effet, c'est au XIV^e siècle que sévit en Europe la peste noire dont la conséquence est la hausse considérable du taux de mortalité qui, elle-même, précède une forte mortalité infantile qui durera jusqu'au XVIII^e siècle²⁹. De fait, l'homosexualité n'est plus seulement blâmable par son péché individuel puisqu'elle devient, du moins apparaît-elle comme, une nuisance au développement de la société ce qui légitimera que la loi se fasse plus nettement sévère envers elle.

25 Pour plus d'information sur les présences artistiques et culturelles de l'homosexualité avant le XIII^e siècle, voir : BOSWELL, John, *Christianisme, tolérance sociale et homosexualité*, [1980], TACHET, Alain (trad.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1985.

26 BORRILLO, Daniel, LANG, Jack, « Commentaires », in *Homosexuels. Quels droits ?*, op. cit., p. 6.

27 LARIVIÈRE, Michel, « Moyen Âge », in *Les Amours masculines*, op. cit., pp. 53-58.

28 BORRILLO, Daniel, COLAS, Dominique, « Thomas d'Aquin », in *L'Homosexualité de Platon à Foucault*, op. cit., pp. 114-123.

29 LARIVIÈRE, Michel, « Moyen Âge », in *Les Amours masculines*, op. cit., pp. 53-58.

Il peut être à cet égard intéressant d'observer l'état de la pénalisation des homosexuel.les pendant la Renaissance dans la mesure où, quoique la loi s'y fasse moins rude qu'au Moyen Âge, l'accroissement de la tolérance n'y empêche pas une violence certaine à leur encontre. Il tient de se souvenir que l'un des rois de France à cette époque, Henri III, était connu pour son caractère dit efféminé et les faveurs qu'il accordait sans conteste à ses différents mignons. Un tel gouvernant aurait pu permettre à la Renaissance de se faire plus ouverte aux amours entre semblables, mais ce serait omettre ce que le christianisme avait déjà édifié : le rejet moral de l'homosexuel.le et son invisibilisation. Ainsi, les aventures du roi avec ses mignons, sans être réellement dissimulées aux yeux de toute la cour, ne se sont que très peu faites entendre dans la rue afin d'éviter que l'homosexualité ne s'y propage³⁰. C'est dans ce même but que la loi entre en jeu : il va s'agir de mettre au bâcher des homosexuel.les pour en faire des contre-exemples afin de couper l'envie aux autres de se faire voir. Aussi, quoique la présence d'un roi homosexuel ait suggéré un adoucissement non dans la nature de la peine infligée mais dans le nombre de peines, un regard attentif aux termes de la loi permet de voir la représentation toujours excessivement dépréciative que l'on se fait de l'homosexualité³¹ : d'abord « execrables luxures masculines »³², selon les mots de Buchereau, ensuite reliée au rapt d'enfants dans le *Code du Roy Henry III*, enfin condamnée à mort par Duret et présentée en ces termes : « monstres infames à jamais »³³. Aussi, les reportages de Pierre de l'Estoile, en pointant la confusion qui se fait dans la loi entre homosexualité, viol, pédophilie et adultère, tendent à pointer cette conception diffuse, du fait du processus d'invisibilisation, et fortement péjorative de l'homosexuel.le à l'époque. Notons également ces quelques mots de Ronsard qui, tout en soulignant la supposée bestialité rattachée aux homosexuel.les, montrent que la relation entre le roi et ses mignons n'étaient aucunement bien vue par la cour :

« Le Roi, comme l'on dit, accole, baise et lèche,
De ses poupins mignons le teint frais, nuit et jour ;
Eux, pour avoir argent, lui prêtent tour à tour
Leurs fessiers rebondis, et endurent la brèche. »³⁴

En revanche, on assistera au XVIII^e siècle à une effective hausse de la tolérance envers les homosexuel.les. Cette hausse, premièrement, est due à la plus grande liberté de mœurs acquise par la régence de Louis Philippe qui, elle-même, favorise la libération réflexive promue par les

30 LARIVIÈRE, Michel, « Seizième siècle », in *Les Amours masculines*, op. cit., pp. 79-81.

31 POIRIER, Guy, « Les Prescriptions judiciaires », in *L'Homosexualité dans l'imaginaire de la Renaissance*, Paris, Honoré Champion, coll. « Confluences-Champion », 1996, pp. 45-59.

32 Cité dans : *Ibid.*, p. 46.

33 Cité dans : *Ibid.*, p. 49.

34 Cité dans : LARIVIÈRE, Michel, « Pierre de Ronsard », in *Les Amours masculines*, op. cit., pp. 86-87.

Lumières. Afin d'entendre la mesure des licences alors permises, on peut rappeler la drôle d'anecdote selon laquelle une orgie se serait faite sous la fenêtre du jeune Louis XV, sans que le Régent n'en soit tant offusqué³⁵. L'alphabétisation du peuple et le développement de l'idéal de la tolérance, secondement, ont amené à une reconsidération de l'homosexualité dont les innovations peuvent être illustrées par les œuvres de Diderot. D'une part, avec *Le Supplément au voyage de Bougainville*, il s'agit de déplacer la question de la naturalité du sujet homosexuel au sujet religieux qui, par abstinence, tente de répudier ses propres envies, alors même que l'incapacité de procréer a valu aux homosexuel.les le statut de criminel.les. Autrement dit, il s'agit là de déplacer les modalités d'une morale naturelle en lui donnant comme possible fin le plaisir ; réflexion qui sera reprise, selon différents termes, par Sade ou Mirabeau. D'autre part, dans *La Religieuse*, on redonne une sentimentalité, une affectivité à l'homosexuel.le. Notons d'ailleurs qu'avec *La Religieuse* Diderot accuse la vie religieuse d'être une cause de l'homosexualité par la proximité qu'elle impose à des gens du même sexe³⁶. Ainsi, l'impératif de tolérance et de remise en question des institutions, tel que promu par les Lumières, aurait amené à un renouvellement dans la réception de l'homosexualité. Cette reconsidération éthique et esthétique permettant, avec le Code Pénal de 1791, une première suppression de la peine de mort pour les homosexuel.les³⁷.

La représentation de l'homosexuel.le comme un.e pécheur.esse a très vite été complétée par celle de l'homosexuel.le comme un.e criminel.le. Cela fait sens dans la mesure où sa criminalité s'explique principalement parce qu'il pêche. Ce sera ensuite avec la peste noire que le crime d'homosexualité prendra une tournure autre puisqu'il ne sera plus seulement question d'une faute commise entre soi et soi mais d'une faute qui met en danger le reste de la population et qui, ce faisant, justifierait que la loi condamne au bûcher. Quant à la manière dont est représentée l'homosexualité, il semble que la morale d'un Thomas d'Aquin soit parvenue à ses fins : notre bref temps d'observation sur la loi renaissante a mis en lumière la confusion qui se fait entre la pratique sexuelle homosexuelle et d'autres pratiques moralement ambiguës telles que le viol, l'adultère, la pédophilie, ceci pointant l'entreprise de dévalorisation. De même, ce bref temps d'observation a montré que cette période cherchait, elle aussi, à taire l'homosexualité au cœur de la société en condamnant sévèrement et à titre d'exemple le plus d'homosexuel.les, pourvu qu'il ne s'agisse pas du roi. Il faudra alors attendre le XVIII^e siècle pour assister à un renouvellement de la figure homosexuelle qui, en plus de se voir rendre sa sentimentalité, commence à n'être plus présentée

35 LARIVIÈRE, Michel, « Dix-huitième siècle », in *Les Amours masculines*, op. cit., pp. 151-153.

36 BORRILLO, Daniel, COLAS, Dominique, « Denis Diderot », in *L'Homosexualité de Platon à Foucault*, op. cit., pp. 185-199.

37 BORRILLO, Daniel, LANG, Jack, « Commentaires », in *Homosexuels. Quels droits ?*, op. cit., pp. 10-12.

comme une ennemie de la société, comme une criminelle. C'est aussi à la fin de ce siècle qu'est abolie la peine de mort à leur égard ; mais c'est sans compter sur l'apparition de la médecine légale.

D) La pathologisation de l'homosexualité

Si le début du XIX^e siècle permet légalement l'homosexualité entre adultes consentants, la médecine légale, qui se développe en ce siècle, va trouver un moyen de perpétuer la tradition homophobe par un subtil stratagème : puisque la police ne peut plus incriminer les individus homosexuels pour leur seule homosexualité, la médecine légale, qui travaille avec elle, va lier l'homosexualité à la prostitution de sorte à pouvoir encore les punir³⁸. À l'image des travaux d'Ambroise Tardieu³⁹, il va s'agir d'omettre les cas d'homosexuels *respectables*, c'est-à-dire ceux qui ne s'adonnent pas à la prostitution, sous prétexte qu'ils ne seraient pas représentatifs de l'homosexualité, pour ensuite élaborer une théorie aux apparences scientifiques qui, en vérité, ne fait que perpétuer une vision dépréciative de l'homosexuel ; vision finalement semblable à celle promue par les textes identifiant l'homosexuel à un être moralement dépravé. Cette entreprise médicale de spectacularisation de la figure homosexuelle doit être prise en compte dans notre propos dans la mesure où elle révèle la quatrième phase de la réception homosexuelle telle qu'elle consiste à associer l'homosexualité à une maladie. En effet, les médecins légistes ont travaillé à lier de manière systématique la prostitution ainsi que d'autres crimes à l'homosexualité de sorte que l'immoralité soit considérée comme un symptôme dit *naturel* de l'homosexualité et, du fait de cette naturalité, que l'homosexualité soit alors vue comme une déviance, une maladie⁴⁰. Des médecins légistes tels Tardieu ou Casper auraient donc transformé le péché en une pathologie pour, tout en donnant une explication rationnelle qui convient à leurs prétentions scientifiques, perpétuer la répression contre les homosexuels dont les pratiques sont dites dues à une forme de maladie, de trouble mental.

Comprenons cependant que la médecine légale ne fait, en somme, qu'introduire la pensée de l'homosexualité comme maladie et qu'il revient à la psychanalyse de poursuivre cette théorie et de l'édifier dans la pensée commune. Cette psychanalyse, quant à l'homosexualité, entretient une position ambiguë. D'une part, elle naturalise, elle aussi, l'homosexualité en ce qu'elle prétend que tout individu passe dans sa construction psychique par une phase dite narcissique où l'individu en question, obsédé par ses parties génitales, exerce une forme d'homosexualité. Or, d'autre part,

38 LARIVIÈRE, Michel, « Dix-neuvième siècle », in *Les Amours masculines*, *op. cit.*, pp. 201-203.

39 BORRILLO, Daniel, COLAS, Dominique, « Ambroise Tardieu », in *L'Homosexualité de Platon à Foucault*, *op. cit.*, pp. 267-284.

40 *Ibid.*, « Johann Ludwig Casper », pp. 260-266.

elle travaille à établir une norme de construction de la psyché dans laquelle l'homosexualité, si elle y est incluse, n'en est qu'une phase unique ; dès lors que la phase s'étend au-delà de la puberté, il y a une déviance, un trouble, un déséquilibre dans la psyché⁴¹. Ainsi, quand bien même Freud peut se vanter d'émanciper l'homosexualité de la criminalité et de tenter une certaine naturalisation de celle-ci, il perpétue néanmoins l'idée d'une déviance par rapport au droit chemin que serait la relation hétérosexuelle et patriarcale. Cette accusation pathologique persistera pendant le XX^e siècle et servira à justifier la punition qui suit la qualification de *crime contre les bonnes mœurs*, au point que l'Europe adoptera en 1968 la classification de l'Organisation mondiale de la santé qui range l'homosexualité dans les maladies mentales, au même titre, notamment, que la nécrophilie⁴².

La représentation de l'homosexuel.le subira l'influence de ces discours pathologisant. On peut illustrer cela en considérant les *Mémoires* de Louis Canler⁴³ : ces *Mémoires* nous sont intéressantes dès lors qu'elles pointent l'affiliation qui s'effectue en ce XIX^e siècle entre homosexualité, prostitution et bestialité. Plus encore que de comparer son ressenti face aux homosexuel.les à la peur qu'on éprouverait devant une bête sauvage, on y trouvera une typologie des homosexuels dans laquelle seule une des descriptions, celle de la « honteuse », échapperait à une description animalière ou marchande ; quoiqu'elle soit toujours présentée comme une pécheresse. On peut, par ailleurs, noter que l'association de l'homosexuel.le au marché du sexe a eu une autre conséquence : la représentation de ceux.elles-ci comme des êtres cupides. Les « persilleuses », pour reprendre la typologie de Canler, en seraient le type privilégié en ce que la pratique homosexuelle serait, pour elles, un moyen de sortir de leurs origines ouvrières. Or, il faut noter que le XIX^e siècle, peut-être y pouvons-nous voir une conséquence du siècle des Lumières, est également le moment où la présence médiatique de l'homosexualité est en hausse : un Zola ou d'autres Balzac proposeront des écrits positifs sur des figures homosexuelles, de même que les figures homosexuelles elles-mêmes écriront sur le sujet et se feront lire. Un exemple à cet égard intéressant serait celui de Gautier, et notamment de son poème « Contralto » (Cf. Annexe 2, pp. 134-137). Par la figure de l'androgyné, il s'agit dans ce poème de donner à voir un portrait mystérieux mais séduisant de cette créature qui n'est ni entièrement mâle, ni entièrement femelle. Ce faisant, le poème s'affiche comme une ode à l'homosexuel.le qui, de même, ne serait ni tout à fait féminin.e, ni tout à fait masculin.e. L'apologie va plus loin encore si l'on considère les vers 23 et 24 : « Monstre charmant, comme je t'aime / Avec ta multiple beauté ! ». L'intérêt d'un tel passage est de voir que le poète, conscient de l'accusation de bestialité dont on incombe les homosexuel.les, reprend à son compte cette accusation pour en faire le point même de son argumentation. En

41 BORRILLO, Daniel, LANG, Jack, « Commentaires », in *Homosexuels. Quels droits ?*, op. cit., pp. 12-14.

42 *Ibid.*, pp. 16-17.

43 LARIVIÈRE, Michel, « Louis Canler », in *Les Amours masculines*, op. cit., pp. 214-215.

d'autres termes, il s'agit d'assumer la dimension *monstrueuse* de l'homosexualité comme en étant l'un des avantages, des atouts ; une telle logique argumentative, dans laquelle on part de l'accusation pour ensuite en affirmer la fausseté, apparaissant également dans *Mademoiselle de Maupin*⁴⁴.

L'homosexuel.le n'est plus un.e pécheur.resse. Pour autant, l'image qu'on lui accorde n'en est pas meilleure : si on ne l'accuse plus d'aller contre la volonté divine, quoiqu'il y ait des résistances sur ce point⁴⁵, sa qualité de déviant.e mental.e lui vaut d'être encore lié.e à l'immoralité et à l'illégalité. Ce faisant, l'homosexuel.le est toujours perçu.e comme un être sauvage et concupiscent mais son lien avec la prostitution en aura donc fait, de surcroît, un.e criminel.le voire un.e avare. Le siècle des Lumières ne semble pourtant pas avoir été vain dans la mesure où des figures comme celle de Gautier vont faire entendre leurs voix, ce qui suppose qu'elles seront en mesure de le faire, pour défendre leur attirance. De même, d'autres auteur.es hétérosexuel.les commenceront à proposer une parole bienveillante à l'égard de l'homosexualité.

E) Les ambivalences de l'homosexualité dans le contemporain

Le XX^e siècle, héritier de siècles de répression homosexuelle, n'y échappe pas : 150 ans après la fin de la condamnation pour pratique de la sodomie, celle-ci est remise à l'ordre par Philippe Pétain en août 1942, l'homosexualité rentre dans la liste officielle des maladies mentales jusqu'en juin 1981, les homosexuel.les subissent la persécution nazie, voient leurs vies compliquées par des lois légitimant le refus à un emploi pour irrespect des bonnes mœurs, ou d'autres les empêchant de danser ensemble dans des bals⁴⁶... Toutefois, ce même XX^e siècle parvient à voir grandir des figures de plus en plus nombreuses qui travailleront à légitimer l'homosexuel.le en luttant contre les visions erronées dont on persiste à l'affubler. Progressivement, la question homosexuelle va prendre une place croissante dans le débat public et, plus important encore, elle le fera sous de nouveaux angles, de nouveaux points de vue. Notamment, dès le début du siècle on observe un renversement de la question de « pourquoi l'homosexualité ? » à « pourquoi l'homophobie ? ». L'anarchiste Eugène Armand, notamment, va s'attacher à défendre l'homosexualité comme n'étant qu'une orientation sexuelle innocente, pourvu que consentie, mais surtout il va accuser l'État de chercher à nuire à une telle liberté et, ce faisant, il déplace la question

44 Pour une analyse de ce passage, voir : FERNANDEZ, Dominique, « Un signe fort de tolérance : Théophile Gautier », in *Amants d'Apollon*, Paris, Bernard Grasset, 2015, pp. 315-324.

45 Sur les survivances de l'homophobie dans la religion chrétienne, voir : BORRILLO, Daniel, COLAS, Dominique, « L'Église catholique contemporaine », in *L'Homosexualité de Platon à Foucault*, op. cit., pp. 475-499.

46 BORRILLO, Daniel, LANG, Jack, « Commentaires », in *Homosexuels. Quels droits ?*, op. cit., pp. 14-17.

de la légitimité de l'objet homosexuel à la légitimité de l'objet étatique⁴⁷. Autrement dit, le XX^e siècle se fait également héritier des discours de tolérance qui se fortifient progressivement depuis les Lumières et qui permettront, dans la seconde moitié du siècle, une certaine émancipation de la figure homosexuelle. Il s'agit maintenant de voir qu'en la seconde moitié de ce XX^e siècle la représentation de l'homosexuel.le va osciller entre banalisation et politisation.

D'une part, par le déplacement du sujet de débat de l'objet homosexuel à l'objet homophobe, il va s'agir d'abandonner la question de la naturalité ou de la non-naturalité de l'homosexuel.le pour considérer qu'aimer est inné, inoffensif et qu'en cela il est légitime de vouloir le pratiquer de manière légale. Dans cette première direction, il sera question de faire reconnaître le droit à l'égalité des amours et c'est pour ce faire que des éditions comme les Éditions gaies et lesbiennes proposeront, dès leur fondation en 1997, la collection « Le bonheur est à tout le monde » : collection de romans sentimentaux typiques avec comme seule différence que les protagonistes y sont des homosexuel.les⁴⁸. L'idée, par cette collection, est d'ouvrir une voie à l'homosexualité dans le grand ensemble de la littérature amoureuse pour que, en mettant en évidence la semblance entre les différentes directions amoureuses, l'homosexualité ne soit plus considérée comme différente mais intègre la *norme* amoureuse. Il s'agirait donc, dans ce premier cas, de travailler à banaliser la figure homosexuelle dans ses représentations médiatiques en la montrant autrement que selon un regard qui la différencierait de l'hétérosexualité. Ce faisant, il serait question d'agir pour l'émancipation homosexuelle dans la mesure où cette volonté d'égaliser les représentations se veut le reflet du souhait d'une juridiction permissive et, plus encore, égalitaire.

D'autre part, aux côtés de ces entreprises tendant à faire rentrer l'homosexualité dans la *norme* en mettant en avant l'absence de différences, il est un autre versant qui va au contraire insister sur la différence et le changement que peut apporter le modèle amoureux homosexuel. Le concept de « sur/vie », théorisé par Aminian Tabrizi Ârash pour parler des autopornobiographies de Guillaume Dustan⁴⁹, pointe cette idée selon laquelle la vie homosexuelle suppose des suppléments par rapport à une vie *normale*, c'est-à-dire hétéronormée : les lieux et les modalités de rencontre y sont différents, il y a un code vestimentaire et des pratiques de vie, tels les lavements anaux, à

47 BORRILLO, Daniel, COLAS, Dominique, « Eugène Armand », in *L'Homosexualité de Platon à Foucault*, op. cit., pp. 393-398.

48 LAMBERT, Jérémy, « Le roman sentimental gay francophone », in *Revue critique de fixxion française contemporaine*, BORDAS, Éric, HEATHCOTE, Owen (dir.), n° 12, 2016, consulté le 12 août 2022, URL : <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx12.03/1036>.

49 AMINIAN TABRIZI, Ârash, « Sur/vivre (1) : Sexistence et transgression dans *Plus fort que moi* de Guillaume Dustan », in *Revue critique de fixxion française contemporaine*, BORDAS, Éric, HEATHCOTE, Owen (dir.), n° 12, 2016, consulté le 23 août 2022, URL : <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx12.06/1054>.

avoir... La gestion de l'intimité et le rapport à soi sont nécessairement différents dans une société où l'on n'est pas le.a bienvenu.e. Là même où les romans sentimentaux travaillent à mettre sur un même niveau les différentes amours, nous retrouvons dans *L'Embarquement pour l'amour*, le roman spécifiquement étudié dans l'article de Lambert⁵⁰, un changement dans la hiérarchie des protagonistes : là où la tradition du roman sentimental hétérosexuel impose la supériorité de l'homme, le roman homosexuel bouleverse nécessairement ce schéma typique et propose une relation où la position de domination se déplace d'un.e individu.e à l'autre. De fait, parce que l'homosexualité apparaît, quoique malgré elle, comme transgressive, les penseurs l'utiliseront comme une piste vers de nouvelles manières de penser la vie en communauté. C'est le cas de Foucault qui soulignera l'originalité de la relation sado-masochiste dans laquelle le dominé ne l'est pas dans la mesure où il consent à sa domination et peut la faire cesser selon son souhait⁵¹. Un autre exemple serait celui de Hocquenghem qui voit dans l'homosexualité une invitation à renverser le modèle patriarcal pour un système plus égalitaire, où il ne serait plus question de l'hégémonie du phallus mais de celle de l'anus ; celui-là même que tout le monde possède⁵². Il s'agit donc, selon cette seconde direction, d'axer la réflexion homosexuelle sur ce qui fait sa différence pour, en s'en inspirant, proposer une amélioration des conditions de vie de tout et chacun.

Le XX^e siècle, et principalement sa deuxième moitié, se fait le terrain d'une reconsidération considérable de la figure homosexuelle. Celle-ci, qui d'abord doit lutter pour que s'effacent les stéréotypes dégradants qui l'accusent de criminalité ou de déviance psychique, travaille ensuite à obtenir la reconnaissance juridique qui lui donnera, par l'égalité, la liberté de vivre la même vie que les hétérosexuel.les. Mais à côté de cette entreprise de banalisation, qui s'effectuera par une visibilité croissante et une insistance sur les ressemblances avec l'amour hétérosexuel, une autre tendance consistera à mettre l'accent sur les différences de l'homosexualité, sur sa culture et ses pratiques propres. En ce cas, l'homosexualité conserve un statut différentiel, seulement celle-ci est perçue positivement dans la mesure où elle est présentée comme un lieu d'inspiration vers de nouveaux possibles gouvernementaux. De fait, quand même l'homosexualité ne s'est défaire de toutes les formes de haine à son égard, sa légitimité juridique et morale s'affirme petit à petit de même que sa présence médiatique qui, elle, est tiraillée entre une volonté de s'instaurer sans se faire remarquer et une volonté de faire entendre ses particularités dans le cadre politique. Il faut donc attendre la modernité pour que les reconsidérations sur l'homosexualité amènent à des changements juridiques et médiatiques concrets, positifs et stables à l'égard des homosexuel.les ; quoique

50 LAMBERT, Jérémy, « Le roman sentimental gay francophone », art. cit.

51 BORRILLO, Daniel, COLAS, Dominique, « Michel Foucault », in *L'Homosexualité de Platon à Foucault*, op. cit., pp. 619-645.

52 *Ibid.*, « Guy Hocquenghem », pp. 653-658.

beaucoup de progrès doivent encore être réalisés. Dès lors, il nous revient de prendre position entre ces deux approches, égalitaire ou différentielle.

II) De l'apologie homosexuelle au calligramme apologique

Le fait que les contemporains utilisent la littérature pour revendiquer la légitimité de leurs amours pointe la nécessité toujours d'actualité de défendre l'homosexualité, malgré sa légalisation. Notre objectif étant de construire ce discours de défense, il nous faut prendre appui sur cette histoire de la réception homosexuelle pour comprendre les problèmes qui incombent l'homosexualité, et particulièrement ceux concernant sa représentation. Ainsi, nous nous attacherons à identifier les enjeux conceptuels d'une apologie homosexuelle, d'abord généralement puis en se concentrant sur ce thème de la visibilité homosexuelle. Ce n'est qu'à partir de cette compréhension de l'apologie et de l'apologie homosexuelle que nous pourrons émettre de premiers traits esthétiques pour notre défense, et notamment ce n'est qu'à partir de cette compréhension que nous pourrons introduire le fait calligrammatique comme répondant aux besoins de la visibilité homosexuelle.

A) L'apologie homosexuelle

Si nous nous préoccupons en premier lieu de la visibilité des homosexuel.les et de la manière dont elle leur leur fait défaut, cette préoccupation tend à s'inscrire dans la perspective plus large d'une défense de l'homosexualité. C'est pourquoi il nous faut considérer plus concrètement les enjeux de l'apologie ; l'identification du fonctionnement de l'apologie et de ses composants doit nous conduire à préciser les termes d'une apologie de l'homosexualité et, en en identifiant le but et les opposants, à en renforcer l'efficacité.

1) Qu'est-ce qu'une apologie ?

Partant de l'Antiquité où naquit l'apologie, il tient de voir que les premières occurrences du terme n'en faisait pas encore un fait littéraire. En accord avec la typologie des espèces de discours, telle que théorisée dans la *Rhétorique à Alexandre*, le terme « *ἀπολογία* » désignait effectivement la partie du discours effectuée lors d'un procès et consistant, pour l'accusé, à se défendre contre les accusations qui lui sont faites. Ainsi, au lieu d'un registre littéraire, l'apologie est initialement une partie du genre judiciaire. Ce serait ensuite l'écriture par Platon de l'*Apologie de Socrate* qui aurait

effectué la transition de l'apologie considérée comme une partie d'un discours judiciaire à un discours à part entière dans la mesure où cette œuvre, dans laquelle Platon propose de défendre Socrate contre les accusations d'impiété et d'immoralité, est une œuvre littéraire finie et qui se suffit à elle-même⁵³. Ce serait par cette obtention d'autonomie, telle que Platon lui accorde dans l'*Apologie de Socrate*, que ce qui n'était qu'une partie de discours devint un fait littéraire reconnu comme tel et que l'on peut définir comme un texte écrit ou oral qui cherche à défendre, à justifier quelque chose ou quelqu'un que la loi ou les mœurs ne tolèrent pas. Autrement dit, il y a apologie lorsqu'il y a dans un texte l'expression d'une défense, d'une réponse face à une accusation.

De nos jours, l'apologie n'a pas évolué quant à son sens et persiste à être considérée comme un discours destiné à contredire des opinions adverses. En revanche, chercher à faire apparaître des formes privilégiées de l'apologie s'avère difficile dans la mesure où celle-ci n'est pas un genre littéraire. Si l'apologie de la chrétienté de Pascal prend la forme de maximes, quoique le sujet soit débattable du fait de l'inachèvement de ladite œuvre, l'apologie de Platon se fait sur le mode du dialogue, l'apologie de Raymond Sebond par Montaigne se fait au sein de la forme essayiste... L'apologie serait un fait littéraire fluide et malléable, capable de s'inscrire dans des formes variées et pouvant tenir de la poésie, de la narration, comme de l'essai théorique⁵⁴. En revanche, dans la continuité de la tradition rhétorique du discours judiciaire de laquelle elle provient, l'apologie saurait se remarquer par l'utilisation de procédés visant un effet sur l'opinion de l'adversaire. L'enthymème, par exemple, forme de syllogisme où l'une des parties du raisonnement est absente, est un procédé récurrent dans l'apologie puisqu'il propose une réflexion logique, argumentée, et dont l'incomplétude va permettre, elle, un impact plus affectif sur l'auditoire⁵⁵. Ainsi, si l'apologie ne peut être catégoriquement reliée à une forme littéraire, à l'image du lien entre le lyrisme et l'épigramme, on peut tout de même noter qu'elle se caractérise par la recherche d'un impact affectif comme logique sur le destinataire du discours, de sorte que celui-ci adhère au point de vue du destinataire ; les procédés argumentatifs tel l'enthymème permettant de tels impacts.

Pour le redire en quelques mots, l'apologie est un type de discours dont le but est de défendre le destinataire d'une opinion en en proposant une qui puisse contrecarrer l'accusation première. Outre les procédés logiques qui vont constituer l'argumentation de cette défense, la fluidité de l'apologie la soustrait à une définition formelle stricte. Seul son but, la défense contre une opinion, permet de qualifier ce type de discours.

53 Sur la genèse antique de l'apologie et sa constitution comme genre, voir : POUDERON, Bernard, « La première apologétique chrétienne : définition, thèmes et visées », *Kentron*, n° 24, 2008, pp. 227 – 251.

54 JARRETY, Michel (dir.), « Apologie », in *Lexique des termes littéraires*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche », 2001, pp. 36-37.

55 POUJOL, Michel, « Judiciaire (Genre) », in *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Armand Colin, 2001, pp. 155-156.

2) *Qu'est-ce qu'une apologie homosexuelle ?*

Considérant que l'apologie consiste en une défense à l'égard d'une accusation adverse, il nous faut à présent comprendre plus spécifiquement ce que vise une apologie de l'homosexualité. Il va s'agir d'identifier, d'une part, les acteur.rices de la discrimination homosexuelle et, d'autre part, la nature de l'accusation faite. Par définition, on pourra nommer l'homophobie comme ennemie fondamentale de l'homosexualité puisqu'elle se définit comme la haine et le rejet, théoriques comme pratiques, des individu.es homosexuel.es. Cependant, parce que ce concept d'homophobie prend des apparences et des degrés divers, il nous faut l'étudier afin d'appréhender plus exactement ce contre quoi nous nous battons et, ainsi, pouvoir agir avec plus d'efficacité. Borrillo nous explique effectivement qu'il n'existe pas une unique définition de l'homophobie dans la mesure où sont tout autant homophobes l'hétérosexuel.le qui jette la pierre à celui.elle qui aime quelqu'un du même sexe que le sien, que l'homosexuel.le qui rit de l'individu mâle efféminé. En identifiant plusieurs types d'homophobies, à l'image des homophobies particulière et générale qui reflètent respectivement les comportements de notre hétérosexuel.le et de notre homosexuel.le, Borrillo pointe la complexité d'une délimitation précise et immobile du concept : au lieu de quelque chose de fixe, telle une institution ou une loi, l'homophobie tient plutôt d'un phénomène social intériorisé et manifesté dans certains comportements, eux-mêmes inconsciemment intériorisés, dont la charge homophobe peut varier selon le contexte et les mœurs⁵⁶. C'est par cette variabilité et cette inconscience que le concept se rend si difficile à identifier et à combattre ; un acte pouvant être homophobe involontairement, il semblerait injuste de punir la personne qui l'a commis alors même qu'elle ne souhaitait pas être offensante. Si donc on ne peut cerner l'homophobie autrement que par des actes particuliers et à la charge homophobe variable, Borrillo tente tout de même d'éclaircir la source de l'homophobie en s'intéressant au concept d'hétérosexisme : parallèlement au sexisme comme pensée hiérarchisant les individu.es selon leur sexe, l'hétérosexisme consiste en la hiérarchisation des individu.es selon leur orientation sexuelle et découle de l'intériorisation sociétale du sexisme. Il s'agirait de dire que la société, après avoir défini et fait intérioriser pour chaque genre un certain rôle, a travaillé à naturaliser les relations hétérosexuelles ; ces dernières convenant au dessein divin de la procréation pendant que l'homosexuel.le, de surcroît, dégraderait sa *nature genrée* en s'appropriant des caractéristiques du genre opposé, et, ce faisant, il deviendrait un trouble à l'ordre social⁵⁷. « L'hétérosexisme est à l'homophobie ce que le sexisme est à la

56 BORRILLO, Daniel, « Définition et questions terminologiques », in *L'Homophobie*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2001, [2000], pp. 11-35.

57 *Ibid.*, « Homophobie, sexisme et hétérosexisme », pp. 21-26.

misogynie, s'ils ne se confondent pas, l'un ne peut toutefois pas se concevoir indépendamment de l'autre »⁵⁸ : ainsi, toutes les formes d'homophobie, même celles qui se colorent d'une touche de tolérance, proviendraient de ce système de pensée hétérosexiste tel qu'il inclut l'infériorisation de l'homosexualité pour son manquement à sa supposée *nature genrée*. L'homophobie, en somme, désignerait les actes hostiles et discriminatoires allant à l'encontre des personnes qui ne répondent pas à la définition de *l'homme* et de *la femme*, que ce soit quant au comportement social comme sexuel, et ce corollairement à l'intériorisation sociétale de la pensée hétérosexiste. Faire l'apologie de l'homosexualité supposerait donc de réagir contre les accusations de manquement à cette *nature*. Il nous faudra alors prendre position face à cette archaïque association entre l'attribut sexuel et le comportement social. Notre recueil le fera selon diverses modalités à l'instar de la fluidité du genre du personnage de Flore-Bérénice marquée par le changement de genre grammatical entre les diverses occurrences de la formule « terrible et laid.e » : d'abord féminin dans « Βερενίκη οὐκέτι πνεῖ. »⁵⁹, « δεινή καί αἰσχρά », puis neutre dans « Le cœur sur le sein, la raison a eu le cœur sans en savoir toutes les raisons. » et « Le regardant, j'implore... »⁶⁰, « δεινόν καί αἰσχρόν ». Ce changement du genre de Flore-Bérénice peut d'ailleurs se faire au sein même d'un seul calligramme, à l'image de « Portrait. » ou « Monochromasie. »⁶¹ où le genre de l'énonciateur fluctue entre le masculin et le féminin. Par ailleurs, la seule identification de l'auteur à la figure féminine de Bérénice se veut bouleverser la norme hétérosexiste en affirmant la possibilité de se reconnaître femme malgré un corps d'homme. Ce serait notamment en rendant confuses les frontières entre les genres, en refusant les injonctions de la tradition hétérosexiste que *Désir des larmes* ferait l'apologie de l'homosexualité.

Si nous avons précisé la source du concept d'homophobie, c'est-à-dire la pensée hétérosexiste, la compréhension des enjeux d'une apologie homosexuelle nécessite de savoir contre qui on se bat ; à qui doit-on l'intériorisation sociétale de la pensée hétérosexiste ? Or, comme nous avons pu commencer à le montrer, remonter à la source première du sexisme et à celle de l'hétérosexisme semble une tâche risquée : en effet, comme cela apparaît dans l'écart entre notre manière d'appréhender les relations sexuelles et celle de l'Antiquité, nos outils de compréhension de tels rapports s'avèrent inadéquats pour juger les sociétés passées de sorte qu'une telle entreprise nécessite un temps de recherche sur l'histoire des discriminations que nous n'avons malheureusement pas. En revanche, reconsidérant notre panorama sur les représentations de l'homosexualité et observant le rôle prépondérant du Moyen Âge dans l'histoire de l'homophobie et

58 BORRILLO, Daniel, « Homophobie, sexisme et hétérosexisme », in *L'Homophobie, op. cit.*, p. 26.

59 *Désir des larmes*, pp. 16-17.

60 *Ibid.*, p. 12, p. 23.

61 *Ibid.*, p. 10, p. 11.

de l'invisibilisation homosexuelle, on peut s'attarder sur ce moment de l'histoire pour, tout de même, proposer un semblant de réponse. Quoique la lesbophobie et l'homophobie particulière soient déjà présentes dans l'Antiquité⁶², c'est avant tout durant le Moyen Âge que l'homophobie se construit, se solidifie et se répand. Pour rappel, la *Somme théologique* de Thomas d'Aquin va dans le même temps institutionnaliser le rejet et le refus de l'homosexuel.le dans le milieu de l'Église ; Église qui trouvera le soutien de l'État dès lors que la peste menacera la croissance démographique. Considérant, par ailleurs, que les discours développés pendant le Moyen Âge serviront aux discriminations jusqu'au XIX^e siècle, voire encore aujourd'hui, il s'agirait de voir dans les lois étatiques et religieuses deux sources majeures de l'intégration de l'hétérosexisme. Pour autant, doit-on inviter au démembrement de ces deux institutions ? Qu'il s'agisse de l'Église comme de l'État, le temps est passé est chacune de ces institutions a évolué depuis : si certains États continuent de punir juridiquement l'homosexualité, l'État français, par exemple, se fait de plus en plus progressiste sur la question, de la même manière que le Pape François défend les unions entre personnes du même sexe sans que l'homophobie religieuse, c'est-à-dire les actes de haine contre les homosexuel.les commis au nom de la religion, n'ait cessé. Ne pouvant donc nous attaquer directement aux institutions, il s'agirait de privilégier une approche plus détournée en axant notre discours sur le combat contre les idées et argumentaires homophobes plutôt que sur les institutions elles-mêmes ; en somme, proposer une déconstruction plutôt qu'une destruction de ces sources de la pensée hétérosexiste. Quoiqu'un temps de notre développement sera spécifiquement consacré à la réconciliation avec la religion⁶³, nous pouvons prendre un temps pour considérer « ΑΓΑΠΙΑΤΕ ΑΛΛΗΛΟΥΣ. »⁶⁴ qui illustre cette prise de direction apologique. En reprenant l'injonction à l'amour de son prochain, il s'agit de la penser selon des termes neufs qui incluent dans ce prochain les individu.es homosexuel.les ; l'utilisation du grec ancien ayant d'ailleurs cela d'intéressant qu'elle cherche moins la dissimulation qu'une relecture des fondements idéologiques de la religion chrétienne par sa connotation archaïsante. Dans cette manière de procéder, il ne s'agit pas d'une offense menée contre la religion ou l'Église ; sans en omettre les méfaits, il s'agit de répondre en prenant appui sur des faits particuliers pour éviter des accusations qui deviendraient fausses par leur trop grande généralité. En outre, il est surtout question de s'intéresser aux idées de ces institutions pour ensuite, avec bienveillance et à la manière d'une rétorsion, les retourner contre elles. Puisqu'on ne peut en essentialiser la valeur homophobe, nous ne pouvons attaquer ces institutions autrement que selon des exemples très particuliers mais dont la mention pointerait les vices d'une

62 BORRILLO, Daniel, COLAS, Dominique, « Cicéron », in *L'Homosexualité de Platon à Foucault, op. cit.*, pp. 52-65.

63 Sur les passerelles formelles et idéologiques entre notre recueil et les institutions religieuses, voir *infra* : Deuxième partie, II, B, 2 : Le calligramme comme lieu de réconciliation avec la religion, pp. 70-73.

64 *Désir des larmes*, pp. 56-57.

manière de pensée sans affirmer la nécessité d'en finir avec l'institution qui en serait la cause. Autrement dit, il ne s'agira aucunement d'anéantir mais de dialoguer sur le plan des idées

En somme, faire l'apologie de l'homosexualité revient donc à créer un discours qui puisse récuser les arguments homophobes dus à l'intériorisation d'un schéma de pensée hétérosexiste. De manière générale, il s'agira d'intégrer dans notre visibilité nouvelle de l'homosexualité une pensée du genre qui présente l'individu.e humain.e comme un être fluide, pouvant tenir du *féminin* comme du *masculin*, afin de rompre avec le système différentiel des genres : fondement apparent de l'homophobie. Concernant, ensuite, la place des institutions dans notre discours de défense, nous ne souhaitons pas les prendre comme cibles directes et préférons nous battre en jouant du dialogue des idées afin d'éviter d'injustes attaques à leur égard, et enfin proposer une réconciliation qui puisse amener du positif pour nous, comme pour elles.

B) De l'histoire des homosexuel.les à leur apologie : visibilité problématique et réponse calligrammatique

Pour spécifier encore les termes de notre apologie, il peut être bon de reconsidérer notre panorama de l'homosexualité et de se questionner quant à la qualité problématique de la visibilité homosexuelle. En effet, en réponse à l'accusation d'un opposant qui serait l'hétérosexisme, le texte apologique suppose de trouver des arguments, des armes pour se défendre. C'est dans cette perspective que nous envisagerons la visibilité homosexuelle : à partir d'un regard critique sur son histoire, comment penser une visibilité homosexuelle nouvelle qui participe de l'élaboration du discours de défense ? Cette problématisation de la visibilité homosexuelle permettra par la suite d'introduire le fait calligrammatique puisqu'il s'agira de questionner sa capacité à répondre aux problèmes de la visibilité homosexuelle.

1) Pour une problématisation de la visibilité homosexuelle

a) De la figure immorale à la figure sentimentale

Ce qui apparaît en premier lieu lorsqu'on observe l'histoire de la visibilité homosexuelle est très certainement sa connotation péjorative, dépréciative. En effet, qu'il s'agisse du péché, du crime ou de la déviance, la figure homosexuelle semble liée au contre-ordre et, ce faisant, à l'immoralité. De plus, nous avons pu voir que ce côté contradictoire attribué aux homosexuel.les se joint, voire

provient de l'immoralité et de la perversion qu'on leur attribue. Autrement dit, il s'agit de voir que l'homosexualité est trop fortement définie par une iconographie sexuelle, érotique telle qu'elle viendrait influencer sur la manière dont on se représente les homosexuel.les : c'est-à-dire comme des êtres dépravés. Et d'autres détails vont dans ce sens : pendant très longtemps la loi homophobe ne punissait pas l'amour homosexuel mais la pratique de la sodomie, de même les premières lois contre l'homophobie sont des lois régissant des comportements sexuels⁶⁵, enfin le terme même d'« homosexualité », inventé au XIX^e siècle, n'inclut pas instinctivement l'idée d'une orientation amoureuse et donne plutôt à penser l'homosexualité en des termes seulement érotiques ; cette idée s'explicitant par comparaison avec la distinction aujourd'hui faite entre « asexualité », où il n'y a pas de désir érotique, et « aromantisme », où il est question de ne pas éprouver le désir amoureux. Or, il s'agit de voir que c'est cette même sexualité qui donnait de la matière à justifier les attributions homophobes de pécheur, de criminel et de malade en ce que chacune de ces qualifications se fonde sur la pensée d'une déviance manifestée dans la pratique sexuelle.

Il semblerait dès lors sensé que, dans l'ère contemporaine, les auteur.es et artistes de l'homosexualité décident de mettre de côté l'érotisme, ou du moins le subliment, de sorte à mettre à mal l'accusation homophobe d'une nature homosexuelle nécessairement perverse. Pourtant, dès lors que les auteur.es homosexuel.les ont pu écrire librement l'homosexualité, ces dernier.es prirent la direction inverse et accordèrent plus d'importance à l'écriture érotique et pornographique, et ce sous prétexte qu'il s'agissait là d'un privilège nouveau et auparavant uniquement accordé aux auteur.es hétérosexuel.les⁶⁶. Il faut cependant bien entendre que les questions sexuelles ne peuvent être séparées de l'étude de l'homosexualité : d'une part, la libération sexuelle a joué en faveur de la cause homosexuelle, de même que les homosexuel.les s'y sont fait.es acteur.rices de premier ordre, d'autre part, quoiqu'elle ne se définisse pas seulement par cela, l'homosexualité est au moins en partie définie par ses pratiques érotiques. D'ailleurs l'érotisme homosexuel, à l'image de son emploi dans la pensée de Foucault⁶⁷, peut prendre une valeur positive en s'affichant comme un moyen pour améliorer la société. Par exemple, dans son *Étude des plaisirs*, Foucault part de la relation sado-masochiste et la présente comme une alternative aux rapports de dominations verticaux en ce que, dans ce rapport, le « dominé » n'est pas essentiellement passif puisqu'il se fait acteur, par son consentement, de la domination de sorte que le rapport gouvernemental passe du vertical à l'horizontal. L'idée serait alors de regarder l'homosexualité en ce que, justement, elle offre de différent par rapport à l'ordre établi. Autrement dit, il s'agirait dans la pensée d'un Foucault,

65 BORRILLO, Daniel, LANG, Jack, « Commentaires », in *Homosexuels. Quels droits ?*, op. cit., pp. 1-38.

66 LARIVIÈRE, Michel, « L'époque contemporaine », in *Les Amours masculines*, op. cit., pp. 395-398.

67 BORRILLO, Daniel, COLAS, Dominique, « Michel Foucault », in *L'Homosexualité de Platon à Foucault*, op. cit., pp. 619-645.

notamment, de mettre en lumière la dimension contradictoire, par ses pratiques érotiques, de l'homosexuel.le comme un moteur social, culturel et gouvernemental. Et c'est ici qu'apparaît le problème, le nœud de la question iconographique homosexuelle puisque les valeurs de l'homosexualité tiennent, en somme, dans les chefs d'accusation de perversion et de contradiction. Autrement dit, les arguments mis en avant pour défendre et légitimer le bien fondé des homosexuel.les sont très exactement ceux qu'utilisent les homophobes pour continuer de persécuter les individu.es homosexuel.les.

Dès lors, notre recueil travaillera à contrevenir à cette image péjorative qui persiste même dans les propos qui se veulent mélioratifs. Pour ce faire, il s'agira d'écarter de l'œuvre non l'érotisme mais le pornographique : alors que les auteur.es de la seconde moitié du XX^e siècle cherchèrent à bousculer les codes par une expression vulgaire, crue et souvent dégoûtante de la vie homosexuelle, nous mettrions plutôt l'accent sur la sentimentalité homosexuelle de sorte à ne pas prendre la direction que les homophobes souhaiteraient nous voir prendre. Le calligramme « Τὸ πρᾶγμα Ἔρωτος. »⁶⁸ s'affiche comme une bonne illustration de cette volonté. En effet, tout en évoquant le désir sexuel par la forme et le jeu d'allitérations, ce qui prime par dessus-tout dans le texte n'est pas somatique mais affectif : ce qui prime avant tout c'est le sentiment de douleur face au ressenti du désir, et non l'obsession d'une libido sans limites telle qu'on peut la voir chez Dustan ou Pierre Guyotat⁶⁹. Ainsi, à la lumière de « Τὸ πρᾶγμα Ἔρωτος. », nos calligrammes se rangeraient avant tout dans la veine d'égalisation des amours, c'est-à-dire celle où l'on va tendre à exprimer les amours au-delà de leurs différences, en ce que l'accent est avant tout porté sur l'expression générale des sentiments amoureux avant d'être porté sur les différences de la vie homosexuelle. Aussi, la subtilité dans l'expression du désir dans « Τὸ πρᾶγμα Ἔρωτος. » pointe la volonté de ne pas choquer le public mais plutôt de l'émouvoir, de sorte que le désir homosexuel puisse être exprimé sans être accusé d'immoralité. Comme nous l'avons introduit, il y a effectivement un impératif à parler du désir érotique dans un discours homosexuel puisque le sexe est indéniablement une part de la vie homosexuelle, en plus du fait que les pratiques sexuelles homosexuelles sauraient par leur nouveauté apporter à la société. Dès lors, il s'agirait pour nous de conserver les apports théoriques de ces pratiques en en réduisant la connotation péjorative, telle qu'elle apparaît dans les œuvres crues et vulgaires, et en subordonnant ces tenants sociaux-politiques à une expression plus sentimentale qu'érotique. À côté, puisque à ce stéréotype de l'individu.e sexuellement dégénéré.e se joint l'idée que l'homosexuel.le, dans sa débauche, incite à la fin de l'ordre l'étatique, il pourrait être question de faire se joindre dans le recueil des poèmes qui

68 *Désir des larmes*, p. 30.

69 LARIVIÈRE, Michel, « Pierre Guyotat », in *Les Amours masculines*, op. cit., pp. 501-503.

mettent en avant une spécificité de la vie homosexuelle, comme le trouble dans l'identification de genre, et des poèmes qui cherchent à exprimer l'amour indépendamment de l'orientation sexuelle, comme c'est le cas avec « *Matin.* »⁷⁰. Ici aussi, il serait question d'atténuer la violence et le choc que peut apporter l'homosexualité quant aux habitudes de vie de la masse en la fondant dans une expression plus douce et plus inclusive qu'à l'accoutumée ; ainsi, les spécificités homosexuelles peuvent être intégrées au sein d'une représentation plus universelle et moins repoussante de l'amour.

La visibilité homosexuelle trouve une première difficulté dans l'image qu'on lui attribue : celle-ci, sexualisée et centrée autour du motif de la contradiction, s'avère trop souvent exprimée selon une stratégie d'écriture provocatrice, ce qui finit par perpétuer les accusations d'immoralité et de danger public desquelles, pourtant, il leur faut s'émanciper. Dès lors, notre travail ne cherchera pas à effacer la sexualité et les différences de l'homosexualité mais plutôt à les insérer dans une expression amoureuse plus large en ce qu'elle inclurait les autres amours, de sorte que s'atténue la différence, la contradiction de l'homosexualité. Aussi, pour lutter activement contre l'image immorale de l'homosexualité, il s'agirait de privilégier une expression sentimentale plutôt qu'une expression pornographique ; ceci supposant un style moins violent que celui d'un marquis de Sade, par exemple. L'idée générale, en somme, est donc de mettre la sexualité derrière la sentimentalité pour amoindrir l'immoralité qui incombe l'homosexualité, d'opérer les changements formels qui suivent cette idée, et ainsi tenter de redéfinir le sujet homosexuel en sujet « homoromantique » tout en travaillant à ne pas perdre les apports de l'homosexualité.

b) De l'invisibilisation à l'expression

Par ailleurs, la visibilité homosexuelle souffre d'un manque considérable de visibilité médiatique, et ce encore aujourd'hui. Si l'invisibilisation de l'homosexualité est une affaire qui prend toute son ampleur à la suite de l'entreprise de Thomas d'Aquin, celle-ci commence en réalité dès l'Antiquité avec le cas des amours saphiques et, surtout, celle-ci perdurera pendant plusieurs siècles et selon divers moyens. Parmi ces moyens nous pouvons en expliciter quelques-uns des plus importants, et en premier lieu la censure. Dès le Moyen Âge, l'homosexualité est rangée dans le rang des pires péchés et les homosexuel.les deviennent des individu.es à bannir à tout prix. Ainsi, l'Église considérera nécessaire d'effacer toute mention de l'homosexualité dans les textes afin que ledit péché ne se propage pas ; les ecclésiastes étant les seuls à savoir écrire, l'homosexualité

⁷⁰ *Désir des larmes*, p. 38.

disparut des écrits du Moyen Âge et de la pensée de l'époque⁷¹. Par cette censure, l'idée est d'abord de masquer l'homosexualité au plus grand nombre afin de limiter les cas de *contagion* et, d'autre part, de perpétuer l'homophobie en ne montrant les homosexuel.les que faussement, c'est-à-dire comme des pécheur.esses. Et, si alors on ne faisait que masquer les mentions d'homosexualité dans les textes, notamment dans la *Bible*⁷², dans l'Ancien Régime l'État va jusqu'à punir les auteur.es homosexuel.les ainsi que les éditeurs.rices qui osent publier des œuvres traitant du sujet ; et si Théophile de Viau évite le bûcher à plusieurs reprises grâce à son mécène⁷³, celui qui l'éditera sous le Second Empire n'aura pas la même chance⁷⁴. L'État et l'Église s'allient donc pour tenter de faire disparaître, par la censure, l'homosexualité de la pensée de la masse ; les artistes devront de fait redoubler de subtilité pour pouvoir exprimer leurs penchants sans voir leurs œuvres supprimées, et sans être eux.elles-mêmes supprimé.es⁷⁵. Cette question de la punition amène d'ailleurs au second moyen d'invisibilisation : l'effroi juridique. La parole des livres saints appelait déjà à de vives condamnations, comme par exemple dans l'*Ancien Testament* : « Quand un homme couche avec un homme comme on couche avec une femme, ce qu'ils ont fait tous les deux est une abomination ; ils seront mis à mort, leur sang retombe sur eux »⁷⁶. Mais ces injonctions à la mort iront plus loin en devenant des lois établies pour faire peur aux individu.es qui oseraient *s'essayer* à l'homosexualité. En ce sens, le *Livre de Justice* de 1260 proposera que « [ceux] qui sont sodomites prouvés, [ceux-là] doivent perdre leurs couilles. Et si quelqu'un récidive, il doit perdre le membre. Et s'il le fait une troisième fois, il doit être brûlé »⁷⁷ et, plus tardivement, lorsque la peine de mort sera abolie, le Code Pénal de 1935 punira les homosexuel.les à dix ans de prison⁷⁸. De fait, l'invisibilisation de l'homosexualité ne tient pas seulement d'une entreprise de censure artistique mais bien plus largement d'une entreprise hygiénique tendant à supprimer le plus d'homosexuel.les possible et d'inviter, par une loi féroce, à la refouler et à la taire lorsqu'elle apparaît en nous. Enfin, un troisième moyen d'invisibilisation peut apparaître dans la volonté d'invisibiliser l'homosexualité en l'effaçant derrière quelque chose qui sera plus fortement glorifié, à l'instar de l'amour courtois au Moyen Âge. Comme le souligne effectivement Larivière, l'idéal romanesque de l'amour courtois se propose comme un modèle de conduite amoureuse dans laquelle la relation est nécessairement hétérosexuelle. Outre une dimension didactique qui dépasse, dans les faits, la seule question

71 LARIVIÈRE, Michel, « Moyen Âge », in *Les Amours masculines*, op. cit., pp. 53-58.

72 *Ibid.*, « La Bible », pp. 32-34.

73 *Ibid.*, « Dix-septième siècle », pp. 113-116.

74 *Ibid.*, « Dix-neuvième siècle », pp. 201-203.

75 Sur les stratégies d'expression subtile de l'homosexualité dans l'art, voir : FERNANDEZ, Dominique, *L'Amour qui ose dire son nom*, Paris, Stock, 2004.

76 Cité dans : BORRILLO, Daniel, LANG, Jack, « Textes anciens », in *Homosexuels. Quels droits ?*, op. cit., p. 40.

77 Cité dans : LARIVIÈRE, Michel, « Moyen Âge », in *Les Amours masculines*, op. cit., p. 55.

78 BORRILLO, Daniel, LANG, Jack, « Commentaires », in *Homosexuels. Quels droits ?*, op. cit., pp. 14-16.

homosexuelle, le développement de cet idéal et l'importance que lui donne la culture porte en lui, quoique implicitement, la volonté de donner autre chose à voir que les amours homosexuelles⁷⁹.

Tels seraient alors les trois piliers de l'invisibilisation de l'homosexuel.le dans la société. Une question nous reste cependant à poser quant à cette invisibilisation de l'homosexualité : est-elle toujours d'actualité ? Dans son article, Brassart invite à penser l'ambiguïté de la réponse⁸⁰ : d'une part, on observe une effective hausse de la présence des homosexuel.les au cinéma, puisque là est son domaine, depuis l'acceptation du Pacs aux homosexuel.les en 1999. Seulement, à côté, il note que l'homosexualité est toujours sujette à ce qu'il nomme la « censure économique »⁸¹ qui fait prévaloir les figures hétérosexuelles dans la mesure où celles-ci sont plus facilement et plus sûrement commercialisables. De fait, bien qu'il y ait une effective hausse du nombre de représentations de l'homosexualité, ce nombre reste moindre et l'homosexualité persiste encore aujourd'hui à être minorée dans les espaces médiatiques.

Faire l'apologie de l'homosexualité et travailler sur sa visibilité ne peut donc s'arrêter à repenser une image plus vertueuse de l'homosexualité et se doit d'intégrer cette question de l'invisibilisation puisqu'elle la fait encore souffrir. Nos calligrammes la prendront donc en charge, et ce selon plusieurs modalités. Une première tiendra dans la représentation même de ce silence : utilisation du symbolisme des fleurs dans « Lavande. » ou « ἈΓΑΠΑΤΕ ἈΛΛΗΛΟΥΣ. »⁸², utilisation du grec ancien pour ne pas être compris des lecteur.rices, expression incomplète qui laisse des vides dans la situation d'énonciation, telle qu'on peut la retrouver dans « M. » ou « Callisto. »⁸³... L'idée serait de dénoncer le silence en le donnant à voir et, plus encore, de le faire parler pour le faire disparaître⁸⁴. Une seconde modalité de prise en charge du silence de l'homosexualité tiendrait dans la volonté de donner de la voix pour que se rompe cette contrainte du silence. Autrement dit, le recueil pourrait s'afficher comme un lieu où se feraient entendre la subjectivité homosexuelle et sa sentimentalité. D'une part, ce don de voix pourrait prendre la forme de la citation qui donne à voir des homosexuel.les passé.es, c'est le cas avec « Aux drames oubliés des roses. »⁸⁵ qui fait valoir la voix de Julien Green telle qu'elle apparaît dans *Sud*⁸⁶, mais également la voix d'homosexuel.les contemporain.es au sein des calligrammes de « Journal aux chères

79 LARIVIÈRE, Michel, « Moyen Âge », in *Les Amours masculines*, op. cit., pp. 53-58.

80 BRASSART, Alain, « La représentation de l'homosexuel(le) dans le cinéma français. Quelques pistes de réflexion », in *Double jeu*, n° 5, 2009, pp. 97-98.

81 *Ibid.*, p. 98.

82 *Désir des larmes*, p. 47, pp. 56-57.

83 *Ibid.*, p. 27, pp. 58-59.

84 Sur le traitement du silence dans le recueil, voir *infra* : Troisième partie, II, A, 2, a : L'esthétique du silence, pp. 101-106.

85 *Désir des larmes*, pp. 60-61.

86 GREEN, Julien, *Sud*, Paris, Flammarion, coll. « Garnier-Flammarion », 2008, [1953].

amours. »⁸⁷ ou dans les musiques citées dans « Anthologie. »⁸⁸ qui, d'ailleurs, font aussi mention de voix homosexuelles passées. *Désir des larmes*, en ce sens, serait comme un micro donnant à entendre les sentiments de ces individu.es que l'on a caché.es, de sorte que cesse l'ère du silence homosexuel. D'autre part, en tant que l'auteur est lui-même homosexuel, l'entièreté du recueil devient un porte-voix d'une subjectivité homosexuelle. Par des références très personnelles, telles les anecdotes auxquelles renvoient « L'oiseau bleu. », « M. » et « Recueil. »⁸⁹, le goût pour les fleurs, l'intérêt pour Bérénice et le grec ancien, il s'agit de donner de la voix à un individu homosexuel et de donner à voir son intériorité. Ce point, soulignons-le, est le corollaire de notre volonté de mettre l'accent sur la sentimentalité au lieu de l'érotisme puisqu'il va s'agir de faire parler les sentiments homosexuels, et ce au-delà des seuls sentiments libidinaux. Autrement dit, il va s'agir de donner à voir une personne et non un désir, de sorte que tout en modifiant l'image de l'homosexualité, nous contribuons à lui donner de la voix. Enfin, il est une modalité particulière de ce don de voix qui tient dans la démarche créatrice elle-même : l'auteur, en effet, avait jusqu'alors travaillé à faire taire son désir de sorte que la rédaction même du recueil suppose qu'il laisse parler la voix de son désir et, surtout, qu'il l'écoute. L'expérience de création, en ce sens, devient une expérience individuelle dans laquelle l'auteur doit prendre le temps de s'écouter lui-même ; celui-ci devenant, d'une manière, le lecteur de son propre désir qu'il découvre à travers les calligrammes.

L'homosexualité a donc été mise en défaut dans l'histoire par diverses entreprises qui ont cherché à effacer de la conscience collective la voix homosexuelle. Dès lors, *Désir des larmes* travaillera à redonner aux homosexuel.les cette voix qu'on leur a ôtée en se faisant témoignage double : d'une part, il témoignera directement de l'intériorité de l'auteur, tel que celui-ci est homosexuel, tout en proposant les témoignages d'homosexuel.les d'hier et d'aujourd'hui de sorte à contrer le silence imposé en donnant un espace d'expression médiatique ; d'autre part, il fera témoignage de ce silence imposé en ce qu'il l'évoquera soit dans le thème, c'est le cas de « Aux drames oubliés des roses. », soit par la forme, ce qui apparaît dans le travail du symbolisme pictural, et ce afin de le dénoncer et d'en reprendre le contrôle.

c) L'importance du travail sur la visibilité homosexuelle

De manière générale, ce recueil de calligramme tentera de répondre au problème de la visibilité homosexuelle en donnant à entendre des voix homosexuelles en même temps qu'il en donnera une image nouvelle. On peut cependant en bon droit se demander s'il est nécessaire, ou

87 *Désir des larmes*, pp. 74-86.

88 *Ibid.*, pp. 64-68.

89 *Ibid.*, p. 24, p. 27, pp. 52-55.

non, de travailler sur le terrain de la visibilité pour que soit légitimée l'homosexualité. L'article de Boehringer sur les conditions de représentation du couple lesbien dans l'Antiquité a cela d'intéressant qu'il permet de répondre, quoique par la négative, à cette interrogation. En effet, l'auteure y pointe la nécessité de donner à voir les minorités afin que celles-ci, quitte à ce qu'elles restent minoritaires, du moins ne tombent pas dans l'oubli et dans une iconographie stéréotypée et dégradante. Dans son article, elle part du postulat que les relations érotiques dans l'Antiquité ne sont pas catégorisées selon le genre mais selon des schémas institutionnels : la relation pédérastique, par exemple, n'est pas considérée comme une relation entre deux hommes mais comme une relation entre un maître et un disciple. L'Antiquité n'admettrait l'existence de relations que si elles rentrent dans des schémas sociaux institutionnalisés tels le mariage ou la pédérastie. Or, le problème du tribadisme tient en ce que les deux protagonistes y sont des femmes, c'est-à-dire des individus qui ne font pas partie de la vie politique, de sorte que cette relation entre deux individus a-politisés ne soit jugée utile à la société et, de ce fait, sorte des schémas de pensée jusqu'à disparaître de l'imaginaire commun. On assiste alors à partir de l'Antiquité classique, et là est le deuxième point de son développement, à une disparition de la figure lesbienne dans la littérature et les arts, ce qui laisse entendre la disparition de ce type de relation dans la pensée antique. Le troisième moment, enfin, propose d'observer les conséquences de cette invisibilisation dans la représentation de l'amour lesbien dans la littérature de l'époque impériale. Dans ce cadre, l'auteure en vient à constater que la représentation des lesbiennes se fait toujours en écho avec le genre des paradoxographies, c'est-à-dire des récits sur des faits étonnants, invraisemblables, étranges et irréels. À l'image des lesbiennes dépeintes par Juvénal dans *Satire*, il faut comprendre que la représentation n'est pas à proprement parler une *paradoxa*, seulement le récit reprend des *topoi* propres à ce genre : en l'occurrence, il s'agit de faire l'analogie entre le lesbianisme et la fiction des androgynes qui peuvent à leur souhait changer de sexe. L'auteure conclut alors son article en montrant que cette invisibilisation de la lesbienne, provoquée par l'absence de mâle qui justifierait ladite relation, conduit à une pensée fautive de celle-ci dans la mesure où l'absence de connaissances amène à considérer cette relation comme quelque chose qui, à l'image des androgynes pouvant changer de sexe, défie les lois de l'humanité⁹⁰.

Les deux points dénoncés dans cet article, l'invisibilisation de la lesbienne et l'image anormale, voire dépréciative, qui en découle, ont cela de pertinent qu'ils font écho aux deux problèmes que nous avons mis au jour quant à la visibilité homosexuelle : le manque de visibilité et la mauvaise image de l'homosexualité. Le parallèle semble alors fortuit pour comprendre en quoi, dans notre entreprise, un travail sur la visibilité s'impose. De manière d'abord générale, travailler

90 BOEHRINGER, Sandra, « Le "hors champ" du sexuel : les Anciens et les relations entre femmes », art. cit.

sur la visibilité homosexuelle doit permettre de contrer ce cercle dépréciatif que l'on retrouve dans le cas du lesbianisme dans l'Antiquité, mais également dans les entreprises notamment médiévales d'éradication de l'homosexualité. De manière plus particulière, donner une présence médiatique aux minorités reviendrait à mettre fin à de tels cercles vicieux en rétablissant la vérité concernant ces minorités. En effet, créer un recueil sur l'homosexualité, par un homosexuel, revient en somme à construire une voix qui est en mesure de présenter l'homosexualité telle qu'elle est et non telle que les stéréotypes la donnent à concevoir. Conséquemment, donner de la voix aux homosexuel.les doit permettre de limiter le développement des stéréotypes que les acteur.rices de l'homophobie, voire même tout.e individu.e qui n'est pas homosexuel.le, font perdurer dans leurs représentations inscientes des faits réels. Ensuite, c'est par cette lutte contre les préjugés et stéréotypes que ce travail sur la visibilité homosexuelle prend sens dans la mesure où la propagation d'une vision péjorative conduit souvent à une intériorisation de celle-ci par les minorités visées, suscitant alors chez l'individu.e concerné.e divers troubles et souffrances. Le cas apparaît notamment dans l'étude du film de Téchiné *J'embrasse pas*, où le sujet découvrant son homosexualité en vient à lui-même s'insulter. Plus généralement, les divers films présentant l'homosexuel.le dans cette période de fin de siècle auraient cette tendance à le faire par le biais d'une figure monstrueuse, à l'image de la Bête dans *La Belle et la Bête* de Cocteau⁹¹. Autrement dit, l'une des conséquences de ce cercle d'invisibilisation-dépréciation apparaît dans l'intériorisation de la vision péjorative de l'homosexualité qui conduit les individu.es homosexuel.les à se déprécier eux.elles-mêmes et à se faire du mal. Accorder de l'importance à la visibilité homosexuelle, lui donner une voix pour qu'elle se fasse entendre véritablement, et ce au-delà des clichés péjoratifs dont on l'incombe, reviendrait à contribuer à la lutte contre les maux causés par la pensée homophobe en proposant aux individu.es croyant en ces stéréotypes péjoratifs une vision réelle de l'homosexualité ; vision dans laquelle elle n'est pas sujet de condamnation. Quoique l'impératif du vrai soit important, il n'est pas l'unique raison de cet intérêt pour la visibilité : ce serait surtout le besoin d'éradiquer les conséquences néfastes de ces tromperies qui légitimerait cet intérêt. La question de la visibilité, enfin, possède une dimension politique ; en effet, donner de la voix c'est donner une présence dans le monde social, c'est dire que certain.es individu.es, bien qu'i.elles soient différent.es de la masse, existent et méritent d'être bien traité.es. En cela, le don de voix devient crucial dans l'apologie d'une minorité puisque, justement, l'aspect minoritaire amène à devoir parler d'autant plus fort pour se faire entendre de la masse. C'est donc la volonté de donner une voix à l'homosexualité, minorité dans la masse, afin qu'elle puisse revendiquer son statut d'être naturel et, ce faisant, changer la

91 BRASSART, Alain, « La représentation de l'homosexuel(le) dans le cinéma français. Quelques pistes de réflexion », art. cit.

structure sociale que le travail de la visibilité apparaît crucial ; celui-ci devant permettre d’orienter le monde dans une meilleure direction.

En somme cette entreprise sur la visibilité homosexuelle se justifie en ce qu’elle veut porter la voix de l’homosexualité. Elle veut lui donner un espace dans lequel elle pourra se faire entendre, et ce de manière vraie et sincère, afin que les homosexuel.les se sachent naturel.les aux détriments de ce que les instances de l’homophobie laissent encore entendre. L’entreprise porte donc en elle une forte dimension politique puisqu’elle cherche une modification profonde de la société en la voulant plus vraie, plus tolérante et, par cela, plus juste.

2) Le calligramme comme terrain propice à l’apologie homosexuelle

Il ne nous reste à présent qu’à introduire l’objet calligrammatique en montrant comment il parvient effectivement à répondre aux besoins de la visibilité homosexuelle. Ce faisant, nous montrerons que le choix de cette forme poétique est pertinent pour notre entreprise apologique. Notons cependant qu’il ne s’agit ici que d’une introduction où seuls quelques points fondamentaux seront traités. Considérant sa définition ; « Texte écrit dont les lignes sont disposées en forme de dessins »⁹², il nous faut retenir les termes « Texte écrit » et « dessins » qui, en somme, désignent les deux points d’ancrage définitoires de cette forme. En effet, c’est avant tout sa dimension hybride, intermédiaire qui distingue le poème calligrammatique d’une autre forme poétique. Et, très justement, c’est cette intermédialité, cette jonction des médiums⁹³ pictural et littéraire qui fait du calligramme un terrain fertile sur lequel opérer notre travail de renouvellement de la visibilité homosexuelle. Reprenons les deux problèmes soulevés pour l’attester.

Concernant premièrement le manque de visibilité, c’est par sa capacité à parler deux fois, et ce simultanément, que le calligramme apparaît judicieux. L’idée est de voir que le calligramme, en écrivant et en dessinant, possède une capacité énonciatrice plus grande sur le mode quantitatif, puisqu’en juxtaposant deux médiums il peut dire deux fois plus, mais également qualitatif, en ce sens que cette juxtaposition permet de dire deux fois plus fort. Illustrons ces apports quantitatifs et qualitatifs par quelques exemples. Considérons tout d’abord la hache de Simmias de Rhodes (Cf. Illustration 1, p. 139) qui se veut être un remerciement d’Epeus à Athéna pour avoir donné l’idée du cheval de Troie. Le point intéressant tient dans le fait que le don d’une hache à la déesse n’est pas explicitement évoqué dans la partie textuelle de l’œuvre, cependant elle s’entend dans la dimension

92 « Calligramme », in *Trésor de la langue française informatisée*, consulté le 31 août 2022, URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/calligramme//0>.

93 Le terme « médium » étant sujet à la polysémie, notons que nous l’emploierons selon l’acception de Vouilloux Bernard : « “le moyen de communication” d’un message ». Voir : VOUILLOUX, Bernard, « Intermédialité et interartisticité. Une révision critique », in *Intermédialité, op. cit.*, p. 64.

graphique de celui-ci : une hache⁹⁴. Cette logique d'apport sémantique dans laquelle un des deux médiums va apporter des informations sur l'autre médium, et réciproquement, se retrouve dans certains de nos calligrammes tel « 01/02/1949. »⁹⁵ où l'image trouve son sens par le texte, tel qu'il permet de comprendre que l'un des couples dansant est homosexuel, parallèlement au fait que l'image ajoute du sens au texte, puisque les trois rosaces sont visuellement semblables ce qui induit une vision égalitaire des différentes amours. À la lumière de ces exemples, il s'agit de voir que l'addition de médiums au sein du calligramme va permettre de signifier plus, de donner plus de voix puisqu'au discours proposé par l'un des deux médiums s'ajoute un autre discours, celui de l'autre médium. Outre cet intérêt quantitatif, nous pourrions aussi souligner un don de voix qualitatif tel qu'il s'observe, par exemple, dans « Reconnais-toi... » d'Apollinaire (Cf. Illustration 2, p. 140). Ce calligramme a cela de différent par rapport à la hache que le sens du texte convient au sens du dessin sans que l'un apporte sémantiquement à l'autre : le mot « Œil » dessine l'œil, de même pour « la bouche » ou « l'ovale de ta figure ». Il ne s'agit donc pas ici de dire plus, mais de faire ressentir plus : en effet, dans ce calligramme, l'idée est de redoubler l'émotion produite par le texte par l'émotion que procure à lui tout seul le dessin. Ainsi, le calligramme ne provoque non pas une mais deux émotions et, en ce que ces deux émotions sont suscitées simultanément, nous pouvons alors observer comme une intensification du sentiment esthétique produit par le poème. Pour ce qui touche à nos calligrammes, nous pouvons dans ce cadre noter « Matin. »⁹⁶ dont la figuration et l'énonciation sont semblables, une cigarette et une tasse de café, mais dont la jonction cherche à recréer plus véritablement, par l'addition de la vision au texte, la banalité d'une scène de vie avec tout ce que cela peut avoir de simplement beau. C'est donc en ce que le calligramme permet de parler en plus grande quantité et de manière plus intense qu'il répond au manque de visibilité ; ce dernier offrirait une plus aisée force de diffusion de la voix homosexuelle en lui permettant de parler plus et de parler plus fort.

Ensuite, quant au problème de la mauvaise visibilité, c'est surtout par sa possibilité à dire plus que le calligramme apparaît pertinent. En effet, dans la mesure où le calligramme est littéraire mais également pictural, il sera en mesure retravailler la représentation homosexuelle sur le plan du texte en même temps que sur le plan de l'image. Puisqu'il opère une double révision de la représentation homosexuelle, le calligramme se rend intéressant en permettant un renouvellement plus conséquent qu'une œuvre n'utilisant qu'un seul médium saurait le faire. Il s'agira alors de modifier non seulement les termes du discours sur l'homosexualité mais aussi l'iconographie amoureuse homosexuelle ; et ce selon les directions précédemment explicitées, à savoir une

94 MASSIN, Robert, « Vers figurés et calligrammes », in *La Lettre et l'image, op. cit.*, pp. 155-244.

95 *Désir des larmes*, p. 69.

96 *Ibid.*, p. 38.

représentation affective et égalitaire de l'homosexualité. Nous trouverons dès lors plusieurs calligrammes qui iront dans ce sens : soit qu'ils travailleront à proposer une vision nouvelle car dépouillées des différences communautaires, c'est le cas dans « Matin. », soit qu'ils chercheront à mettre en avant une vision sentimentale de l'homosexuel.le, avec en ce cas tous les poèmes référés ou ayant une dimension pessimiste tels que « L'oiseau bleu. »⁹⁷. Mais, par ces calligrammes sur la sentimentalité, nous en venons à comprendre que le dédoublement qualitatif n'est pas sans reste dans ce renouvellement de l'image homosexuelle : en effet, puisque cette nouvelle image se veut déplacer la question homosexuelle vers la question homoromantique, c'est-à-dire la déplacer vers une représentation sentimentale, le fait de pouvoir doubler l'intensité affective du poème saura trouver de la pertinence dans la volonté de donner à ressentir la sentimentalité homosexuelle.

C'est donc avant tout son intermédialité qui fait du calligramme un outil pertinent pour travailler la visibilité homosexuelle. D'une part, grâce au dédoublement quantitatif, le calligramme va donner aux homosexuel.les plus de voix. Aussi, quant au renouvellement de la vision de l'homosexualité, c'est parce qu'il va permettre de reconfigurer la tradition picturale en plus de la tradition littéraire qu'il apparaît judicieux. D'autre part, pour ce qui touche au dédoublement qualitatif, l'intensification de l'émotion permise par la jonction de deux médiums va permettre un parler plus fort, plus affectant, de même qu'elle va participer de cette subversion de l'image homosexuelle en la déplaçant du pornographique au sentimental. Enfin, quoique de manière brève, on peut assurer la pertinence du choix calligrammatique pour notre apologie de l'homosexualité du fait de son histoire qui saurait résonner avec celle des homosexuel.les. En effet, si le vers figuré apparaît dès l'Antiquité et connaît divers usages dans l'histoire littéraire, il n'est cependant pratiqué qu'en tant que forme mineure et ludique ; il lui faudra attendre les progrès techniques du début du XX^e siècle et sa réappropriation par Apollinaire pour que son potentiel soit reconnu et que ces vers figurés aient enfin une légitimité parmi les formes littéraires et poétiques⁹⁸. Considérant que l'histoire du calligramme est comparable à une quête de reconnaissance, elle saurait donc rentrer en résonance avec la quête de légitimité des amours homosexuelles ; cette semblance entre les deux parcours rendant plus pertinent le dialogue entre calligramme et homosexualité dès lors que les deux objets d'étude se rejoignent dans leur besoin d'être mis en valeur pour tout ce qu'ils ont de positif à apporter à l'art, comme à la société.

~

97 *Désir des larmes*, p. 24.

98 Sur l'histoire du calligramme et de sa reconnaissance, voir : MASSIN, Robert, « Vers figurés et calligrammes », in *La Lettre et l'image*, op. cit., pp. 155-244.

Au terme de ce premier temps d'étude, nous avons pu expliciter la mesure par laquelle la visibilité homosexuelle s'avère en défaut : considérée immorale, contre-nature et même dangereuse, les instances d'autorité, à l'instar de l'Église médiévale ou de la loi, ont travaillé à la faire taire par, notamment, la peur juridique ou la censure afin que celle-ci ne puisse se répandre, ou alors en ont-ils modifié les conditions de représentation pour la faire passer pour naturellement néfaste, vicieuse. En somme, la visibilité homosexuelle s'est vue bousculée autant qualitativement que quantitativement sous prétexte qu'elle manquerait au droit chemin de la morale ou de la nature. Une apologie homosexuelle, dès lors, se doit de répondre à ces accusations hétérosexistes en proposant un contre-argumentaire qui puisse renverser les conditions de représentation de l'homosexualité et, dans ce cadre, la capacité du calligramme à lui donner un espace médiatique paraît pertinente pour contrer le manque de visibilité et la nature dépréciative de leur visibilité. Et si, jusqu'alors, nous nous en sommes tenus à instaurer le contexte de notre entreprise apologique, il nous faut aller plus loin et commencer à considérer comment mettre en forme notre apologie calligrammatique de l'homosexualité.

Deuxième partie : Pour une utilisation apologique du calligramme

Au-delà de son hybridité médiale qui lui permet de prendre en charge le manque de visibilité et la mauvaise visibilité des homosexuel.les, le calligramme considéré comme forme poétique peut-il soutenir des enjeux apologiques ? Considérant la proposition de Maulpoix de créer un lyrisme critique, c'est-à-dire une poésie lyrique qui ne fasse pas que chanter la réalité du monde humain et naturel mais qui l'examine et la questionne, on pourrait émettre l'hypothèse d'une poésie apte à agir et réagir face au monde qu'elle dépeint et dans lequel elle prend place⁹⁹. Dans le cas du calligramme, si l'on prend en compte ses origines apollinariennes et le sous-titre du recueil éponyme, « Poèmes de la paix et de la guerre »¹⁰⁰, on serait tenté de lui accorder une portée agissante face à la réalité ; quoique la vocation première de ce recueil ne soit pas d'accuser la guerre, du moins les poèmes s'octroient-ils une fonction de témoignage qui les rend propices à impacter idéologiquement le.a lecteur.rice en lui donnant à voir la réalité pour l'en sensibiliser. Partant de ce postulat et le creusant, il s'agirait de théoriser les traits esthétiques qui permettraient de faire du calligramme un outil pour réagir aux propos opposés à l'homosexualité ; en somme, il s'agirait de définir les modalités apologiques de la forme calligrammatique. L'enjeu est alors double : si, d'une part, cette entreprise doit permettre d'affirmer et de mettre en lumière la capacité du calligramme à agir sur les idées du.de la lecteur.rice dans une perspective de défense, d'autre part l'entreprise se lie au projet créatif et doit permettre une apologie de l'homosexualité par le calligramme. Ainsi, ce moment de notre propos sera conduit par une progression vers l'homosexualité : si, au départ, les modalités évoquées sauront convenir à l'apologie de diverses causes ou minorités, celles-ci seront de plus en plus spécifiques à l'apologie homosexuelle. Aussi, notons qu'à ce mouvement de progression s'adjoint un autre qui consistera à étudier le calligramme selon les genres littéraires auxquels il se rattache, et ce de plus en plus spécifiquement jusqu'à aboutir aux considérations sur sa qualité de forme littéraire visuelle.

1) Les vertus de la brièveté

99 Sur la notion de lyrisme critique, voir : MAULPOIX, Michel, *Pour un lyrisme critique*, Paris, José Corti, coll. « En lisant en écrivant », 2009.

100 APOLLINAIRE, Guillaume, *Calligrammes*, *op. cit.*

Élargir la pensée du calligramme à une perspective générique nous amène à considérer en premier lieu le genre poétique. Or, la poésie ayant dans notre recherche son temps d'étude propre¹⁰¹, c'est une autre catégorie textuelle qui va nous préoccuper : les formes brèves. Il nous faut cependant expliciter cette notion de brièveté et son lien avec la poésie, et ce en distinguant les formes brèves des formes courtes : tout en évitant les confusions, cette distinction nous permettra d'envisager plus correctement ce que la poésie et le calligramme doivent, ou non, à la brièveté. Alors que les formes courtes se définissent selon des critères de taille, la brièveté invoque des éléments de sens pour se définir. Pendant que les petites formes s'opposent aux longues que sont, par exemple, le roman, « le bref [...] est le *concis*, et s'oppose au diffus plutôt qu'au long »¹⁰². Une forme brève se caractériserait par sa capacité à dire beaucoup en peu de signifiants, sa taille pouvant alors varier. En ce sens, le poème, malgré sa taille parfois minimale, ne peut être inséré dans cette catégorie dès lors qu'il se cherche lancinant, ou qu'il prend, par exemple, l'espace de 14 vers pour décrire une seule chambre comme c'est le cas chez Mallarmé¹⁰³. A contrario, le poème, comme le souligne Montandon¹⁰⁴, lorsqu'il est contraint par un nombre très limité de vers, subit presque nécessairement les effets de la concision. De fait, la position de la poésie entre brièveté et petitesse n'est pas fixe mais varie selon sa taille et la manière dont y est proposé l'énoncé. Néanmoins, derrière ces distinctions, certains points font se rejoindre les formes brèves et courtes : d'une part, même si la taille n'est pas un critère de définition de la brièveté, il n'empêche que cette brièveté, par sa concision, en vient à réduire la taille de son texte, d'autre part c'est quant à sa disposition au sein d'un livre que s'affichent ces ressemblances puisque, si la forme brève peut s'enchâsser dans une œuvre plus conséquente tel un roman, elle sait également apparaître, à l'instar de la forme courte, sous la forme du texte en série, du recueil de poèmes, de maximes, ou autre¹⁰⁵. Ces liaisons possibles entre formes brèves et courtes font apparaître l'irrationalité de vouloir intrinsèquement ranger la poésie dans l'un ou l'autre de ces concepts ; seulement, puisque nous souhaitons parler de brièveté, il nous fallait la définir pour, par ailleurs, légitimer le lien entre celle-ci et la poésie. La nature de ce lien étant éclaircie, ce qui nous intéresse sera maintenant de savoir comment l'histoire de la brièveté va pouvoir inspirer notre recueil dans sa démarche apologique et, plus encore, comment cette brièveté peut participer à la création d'une apologie poétique de l'homosexualité.

101 Sur la définition de la poésie, voir la définition du lyrisme *infra* : Troisième partie, II, A, 1 : Un lyrisme militant ?, pp. 97-101.

102 ROUKHOMOVSKY, Bernard, « Introduction : la notion de forme brève », in *Lire les formes brèves*, Paris, Nathan, coll. « Lettres supérieures », 2001, p. 4.

103 Voir : MALLARMÉ, Stéphane, « Sonnet allégorique de lui-même », in *Poésies et autres textes*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche », 2005, [1868], p. 74.

104 MONTANDON, Alain, « Poésie et brièveté », in *Les Formes brèves*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1992, pp. 135-160.

105 ROUKHOMOVSKY, Bernard, « Introduction : la notion de forme brève », in *Lire les formes brèves*, *op. cit.*, pp. 3-8.

A) Brièveté et esthétique de la mise en activité du.de la lecteur.rice

1) Formes brèves et mise en activité du.de la lecteur.rice

Lorsqu'on observe l'histoire des formes brèves on constate que, dès l'Antiquité avec l'art épigrammatique¹⁰⁶ et surtout depuis l'âge classique avec l'influence des moralistes, celles-ci servent fréquemment des esthétiques réflexives, dialogiques, c'est-à-dire qui cherchent à faire du.de la lecteur.rice un.e lecteur.rice actif.ve, voire un.e co-auteur.e. En effet, l'idéal de concision qui caractérise ces formes a comme intérêt que, n'ayant la complétude descriptive que donnent les formes longues, il impose au.à la lecteur.rice de chercher en son expérience de quoi combler les manques de l'énonciation. Cette idée est présentée par Montandon lorsqu'il décrit l'écriture journalistique de Peter Handke¹⁰⁷. Cette écriture journalistique est marquée par la volonté de rendre à l'écrit la spontanéité des événements du quotidien par un parler qui figure cette immédiateté de l'expérience en un discours concis, factuel, qui ne s'alourdit pas de détails superflus. Considérant cette esthétique, Montandon en arrive aux propos suivants : « La forme grammaticale laisse souvent sujet et temps dans l'indétermination la plus complète. Ce qui laisse la possibilité au lecteur de compléter lui-même l'espace vide avec sa propre expérience »¹⁰⁸. Par cet exemple apparaît la possibilité qu'ont les formes brèves, par un énoncé en apparence inachevé, de susciter l'action du.de la lecteur.rice en le.a poussant à l'introspection pour combler les manques de l'énoncé. Ce fait se retrouve également dans la stratégie du « demi-mot »¹⁰⁹ telle qu'on la retrouve dans les maximes de La Rochefoucauld. L'intérêt de son recueil de maximes tient en ce que son but s'avère semblable à celui des moralisateurs mais que, à leur différence, il privilégie un mode d'expression serré, la maxime, au détriment des longs traités de morale. Tandis que l'un devient lascif par la longueur de son argumentaire, l'autre, en ne proposant que des énoncés incomplets où l'argumentation est absente, met en activité le.a lecteur.rice en l'incitant à compléter, par sa réflexion, la maxime dont le développement argumentatif est absent. Le style lapidaire de La Rochefoucauld aurait cet intérêt de proposer une discussion avec le.a lecteur.rice : l'auteur ne faisant que pointer un fait du doigt, c'est au.à la lecteur.rice qu'il revient de chercher dans ses expériences propres de quoi récuser ou consolider l'accusation proposée. Par l'évocation de ces deux écritures brèves, journalistique et

106 ROUKHOMOVSKY, Bernard, « Métamorphoses de l'épigramme », in *Lire les formes brèves, op. cit.*, pp. 115-132.

107 MONTANDON, Alain, « Introduction », in *Les Formes brèves, op. cit.*, pp. 3-14.

108 *Ibid.*, p. 12.

109 ROUKHOMOVSKY, Bernard, « Sagesses en pièces détachées : les moralistes classiques à l'école des salons », in *Lire les formes brèves, op. cit.*, p. 27.

sentencieuse, on voit comment la brièveté formelle amène le.a lecteur.rice à une position d'activité, de co-auteur.e : les manques argumentatifs ou descriptifs provoqués par la concision apparaissent comme des espaces vides que le.a lecteur.rice, par le geste introspectif, doit combler selon ses expériences et sa pensée propres.

Par ailleurs, cette question du demi-mot de La Rochefoucauld nous invite à considérer un autre atout important de la forme brève quant à la mise en activité du.de la lecteur.rice et qui apparaît lorsque ces formes brèves, et courtes aussi en l'occurrence, sont organisées de manière sérielle, c'est-à-dire en recueil. En ce cas, la mise en activité apparaît d'abord dans la nécessité qui incombe le.a lecteur.rice de pallier l'absence de liens logiques explicites entre les fragments. C'est ensuite lorsque le recueil est pensé comme n'ayant « ni queue ni tête, puisque tout, au contraire, y est à la fois tête et queue »¹¹⁰, pour reprendre des mots baudelairiens, que la mise en activité prend une ampleur nouvelle et fortuite. Contrairement au roman dont la compréhension nécessite une lecture linéaire et continue, l'autonomie sémantique et formelle des fragments composant les recueils de formes brèves admettrait, derrière la possible linéarité des recueils, une diversité dans les parcours de lecture¹¹¹. L'activité du.de la lecteur.rice serait donc réflexive, en ce qu'i.elle doit combler les manques d'argumentation, mais également pratique puisqu'i.elle devient, en somme, acteur.rice de l'œuvre en pouvant décider de la manière dont i.elle va la lire. La poésie participe indéniablement de cette caractéristique des formes brèves et si certains recueils possèdent une organisation interne rien n'empêche de les parcourir de manière discontinue ; l'autonomie énonciative respective à chacun des poèmes, en opposition à la lecture linéaire et sur le temps long qu'impose le roman, permet ces lectures plurielles. Sur ce point, on peut prendre l'exemple des *Fleurs du mal* de Baudelaire dont la forme finale possède une organisation indéniable : on découvre d'abord le spleen avant d'errer, accompagné du poète, à la recherche d'un remède à ces souffrances dans la ville, les paradis artificiels, la mort... Pour autant, cette organisation interne au recueil n'exclue en rien une appréciation plus disparate, discontinue des poèmes. Tout au contraire, l'objectif du recueil tient notamment dans le fait de mimer les errances de l'âme lyrique du poète par l'intermédiaire de ce caractère diffus des morceaux qui le composent¹¹². Ainsi, les formes brèves, lorsqu'elles sont réunies sous la forme d'un recueil, accordent au.à la lecteur.rice une plus grande liberté ce qui, en plus d'insister sur la capacité de la brièveté à en faire un.e lecteur.rice actif.ve, en fait un.e lecteur.rice autonome et, ce faisant, un.e co-auteur.e.

110 Cité dans : ROUKHOMOVSKY, Bernard, « Introduction : la notion de forme brève », in *Lire les formes brèves*, op. cit., p. 7.

111 *Ibid.*, pp. 3-8.

112 GAUDARD, François-Charles, « La Question du recueil dans l'œuvre de Baudelaire », in *Le Recueil poétique*, DIDIER, Alexandre, FRÉDÉRIC, Madeleine, GLEIZE, Jean-Marie (dir.), Billère, Vallongues, coll. « Méthodes », 2002, pp. 115-122.

Plus particulièrement, au sein même de leurs fragments les auteur.es vont insérer divers procédés rhétoriques devant favoriser la réflexivité du.de la lecteur.rice. Roukhomovsky fait notamment apparaître cela avec l'exemple de Pascal qui utilise de manière récurrente les procédés de ruptures tels que l'ellipse, la phrase nominale ou l'anacoluthie. Comme il l'explique, ces procédés font contrevenir la formulation de l'énoncé avec sa formulation traditionnelle de sorte que l'attention du.de la lecteur.rice soit ravivée pour qu'i.elle soit plus alerte dans sa compréhension de l'énoncé : « [ces procédés de rupture ont] pour effet d'obliger le lecteur à prendre une part active à l'élaboration d'un sens, mais aussi celui de le *brusquer* et, partant, de l'arracher à cette somnolence morale »¹¹³. Ce bouleversement de la formulation traditionnelle participe donc de la mise en activité en contraignant, par une formule dont les termes ou l'organisation sont inattendus, à relire le fragment pour s'assurer de sa bonne compréhension. En guise d'illustration on peut considérer la note de la pensée n° 397 dont la dimension paradoxale est soutenue par l'utilisation de l'antanaclase qui implique que le.a lecteur.rice se concentre sur chaque mot pour entendre les nuances entre les deux acceptions du nom « raison » pour, enfin, qu'i.elle puisse accéder à la sagesse proposée, quoiqu'il lui faille encore recomposer l'argumentaire pour accéder à l'entièreté de la sagesse : « Le cœur a ses raisons que la raison ne connaît pas »¹¹⁴. En outre, on retrouvera des procédés rhétoriques propres aux genres argumentatifs du fait de leur fonction essentiellement réflexive, à l'image de l'enthymème qu'on peut retrouver dans la pensée n° 150 : « Les athées doivent dire des choses parfaitement claires. Or il n'est point parfaitement clair que l'âme soit matérielle. »¹¹⁵. Tous ces procédés, s'ils n'appartiennent pas essentiellement à la brièveté, sont à considérer en tant qu'ils participent du processus de mise en réflexion du.de la lecteur.rice qui, lui, est intimement lié à la brièveté.

2) *Pour une brièveté apologique*

C'est avant toute chose parce que la brièveté est en lien avec l'action de mise en réflexion qu'un travail sur le sujet s'impose. Il faut en effet rappeler que le fondement de notre projet est de faire se renverser les opinions contre l'homosexualité et, pour ce faire, les procédés et formes littéraires favorisant la dubitation et la réflexion sont cruciaux. Le cas du roman inachevé de Guido Morselli, *Uonna*, met en avant cette nécessité d'un regard dubitatif sur le monde : l'auteur y pointe l'instrumentalisation du plaisir sexuel par le capitalisme dont la morale aurait travaillé à faire de la

113 ROUKHOMOVSKY, Bernard, « Sagesses en pièces détachées : les moralistes à l'école des salons », in *Lire les formes brèves, op. cit.*, pp. 36-37.

114 PASCAL, Blaise, « Preuves de la religion par le peuple juif, les prophéties et quelques discours », in *Pensées*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2004, [1670], p. 270.

115 *Ibid.*, « Commencement », p. 153.

pratique sexuelle un lieu de réconfort et de soulagement qui permet, ensuite, un travail plus efficace de la part des individu.es¹¹⁶. Il s'agit de voir que la morale intéressée que nous décrit La Rochefoucauld, bien que ses objets d'intérêt ne soient aujourd'hui plus les mêmes, est toujours d'actualité et qu'au-delà des problématiques seulement homosexuelles il nous faut constamment remettre en question nos axiomes de pensée au risque d'être manipulés vers de mauvais desseins. Quant au roman de Morselli, sa remise en question des normes capitalistes s'effectue à partir de son personnage principal, Fénimore, dont la particularité est qu'i.elle refuse l'identification à un genre et à une orientation sexuelle : Morselli promeut une sexualité totalement émancipée et qui, par cette liberté qui contre les schémas sociaux intériorisés, invite à un renouveau dans la pensée de l'amour et du sexe qui, lui-même, amène à un renouveau éthique dont la portée est sociétale. Parallèlement, notre but serait de conduire à une réflexion sur l'homosexualité qui questionne les préconçus sur le sujet pour s'en émanciper et parvenir à un horizon moral et politique neuf et meilleur à leur égard.

C'est d'abord la stratégie du demi-mot, telle qu'elle installe notre lecteur.rice dans une position dubitative, qui va permettre cette émancipation de la pensée vers la légitimation de l'homosexualité. D'une part, il va s'agir d'utiliser cette incomplétude énonciative dans une perspective purement rationnelle et en cela très inspirée de la méthode moraliste. L'idée est de proposer un énoncé théorique qui, par son incomplétude, va requérir l'aide du.de la lecteur.rice et, ainsi, va le.a forcer à repenser sa vision de l'homosexualité. L'incomplétude fait alors œuvre apologique dans la mesure où, si elle ne donne pas d'emblée le contre-argument à la haine des homosexuel.les, elle contraint le.a lecteur.rice à avoir ce contre-argument de lui.elle-même ; ce geste ayant comme atout indéniable de contrer les actes de mauvaise foi puisque c'est le.a lecteur.rice même qui est la source de cette conclusion. Cette utilisation rationnelle de l'incomplétude, où l'absence d'argumentation favorise une pensée libre dont la conclusion est d'autant plus assise qu'elle vient du.de la lecteur.rice même, se retrouve par exemple dans *Désir des larmes* avec « ΑΓΑΠΙΑΤΕ ΑΛΛΗΛΟΥΣ. »¹¹⁷ dont les deux discours, celui en français et celui qu'il compose en grec, créent un enthymème. En guise de prémisse majeure, le texte en français travaille à affirmer la beauté de l'amour homosexuel pour, ce faisant, asseoir sa légitimité et réfuter une conception malpropre, moralement parlant, de ces personnes homosexuelles. Dans ce but, le texte s'ouvre avec une première description, notamment entre le cinquième et huitième hexasyllabe, inspirée de la logique de l'astéisme : en associant un nom et des caractérisants négatifs tels que « pécheurs », « affaiblis » ou « assoiffés » avec l'acte du baiser qui, en soit, n'est pas malheureusement connoté, il s'agit d'ironiser pour dénoncer l'inconsistance d'une séparation entre les individu.es

116 VITTOZ, Dominique, « *Uonna* (1973) : De l'uni-sexualité à la post-sexualité. Le dernier parcours utopique de Guido Morselli », in *Franco-Italica*, n° 441, février, 1993, pp. 109-125.

117 *Désir des larmes*, pp. 56-57.

homosexuel.les et les autres du fait d'un geste pourtant dénué d'immoralité pour ces autres. La suite du poème progresse dans cette réflexion : d'abord est instauré un parallèle avec la figure christique qui appuie sur le caractère vertueux de l'homosexualité ; « Un bouquet saint de lys / De respect, de tendresse », puis un parallèle avec la relation entre Titus et Bérénice pour conclure en affirmant la ressemblance des amours homosexuelles avec celles hétérosexuelles ; « Car ils l'ont adoré / Autant que lui ne put / Adorer Bérénice... ». Ainsi, on a notre première prémisse qui apparaît dans le texte français et qui pourrait se résumer de la sorte : les homosexuel.les aiment et sont par cela comme tout le monde. À côté, le texte grec dessiné reprend l'injonction chrétienne ; « que vous vous aimiez les uns les autres »¹¹⁸, et pose alors la seconde prémisse qui serait : il faut aimer son prochain. À partir de ce point, il revient au.à la lecteur.rice de réassembler ces deux propositions pour recomposer l'entièreté du syllogisme : les homosexuel.les sont nos prochain.es, or il faut aimer son.a prochain.e, donc aimons les homosexuel.les. D'autres calligrammes vont utiliser l'incomplétude différemment pour mettre en activité le.a lecteur.rice : notamment, « Tournesol. » et « Psaume. »¹¹⁹ utilisent la forme interrogative telle qu'elle demande de faire l'effort de déchiffrement du sens de la question, qui est par exemple masqué par la métaphore florale dans « Tournesol. », avant de faire l'effort de résolution. Ce n'est donc pas seulement la mise en activité du.de la lecteur.rice qui nous préoccupe, mais la réponse qu'i.elle émettra suite à son raisonnement : en effet, comme nous avons pu le dire, le fait de conduire le.a lecteur.rice vers sa propre conclusion aura un effet persuasif bien plus conséquent que lorsque nous lui donnons une réponse toute faite. Plus encore, habituer le.a lecteur.rice à une telle pratique réflexive, libre et qui cherche à parvenir jusqu'à la conclusion, doit l'aider dans sa vie de tous les jours à s'écarter, à prendre du recul face à des pensées stéréotypées ; et notamment celles concernant l'homosexualité.

D'autre part, à côté de cette stratégie du demi-mot, nous avons évoqué la capacité des formes brèves, dès lors qu'elles sont organisées en série, à donner de la liberté au.à la lecteur.rice dans son parcours de lecture ; ceci en faisant un.e co-auteur.e. Nous aurons, plus tard, l'occasion de parler plus en détails de l'état du recueil et de la manière dont sa réalisation permet une lecture linéaire ainsi qu'une lecture plus sporadique¹²⁰. On peut néanmoins s'attarder sur l'exemple de « Τὸ πρᾶγμα Ἔρωτος. »¹²¹ pour montrer que le.a lecteur.rice a effectivement, en lisant le livre, la possibilité de s'inventer son propre parcours de lecture. On distinguera donc deux plans de lecture possible sur ce seul calligramme. D'une part, le calligramme considéré dans l'ensemble du recueil

118 Cité dans : LAGRANGE, Marie-Joseph, « Chapitre XIII », in *Évangile selon Jean*, Paris, Lecoffre, 1936, pp. 367-369.

119 *Désir des larmes*, p. 63, p. 70.

120 Sur l'organisation du recueil en série, voir *infra* : Troisième partie, II, B, 3 : La mise en recueil : pour un recueil psychologique, pp. 115-117.

121 *Désir des larmes*, p. 30.

s'intègre dans l'histoire de Flore-Bérénice¹²² et marque la compréhension par celle-ci de la différence entre l'attribut essentiel d'Aqua, le désir charnel, et celui de Flore, le désir intellectuel. Ces deux attributs se superposent dans le calligramme avec, d'un côté, le parallèle entre l'objet dessiné qui renvoie au corps ; objet de désir d'Aqua, et le texte qui exprime la tristesse ; l'objet de désir de Flore, et d'un autre côté les allitérations en [p] et [n] qui peuvent tout autant évoquer le « pénis » que la « peine ». Or, le calligramme peut aussi être regardé de manière autonome : en ce cas, la question du parallèle entre les désirs de Flore et ceux d'Aqua s'amointrit et laisse place à une réflexion référant plus explicitement à la condition homosexuelle puisqu'il s'agit d'y dénoncer, par la subordonnée négative en complément circonstanciel de cause, les méfaits de la répression des homosexuel.les. À la différence de la stratégie du demi-mot, il ne s'agit pas nécessairement de rendre le.a lecteur.rice actif.ve en vue d'un raisonnement interne à un texte : en offrant la liberté au.à la lecteur.rice, il s'agit plutôt de lui faire considérer le plaisir, l'importance, la nécessité de l'acte et de la pensée libres afin que, corollairement, la liberté des amours homosexuelles soit promue. Mais cette promotion de la liberté homosexuelle n'est donc pas immédiatement perceptible à partir d'un texte ; elle émane de la possibilité d'une lecture libre.

Pour aider dans cette activation de la liberté réflexive et pratique du.de la lecteur.rice, les calligrammes de *Désir des larmes* utilisent, à l'image de l'anacoluthie ou de l'antanaclase dans le recueil de Pascal, divers procédés visant un effet de rupture, de choc ou d'interpellation dont nous pouvons observer quelques exemples. Du point de vue du bouleversement formel on peut considérer deux types de ruptures : les ruptures purement syntaxiques et les ruptures archaïsantes. Quant aux ruptures archaïsantes, il s'agit de tirer profit du décalage temporel entre nos formulations contemporaines et d'autres plus vieilles ou littéraires pour brusquer les habitudes énonciatives du.de la lecteur.rice et ainsi attirer son attention sur le texte lui-même, et corollairement sur son sens. On trouvera dès lors plusieurs types d'archaïsmes : lexicaux, avec par exemple l'utilisation du verbe « choir » dans « Callipso. »¹²³ ou dans les actes III et I de « Aïma. »¹²⁴, comme syntaxiques avec l'utilisation de l'adjectif possessif dans « Les couleurs de Lesbos. »¹²⁵ ; « ce mien corps », ou la structure impersonnelle dans « Conte bérénicien. »¹²⁶ ; « pour leur en souvenir ». Concernant les ruptures plus essentiellement syntaxiques la logique reste la même, c'est-à-dire rompre les habitudes énonciatives pour porter l'attention sur la forme puis sur le sens du texte. En guise

122 Sur le récit du recueil et ses personnages, Flore-Bérénice et Aqua, voir *infra* : Troisième partie, II, B, 1 : Le récit de *Désir des larmes* : l'histoire des nymphes, pp. 110-111.

123 *Désir des larmes*, pp. 58-59.

124 *Ibid.*, p. 32, p. 73.

125 *Ibid.*, p. 45.

126 *Ibid.*, p. 20.

d'illustration, on peut noter l'emploi de l'inversion dans « L'abandon. »¹²⁷ ; « Que noyés soient le style et mes voluptés », ou la dislocation dans « Le cœur sur le sein [...] »¹²⁸ ; « Quant aux plantes très tôt l'institutrice nous prévint de leur danger dès lors que, la nuit, l'air, elles font manquer. ». Si, ensuite, on déplace le regard sur un plan plus sémantique, on pourra noter quelques procédés comme le par'hyponoïan dans « Conte Béréncien. » ; la violence de la chanson finale, instaurée par le juron, contrevenant avec la bienveillance qu'on attendrait en réponse à l'aliénation que cause « l'air [...] trop injurieux et [qui l'] accuse de tant de crimes », et l'utilisation d'expressions sans référents explicites à l'instar du déterminant possessif à la P5 dans le huitième hexasyllabe de « ἈΓΑΠΑΤΕ ἈΛΛΗΛΟΥΣ. »¹²⁹ qui fonctionne comme une apostrophe au.à la lecteur.rice. Par toutes ces tentatives de rupture, sémantiques comme formelles, l'objectif est ainsi d'amener le.a lecteur.rice à relire plusieurs fois le texte pour en saisir tous les enjeux avec pleine attention. En outre, il tient de souligner les résurgences moralistes qui ponctuent le recueil : soit par l'utilisation de codes particuliers, tel le présent gnominique, soit par la reprise de formule sentencieuses, certains calligrammes vont s'inspirer de l'énoncé gnominique pour teinter le recueil d'une recherche de vérité. Si ce point ne tient pas à proprement parler d'un procédé de rupture ou d'interpellation, il participe néanmoins indéniablement de la mise en activité par ce qu'il assoit la dimension réflexive de l'œuvre. L'exemple le plus explicite étant le sous-titre de « Le cœur sur le sein [...] » qui fait allusion à la pensée de Pascal : « Le cœur sur le sein, la raison a eu le cœur sans en savoir toutes les raisons. ». Par la présence de ces procédés, les calligrammes travaillent donc à réveiller la réflexion du.de la lecteur.rice soit en le.a brusquant par des bouleversements formels ou sémantiques qui l'amènent à une lecture assidue, soit en reprenant à leur compte quelques traits de l'esthétique moraliste telle qu'elle est historiquement liée au geste réflexif.

B) Poésie, apologie et brièveté : de l'énoncé sentencieux au haïku

La brièveté trouve sa place dans le recueil parce qu'elle impose la réflexion du.de la lecteur.rice or nous sommes en droit de nous questionner quant à la qualité poétique d'une esthétique qui serait avant tout théorique ; *Désir des larmes* se voulant avant toute chose un recueil poétique. Pour comprendre comment la poésie parvient à se faire une place dans une brièveté au demeurant terre-à-terre, revenons sur l'écriture journalistique telle que nous la présente Montandon¹³⁰ : que ce soit au regard des aphorismes journalistiques d'un Handke, de ceux d'un

127 *Désir des larmes*, p. 14.

128 *Ibid.*, p. 12.

129 *Ibid.*, pp. 56-57.

130 MONTANDON, Alain, « Introduction », in *Les Formes brèves*, op. cit., pp. 3-14.

Renard ou d'un Joubert, Montandon montre que la concision et le demi-mot savent atteindre d'autres buts que la réflexion sentencieuse des moralistes. De manière d'abord thématique, l'aphorisme journalistique a cette tendance à s'éloigner de l'énoncé moral pour quelque chose de plus descriptif, qu'il s'agisse d'une description affective comme d'une anecdote ; quoiqu'il puisse aussi se faire sentencieux. Ainsi, l'extrait qui suit de Renard ne porte pas de connotation philosophique, il ne donne pas à entendre une vérité sur le genre humain mais plutôt fige-t-il un instant du monde : « un vent stupide qui poussait devant lui, avec une dépense de souffle extraordinaire, trois petits nuages blancs en forme de lapins »¹³¹. Cette peinture d'un fait immédiat doit être entendue comme un témoignage, une trace de l'état du monde à un instant T et que l'auteur.e souhaite conserver en mémoire. Seulement, si l'on considère en guise de témoin l'histoire littéraire, ces instants T ont une qualité poétique indéniable : qu'il s'agisse de l'École de Rochefort qui, en réponse à l'état d'agitation que causa la guerre, prônait une poésie recentrant l'attention sur des sujets quotidiens et dans un style simple afin d'alléger l'esprit du.de la lecteur.rice dans un contexte de tension¹³², ou au contraire qu'il s'agisse de la poésie de Bernard Vartgaftig dont l'expression du monde, des paysages et de ses composants naturels sert à introduire l'éclatement intime face au sentiment du tragique¹³³, les poète.sses peuvent partir d'une expérience singulière du monde pour, en la retranscrivant, toucher les affects du.de la lecteur.rice. De même, la peinture du monde dans les aphorismes journalistiques parvient à excéder le seul témoignage individuel pour devenir poésie en suscitant chez le.a lecteur.rice une réaction phénoménologique. Cela apparaît lorsque Montandon présente l'art journalistique de Handke dont les énoncés sont pensés pour rendre compte de l'immédiateté d'une expérience, et ce comme nous avons pu l'introduire précédemment. Mais ce qui nous intéresse particulièrement chez Handke apparaît par cette observation de Montandon : « La forme grammaticale laisse souvent sujet et temps dans l'indétermination la plus complète. Ce qui laisse la possibilité au lecteur de compléter lui-même l'espace vide avec sa propre expérience »¹³⁴. Il s'agit de noter l'utilisation que l'on peut dire pervertie de la stratégie du demi-mot : tandis que chez La Rochefoucauld la concision va impliquer de taire les éléments de l'argumentation, Peter Handke tire profit de ce mutisme en peignant le monde de sorte que tous, par introspection, puissent reconnaître cet état instantané et le ressentir. Les deux logiques, le demi-mot philosophique d'un La Rochefoucauld et le mutisme phénoménologique de la peinture instantanée, fonctionnent donc de la même manière et ont toutes deux un lien avec l'universalité ; seulement, le premier tend à délivrer une vérité universelle tandis

131 Cité dans : MONTANDON, Alain, « Introduction », in *Les Formes brèves, op. cit.*, p. 9.

132 BANCQUART, Marie-Claire, « La crise mondiale : poésie, nouvelles donnes », in *La Poésie en France du surréalisme à nos jours*, Paris, Ellipses, coll. « Thèmes et études », 1996, pp. 47-51.

133 *Ibid.*, « Poésie de 1960 à nos jours (3) », pp. 93-109.

134 MONTANDON, Alain, « Introduction », in *Les Formes brèves, op. cit.*, p. 12.

que le second cherche à provoquer chez le.a lecteur.rice un état, et notamment un état poétique, par une peinture universellement reconnaissable. Il s'agit donc dans l'écriture journalistique non de changer les caractéristiques de la brièveté mais de les rediriger vers un autre but que serait le partage expérientiel¹³⁵. Dès lors, il n'est pas réellement possible de parler d'une simplification du style dans la mesure où celui-ci y est tout autant travaillé. Il s'agirait plutôt de voir un allègement de la teneur sémantique de la forme brève qui s'émancipe du ton accusateur et parfois grandiloquent du style gnomique au profit d'une perle phénoménologique. Ce faisant, la brièveté, sans s'aliéner, cherche à se rapprocher d'un style poétique.

Concernant l'état de la brièveté dans *Désir des larmes*, celui-ci va chercher à concilier ces deux esthétiques que seraient le demi-mot à la portée philosophique, et apologique pour ce qui nous concerne, et la peinture du quotidien à la portée plus poétique en proposant une évolution dans l'expression brève qui ne lui soit pas aliénante pour autant. Dans notre cas, cette tentative de conciliation apparaît tout d'abord par un travail du style qui se voudra allégé dans son lexique. En effet, pour contrebalancer la lourdeur de certaines réflexions tel le remords dans « M. » ou le suicide sous-jacent dans « Conte béréncien. » et « Tournesol. »¹³⁶, quelques calligrammes opteront pour un mode d'expression simple et univoque : simple car l'énoncé ne recherche pas la formule ingénieuse ou le mot savant, univoque car l'énoncé ne s'embarrasse pas de trop de détours métaphoriques. Par cela, l'idée est de pouvoir conserver le sérieux et le poids des thématiques abordées tout en évitant, par un style plus léger, de repousser le.a lecteur.rice qui saurait s'ennuyer d'un énoncé trop explicitement théorique, accusateur. On pourra d'ailleurs noter, quant à « Tournesol. », que la structure rythmique des deux octosyllabes se veut donner une impression ludique qui, tout en contrastant avec le thème pour renforcer le tragique de la situation, travaille aussi à adoucir ce qui y est évoqué. Le travail sur la légèreté lexicale a aussi d'intéressant qu'il met en valeur par un effet de décalage, voire de rupture, les mots ou expressions se voulant plus recherchés de sorte à attirer l'attention sur eux, voire à activer la réflexion du.de la lecteur.rice. Le fait s'affiche notamment en observant la version française de la quatrième strophe de « Portrait. »¹³⁷ où la traduction du groupe verbal « *ci ho ricercato* », dans la mesure où il est traduit par l'archaïsme « je nous ai furé », doit porter le.a lecteur.rice à faire le lien entre ce mot, mis en valeur par sa complexité, et le côté autobiographique du calligramme pour enfin comprendre la référence à la Fure qui est la rivière traversant le village d'origine de l'auteur. Il semble alors possible de concilier la simplicité avec

135 Sur la dimension affectivement agissante du lyrisme, voir *infra* : Troisième partie, II, A, 1 : Un lyrisme militant ?, pp. 97-101.

136 *Désir des larmes*, p. 27, p. 20, p. 63.

137 *Ibid.*, p. 10.

l'apologie dans la mesure où la simplicité lexicale permet d'introduire, en les mettant en valeur, les procédés de rupture tels qu'ils doivent activer la réflexion du lecteur.

Dans un second temps, c'est par le traitement de l'expérience du monde et du quotidien que nos calligrammes parviennent à allier brièveté réflexive et brièveté poétique puisque plusieurs d'entre eux vont proposer des scènes de vie simples, sobres afin d'alléger le ton général sans que cela ne nuise à la force apologique du recueil. Reprenant les modalités de l'aphorisme de Handke, des poèmes comme « Matin. » ou « Vision. »¹³⁸ se caractérisent essentiellement par ce souhait de peindre un quotidien sans prétentions. Dans le cas de « Matin. », la simplicité de l'expérience quotidienne s'affirme par la sobriété de la description qui compose la tasse de café, par la reprise de clichés amoureux ; « qui ne dit rien mais répond à tout », et enfin par la banalité de la scène-même : un petit-déjeuner. Concernant « Vision. », où le travail rhétorique est plus prononcé du fait des métaphores saisonnière et aquatique, l'objectif est de mettre en avant la quiétude et l'harmonie qui découlent d'une relation amoureuse simple, c'est-à-dire dénuée d'excès et où l'on se satisfait de la seule présence de l'autre : « Parfois, tu es là et j'éclabousse ». Corollairement, l'association qui y est faite entre l'être aimé et un paysage naturel, association assurée par ce que l'on peut considérer comme une hypallage dans la mesure où l'amant est caractérisé par ce qui doit caractériser un paysage¹³⁹, exprime la nécessité de la tempérance pour obtenir cette harmonieuse quiétude ; la Nature faisant alors office de figure d'opposition à un mode de vie que dirigerait l'*ὑδρῖς*. Or, il s'agit de voir que cette morale de la tempérance apparaît sous la forme d'un banal café en terrasse, partagé avec son amant que caresse le vent de l'amour : événement que beaucoup de gens, nous en sommes certains, ont pu expérimenter dans leur vie. Considérant également l'absence d'effusion descriptive dans la caractérisation de l'amant ; « c'est vrai que tu es beau », la scène ici représentée saurait s'universaliser et affecter le public par une énonciation épurée, concise, qui néanmoins n'en oblitère pas la portée morale. Enfin, dans cette recherche d'une peinture poétique et apologique du quotidien on ne pourra manquer l'utilisation du haïku dans « Lavande. »¹⁴⁰ qui, d'ailleurs, permet d'éclaircir la manière dont cette poésie du quotidien parvient à des fins apologiques. Formé de trois vers de cinq, sept puis cinq syllabes, le haïku est une forme poétique japonaise qui se caractérise par sa rigidité de composition : en plus des règles métriques, le haïku doit comporter dans son premier vers un élément marquant une saison, ou au moins un élément naturel, et son ensemble doit donner à voir une sensation ou un sentiment dans ce qu'il a de plus bref, et ce sans que la subjectivité de

138 *Désir des larmes*, p. 38, p. 46.

139 L'étude des cahiers de l'auteur montre effectivement que la phrase « Dans tes couleurs de fin d'été, c'est vrai que tu es beau » caractérisait principalement le lac de Paladru (19/09/2022).

140 *Désir des larmes*, p. 47.

l'individu.e ressentant ne se fasse entendre¹⁴¹. Plus qu'une forme brève du fait de sa petitesse qui lui impose la concision, l'intérêt du haïku apparaît dans son but : donner à voir un instant T du monde dans ce qu'il peut avoir de plus simple, épuré. Seulement, si le haïku du recueil comporte effectivement un élément naturel et cherche à donner au.à la lecteur.rice à entendre une scène affective éphémère, il transgresse néanmoins par l'expression d'un sujet, d'une part, et par l'expression au futur qui contrevient à la tradition du haïku telle qu'elle veut figer un instant du présent, d'une autre : « Où nous dormirons. ». Cette double transgression illustre comment la brièveté peut se faire poétique tout en œuvrant pour le discours de défense. En effet, l'utilisation du futur se veut mettre une distance entre le temps de la lecture et le temps de la scène racontée afin d'insinuer au.à la lecteur.rice la virtualité de cette scène. En revanche l'utilisation du « nous » cherche à impliquer le.a lecteur.rice dans la possibilité de rendre cette scène actuelle. La sérénité du poème dans sa généralité, qu'appuie d'ailleurs la symbolique de la lavande, confère alors au poème le statut d'une scène utopique et qu'il nous faut, lecteur.rices, travailler à atteindre. C'est donc par la contemplation de cette scène fragile car inactuelle que la brièveté se fait sentencieuse, en pointant l'injustice qui découle de l'inactualité d'une telle scène, tout en même temps qu'elle parvient à se faire poétique en donnant au.à la lecteur.rice à percevoir la simplicité touchante et intime de l'expérience amoureuse. Autrement dit, il s'agit de considérer la peinture du quotidien et de l'immédiateté comme un intermédiaire permettant la jonction entre la brièveté réflexive, apologue d'une part et la brièveté poétique, affective d'autre part.

II) L'intermédialité et la poésie : renouvellements, ruptures et réconciliations

Considérer le calligramme selon le prisme de la brièveté, loin d'être faux ou dénué d'intérêt, revient du moins à poser un regard sur le calligramme qui manque ses spécificités formelles les plus évidentes, voire les plus importantes. S'intéresser à l'intermédialité semble alors un bon moyen de corriger le tir : dans la mesure où le calligramme s'essentialise par son utilisation conjointe de plusieurs médiums, il intègre la famille des littératures intermédiaires telles qu'elles se proposent de travailler le fait littéraire en lui incluant des éléments en provenance d'autres pratiques artistiques, voire donc en jouant d'une pluralité simultanée de médiums. Par ce jeu de rencontres, de dialogues entre les arts, l'intermédialité se marque du sceau de l'originalité et de la nouveauté : à l'image des calligrammes d'Apollinaire qui contreviennent aux habitudes de lecture tout en même temps qu'ils

141 ATLAN, Corinne, BIANU, Zéno (dir. et trad.), « Petite histoire du haïku », in *Haïkus de printemps et d'été*, Paris, Gallimard, coll. « Folio sagesses », 2021, [2002], pp. 9-16.

renouvellent les possibilités de l'expression lyrique en ouvrant le fait poétique aux procédés picturaux, les artistes de l'intermédialité se démarquent par l'aspect novateur de leurs œuvres tel qu'elles repoussent les limites traditionnellement définitoires du littéraire. Par ailleurs, cette rupture intermédiaire avec les définitions traditionnelles saurait seoir à notre ambition de renouveler la visibilité, la représentation commune de l'homosexualité. Plus encore, dans la mesure où ce geste de rupture tient plus du remaniement que du *tabula rasa*, l'intermédialité s'affiche à nous avec d'autant plus de pertinence qu'elle convient à notre souhait de nous opposer aux idéologies homophobes sans pour autant en vouloir anéantir les institutions. C'est donc à partir de ces considérations que nous nous proposons de parcourir cette notion d'intermédialité de sorte à affirmer et identifier sa capacité transgressive et, ce faisant, à en assurer la pertinence dans l'élaboration d'une esthétique de la défense des homosexuel.les.

A) Une bouleversante intermédialité : de nouveaux possibles pour la littérature

Il s'agit premièrement de parcourir, quoique brièvement, la notion d'intermédialité pour faire apparaître la manière dont celle-ci se lie intimement au geste transgressif, au geste de rupture de la norme. Une fois cette tendance à la rupture affirmée et identifiée, nous pourrons ensuite nous questionner quant à la teneur apologique de cette tendance intermédiaire à la rupture en s'intéressant notamment aux calligrammes de *Désir des larmes*.

1) Contemporanéité des littératures intermédiales et bouleversements des traditions littéraires

Quoique les dialogues entre les arts n'aient rien de proprement contemporain, pour preuve les origines musicales de la poésie dite lyrique, la présence de chœurs dans les tragédies antiques voire la pratique théâtrale en elle-même, les études sur l'intermédialité se sont principalement développées dans la seconde moitié du XX^e siècle. La notion d'intermédialité apparaît à proprement parler au XIX^e siècle dans la bouche du poète allemand Samuel Taylor Coleridge mais ce n'est qu'en 1965 que Dick Higgins la fait resurgir pour désigner un type d'art qui excède les limites pré-établies ; à l'image du travail de Duchamp. Corollairement aux études qui font de l'intertextualité un moyen de connaissance, le fait intermédiaire va susciter un intérêt croissant dans le monde de la recherche : le dialogue entre les arts, en ce qu'il crée de nouveaux types de médiums qui, eux-

mêmes, créent de nouvelles manières d'appréhender l'œuvre, vont fournir aux chercheur.euses pléthore de prismes d'étude neufs¹⁴². C'est, par exemple, ce que met en lumière l'article de Vouilloux alors qu'il travaille à identifier les enjeux de l'intermédialité en définissant le médium non seulement comme le moyen de transmettre un message mais comme le milieu dans lequel le message est inséré pour être transféré au.à la lecteur.rice ou spectateur.rice¹⁴³. La définition en question permet donc d'inclure le.a lecteur.rice comme part indéniable de la réalisation de l'œuvre qui a besoin d'être regardée pour s'accomplir ; ceci faisant écho aux théories de la réception qui, elles aussi, se développent en cette fin de siècle. Du côté de la recherche, la question intermédiaire demeure très récente et cette nouveauté lui confère un intérêt tout particulier puisqu'elle se fait ressource indéniable pour analyser en de nouveaux termes la production littéraire, contemporaine ou non.

Du reste, concernant la pratique artistique de l'intermédialité, quoique des présences intermédiaires se fassent dès l'Antiquité c'est depuis Apollinaire et le début du XX^e siècle que l'intermédialité se répand considérablement dans la production littéraire. Encore une fois, les pratiques intermédiaires n'étaient pas absentes auparavant : ne serait-ce qu'au XIX^e siècle nous pouvons citer « Les Djinns » de Victor Hugo, *Un Coup de dés n'abolira jamais le hasard* de Mallarmé, ou bien les jeux sonores d'une poésie verlainienne. En revanche, l'art apollinarien, notamment son art calligrammatique, provoquera un engouement pour un travail visuel puis intermédiaire de la littérature. Pour ce qui est de ses contemporains, on peut noter le travail des futuristes qui cherchent à rompre avec l'expression langagière traditionnelle qui exprime rationnellement et qui proposent à la place un langage neuf qui suggère des émotions par les analogies que doit faire le.a lecteur.rice dans son interprétation des onomatopées et de leur disposition sur la page¹⁴⁴. Dans une autre direction, certain.es auteur.es vont aussi s'inspirer du dialogue calligrammatique entre lettre et image et proposeront de renouveler le format littéraire en y intégrant des photos, comme chez Breton, ou bien des techniques proprement cinématographiques telles qu'on les retrouve dans le Nouveau Roman¹⁴⁵. On peut aussi souligner l'avènement de la poésie spatiale dans la mesure où celle-ci va grandement inaugurer la transition vers les littératures intermédiaires : ces dernières se définissant par leur volonté première de susciter des sensations par une multiplicité de médiums, sonores, graphiques, picturaux ou autres, et ce de telle manière que le sens ne soit plus accessible dès lors que le texte est déplacé de son contexte¹⁴⁶. Ensuite viennent avec le contemporain les littératures à proprement parler intermédiaires, celles-là qui répondent au

142 FISCHER, Caroline, « *Intermedia* et intermédialité », art. cit.

143 VOUILLOUX, Bernard, « Intermédialité et interartisticité. Une révision critique », art. cit.

144 MASSIN, Robert, « Vers figurés et calligrammes », in *La Lettre et l'image*, op. cit., pp. 155-244.

145 VIART, Dominique, VERCIER, Bruno, « La Littérature et l'image », in *La Littérature française au présent*, Paris, Bordas, 2008, [2005], pp. 286-304.

besoin surréaliste, dadaïste ou spatial de repousser les règles et normes traditionnelles de la notion même de littérature. À ce titre, des tentatives bien plus expérimentales font jour pour redéfinir ce qu'est et ce qu'englobe la création littéraire ; soit que l'on considère le geste éditorial comme une part intégrante de la création littéraire¹⁴⁷, alors on redéfinit le champ des acteur.rices de la littérature, soit que l'on étudie en des termes littéraires un fait qui ne l'est pas au premier abord telle une exposition¹⁴⁸, alors on redéfinit le champ d'action de la littérature. Dans tous les cas la littérature intermédiaire, du moins telle qu'on nous la présente dans les deux revues de Ruffel et Rosenthal, est mise en valeur parce qu'elle repousse les limites de la littérature : elle les met en branle pour les redéfinir. Parce qu'elle est liée au geste de redéfinition, la littérature intermédiaire se fait terrain enthousiasmant pour les artistes comme pour les chercheur.euses.

Revenons cependant sur l'acception apollinairienne du calligramme afin, d'une part, d'introduire l'étroitesse du lien entre intermédialité et ruptures avec les normes et, d'autre part, pour mettre en lumière la possibilité qu'a le calligramme de jouer, lui aussi, de ce geste de rupture. Nous sommes donc au début du XX^e siècle, Apollinaire arrive sur la scène littéraire et avec lui la dénomination de « calligrammes » aux dépens de « idéogrammes lyriques ». Pour comprendre les enjeux qu'il confère au calligramme, on peut s'attarder sur cette première appellation : idéogramme lyrique. En opposition aux signes de l'alphabet latin, dont le sens ne peut sortir que d'une association de ces derniers entre eux et qui ne se voient rattachés qu'à un son, l'idéogramme est un signe à lui seul porteur d'un sens et d'un son spécifiques¹⁴⁹. Il s'agit donc d'un symbole, d'une image si l'on peut dire, qui évoque une signification par figuration, analogie ou association d'idées. Dans les idéogrammes d'Apollinaire, il est question de proposer, par une nouvelle langue calquée sur les idéogrammes, une nouvelle manière de lire qui chercherait à « retrouver une sorte de vérité du langage, un rapport essentiel qui casse la signification arbitraire des mots »¹⁵⁰. Cette vérité du langage s'obtiendrait par une œuvre qui évoque, suggère de manière équivoque au lieu d'exprimer univoquement. Par le calligramme, il s'agit donc de recréer le mouvement caractéristique du vivant au sein d'un signe lui-même pluriel. Une telle logique est à l'œuvre dans la « Lettre-Océan » (Cf. Illustration 3, p. 141) : il y faut d'abord lire les indications au centre des cercles, « Sur la rive gauche devant le pont d'Iéna » et « Haute de 300 mètres », pour comprendre que le dessin figure

146 GILLES, Suzanne, « Retour sur la double fin du verbalisme. Un à-propos de la poésie concrète, spatiale, sémiotique et sonore », in *Incertains Regards. Cahiers dramaturgiques*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2013, pp. 91-98.

147 Voir : GILBERT, Annette, « Publier : une pratique artistique », in *Littérature, La littérature exposée* 2, n° 192, décembre, 2018, pp. 65-84.

148 Voir : COLARD, Jean-Max, « Quand la littérature fait exposition », in *Littérature, La littérature exposée*, n° 160, décembre, 2010, pp. 74-88.

149 MASSIN, Robert, « Vers figurés et calligrammes », in *La Lettre et l'image, op. cit.*, pp. 155-244.

150 SACKS-GALEY, Pénélope, *Calligramme ou écriture figurée : Apollinaire inventeur de forme*, Paris, Lettres modernes, coll. « Interférence arts/lettres », 1988, p. 10.

des tours Eiffel, ce qui ensuite permet de comprendre que les onomatopées autour de la seconde tour indiquent que le poète se promène, ce qui, enfin, aide à comprendre que les rayons autour sont des morceaux de discussions recueillis pendant cette promenade. Ainsi, corollairement à la nécessité de considérer le texte avec l'image au risque d'en manquer le sens, la reconstitution de l'énoncé nécessite un mouvement constant entre l'image et le texte, de même que sa reconstitution de manière purement linéaire est impossible. Cette manière d'utiliser le calligramme permet au poète de rompre avec la lecture traditionnelle telle qu'elle se fait linéairement de gauche à droite, de même qu'elle confère au poète une plus grande liberté d'expression par l'éventail de techniques picturales qui s'ajoutent aux techniques littéraires. Ainsi, c'est parce qu'Apollinaire recherchait la rupture, l'esprit nouveau qu'il a été conduit vers la forme calligrammatique : celle-ci lui permettant, par l'hybridité médiale, d'ouvrir et de renouveler les horizons possibles de la pratique littéraire¹⁵¹.

À la suite d'Apollinaire, l'intermédialité ne perdra pas cette tendance bouleversante, transgressive envers les normes. La littérature intermédiale semble encore fortement marquée par ces jeux de redéfinitions, à un point où Jacques Rancière développera le concept de « grande parataxe »¹⁵² pour répondre au problème que posent les œuvres intermédiales : qu'est-ce que la littérature ? En effet, si l'on considère à titre d'exemple l'*Encyclopédie des guerres* de Jean-Yves Jouannais, on se retrouve devant une œuvre dont les limites littéraires sont fluides : par une pratique scénique de l'encyclopédie, l'auteur empêche à son propos d'avoir la finitude qu'imposerait le format du livre, cependant ses performances, parce qu'elles utilisent le matériel verbal et qu'elles s'emparent de la forme encyclopédique, ont un mérite littéraire indéniable¹⁵³. Autrement dit, les œuvres intermédiales se démarquent par un statut littéraire particulier car indécis. Et c'est en considération de cette indécision qu'apparaît la grande parataxe de Rancière : selon lui, les littératures et les œuvres de l'intermédialité imposent une approche différente de la création qui, loin de rejeter l'appartenance à un art ou à un autre, suppose de tirer profit à sa guise des termes et modalités des diverses pratiques artistiques. Le corollaire de cette définition de l'intermédialité selon la grande parataxe serait d'affirmer l'autonomie définitoire des créations intermédiales : chaque œuvre construirait individuellement sa propre définition de la littérature, de l'image, de la musique... Enfin, le corollaire de cette autonomie définitoire de l'œuvre intermédiale serait son essentielle capacité à rompre les habitudes, normes et traditions de la littérature afin d'en proposer de nouvelles, selon sa guise.

151 CAMPA, Laurence, « Un hérésiarque sans doctrine », in *L'Esthétique d'Apollinaire*, Paris, SEDES, coll. « Esthétique », 1996, pp. 9-42.

152 RUFFEL, Lionel, ROSENTHAL, Olivia, « Introduction », in *Littérature, La littérature exposée*, n° 160, décembre, 2010., p. 8.

153 ROSENTHAL, Olivia, « Entretien avec Jean-Yves Jouannais », in *Littérature, La littérature exposée, op. cit.*, pp. 14-19.

2) *La transgression intermédiaire au service de l'apologie homosexuelle*

L'intermédialité nous apparaît dès lors comme essentiellement transgressive dans la mesure où chacune des œuvres intermédiaires bouleversera à son souhait la tradition littéraire en lui ajoutant des caractéristiques d'autres médiums, voire en lui supprimant des caractéristiques typiquement littéraires. Comment, cependant, cette portée transgressive peut-elle participer de notre discours apologique ? C'est avec l'éclairage de Claude Coste que le lien entre intermédialité transgressive et apologie de l'homosexualité s'éclaire : dans son ouvrage *Morales de la forme*¹⁵⁴, l'auteur propose de considérer la dimension formelle d'un texte, c'est-à-dire sa structure narrative, argumentative ou rhétorique ou encore le médium utilisé, comme permettant de prolonger le message de l'auteur.e ou, plus exactement, d'en être l'« antichambre de la signification »¹⁵⁵. À l'image du sonnet, forme réputée pour sa rigueur, il ne s'agit pas de faire parler la rigueur pour la rigueur mais de tirer profit des contraintes formelles pour introduire et mettre en valeur implicitement une partie du message contenu dans le texte même : ainsi, le sonnet de Baudelaire utilise le passage des quatrains aux tercets pour mettre en valeur le morcellement de l'énonciateur face à sa mélancolie, tandis que les néoplatoniciens vont utiliser ce passage aux tercets pour mimer l'élévation de l'âme¹⁵⁶. En somme, le propos de Coste est d'intégrer les choix et jeux formels comme des parts intégrantes de la transmission d'un message, qu'il soit politique ou non, dans la mesure où ces choix ne sont pas dus au hasard et participent à soutenir, voire à construire le message d'un texte. C'est avec la conscience de cette force significatrice de la forme que nous pouvons légitimer la place des littératures intermédiaires : employées pour soutenir la cause homosexuelle, telle qu'elle suppose de renouveler la pensée et la pratique de l'amour, les innovations des formes intermédiaires souligneraient notre volonté de créer des modèles amoureux neufs qui sémancipent positivement des schémas traditionnels. L'intermédialité devient apologique de l'homosexualité parce qu'elle fonctionne selon une démarche transgressive et que, en créant de nouvelles manières de considérer et d'apprécier le fait littéraire, elle illustre les bénéfices du nouveau et met en lumière, corollairement, l'importance de changer notre manière de penser l'amour. Aussi, dans la mesure où cette transgression s'obtient par le dialogue entre différents arts, le choix de l'intermédialité en vient à prôner la différence de

154 COSTE, Claude, *Morales de la forme*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études de littérature des XX^e et XXI^e siècles », 2022.

155 *Ibid.*, « Avant-propos », p. 25.

156 *Ibid.*, pp. 7-26.

sorte à promouvoir la diversité des manières de pratiquer l'amour en réaction à une pensée hétérosexiste conservatrice¹⁵⁷.

Pour promouvoir et affirmer la diversité et le besoin de renouveau dans la pensée de l'amour, et ainsi répondre aux accusations d'anormalité dont souffrent les homosexuel.les, nos calligrammes vont travailler à s'emparer de cette transgression intermédiaire en proposant de renouveler certains termes traditionnellement liés au fait littéraire. On peut commencer, pour montrer comment les calligrammes renouvellent la tradition littéraire, par présenter quelques procédés épars qui participent de cette ambition transgressive. Ce qui point en premier lieu sont les résurgences apollinariennes : à l'image de la « Lettre-Océan » (Cf. Illustration 3, p. 141) dont la configuration picturale rend quasiment impossible la retranscription linéaire à moins d'en réduire le sens, ou de « Paysage » (Cf. Illustration 4, p. 142) dont la retranscription linéaire manquerait les spécificités sonores qu'impose le déchiffrement du texte¹⁵⁸, les calligrammes d'Apollinaire se démarquent par l'impossibilité d'une lecture univoque. Apollinaire a renouvelé l'acte de lecture en proposant des poèmes dont la mise en image libère la phrase en empêchant sa réduction linéaire soit parce que le sens serait endommagé, comme dans la « Lettre-Océan », soit parce que la linéarité en réduirait les possibilités interprétatives et conséquemment la force poétique, comme dans « Paysage »¹⁵⁹. Ces jeux de relation entre sens et disposition picturale se retrouvent dans le recueil selon des modalités et des fins semblables à celles des calligrammes apollinariens : d'une part, sur le modèle de la « Lettre-Océan », les poèmes inspirés par des constellations que sont « Cygnus. » et « Callisto. »¹⁶⁰ verraient leur sens plus difficiles d'accès et, si « Cygnus. » possède tout de même un indice géographique ; « l'Eridan », « Callisto. » joue tout au contraire sur une expression pudique en ne nommant ni lieu, ni noms, pas même celui d'Arcas, leur enfant. Plus encore, la figuration en constellation se veut parachever les poèmes en dévoilant la fin, la métamorphose céleste de Cygnus et Callisto, de sorte que non seulement le sens serait plus difficile d'accès mais il se verrait même réduit¹⁶¹. D'autre part, la pluralité des lectures qu'on retrouve dans la maison de « Paysage »

157 Le geste transgressif fait d'autant mieux convenir l'intermédialité au discours homosexuel dans la mesure où la transgression en serait un point caractéristique. Sur ce lien entre homosexualité et transgression, voir *infra* : Troisième partie, I : Identités homosexuelle et *queer* : pour une révision critique du concept d'homosexualité, pp. 86-96.

158 LUKES, Alexandra, « À l'écoute des *Calligrammes* d'Apollinaire », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 1, janvier, 2021, pp. 35-46.

159 GEINOZ, Philippe, « La reconnaissance de l'élément », in *Relations au travail : dialogues entre poésie et peinture à l'époque du cubisme*, Genève, Librairie Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 2014, pp. 309-378.

160 *Désir des larmes*, p. 39, pp. 58-59.

161 Malgré ces dires, on ne manquera de noter que les calligrammes du recueil sont tous retranscrits linéairement. Cela s'explique par le contexte de création qui suppose que les calligrammes soient lisibles ; certains d'entre eux ne rendant pas bien à la reprographie, par exemple. Pour autant, il faut comprendre que cette retranscription est dans beaucoup de cas arbitraire. Aussi, notons que dans certains cas l'auteur a profité de cette contrainte pour mettre en avant certaines spécificités textuelles, notamment lorsque les calligrammes sont composés de vers.

s'incarne le plus explicitement dans le labyrinthe de « Ὁ ἐνδόμυχος κῆπος Βερενίκης. »¹⁶² : composé de fragments éclectiques, ce calligramme propose au.à la lecteur.rice de devenir lui.elle-même poète.sse en combinant selon son bon vouloir les divers éléments proposés. Parce qu'il se refuse à un énoncé unique, et ce au profit d'une multitude de courts poèmes, le calligramme résiste à une retranscription qui, en le versifiant, le dénaturerait en rendant moins évidente l'invitation au.à la lecteur.rice à combiner les fragments de manière plurielle : l'utilisation du vers, ou de l'énumération, aurait effectivement plus de chance de conduire le.a lecteur.rice au lieu de le.a rendre libre et autonome dans sa pratique de lecture.

Par ailleurs, au-delà de ces bouleversements apollinariens dont la force transgressive s'amoindrit du fait même qu'Apollinaire les déjà opérés, cette question de l'activité du.de la lecteur.rice peut aussi être considérée comme tenant d'une ambition novatrice du fait littéraire dès lors que l'on s'intéresse à l'ensemble de calligrammes qu'est le « Journal aux chères amours. »¹⁶³. En effet, cet ensemble de poèmes a de particulier qu'il ne provient pas d'un.e auteur.e unique mais de plusieurs individu.es ayant, ou non, l'habitude de l'écriture. Plus encore, l'ensemble s'inspire de la logique créative des cadavres exquis : exercice d'écriture cher aux surréalistes où l'énoncé est construit par ajouts non-concertés de mots ou de syntagmes. Cette inspiration se légitime par la rupture double qu'elle apporte quant au statut de l'écrivain.e : la séparation du.de la poète.sse et de la technique, et la fin du mythe de l'écrivain.e au profit d'une écriture par tous. Grâce à son fonctionnement hasardeux, le cadavre exquis remet en cause le lien entre le statut d'écrivain.e et la technicité littéraire dans la mesure où la logique de création qu'il impose conduit à un texte qui doit sa valeur esthétique au hasard plutôt qu'à de longues concertations. Dans ce cadre, les fautes de grammaire insistent sur cette idée que le beau, l'affect peut être suscité quand même la maîtrise du matériel linguistique n'est pas excellente. Ce faisant, il s'agit de démythifier le statut du.de la poète.sse, de rompre avec le mythe du génie¹⁶⁴ pour prôner une vision de la poésie et de l'art qui soit plus démocratique et qui induise n'importe qui à créer : tout le monde étant apparemment en mesure de créer de la poésie. Ce renouvellement du statut auctorial, où l'auteur.e cesse de s'individualiser, étant d'ailleurs symptomatique de la littérature française contemporaine dans laquelle l'auteur.e tend à n'être plus la figure intellectuelle et sacralisée qu'i.elle était jusqu'alors¹⁶⁵.

162 *Désir des larmes*, p. 62.

163 *Ibid.*, pp. 74-86.

164 Sur la théorie du génie, voir : KANT, Emmanuel, « Critique de la faculté de juger esthétique », in *Critique de la faculté de juger*, RENAULT, Alain (trad.), Paris, Flammarion, coll. « Garnier-Flammarion », 2000, [1790], pp. 181-345.

165 Sur les conditions de l'écrivain dans la vie littéraire contemporaine, voir : VIART, Dominique, VERCIER, Bruno, « L'écrivain aujourd'hui », in *La Littérature française au présent*, *op. cit.*, pp. 311-320.

En plus de ce bouleversement du statut auctorial par une ouverture de celui-ci, c'est le statut même de l'œuvre littéraire qui s'ouvre à de nouveaux horizons. On trouvera effectivement plusieurs tentatives pour situer, donner un espace aux poèmes qui excède les limites physiques de l'objet livresque. Ainsi, « Portrait. »¹⁶⁶ mentionne plusieurs références au village de l'auteur : « *i cinque cuori del lago* » renvoient aux cinq villages avoisinant le lac de Paladru, l'utilisation du verbe « furer » est une allusion à la Fure, et « *il bosco d'amore* » renvoie explicitement au Bois d'Amour. Lorsqu'il s'agit de telles références intimes, le but est d'accroître la force rhétorique des poèmes en leur donnant la véracité d'expériences vécues ; la notation temporelle dans « Autoportraits. »¹⁶⁷ se justifiant par ce même but. Or, dans cet exemple la spatialisation du poème n'est que partielle, celle-ci s'opérant au sein du texte. C'est en fait principalement grâce aux calligrammes photographiques que le recueil parvient à s'ouvrir en se situant. En effet, la photographie possède comme avantage de pouvoir rendre compte d'un état réel du monde en en figeant un instantané et en le donnant à voir¹⁶⁸. Par ce fait la photographie, telle qu'insérée dans un recueil, permet une passerelle entre la situation du/de la lecteur.ice lors de sa lecture et l'espace du monde dont elle rend compte ; cette capacité de la photographie à faire la passerelle entre le livre et la réalité s'illustrant par exemple, quoiqu'en des termes plus affectifs que géographiques, avec le photo-roman de Guibert, *Suzanne et Louise*, où la photographie dévoile et donne au/à la lecteur.ice l'état proche de la mort¹⁶⁹. Dans le cas de « Paysage bérénicien. »¹⁷⁰, l'insertion des calligrammes au milieu de l'appartement de l'auteur se justifie parallèlement aux références autobiographiques de « Portrait. », seulement les références s'avèrent d'autant plus concrètes qu'elles sont données telles quelles aux lecteur.ices. « Recueil. »¹⁷¹, lui, pousse bien plus loin la réflexion sur la spatialisation en proposant aux lecteur.ices des photographies dont les calligrammes sont absents et où seules se trouvent les indications géographiques des lieux photographiés. Les photographies, en effet, ont été prises de sorte que les calligrammes, tagués dans des espaces publics, ne soient visibles autrement que sur place. « Recueil. » a donc cela d'intéressant que, contrairement à « Paysage bérénicien. », la photographie n'a pas pour but d'être une œuvre mais d'inviter à sortir, à expérimenter le terrain pour retrouver les calligrammes. Ce qui apparaît implicitement dans la proposition de « Recueil. » c'est donc l'ouverture qu'il opère entre l'espace du recueil et l'espace du monde qu'il invite, en somme, à explorer. Notons que cette ouverture de l'espace littéraire et cet investissement spatial par

166 *Désir des larmes*, p. 10.

167 *Ibid.*, p. 88.

168 Pour une introduction aux enjeux de la photographie, voir : MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, coll. « Folio / Essais », 1964, [1960].

169 H. CASID, Jill, « Pyrographies : Photography and the good death », in *Women and performance*, n° 22, 2012, pp. 109-131.

170 *Désir des larmes*, pp. 33-37.

171 *Ibid.*, pp. 52-55.

le.a lecteur.rice est un fait littéraire contemporain, ce qui convient à notre volonté d'apporter de nouveaux éléments à la littérature¹⁷².

Dans le même temps que la photographie permet d'ouvrir l'espace de la lecture, elle renouvelle le médium livresque en en agrandissant les limites spatiales. Revenant ainsi à la thématique intermédiaire, puisque c'est elle qui donne son origine à cette discussion sur les présences transgressives du recueil, il nous faut évoquer le travail réalisé dans *Désir des larmes* sur le renouvellement des médiums, qu'ils soient littéraires ou non. On trouvera en effet plusieurs exemples de calligrammes, dont les calligrammes photographiques, qui cherchent à repenser des formes ou médiums préexistants. Pour ce qui regarde les calligrammes photographiques, ces derniers cherchent à renouveler l'essence même du poème d'une part en omettant le texte et en en faisant un objet extra-livresque, c'est le cas de « Recueil. », d'autre part en en déplaçant la nature et en en faisant un objet littéraire scénographié et non plus seulement un objet textuel : le deuxième acte de « Paysage bérénicien. », par l'angle qu'impose le jeu de reflet, induit à une spatialisation précise du poème et, par cela, cet acte met en lumière le déplacement du poème vers l'art scénographique. Par la suite, on peut observer avec « Monochromasie. »¹⁷³ une tentative de renouvellement du monochrome : tel que pensé par Klein ou, avant lui, Strzemiński, le monochrome a un lien intime avec la peinture de l'absolu dans la mesure où son absence de figuration permet des appréciations multiples, infinies¹⁷⁴ ; ce caractère absolu du monochrome permettant de mettre en valeur, dans « Monochromasie. », la haine et la tristesse qui sont deux caractéristiques essentielles du personnage de Flore-Bérénice. Mais ainsi, le monochrome se voit ici renouvelé par la déconstruction qu'il subit : si, en apparence, « Monochromasie. » tient du collage, il faut en fait faire se rejoindre les plusieurs fragments textuels pour recomposer la toile rectangulaire et uniforme dans sa couleur ; la présence, néanmoins, du noir par l'écriture et le fond peut se légitimer en considération des monochromes de Malevitch tels qu'ils possèdent un cadre pour se mettre en valeur. Ce seront enfin les calligrammes « Portrait. » et « Bleu. »¹⁷⁵ qui vont retenir notre attention puisqu'ils cherchent à s'appropriier, pour le renouveler, le format de la bande dessinée. La bande dessinée, en soit, est déjà une forme intermédiaire puisqu'elle réunit le dessin et

172 Sur l'ouverture de la littérature à l'enquête à même le terrain, voir : VIART, Dominique, « Terrains de la littérature », in *Études de la littérature française des XX^e et XXI^e siècles*, août, 2019, consulté le 26 mai 2022, URL : <http://journals.openedition.org/elfe/1136>, DOI : <https://doi.org/10.4000/elfe.1136>. Sur le passage à une perspective d'étude géographique de la littérature, voir : COLLOT, Michel, *Pour une géographie littéraire*, Paris, Corti, coll. « Les essais », 2014.

173 *Désir des larmes*, p. 11.

174 RIOUT, Denys, *La Peinture monochrome. Histoire et archéologie d'un genre*, Encyclopædia Universalis, coll. « Les fiches de lecture d'Universalis », 2017.

175 *Désir des larmes*, p. 10, p. 87.

l'écriture mais, plus encore, l'ouvrage de Caboche et Lorenz¹⁷⁶ présente l'intermédialité comme une ressource indéniablement importante pour l'évolution de la bande dessinée : qu'il s'agisse de réécrire des œuvres de l'histoire littéraire sous de nouveaux formats¹⁷⁷ ou d'intégrer des codes esthétiques du jeu vidéo ou d'autres médiums¹⁷⁸, la bande dessinée nourrit sa propre intermédialité en l'enrichissant de dialogues intermédiaires. En somme, la bande dessinée nous est présentée dans cet ouvrage comme soutenue, dans sa progression formelle, par les rencontres intermédiaires. L'auteur a lui aussi participé à l'évolution intermédiaire du genre en en proposant deux versions calligrammatiques. Paradoxalement, c'est par la suppression de l'image présente au profit de l'image suggérée que ces deux calligrammes cherchent à rafraîchir le format de la bande dessinée : avec son champ lexical de la vision et l'instauration d'un cadre spatial, « Portrait. » joue de la capacité de la littérature à créer des images dans l'esprit du lecteur.ice par le biais de la description tandis que « Bleu. » opère cette suggestion par les espaces vides que le lecteur.ice est invité.e à combler par les images qu'i.elle imagine convenir aux énoncés délimitant. Concernant ces deux calligrammes, il nous faut spécifier l'apport quant au calligramme en tant que tel car, si « Portrait. » et « Bleu. » ont pour ambition d'apporter leur pierre à l'édifice de la bande dessinée, les deux calligrammes cherchent aussi à renouveler les termes définitoires du calligramme dans la mesure où le texte de « Bleu. » tient plus du trait que du dessin et celui de « Portrait. » devient dessin par ce qu'il suggère d'images.

B) L'intermédialité comme lieu privilégié du dialogue intertextuelle

À partir de la qualité transgressive de l'intermédialité les calligrammes se font apologues en promouvant, par leurs ruptures, la nécessité d'une ouverture, d'un renouveau dans la pensée de l'amour. Or, il est une acception apologue plus particulière de cette essence novatrice de l'intermédialité qui apparaît dès lors qu'on la couple à des enjeux intertextuels. Il sera alors question de montrer comment l'intermédialité du calligramme en fait un lieu pertinent pour réactualiser des discours passés et, de surcroît, comment les présences intertextuelles du recueil servent l'apologie homosexuelle.

1) Réactualiser les discours passés : l'art de la référence

176 CABOCHE, Elsa, LORENZ, Désirée (dir.), *La Bande dessinée à la croisée des médias*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, coll. « Iconotextes », 2019.

177 Voir : KRAUSS, Charlotte, « Les classiques réécrits par la bande dessinée : *Faust* et *Don Quichotte* de Flix », in *La Bande dessinée à la croisée des médias*, op. cit., pp. 51-67.

178 Voir : HUZ, Aurélie, « Arzach rhapsodie médiatique », in *La Bande dessinée à la croisée des médias*, op. cit., pp. 35-48.

Dans son étude des réécritures de *La Princesse de Clèves*, Stemberger travaille à montrer comment les réécritures d'œuvres classiques peuvent participer d'un mouvement d'émancipation dans la pensée du genre¹⁷⁹. À l'instar des romans de Radiguet ou Darrieussecq, mais également de films ou de littératures moins conventionnels telle la fanfiction, le classique de Lafayette s'est vu réemployé à de multiples reprises dans le cadre d'une rénovation des termes définitoires du genre. L'œuvre en elle-même possédait un potentiel émancipateur dans la mesure où la princesse peut être qualifiée selon le modèle de l'honnête homme. Ainsi, l'œuvre est apparue propice aux auteur.es souhaitant défaire les normes genrées et qui en ont, alors, maximisé le potentiel transgressif : si Radiguet retravaillera les personnages pour que la femme soit active et masculine tandis que les deux hommes sont plus doux et portent un nom à la connotation féminine, *La Princesse de* de Bayamack-Tam est littéralement une princesse transgenre. L'auteure conclut son article en pointant la modernité de la pensée de Lafayette afin d'expliquer cette postérité *queer* et, par la même occasion, elle légitime l'acte de la réécriture dans la mesure où, d'une part, une telle création suppose de s'instruire sur le passé pour enrichir sa propre réflexion et, d'autre part et avant toute chose, la réécriture donne à ces reconfigurations du masculin et du féminin une profondeur temporelle telle qu'elle rend plus impactante l'urgence de changer notre conception du genre. En somme, plus que de participer à l'enrichissement de l'auteur.e, dialoguer avec ses prédécesseur.es est un atout rhétorique en soit. Relativement à cet intérêt de la réécriture dans un projet de renouvellement de la pensée de l'homosexualité, l'intermédialité apparaît judicieuse dans la mesure où son essence transgressive, en contemporanéisant formellement des œuvres, citations ou pensées, met en valeur et insiste sur ce besoin de les relire pour les réactualiser.

Quant à la visibilité homosexuelle, nous avons déjà démontré le manque de visibilité des figures homosexuelles¹⁸⁰. De fait, en plus des intérêts rhétoriques et réflexifs que nous venons d'évoquer, le fait de réécrire et de réactualiser des citations ou histoires homosexuelles doit servir à contrer ce manque en redorant la parole homosexuelle telle qu'elle a été tue dans le passé. C'est avant tout selon les modalités de l'extension que ce don de voix se manifeste : l'extension étant présentée par Landerouin comme un procédé de réécriture intermédiaire où l'artiste « ajout[e] des unités significatives à l'œuvre de départ »¹⁸¹. Genette, dont le travail sur l'intertextualité inspire la

179 STEMBERGER, Martina, « *La Princesse de Clèves* à travers les siècles – et les genres : réécritures de Madame de Lafayette », in *Le Genre en littérature. Les reconfigurations masculin-féminin du Moyen Âge à l'extrême contemporain*, BERTHU-COURTIVRON, Marie-Françoise, POMEL, Fabienne (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2021, pp. 373-390.

180 Sur les conditions problématiques de la visibilité homosexuelle, voir *supra* : Première partie, II, B, 1 : Pour une problématisation de la visibilité homosexuelle, pp. 31-40.

181 LANDEROUIN, Yves, « Pour une typologie générale des procédés de transformation intermédiaire », in *Intermédialités, op. cit.*, p. 122.

typologie proposée par Landerouin, illustre ce procédé par les réécritures d'*Œdipe Roi* et justifie les ajouts qu'a pu faire Corneille par des besoins quantitatifs, la pièce étant trop courte pour convenir aux cinq actes classiques, mais également qualitatifs : Corneille désirent développer la thématique amoureuse et donner de l'importance aux personnages féminins, il se permit d'ajouter à l'intrigue originelle de nouveaux personnages¹⁸². L'extension, en modifiant par ajouts significatifs le texte de base, participe d'une réappropriation qui, dans notre cas, se voit dirigée par l'ambition apologue de l'homosexualité et apparaît dans « Anthologie. » et « Aux drames oubliés des roses. »¹⁸³. Dans les deux cas, la première extension notable est celle de la mise en dessin que suppose la réécriture calligrammatique et, plus précisément encore, la figuration florale. En effet, il s'agit dans ces deux calligrammes d'ajouter la symbolique des fleurs représentées de sorte que le sens des citations utilisées soit déplacé pour mieux convenir à l'ambition apologue. Dans le cas de « Anthologie. », l'aubépine renvoie à l'idée d'une lutte, d'une résistance face à l'adversité¹⁸⁴. Cette symbolique, conjuguée à un parcours de musiques homosexuelles ainsi qu'à la temporalisation insinuée par le passage du fruit à la fleur, cherche à surligner les progrès qui ont été réalisés dans la pensée de l'homosexualité de sorte que l'ensemble des citations se fasse message d'espoir. Concernant « Aux drames oubliés des roses. », l'objectif du poème est multiple : il s'agit de dénoncer l'injustice du silence imposé à l'homosexualité en même temps que l'hypocrisie de cette contrainte et, parallèlement, il s'agit implicitement d'affirmer l'universalité du sentiment amoureux indépendamment de l'orientation amoureuse ou sexuelle. La dénonciation de l'hypocrisie, telle qu'elle permet de dénoncer l'injustice du silence imposé, se fait par la mise en contact de deux extraits de pièces hétérosexuelles, *Ruy Blas* de Hugo¹⁸⁵ et *Cyrano de Bergerac* de Rostand¹⁸⁶, et une citation homosexuelle tirée de la tragédie *Sud* par Julien Green¹⁸⁷. Ces trois pièces ont en commun l'expression d'amours cachées ou à taire et leur mise en dialogue se veut pointer l'irrationalité de ne pas faire cas de la condition homosexuelle alors même que l'on prend plaisir à contempler de telles situations lorsqu'il s'agit d'histoires hétérosexuelles. Quant à la symbolique des violettes, des belles-de-nuit et des roses, elle vient expliciter les termes de cette dénonciation : tandis que les belles-de-nuit et les violettes renvoient, lorsqu'elles sont offertes, à l'expression d'un amour secret

182 GENETTE, Gérard, « LIII : Extension », in *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1982, pp. 298-304.

183 *Désir des larmes*, pp. 64-68, pp. 60-61.

184 CORTAMBERT, Louise, « Aubépine », in *Le Langage des fleurs*, Paris, Garnier Frères, 1861, pp. 21-24.

185 Voir : HUGO, Victor, « Acte V, Scène 4 », in *Ruy Blas*, Paris, Flammarion, coll. « Garnier-Flammarion », 2016, [1838], p. 213.

186 Voir : ROSTAND, Edmond, « Acte III, Scène 7 », in *Cyrano de Bergerac*, Paris, J'ai lu, coll. « Libro », 2018, [1897], p. 169.

187 Voir : GREEN, Julien, « Acte III, Scène 3 », in *Sud*, *op. cit.*, p. 221.

ou que l'on veut cacher¹⁸⁸, la rose rouge réfère à l'amour passion¹⁸⁹. Ainsi, par le travail symbolique, il s'agit dans ce poème de créer des passerelles entre les différents amours et, plus encore, la grosseur de la rose et l'impact visuel de son rouge cherchent à remettre au devant de la scène la beauté de l'amour homosexuel qui, indépendamment d'une condition silencieuse, mérite d'être considéré et apprécié autant que les amours secrètes que nous racontent Rostand ou Hugo. Soulignons, par ailleurs, que la réunion de citations hétérogènes participe du geste d'extension à visée apologique : le dialogue entre les citations contribue à la modification de leurs sens respectifs, de même que l'apport du symbolisme floral fonctionne comme un procédé rhétorique permettant de conduire les énoncés originaux vers une fin apologique. Une autre acception de la réécriture apologique saurait apparaître dans les deux calligrammes mythologiques « Cygnus. » et « Callisto. »¹⁹⁰, seulement il ne s'agit pas ici d'extensions dans la mesure où les récits rapportés ne cherchent pas à modifier les originaux : au lieu de cela, il n'est question que de réécrire en soulignant l'homosexualité des personnages que les interprétations traditionnelles auraient effacée au profit de modèles mythologiques hétérosexuels¹⁹¹. En somme, la réécriture ou l'extension aboutissent à une réactualisation d'abord formelle, du moins dans le cas des deux calligrammes floraux, qui parvient à se faire apologique en invitant le.a lecteur.ice à réactualiser sa pensée des amours en des termes égalitaires.

À côté de ces références homosexuelles, *Désir des larmes* compte quelques autres présences intertextuelles dont nous pouvons expliciter la teneur apologique. En plus de l'inspiration apollinarienne indéniable, que nous avons déjà évoquée et dont nous discuterons, il est un auteur ainsi qu'une référence littéraire récurrents dans le recueil et dont la mention veut participer à l'élaboration d'une tonalité dysphorique et élégiaque. La référence littéraire en question est celle de Bérénice ; qu'il s'agisse de la Bérénice racinienne dans « ἈΓΑΠΙΑΤΕ ἈΛΛΗΛΟΥΣ. »¹⁹², de celle d'Aragon dans le quatrième acte de « Paysage bérénicien. »¹⁹³, « Si j'eus été né fille... » et son homologue anglais¹⁹⁴, ou bien de la reine Bérénice telle qu'elle apparaît avec la constellation de « Bel ami. »¹⁹⁵, les références à Bérénice sont nombreuses et pointent un personnage à la connotation tragique forte. De plus, puisque chacune de ces trois Bérénice a partie liée avec une histoire d'amour, l'utilisation de cette figure se légitime par la volonté de donner une vision

188 CORTAMBERT, Louise, « Belle-de-nuit », « Violette », in *Le Langage des fleurs*, op. cit., p. 111, pp. 150-154.

189 *Ibid.*, « Une rose blanche et une rouge », p. 51.

190 *Désir des larmes*, p. 39, pp. 58-59.

191 BOEHRINGER, Sandra, « Le "hors champ" du sexuel : les Anciens et les relations entre femmes », art. cit.

192 *Désir des larmes*, pp. 56-57.

193 Quoique la reprographie ne permette pas de reconnaître le livre en question, le livre présent sur la photographie est ouvert au chapitre XXXVI d'*Aurélien* d'Aragon : chapitre décrivant le goût de l'absolu.

194 *Désir des larmes*, pp. 33-37, p. 90, p. 13.

195 *Ibid.*, p. 71.

affective de l'homosexualité. Concernant, d'ailleurs, les références tragiques, on pourra également noter la présence d'une tragédie en tant que telle ; « Aïma. », dont le chiasme de l'acte IV ; « En aimant Abasilde je tue Callipur, / Et, tuant Callipur, Abasilde s'abjure. »¹⁹⁶, et le dernier terme de la tragédie ; « hélas ! »¹⁹⁷ renvoient également à la Bérénice racinienne en plus de marquer le recueil d'une esthétique se souhaitant tragique¹⁹⁸. Ensuite, l'auteur mis en avant par diverses allusions n'est autre que Baudelaire. On trouvera effectivement une allusion à « Les Litanies de Satan »¹⁹⁹ par ce qui se rapproche d'un demi-palindrome dans « Bleu. »²⁰⁰ ; « J'épelais tant sa litanie. », ou encore une reprise modifiée du premier vers du second « Spleen »²⁰¹ dans « Monochromasie. »²⁰² ; « J'ai plus de hontes que si j'avais mille vies, [...] bien trop de souvenirs pour les souffrir mille fois de plus. ». Ces présences baudelairiennes, au même titre que les présences tragiques, cherchent à marquer le recueil d'une connotation dysphorique dont le caractère élégiaque, en plus de participer du déplacement de la représentation érotique de l'homosexualité vers une représentation affective, se veut apologique dans la mesure où le registre dysphorique espère toucher le lecteur et lui faire entendre la souffrance qu'endurent encore les homosexuel.les afin de le faire réagir. Il s'agirait alors de répondre aux accusations hétérosexistes d'anormalité en pointant la peine ressentie comme preuve d'une impossibilité à aimer autrement et, conséquemment, comme preuve de la naturalité des amours homosexuelles.

2) Le calligramme comme lieu de réconciliation avec la religion

Permettons-nous un écart quant à cette thématique de l'intermédialité apologiquement transgressive pour évoquer une autre dimension intertextuelle qu'est le dialogue et la réconciliation avec les institutions religieuses par le biais du calligramme. Dans notre panorama de l'homosexualité²⁰³ nous avons pu introduire la nature conflictuelle du lien entre homosexualité et christianisme : l'homosexuel.le serait contre-nature car en désaccord avec l'impératif de la reproduction et, par son incapacité à procréer et sa supposée immoralité, i.elle serait une source de

196 *Désir des larmes*, p. 22.

197 *Ibid.*, p. 9.

198 Voir : RACINE, Jean, « Acte IV, Scène 5 », in *Bérénice*, Paris, Larousse, coll. « Petits classiques », 2006, [1671], p. 95 : « Que le jour recommence et que le jour finisse / Sans que jamais Titus puisse voir Bérénice, / Sans que de tout le jour je puisse voir Titus ? ».

199 Voir : BAUDELAIRE, Charles, « Les Litanies de Satan », in *Les Fleurs du mal*, Paris, Librairie générale française, coll. « Livre de poche », 1999, [1861], pp. 179-181.

200 *Désir des larmes*, p. 87.

201 Voir : BAUDELAIRE, Charles, « Spleen », in *Les Fleurs du mal*, *op. cit.*, p. 122 : « J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans. ».

202 *Désir des larmes*, p. 11.

203 Sur l'histoire de l'homosexualité et de son lien avec la religion chrétienne, voir *supra* : Première partie, I : Parcours historique des réceptions de l'homosexualité : une visibilité en défaut, pp. 13-26.

maux à l'harmonie sociétale. Le christianisme n'est cependant pas la seule religion ayant entretenu un rapport hostile à l'homosexualité ; le Coran, notamment, présente aussi l'acte homosexuel comme quelque chose d'immoral : « En vérité par concupiscence, vous commettez l'acte de chair avec des hommes et non avec des femmes. Vraiment vous êtes un peuple impie »²⁰⁴. Comme nous l'avons expliqué plus tôt, il ne semble pour autant pas propice de s'en prendre à quelconque de ces religions²⁰⁵. Dès lors, les calligrammes vont plutôt tendre à établir les termes d'une réconciliation entre les amours homosexuelles, d'une part, et les idéologies religieuses, d'une autre.

Le calligramme, quant à cette ambition réconciliatrice, se démarque par les utilisations religieuses qui en ont été faites durant le Moyen Âge. Concernant la religion chrétienne, Tilliette présente les poèmes figurés de Raban Maur comme une incarnation sensible de l'élévation spirituelle : tel qu'on l'observe avec son « Christ en croix » (Cf. Illustration 5, p. 143), Raban Maur tire profit de la dimension visuelle de ses poèmes pour dépeindre l'indicible du monde divin par l'ajout de lettres rouges. La raison de cet ajout de couleur ne se veut pas explicite mais, au contraire, cherche à provoquer la réflexion du. de la lecteur.rice et, ainsi, mimer la distinction entre le monde céleste, celui de la réflexion, et le monde terrestre, celui du langage humain²⁰⁶. Ainsi, les poèmes de Maur vont privilégier une expression qui suscite l'interprétation du. de la lecteur.rice plutôt qu'un texte au sens univoque de sorte à pouvoir donner une forme sensible à quelque chose, pourtant, indicible. C'est donc premièrement sa capacité à dire les choses divines ou indicibles qui fait du calligramme un médium à privilégier pour se réconcilier avec les instances religieuses. Certains des calligrammes vont, dès lors, mimer cette logique d'expression de l'indicible par des procédés visuels pour faire percevoir aux lecteur.rices la complexité de l'âme et des affects en les faisant réfléchir et, ce faisant, en les élevant vers le monde céleste des idées. Une illustration de cette reprise serait « Ὁ ἐνδόμυχος κῆπος Βερενίκης. »²⁰⁷ dont la diversité thématique des fragments composites veut mimer la difficulté à comprendre l'inconscient humain et qui, plus encore, par cette difficulté d'accès amène le. a lecteur.rice à s'élever lui.elle-même au statut de créateur.trice de poésie. En outre, concernant cette fois la culture islamique, le calligramme s'illustrera par sa proximité avec la capacité créatrice du langage divin. En effet, la langue de Dieu se caractériserait par une énonciation créatrice : les choses dites par Dieu, parce qu'elles sont dites, deviennent des

204 Cité dans : FORTIER, Corinne, « Intersexuation, transsexualité et homosexualité en pays d'islam », in *Homosexualité et traditions monothéistes. Vers la fin d'un antagonisme ?*, BETHMONT, Rémy, GROSS, Martine (dir.), Genève, Labor et Fides, 2017, p. 120.

205 Sur les limites de notre hostilité à l'égard des institutions religieuses, voir *supra* : Première partie, II, A, 2 : Qu'est-ce qu'une apologie homosexuelle ?, pp. 28-31.

206 TILLIETTE, Jean-Yves, « Figurer l'invisible : calligrammes médiévaux », in *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, n° 4, 2017, consulté le 10 avril 2023, URL : https://www.persee.fr/doc/crai_0065-0536_2017_num_161_4_96329, DOI : <https://doi.org/10.3406/crai.2017.96329>.

207 *Désir des larmes*, p. 62.

réalités du monde. Parallèlement, l'hybridité médiale du calligramme implique une monstration plus concrète de la réalité dans la mesure où à l'expression verbale est jointe une expression picturale qui, en donnant à voir l'être ou la figure verbalement décrite, rend plus concrète et réelle la description. La double expression au sein du calligramme serait donc semblable à l'expression divine en ce que toutes deux se servent du langage pour créer des réalités, quant à Dieu, ou des représentations de réalités²⁰⁸. Durant le Moyen Âge arabe, le calligramme était alors privilégié pour cette proximité avec le langage divin qui en fait une forme expressive plus pure. Le fait de choisir la forme calligrammatique pour défendre l'homosexualité se légitime alors par cette acception arabe qui lie l'expression calligrammatique de l'homosexualité à la création divine pure pour, en somme, mettre en avant et affirmer la naturalité de l'homosexualité et, conséquemment, leur légitimité à exister dans la réalité. Les calligrammes reproduisant des scènes du quotidien, tel « *Matin.* »²⁰⁹, tirent profit de cette acception du calligramme dans leur ambition apologique : il y est question de recréer des scènes de vie simples et de les répéter sur le plan littéraire en même temps que pictural pour asseoir la réalité de la banalité de la vie homosexuelle. Cette esthétique de la simplicité du quotidien participe, en cela, du geste apologique d'égalisation des amours. De fait, c'est grâce à sa capacité, d'une part, à figurer l'indicible et le divin et, d'autre part, à se rapprocher du geste créateur originel que le calligramme se voit pertinent pour faire l'apologie de l'homosexualité : celui-ci va, en effet, servir de passerelle formelle entre l'homosexualité et les instances religieuses.

Le fait de proposer une passerelle formelle n'est cependant pas suffisant pour établir une réconciliation durable. C'est pourquoi, en plus de l'utilisation en tant que telle du calligramme, *Désir des larmes* travaille à construire un discours idéologique qui puisse compléter la construction de notre passerelle entre homosexualité et religions. Avant d'en étudier les termes, on peut prendre un temps pour observer, à partir de « *Psaume.* »²¹⁰, que si cette réconciliation se fait en partie par l'établissement d'une morale qui puisse convenir aux deux elle implique néanmoins une part active réciproque. Dans « *Psaume.* », en effet, la citation qui sert à construire les contours de l'édifice s'avère tirée du psaume LI de Marot²¹¹ tel qu'il met en avant l'importance du pardon. Considérant, dès lors, la question posée et servant de fondement à la structure ; « *Quelque seul psaume suffira-t-il à construire ce nouvel édifice ?* », il s'agit de promouvoir l'action non au détriment des discours, en l'occurrence du psaume, mais comme partie nécessaire du geste éthique qui se doit de construire un discours qui, lui-même, se doit d'aboutir à une conduite de vie plus saine et respectable pour, enfin,

208 BASSY, Alain-Marie, BLANCHARD, Gérard, BUTOR, Michel, GARNIER, Pierre, MASSIN, Robert, PEIGNOT, Jérôme, TRICAUD, Jean-Marie, « *Du Calligramme* », in *Communication et langage*, n° 47, 1987, pp. 47-60.

209 *Désir des larmes*, p. 38.

210 *Ibid.*, p. 70.

211 Voir : DE BÈZE, Théodore, MAROT, Clément, « *PSEAVME LI.* », in *Les Psaumes en vers français*, Genève Librairie Droz, 1986, [1562], pp. 164-168.

aboutir dans les faits à une cohabitation. Ceci étant dit, quelle est l'éthique proposée par le recueil ? Cette éthique prend comme point d'appui la pensée platonicienne du désir : dans *Le Banquet*, Platon propose de penser le désir comme une force motrice qui pousse les individu.es à se rapprocher, consciemment ou non, de la vérité et, par cela, de la beauté et de la vertu puisque la vertu est idéale et, par cela, belle. Cette idée est présente dans le discours de Diotime sous la forme de l'ascension scalaire (Cf. Annexe 1, pp. 133-134) et reprise dans les calligrammes par « L'Éros céleste. »²¹² où « les ailes du démon » doivent conduire à la vraie beauté telle qu'elle réside, en tant qu'idée, dans le ciel au même titre que les « vertus véritables ». Ainsi, « L'Éros céleste. » instaure une vision du désir qui motive, qui enthousiasme l'individu.e à obtenir la vertu en en comprenant la véritable nature. Autrement dit, l'objectif de ce calligramme tient dans l'installation de la vertu comme but à atteindre. Plus encore, avec cet extrait se précise la nature de ladite vertu à atteindre :

« La charité me hante, la charité me manque. Que l'on me hâisse, que l'on me maudisse car la charité me manque, car la charité me hante. Que je sois blessée puisque je suis maudite. »²¹³.

« Monochromasie. », généralement, propose un portrait de la haine de soi qui caractérise Flore-Bérénice et, dans ce cadre, le fragment que nous citons insiste sur l'absence d'altruisme, ici considéré sous l'angle de la charité, comme étant la source de cette haine de soi ; l'égoïsme y étant mis en valeur par les vingt-neuf occurrences de pronoms ou déterminants à la première personne. Conséquemment, il s'agit d'instaurer l'altruisme et la charité comme les vertus les plus importantes et qu'il nous faut atteindre pour pouvoir vivre en cohabitation les un.es avec les autres et, dans ce cadre, il revient au désir de mouvoir Flore-Bérénice vers cet altruisme : en effet, la narration de *Désir des larmes*, telle qu'elle part d'un désir annihilé pour aboutir au « Désir de l'autre. », illustre et édifie cette pensée motrice du désir à des fins altruistes. Ainsi, la réconciliation avec la religion, en plus des passerelles formelles que permet le calligramme, se fait par une reprise de plusieurs des dogmes chrétiens dont l'importance de l'amour, considéré de manière platonicienne comme un moteur, et notamment un moteur vers le soin de l'autre²¹⁴.

III) Les apports apologiques d'une visualisation de la poésie

À ce stade de notre propos de nombreuses modalités apologiques ont été abordées afin de façonner un calligramme qui fasse l'apologie de l'homosexualité. Cependant, la forme en question ne s'est vu traitée que selon des prismes génériques et, par cela, très larges. Pourtant, nous avons pu

212 *Désir des larmes*, p. 40.

213 *Ibid.*, « Monochromasie. », p. 11.

214 Les concepts servant à la réconciliation sont effectivement chrétiens : il aurait été plus juste de proposer une éthique qui prenne en compte d'autres religions.

introduire que le calligramme en tant que tel était un outil apologique particulièrement pertinent pour défendre la cause homosexuelle par les apports quantitatifs comme qualitatifs de son hybridité médiale. Il serait alors question de prolonger cette pensée du calligramme apologique en l'étudiant selon l'angle particulier de la visualisation du texte. Outre les apports quantitatifs et qualitatifs ainsi que les quelques acceptions calligrammatiques que notre parcours a déjà eu l'occasion de détailler, comment la mise en image du poème participe à l'élaboration d'une esthétique apologique et, plus encore, comment la poésie visuelle, telle qu'incarnée par la forme calligrammatique, peut servir la défense de l'homosexualité ? En répondant à cette question nous resserrerons le champ d'étude aux apports picturaux et à la manière dont le renouvellement des techniques confère au texte poétique des enjeux de défense. Nous intéressant ensuite au calligramme apollinarien, nous verrons comment le dialogue entre texte et image inclue une pensée de la diversité fort pertinente pour notre propos.

A) Vers un renouveau pictural des techniques expressives

Si le calligramme est aujourd'hui une forme connue d'un public amateur ou non de littérature, les choses n'ont pas toujours été ainsi et il aura fallu au calligramme attendre Apollinaire pour se voir reconnu aux yeux du monde littéraire ; cette reconnaissance s'expliquant notamment parce que le poète profita de l'hybridité médiale du calligramme pour renouveler l'expression lyrique. Parce que nous y étudierons des apports picturaux tels qu'ils renouvellent le médium littéraire, cette partie se fait le corollaire de la précédente sur l'essence transgressive de l'intermédialité. La dimension apologique de ces apports picturaux saura se légitimer en un premier temps selon les propos de Claude Coste²¹⁵. Secondement, et ce tel que nous l'explique Peignot lorsqu'il cite Gomringer pour contextualiser l'avènement du poème concret au milieu du XX^e siècle²¹⁶, le poème visuel se démarque du poème traditionnel en ce qu'il « est une réalité en soi et non un poème sur quelque chose d'autre »²¹⁷. Autrement dit, le poème visuel, parce qu'il donne une matière à son texte, lui donne un espace comparable à un monde dans lequel il saurait évoluer. De plus, à partir de l'exemple de Voznesensky (Cf. Illustration 6, p. 144), c'est la capacité de ces nouveaux mondes à nous faire repenser le nôtre qui apparaît puisque, si au premier abord l'image laisse présager une mouette ou quelconque volatile, la signification du texte vient renverser la signification traditionnelle de l'image pour en faire « le slip de Dieu »²¹⁸. Ce n'est donc pas uniquement parce que les formes intermédiales mettent en valeur notre ambition de renouvellement

215 COSTE, Claude, *Morales de la forme*, op. cit.

216 PEIGNOT, Jérôme, « Entre le visible et le lisible », in *Typoésie*, Paris, Imprimerie Nationale, 1993, pp. 9-45.

217 Cité dans : *Ibid.*, p. 17.

218 Traduit dans : PEIGNOT, Jérôme, « Entre le visible et le lisible », in *Typoésie*, op. cit., p. 15.

que le poème visuelle se fait apologique, c'est également car en lui-même il est capable d'apporter de nouvelles manières d'observer et de pratiquer le monde dans lequel nous évoluons que celui-ci se fait apologique.

Pour introduire la visualisation apologique du texte telle qu'elle est dans le recueil, on peut évoquer quelques des procédés picturaux qui s'ajoutent aux techniques expressives littéraires pour enrichir l'expression. La plus importante occurrence de ces techniques est l'ajout de couleur : que cet ajout servent de toile de fond pour le texte, comme dans « Le regardant, j'implore... »²¹⁹, ou qu'elle soit insérée au sein même de la graphie, la couleur permet au recueil de rompre avec la coutume livresque de l'écriture noire sur fond blanc et, par les jeux de symbolisme qui lui sont rattachés, la couleur enrichit l'expression textuelle par des symboles présents seulement picturalement. Ainsi, la forte présence du bleu, qu'on retrouve dans le motif lacrymal de « If I was born a girl... » ou « Conte bérénicien. »²²⁰ mais également dans le fond et la graphie de plusieurs poèmes tels « Le regardant, j'implore... » et « Les couleurs de Lesbos. »²²¹, participe de l'isotopie des liquides qui ponctue régulièrement le recueil : on trouvera effectivement dans le second fragment italien de « Portrait. »²²² les mots « lac », « noie » et « rivière » comme on trouve dans « Monochromasie. »²²³ les verbes « j'ai renversé », « coule et dégouline », de même qu'on trouve dans « Qu'il pleuve ! »²²⁴ le polyptote du verbe « pleuvoir ». Cette présence forte du motif aquatique s'expliquant par la volonté de repenser l'iconographie amoureuse en la déplaçant du motif de la flamme au motif aquatique dont la fluidité convient mieux à la redéfinition *queer* de l'identité que nous proposerons²²⁵. À l'instar, donc, de ces ajouts de couleur, la visualisation du texte en permet l'enrichissement expressif et ce parallèlement au travail calligrammatique d'Apollinaire.

Une seconde acception de cet enrichissement expressif par apport de techniques picturales serait le fait même de la représentation imagée. Par exemple, concernant la question du désir fluide, le dessin de larmes est donc aussi à entendre comme un signe participant à la création d'une isotopie. L'ajout d'images à proprement parler permet donc de soutenir le message promu dans l'ensemble de l'œuvre mais là n'est pas son seul atout : la mise en dessin du texte va effectivement participer à l'élaboration d'une esthétique de la brièveté. En effet, considérant à titre d'exemple « Si j'eus été né fille... »²²⁶, le fait de figurer la larme au lieu de la dire va aboutir à un texte qui peut se

219 *Désir des larmes*, p. 23.

220 *Ibid.*, p. 13, p. 20.

221 *Ibid.*, p. 23, p. 45.

222 *Ibid.*, p. 10.

223 *Ibid.*, p. 11.

224 *Ibid.*, p. 29.

225 Sur la redéfinition *queer* de l'homosexualité, voir *infra* : Troisième partie, I : Identités homosexuelle et *queer* : pour une révision critique du concept d'homosexualité, pp. 86-96.

226 *Désir des larmes*, p. 90.

permettre de ne pas l'exprimer, ni elle ni la tristesse ou la haine de soi dont elle serait la conséquence, faisant d'ailleurs d'elle une synecdoque. Au lieu de cela, le calligramme ne fait que suggérer ces émotions de telle manière que le texte, considéré indépendamment de son image, parvienne à une certaine concision dont nous avons déjà vanté les mérites apologiques²²⁷. Par ailleurs, si le bleu et les liquides renvoient à la notion de désir et, conséquemment, se font très présents dans le recueil, il est un autre fait pictural récurrent et que nous pouvons expliciter : c'est le motif floral, quoiqu'il apparaisse également sur le plan textuel. Les présences florales se légitiment de la même manière que les présences liquides puisque, elles aussi, ont une fonction symbolique. En effet, les fleurs étant l'attribut primordial du personnage de Flore, elles vont profiter de leur symbolique traditionnelle pour devenir des signes relatant des états intérieurs de Flore-Bérénice : sérénité dans « Lavande. », courage et vigueur dans « Tournesol. », espoir dans « Anthologie. »²²⁸, les fleurs ont pour but d'exprimer les sentiments du personnage en même temps qu'elles marquent la persistance de l'identité de Flore dans Bérénice malgré sa quête d'aliénation de soi à soi. C'est d'ailleurs par cela que se distingueront les fleurs écrites et celles dessinées : tandis que les fleurs dessinées désignent des affects du personnage, les fleurs écrites, quoiqu'elles signifient aussi par leur symbolique, ne renvoient pas à l'état affectif de Flore-Bérénice à l'instant T. Par exemple, dans « ἈΓΑΠΙΑΤΕ ἈΛΛ'ΗΛΟΥΣ. »²²⁹, la mention du « lys » ne cherche pas à évoquer la pureté de Flore-Bérénice mais celle des homosexuel.les plus généralement. On soulignera d'ailleurs que « L'abandon. »²³⁰ marque cette émancipation, ce délaissement de la caractérisation littéraire au profit d'une caractérisation picturale avec la répétition en anaphore du participe « Délai[s]s[e]s ». Si ces apports symboliques, qu'il s'agisse des fleurs comme du bleu, jouent en faveur de l'ambition apologique par le renouvellement du médium littéraire tel qu'il incite à un renouvellement dans la pensée de l'amour, les présences florales se démarquent néanmoins eu égard de leur dénotation traditionnellement féminine. Parallèlement à l'utilisation des fleurs dans les œuvres de Genet, celui-ci utilisant les *topoi* féminins pour caractériser et problématiser des personnages masculins et ainsi controverser les stéréotypes de genre²³¹, la définition du personnage de Flore-Bérénice par l'intermédiaire des fleurs travaille à renverser ces codes genrés en les utilisant pour désigner l'essence même de Flore-Bérénice : une essence florale, féminine, alors même que l'auteur, dont Bérénice est l'avatar, est de sexe masculin. La fleur trouve donc son importance dans les

227 Sur les mérites apologiques de la brièveté, voir *supra* : Deuxième partie, I : Les vertus de la brièveté, pp. 44-56.

228 *Désir des larmes*, p. 47, p. 63, pp. 64-68.

229 *Ibid.*, pp. 56-57.

230 *Ibid.*, p. 14.

231 Voir : CORRADO, Jean-Christophe, « Comment être une femme lorsqu'on est un homme ? Jean Genet et la fabrique intertextuelle du féminin », in *Le Genre en littérature. Les Reconfigurations masculin-féminin du Moyen Âge à l'extrême contemporain*, op. cit., pp. 293-303.

calligrammes puisqu'elle se fait élément de caractérisation du personnage. En cela, elle pointe la capacité de la poésie visuelle à enrichir l'expression poétique et, par sa portée caractérisante, elle permet une transgression dans les codes genrés ce qui ne peut que profiter au discours de défense de l'homosexualité en affirmant l'existence de différences dans l'expérience intime du genre.

Une dernière acception que nous pouvons aborder tiendrait dans la possibilité qu'impliquent les poèmes visuels de jouer de la disposition du texte dans l'espace de la page. Ces jeux de disposition, qu'Apollinaire illustre avec la polysémie qui découle de la recomposition linéaire du texte de la maison dans « Paysage »²³², trouvent, au sein de *Désir des larmes*, une belle illustration de leur portée possiblement apologique dans le calligramme « Τὸ πρᾶγμα Ἔρωτος. »²³³. En effet, le texte y est placé de manière peu intuitive puisqu'il faut commencer par le milieu et, alors que ce premier morceau pointe vers le haut, redescendre aux testicules pour ensuite remonter et lire le gland. Ce malmenage de la lecture a comme intérêt de prolonger le temps d'observation du phallus par le.a lecteur.rice de sorte à le.a faire regarder sur le temps long quelque chose de traditionnellement inapproprié. Ce faisant, ce calligramme se veut une invitation à la transgression des mœurs. Il faut ensuite partir de la dimension transgressive qu'apporte cette disposition visuelle et la considérer à la lumière du registre élégiaque pour que sa portée apologique se déploie entièrement : en somme, le texte veut conduire la transgression du.de la lecteur.rice en associant le désir non au phallus, objet traditionnel du désir, mais à l'affect et, en l'occurrence, à la tristesse. En effet, l'objectif du calligramme est de déplacer l'objet du désir du corps vers le cœur et les allitérations en [p] et [n] rendent compte de ce déplacement de l'objet du désir dans la mesure où ces allitérations peuvent renvoyer aussi bien au mot « pénis » qu'au mot « peine ». Or, rappelons-le, l'un des principes fondamentaux de notre entreprise de renouvellement de la représentation homosexuelle tient dans la volonté de passer d'une représentation érotique à une représentation romantique, affective. Ainsi, tout en conservant une présence désireuse, le texte du calligramme invite à considérer ce désir par de nouveaux objets, ici la tristesse, ce pour quoi la disposition visuelle participe en imposant un temps de lecture plus long qui, lui-même, doit amener à un temps de réflexion plus long sur la multiplicité possible des objets de désir. Enfin, notons que dans ce calligramme se retrouvent en filigrane les propos de Peignot et Gomringer précédemment cités, selon lesquels les poèmes visuels créent des mondes neufs qui permettent de repenser les nôtres, dans la mesure où l'association faite entre phallus et tristesse comme objets de désirs conduit à penser la peine et la souffrance comme des objets possiblement désirables.

232 Voir : LUKES, Alexandra, « À l'écoute des *Calligrammes* d'Apollinaire », art. cit.

233 *Désir des larmes*, p. 30.

B) Calligramme de la multiplicité et éloge de la différence

Lorsque nous avons présenté l'intermédialité et sa portée transgressive, nous en avons légitimé l'utilisation dans la mesure où les renouvellements formels qu'elle implique mettent en valeur le besoin d'un renouvellement dans la pensée des différentes manières d'aimer. Si, alors, il était question de montrer comment l'intermédialité amène à une pensée de la multiplicité des amours, il nous revient à présent de comprendre comment la différence et la multiplicité que nous cherchons à défendre prend forme dans le recueil et comment cette mise en forme soutient-elle ce discours de défense.

1) Peindre la multiplicité de la réalité : les calligrammes apollinariens

Quoique Apollinaire ait à plusieurs reprises été mentionné dans notre recherche, il nous faut encore une fois en considérer l'art calligrammatique pour comprendre le lien qu'il entretient avec les notions de multiplicité et de diversité. En effet, une autre spécificité de l'art apollinarien, et c'est ce qui en permet la nouveauté, apparaît dans son intérêt pour une peinture de la réalité qui en témoigne du mouvement incessant. Campa propose d'envisager cet art de la multiplicité selon deux prismes que sont le mouvement et la simultanéité²³⁴. Dans un premier temps, le mouvement est à entendre dans une perspective historique de la littérature et des arts : dans la querelle qui se fait à son temps entre moderne et ancien, Apollinaire propose de concilier les deux en avançant que le.e poète.sse est un.e démiurge dans la mesure où, s'i.elle crée quelque chose de nouveau, i.elle le fait en apprenant du passé ; i.elle n'est donc pas un.e dieu.déesse qui crée sans matériaux le.a précédant. À partir de cette conception de l'écriture, sa poésie va reprendre des histoires, des mots ou des esthétiques passés pour les faire dialoguer avec des histoires, mots ou traits esthétiques plus modernes de sorte que, quand même l'œuvre en question prendrait source dans le passé, elle se tournerait vers l'avenir par sa contemporanéisation. Campa illustre ce point avec ce vers de « Zone » où sont confondus le monument récent qu'est la tour Eiffel et un imaginaire champêtre plus ancien : « Bergère ô tour Eiffel le troupeau des ponts bêle ce matin »²³⁵. Le mouvement apparaît donc chez Apollinaire par sa conception continue de l'histoire littéraire : celle-ci ne serait pas à entendre selon des ruptures successives et nettes mais plutôt comme un fleuve continu que le dialogue entre ancien et moderne viendrait reproduire au sein du texte. Aussi, l'une des caractéristiques de cette peinture du mouvement continu de l'histoire s'avère l'effet de surprise qui

234 CAMPA, Laurence, « Jalons pour une esthétique », in *L'Esthétique d'Apollinaire*, op. cit., pp. 43-85.

235 Cité dans : *Ibid.*, p. 70.

découle de la combinaison entre des éléments neufs et d'autres plus anciens. Dans un second temps, la simultanéité qu'évoque Campa renvoie à la pensée phénoménologique de la réalité selon Bergson²³⁶ : parallèlement à ce que nous venons d'évoquer, il s'agit de considérer l'espace et la durée comme n'étant pas composés de plusieurs éléments se succédant alternativement mais comme un tout dont la succession est fluide, continue et incessante. Cette conception fluide de la réalité se retrouve par excellence chez Apollinaire dans son utilisation du calligramme. Pour le rappeler brièvement, Apollinaire s'est inspiré de l'idéogramme pour théoriser ses calligrammes dans la mesure où les idéogrammes créent synchroniquement un sens, un son, voire une image ; lesdits calligrammes vont aussi travailler à se faire signe, son et image de sorte que, en donnant à voir par la vision de l'image en même temps qu'il donne à entendre par la lecture et à comprendre par le texte, ils rendent compte de l'expérience même de la réalité dans ce qu'elle a de constamment et simultanément changeant. Autrement dit, la multiplicité des sens mis en activité par le calligramme sert l'ambition qu'a le poète de recréer le mouvement continu de la vie tel que caractérisé par une stimulation constante et simultanée des divers sens.

La question est maintenant de savoir dans quelle mesure cette acception mouvementée du calligramme peut servir notre apologie homosexuelle. La réponse saurait apparaître en observant les raisons qui ont poussé Apollinaire à cette esthétique. Cette raison, comme nous venons de l'introduire, c'est la volonté de rendre compte de l'expérience même du réel. Que ce soit par la simultanéité ou par le mouvement, l'objectif du poète est de créer des poèmes qui rendent compte de l'aspect insaisissable du réel tel que Bergson le définit, c'est-à-dire tel que dû à une succession continue des choses dans l'espace et dans la durée. Ainsi, le dialogue des époques mime le mouvement continu du fil temporel de même que la simultanéité des sens par le calligramme mime la simultanéité des sensations qui défilent au sein de l'expérience de la durée. Autrement dit, il s'agit pour Apollinaire d'affirmer une définition de la réalité dans laquelle le mouvement est essentiel et, corollairement, il en vient à penser le monde comme ayant la multiplicité, la différence dans ses caractéristiques essentielles : ce monde subissant constamment un changement, aussi fluide soit-il, il s'agit en somme d'assurer l'inconstance des choses qui le composent ce qui implique que ces choses ne soient jamais les mêmes, qu'elles soient constamment différentes. C'est à partir de cette affirmation du lien essentiel entre la réalité, le changement et la différence que l'apologie homosexuelle peut se faire. D'une part, reprendre cette esthétique des mouvements simultanés permettrait de souligner et d'accompagner notre ambition de faire progresser la pensée de l'homosexualité en reliant l'avancée perpétuelle de la durée avec la nécessité d'un progrès

236 Voir : BERGSON, Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, Flammarion, coll. « Garnier-Flammarion », 2013, [1889].

idéologique concernant les pratiques amoureuses. D'autre part, le fait que cette avancée perpétuelle de la réalité implique que le monde se compose d'une multiplicité d'états se succédant avec fluidité revient à légitimer et à faire l'éloge de la différence, et donc des différences dans les manières d'aimer, en en faisant quelque chose de naturel puisque, donc, le réel lui-même se définirait par une succession constante et imperceptible d'états différents.

Parce que le calligramme apollinarien est en mesure d'assurer une peinture du réel telle qu'elle instaure le monde comme caractérisé par sa diversité, mais aussi parce qu'il met en valeur un besoin de progresser idéologiquement, les calligrammes de *Désir des larmes* s'en inspireront. Concernant premièrement l'effet de surprise que doit provoquer le dialogue entre les époques pour rendre compte du temps dans sa nature multiple, il se retrouve dans le recueil avec la réécriture des mythes de « Cygnus. » et « Callisto. »²³⁷. En effet, l'objectif de ces calligrammes étant de réactualiser l'interprétation homosexuelle de mythes dont on a oblitéré la dimension homosexuelle, on y retrouve cette même volonté de surprendre en faisant parler l'ancien, les histoires de la chute de Phaéton et de la grossesse de Callisto, avec un regard bienveillant envers l'homosexualité et en cela tenant du nouveau, et qui ici fait jour dans l'affirmation du lien romantique qui unissait Phaéton à Cygnus et dans la mise en évidence de l'union lesbienne qui unit Callisto à Zeus tel que métamorphosé en Artémis. Mais la surprise cherche à aller plus loin dans la mesure où tous deux sont construits de manière à délivrer le moins d'information possible, notamment quant aux noms de leurs amant.es. En vérité, cela ne tient pas d'une volonté de cacher par honte ; « Callisto. » exprimant explicitement « je ne crois pas qu'il faille avoir honte. ». Au lieu de cela, il s'agit de prolonger la peinture du temps en faisant dialoguer non seulement le passé avec le présent mais également avec le futur qui, ici, apparaît par la reprise de contrôle du silence par les homosexuel.les : si aujourd'hui notre objectif est de donner un espace de visibilité pour contrer le silence passé, puisque celui-ci était subi, il s'agit dans ces calligrammes d'imaginer que dans le futur, lorsque les homosexuel.les seront enfin accepté.es pour ce qu'i.elles sont, i.elles n'auront plus besoin de se montrer. Le corollaire hypothétique d'une telle émancipation serait, alors, de pouvoir revenir à une expérience intime de l'amour qui n'aurait pas nécessairement à être exprimée, n'ayant pas à se revendiquer en se rendant visible. Ainsi s'explique l'expression prude, voilée de ces deux calligrammes. Secondement, la simultanéité produite par Apollinaire ne saurait qu'apparaître dans *Désir des larmes* puisqu'il se compose de calligrammes qui, en faisant dialoguer des médiums divers, font dialoguer simultanément des sensations diverses. Toutefois, « Τὸ πρᾶγμα Ἔρωτος. »²³⁸ parvient à se démarquer par son utilisation très affichée et complémentaire de l'image, du sens et du

237 *Désir des larmes*, p. 39, pp. 58-59.

238 *Ibid.*, p. 30.

son : dans un premier temps ce qui est dessiné et le fond rouge attirent l'œil et convoquent la vue, ensuite vient le temps de la lecture qui active l'ouïe par les allitérations et paronomases, et enfin vient la compréhension du sens du texte pour laquelle le contraste entre le sens de l'image et celui du texte implique un investissement réflexif d'autant plus marqué. L'apologie s'affiche ici non seulement par l'éloge de la diversité qu'opère la multiplicité sensorielle mais plus spécifiquement encore par la confusion qui découle de l'ambiguïté entre le pénis et la peine comme objet de désir. Mais ainsi, par ces exemples on voit comment les calligrammes du recueil sont parvenus à reprendre les points caractéristiques de l'esthétique d'Apollinaire pour, enfin, les renouveler en les modelant plus spécifiquement selon les besoins de la cause homosexuelle.

2) *Travail de l'image et lecteur.rices multiples*

Lorsque nous avons introduit la notion calligrammatique nous en avons montré les avantages primordiaux pour notre discours d'apologie²³⁹. Notamment, à partir de « Reconnais-toi... » (Cf. Illustration 2, p. 140), nous avons pointé l'intérêt qualitatif de l'ajout d'une image au texte : cet ajout permettant une expression dont la réception est d'autant plus intense qu'elle est produite par l'addition de l'émotion du texte à celle de l'image. Il s'agissait alors d'introduire la possibilité pour le calligramme de se faire apologique par l'image et, si ce point a été complété par l'évocation de procédés picturaux venant enrichir l'expression littéraire, il sera ici question de le parachever en s'intéressant au traitement de l'image dans le recueil et à la manière dont ce traitement parvient à faire l'éloge de la diversité et, ce faisant, parvient à s'inscrire dans l'ambition apologique.

Afin de faire apparaître la dimension apologique du traitement de l'image, il nous faut premièrement mentionner la capacité de la visualisation du texte à en hausser la qualité esthétique. En citant la présentation des *Logogrammes* par Dotremont lui-même, Peignot met en lumière un défaut, un manque dans la condition actuelle de l'objet littéraire :

« Je ne cherche pas la perfection, la beauté, mais je cherche l'unité de la spontanéité verbale et de la spontanéité graphique... Ne faudrait-il pas s'élever contre la dictature de l'imprimerie, de la dactylographie ? Elle tue la moitié de l'écrivain en tuant son écriture. Imprimée, une phrase est comme le plan d'une ville : les buissons, les arbres, les objets, moi-même, nous avons disparu... »

La vraie poésie est celle où l'écriture a son mot à dire. »²⁴⁰.

239 Sur les apports qualitatifs et quantitatifs du calligramme, voir *supra* : Première partie, II, B, 2 : Le calligramme comme terrain propice à l'apologie homosexuelle, pp. 40-42.

240 Cité dans : PEIGNOT, Jérôme, « Entre le visible et le lisible », in *Typoésie, op. cit.*, p. 33.

L'idée, pour Dotrement, est d'accuser la dactylographie d'uniformiser l'apparence de l'objet littéraire au détriment de tout ce que peut avoir de signifiant ou d'esthétique l'écriture manuscrite. Corollairement, il s'agit de considérer l'uniformisation du livre comme un frein à une pleine création littéraire. En opposition à cette uniformisation, tous les procédés d'enrichissement que nous avons évoqués plus tôt vont participer à donner au livre une spécificité, une individualité plus forte et telle qu'elle ferait de l'objet livresque une œuvre d'art à part entière et non plus seulement le réceptacle de l'œuvre d'art que serait l'énoncé. Le calligramme « La mer Amour. »²⁴¹ est à cet égard pertinent puisque la couleur et le style d'écriture de la chevelure cherchent à rendre compte et à donner à voir le mouvement des vagues. On comprend donc comment le calligramme renouvelle l'objet littéraire en en haussant la valeur esthétique ; le nom, par ailleurs, que donnèrent Ruffel et Rosenthal à leur ouvrage sur les littératures intermédiaires va également dans ce sens dans la mesure où il implique que l'objet littéraire puisse désormais être exposable dans un musée au même titre qu'une peinture, qu'une sculpture, ou autre²⁴². Si cette hausse de la qualité esthétique de l'œuvre littéraire nous intéresse c'est parce que celle-ci induit une ouverture du public : d'une part, la qualité proprement visuelle des calligrammes saura séduire le monde des arts plastiques dont la littérature ne fait tristement toujours pas partie et, d'autre part, elle pourra être considérée comme une main tendue vers ceux.elles-là qui sont habituellement insensibles à l'art littéraire. Autrement dit, il s'agit de voir dans l'acte de visualisation de l'objet littéraire un moyen d'agrandir le nombre de lecteur.rices pour, si l'on reprend en compte l'objectif apologique, agrandir l'impact idéologique de notre recueil. Plus encore, cette tentative d'ouverture du public n'est pas seulement apologique parce qu'elle permet une propagation plus massive de notre message. Ce geste cherche d'abord à promouvoir la notion même de différence en permettant à différents types de lecteur.rices d'apprécier le recueil, qu'i.elles soient amateur.rices de littérature ou qu'i.elles s'y tiennent éloigné.es et soient ignorant.es sur le sujet. Ensuite, le fait que cette ouverture s'opère par une rupture des frontières entre les arts picturaux et littéraires invite implicitement à rompre la barrière différentielle entre les amours hétérosexuelles et celles homosexuelles en plus de rompre la barrière entre la littérature et le.a lecteur.rice qui n'y est pas initié.e. À côté de cela, nous pouvons souligner que l'importance d'une œuvre littéraire qui ait une forme imagée est soulignée dans *Désir des larmes* sur le plan intra-littéraire par la forte place accordée aux épithètes telles qu'elles accentuent la dimension spectaculaire du texte, parallèlement à sa visualisation, et telles qu'on les retrouve nombreuses dans le second acte de « Paysage bérénicien. »²⁴³ : « grands chefs », « courbe joyeuse »,

241 *Désir des larmes*, p. 44.

242 ROSENTHAL, Olivia, RUFFEL, Lionel (dir.), *Littérature, La littérature exposée, op. cit.*

243 *Désir des larmes*, p. 36.

« parfait dessin de vos bustes apeurés et salis », « cœur / [écœuré]. », « âmes fortes et très passionnées ».

Ce serait donc par la volonté de répandre notre proposition de renouvellement de la pensée de l'amour à une plus grande échelle mais également parce qu'il met en valeur l'idée de rupture des frontières entre les différent.es individu.es du monde que le travail de l'image trouve au sein du recueil un intérêt apologique. Mais l'ajout d'une dimension visuelle au texte n'est pas en soit le seul moyen utilisé par le recueil pour agrandir le public : le travail sur l'image doit effectivement se comprendre au sein d'une réflexion plus large sur ce qu'on pourrait nommer « l'image charitable ». Pour comprendre ce dont il est ici question il faut prendre en considération l'article de Rabaté sur le geste du don floral dans la poésie de Ponge et Jaccottet²⁴⁴. En somme, il s'agit dans les poèmes « Le Mimosa » et « Pivoine » de contourner l'économie du don, c'est-à-dire l'idée selon laquelle tout don est attendu d'un don en retour, en proposant un don floral qui soit dénué de présences anthropomorphes. Par exemple, concernant « Le Mimosa » de Ponge, il s'agit de donner le bouquet de fleurs non tel qu'on le ressent, qu'on le définit et le voit en tant qu'humain.es, mais tel qu'il est essentiellement. Ainsi, le poème travaillera notamment à proposer une profusion d'analogies de sorte à mimer la multitude des fleurs qui composent le bouquet. Le poème ne trouvant alors sa fin ailleurs qu'en lui-même, qu'en sa propre mise en forme, il devient charitable en n'étant rien de plus qu'un don esthétique au.à la lecteur.rice qui, n'ayant pas à comprendre le sens caché dans le texte par l'auteur.e, peut s'en saisir à sa guise. Autrement dit, l'effacement de la subjectivité va permettre, chez Ponge et Jaccottet, une remise en valeur de l'objet dépeint avec comme fin la création d'une œuvre autonome dans son sens et que le.a lecteur.rice peut alors apprécier selon son interprétation propre. Mais si, à cela, on peut objecter que les présences anthropomorphiques sont indéniablement présentes dans *Désir des larmes*, on pourra se tourner vers le prière d'insérer de *Les Mains libres* où Éluard, qui commente les dessins de Man Ray qu'il illustre dans ce même recueil, explique que le plus important dans la réception d'une œuvre n'est pas ce qu'elle dit, c'est-à-dire « le besoin », mais ce qu'elle suscite, c'est-à-dire « le désir » :

« Le dessin de Man Ray : toujours le désir, non le besoin. Pas un duvet, pas un nuage, mais des ailes, des dents, des griffes.

Il y a autant de merveilles dans un verre de vin que dans le fond de la mer. Il y a plus de merveilles dans une main tendue, avide que dans tout ce qui nous sépare de ce que nous aimons.

[...]

Man Ray dessine pour être aimé. ».²⁴⁵

244 RABATÉ, Dominique, « Donner – Le don des fleurs », in *Gestes lyriques*, Paris, Corti, coll. « Les Essais », 2013, pp. 123-137.

245 ÉLUARD, Paul, MAN, Ray, *Les Mains libres*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2022, [1937], p. 9.

L'esthétique d'Éluard se distingue de celle proposée par Ponge ou Jaccottet par l'acceptation des présences humaines au sein du poème, en revanche les deux esthétiques peuvent se rejoindre dans le geste du don du poème qui, chez Éluard comme chez Ponge ou Man Ray, ne cherche pas à partager un énoncé unique et stricte mais plutôt à susciter un état poétique propre à chacun.e des lecteur.rices. La charité apparaît dans un tel geste puisqu'il y est question de donner le poème et de le laisser vivre différemment selon les mains de qui le lit, et ce indépendamment du sens qu'aurait pu lui donner le.a poète.sse. Dans ce cadre, le dialogue entre texte et image se voit fécond dans la mesure où les jeux de disposition textuelle qui s'y font, tels qu'ils ont souvent tendance à désorganiser la linéarité de l'énoncé, accordent une liberté considérable aux lecteur.rices par la possibilité qui leur est donnée de recomposer d'eux.elles-mêmes le texte²⁴⁶.

Au sein de *Désir des larmes*, cette question de la charité se lie à la question de l'image selon deux modalités. Dans un premier temps, à l'échelle intra-textuelle et en écho à la poésie d'Éluard, il s'agira de proposer des images poétiques dont les termes sont en apparence très hermétiques mais ce de sorte à permettre des interprétations multiples et toutes acceptables. Si « Ὁ ἐνδόμυχος κῆπος Βερενίκης. »²⁴⁷ illustre merveilleusement cette possibilité pour le.a lecteur.rice de créer les images qu'il souhaite, on peut aussi considérer la formule suivante de « Portrait. »²⁴⁸ qui, bien qu'elle réfère dans les faits aux cinq villages avoisinant le lac où grandit l'auteur, se veut volontairement obscure pour permettre l'interprétation libre du.de la lecteur.rice, pour susciter son « désir »²⁴⁹ : « les cinq cœurs du lac. ». D'autres exemples de ces images, charitables par leur sens mystérieux et par cela ouvertes à différentes interprétations, ponctuent le recueil mais cette formule de « Portrait. » se démarque par son explication autobiographique qui rend impossible l'interprétation juste : le.a lecteur.rice, dès lors, est forcé.e de faire sa propre interprétation. Secondement, ce n'est plus seulement au sein du texte que la charité va apparaître mais dans le dialogue entre le texte et l'image du fait de la hausse esthétique que cette mise en image permet. En effet, il s'agirait de profiter de cette esthétisation de l'œuvre littéraire pour permettre une appréciation multiple du poème, c'est-à-dire selon différents plans de contemplation. Pour illustrer ce point, le calligramme « La mer Amour. » paraît pertinent puisqu'il est celui dans lequel la différenciation des trois plans de contemplation est la plus marquée. Le premier de ces plans est purement pictural : ce calligramme, en étant le seul du recueil à n'être réalisé qu'avec un pinceau, cherche à se démarquer en proposant une image qui soit agréable, poétique indépendamment du sens de son texte. Le second plan est celui du texte compris comme autonome par rapport au reste de la narration : il

246 BORY, Jean-François, MAUNET-SALLIET, Isabelle, « Postface », in *Calligrammes & compagnie, etcetera*, Marseille, Al Dante, 2010, pp. 511-536.

247 *Désir des larmes*, p. 62.

248 *Ibid.*, p. 10.

249 ÉLUARD, Paul, MAN, Ray, *Les Mains libres*, op. cit., p. 9.

s'agit alors de jouer de l'image charitable intra-textuelle telle que nous l'avons décrite et de proposer un poème dont l'interprétation, le sens y étant compliqué par les divers détours métaphoriques, puisse être multiple. Enfin, le troisième sens apparaît par la contemplation conjointe du texte et de l'image telle qu'elle permet d'atteindre le sens du calligramme au sein du fil narratif, c'est-à-dire la peinture de la nymphe du désir que cherche à devenir Flore-Bérénice. Il y a donc ici charité dans la mesure où est donné un poème qui peut être lu de plusieurs manières, en plus d'y pouvoir lire différents sens, sans que l'une de ses manières ne vienne dénaturer le sens narratif du calligramme en question. La charité, en somme, sert l'apologie en participant à l'ouverture du public : en admettant une pluralité d'interprétations plus ou moins savantes, elle rompt avec l'idée qu'il faut nécessairement être érudit.e pour apprécier la littérature et, ce faisant, elle participe à inclure la différence au sein du recueil tel que lui-même se compose de calligrammes pouvant être appréciés différemment ; cette correspondance du message, la volonté d'inclure la différence, avec sa forme, un calligramme aux possibilités d'appréciation multiples, incluant la forme calligrammatique même au sein d'une rhétorique défensive de l'homosexualité.

~

À la lumière de ces diverses observations génériques sur le calligramme, cette forme poétique semble apte à soutenir des enjeux apologiques et, plus précisément encore, à soutenir une apologie homosexuelle. Le calligramme en tant que tel, en effet, possède de multiples ressources pour assurer un discours de défense : soit qu'on le considère en tant que forme brève, alors il est un atout indéniable pour asseoir le.a lecteur.rice dans une position réflexive, dubitative quant aux préconçus de la représentation homosexuelle, soit qu'on l'observe selon le prisme de son intermédialité et notamment de son intermédialité visuelle, auquel cas son histoire propre lui confère pléthore de ressources pour mettre en valeur des contre-arguments à l'argumentaire hétérosexiste. En somme, l'intérêt apologique du calligramme tient dans le fait qu'il met en forme un discours de défense tout en soutenant, voire en prolongeant ce discours par les apports significateurs que son histoire et que son hybridité médiale lui confèrent. Notre apologie homosexuelle, dès lors, a trouvé dans le calligramme une forme favorable à la réalisation de ses objectifs. Il ne nous reste à présent qu'à préciser la nature desdits objectifs en spécifiant les termes du message que nous souhaitons transmettre par le biais de cette forme poétique et apologique.

Troisième partie : Pour un lyrisme militant : les horizons *queers* de l'apologie homosexuelle

Parce qu'en tant que forme intermédiaire le calligramme prône la différence et le nouveau, et parce qu'en tant que forme brève il impose un cadre réflexif aux lecteur.rices, le calligramme apparaît sans conteste comme une forme en mesure de soutenir l'apologie homosexuelle, c'est-à-dire de répondre aux arguments discriminants en les contrant. Seulement, nous nous voyons amenés à croire que se défendre en repoussant l'argumentaire homophobe ne suffira pas pour établir une légitimation pérenne de l'homosexualité. Ainsi, si l'utilisation même de la forme calligrammatique permet d'assurer la défense des homosexuel.les, il nous faut à présent parachever notre entreprise par l'élaboration d'un message, d'une thèse à soutenir qui excède la seule position de défense. Autrement dit, considérant la portée active, agissante impliquée dans la définition du militantisme²⁵⁰, il s'agirait de prolonger la lutte pour l'homosexualité en ajoutant à la rhétorique de contradiction des discours homophobes et hétérosexistes un discours militant qui, lui, lutte activement par sa nouveauté pour l'émancipation homosexuelle. Ce discours, en somme, consistera à codifier la nature de notre visibilité homosexuelle nouvelle telle que nous la voulons émancipatrice et bénéfique pour les homosexuel.les, comme pour ceux.elles qui ne le sont pas. Dans ce but, il nous faudra retravailler sur le concept même d'homosexualité de sorte à redéfinir, à partir de l'éclairage des théories *queers*, la nature de l'identité homosexuelle que nous souhaitons promouvoir. À partir de cette révision de l'identité homosexuelle, nous verrons comment mettre en forme cette redéfinition militante de l'identité de telle sorte que notre message soit actif, efficace pour l'émancipation et la reconnaissance des homosexuel.les ; et peut-être plus encore.

1) Identités homosexuelle et queer : pour une révision critique du concept d'homosexualité

Au départ de cette recherche est une question : qu'est-ce que l'art homosexuel si ce n'est un art de l'amour et, corollairement, est-il essentiellement si différent des sonnets ronsardiens ? Considérant, en effet, que le sentiment amoureux hétérosexuel est semblable à celui homosexuel,

250 « Militant », in *Trésor de la langue française informatisée*, consulté le 28 avril 2023, URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/militant>.

l'art homosexuel comme art relatif à l'amour ne semblerait avoir de raisons d'être considéré en dehors de la catégorie plus large de la littérature et des arts sur l'amour. Pourtant, ces notions de littérature homosexuelle, d'arts homosexuels ou de culture homosexuelle continuent de se faire entendre, mais qu'est-ce qui les essentialise ? Partant d'une perspective d'étude artistique, puis l'ouvrant à un prisme culturel, il s'agira de remettre en question la perspicacité de l'identité homosexuelle en la confrontant aux apports *queers* concernant la question de l'identité. Ce faisant, nous mettrons au jour le type de visibilité homosexuelle que nous souhaitons promouvoir : cette visibilité donnant sa consistance à notre message militant.

A) L'art homosexuel et l'esthétique de l'apologie

Observant premièrement la question homosexuelle dans le milieu de l'écriture, qu'est-ce qui permet d'unir les mots d'un Proust, d'un Verlaine, d'un De Viau, et ceux de tant d'autres auteur.es ? L'article de Bordas Éric se veut à cet égard éclairant²⁵¹. Premièrement, l'auteur met en lumière quelques faits littéraires qui seraient typiques, communs dans la littérature homosexuelle telle l'inversion, très présente entre le XIX^e siècle et le milieu du XX^e siècle et pouvant prendre la forme d'une postposition pronominale comme d'un renversement d'une forme canonique à l'image du sonnet inversé de Verlaine. En dépit de ces quelques traits, Bordas indique bien dans son article que cela ne peut suffire à unifier des siècles de littérature. Bordas cherche alors ailleurs, notamment dans le thème : peut-être que la littérature homosexuelle est celle qui fait mention de figures homosexuelles ? Mais cette définition, elle non plus, ne convient étant donné qu'elle suppose d'intégrer les écrits homophobes, de même qu'elle aurait tendance à exclure les écrits ayant directement trait à l'homosexualité mais sur le mode implicite, à l'image du « Vilain petit canard » d'Andersen. De plus, s'il est possible d'identifier quelques thèmes et motifs récurrents dans la littérature homosexuelle, comme la figure de l'hermaphrodite au XIX^e siècle ou la misogynie au Moyen Âge²⁵², un tel critère de catégorisation manquerait nécessairement certaines œuvres de l'histoire littéraire homosexuelle. Dès lors, c'est à partir d'un isomorphisme emprunté à Louis-George Tin, selon qui le « style gracieux »²⁵³ d'un Cocteau convient à sa manière de vivre, parallèlement au « style cru »²⁵⁴ de Dustan, que Bordas tente de répondre de ce problème d'un effectif style homosexuel : il ne serait alors pas question d'une unité stylistique essentielle dans les

251 BORDAS, Éric, « Style gay ? », in *Littérature*, n° 147, mars, 2007, pp. 115-129.

252 LARIVIÈRE, Michel, « Moyen Âge », « Dix-neuvième siècle », in *Les Amours masculines, op. cit.*, pp. 53-58, pp. 201-203.

253 Cité dans : BORDAS, Éric, « Style gay ? », art. cit., p. 119.

254 Cité dans : *Ibid.*

écritures homosexuelles, mais plutôt d'une approche similaire concernant l'acte d'écriture tel qu'il refléterait et réagirait à la vie et aux combats de l'individu.e. Pour exemple, la cruauté du style de Dustan témoignerait de sa vie sexuellement mouvementée et, surtout, elle viendrait choquer, perturber le.a lecteur.rice afin de le.a bouleverser dans ses a priori. À l'inverse, le style plus doux tel qu'on le retrouve dans les romans sentimentaux de la collection « Le Bonheur est à tout le monde », collection créée en 1997 aux Éditions gays et lesbiennes, mettrait en lumière une vie plus *normale*, c'est-à-dire sans les extravagances sexuelles et morales vécues et racontées par Dustan ; en l'occurrence, loin de la volonté de brusquer, le but y est d'écrire avec simplicité pour une lecture douce qui donne à entendre que la vie homosexuelle n'est pas qu'une vie de débauche, et ce contrairement à ce que veulent faire croire certains discours homophobes, de même qu'elle n'est donc pas si différente de la vie hétérosexuelle²⁵⁵. De fait, il ne semble pas possible d'unir les styles homosexuels autrement qu'en les reliant à la volonté apologique telle qu'elle conduirait les auteur.es vers un style plus ou moins élégant et raffiné, ou plus ou moins sauvage et austère, selon leurs styles de vie respectifs : cette substance apologique donnant sens, par ailleurs, au goût pour l'inversion stylistique qui tendrait à bouleverser les habitudes et a priori du.de la lecteur.rice.

Cherchant à présent à ouvrir notre perspective à l'art homosexuel, l'ouvrage de Fernandez Dominique nous amène à de semblables constats²⁵⁶. En effet, tandis que son livre travaille à mettre en lumière les motifs spécifiques de l'art homosexuel au sein de l'histoire occidentale homophobe, il semble que la seule définition qui puisse résumer, sans la trahir, la diversité des œuvres tiende dans leur portée essentiellement apologique : l'utilisation de motifs bibliques et mythologiques dans la peinture et la sculpture, à l'image de la figure de Ganymède ou de celle de David tuant Goliath²⁵⁷, de même que l'utilisation des figures dépréciatives comme la bête ou le prostitué qui marquent le cinéma homosexuel de la fin du XX^e siècle²⁵⁸ doivent être entendues comme des moyens alternatifs de donner, d'accorder un espace de visibilité, même implicite, à l'homosexualité dans une société intolérante de sorte que, la montrant, l'homosexualité se fasse accepter. En ce sens, l'esthétique du silence, c'est-à-dire l'expression implicite, masquée de l'homosexualité, saurait apparaître comme un élément fondateur de l'art homosexuel tant la répression se fit longue et engendra, malgré elle, une importante tradition artistique. Or, cette tradition de l'expression cachée, dès lors que la tolérance à l'égard des homosexuel.les se fit croissante, prit fin et laissa place, au contraire, à une tendance provocatrice marquée par la représentation de nus masculins : pour exemple, *Homme nu avec son ami* de Lucian Freud travaille à démythifier la relation pédérastique par une image crue et

255 LAMBERT, Jérémy, « Le roman sentimental gay francophone », art. cit.

256 FERNANDEZ, Dominique, *L'Amour qui ose dire son nom*, op. cit.

257 *Ibid.*, « L'exploitation moderne des mythes grecs », pp. 49-66, « Le monde biblique », pp. 67-78.

258 BRASSART, Alain, « La représentation de l'homosexuel(le) dans le cinéma français. Quelques pistes de réflexion », art. cit.

choquante. Le but derrière une telle démarche étant, comme pour Dustan ou pour la collection « Le bonheur est à tout le monde », de choquer le.a lecteur.rice en lui donnant à voir ce dont il n'a pas l'habitude, selon des modalités esthétiques plus ou moins vulgaires²⁵⁹. Mais ainsi, quoique des thèmes puissent être mis en valeur comme étant récurrents dans l'histoire des arts homosexuels, le mythe étant certainement à cet égard le cas le plus flagrant, ce ne sera pas par des thèmes ou des manières de représenter qu'on va pouvoir unir les arts homosexuels mais par la motivation apologique.

Ce ne serait alors que par le souhait de donner une fin à la répression homophobe en bouleversant la morale et les opinions que sauraient s'essentialiser les arts homosexuels. Or, partant de cette définition, il nous faut considérer l'extrait suivant de l'ouvrage de Fernandez pour comprendre, enfin, la mesure par laquelle la notion d'art homosexuel est vouée à être caduque :

« Beaucoup ont jeté le bébé avec l'eau du bain. Être homosexuel, ce n'est pas seulement préférer les personnes de son propre sexe : c'est (ce devrait continuer à être) se tenir en marge de la masse de ses semblables, penser et agir différemment, apporter dans le consensus social un ferment de critique et de discorde. Si la société absorbe toutes les marges, si les différences se dissipent, si les hors-la-loi rentrent dans le cadre de la loi et profitent des avantages de la loi, si la critique et la discorde n'ont plus de raison d'être, alors ce qui était jusqu'ici un puissant stimulant pour la création artistique et pour la culture en général risque de disparaître aussi, n'étant plus, parmi les milliers d'autres articles proposés sur le marché, qu'un simple produit de consommation. »²⁶⁰.

Le syllogisme serait donc le suivant : puisque l'art homosexuel est essentiellement recherche de la tolérance et que la tolérance à leur égard est justement en train de s'établir, alors l'art homosexuel serait contraint de s'observer faner parallèlement à l'expansion de sa légitimité juridique et morale. C'est donc en considération de cette essentialisation de l'art homosexuel comme art de l'apologie qu'apparaît l'inconsistance même de cette catégorie artistique : les codes formels et thématiques étant subordonnés à l'apologie, soit parce qu'ils subissent les conséquences de la répression, soit parce qu'ils réagissent contre elle, et l'apologie homosexuelle touchant à sa fin, l'art homosexuel serait voué à disparaître par l'apparition et la propagation de la tolérance. Il s'agirait alors, pour nous, de voir dans cette inconsistance de l'art homosexuel un indice de l'inconsistance de l'identité homosexuelle qui, de même que les œuvres diffèrent entre elles malgré leur volonté apologique commune, ne saurait être synthétisée autrement que par la répression que chacun.e des individu.es de cette communauté endurent, tandis que chacun de ces mêmes individu.es seraient pourtant essentiellement différent.es les un.es des autres.

B) Culture homosexuelle et geste transgressif

259 FERNANDEZ, Dominique, « La société permissive », in *L'Amour qui ose dire son nom*, op. cit., pp. 233-251.

260 *Ibid.*, « De l'art, pour quoi faire ? », p. 255.

Mais cet effacement progressif de l'art homosexuel ne suffit pas à affirmer la fin de l'identité homosexuelle face à l'identité *queer*. De fait, allons plus loin dans notre recherche en sortant du domaine seulement artistique pour considérer ce en quoi consiste la vie, la culture homosexuelle. Dans ce but, l'analyse proposée par Aminian Tabrizi Ârash d'une des autopornobiographies de Dustan saurait être pertinente²⁶¹. En effet, *Plus fort que moi*, le roman étudié, est une autobiographie de Guillaume Dustan dans laquelle il raconte ses premières expériences sexuelles et la découverte de son homosexualité, son exploration de cette sexualité jusqu'au moment, un peu après pour dire vrai, où il reçoit le VIH. Lisant ce roman, Aminian Tabrizi l'utilise pour mettre en lumière d'éventuelles caractéristiques de la vie homosexuelle et, ce faisant, il invite à considérer des points qui essentialiseraient la culture homosexuelle. Son étude tourne autour de trois concepts, ces mêmes trois concepts interagissant entre eux : la sur/vie, la sexistence et la transgression. Quant à la sur/vie, il s'agit de jouer de la polysémie du préfixe « sur » pour affirmer que la vie homosexuelle, parce qu'elle est contrainte par la répression, doit nécessairement s'adapter en développant de nouvelles modalités de vie : cela supposant de vivre des choses en plus, d'avoir comme des compléments « sur » sa vie. Quant à la sexistence, le concept pointe la réflexion sous-jacente à la narration du roman, et qui lui vaut sa qualification d'« autopornobiographie », c'est-à-dire le fait que l'individu.e homosexuel.le se découvre par ses expériences et ses aventures sexuelles ; l'individu.e homosexuel.le devant se cacher à la société, ce ne serait que par ses rencontres érotiques qu'i.elle aurait l'occasion d'expérimenter sincèrement ses goûts et plaisirs. Enfin, la transgression apparaît intrinsèquement liée à la sexistence dans la mesure où c'est justement par des pratiques socialement réprouvées que l'individu.e se découvre, de même que ce serait l'acte transgressif qui amène aux plus de la vie homosexuelle, qui amène à sa sur/vie.

C'est donc par le geste de transgression que Aminian Tabrizi essentialise, à partir du roman de Dustan, la culture homosexuelle ; on pourra alors souligner que cette affiliation entre homosexualité et transgression apparaît déjà dans l'extrait que nous avons cité de Fernandez où la formule attributive tend à définir l'homosexuel.le selon sa marginalisation et son rapport conflictuel, opposé avec l'ordre : « Être homosexuel [...] c'est (ce devrait continuer à être) se tenir en marge de la masse de ses semblables [...] »²⁶². Retournant au roman de Dustan, considérons les transgressions mises à l'œuvre. Ces transgressions consistent à rompre soit avec les codes moraux, notamment en pratiquant le sexe entre hommes ce qui est la première de ses transgressions, soit avec les normes de la vie hétéronormée : Guillaume transgresse au cœur même de la pratique

261 AMINIAN TABRIZI, Ârash, « Sur/vivre aux limites (1) : Sexistence et transgression dans Plus fort que moi de Guillaume Dustan », art. cit.

262 FERNANDEZ, Dominique, « De l'art, pour quoi faire ? », in *L'Amour qui ose dire son nom*, op. cit., p. 255.

sexuelle en opérant le sexe à plus de deux, en utilisant des membres inhabituels, tel le bras, voire des artifices autres, les jouets intimes. Les notions de publique et de privé sont aussi transgressées en ce qu'il n'a pas des relations dans le lieu commun de la chambre intime mais dans des lieux publics, la rue ou les *backrooms*. Le rapport au temps se voit aussi subverti tandis qu'il ne participe ni même ne voit ce qu'il advient lors de la fête nationale du 14 juillet étant en pleine session de sadomasochisme. Or, si le geste transgressif est effectivement ce qui amène à toutes ses spécificités qui composeraient la culture homosexuelle, on constate que beaucoup d'entre elles excèdent aujourd'hui la seule culture homosexuelle : pour exemple, la relation sadomasochiste, et tout ce qu'elle requière d'artifices et d'autres membres, voire d'autre personnes, est aujourd'hui admise comme pouvant être pratiquée par un couple hétérosexuel et l'exemple du succès de la suite de romans et de films *Cinquante Nuances de Grey* permet de l'attester. Faudrait-il alors considérer que la transgression ne peut essentialiser la culture homosexuelle ? Il faut, pour le savoir, considérer le dernier de ses gestes transgressifs, le geste transgressif ultime : le sexe sans capotes, malgré le sida. En effet, à la fin du roman, Guillaume reçoit le virus et, s'il rencontre quelques réticences, il finit tout de même par succomber à son envie et à avoir du sexe sans protection. Ce qui est intéressant dans ce geste tient en ce que, plus encore qu'une transgression des codes hétéronormés, Guillaume en vient à transgresser les codes homonormés en ayant plusieurs relations sexuelles desquelles, pourtant, la communauté homosexuelle l'avait instruit du danger. Transgressant alors au sein même de sa propre culture, cette action de la part de Guillaume en viendrait effectivement à essentialiser l'homosexualité par sa propension à la transgression, au désordre, au renouveau et ce indépendamment d'une identité culturelle, d'une identité communautaire et des codes que cela suppose ; les hétérosexuel.les peuvent alors faire du sadomasochisme sans que l'affiliation entre homosexualité et transgression ne s'annule étant donné que cette transgression ne tient pas d'un code culturel mais de quelque chose de bien plus essentiel, existentiel.

Parce qu'il rompt avec les codes mêmes de l'homosexualité, il fait du geste transgressif le geste homosexuel essentiel, ce qui affirmerait les propos cités de Fernandez. L'identité homosexuelle, donc, serait une identité définissable par sa propension à aller vers des horizons opposés ou extérieurs à ceux de la norme. Pour autant, considérant l'article de Jeannelle, et plus particulièrement le moment où il introduit l'objet d'étude des théories *queers*, cette définition de l'individualité homosexuelle par le fait transgressif n'empêche pas la supplantation de celle-ci par l'identité *queer* dans la mesure où ce geste de transgression de la norme est, justement, définitoire de l'identité *queer* :

« [la théorie *queer*] a trait à ces moments où le désir se manifeste à nous, dans nos propres relations, les discours qui nous entourent ou les œuvres que nous lisons, sous des aspects inattendus et étranges, c'est-à-dire

« *queer* ». Ce sont ces moments auxquels s'intéressent tous ceux qui tentent, aux États-Unis, de faire bouger les catégories et les « définitions », de montrer à quel point les sexualités sont fluides et les identités réversibles. Tous ceux pour qui il importe de mettre en cause les normes les mieux établies, de rappeler sans cesse que les désirs se rencontrent de manière imprévue, que les combinaisons ne sont jamais aussi claires qu'on le voudrait et qu'il n'est pas de certitude définitive, tant les ressources de la perversion sont infinies. »²⁶³.

« Faire bouger les catégories et les définitions », « mettre en cause les normes les mieux établies », par des pratiques de vies « inattendu[es] et étranges » : la transgression étant effectivement présente dans la définition de l'objet des théories *queers* et l'homosexualité ne pouvant être essentialisée autrement que par ses contingentes motivations apologiques, il nous semble effectivement possible d'affirmer non l'effacement mais la supplantation de l'identité homosexuelle par l'identité *queer*. Ainsi, de même que le personnage de Dustan part de l'expérience de l'homosexualité pour l'excéder et devenir un être transgressif indépendamment de sa culture sexuelle, l'identité *queer* aurait germé de l'identité homosexuelle pour évoluer et n'en garder que la portée transgressive tout en questionnant l'individualité en des termes plus large. Pour exemple, on peut considérer le travail photographique de Nabil Vega, *Visiting Tahab*, qui, par la représentation d'une femme invisible derrière un voile doré, questionne l'individualité genré tout en même temps qu'elle questionne l'individualité religieuse²⁶⁴. Les théories *queers*, parce qu'elles étudient l'identité non dans l'optique d'une revendication d'une communauté codée, et par cela astreignante, mais plutôt dans celle d'une identité multiple car individuelle, donnent à penser le concept d'identité de manière plus libre et vraie : de la même manière que le personnage de Dustan finit par être aliéné par les codes de sa communauté qui l'empêchent de goûter au plaisir de l'expérience essentielle de la transgression, l'identité *queer*, en n'étant que transgression, n'astreint personne à un comportement et favorise, au contraire, une liberté de l'être qui elle-même favorise une vérité de l'être. En cela l'identité *queer* semblerait donc plus efficace pour parler des individualités homosexuelles : d'une part, la transgression, considérée comme geste essentiel de l'homosexualité, est assumée dans le discours *queer* de sorte que l'homosexualité ne s'y voit pas effacée mais suppléée et, d'autre part, l'approche *queer* de l'identité apparaît bien plus pertinente, dans un cadre épistémologique, puisqu'elle ne cherche pas à coder de manière stricte une communauté étant donné que, tout au contraire, les études *queer* travaillent à libérer l'individu.e en mettant en avant des manières d'être étranges, particulières, qui parce qu'elles ne sont pas astreintes à des codes culturels donnés permettent une peinture bien plus concrète, essentiellement véritable non d'une communauté mais d'individualités. Reprenant, par ailleurs, en considération nos précédents propos selon lesquels l'unification de l'art

263 JEANNELLE, Jean-Louis, « Introducing queer studies ? », art. cit., p. 141.

264 LORD, Catherine, MEYER, Richard, « Here and now », in *Art & queer culture*, London, Phaidon, 2019, [2013], pp. 249-279.

et de la culture homosexuels se ferait par l'expérience d'une commune répression, on peut alors penser un remplacement de l'identité homosexuelle par l'identité *queer* puisque celle-ci semblerait plus pérenne dans sa définition que l'identité homosexuelle que, pourtant, elle ferait survivre par la conservation du geste transgressif.

C) Lectures critiques : mise à l'épreuve de la supplantation queer

Par nos enquêtes sur la littérature, l'art et la culture homosexuels nous nous voyons portés à croire que la supplantation de l'identité homosexuelle par l'identité *queer* se légitime parce que cette seconde identité se voit moins aliénante, plus véritable et pérenne tout en même temps qu'elle rend compte des spécificités associées à la culture homosexuelle. Afin d'affirmer ou d'affiner le bien fondé d'un tel dépassement identitaire, une dernière étape s'impose à nous et consiste à aller mettre notre hypothèse à l'épreuve d'ouvrages théoriques. Considérons tout d'abord le travail de Bersani Leo dont l'objet convient parfaitement à notre sujet²⁶⁵ : plus encore que de questionner la possibilité et les mesures d'une communauté homosexuelle, son ouvrage cherche à poser de la nuance au sein de ce raisonnement sur l'effacement de l'identité homosexuelle en montrant l'ambiguïté. En effet, dès le prologue, l'auteur évoque que, si cet effacement de l'homosexualité saurait se justifier en ce que le concept d'homosexualité perpétue des schémas binaires qui ne laissent pas de places aux frictions entre le « je » et les différents codes des différentes communautés auxquelles ce « je » peut appartenir, il prévient du danger qu'un tel effacement ferait encourir non seulement aux homosexuel.les mais à tous. En somme, il s'agit d'alarmer sur le risque que l'individu.e homosexuel.le, en arrêtant de s'identifier comme tel.le, petit à petit ne cherche plus la transgression mais l'assimilation, c'est-à-dire qu'i.elle ne chercherait plus à renverser, à subvertir les normes mais, au contraire, i.elle chercherait à rentrer dans la norme en faisant fi des spécificités que peut apporter son identité sexuelle²⁶⁶. Comprendons-le, le risque ne serait pas seulement relatif à une tradition culturelle homosexuelle qui disparaîtrait, au lieu de cela le risque est d'ampleur politique : de nombreux.ses auteur.es, de Foucault²⁶⁷ à Hocquenguem²⁶⁸, sont parti.es de la figure homosexuelle et de ses pratiques de vie pour mettre en lumière de nouveaux dispositifs sociaux et politiques, l'idée étant alors de mettre à profit l'essence transgressive, subversive de l'homosexuel.le pour faire apparaître des idées nouvelles car totalement en dehors de la norme.

265 BERSANI, Léo, *Homos : repenser l'identité*, MAROUBY, Christian (trad.), Paris, Odile Jacob, 1998, [1995].

266 *Ibid.*, « Prologue : "Nous" », pp. 21-30.

267 BORRILLO, Daniel, COLAS, Dominique, « Michel Foucault », in *L'Homosexualité de Platon à Foucault, op. cit.*, pp. 619-645.

268 *Ibid.*, « Guy Hocquenguem », pp. 653-658.

Mais, ainsi, cesser de s'identifier comme homosexuel.le reviendrait à abandonner une manière de vivre et de penser dont les effets sauraient être grandement bénéfiques à tout et chacun au profit d'une intégration de soi-même dans une société qui, pourtant, doit encore être améliorée ; être améliorée afin de mieux accueillir les sous-cultures et les identités minoritaires mais aussi, beaucoup plus généralement, être améliorée pour atteindre un système qui, indépendamment des identités genrées ou sexuelles, soit juste et bon.

Il y aurait donc, selon les propos de Bersani, une nécessité de conserver de l'identité homosexuelle sa propension au désordre, sa propension au bouleversement des codes. Or, comme nous avons pu l'introduire, le geste transgressif n'est pas seulement l'affaire de l'identité homosexuelle puisque l'identité *queer* a repris cette transgression à son compte pour questionner les identités et manières de vivre plus généralement. Considérant cela, il nous semble possible d'affirmer, sans que cela ne lui soit nuisible, que l'identité *queer* est en mesure de suppléer à l'identité homosexuelle ; seulement, il faut bien entendre qu'il n'est pas question de suppression de l'homosexualité puisque ni l'attirance pour une personne de son sexe ou de son genre, ni le geste transgressif ne sont reniés par la qualification « *queer* ». Prenons tout de même un temps pour considérer quelques articles de l'ouvrage de Bourcier Sam²⁶⁹ et, ainsi, attester de l'aptitude de l'identité *queer* à suppléer l'identité homosexuelle en perpétuant le geste politique transgressif tel que traditionnellement rattaché à l'homosexualité. On peut, premièrement, s'attarder sur son article descriptif de l'art pornographique de Bruce LaBruce²⁷⁰ : refusant le cinéma *queer* de la fin des années 1980 du fait de l'association constante qu'il opère entre la figure homosexuelle et celle du mâle blanc, de classe moyenne et enclin à l'assimilation du modèle hétéronormé, LaBruce va proposer un type de pornos qui diffère de cette tendance afin d'en contrer l'injonction implicite à rentrer dans la norme homosexuelle. Cette réintégration des figures exclues de la communauté homosexuelle dominante, les « folles » par exemple, va se faire par toute une esthétique du découpage, de la coupure : soit qu'il supprime les scènes de fellation dans *Skin Flick*, soit qu'il ne fasse qu'à peine rentrer les phallus dans le cadre lors des scènes de masturbation du même film, soit qu'il travaille avec le motif même de la chose coupée, comme c'est le cas dans *Hustler White* avec la figure de l'unijambiste qui se sert de son moignon pour sodomiser un garçon, les films de LaBruce mettent à profit la notion de coupure pour dénoncer cette exclusion des homosexuel.les marginalisé.es qu'il constate au sein même, pourtant, du cinéma dit *queer*. Plus encore, son œuvre est intéressante dans la mesure où il fait coïncider son propos avec son travail formel : alors qu'il désire rompre avec la norme homosexuelle, telle qu'elle consiste en l'association d'un type social

269 BOURCIER, Sam, *Queer zones : la trilogie, op. cit.*

270 *Ibid.*, « Ceci n'est pas une pipe : Bruce LaBruce pornoqueer », pp. 45-50.

avec une orientation sexuelle, pour ouvrir le nombre des manières d'être homosexuel.le, il rompt dans le même temps avec les normes du cinéma pornographique de son époque en proposant des pornos qui, au lieu de faire de longs plans sur des sexes suintants, vont plutôt cacher ces sexes et les laisser suggérés. De fait, le travail de LaBruce nous conforte dans notre propos en montrant que le travail artistique *queer* peut entièrement faire sien le geste de la transgression homosexuelle qui, ici, apparaît par les figures montrées qui diffèrent du type privilégié de l'homosexuel.le ainsi que par l'esthétique de la découpe qui rompt avec les normes pornographiques tout en ayant l'avantage de refuser l'assignation communautaire puisque celle-ci est fautive et aliénante. Enfin, il faut noter que son geste subversif a également un impact qui excède les questions seulement homosexuelles puisque, donc, LaBruce propose des films pornographiques plus suggestifs et qui attirent le regard, notamment, vers le visage plutôt que vers l'organe génital : ce faisant, le cinéaste conduit le spectateur à une reconsidération du concept du désir qui, en somme, passerait du somatique à l'affectif par le déplacement de l'organe sexuel au portrait de l'être en train de donner et recevoir du plaisir. Ainsi, la portée politique et sociale du geste transgressif homosexuel, telle qu'entendue par Bersani, saurait être retrouvée dans les travaux, artistiques comme théoriques, *queers* de sorte qu'on puisse sans risques suppléer à l'identité homosexuelle l'identité *queer*. La même logique de transgression à visée sociale et politique saurait apparaître dans les autres articles de l'ouvrage de Bourcier, par exemple lorsqu'il opère une lecture comparée de *La Domination masculine* de Bourdieu avec les ouvrages de Butler²⁷¹ : il s'agit alors de répondre négativement à la thèse de Bourdieu qui, en somme, légitime la domination masculine par une « force symbolique »²⁷² et refuse de considérer la performativité du genre, la naturalisant alors, par les propos de Butler qui fait du genre une affaire de performance sociale. Le but étant la fin de la hiérarchie, de la domination genrée on retrouve la visée politique recherchée. De plus, la transgression apparaît également ici en étant promue par Butler qui nous invite à transgresser le système d'identification générique binaire en construisant notre propre identité, individuellement et intimement.

Nous pouvons dès lors affirmer, quoique avec les mesures nécessaires, la capacité de l'identité *queer* à suppléer l'identité homosexuelle. Parmi ces mesures, il faut pendre en compte les alarmes de Bersani quant à l'effacement de l'identité homosexuelle, à savoir qu'un tel effacement risque que les individu.es, dirons-nous, hors normes en viennent à assimiler au lieu de subvertir ladite norme. L'un des éléments que l'identité *queer* doit donc travailler à conserver de l'identité homosexuelle tient dans sa propension à la transgression. Plus encore, ce déplacement vers l'identité *queer* ne doit pas se faire au détriment du concept même d'homosexualité : en effet,

271 BOURCIER, Sam, « La "fin de la domination (masculine)" », in *Queer zones : la trilogie, op. cit.*, pp. 309-320.

272 Cité dans : *Ibid.*, p. 311.

l'homosexualité comme outil notionnelle pour désigner une relation entre des personnes aux sexes semblables est un fait qu'on ne peut nier. Il ne s'agit donc pas d'effacer l'homosexualité mais de privilégier l'identité *queer* à l'identité homosexuelle dans la mesure où une telle identité finit par imposer, asseoir une filiation entre un type de comportements et une attirance sexuelle et, ce faisant, finit par devenir aliénante et par reproduire les schémas d'injonction genrée que, pourtant, les homosexuel.les ont cherché à combattre. L'identité *queer*, en revanche, se démarque positivement de l'identité homosexuelle en ce qu'elle questionne l'identité bien plus généralement et que, ce faisant, elle invite à une réflexion identitaire moins cloisonnée et en cela plus pérenne et concrète. Enfin, cette absence de cloison, dès lors qu'on la lie au fait transgressif, accorde à l'identité *queer* une force sociale et politique car, semblablement à l'homosexualité, elle apparaît comme une source indéniable d'inspiration pour de nouveaux horizons politiques, moraux ou sociaux. Le corollaire de cette supplantation de l'identité homosexuelle par l'identité *queer* tient dans le refus, au sein de *Désir des larmes*, d'une identité homosexuelle revendiquée. Ce refus apparaît notamment dans l'indéfinition du genre de Flore-Bérénice ainsi que de son orientation sexuelle : soit parce que son genre change entre les poèmes, voire entre les fragments d'un même poème, soit parce que celui-ci reste indéfini, l'identification de l'orientation sexuelle de Flore-Bérénice saurait varier et tenir de l'homosexualité masculine comme féminine, comme de l'hétérosexualité.

II) Pour une poésie queer militante : du poème au recueil lyrique

Le message que nous voudrions promulguer consisterait, en somme, à affirmer la supériorité d'une pensée de l'identité qui soit émancipée de quelconques codes culturels ou communautaires et ce au profit d'expériences existentielles individuelles et plus véritables par cela. De ce fait, il est question de provoquer un bouleversement non seulement dans la pensée de l'homosexualité mais dans la pensée de l'identité. Le problème est alors de savoir comment mettre en forme cette conception *queer* de l'identité de telle sorte qu'elle agissent et impacte le.a lecteur.rice mais, plus encore, il nous faut comprendre comment ce refus de l'identité homosexuelle parvient à se joindre à une réflexion sur le désir au sein du recueil.

A) Militer par le lyrisme

Quoique nous ayons montré l'inconsistance sur le long terme d'une pensée identitaire de l'homosexualité et, conséquemment, l'intérêt de la pensée *queer* telle qu'elle favorise une pratique

libre et plus saine de l'identité, les propos jusqu'ici évoqués ne perdent pour autant pas leur sens et sont toujours applicables à notre projet de défense et de reconnaissance des individu.es *queers*. Notamment, la volonté de proposer une représentation affective plutôt qu'érotique de ces individu.es *queers* est toujours d'actualité et nous amène à nous interroger quant au concept de lyrisme et à son lien avec l'expression sentimentale, d'une part, et avec l'action militante, d'une autre.

1) Un lyrisme militant ?

C'est avant toute chose grâce au lyrisme que les calligrammes vont parvenir à transmettre leur message d'émancipation identitaire mais, avant de comprendre comment celui-ci peut participer du militantisme, il tient de le définir en tant que tel. Dans ce but, nous pouvons partir de la définition distinctive opérée par Maulpoix dans son essai *Du Lyrisme* entre « lyrique » et « lyrisme » et expliquer, à partir de la définition du premier comme expression sentimentale, ce qu'entend plus exactement le second²⁷³. Il s'agirait de voir que le lyrisme englobe et dépasse la lyrique : si, par facilité, les deux termes sont réunis sous une même définition, en vérité la lyrique se limiterait à un texte qui exprime un avis ou des sentiments subjectifs. Et, alors que cette lyrique s'arrête là où cesse l'expression de l'intériorité d'une P1, le lyrisme, quoique relié à la sentimentalité, excéderait cette seule expression d'une P1. En effet, nous pouvons tout d'abord souligner qu'à sa création au XVI^e siècle, le mot « lyrisme » n'apparaissant qu'au XIX^e siècle, l'adjectif « lyrique » se veut notamment désigner les poète.sses de l'Antiquité dont les poèmes étaient chantés et accompagnés d'une lyre. De fait, le lyrisme n'est pas au départ caractérisé par l'énonciation de sentiments mais par l'instrumentalité qui accompagnait les poèmes lyriques²⁷⁴. Et si, au XIX^e siècle, les poète.sses romantiques mettent effectivement en lien le lyrisme et l'expression subjective, cette effusion de sentiments implique un état émotif qui sorte le.a poète.sse de son état habituel pour le.a mettre dans « cet état dit "poétique" dans lequel le sujet est victime ou bénéficiaire d'un accès de langage qui ne deviendra pas nécessairement poème »²⁷⁵. Comme l'explique Martine Broda en reprenant la doctrine platonicienne de l'art, le lyrisme serait cette perception, proche de l'enthousiasme, provoquée par un fait extérieur à la subjectivité du.de la poète.sse et qui l'amènerait à reproduire, par l'art, cette perception transcendante qui l'emporte lors

273 MAULPOIX, Jean-Michel, « Incertitudes d'un néologisme », in *Du Lyrisme, op. cit.*, pp. 19-42.

274 DARBEAU, Bertrand, « Histoires du lyrisme », in *Poésie et lyrisme*, Paris, Flammarion, « Garnier-Flammarion, Étonnants classiques », 2004, p. 11.

275 MAULPOIX, Jean-Michel, « Incertitudes d'un néologisme », in *Du Lyrisme, op. cit.*, p. 23.

de l'acte créateur²⁷⁶. Cette transcendance étant alors marquée dans l'adjectif « ἔνθεος » que l'on peut traduire par « inspiré », mais qui littéralement signifie « être empli du divin ». En ce sens, le lyrisme excéderait la seule sphère subjective puisque le sujet n'y est que le réceptacle d'une perception qui lui vient de l'extérieur et que la volonté de l'œuvre finale ne tient pas dans le fait de se raconter mais de raconter cette perception qui nous est autre, qui nous transcende. Comprendons cependant que, dans le lyrisme, cette aspiration à l'ailleurs du/de la poète.sse ne doit pas être entendue comme un mouvement vers l'objet qui est la cause de la sensation poétique ; au lieu de cela, il faut entendre l'aspiration du lyrisme comme un mouvement vers une sensation qui est de l'ordre de l'idée et que provoque l'objet en question. Autrement dit, il ne s'agirait pas de se tourner vers l'objet qui crée la sensation mais plutôt d'opérer un regard introspectif sur ce qui est en nous créé. C'est également en tant que l'objet du lyrisme tient de l'idéalité qu'il excède le/a poète.sse et sa subjectivité puisque la perception qu'i.elle décrit ne lui est pas propre et saurait faire lien avec l'expérience d'autrui²⁷⁷. Dans cette recherche de cette chose autre au/à la poète.sse, le langage s'affiche comme l'outil par lequel la perception poétique vécue va prendre une forme tangible. Le travail poétique, dès lors, consisterait à rendre à l'écrit cette exaltation vécue de l'être, et ce par une certaine mise en forme du langage qui rende compte de cette exaltation²⁷⁸. C'est également en ce sens qu'on peut distinguer lyrique et lyrisme : le lyrisme, en cherchant l'idéalité, recherche une expression plus universelle que la lyrique qui se borne à écrire une sentimentalité unique. Ainsi, malgré la gêne manifestée par les poète.sses de la fin du XIX^e siècle à l'égard de l'expression subjective empathique, i.elles continuent d'être lyriques en ce qu'i.elles proposent une poésie qui, à l'instar de la poésie mallarméenne, cherche à exprimer sur le mode de l'idéalité des sensations ; et ce malgré l'absence d'une P1 dans le poème²⁷⁹. En somme, le concept de lyrisme désignerait cette sensation intérieure qui précède la création poétique : ce serait cette exaltation du sujet qui l'enthousiasme à recréer par le langage cette sensation idéale et qui, en cela, le sort de lui-même en l'amenant à recréer cette sensation transcendante par un langage qui retranscrirait l'exaltation ressentie. L'utilisation de la P1 étant, dès lors, contingente. Le choix du lyrisme fait d'ailleurs d'autant plus sens dans notre recueil dans la mesure où la représentation *queer* que nous souhaitons promouvoir serait essentiellement affective et le lyrisme, donc, apparaît pertinent pour la mettre en forme et l'exprimer.

Le texte lyrique, dès lors, est un texte qui rend compte par son travail formel de cette sensation interne au sujet ; quoique cette sensation soit due à quelque chose d'extérieur à celui-ci.

276 BRODA, Martine, « Le Lyrisme dans la théorie des genres », in *L'Amour du nom*, Paris, José Corti, coll. « En lisant en écrivant », 2006, [1997], pp. 15-29.

277 MAULPOIX, Jean-Michel, « Lyrisme, mimésis et modèles », in *Du Lyrisme, op. cit.*, pp. 43-78.

278 *Ibid.*, « Incertitudes d'un néologisme », p. 30.

279 DARBEAU, Bertrand, « Histoires du lyrisme », in *Poésie et lyrisme, op. cit.*, pp. 19-20.

Mais, non content de dire l'intériorité, le lyrisme doit aussi se comprendre dans la relation qu'il instaure entre l'auteur.e, le texte et le.a lecteur.rice. Si on considère la conférence « Poésie et pensée abstraite » proposée par Paul Valéry en 1939, dans laquelle le.a poète.sse est défini.e « à ce simple fait qu'il change le lecteur en "inspiré" »²⁸⁰, la poésie apparaîtrait non seulement comme un lieu de l'épanchement lyrique ou sentimental mais également comme un lieu privilégié pour agir sur le.a lecteur.rice et lui transmettre une sensation, une émotion. Valéry y travaille plus largement à comprendre ce qui serait le propre de la poésie par rapport à la prose qu'il compare aux faits de la danse et de la marche : considérant la prose comme la marche, c'est-à-dire un mouvement utile, sensé, et dont l'apparence s'avère seconde par rapport à la fin visée, la poésie serait, elle, comparable à la danse dont l'appréhension par le.a spectateur.rice nécessiterait un retour constant entre « l'expression et l'impression »²⁸¹, c'est-à-dire entre le sens qu'il dégage de la manière particulière d'arranger les mots dans le poème et cette manière particulière de créer du sens. En somme, Valéry cherche ici à définir la poésie par ce qu'elle suscite : l'état poétique, qui désigne cette sensation qu'a le.a lecteur.rice devant ce travail formel qui permet le sens du texte. Le lien entre sentiment et poésie dépasserait alors la seule question d'un discours qui exprime les sentiments du.de la poète.sse : le travail poétique, dans lequel les procédés rhétoriques et linguistiques sont consubstantiels au sens, ne permettrait pas seulement de dire les émotions du.de la poète.sse mais d'en susciter chez le.a lecteur.rice. En ce sens, la poésie ne semblerait plus seulement liée à l'expression des émotions, mais également à la création ou au partage de celles-ci. Dominique Rabaté dans son ouvrage *Gestes lyriques*²⁸² ajoute à ce discours sur l'essence agissante de la poésie l'idée selon laquelle l'une des spécificités du poème lyrique moderne tient dans la disparition énonciative du.de la poète.sse qui permet l'action de reconnaissance de la part du.de la lecteur.rice :

« Cette relative transparence du sujet lyrique favorise un mécanisme fondamental de l'énonciation poétique tout entière : l'auditeur ou le lecteur peut en effet se glisser à la place du sujet de l'énoncé et prendre à son compte, pour ainsi dire, le temps de sa récitation, la charge affective du discours »²⁸³.

Cette opération de reconnaissance entre le.a lecteur.rice et l'expérience énoncée dans le poème serait permise par une certaine discontinuité dans la P1 même du.de la poète.sse écrivant.e : en effet, l'auteur montre dans le chapitre V que, lorsque la P1 autobiographique est une P1 qui se veut référentielle et continue, et dont la continuité doit aboutir à la définition fixe du sujet écrivant, la P1 lyrique est, elle, une P1 mouvante. Cette P1 lyrique se verrait unifiée par la recherche mélodique et

280 Cité dans : MARCHAL, Hugues, *La Poésie, op. cit.*, p. 128.

281 Cité dans : *Ibid.*, p. 132.

282 RABATÉ, Dominique, *Gestes lyriques*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2013.

283 *Ibid.*, « Introduction », p. 11.

non par la recherche d'un « moi » stable ; au contraire, à l'image de « Zone » d'Apollinaire, la P1 lyrique proposerait une dispersion, une vision kaléidoscopique du sujet écrivain qui y est présenté dans des temporalités discontinues²⁸⁴.

Ce serait alors par cette inconstance, cette recherche d'amoindrissement de la force autobiographique de la P1 énonciatrice que se rendrait possible cette identification du.de la lecteur.rice à l'énonciateur.rice du poème. Pour exemple, on peut reprendre le commentaire qu'il fait du poème d'Hugo « J'ai cueilli cette fleur pour toi sur la colline » pour illustrer cette manière dont, dans le poème lyrique, la stabilité de la P1 s'efface (Cf. Annexe 3, pp. 137-138)²⁸⁵. Quoique le poème soit originalement dédié, cette dédicace disparaît lorsqu'il se voit publié dans *Les Contemplations* ce qui, de prime abord, lui confère une vertu plus universelle. Plus encore, alors qu'une situation d'énonciation précise se dessine dans le premier vers, celle-ci se voit de suite contrecarrée par les vers suivants dont la dénotation épique des périphrases altère le cadre énonciatif de la promenade « sur la colline » (vers 1), que l'on peut imaginer référer à une réelle promenade du poète, et en font une aventure épique : « l'âpre escarpement » (vers 2), « Que l'aigle connaît seul et peut seul approcher » (vers 3). Cette dimension épique travaillerait à ouvrir le cadre énonciatif du poème qui semblerait progresser dans cette direction. En effet, l'adresse effectuée à la fleur entre les vers 17 et 23, en plus de permettre sa personnification, efface, en la mettant de côté, la femme à qui ce poème est adressé. Un tel déplacement de l'auditoire attendu, en amoindrissant les points du poème référant à la P1 rédactrice du poème, travaillerait lui aussi à une énonciation généralisée du sentiment amoureux. Aussi, la fin du poème, en tant qu'elle met l'accent sur la mélancolie du poète au lieu de s'achever, par exemple, par un retour sur la figure aimée, invite à considérer l'énoncé du poème non seulement comme une expression d'une émotion personnelle mais comme un biais par lequel tout.e lecteur.rice peut, par l'identification avec les faits de sa vie propre, ressentir cette émotion décrite ; ici, la généralisation se ferait par une importance plus grande accordée aux sentiments plutôt qu'à la femme qui les lui procure. On peut enfin souligner, concernant ce poème, que la dénomination qui est faite de l'aimée au vers 20, « abîme plus profond », induit, elle aussi, à une universalisation de l'énoncé : le.a lecteur.rice pouvant alors ranger le nom de celui.elle qu'i.elle aime à la place. Ce détour par Victor Hugo nous montre donc que le lyrisme est apte à susciter les émotions des lecteur.rices dans la mesure où l'expression sentimentale dans le poème n'exclue pas les sentiments du.de la lecteur.rice. Cette affection provoquée par le poème serait donc permise par « l'ajustement d'une expérience singulière à une autre »²⁸⁶ : le poème, qui résulterait de l'expérience singulière du.de la poète.sse, aurait comme spécificité d'être formellement pensé pour que

284 RABATÉ, Dominique, « D'un autre caractère », in *Gestes lyriques*, op. cit., pp. 105-122.

285 *Ibid.*, « Voici des fruits », pp. 139-154.

286 *Ibid.*, « Introduction », p. 12.

l'expérience qu'il exprime soit comprise et ressentie par le.a lecteur.rice, qu'il lui remémore une expérience identifiable à celle exprimée dans le poème. Ainsi, le lyrisme serait liée à la sentimentalité en ce qu'il la dit, mais également en ce qu'il la transmet.

L'intérêt militant du lyrisme tiendrait donc dans sa capacité à agir sur le.a lecteur.rice en lui suscitant les sentiments et sensations figurés par le poème. En somme, le lyrisme devient militant grâce à la notion de « partage expérientiel »²⁸⁷ : le lyrisme est à considérer comme un acte, une performance dans la mesure où la lecture du texte lyrique, par la manière dont celui-ci s'exprime en des termes que tous peuvent identifier, provoque un ressenti et est par cela agissant à proprement parler²⁸⁸. Le texte lyrique, dès lors, se justifie en ce qu'il permet de faire passer un message sentimental en le provoquant selon des modalités affectives. Plus spécifiquement, la pertinence du lyrisme tient dans la douceur de cette transmission : alors que le mot « militantisme » peut renvoyer à des actions politiques parfois violentes ou destructrices, ici la promotion du geste transgressif se fera par l'intermédiaire de sentiments tels que retranscrits et partagés sous l'innocente forme d'un recueil. Pour autant, comprenons que cette dimension pacifique du médium livresque n'empêche aucunement la dénonciation polémique : à l'image de la poésie de Pasolini qui tire profit de l'effacement de la P1, caractéristique du lyrisme, pour lui intégrer des minorités multiples avec lesquelles elle pourra dialoguer et s'enrichir et, par la même occasion, pour ancrer sa poésie dans une perspective polémique en jouant de la dénonciation, l'expression lyrique n'est pas intrinsèquement incompatible avec une ambition plus activiste²⁸⁹. Ainsi, le lyrisme nous permettra de transmettre notre conception nouvelle de l'homosexualité de manière douce sans que son impact idéologique s'en voit réduit par cette volonté pacifiste : tout au contraire, il s'agira de jouer de l'expression sentimentale pour bouleverser le.a lecteur.rice et, ainsi, le.a faire réagir.

2) Applications du lyrisme militant

a) L'esthétique du silence

Dans la mesure où notre ambition militante consiste à faire valoir une pratique individuelle de l'identité, le recueil va travailler sur la question des silences afin de mettre au jour ce qui doit

287 HIMY-PIÉRI, Laure, « De la valeur émotionnelle du lieu commun », in *Scènes d'énonciation de la poésie lyrique moderne*, BIGLARI, Amir, WATTEYNE, Nathalie (dir.), Paris, Classique Garnier, coll. « Rencontres », 2019, p. 90.

288 *Ibid.*, pp. 73-91

289 PASSERONE, Léa, « "J'affirme un besoin déchirant de minorités alliées" : pensée et poétique du minoritaire chez Pasolini », in *Tracés. Revue de Sciences humaines*, n° 30, janvier, 2016, consulté le 24 avril 2023, URL : <http://journals.openedition.org/sid2nomade-1.grenet.fr/traces/6469>, DOI : <https://doi-org.sid2nomade-1.grenet.fr/10.4000/traces.6469>.

tenir de l'expérience individuelle et intime et ce qui peut, au contraire, tenir du public. Avant toute chose, on peut noter que l'esthétique du silence est un trait récurrent dans ce que l'on peut considérer comme l'art homosexuel : parce que les individu.es homosexuel.les étaient persécuté.es, l'expression de leur désir ne pouvait se faire que sur le mode de l'implicite, du dissimilé, du détour²⁹⁰. Jouer d'une telle esthétique n'est donc pas sans intérêt puisqu'elle réfère à ce silence précédemment imposé pour, en somme, le dénoncer. Mais les raisons de l'utilisation du silence sont autres, du moins vont-elles plus loin. En effet, à partir des calligrammes célestes que sont « Cygnus. » et « Callisto. »²⁹¹, nous avons expliqué comment le mouvement apollinarien entre passé et présent se retrouvait dans le recueil et était complété par un regard porté sur l'avenir qui, dans ces deux calligrammes, prend la forme d'un silence qui n'est pas imposé à l'énonciateur.ice mais imposé par l'énonciateur.ice lui.elle-même : l'absence de référents nominaux veut masquer l'identité des amant.es, Phaéon et Artémis, sous-prétexte que cette information n'appartient qu'aux concerné.es. Autrement dit, la question du silence se légitime dans le recueil à l'image de son acception dans ces calligrammes célestes : il va, en somme, s'agir de reprendre le contrôle du silence et de se le réapproprier non en tant que contrainte mais en tant que signe d'une émancipation suffisamment développée pour que les individu.es *queers* puissent cesser de se mettre en avant pour, enfin, profiter d'une expérience intime, personnelle de l'amour. Ce point préfigure donc un état de la société où celle-ci serait devenue assez tolérante envers les identités *queers* pour qu'elles n'aient plus besoin de revendiquer leur différence. Aussi, cette gestion du silence se veut repositionner ce qui appartient à l'intime ou non : en effet, utiliser le silence pour parler d'amour renvoie à l'idée que la pratique amoureuse est quelque chose qui n'a rien à voir avec les sphères publiques, et notamment qui n'a rien à voir avec l'État qui, dès lors, devient injuste à vouloir se mêler et agir dans les affaires d'attirance romantique ou d'identité genrée.

Cette réappropriation du silence s'affirme selon diverses modalités au sein du recueil, dont nous pouvons expliciter quelques-unes ainsi que leur portée militante. Tout d'abord, c'est par la possibilité de travailler sur le plan pictural que le silence prend forme puisque l'image va permettre une expression silencieuse par le biais du symbolisme, à l'instar des présences florales. Ce travail de l'image se justifie d'abord parce que, couplé au médium littéraire, il permet de créer et de donner à voir de nouveaux mondes aux codes de pensée radicalement différents, et ce tel que nous l'avions vu avec l'exemple de Voznesensky (Cf. Illustration 6, p. 144)²⁹². Plus encore, dans le cas du symbolisme floral, puisque les fleurs ont pour but de rendre compte des états intérieurs de Flore-

290 Sur cet art homosexuel du silence, voir : FERNANDEZ, Dominique, *L'Amour qui ose dire son nom*, op. cit.

291 *Désir des larmes*, p. 39, pp. 58-59.

292 Sur l'étude de Voznesensky et la capacité de l'intermédialité à créer des mondes, voir *supra* : Deuxième partie, III, A : Vers un renouveau pictural des techniques expressives, pp. 74-77.

Bérénice, le fait que celles-ci soient muettes vient figurer plus véritablement la nature des états de conscience en les suggérant, au lieu de les décrire avec des mots, en la conscience du. de la lecteur.rice²⁹³. Plus encore que de respecter l'essence qualitative des sentiments, ce qui participe de notre volonté d'une peinture psychologique, le fait que l'expression florale soit muette cherche à rendre à l'intimité ce qui lui revient : puisque la symbolique florale suggère, donne à ressentir les émotions de Flore-Bérénice plus qu'elle ne les décrit, le mutisme de ces fleurs en vient à asseoir la place des sentiments dans la conscience intérieure de l'individu.e. On retrouve donc par cet exemple la volonté de replacer le privé et le public par ce jeu sur l'intermédialité du calligramme qui va permettre une énonciation qualitative qui puisse affirmer, en en rendant compte, le statut intime, personnel des états de conscience dont l'amour et le désir font partie. Mais si dans ces exemples floraux le sens peut tout de même être accessible du. de la lecteur.rice, ne serait-ce que parce qu'i.elle a une bonne connaissance du langage des fleurs, d'autres calligrammes vont volontairement faire en sorte de rendre impossible la lecture. Dans ce cas, un poème notable serait « M. »²⁹⁴ dont le fragment qui compose la bague est masqué jusque dans la retranscription. En l'occurrence, ce geste de dissimulation par l'auteur lui-même poursuit notre logique de réappropriation du silence pour une réappropriation des choses de l'intime. L'ensemble du poème exprimant les remords qui suivent la séparation amoureuse, on peut imaginer que le texte de la bague exprime une honte ou du moins quelque chose que l'auteur n'a pas voulu que le public sache. Ce faisant, en plus de se réapproprier le silence pour replacer ce qui tient de l'intime ou non, l'interprétation de ce fragment masqué comme évoquant une honte amènerait de surcroît à donner forme aux gestes d'introspection et de remise en question de soi que le calligramme présenterait comme relevant de soi et non de l'extérieur : ceci faisant écho à l'idéal d'autonomie réflexive des Lumières en plus, donc, de participer de notre individualisation de l'expérience identitaire en ramenant, en replaçant les affects dans le cadre d'une expérience intime de soi et de sa conscience.

De cette dissimulation dans « M. » découle un autre intérêt du silence pour notre esthétique militante qui consiste à rendre opaque les éléments exprimés de sorte à créer des espaces d'identification et d'interprétation libre pour le.a lecteur.rice, et ce corollairement à nos propos sur le lyrisme et le partage expérientiel²⁹⁵. Dans le cas de « M. », l'impossibilité de lire le texte de la bague se veut pousser le.a lecteur.rice à rentrer en lui.elle-même pour chercher ce qu'il pourrait y être exprimé ; ceci, en plus de soutenir cette intimité de l'action introspective, implique que le.a lecteur.rice s'intègre au poème afin d'en compléter l'énoncé. D'autres procédés peuvent être notés

293 Sur la mesure de l'incompatibilité entre langage et états de conscience, voir : BERGSON, Henri, « De l'intensité des états psychologiques », in *Essais sur les données immédiates de la conscience*, op. cit., pp. 53-105.

294 *Désir des larmes*, p. 27.

295 Sur le lyrisme et sa capacité à partager des affects, voir *supra* : Troisième partie, II, A, 1 : Un lyrisme militant ?, pp. 97-101.

dans cette volonté de permettre l'identification lyrique à l'image de la démultiplication et de l'effacement de la P1 que Rabaté décrit comme caractéristique de la P1 lyrique²⁹⁶. Cette démultiplication de l'énonciateur, tout d'abord, apparaît par l'inconstance du genre de Flore-Bérénice qui saura être alternativement fille, garçon, voire un végétal dans certains calligrammes comme « Le cœur sur le sein, la raison a eu le cœur sans en savoir toutes les raisons. »²⁹⁷ : « Δεινόν και αίσχρον πέταλον », « Terrible et laid pétale ». Le partage expérientiel est alors facilité en écho à l'art journalistique de Handle où « [la] forme grammaticale laisse souvent sujet et temps dans l'indétermination la plus complète. Ce qui laisse la possibilité au lecteur de compléter lui-même l'espace vide avec sa propre expérience »²⁹⁸ : puisque le genre du personnage est indéfini, voire malmené lorsque ce personnage est considéré comme un végétal, il permet une identification à des individu.es d'orientation sexuelle ou d'identité genrée diverses. D'autres modalités d'effacement ou de démultiplication de la P1 sauraient apparaître si l'on considère « Βερενίκη οὐκέτι πνεῖ. »²⁹⁹. La première tient dans la reprise de la figure de Bérénice comme avatar de l'auteur qui, en plus de participer au brouillage du genre, permet de distancer le texte et la P1 de l'auteur par le caractère fictif de ce personnage. Plus encore, le choix de Bérénice, parce que cette figure a une histoire littéraire riche, en vient à renvoyer à d'autres œuvres ou auteur.es de sorte que le lien qui fait de Bérénice le miroir de l'auteur s'amointrisse pour laisser place aux références littéraires multiples auxquelles cette figure renvoie. Par ce jeu de référence, la P1 est donc dissimulée aux yeux du.de la lecteur.rice et démultipliée par la multitude de références littéraires convoquées. Quant au texte lui-même, c'est par sa dimension fragmentaire que s'effectue la démultiplication du sujet lyrique. D'une part, la fragmentation en tant que telle figure une multiplicité d'états qui, disposée sur le même espace livresque, donne à voir une identité simultanément plurielle. D'autre part, la P1 est rendue diffuse par les jeux d'échos qui se font entre les fragments grecs et ceux français : si, dans les fragments français, Flore-Bérénice affirme que « Bérénice, lorsqu'elle sourit, pleure. », le texte grec contredit cela en affirmant que Bérénice ne sourit pas : « Ἐγὼ οὐ μειδίῳ γὰρ ἀρνοῦμαι τό ψεῦδος. », « Je ne souris pas car je refuse le mensonge. ». Ainsi, le dialogue entre les fragments grecs et français insiste et renforce par le paradoxe le caractère changeant de la P1 énonciatrice ; ce pour quoi la pluralité des personnes, la P3 dans les fragments français et la P1 dans ceux en grec, participe également. Cette démultiplication et ce floutage de la P1 énonciatrice s'inscrivent dans notre ambition militante dans la mesure où l'identification par le.a lecteur.rice en sera facilitée et, cette même identification supposant un retour introspectif sur soi, elle participe de cette mise en

296 RABATÉ, Dominique, « D'un autre caractère », art. cit.

297 *Désir des larmes*, p. 12.

298 MONTANDON, Alain, « Introduction », in *Les Formes brèves*, op. cit., p. 12.

299 *Désir des larmes*, pp. 16-17.

valeur des choses intimes ; le silence, présent dans la tentative d'amoindrissement de la P1, ayant ici encore comme intérêt d'insister sur ce besoin de revenir à une pratique intime des affects et, corollairement, de l'identité.

Enfin, cette esthétique du silence trouve un foyer fécond dans l'utilisation au sein du recueil du grec ancien tel que celui-ci est relié à l'expression de la haine de soi et pointe la portée morale implicitement présente dans le recueil. L'utilisation des langues étrangères au sein de *Désir des larmes* s'explique en ce que chacune de ces langues expriment, plus ou moins, un état affectif : l'italien renvoie à l'enfance, l'anglais est la langue d'Aqua et renvoie au désir tandis que le grec est utilisé pour dire, et en même temps pour masquer, les élans pessimistes de Flore-Bérénice à l'égard d'elle-même. Dans un premier temps, l'utilisation du grec ancien participe de l'ambition explicitée plus tôt de redonner à l'intime ce qui lui appartient : en l'occurrence, la peinture de la haine de soi est donc masquée car elle ne doit concerner, en tant qu'affect, que Flore-Bérénice. Plus encore, dans le cadre du sentiment haineux, le fait d'empêcher la lecture fait d'autant plus sens que Bérénice ne se plaît guère à afficher sa haine aux yeux d'autrui : « Bérénice se sent faible d'ossature, comme fragile. Elle ne croit pas être en mesure de s'afficher en un tel poids »³⁰⁰. Plus spécifiquement, c'est à partir de la lecture de l'article de Plazenet Laurence sur les présences du grec dans l'œuvre de Pascal Quignard³⁰¹ que la portée militante du grec saura se dévoiler. En somme, c'est parce qu'il permet de mettre en relief la qualité problématique de cette haine que le grec se légitime : au sein de l'histoire générale du recueil, la haine que Flore éprouve à son propre égard est ce qui l'empêche d'atteindre son but, c'est-à-dire de devenir une nymphe du désir comme Aqua, puisque cette haine la conduit à ne penser qu'à elle et à ses fautes et l'enferme, alors, « en refrain »³⁰². Conséquemment, le grec va premièrement permettre de recréer, lors de l'acte de lecture par le.a lecteur.ice, ce blocage que vit Flore-Bérénice lorsqu'elle se trouve dans ces phases d'introspection où elle ne comprend pas ce qu'elle doit faire pour devenir vertueuse et ainsi pouvoir légitimement désirer autrui. Ainsi, de la même manière que les insertions de citations d'Homère ou de Plutarque chez Quignard servent à freiner l'avancée de la lecture, la difficulté à lire et comprendre le grec ancien vient bloquer l'avancée du.de la lecteur.ice de sorte à lui faire ressentir ce que ressent Flore-Bérénice devant la haine de soi, à savoir : le désespoir qui découle de l'incapacité à trouver une solution à elle-même. Parallèlement à son emploi chez Quignard, l'effet de rupture est d'autant plus marqué qu'en plus d'utiliser une langue étrangère, ladite langue se caractérise par un alphabet particulier qui rend le déchiffrement d'autant plus compliqué. Cette impossibilité à déchiffrer le texte,

300 « Βερενίκη οὐκέτι πνεῖ. », in *Désir des larmes*, p. 16.

301 PLAZENET, Laurence, « Poème obscur : le grec et la littérature grecque dans l'oeuvre de Pascal Quignard », in *Éclats de littérature grecque d'Homère à Pascal Quignard*, 2012, consulté le 25 avril 2023, URL : <https://books.openedition.org/pupo/3240?lang=fr>, DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pupo.3240>.

302 « Sauvagerie », in *Désir des larmes*, pp. 18-19.

par ailleurs, en vient à effectivement recréer un silence lors de la lecture puisque la plupart des lecteur.rices contemporain.es se verront incapables de ne serait-ce qu'épeler le texte ; par cela, il s'agit de redoubler l'expression du désespoir en donnant à entendre le silence lourd qui pèse sur Flore-Bérénice alors qu'elle cherche mais ne trouve pas de remèdes à ses vices. Enfin, c'est par sa connotation philosophique, ou du moins érudite, que le grec ancien se justifie : si Quignard refuse d'utiliser les références ou citations antiques dans le contexte d'une « esthétique de la farcissure »³⁰³, c'est-à-dire dans le cadre d'un emploi pédant où la référence n'est présente que pour donner l'apparence de l'érudition, il assume tout de même par la négative l'existence d'un lien qui unit l'emploi du grec avec l'intellect. C'est par ce lien qu'il opère avec la philosophie que le grec parachève le projet militant : en effet, ce qui cause principalement la haine de Flore-Bérénice, et donc son égocentrisme, c'est la recherche de la vertu absolue. On trouve en effet cette obsession de la vertu dès « Monochromasie. »³⁰⁴, par la mention répétée de la « charité » qui illustre, d'ailleurs, le refrain dans lequel elle est coincée, et « Portrait. »³⁰⁵ où l'absence de vertu est marquée par l'impossibilité de créer quelque chose de bon : ce point se figurant soit par la métaphore de l'enfantement dans le premier fragment grec, soit par le dilemme du second. Mais ainsi, le grec ne permet pas seulement l'expression silencieuse telle que celle-ci illustre la reprise de contrôle par les individu.es *queers* de leur intimité, et notamment de leur intimité affective. En plus de cela, l'utilisation du grec rend compte des états intérieurs de Flore-Bérénice tels que ceux-ci sont liés à la recherche de la vertu. Autrement dit, l'intérêt militant du grec serait sa capacité à remettre chaque chose à sa place, d'une part en masquant l'affect de haine et en le rendant à l'intimité à laquelle il appartient, d'autre part en renforçant l'importance de la vertu comme objet à atteindre par tous ; l'absence de vertu étant ce qui introduit les discours de haine. De fait, si le silence permet de soutenir notre discours *queer* c'est parce qu'il rend compte de la qualité individuelle de l'identité par l'intermédiaire de l'affirmation de l'intimité des affects mais, plus encore, avec l'exemple du grec c'est la vertu et sa recherche qui sont mises en valeur, quoique par leur obsédante absence, de sorte qu'à ce remplacement des affects dans l'intimité qui leur appartient est jointe la recherche de la vertu comme devant être quelque chose que toutes les individualités devraient chercher.

b) Lyrisme dysphorique et transgression queer

303 PLAZENET, Laurence, « Poème obscur : le grec et la littérature grecque dans l'oeuvre de Pascal Quignard », art. cit.

304 *Désir des larmes*, p. 11.

305 *Ibid.*, p. 10.

Plus proche de la question proprement lyrique, les présences élégiaques du recueil cherchent elles aussi à s'inscrire dans l'ambition militante. La première de ces ambitions, à dire vrai, relève pour beaucoup de l'apologie en ce qu'elle ne cherche pas tant à promouvoir un nouveau discours *queer* qu'à réagir contre les discriminations et injustices. Il s'agit alors de partir de la formule *castigat ridendo mores* pour la parodier et proposer un lyrisme qui corrige les mœurs par les larmes. Pour attester, d'abord, de l'effective dimension élégiaque du recueil, on peut souligner la tension présente entre passé et avenir qui jonche le recueil et ronge Flore-Bérénice et que Maulpoix présente comme un *topos* de l'élégie antique³⁰⁶. En effet, il faut entendre que l'élégie est une poésie du « *ressaisissement* »³⁰⁷, c'est-à-dire qu'elle implique une recherche des choses passées, perdues ou révolues sur le plan de l'avenir. Dans ce cadre, le miroir devient lui-même un *topos* élégiaque puisque le.a poète.sse y peut contempler ce qu'i.elle a perdu, ce qui l'amène à vouloir les retrouver, à vouloir « renouer à l'intérieur de soi les fils qui se sont rompus dans l'histoire »³⁰⁸. Dans *Désir des larmes*, ce regard mélancolique sur soi-même et déchiré entre la perte et le désir de reconquérir est très présent et peut s'illustrer avec le miroir de « Le regardant, j'implore... »³⁰⁹ : dans ce poème, dont la dimension mélancolique à l'égard de soi est déjà introduite par l'objet dessiné, on retrouve cette tension commune à l'élégie et à nos poèmes de haine entre, d'une part, les actes passés qui prouvent à Flore-Bérénice qu'elle n'est pas assez vertueuse et, d'autre part, une recherche de vertu tournée vers l'avenir. Cette tension s'incarne tout spécifiquement dans la proposition suivante : « ὄπως ἀεί βλέπων τὸ προσωπὸν μου ἢ δεινὸν καὶ αἰσχρόν. », « afin que toujours regardant mon visage il soit terrible et laid. ». D'une part, la disparition dans le passé est présente par le souhait d'être toujours terrible et laide tel qu'il résulte des introspections de la première partie du recueil qui ont mis en avant l'absence de vertu de Flore-Bérénice. D'autre part, c'est par la présence de l'adverbe « ἀεί », « toujours », que l'avenir se présente : la retrouvaille de la vertu se ferait justement par l'obtention d'un visage qui repousse et ainsi éloigne éternellement autrui de sorte à ne pouvoir lui faire de mal. La dimension de tension est alors d'autant plus intense qu'elle est intégrée au sein d'une même formule. Ceci dit, c'est la dimension pitoyable de l'élégie, telle qu'affirmée à partir de la poésie de la Renaissance³¹⁰, qui va permettre la correction des mœurs : en effet, la démarche apologique consisterait à susciter la pitié du.de la lecteur.rice en lui donnant à voir et à ressentir les méfaits et la douleur causés par les injustices et les discriminations envers les personnes *queers*. Il s'agit alors de reprendre à notre compte ce que nous avons montré sur la capacité de l'expression lyrique à impacter affectivement le.a lecteur.rice mais selon un registre

306 MAULPOIX, Jean-Michel, « La plaintive élégie », in *Du Lyrisme, op. cit.*, pp. 189-218.

307 *Ibid.*, p. 190.

308 *Ibid.*

309 *Désir des larmes*, p. 23.

310 MAULPOIX, Jean-Michel, « La plaintive élégie », in *Du Lyrisme, op. cit.*, pp. 189-218.

plaintif et dans l'espoir de le bouleverser afin de le motiver à agir. Dans le cas de « Le regardant, j'implore... », on a donc la tension entre passé et avenir telle que cristallisée dans la proposition citée qui vient rendre compte du déchirement, mais on peut également voir dans les trois apostrophes à Aphrodite un certain désespèment qui mettrait en relief la perte de repère des identités minoritaires. Le registre élégiaque, ainsi, participe au projet apologique en accusant des maux passés par une mise en évidence de ceux-ci, de sorte à motiver le.a lecteur.rice à agir contre les actes discriminatoires en suscitant en lui.elle la pitié

Pour revenir plus spécifiquement à notre entreprise militante, le registre élégiaque prend un sens bien particulier dès lors qu'il est considéré sous l'angle du geste transgressif *queer*. Il s'agit alors de reprendre la logique subversive utilisée dans l'esthétique du silence, où la conséquence néfaste de la discrimination est présentée sous un angle positif, et de l'appliquer à l'expression dysphorique. Pour comprendre ce dont il est question, il nous faut cependant rappeler ce que nous explique Brassart dans son article sur le cinéma homosexuel de la fin du XX^e siècle³¹¹. Dans son analyse des représentations homosexuelles, il met en lumière la place prépondérante de l'altérité qui caractérise les figures homosexuelles : comme exemple, on peut noter la figure bestiale dans *La Belle et la Bête* de Cocteau qui, d'un côté, évoque quelque chose de monstrueux par son apparence mais qui, à la fin, se démarque par sa beauté intérieure. Selon lui, cette importance de l'altérité s'explique parce qu'elle permet de donner à ressentir la tension entre le sentiment d'inadéquation au monde dû à l'intériorisation des mœurs d'une société hétérosexiste et homophobe et l'espoir, l'aspiration à une existence paisible où les sentiments des homosexuel.les ne les rendent pas coupables. Ainsi, les divers exemples de films que mentionne l'auteur se rejoignent par la mise en avant de l'aliénation qu'opère l'intériorisation des mœurs homophobes ; cette aliénation qui prend la forme d'une basse estime de l'individu.e pour lui.elle-même et dont la scène du film *J'embrasse pas*, où le personnage prend conscience de son homosexualité face à son miroir, dévoile toute la cruauté par la répétition d'insultes à son propre reflet. Une scène semblable se retrouve dans *Désir des larmes* avec « Conte bérénicien. »³¹² : on y retrouve l'aliénation dysphorique avec le vocabulaire péjoratif ou vulgaire ; « injurieux », « crimes », « putain », ainsi qu'avec la mention de la mort qu'évoque la forme circulaire au second-plan telle qu'elle oscille entre le miroir et la corde. Or, cette mention de la mort doit se comprendre de manière relativement semblable au souhait de « Le regardant, j'implore... » puisque la mort apparaît, dans les yeux de Flore-Bérénice, comme un moyen d'atteindre la vertu en éliminant cette chose terrible et laide, car pleine de vices, qu'elle est. Ainsi, l'intériorisation aliénante et dépréciative se retrouve dans le recueil par les présences

311 BRASSART, Alain, « La représentation de l'homosexuel(le) dans le cinéma français. Quelques pistes de réflexion », art. cit.

312 *Désir des larmes*, p. 20.

élégiaques qui le ponctuent, mais en vérité le registre dysphorique cherche à pousser la démarche militante plus loin en joignant à l'expression de cette aliénation l'ambition transgressive des identités *queers*. De la même manière que le recueil commence par des thèmes dysphoriques, il s'agit de partir de cette intériorisation de la haine de soi et de la lier à la recherche de la vertu. Au regard de ce que nous avons précédemment expliqué du lien entre la haine de Flore-Bérénice et sa recherche de la vertu, la remise en question perpétuelle de soi et la recherche constante de ses vices sont conduites par la volonté de devenir quelqu'un de vertueux qui puisse faire le bien autour de soi. Il est alors question de renverser le statut traditionnel de la haine, jugée selon des termes péjoratifs, pour en faire l'ingrédient indispensable d'une cohabitation dans la mesure où celle-ci serait le symptôme d'une remise en question de soi nécessaire pour atteindre la vertu. La dimension transgressive apparaît, d'une part, dans ce renversement de la représentation de la haine qui, dès lors, devient vertueuse puisqu'elle pousse Flore-Bérénice à s'instruire, à s'ouvrir à autrui et, généralement, puisqu'elle pousse à la vertu. En effet, d'autre part, la transgression apparaît en aval de cette recherche par la haine : reconsidérant les propos d'un Foucault, d'un Hocquenghem ou d'un Dustan³¹³, il s'agit de voir dans l'expérience minoritaire de l'intériorisation de la haine un moyen pour faire émerger de nouveaux possibles politiques ou moraux. Par exemple, dans le cadre du recueil, le cheminement de Flore-Bérénice la conduit finalement à des formes créatives qui rompent le modèle sacralisé de l'artiste unique ; ceci pouvant faire écho à des propositions politiques plus égalitaires en ce sens qu'il n'y aurait pas de distinction entre le peuple et ceux.elles qui ont le pouvoir. C'est ainsi par une acception vertueuse de la haine, telle qu'elle présuppose une transgression quant à la réception commune de cet affect, que les calligrammes soutiennent l'ambition militante : l'utilisation du registre élégiaque, en plus de dénoncer les conséquences néfastes de la discrimination, se légitime parce qu'il se les réapproprie pour en faire un moteur vers des transgressions qui puissent profiter à tous. Le geste même de la transgression est alors mis en valeur, de même que l'individualité puisque, en somme, cette transgression par la haine implique un retour introspectif sur soi-même.

B) Poésie narrative et recueil psychologique

Il tient cependant de noter que si la haine parvient à se faire vertueuse c'est grâce à l'établissement d'un cadre contextuel et narratif qui permet de lui donner un certain relief ; loin de nous la volonté de faire les louanges de la haine en soi. Ceci nous amène alors à nous intéresser à la

313 Sur la portée politique et morale de la transgression homosexuelle et *queer*, voir *supra* : Première partie, I, E : Les ambivalences de l'homosexualité dans le contemporain, pp. 23-25.

structure narrative du recueil : de quel récit est-il question ? Comment celui-ci s'incarne-t-il dans l'espace du recueil ? Et comment ce récit se relie-t-il au projet militant ?

1) Le récit de Désir des larmes : l'histoire des nymphes

Parce que le récit dont il est question convoque des éléments d'un projet à l'envergure plus ample, il tient de le contextualiser en explicitant l'origine et les relations qu'entretiennent entre eux les personnages du recueil pour, ainsi, en éclaircir l'intrigue. Le projet dont il est question saurait se nommer, selon les archives de l'auteur, *L'Histoire des nymphes* : il s'agirait d'un récit philosophique aux aboutissements éthiques et esthétiques et dans lequel sont contées les péripéties de quatre nymphes. Ces quatre nymphes possèdent plusieurs attributs dont un élément naturel, un affect et un art. On ne sera dès lors pas surpris de constater que les deux nymphes principalement présentes dans ce recueil de calligrammes soient la nymphe de la littérature, Flore, et celle de l'image, Aqua ; respectivement nymphe des végétaux et de la tristesse et nymphe des liquides et du désir.

Le recueil s'articule autour du personnage de Flore, figurée dans le tout premier calligramme³¹⁴, et retrace son cheminement pour cesser d'être une nymphe de la tristesse et devenir, à la place, une nymphe du désir comme Aqua. Ce souhait s'explique par la cause de l'attribut affectif de Flore : la haine. En effet, Flore se sait pleine de vices, « elle se sait amenée à négliger ce qui lui est autre »³¹⁵ et cela l'enferme dans un cercle de haine pour elle-même dont elle espère pouvoir sortir en désirant à nouveau autrui. Ainsi, par tout un travail introspectif qu'incarnent les poèmes de haine ou, dans une autre veine, les poèmes de réminiscences tels « L'albero e la sua altalena. » ou « Aube. »³¹⁶, le recueil donne à voir les péripéties de Flore pour échanger le triste vert de sa peau contre la bleue, amicale, ouverte à autrui et par cela source de vertus, chevelure d'Aqua³¹⁷.

Dans ce contexte, le personnage de Bérénice doit être entendu comme un prolongement de Flore : Bérénice, en somme, c'est Flore tandis qu'elle enfle la queue de sirène d'Aqua pour se faire, comme elle, nymphe du désir³¹⁸. Or, si l'on regarde la fin du recueil, quoique Flore-Bérénice soit parvenue à sortir d'elle-même pour interagir avec l'autre, l'avant-dernier calligramme pointe la persistance de son incapacité à désirer et à être attirée par autre chose que « τὸ μῖσος καὶ τοῦς

314 « La peau verdure. », in *Désir des larmes*, p. 7.

315 *Ibid.*, « Βερενίκη οὐκέτι πνεῖ. », p. 16.

316 *Ibid.*, p. 41, pp. 42-43.

317 Voir : *Ibid.*, « La mer Amour. », p. 44.

318 Voir : *Ibid.*, « L'abandon. », p. 14.

φόνος »³¹⁹, « la haine et les meurtres », c'est-à-dire la vertu : en effet, rappelons que la haine devient, au sein du recueil, une vertu dans la mesure où elle dénote d'une recherche de perfectionnement de soi. La morale sous-jacente au récit serait donc la suivante : aussi importants que soient autrui et sa fréquentation dans la construction de soi, la construction de l'identité demeure une affaire individuelle, une affaire entre soi et soi. Tout en étant une ode à l'acceptation de soi par l'affirmation de caractères essentiels aux individus, à l'image de la tristesse florale pour Flore ou de l'amour pour les individus *queers*, le recueil affirme aussi l'importance de la réflexion identitaire dans la mesure où la réflexion sur soi doit conduire à la vertu à l'échelle individuelle comme sociétale. Quant à la question du désir, celle-ci fait jour au sein même de la lutte de Flore-Bérénice pour créer son identité : c'est le désir, considéré comme force motrice, et notamment le désir de la vertu qui la conduit à sortir d'elle-même et à s'ouvrir à l'autre pour se rapprocher de la connaissance de ladite vertu. En cela, quoiqu'il puisse paraître absent, le désir est néanmoins au centre de la recherche de Flore-Bérénice : il en est l'objectif en même temps que le principe moteur.

2) *Renouvellements poétiques et renouvellements narratifs*

Dans la mesure où *Désir des larmes* doit sa structure à son récit, le recueil s'instaure comme à mi-chemin entre les genres narratif et poétique. Il va alors s'agir d'observer les dialogues et apports qui s'y font d'un genre à l'autre pour comprendre les renouvellements qui en découlent. Considérant premièrement les apports de la narration à la poésie, un premier point apparaît conséquemment à ce que nous venons d'expliquer. Il s'agit en effet de voir que la narration, en structurant l'ensemble des poèmes, va rendre le recueil significateur en façonnant la forme par laquelle notre morale *queer* saura être exprimée au.à la lecture. Par cela, le recueil considéré comme rassemblement de choses semblables, en l'occurrence des poèmes calligrammatiques, évolue pour devenir un livre à part entière puisque sa disposition en récit suppose que non seulement les poèmes, par ce qu'ils disent, soient significateurs mais que de surcroît la manière même par laquelle ils sont assemblés les uns aux autres fasse aussi sens. Parallèlement au traitement du recueil par les romantiques et les poètes du XIX^e siècle, il s'agit de donner au recueil sa pleine force significatrice par la mise en place d'un échange entre l'espace traditionnel du poème et la qualité structurante de la logique narrative ; ce faisant, le dialogue entre poésie et narration cherche à rendre sa pleine force affective et significatrice au recueil poétique³²⁰. La conséquence de

319 *Désir des larmes*, « Autoportraits. », p. 88.

320 COMBE, Dominique, « Du "recueil" au "Poème-livre", au "Livre-poème" », in *Le Recueil poétique, op. cit.*, pp. 15-22.

proposer un tel « livre de poésie »³²¹ est la possibilité de tirer profit de la temporalité linéaire de l'intrigue pour faire interagir les calligrammes les uns avec autres et, ainsi, pouvoir en modifier le sens ou l'intensité lors de la réception : ce point s'inspirant du traitement de la narration dans *Les Fleurs du mal* dont l'architecture est fondée sur des résonances lexicales ou thématiques³²². Au sein de *Désir des larmes*, on pourrait illustrer ce renforcement sémantique ou affectif par les répétitions lexicales comme picturales qui ponctuent le recueil. Du point de vue du sens, on a vu que les fleurs étaient un symbole essentiel de Flore et leur présence tout au long du recueil, alors même qu'en devenant Bérénice Flore les voulait abandonner, viennent signifier la persistance de Flore au sein de Bérénice. Du point de vue de l'affect, la répétition photographique de la scène du « Conte bérénicien. »³²³ dans l'acte cinq du « Paysage bérénicien. »³²⁴ cherche à en actualiser la version calligrammatique par la capacité de la photographie à donner à voir le réel et ce afin de susciter ou d'accroître le sentiment de malaise du.de la lecteur.rice face à l'aveu de haine exprimé dans le premier des deux poèmes. Plus qu'un renvoie au poème premier, le second vient donc réactualiser son sens pour, en dévoilant l'absence de fiction, en maximiser le potentiel affectif. En outre, c'est par la reprise d'éléments traditionnellement attribués aux formes narratives, mais ici appliqués dans un contexte poétique, que le recueil poétique s'enrichit de son contact avec la narration. À cet égard, c'est surtout le poème « Portrait. »³²⁵ qui nous intéresse puisque, d'une part, sa forme bédéistique implique une dimension narrative et, d'autre part, sa position au sein de l'ensemble du recueil est pensée pour faire de lui une scène d'exposition. Le poème, donc, reprend à son compte la logique de la scène d'ouverture dans laquelle sont posées à la connaissance du.de la lecteur.rice les informations élémentaires et requises pour la compréhension de l'ensemble. Dans ce cadre, la forme bédéistique souligne et renforce cette portée narrative du poème. Parmi les éléments en question, on pourra noter la relation particulière avec les figures paternelle et divine qui, couplée avec l'évocation implicite de l'homosexualité ; « seul, ne m'endormant pas je pense aux hommes qui les ont baisées », sont autant d'indices devant indiquer la nature du sujet abordé : l'identité *queer*. De surcroît, on trouve des éléments caractéristiques de Flore : sa solitude, exprimée par les errances champêtres du deuxième fragment en italien, ou encore sa propension à la haine et à la tristesse qu'on retrouve dans les fragments grecs et anglais. Couplant à ces apports descriptifs le travail du style³²⁶, l'objectif serait de rendre poétique la scène d'exposition en axant la description sur la

321 COMBE, Dominique, « Du "recueil" au "Poème-livre", au "Livre-poème" », art. cit., p. 19.

322 GAUDARD, François-Charles, « La question du recueil dans l'œuvre de Baudelaire », art. cit.

323 *Désir des larmes*, p. 20.

324 *Ibid.*, p. 33.

325 *Ibid.*, p. 10.

326 Sur l'esthétique charitable qui se veut guider le style de l'auteur, voir *supra* : Deuxième partie, III, B, 2 : Travail de l'image et lecteur.rices multiples, pp. 81-85.

peinture psychologique ce qui permet de soutenir notre morale *queer* d'une part en mettant en lumière une identité dans ce qu'elle a de plus individuel, c'est-à-dire son vécu, et d'autre part en créant un texte dont les images puissent être interprétées de manière multiple ; ceci permettant de faire ressortir l'individualité des lecteur.rices.

À l'inverse, l'utilisation de procédés et d'éléments traditionnels du récit dans un contexte poétique se veut renouveler la narration. Dans une perspective réduite, c'est d'abord quant au récit tragique que le recueil opère un bouleversement. La tragédie et le registre tragique apparaissent dans le recueil selon plusieurs modalités pour renforcer l'atmosphère dysphorique dont nous avons explicité les tenants et aboutissants³²⁷. On observe alors diverses références à Bérénice, qu'elle soit mentionnée en tant que telle ou que des formulations fassent allusion au texte de Racine, de même que chaque partie s'ouvre par un épisode de « Aïma. »³²⁸, une tragédie en cinq actes. Au regard de cette tragédie calligrammatique, l'inspiration classique semblerait respectée³²⁹ : on y retrouve l'unité de temps et d'action, la partition en cinq actes dont le schéma narratif est semblable avec successivement l'exposition, l'obstacle, l'entremêlement des périls puis le dénouement catastrophique, et enfin l'éloignement temporel et géographique qui est assuré par les noms aux étymologies grecques³³⁰ qui, en plus de déplacer l'action en dehors de la France, dénote d'une temporalité autre. Seulement, un premier point fait défaut et renouvelle en cela les codes de la tragédie : la mort est explicitement montrée sur *scène*. Considérant plus largement le recueil, on constate en effet que si le tragique se veut présent, notamment par la séparation du recueil en cinq parties, il cherche avant tout à l'être selon son acception moderne, c'est-à-dire comme « un sentiment d'impuissance [dont] l'intervention de l'homme [...] ne peut rien modifier dans le cours des événements »³³¹. Ledit sentiment d'impuissance surgit notamment à la fin du recueil lorsque Flore comprend que tous les efforts fournis pour devenir autre chose qu'elle-même, c'est-à-dire une nymphe du désir, s'avèrent vains puisque la haine et la tristesse lui sont essentielles³³² ; il s'agit alors de déplacer la fatalité de l'ordre du divin vers l'ordre de l'existentiel de sorte à pointer l'impossibilité à être quelque chose d'autre que soi. Par la même occasion, puisque la haine est liée à la vertu, la dimension fataliste saurait aussi s'entendre dans la nécessité d'obtenir la connaissance de la vertu, et ce malgré tout ce que cela peut susciter de pénible dans le rapport de soi à soi. En

327 Sur les présences dysphoriques et leur légitimation, voir *supra* : Troisième partie, II, A, 2, b : Lyrisme dysphorique et transgression *queer*, pp. 106-109.

328 *Désir des larmes*, p. 9, p. 22, p. 32, p. 51, p. 73.

329 BIET, Christian, « L'esthétique de la distance », in *La Tragédie*, Paris, Armand Colin, coll. « Cours Lettres », 1997, pp. 65-85.

330 Les noms des trois personnages, en effet, sont pensés selon le lexique grec : Callipur est celui animé de beaux feux, Abasilde est celui qui ne sera pas prince tandis que Aïma est celle qui fait couler le sang.

331 Citation de Guerin, cité dans : OULANI, Lamia, « Le tragique, un concept à la recherche de sa définition », in *Synergies Algérie*, n° 24, janvier, 2017, p. 123.

332 Voir : « Autoportraits », « Si j'eus été né fille... », in *Désir des larmes*, p. 88, p. 90.

somme, le premier apport quant à la narration s'opère dans le déplacement du tragique théâtral vers le tragique philosophique et, plus précisément, par le déplacement de la fatalité du divin à l'existentiel : ce déplacement ayant comme intérêt de mettre en lumière la recherche identitaire puisqu'il apparaît justement dans l'impossibilité de Flore à être différente, à être « *absolutely* »³³³, « absolument », Bérénice. Le second apport de la poésie à la narration apparaît par la mise en recueil : considéré de manière réductrice comme assemblage d'éléments semblables, c'est par la juxtaposition que les recueils, qu'ils soient poétiques ou non, prennent leur forme de recueil. Et c'est très justement cette composition épisodique, en fragments qui va apporter à la narration en brisant sa linéarité traditionnelle au profit d'une suite d'épisodes séparés par de silencieuses ellipses. Plus encore, les apports de la poésie à la narration dans *Désir des larmes* peuvent s'éclairer à l'aune de l'article de Christèle Devoivre sur le récit poétique³³⁴. L'auteure y définit la spécificité du récit poétique par la qualité autotélique de l'expérience de l'errance, et ce en opposition au roman d'aventure, par exemple, où le cheminement doit mener à l'accomplissement d'un but. Ainsi, dans le récit poétique « le texte devient *la quête de la quête* »³³⁵ : l'objet décrit, par exemple le paysage, y devient l'objet de désir du lecteur comme du personnage et, par cela, trouve sa fin dans le texte par sa seule présence. Il s'agit alors d'appliquer cette même logique mais dans le sens inverse puisque, dans notre cas, c'est le livre poétique qui accueille la narration. Ce faisant, on observe que dans *Désir des larmes* se retrouve cette même logique où le sujet du texte, le personnage ou le paysage, devient l'objet, c'est-à-dire l'objectif, du texte : le sujet, Flore et sa relation à la haine, est également l'objet du recueil dans la mesure où son objectif est de donner à voir une identité en compréhension et en construction d'elle-même. Ainsi, la narration emprunte à la poésie sa qualité autotélique pour renouveler sa manière de prononcer une morale et, ce faisant, pour se renouveler elle-même.

De fait, le dialogue entre narration et poésie se voit doublement intéressant : d'une part, les apports qui se font de l'un à l'autre permettent un renouvellement des deux genres littéraires tel qu'il soutient notre ambition de renouveler la pensée de l'amour et de l'identité³³⁶ et, d'autre part, ces renouvellements donnent forme et conduisent la morale que nous voulons défendre, à savoir la nécessité de se construire comme une individualité. Aussi, il faut retenir de ce temps d'étude la possibilité de combiner les gestes apologique et militant : de la même manière que le dialogue

333 « If I was born a girl... », *Désir des larmes*, p. 13.

334 DEVOIVRE, Christèle, « Errance dans le récit poétique, errance du récit poétique », in *Errances*, BOUVET, Rachel, LATENDRESSE-DRAPEAU, Myra (dir.), Université du Québec à Montréal, coll. « Figura », n° 13, 2005, pp. 31-40.

335 *Ibid.*, p. 37.

336 Sur la portée apologique des renouvellements formels, voir *supra* : Deuxième partie, II, A : Une bouleversante intermédialité : de nouveaux possibles pour la littérature, pp. 57-66.

intermédial renouvelle la littérature et, par cela, devient apologique en soutenant le besoin de nouveauté, le dialogue entre les genres doit aussi promouvoir ce besoin de renouveau. Or, parce que ces renouvellements ont intimement partie liée avec notre propos militant, on constate une combinaison possible des deux.

3) *La mise en recueil : pour un recueil psychologique*

Revenons à présent sur la question du recueil car c'est par cet intermédiaire que se parachève l'incarnation de notre morale *queer*. Pour rappel, il s'agit d'inviter à une pensée plus individuelle de l'identité, en opposition à l'aliénation communautaire. Dans ce cadre, tel que nous avons pu l'introduire dans nos derniers propos, une forte importance est accordée à la peinture psychologique : le portrait de l'errance de Flore au cœur de ses propres affects étant le sujet-objet du récit. La disposition du recueil, dès lors, va travailler à permettre cette peinture psychologique non seulement par la narration, qu'elle dispose en une succession d'épisodes, mais par sa qualité même de « livre poétique »³³⁷. Il faut alors reconsidérer le cas du recueil baudelairien pour mettre au jour comment la disposition particulière du recueil permet la peinture psychologique. La spécificité du livre poétique, tel qu'il s'incarne dans *Les Fleurs du mal* ou le *Spleen de Paris*, tient avant tout dans sa cohérence d'ensemble qui, dans notre cas, s'instaure par la narration³³⁸. Mais l'article de Gaudard François-Charles, à partir de la préface-dédicace du *Spleen de Paris*, met au jour une autre caractéristique, fort pertinente pour notre propos, que serait la possibilité de mimer, au sein du recueil, les « mouvements lyriques de l'âme, [les] ondulations de la rêverie, [les] soubresauts de la conscience »³³⁹. L'idée, et ce en accord avec les propos de Roukhomovsky³⁴⁰, est de voir dans la possibilité qu'a le recueil sériel de se lire de manière plurielle un moyen pour figurer le mouvement, la fluidité caractéristique de l'âme et des états de conscience. De fait, en plus d'organiser la narration telle qu'elle se veut rendre compte d'un cheminement psychologique, la nature même du recueil tend à dépeindre l'essence inconstante, fluide de l'âme et de l'errance lyrique. Par cela, le recueil *Désir des larmes* se fait acteur dans la volonté de donner à voir une individualité en construction : plus que permettre le partage de la morale au lecteur.rice par la disposition narrative, la disposition du recueil, en ce qu'elle-même elle peint l'âme, en fait une part intégrante du projet psychologique et, donc, du projet militant.

337 COMBE, Dominique, « Du "recueil" au "Poème-livre", au "Livre-poème" », art. cit., p. 19.

338 GAUDARD, François-Charles, « La question du recueil dans l'œuvre de Baudelaire », art. cit.

339 Cité dans : *Ibid.*, p. 117.

340 ROUKHOMOVSKY, Bernard, « Introduction : la notion de forme brève », in *Lire les formes brèves, op. cit.*, pp. 3-8.

À dire vrai, le propos psychologique du recueil ne s'arrête pas à la figuration de la fluidité de l'âme. En plus de cela, l'organisation du recueil cherche à jouer de la temporalité de la narration pour adjoindre à cette peinture psychologique une proposition d'accompagnement psychologique et morale. En effet, on peut noter avec la chronologie inversée de « Aïma. »³⁴¹ et « Paysage bérénicien. »³⁴² un certain malmenage temporel. Cette inversion est porteuse de sens, mais il nous faut nous attarder sur l'actuelle fin du recueil pour comprendre ce dont il est question. En effet, on peut considérer la position conclusive de « Si j'eus été né fille... »³⁴³ comme un moyen pour ramener le.a lecteur.rice au début du recueil, où se trouve son homologue anglais³⁴⁴, et ainsi l'amener à réitérer sa lecture. Couplant ce point avec l'importance accordée dans le recueil à l'introspection, qu'elle apparaisse par les poèmes de haine ou ceux de réminiscences, il s'agirait de voir dans l'inversion chronologique de « Aïma. » et « Paysage bérénicien. », ainsi que dans l'insertion d'une « introduction »³⁴⁵ à la fin de l'ouvrage, un moyen pour mettre en lumière une certaine méthodologie introspective qui fonctionnerait selon des ressassements rétrospectifs. On pourra, pour argumenter cette théorie, noter que les documents et avant-textes de l'auteur laissent entendre que l'état premier du recueil était totalement renversé : celui-ci devant commencer par « Le désir de l'autre. » et s'achever sur « Le désir de la mort. ». Cette inversion de l'entièreté du recueil laisserait entendre que celui-ci peut, et certainement doit, être lu dans les deux sens : autrement dit, il doit être ressassé par le.a lecteur.rice pour être correctement compris. « Aïma, acte V. »³⁴⁶ amène lui aussi à penser que les inversions chronologiques pointent une méthodologie introspective par rétrospection : ladite Aïma parvenant, après-coup, à comprendre l'ampleur de sa faute. Dès lors, la position première de ce calligramme ne saurait être anodine. Ces bouleversements chronologiques auraient donc comme ambition de pointer, dans le cadre de la compréhension de soi, la nécessité d'un regard introspectif mais qui se fasse également rétrospectif : car si ce regard rétrospectif amène Flore à considérer tout le mal qu'elle a fait³⁴⁷, ce sont par ailleurs les réminiscences qui lui permettent de faire la rencontre d'Aqua au cours de la troisième partie du recueil ; ces réminiscences, notons-le, étant marquées par l'utilisation de l'imparfait³⁴⁸. Ainsi, au-delà de la peinture psychologique, la chronologie même du recueil dans ce qu'elle a de bouleversé rend compte des introspections de Flore et, par la même occasion, elle se veut conseiller aux lecteur.rices d'utiliser une semblable approche critique d'eux.elles-mêmes dans la construction de

341 *Désir des larmes*, p. 9, p. 22, p. 32, p. 51, p. 73.

342 *Ibid.*, pp. 33-37.

343 *Ibid.*, p. 90.

344 *Ibid.*, « If I was born a girl... », p. 13.

345 *Ibid.*, « Préface », p. 93.

346 *Ibid.*, p. 9.

347 Voir : *Ibid.*, « M. », p. 27.

348 Voir : *Ibid.*, « L'albero e la sua altalena. », « Aube. », p. 41, pp. 42-43.

leur identité. On peut aussi, pour affirmer cette forte place accordée à l'introspection rétrospective, noter l'avancée chronologique que marque le « Journal aux chères amours. »³⁴⁹. Par les 99 jours qu'il suppose, le journal impose à la narration un écoulement temporel d'environ cent jours qui permet d'introduire la conclusion de « Si j'eus été né fille... » : après avoir pu reconsidérer les aventures qu'il vient de lui arriver, plus ou moins synthétisées dans « Bleu. »³⁵⁰, Flore comprend qu'elle ne pourra jamais être « ποταμός τοῦ ἔρωτος »³⁵¹, « fleuve de désir », puisqu'elle n'est pas Bérénice mais Flore. De ce fait, le recueil *Désir des larmes* peut être considéré comme un recueil psychologique puisque, d'une part, sa narration et sa forme cherchent à rendre compte de l'intériorité d'un.e individu.e et, d'autre part, parce qu'il se veut conseiller le.a lecteur.rice sur ce domaine en lui proposant une méthode d'analyse de soi. Conséquemment, *Désir des larmes* parvient à se faire militant parce qu'il raconte l'histoire d'une construction identitaire individuelle, qu'en cela il promeut notre discours *queer*, et que, plus encore, il cherche à pousser le.a lecteur.rice à se construire par lui.elle-même en lui faisant don d'une méthode pour se construire qui ne soit pas susceptible de l'aliéner puisque lui.elle seul.e serait acteur.rice de son identité.

~

Concluons cet ultime temps d'étude en synthétisant les enjeux militants de notre propos. Dans la mesure où notre projet apologique nous a amené à proposer une nouvelle représentation de l'homosexualité nous avons été amené à lui adjoindre une portée militante, c'est-à-dire qu'en plus de se défendre contre les thèses ennemies nous avons cherché à proposer une thèse qui agisse pour l'émancipation des individu.es *queers*. Ce faisant, les calligrammes sortent de la passivité de la position de défense pour lutter activement au changement de la condition *queer* par la redéfinition proposée. Cette redéfinition consiste à suppléer à l'identité homosexuelle l'identité *queer* qui, en privilégiant l'identité individuelle contre l'identité communautaire, favorise une pensée et une pratique plus vraie et libre de soi. À cet égard, et reprenant en compte le besoin de montrer l'homosexualité de manière affective, le recueil et les calligrammes s'inscriront dans une veine psychologique de sorte à figurer cette construction individuelle que nous voulons promouvoir. Dans ce cadre, l'acception subversive du lyrisme s'est imposée à nous puisque tout en permettant le partage affectif elle assure une reprise de contrôle de l'identité et des affects par les individu.es

349 *Désir des larmes*, pp. 74-86.

350 *Ibid.*, p. 87.

351 *Ibid.*, « Autoportraits. », p. 88.

eux.elles-mêmes. De même, la narration, en étant le cadre dans lequel s'effectue le portrait psychologique et par le malmenage temporel qu'elle subit, met en valeur cette reprise de contrôle de soi par soi. Quant au désir, celui-ci est toujours présent dans le recueil seulement l'est-il sur un mode asexué et s'avère relié au projet moral que porte le recueil : il s'agit en somme de donner un but à la construction de soi, à savoir l'obtention de la vertu, pour lequel le désir sert de moteur. Aussi, par la nature de ce but, notre projet militant en vient à excéder la seule cause *queer* puisque c'est à toute la société que doivent profiter les transgressions identitaires plurielles ; inventons, renouvelons, inspirons, pourvu qu'un jour nous aimions.

Conclusion

En souhaitant principalement repenser les termes de la visibilité homosexuelle par l'intermédiaire du calligramme, nous sommes parvenus à une redéfinition *queer* de celle-ci dans laquelle l'individu.e n'est pas seulement défini.e par sa sexualité mais par l'ensemble de ses affects tels qu'ils résultent et expriment un parcours de construction identitaire particulier à chaque individu.e ; cette redéfinition de l'individu.e homosexuel.le se voyant portée par le calligramme dont la forme assure par elle-même la portée défensive de notre discours permettant, alors, d'y adjoindre une portée militante. Or, de cette ambition première de défendre l'homosexualité par le calligramme découlait une double problématique : qu'est-ce que le calligramme a à apporter au discours de défense de l'homosexualité, et qu'est-ce que l'insertion d'un tel discours dans la forme calligrammatique apporte à ladite forme ?

Ce qui ressort en premier lieu serait les apports du calligramme vers le discours sur l'homosexualité. Un temps entier a été consacré à la théorisation des possibilités apologiques du calligramme, c'est-à-dire les manières par lesquelles il peut réagir contre l'idéologie homophobe. Ainsi, les apports du calligramme vers l'homosexualité sont premièrement dus à ce qu'énonce sa forme en soit : à partir des propositions de Coste, il est question de voir dans le choix du calligramme un moyen formel pour transmettre ou renforcer notre message de tolérance. À ce titre, la qualité intermédiaire du calligramme, parce qu'elle suppose une redéfinition constante du médium littéraire et appelle à une révolution de la définition de l'objet littéraire, répond aux accusations homophobes en promouvant le geste transgressif dans ce que celui-ci peut apporter de bénéfique à tous, d'une part, et en invitant au geste de rupture des frontières, d'une autre. De même, son intermédialité spécifiquement visuelle défend l'homosexualité en affirmant la naturalité de la notion de différence ; celle-ci se définissant dans l'art apollinarien comme une caractéristique essentielle de la réalité. Plus encore, cette essence renouvelante des formes intermédiales en fait un terrain propice aux réécritures homosexuelles et *queers* de sorte que des passerelles puissent se créer entre amours homosexuelles et hétérosexuelles ; ces mêmes passerelles affirmant l'absence de différence entre les multiples amours. La forme calligrammatique, par elle-même, est donc porteuse de sens et il a s'agit pour nous de tirer profit des notions et concepts impliqués par son histoire, tels le renouveau et la multiplicité, pour les réactualiser selon les besoins du discours homosexuel. À côté de cette dimension sémantique de la forme calligrammatique, le travail sur la brièveté a permis

d'introduire l'impact que celle-ci peut avoir sur la réception du.de la lecteur.rice et sa mise en position active, réflexive. Le choix du calligramme se légitime car il implique le public dans un geste de réflexion, d'une part, et dans un geste d'action, d'une autre, que ce soit par la dimension sentencieuse de certains textes, par la nécessité qu'il impose au.à la lecteur.rice de recomposer l'énoncé ou par la multiplicité des appréciations possibles que permet son hybridité médiale ; cette participation du.de la lecteur.rice étant primordial pour, à grande échelle et sur le temps long, permettre une cohabitation en bonne et due forme. Considérant également ses apports quantitatifs et qualitatifs ainsi que son assemblage particulier au sein du recueil *Désir des larmes*, c'est par son aptitude à donner à voir l'intériorité affective que le calligramme se fait pertinent pour le discours homosexuel. Permettant la peinture psychologique d'un individu *queer* et comprenant ce qu'elle peut avoir de contradictoire, de complexe, voire de traumatique, le calligramme se voit capable non seulement de défendre l'homosexualité en affirmant, par exemple, la naturalité de sa différence, mais également de lutter pour son émancipation en donnant forme à notre militantisme *queer*. Cette portée militante se prolonge dans sa capacité à faire ressortir l'individualité du.de la lecteur.rice par la multiplicité des niveaux d'appréciation ou encore par le malmenage de la linéarité textuelle. En somme, ce que le calligramme apporte à l'homosexualité serait un espace médiatique dont la nature formelle assure la réponse aux arguments homophobes ; cet espace médiatique promouvant, dans le même temps, une vision nouvelle de l'homosexualité et des amours homosexuelles dans laquelle l'individu.e amoureux.se est considéré.e et défini.e par lui.elle-même, et non par les jugements d'autrui ou par l'appartenance à une communauté.

Dans un second temps, quoique la question des apports vers le calligramme se soit faite plus discrète dans le corps de notre propos, le dialogue entre homosexualité et calligramme n'est pas sans intérêts pour lui. Il s'agit en effet de voir que l'insertion d'une ambition apologique et militante au sein de la forme calligrammatique en a permis certains inflexions qui, eux-mêmes, conduisent à l'évolution de cette forme. Ainsi, à l'image des poèmes inspirés de la bande dessinée, du calligramme monochromatique, ou bichromatique selon le point de vue, ou de ceux dont le texte contourne plus qu'il ne dessine l'image, les enjeux polémiques en sont venus à modifier les termes traditionnellement définitoires du calligramme. Ce point étant d'autant plus sensé que le besoin de renouveau ne se voit pas seulement promu par la qualité intermédiaire du calligramme, mais également par les propres renouvellements qu'il subit. L'homosexualité a donc, premièrement, apporté au calligramme en lui imposant une propre redéfinition de lui-même. Secondement, le fait d'incliner le calligramme selon les besoins homosexuels a eu comme effet d'en mettre en valeur certaines capacités expressives comme poétiques qui sauront nourrir, plus généralement, l'art littéraire. À cet égard, l'utilisation du symbolisme illustre la manière par laquelle la visualisation du

texte favoriser l'élaboration d'une esthétique du silence dans laquelle la dimension picturale va permettre de compléter l'énoncé tout en conservant le mutisme désiré, de sorte à permettre une expression qui, tout en disant, ne dit pas. Un autre exemple saurait être les calligrammes photographiques qui amènent à considérer le lieu, le matériel scénographique, la disposition et les jeux de lumière notamment, comme des éléments possiblement expressifs et poétiques de même qu'ils amènent à penser l'œuvre littéraire en dehors de l'espace livresque. La conséquence de ces innovations par le calligramme étant donc d'apporter de nouveaux horizons à la création et à la recherche en littérature, ainsi qu'en histoire de l'art. Par cela, il s'agit également de remettre le calligramme au centre de l'attention : si l'intermédialité suscite un intérêt indéniablement croissant de nos jours, cela n'a pas toujours été le cas du calligramme qui, depuis Apollinaire, ne connaît de grand intérêt, de sorte qu'il en vienne à être relégué au rang de forme ludique qu'on enseigne dans le secondaire. Dès lors, le fait de travailler à mettre au jour les possibilités apologiques et militantes du calligramme ainsi que sa propension toujours d'actualité à renouveler et enrichir l'expression lyrique ne doit pas être uniquement entendu dans le contexte du discours homosexuel mais bien comme une volonté à part entière de faire l'éloge du calligramme, de le redorer en affirmant sa valeur poétique, polémique, morale, voire épistémologique. Ainsi, les apports de l'homosexualité au calligramme ne peuvent se résumer aux innovations formelles qu'il subit : ces innovations se veulent défendre le calligramme, trop tristement revenu à son statut ludique, en mettant en avant l'ampleur et l'efficacité de ses aptitudes.

Lecteur.rices cher.es, si vous nous le permettez nous concluons par trois points. Le premier d'entre eux, pour ne le dire qu'en un souffle, lui qui pourtant nous transporte plus qu'une tempête, nous veut désolés de toutes les fautes commises dans cette recherche qui en sauraient amoindrir la qualité d'ensemble. Le second, plus mélodieux et couronné du rose des pivoines, tenterait de remercier cette expérience théorique et créative dont les bienfaits à l'échelle identitaire auraient mérité, par leur ampleur, une recherche toute entière. L'ultime, enfin, t'es adressé, lecteur.rice chère : que ce soit par les possibles lacunes de l'argumentation ou par le besoin d'actualiser les calligrammes selon ton vécu, ce travail ne saurait être complet ni faire sens sans ta lecture.

Quant à vous, mères, ne nous pardonnez pas car nous avons osé vous chanter.

Bibliographie

I) Sur le calligramme et les littératures visuelles

A) Sur le calligramme et Apollinaire

BASSY, Alain-Marie, BLANCHARD, Gérard, BUTOR, Michel, GARNIER, Pierre, MASSIN, Robert, PEIGNOT, Jérôme, TRICAUD, Jean-Marie, « Du Calligramme », in *Communication et langage*, n° 47, 1987, pp. 47-60.

CAMPA, Laurence, *L'Esthétique d'Apollinaire*, Paris, SEDES, coll. « Esthétique », 1996.

CHUISANO, Nicole, GIRAUDO, Lucien, *Apollinaire*, Paris, Nathan, coll. « Balises », 1993.

DEBON, Claude, *Guillaume Apollinaire après Alcools*, Paris, Lettres modernes, coll. « Bibliothèque des lettres modernes », 1981.

DICKOW, Alexander, « Apollinaire et les fiançailles du verbe », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 1, janvier, 2021, pp. 21-34.

GRISON, Laurent, « Voyage : espace et poésie dans un calligramme d'Apollinaire », in *Mappemonde*, n° 2, 1998, pp. 13-16.

LUKES, Alexandra, « À l'écoute des Calligrammes d'Apollinaire », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 1, janvier, 2021, pp. 35-46.

MOSHER, Nicole-Marie, *Le Texte visualisé : le calligramme de l'époque alexandrine à l'époque cubiste*, Paris, Peter Lang, coll. « Plg.Humanities », 1990.

MOUCHERIF, Abdelhakim, « La Lettre et la figure dans *Calligrammes* de Guillaume Apollinaire », in *Quêtes littéraires*, n° 5, décembre, 2015, pp. 109-118.

PEIGNOT, Jérôme, *Du Calligramme*, Paris, Chêne, 1978.

SACKS-GALEY, Pénélope, *Calligramme ou écriture figurée, Apollinaire inventeur de formes*, Paris, Lettres modernes, coll. « Interférence arts/lettres », 1988.

B) Sur les littératures visuelles et intermédiales

BELARBI, Salaheddine, « Les graffiti comme rhétorique de contestation. Le *hirak* du Rif », in *Insaniyat*, n° 85-86, décembre, 2019, consulté le 7 avril 2022, URL : <http://journals.openedition.org/insaniyat/21451>, DOI : <https://doi.org/10.4000/insaniyat.21451>.

BORY, Jean-François, *Anthologie provisoire*, Marseille, Al Dante, coll. « Niok », 2002.

BORY, Jean-François, MAUNET-SALLIET, Isabelle, *Calligrammes & compagnie, etcetera*, Marseille, Al Dante, 2010.

BUTOR, Michel, *Les Mots dans la peinture*, Genève, Albert Skira, coll. « Les Sentiers de la création », 1969.

CABOCHE, Elsa, LORENZ, Désirée (dir.), *La Bande dessinée à la croisée des médias*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, coll. « Iconotextes », 2019.

FISCHER, Caroline, « *Intermedia* et intermédialité », in *Intermédialités*, FISCHER, Caroline (dir.), Paris, Société française de littérature générale et comparée, coll. « Poétiques comparatistes », 2015, pp. 7-18.

GEINOZ, Philippe, *Relations au travail : dialogue entre poésie et peinture à l'époque du cubisme*, Genève, Librairie Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 2014.

H. CASID, Jill, « Pyrographies : Photography and the good death », in *Women and performance*, n° 22, 2012, pp. 109-131.

HUANG, Bei, « Henri Michaux et l'aventure du geste », in *Littérature*, n° 3, 2014, pp. 106-122.

LAGEIRA, Jacinto, *Du mot à l'image & du son au mot*, Marseille, Le mot et le reste, coll. « Formes », 2006.

LANDEROUIN, Yves, « Pour une typologie générale des procédés de transformation intermédiaire », in *Intermédialités*, FISCHER, Caroline (dir.), Paris, Société française de littérature générale et comparée, coll. « Poétiques comparatistes », 2015, pp. 119-140.

MASNATA, Pino, *Poesia visiva : storia e teoria con un percorso iconografico*, Roma, Bulzoni, coll. « Quaderni dell'Istituto di scienze dello spettacolo, della musica e della comunicazione », 1984.

MASSIN, Robert, *La Lettre et l'image*, Paris, Gallimard, 1970.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, coll. « Folio / Essais », 1964, [1960].

PEIGNOT, Jérôme, « Les jeux de la typographie et du sens », in *Communication & langages*, n° 48, janvier – mars, 1981, pp. 52-61.

PEIGNOT, Jérôme, *Typoésie*, Paris, Imprimerie Nationale, 1993.

POZZI, Giovanni, *La Parola dipinta*, Milano, Adelphi edizioni, coll. « Il ramo d'oro », 2002, [1996].

ROSENTHAL, Olivia, RUFFEL, Lionel (dir.), *Littérature, La littérature exposée*, n° 160, décembre, 2010.

ROSENTHAL, Olivia, RUFFEL, Lionel (dir.), *Littérature, La littérature exposée 2*, n° 192, décembre, 2018.

VOUILLOUX, Bernard, « Intermédialité et interartisticité. Une révision critique », in *Intermédialités*, FISCHER, Caroline (dir.), Paris, Société française de littérature générale et comparée, coll. « Poétiques comparatistes », 2015, pp. 55-70.

II) Sur l'homosexualité

A) Sur l'homosexuel.le et l'homosexualité dans la littérature

AMINIAN TABRIZI, Ârash, « Sur/vivre aux limites (1) : Sexistence et transgression dans *Plus fort que moi* de Guillaume Dustan », in *Revue critique de fixxion française contemporaine*, BORDAS, Éric, HEATHCOTE, Owen (dir.), n° 12, 2016, consulté le 13 août 2022, URL : <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx12.06/1054>.

BERTONE, Manuela (dir.), *Franco-Italica*, n° 441, février, 1993.

BORDAS, Éric, « Cultures gays et identités queers, ou la pensée d'un style », in *Critique*, n° 683, avril, 2004, pp. 280-295.

BORDAS, Éric, « Style gay ? », in *Littérature*, n° 147, mars, 2007, pp. 115-129.

BORRILLO, Daniel, COLAS, Dominique, *L'Homosexualité de Platon à Foucault*, Paris, PLON, 2005.

CAMERINI, Laurent, « Homosexualité vs. Homo-sexualité chez Marguerite Duras », in *Revue critique de fixxion française contemporaine*, BORDAS, Éric, HEATHCOTE, Owen (dir.), n° 12, 2016, consulté le 14 août 2022, URL : <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx12.14/1020>.

CHEVAL, Olivier, « Voici venu le temps d'aimer : les camaraderies utopiques d'Alain Guiraudie », in *Revue critique de fixxion française contemporaine*, BORDAS, Éric, HEATHCOTE, Owen (dir.), n° 12, 2016, consulté le 14 août 2022, URL : <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx12.16/1026>.

FEOLE, Eva, « Le déchaînement littéraire : *Sphinx* d'Anne Garréta et *Le Corps lesbien* de Monique Wittig », in *Revue critique de fixxion française contemporaine*, BORDAS, Éric, HEATHCOTE, Owen (dir.), n° 12, 2016, consulté le 14 août 2022, URL : <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx12.11/1034>.

FOERSTER, Maxime, « Du "Familles, je vous hais !" au transfuge de classe : le cas Eddy Bellegueule », in *Revue critique de fixxion française contemporaine*, BORDAS, Éric, HEATHCOTE, Owen (dir.), n° 12, 2016, consulté le 14 août 2022, URL : <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx12.08/1051>.

GIGUÈRE, Nicholas, PINHAS, Luc, « Presse gaie, littérature et reconnaissance homosexuelle au tournant des années 1980 en France et au Québec », in *Revue critique de fixxion française contemporaine*, BORDAS, Éric, HEATHCOTE, Owen (dir.), n° 12, 2016, consulté le 12 août 2022, URL : <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx12.02/1030>.

LAMBERT, Jérémy, « Le roman sentimental gay francophone », in *Revue critique de fixxion française contemporaine*, BORDAS, Éric, HEATHCOTE, Owen (dir.), n° 12, 2016, consulté le 12 août 2022, URL : <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx12.03/1036>.

LARIVIÈRE, Michel, *Les Amours masculines*, Paris, Lieu commun, 1984.

PASSERONE, Léa, « "J'affirme un besoin déchirant de minorités alliées" : pensée et poétique du minoritaire chez Pasolini », in *Tracés. Revue de Sciences humaines*, n° 30, janvier, 2016, consulté le 24 avril 2023, URL : <http://journals.openedition.org/sid2nomade-1.grenet.fr/traces/6469>, DOI : <https://doi-org.sid2nomade-1.grenet.fr/10.4000/traces.6469>.

ROSELLINI, Michèle, « Homosexualité et esprit fort dans la première moitié du XVII^e siècle : indices poétiques d'une "invisible affinité" », in *Les Dossiers du Grihl*, n° 1, mars, 2010, consulté le 11 avril 2022, URL : <http://journals.openedition.org/dossiersgrihl/3949>, DOI : <https://doi.org/10.4000/dossiersgrihl.3949>.

TOMICHE, Anne, ZOBERTMAN, Pierre (dir.), *Littérature et identités sexuelles*, Paris, Société Française de littérature générale et comparée, coll. « Poétiques comparatistes », 2007.

B) Sur l'homosexualité dans l'histoire, la société et les arts

BALTHAZART, Jacques, *Biologie de l'homosexualité : on naît homosexuel, on ne choisit pas de l'être*, Wavre, Mardaga, coll. « PSY-Théorie, débats, synthèses », 2010.

BERTHU-COURTIVRON, Marie-Françoise, POMEL, Fabienne (dir.), *Le Genre en littérature. Les reconfigurations masculin-féminin du Moyen Âge à l'extrême contemporain*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2021.

BERSANI, Léo, *Homos : repenser l'identité*, MAROUBY, Christian (trad.), Paris, Odile Jacob, 1998, [1995].

BETHMONT, Rémy, GROSS, Martine (dir.), *Homosexualité et traditions monothéistes. Vers la fin d'un antagonisme ?*, Genève, Labor et Fides, 2017.

BOEHRINGER, Sandra, « Le "hors champ" du sexuel : les Anciens et les relations entre femmes », in *Genre, sexualité et société*, n° 1, mars – mai, 2009, consulté le 19 août 2022, URL : <https://journals.openedition.org/gss/446>, DOI : <https://doi.org/10.4000/gss.446>.

BORRILLO, Daniel, *L'homophobie*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2001, [2000].

BORRILLO, Daniel, LANG, Jack, *Homosexuels. Quels droits ?*, Paris, Dalloz, coll. « À savoir », 2007.

BOSWELL, John, *Christianisme, tolérance sociale et homosexualité*, TACHET, Alain (trad.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1985, [1980].

BOURCIER, Sam, *Queer zones : la trilogie*, Paris, Éditions Amsterdam, 2018.

BRASSART, Alain, « La représentation de l'homosexuel(le) dans le cinéma français. Quelques pistes de réflexion », in *Double jeu*, n° 5, 2009, pp. 97-112.

CAZIER, Jean-Philippe (dir.), *L'Objet homosexuel*, Mons, Éditions Sils Maria, 2009.

FERNANDEZ, Dominique, *Amants d'Apollon*, Paris, Bernard Grasset, 2015.

FERNANDEZ, Dominique, *L'amour qui ose dire son nom*, Paris, Stock, 2004.

HOCQUENGUEM, Guy, *Le Désir homosexuel*, Paris, Fayard, 2000, [1972].

JEANNELLE, Jean-Louis, « Introducing queer studies ? », in *Les Temps modernes*, n° 624, mars, 2003, pp. 137-152.

LEMOINE, Laurent, « Homosexualité et morale chrétienne aujourd'hui », in *Études*, n° 10, octobre, 2014, pp. 63-73.

LORD, Catherine, MEYER, Richard, *Art & queer culture*, Londres, Phaidon, 2019, [2013].

MAILLET, Chloé Clovis, « Apercevoir l'amour entre personnes de même genre au Moyen Âge », in *Images re-vues*, n° 17, septembre, 2020, consulté le 21 novembre 2022, URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/8296>, DOI : <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.8296>.

MARTEL, Frédéric, *Le rose et le noir : les homosexuels en France depuis 1968*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 2000.

PÉNET, Martin, « L'expression homosexuelle dans les chansons françaises de l'entre-deux-guerres : entre dérision et ambiguïté », in *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n° 53-54, avril, 2006, pp. 106-127.

PERREAU, Bruno, *Homosexualité*, Paris, EJM, coll. « Libro », 2005.

POIRIER, Guy, *L'Homosexualité dans l'imaginaire de la Renaissance*, Paris, Honoré Champion, coll. « Confluences-Champion », 1996.

PRIN-CONTI, Wendy, « Écrire l'homosexualité en 1910. Stratégies croisées de trois jeunes poètes : Jean Cocteau, François Mauriac et Maurice Rostand », in *Littératures*, n° 81, décembre, 2019, pp. 143-154.

ROTH-BETTONI, Didier, *L'homosexualité aujourd'hui*, Toulouse, Milan, coll. « Les essentiels », 2008.

ROWSE, Alfred Leslie, *Homosexuals in history*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1977.

TAMAGNE, Florence (dir.), *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, Paris, Belin, n° 53, octobre – décembre, 2006.

TILLIETTE, Jean-Yves, « Figurer l'invisible : calligrammes médiévaux », in *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, n° 4, 2017, consulté le 10 avril 2023, URL : https://www.persee.fr/doc/crai_0065-0536_2017_num_161_4_96329, DOI : <https://doi.org/10.3406/crai.2017.96329>.

III) Sur la littérature : textes et critiques

A) Sur l'histoire et les concepts littéraires

- ALEXANDRE, Didier, FRÉDÉRIC, Madeleine, GLEIZE, Jean-Marie (dir.), *Le Recueil poétique*, Billère, Vallongues, coll. « Méthodes », 2002.
- ATLAN, Corinne, BIANU, Zéno (dir. et trad.), *Haikus de printemps et d'été*, Paris, Gallimard, coll. « Folio sagesses », 2021, [2002].
- BANCQUART, Marie-Claire, *La Poésie en France du surréalisme à nos jours*, Paris, Ellipses, coll. « Thèmes et études », 1996.
- BERGSON, Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, Flammarion, coll. « Garnier-Flammarion », 2013, [1889].
- BEYAERT-GESLIN, Anne, *Sémiotique des objets : La matière du temps*, Liège, Presses universitaires de Liège, coll. « Sigilla », 2015.
- BIET, Christian, *La Tragédie*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus Lettres », 1997.
- BRODA, Martine, *L'Amour du nom*, Paris, José Corti, coll. « En lisant en écrivant », 2006, [1997].
- COLLOGNAT-BARES, Annie, *Des troubadours à Apollinaire*, Paris, Pocket, 2018, [2009].
- COSTE, Claude, *Morales de la forme*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études de littérature des XX^e et XXI^e siècles », 2022.
- DARBEAU, Bertrand, *Poésie et lyrisme*, Paris, Flammarion, coll. « Garnier-Flammarion, Étonnants classiques », 2004.
- DEVOIVRE, Christèle, « Errance dans le récit poétique, errance du récit poétique », in *Errances*, BOUVET, Rachel, LATENDRESSE-DRAPEAU, Myra (dir.), Université du Québec à Montréal, coll. « Figura », n° 13, 2005, pp. 31-40.
- GENETTE, Gérard, *Palimpseste : la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1982.
- GILLES, Suzanne, « Retour sur la double fin du verbalisme. Un à-propos de la poésie concrète, spatiale, sémiotique et sonore », in *Incertains Regards. Cahiers dramaturgiques*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2013, pp. 91-98.
- HIMY-PIÉRI, Laure, « De la valeur émotionnelle du lieu commun », in *Scènes d'énonciation de la poésie lyrique moderne*, BIGLARI, Amir, WATTEYNE, Nathalie (dir.), Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2019, pp. 73-91.
- KANT, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, RENAUT, Alain (trad.), Paris, Flammarion, coll. « Garnier-Flammarion », 2000, [1790].

MARCHAL, Hugues, *La poésie*, Paris, Flammarion, coll. « Garnier-Flammarion, Corpus, Lettres », 2007.

MAULPOIX, Jean-Michel, *Du lyrisme*, Paris, José Corti, coll. « En lisant en écrivant », 2000.

MAULPOIX, Jean-Michel, *Les 100 mots de la poésie*, Paris, Presse universitaire de France, coll. « Que sais-je ? », 2018.

MAULPOIX, Jean-Michel, *Pour un lyrisme critique*, Paris, José Corti, coll. « En lisant en écrivant », 2009.

MONTANDON, Alain, *Les Formes brèves*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1992.

MONTANDON, Alain, « Formes brèves et microrécits », in *Les Cahiers de Framespa*, n° 14, mars, 2016, consulté le 22 mai 2022, URL : <https://journals.openedition.org/framespa/2481>, DOI : <https://doi.org/10.4000/framespa.2481>.

MONTE, Michel, « La dimension argumentative dans les textes poétiques : marques formelles et enjeux de lecture », in *Argumentation et analyse du discours*, n° 20, avril, 2018, consulté le 7 avril 2022, URL : <http://journals.openedition.org/aad/2511>, DOI : <https://doi.org/10.4000/aad.2511>.

OULANI, Lamia, « Le tragique, un concept à la recherche de sa définition », in *Synergies Algérie*, n° 24, janvier, 2017, pp. 121-133.

PLAZENET, Laurence, « Poème obscur : le grec et la littérature grecque dans l'œuvre de Pascal Quignard », in *Éclats de littérature grecque d'Homère à Pascal Quignard*, 2012, consulté le 25 avril 2023, URL : <https://books.openedition.org/pupo/3240?lang=fr>, DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pupo.3240>.

POSTERS, Bill, *Manuel du street art contestataire*, VILA, Ève (trad.), Paris, Eyrolles, 2020, [2019].

POUDERON, Bernard, « La première apologétique chrétienne : définition, thèmes et visées », in *Kentron*, n° 24, 2008, pp. 227-251.

RABATÉ, Dominique, *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 2001.

RABATÉ, Dominique, *Gestes lyriques*, Paris, José Corti, coll. « Essais », 2013.

ROUKHOMOVSKY, Bernard, *Lire les formes brèves*, Paris, Nathan, coll. « Lettres supérieures », 2001.

ROUSSELOT, Jean, *Histoire de la poésie française*, Paris, Presse universitaire de France, coll. « Que sais-je ? », 1996.

SAINT-AMAND, Denis, « Autour de la littérature sauvage », in *Mémoires du livre / Studies in book culture*, n° 8, novembre, 2016, consulté le 26 mai 2022, URL : <https://id.erudit.org/iderudit/1038026ar>, DOI : <https://doi.org/10.7202/1038026ar>.

VERCIER, Bruno, VIART, Dominique, *La Littérature française au présent*, Paris, Bordas, 2008, [2005].

VIART, Dominique, « Terrains de la littérature », in *Études de la littérature française des XX^e et XXI^e siècles*, août, 2019, consulté le 26 mai 2022, URL : <http://journals.openedition.org/elfe/1136>, DOI : <https://doi.org/10.4000/elfe.1136>.

B) Maîtrise de la langue et travail du texte

CORTAMBERT, Louise, *Le Langage des fleurs*, Paris, Garnier Frères, 1861.

Dictionnaire français-grec, Paris, Hatier, 2020.

FROMILHAGUE, Catherine, *Les Figures de style*, Malakoff, Armand Colin, 2015, [1995].

JARRETY, Michel (dir.), *Lexique des termes littéraires*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche », 2001.

MÉGLIN-DELCROIX, Anne, *Esthétique du livre d'artiste 1960-1980 : une introduction à l'art contemporain*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2011, [1997].

POUGEOISE, Michel, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Armand Colin, 2001.

RAGON, Éloi, *Grammaire grecque*, Paris, Nathan, De Gigord, 2008, [1889].

RIEGEL, Martin, PELLAT, Jean-Christophe, RIOUL, René, *Grammaire méthodique du français*, Paris, Presse universitaire de France, coll. « Quadrige manuels », 2021.

RIOUT, Denys, *La Peinture monochrome. Histoire et archéologie d'un genre*, Encyclopædia Universalis, coll. « Les fiches de lecture d'Universalis » 2017.

Trésor de la langue française informatisé, ATILF – CNRS & Université de Lorraine, URL : <http://atilf.atilf.fr/tlfi.htm>.

C) Œuvres d'auteur.es

- ARAGON, Louis, *Aurélien*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1966, [1944].
- APOLLINAIRE, Guillaume, *Alcools*, Paris, Flammarion, coll. « Garnier-Flammarion », 2018, [1913].
- APOLLINAIRE, Guillaume, *Calligrammes*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1966, [1918].
- APOLLINAIRE, Guillaume, *Poèmes à Lou*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1969, [1947].
- BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du mal*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche », 1999, [1861].
- CAVAFY, Constantin, *Eros, Thanatos, Hypnos. Poèmes*, JACQUEMIN, Pierre (trad.), Paris, Riveneuve, 2020, [1947].
- COPPER, Dennis, *Wrong*, CHICHEREAU, Carine (trad.), Paris, Le Serpent à plumes, coll. « Désordres », 2002, [1992].
- DE BÈZE, Théodore, MAROT, Clément, *Les Psaumes en vers français*, Genève, Librairie Droz, 1986, [1562].
- DESNOS, Robert, *Sommeils*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2021, [1922].
- DIDEROT, Denis, *La Religieuse*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1972, [1780].
- ÉLUARD, Paul, MAN, Ray, *Les Mains libres*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2022, [1937].
- GAUTIER, Théophile, *Émaux et camées*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1981, [1872].
- GAUTIER, Théophile, *Mademoiselle de Maupin*, Paris, Flammarion, coll. « Garnier-Flammarion », 1966, [1835].
- GIDE, André, *Les Faux-Monnayeurs*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2018, [1926].
- GREEN, Julien, *Sud*, Paris, Flammarion, coll. « Garnier-Flammarion », 2008, [1953].
- GUIBERT, Hervé, *Suzanne et Louise*, Paris, Gallimard, 2005, [1980].
- HUGO, Victor, *Ruy Blas*, Paris, Flammarion, coll. « Garnier-Flammarion », 2016, [1838].
- HUYSMANS, Joris-Karl, *À Rebours*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1977, [1884].

LABÉ, Louise, *Sonnets*, in *Œuvres complètes*, Paris, Flammarion, coll. « Garnier-Flammarion », 1986, [1555], pp. 119-136.

LAGRANGE, Marie-Joseph, *Évangile selon Jean*, Paris, Lecoffre, 1936.

LA ROCHEFOUCAULD, François de, *Réflexions ou Sentences et Maximes morales*, Paris, Gallimard, coll. « Folio sagesses », 2012, [1678].

MICHAUX, Henri, « Mouvements », in *Face aux verrous*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1992, [1954], pp. 1 – 20.

MALLARMÉ, Stéphane, *Un Coup de dés n'abolira jamais le hasard*, in *Poésies et autres textes*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche », 2005, [1897], pp. 393-415.

PASCAL, Blaise, *Pensées*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2004, [1670].

PLATON, *Le Banquet*, BRISSON, Luc (trad.), Paris, Flammarion, coll. « Garnier-Flammarion », 2018, [IV^e siècle av. J.C.].

RACINE, Jean, *Bérénice*, Paris, Larousse, coll. « Petits classiques », 2006, [1671].

REVERDY, Pierre, *Plupart du temps*, Paris, Gallimard, 1945.

RIMBAUD, Arthur, *Une Saison en enfer*, in *Œuvres complètes*, Paris, Flammarion, coll. « Garnier-Flammarion », 2016, [1873], pp. 195-238.

ROSTAND, Edmond, *Cyrano de Bergerac*, Paris, J'ai lu, coll. « Librio », 2018, [1897].

SADE, Donation Alphonse François de, *Les 120 journées de Sodome*, Paris, 10/08, 2014, [1935].

SAPPHÔ, *Odes et fragments*, BATTISTINI, Yves (trad.), Paris, Gallimard, 2005, [VI^e siècle av. J.C.].

SHAKESPEARE, William, *Sonnets*, London, Heinemann, 1966, [1609].

SPONDE, Jean de, *Sonnets*, in *Poésies complètes*, Paris, Classiques Garnier, 2022, [1597], pp. 111-124.

VERLAINE, Paul, *Hombres*, Béziers, H&O, coll. « H&O poche », 2005, [1903].

WILDE, Oscar, *Le Portrait de Dorian Gray*, VOLKOFF, Vladimir (trad.), Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de poche », 2001, [1891].

Table des annexes

Annexe 1 :

PLATON, *Le Banquet*, trad. Brisson Luc, Paris, Flammarion, coll. « Garnier-Flammarion », 2018, [IV^e siècle av. J.C.], pp. 154-155.

DIOTIME

Cela dit, poursuivit-elle, ceux qui sont féconds selon le corps se tournent de préférence vers les femmes ; et leur façon d'être amoureux, c'est de chercher, en engendrant des enfants, à s'assurer, s'imaginent-ils, l'immortalité, le souvenir et le bonheur, « pour la totalité du temps à venir ». Il y a encore ceux qui sont féconds selon l'âme : oui, précisa-t-elle, il en est qui sont plus féconds dans leur âme que dans leur corps, cherchant à s'assurer ce dont la gestation et l'accouchement reviennent à l'âme Et cela, qu'est-ce donc ? La pensée et toute autre forme d'excellence. Dans cette classe, il faut ranger tous les poètes qui sont des procréateurs et tous les artisans que l'on qualifie d'inventeurs. Mais, poursuivit-elle, la partie la plus haute et la plus belle de la pensée, c'est celle qui concerne l'ordonnance des cités et des domaines ; on lui donne le nom de modération et de justice.

Quand, par ailleurs, parmi ces hommes, il s'en trouve un qui est fécond selon l'âme depuis son jeune âge ; parce qu'il est divin, et que, l'âge venu, il sent alors le désir d'engendrer et de procréer, bien entendu il cherche, j'imagine, en jetant les yeux de tous côtés, la belle occasion pour procréer ; jamais, en effet, il ne voudra procréer dans la laideur. Aussi s'attache-t-il, en tant qu'il est gros, aux beaux corps plutôt qu'aux laids, et, s'il tombe sur une âme qui est belle, noble et bien née, il s'attache très fortement à l'une et à l'autre de ces beautés, et, devant un individu de cette sorte, il sait sur-le-champ parler avec aisance de la vertu, c'est-à-dire des devoirs et des occupations de l'homme de bien, et il entreprend de faire//l'éducation du jeune homme. C'est que, j'imagine, au contact avec le bel objet et dans une présence assidue auprès de lui, il enfant et il procrée ce qu'il portait en lui depuis longtemps ; qu'il soit présent ou qu'il soit absent, sa pensée revient à lui et de concert avec lui il nourrit ce qu'il a procrée. Ainsi une communion bien plus intime que celle qui consiste à avoir ensemble des enfants, une affection bien plus solide, s'établissent entre de tels

hommes ; plus beaux en effet et plus assurés de l'immortalité sont les enfants qu'ils ont en commun. Tout homme préférera avoir des enfants de ce genre plutôt que des enfants qui appartiennent au genre humain.

Annexe 2 :

GAUTIER, Théophile, « Contralto », in *Émaux et camées*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1981, [1872], pp. 51-54.

On voit dans le Musée antique,
Sur un lit de marbre sculpté,
Une statue énigmatique
D'une inquiétante beauté.

Est-ce un jeune homme ? est-ce une femme ?
Une déesse, ou bien un dieu ?
L'amour, ayant peur d'être infâme,
Hésite et suspend son aveu.

Dans sa pose malicieuse,
Elle s'étend, le dos tourné
Devant la foule curieuse,
Sur son coussin capitonné.

Pour faire sa beauté maudite,
Chaque sexe apporta son don.
Tout homme dit : C'est Aphrodite !
Toute femme : C'est Cupidon !

Sexe douteux, grâce certaine,
On dirait ce corps indécis
Fondu, dans l'eau et la fontaine,
Sous les baisers de Salmacis.

Chimère ardente, effort suprême
De l'art et de la volupté,
Monstre charmant, comme je t'aime
Avec ta multiple beauté !

Bien qu'on défende ton approche,
Sous la draperie aux plis droits
Dont le bout à ton pied s'accroche,
Mes yeux ont plongé bien des fois.

Rêve de poète et d'artiste,
Tu m'as bien des nuits occupé
Et mon caprice qui persiste
Ne convient pas qu'il s'est trompé.

Mais seulement il se transpose,
Et, passant de la forme au son,
Trouve dans sa métamorphose
La jeune fille et le garçon.

Que tu me plais, ô timbre étrange !
Son double, homme et femme à la fois,
Contralto, bizarre mélange,
Hermaphrodite de la voix !

C'est Roméo, c'est Juliette,
Chantant avec un seul gosier ;
Le pigeon rauque et la fauvette
Perchés sur le même rosier ;

C'est la châteleine qui raille
Son beau page parlant d'amour ;
L'amant au pied de la muraille,
La dame au balcon de sa tour ;

Le papillon, blanche étincelle,
Qu'en ses détours et ses ébats
Poursuit un papillon fidèle,
L'un volant haut et l'autre bas ;

L'ange qui descend et qui monte
Sur l'escalier d'or voltigeant ;
La cloche mêlant dans sa fonte
La voix d'airain, la voix d'argent ;

La mélodie et l'harmonie,
Le chant et l'accompagnement ;
À la grâce la force unie,
La maîtresse embrassant l'amant !

Sur le pli de sa jupe assise,
Ce soir, ce sera Cendrillon
Causant près du feu qu'elle attise
Avec son ami le grillon ;

Demain le valeureux Arsace
À son courroux donnant l'essor,
Ou Tancrède avec sa cuirasse,
Son épée et son casque d'or ;

Desdemona chantant le Saule,
Zerline bernant Mazetto,
Ou Malcolm le plaid sur l'épaule ;
C'est toi que j'aime, ô contralto !

Nature charmante et bizarre
Que Dieu d'un double attrait para,
Toi qui pourrais, comme Gulnare,

Être le Kaled d'un Lara,

Et dont la voix, dans sa caresse,
Réveillant le cœur endormi,
Mêle aux soupirs de la maîtresse
L'accent plus mâle de l'ami.

Annexe 3 :

HUGO, Victor, « Poème XXIV », in « Livre Cinquième. En Marche », in *Les Contemplations*, Paris, Flammarion, coll. « Garnier-Flammarion », 1995, [1856], pp. 263-264.

J'ai cueilli cette fleur pour toi sur la colline.
Dans l'âpre escarpement qui sur le flot s'incline,
Que l'aigle connaît seul et peut seul approcher,
Paisible, elle croissait aux fentes du rocher.
L'ombre baignait les flancs du morne promontoire ;
Je voyais, comme on dresse au lieu d'une victoire
Un grand arc de triomphe éclatant au vermeil,
À l'endroit où s'était englouti le soleil,
La sombre nuit bâtir un porche de nuées.
Des voiles s'enfuyaient, au loin diminuées ;
Semblaient craindre de luire et de se laisser voir.
J'ai cueilli cette fleur pour toi, ma bien-aimée.
Elle est pâle, et n'a pas de corolle embaumée,
Sa racine n'a pris sur la crête des monts
Que l'amère senteur des glauques goëmons ;
Moi, j'ai dit « Pauvre fleur, du haut de cette cime, »
Tu devais t'en aller dans cet immense abîme »
Où l'algue et le nuage et les voiles s'en vont. »
Va mourir sur un cœur, abîme plus profond. »
Fane-toi sur ce sein en qui palpite un monde. »
Le ciel, qui te créa pour t'effeuiller dans l'onde, »
Te fit pour l'océan, je te donne à l'amour. »

Le vent mêlait les flots ; il ne restait du jour
Qu'une vague lueur, lentement effacée.
Oh ! comme j'étais triste au fond de ma pensée
Tandis que je songeais, et que le gouffre noir
M'entraînait dans l'âme avec tous les frissons du soir !

Illustration 3 :

APOLLINAIRE, Guillaume, « Lettre-Océan », in *Calligrammes*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1966, [1918], pp. 43-45.

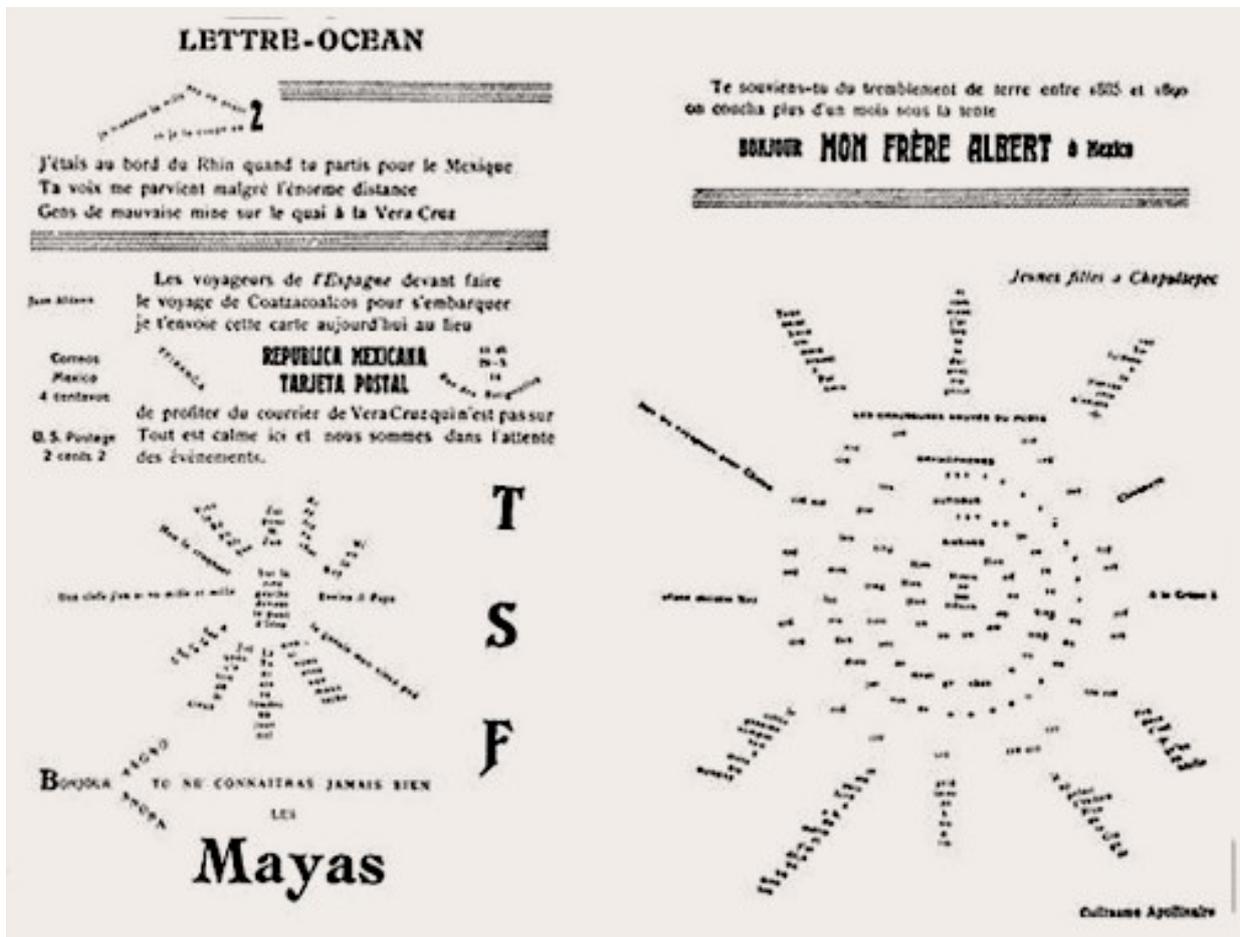


Illustration 4 :

APOLLINAIRE, Guillaume, « Paysage », in *Calligrammes*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1966, [1918], p. 27.

V
OI ?
 LA
C MAISON
Où NAISSENT
LES É
TOI LES
ET LES DIVINITÉS

CET
ARBRISSEAU
QUI SE PRÉPARE
A FRUCTIFIER
TE
RES
SEM
BLE

C
O
U
C
H
É
S
MANTS
VOUS
VOUS
SÉ
PA MES
RE MEM
R
E
Z

a

E
L
B
M
S
N
E

e
m
u
f
i
u
q
é
m
l
u
l
UN CIGARE a

Illustration 5 :

MAUR, Raban, « Christ en croix », in *De Laudibus sanctae crucis*, VIII^e – IX^e siècle (Consultable dans : MASSIN, Robert, « Vers figurés et calligrammes », in *La Lettre et l'image*, Paris, Gallimard, 1970, p. 163).

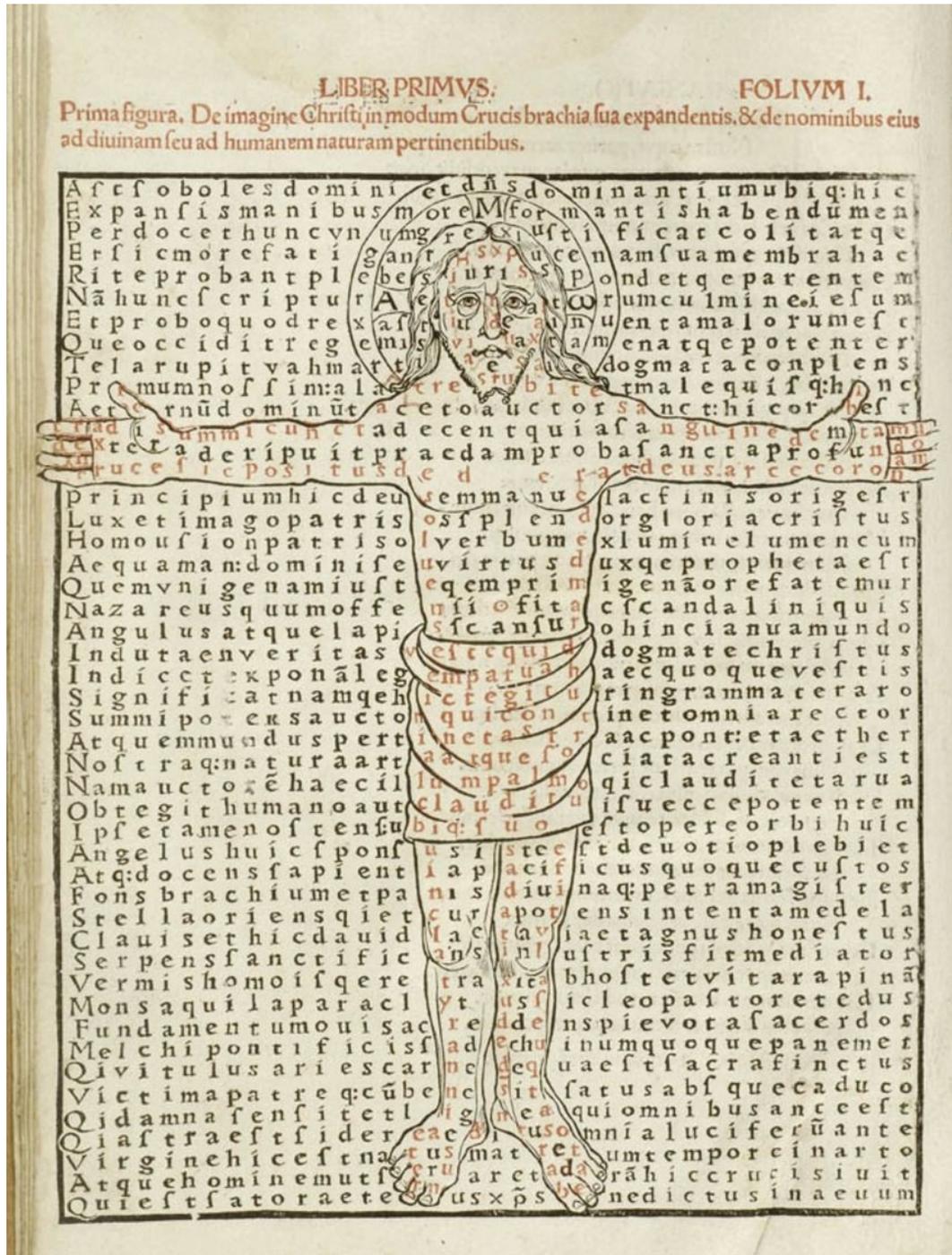


Illustration 6 :

VOZNESENKY, Andreï, « La Mouette (le slip de Dieu) », 1970 (Consultable dans : PEIGNOT, Jérôme, « Poésie visuelle », in *Typoésie*, Paris, Imprimerie Nationale, 1993, p. 318.).

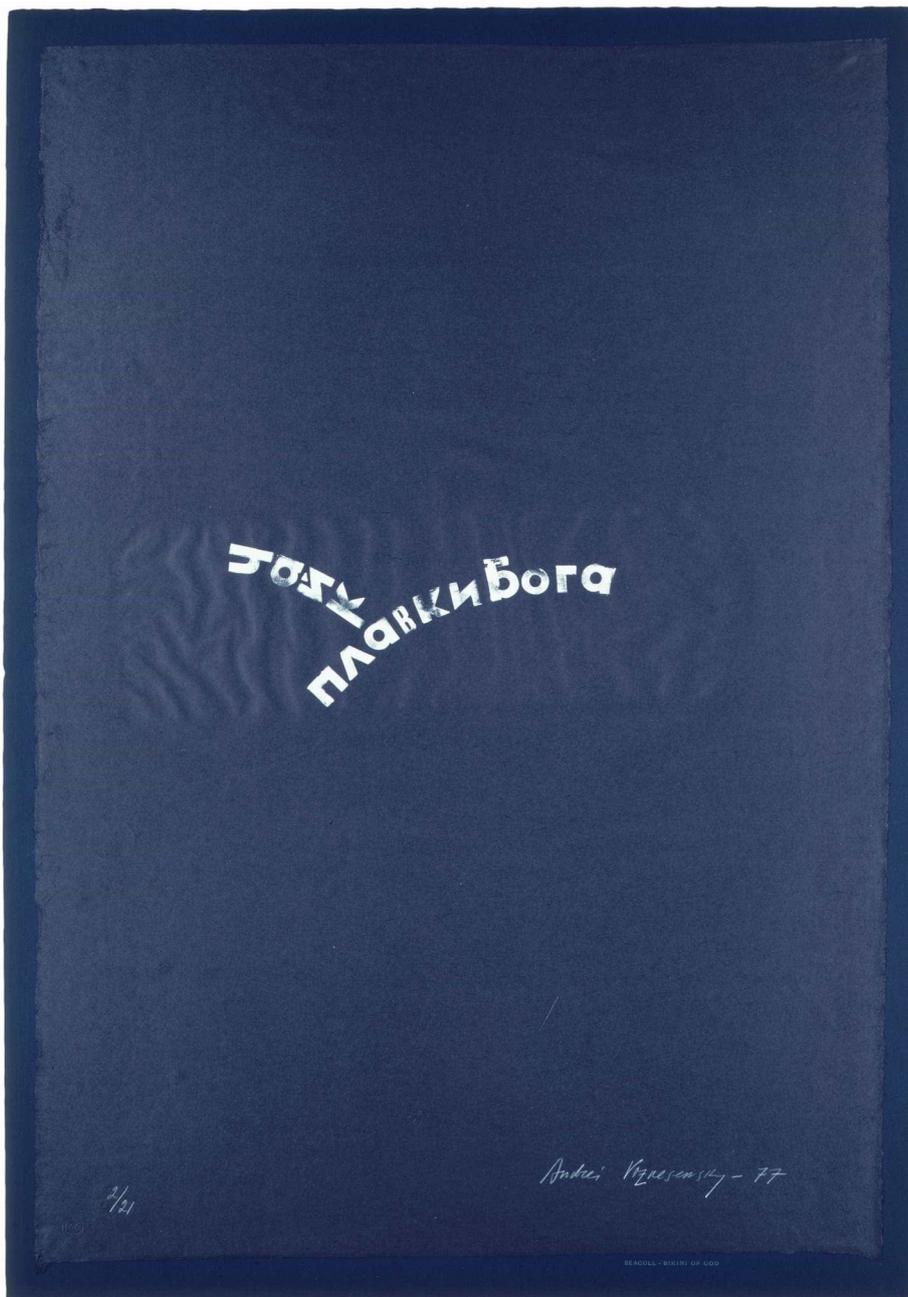


Table des matières

Déclaration anti-plagiat (p. 1)

Introduction (p. 3)

Première partie : Apologie et visibilité homosexuelle : définitions et problématisation (p. 13)

I) Parcours historique des réceptions de l'homosexualité : une visibilité en défaut (p. 13)

A) La pédérastie et l'homosexualité (p. 14)

B) L'homosexualité et le péché (p. 16)

C) Homosexualité et criminalité (p. 18)

D) La pathologisation de l'homosexualité (p. 21)

E) Les ambivalences de l'homosexualité dans le contemporain (p. 23)

II) De l'apologie homosexuelle au calligramme apologique (p. 26)

A) L'apologie homosexuelle (p. 26)

1) Qu'est-ce qu'une apologie ? (p. 26)

2) Qu'est-ce qu'une apologie homosexuelle ? (p. 28)

B) De l'histoire des homosexuel.les à leur apologie : visibilité problématique et réponse calligrammatique (p. 31)

1) Pour une problématisation de la visibilité homosexuelle (p. 31)

a) De la figure immorale à la figure sentimentale (p. 31)

b) De l'invisibilisation à l'expression (p. 34)

c) L'importance du travail sur la visibilité homosexuelle (p. 37)

2) Le calligramme comme terrain propice à l'apologie homosexuelle (p. 40)

Deuxième partie : Pour une utilisation apologique du calligramme (p. 44)

I) Les vertus de la brièveté (p. 44)

A) Brièveté et esthétique de la mise en activité du.de la lecteur.rice (p. 46)

1) Formes brèves et mise en activité du.de la lecteur.rice (p. 46)

2) Pour une brièveté apologique (p. 48)

B) Poésie, apologie et brièveté : de l'énoncé sentencieux au haïku (p. 52)

II) L'intermédialité et la poésie : renouvellements, ruptures et réconciliations (p. 56)

A) Une bouleversante intermédialité : de nouveaux possibles pour la littérature (p. 57)

1) Contemporanéité des littératures intermédiales et bouleversements des traditions littéraires (p. 57)

2) La transgression intermédiaire au service de l'apologie homosexuelle (p. 61)

B) L'intermédialité comme lieu privilégié du dialogue intertextuelle (p. 66)

1) Réactualiser les discours passés : l'art de la référence (p. 66)

2) Le calligramme comme lieu de réconciliation avec la religion (p. 70)

III) Les apports apologiques d'une visualisation de la poésie (p. 73)

A) Vers un renouveau pictural des techniques expressives (p. 74)

B) Calligramme de la multiplicité et éloge de la différence (p. 78)

1) Peindre la multiplicité de la réalité : les calligrammes apollinariens (p. 78)

2) Travail de l'image et lecteur.rices multiples (p. 81)

Troisième partie : Pour un lyrisme militant : les horizons *queers* de l'apologie homosexuelle (p. 86)

I) Identités homosexuelle et queer : pour une révision critique du concept d'homosexualité (p. 86)

A) L'art homosexuel et l'esthétique de l'apologie (p. 87)

B) Culture homosexuelle et geste transgressif (p. 89)

C) Lectures critiques : mise à l'épreuve de la supplantation *queer* (p. 93)

II) Pour une poésie queer militante : du poème au recueil lyrique (p. 96)

A) Militer par le lyrisme (p. 96)

1) Un lyrisme militant ? (p. 97)

2) Applications du lyrisme militant (p. 101)

a) L'esthétique du silence (p. 101)

b) Lyrisme dysphorique et transgression *queer* (p. 106)

B) Poésie narrative et recueil psychologique (p. 109)

1) Le récit de *Désir des larmes* : l'histoire des nymphes (p. 110)

2) Renouvellements poétiques et renouvellements narratifs (p. 111)

3) La mise en recueil : pour un recueil psychologique (p. 115)

Conclusion (p. 119)

Bibliographie (p. 122)

Table des annexes (p. 133)

Table des illustrations (p. 139)

Table des matières (p. 145)

*Συγγνώσεσθε μοι, διαστέλλων τὸν χρόνον ἐν τοῖς ἀνθεσιν ἧν ἄγαν ἄσχολος ἢ ἡμαρτάνων.
Ποῖ ἡμεῖς ἔρχομεθα ;*