



Fabula / Les Colloques
Hégémonie de l'ironie ?

Ironie Gay

Éric BORDAS



Pour citer cet article

Éric BORDAS, « Ironie Gay », *Fabula / Les colloques*, « Hégémonie de l'ironie ? », URL : <https://www.fabula.org/colloques/document1008.php>, article mis en ligne le 18 Juin 2008, consulté le 19 Avril 2024

Ironie Gay

Éric BORDAS

Une large part de la production romanesque contemporaine, dite « de sensibilité gay », soit assumant frontalement un statut identitaire historiquement posé par des désignateurs lexicaux disponibles, se caractérise par un sens remarquable de la dérision, et surtout de l'autodérision. Assurément, les pédés savent se moquer d'eux-mêmes.

Le rire gay, mélange de méchanceté narquoise et de tristesse désabusée, de cynisme et d'émotivité, est bien connu ; il a ses traits, ses repères, comme l'humour juif, humour communautaire et élitiste, humour de reconnaissance et de sélection : toute l'œuvre de Proust en porte la marque, assimilation personnelle d'une sensibilité inspirée aussi de Saint-Simon ; et aujourd'hui, les comiques de télévision ou de music-hall peuvent être divisés en deux groupes opposés et complémentaires selon leur inspiration stylistique, qui est d'abord affirmation sexuelle.

Répetons-le : le rire gay a l'originalité de prendre d'abord souvent les gays eux-mêmes pour cibles et pour objets. Il s'agit sans doute là d'une réponse de fierté au misérabilisme ambiant, tout en provocation railleuse – on repousse, ainsi, le blâme et le paternalisme par l'effronterie : auquel cas, d'ailleurs, on ne se moque pas tant de soi-même que des autres, retournant les clichés contre leurs producteurs et utilisateurs premiers. Mais peut-être aussi d'un reste de mauvaise conscience ou de haine de soi, puissamment intégrées.

On étudiera ici deux dimensions poétiques de l'humour gay contemporain, la notation satirique et la parodie, que l'on a choisi de lire comme des formes d'*ironie humoresque*, pour reprendre l'étiquette de Jankélévitch, dans la mesure où la pragmatique de la dénonciation, sociale ou esthétique, qui les soutient semble guidée, non par une simple volonté de divertissement, mais par tout un discours critique d'une haute exigence éthique. L'ironie s'énonce dans cette polyphonie des intentions et des représentations, en un lieu de conflit et de subversion des discours.

En cela, par cette dominante stylistique ironique, et quelles que soient les manières personnelles des auteurs, l'écriture gay participe à sa façon de cette hégémonie du soupçon, et de l'instable, qui définit le postmoderne, atteignant jusqu'au soupçon lui-même, dans un soupçon du soupçon, qui devient ironie de l'ironie¹. Et

l'acceptation, qui est, en principe, le contraire même de l'ironie, n'est alors plus loin, quand une double négation s'annule elle-même – faudra-t-il parler de littérature (et d'idéologie) réactionnaire, dans la mort même, dans la vacance d'une ironie constructive ? On posera la question, pour finir.

L'écriture satirique est une grande spécialité des auteurs gays : elle permet de régler leur compte à tout un tas de cibles plus ou moins attendues, et de le faire joyeusement, dans un éclat de rire qui suscite la complicité et appelle l'empathie. Style satirique et manière individuelle se complètent heureusement, comme dans l'exemple suivant : « Pour certains, le sexe est le sexe. Pour Stan par exemple, le tapin luxueux qui est en train de prendre une douche dans ma salle de bains. Sa grosse bite pend entre ses jambes, elle se lève pour obtenir un peu de fric. Avec les mecs du moins. Elle lui sert. Point barre. En fait, ses obsessions sont ailleurs. Il veut réussir, c'est-à-dire gagner beaucoup et finir en vieux-con-marié-ventripotent (il le dit à peu près comme ça). »²

L'objet de la satire est sans surprise : on dénonce une conception traditionnelle (*i. e.* hétérosexuelle) du sexe et de la réussite socio-professionnelle. Le fait que le personnage qui suscite le développement soit un prostitué ne change rigoureusement rien, puisque sa sensibilité n'est pas celle d'un gay : le narrateur l'inclut dans sa condamnation d'une altérité clairement circonscrite. Valeurs et discours rapportés sont vulgaires et présentés comme tels – voir la précaution de la parenthèse, qui thématise le commentaire esthétique. L'intérêt de ces lignes n'est donc pas dans la poétique satirique, mais dans la *manière stylistique* qui personnalise l'énonciation, et fait entendre une ironie critique, dans la distanciation de cette satire de convention. On remarque, en effet, la brutalité grossière, tranquillement assumée, du discours recteur, dans le vocabulaire d'abord (« bite, mecs »), mais plus encore dans le détachement sec des phrases, qui privilégie fortement la construction détachée des séquences nominales. Le discours se diffracte en une série de notations, et cet éclatement de la perception linéaire introduit un premier niveau de distanciation qui laisse, déjà, apparaître le détachement de l'ironie critique, dans la dramatisation rythmée de l'énonciation. Ensuite, les clichés de langue, lexicaux (« point barre, vieux con ») ou énonciatif (la tautologie : N1 est N1 : « le sexe est le sexe »), outre qu'ils historicisent le discours en l'inscrivant dans une synchronie précise du français (contemporain : début XXI^e siècle), attirent l'attention sur un certain *usage* de la langue, dénoncé dans son artificialité. Paradoxe du cliché, objet et sujet ironique par essence : on se moque de lui, mais on l'utilise quand même, la critique devant autoriser l'usage, qui passe par la critique pour être admis. Enfin, le régime stylistique de l'énonciation oriente

¹ Voir É. Bordas, « Ironie de l'ironie », in V. Jouve & A. Pagès (éd.), *Les Lieux du réalisme*, Paris, PSN & L'Improviste, 2005.

² G. Sebhan, *Presque gentil*, Paris, Denoël, 2005, p. 18.

résolument la représentation du côté du comique, du drolatique, avec la parodie de la métaphore métonymique de la bite qui « se lève pour obtenir un peu de fric », caricature animiste et individualiste d'un matérialisme par l'absurde, où toutes les causalités sont confondues.

La question que pose un texte comme celui-là est double. Certes, à un premier niveau, il se contente de demander : comment peut-on être aussi médiocre que ces gens-là ? Mais cette question est elle-même conventionnelle, et l'auteur la retourne contre lui, cliché contre cliché, en ironisant la raillerie. Et la question devient : comment ne pas tomber dans la convention de l'ironie satirique ? Gilles Sebhan ne répond pas vraiment, du reste, hésite, mais fait de cette hésitation la vérité de sa position, loin de tout schématisme et de tout parti pris. Nonobstant, la poétique satirique domine et constitue le style majeur de l'énonciation, ne serait-ce que parce que la dénonciation de l'autre s'effectue à partir d'un sujet qui revendique sa différence, sa distinction, sur la base d'un ethos fondé sur la sincérité et la liberté intérieure que lui assure sa lucidité critique – laquelle ne demande qu'à se poser en conscience morale de la collectivité.

D'un auteur à l'autre, cette tendance poétique est récurrente dans la production gay. Ce sont les manières qui nuancent l'ironisation de la critique de la critique sociale et psychologique. Gilles Sebhan, on vient de le voir, privilégie une brutalité drolatique, tentée par l'absurde et le renoncement (la tautologie, encore). D'autres écrivains s'en remettent aux toujours très efficaces ressources du discours indirect libre comme marqueur de distanciation critique, jouant alors, en plus, d'un effet citationnel, plus ou moins précis.

Benoît Duteurtre, par exemple, dans le portrait discursif d'une caricature de jeune cadre dynamique parisien : son héros n'est pas gêné par les différences d'âge, mais « il trouvait seulement absurde de *sortir* avec des mecs d'un milieu social différent et défendait cette position au sein d'une association d'étudiants gays des universités. Regroupés dans un club amical, ces jeunes gens s'entraidaient pour accéder aux classes supérieures. Ils tissaient des réseaux, publiaient une revue, organisaient des débats, couchaient entre eux, militaient contre le fascisme, la pédérastie, le sida et pour une libre concurrence tempérée par l'État. »³ La langue de Duteurtre ne prend aucun risque, contrairement à celle de Sebhan, privilégiant la médiocrité médiane d'une grisaille langagière générale, transparente, qui est son sujet même (les classes moyennes). L'ironie est strictement contextuelle, ses marqueurs sont d'abord dans l'accumulation des juxtapositions des groupes verbaux (« Ils tissaient, publiaient, organisaient, couchaient ») et des compléments (« militaient contre le fascisme, la pédérastie, le sida et pour une libre concurrence tempérée par l'État »)

³ B. Duteurtre, *Gaieté parisienne* [1996], Paris, Gallimard (« Folio »), 2005, p. 72.

qui produit des rapprochements entre unités, absurdes et cocasses. Le ridicule d'un politiquement correct stéréotypé est exhibé dans ces surcharges quantitatives équilibrées (deux groupes de quatre items, verbes-substantifs), et le narrateur principal rapporte avec une vraie discrétion ces propos, dont la simple mention épuise la critique, pour qui ne partage pas ces valeurs. La mise en italiques de connotation autonymique du verbe « *sortir* » comme cliché mondain, quand « mecs », juste après, n'est pas marqué, prouve bien que la mention, par l'un, est ironique, quand l'usage, par l'autre, est sans recul, et que l'ironie ne concerne pas le niveau de langue mais le sociolecte parisien branché. Benoît Duteurtre est un peu, littérairement, un Michel Houellebecq gay, lui aussi grand amateur de discours indirect libre à la Flaubert, et, assurément, auteur comique du quotidien d'un certain libéralisme urbain.

On constate, dans ces deux exemples, que l'objet de la satire est d'abord le gay lui-même : le gay dans lequel le narrateur ne se reconnaît pas et qu'il n'aime pas (le tapin de Sebhan, le petit étudiant de Duteurtre), peut-être parce qu'il reste trop proche de fonctionnements et de valeurs conventionnels ; mais aussi le gay satiriste, dont l'artificialité stylistique ne trompe personne, et dont la position est, finalement, aussi conventionnelle que le reste. Que reste-t-il à faire, à dire, dès lors que le discours critique devient infiniment réversible ? À se moquer de soi-même, sans trop d'illusion morale, répondent bien des auteurs gays d'aujourd'hui, que les jérémiades d'Yves Navarre ou Dominique Fernandez, dans les années 1970, exaspèrent définitivement. Et à la caricature des autres s'ajoute l'auto-caricature, joyeuse et bavarde.

Un livre comme *Tout m'énerve* de Pascal Pellerin⁴, dont l'esthétique est plus proche des sketches de Muriel Robin ou de Pierre Palmade que de La Bruyère ou Léon Bloy, ne fonctionne que par proposition d'un babil jacassant dont les limites stylistiques font entendre la modestie du propos. Exemple : « *Lucas, 27 ans, cherche un jeune mec sympa et mignon. Forcément avec une annonce aussi stupida je n'obtiens pas l'ombre du début d'un commencement de réponse. Et il est fort probable qu'un week-end entier séquestré dans une bulle Center Park (pourtant ultime cauchemar claustrophobique que l'on ne souhaiterait même pas à son pire ennemi) aurait été tout de même moins glauque et moins déprimant que le machin-truc que je m'obstine à faire depuis maintenant plus d'une heure.* »⁵ Il faut doubler, mentalement, l'énonciation discursive d'une prosodie imaginaire, tout en accents toniques exagérés, en nasales ouvertes, et en accélération rythmique, pour *entendre* la voix qui porte semblable parodie de tranche de vie empruntée aux pages de *Têtu* ou *Cosmopolitain*. Là encore, le rôle poétique majeur est joué par les clichés, de la

⁴ Paris, Le Serpent à plumes, 2000.

⁵ N. Pellerin, *Tout m'énerve*, Paris, J'ai lu, 2002, p. 13.

langue parisienne branchée (« glauque, déprimant »), de la langue gay, précisément (« estúpida », avec cet usage notoire de la féminisation anachronique, et quelques effets d'emprunt, fort peu sérieux), ou, plus largement, de la langue française (« ne pas souhaiter quelque chose à son pire ennemi »). Le lecteur *reconnait*, immédiatement, des repères qui lui sont familiers et qui lui permettent, à la fois de situer et d'identifier, du point de vue scénographique, le locuteur, et lui-même par rapport à ce sujet parlant (questions de la scénographie : qui parle ? mais, surtout : d'où parle-t-on ?). Le texte se veut donc sans surprise. Le cadrage comique est précisé par quelques néologismes, de morphologie très appuyée (« estúpida, claustrophobique, machin-truc »), et par une exagération de récursivité prépositionnelle (« l'ombre du début d'un commencement de réponse »). L'énonciation se caricature elle-même, par une telle surcharge d'effets mille fois entendus, qui doit suggérer quelque chose comme des récits à voix très aiguë autour d'un verre de gin-tonic à l'*happy-hour* de l'*Open café* de la Rue des Archives (75004).

La littérature gay est là dans son option de folle exubérante, volontairement exaspérante, qui ironise tout esprit de sérieux, et d'abord de sérieux gay, qui serait un contresens stylistique, et donc éthique. Il ne s'agit là même plus de se moquer de se moquer, en une ironie de l'ironie, qui resterait constructive, mais d'une futilité de l'instant qui récuse l'idée d'un devenir et d'un investissement sincère dans le discours. Et un livre comme celui de Pascal Pellerin – né en 1972 – est peut-être tout ce qui reste à une génération pour laquelle l'ironie est devenue un truc littéraire, un artifice et un procédé daté, dont on retient, vaguement, l'affirmation d'une certaine insolence, ici assez sottement confondue avec la pétulance du pigiste pressé, formé aux *Chroniques de San Francisco*. La superficialité se veut un style, mais l'ironie n'est plus vraiment là.

Reste encore, pour faire fonctionner le régime poétique de l'ironie, les ressources de la parodie⁶. Par exemple, quand Érik Rémès, qui a fait des études de philosophie, intitule son roman de formation *Je bande donc je suis*⁷, et quand il développe et appuie sa piste stylistique néo-cartésienne en ouvrant son livre par le titre de chapitre suivant, moins amusant, mais tout aussi rigoureux du côté syllabique : « Seropo ergo sum ». On est là à l'opposé de l'inculture heureuse de Pascal Pellerin, avec des références livresques précises, qui jouent de variations autour de repères moraux et existentiels, rappelés sous formes d'énoncés discursifs et littéraires. Comme pour la satire, la cible de la parodie est ici autant dans l'usage personnel que prétend faire (ou ne pas faire) l'écrivain de références générales avec lesquelles il vit aussi, comme tout le monde, que dans une certaine hiérarchisation des

⁶ Voir D. Sangsue, *La Relation parodique*, Paris, José-Corti, 2007.

⁷ Paris, Balland, 1999.

cultures, dont on dénonce, indirectement, et par l'absurdité d'une logique poussée à son terme vitaliste, le sexocentrisme.

Érik Rémès parodie joyeusement, dans l'exubérance et l'histrionisme, non seulement quelques énonciations philosophiques comme modèles constitutifs, mais encore les ressources d'une certaine prose poétique dont le XXe siècle a usé et abusé, dans de laborieuses réécritures de Rimbaud. Et là encore, ce qu'il faut entendre, c'est surtout que l'on ne veut plus du discours critique qui rend obsolète et soupçonneuse l'énonciation poétique. Ainsi, cette parodie est plus dans l'acceptation du modèle, dans l'hommage, et dans la critique de la critique, que dans l'accusation. Comme dans l'exemple suivant, chant d'une virée à Amsterdam : « Je continue la tournée des bars et des backrooms, bats des ailes avec les copains de rencontre. Je commence à voler. Je suis moi-même, désormais, une fabrique, container, tireuse à bière, ventre fût et sexe à pression. Pilier de bar, je m'enfonce, m'emplâtre et me casse dans les sables émouvants de ma conscience altérée. Amstel et la Warmoesstraat, la rue des bars cuirs, ses slings à fist-fucking, ses hommes à sexe, ses mains puissantes, l'odeur du lubrifiant, du shit, du poppers et de l'Heineken : parfums urbains. Commencer à voler et marcher sur l'eau des canaux. »⁸ Si l'on peut reconnaître quelques vagues allusions à Baudelaire ou Verlaine, c'est plus à l'idée même, à l'hypothèse d'une prose poétique générale que le geste parodique de Rémès semble s'attacher, pour affirmer la nécessité irremplaçable de la poésie pour solenniser l'émotion et l'écriture de l'instant. En une langue dont le rythme fortement détaché par l'asyndète et le présent de l'indicatif, par l'absence de déterminant (« parfums urbains ») et par les séquences à l'infinif (« Commencer à voler et marcher ») – trait de style dont la fin du XXe siècle a fait sa marque, de Guyotat à Marguerite Duras, parmi beaucoup d'autres – rappelle aussi les expériences contemporaines du slam et du rap, l'auteur feint d'improviser une rêverie sexotopique, marquée, donc, par la corrélation du désir et de l'espace. Il use de marqueurs aussi classiques que le rythme ternaire avec cadence majeure et resserrements d'assonances et d'allitérations (« je m'enfonce, m'emplâtre et me casse »), que d'effets de paronomase qui sont à la limite de la plaisanterie facile (« les sables émouvants de ma conscience altérée »). Les xénismes, étrangers mais pourtant familiers dans leur valeur de jargon élitiste qui réunit les adeptes de la subculture urbaine et nocturne, ponctuent l'énonciation de rappels d'altérité linguistique qui est affirmation d'une unité communautaire.

La relation parodique posée par Rémès, entre poésie littéraire (de convention, fût-ce de convention postmoderniste) et textes de chansons ne cherche pas à disqualifier l'une par les autres, ne fait aucune forme de procès : sa vérité esthétique assume l'incertitude poétique de son énonciation, dont l'identité à

⁸ É. Rémès, *Je bande donc je suis*, Paris, Éditions Blanche, 2004, p. 97.

penser et à construire du sujet discursif a besoin pour se dire. La parodie n'est pas, ici, une ironisation poétique d'un modèle à dépasser, mais la vérité stylistique d'un discours saturé de références. Et, tout comme Pascal Pellerin choisissait l'auto-caricature d'un sociolecte gay pour lecteurs de magazines, Érik Rémès opte pour l'auto-parodie d'une poésie à statut identitaire incertain, mais qui, dans la dérision de sa surcharge, affirme sa foi en elle-même.

Est-on, alors, encore en régime ironique, soit fondamentalement *critique*, quand le soupçon se retourne sur lui-même pour dénoncer la dénonciation et rendre celle-ci suspecte de ringardise ? Les quatre textes cités, choisis pour leur représentativité d'écriture dans la production gay contemporaine⁹, se caractérisent tous par un réel sens de l'humour et, répétons-le, de l'autodérision. La piste satirique et la piste parodique s'inversent pour railler les sujets du geste critique, mais non l'écriture, qui demeure, de toute évidence, une alliée unique, infiniment disponible, d'où qu'elle vienne, dans l'acte de résistance motivant les auteurs, avec plus ou moins d'exigence. C'est en cela que ces textes sont, globalement, des textes de l'acceptation – réactionnaires ?

Quand Tony Duvert, dans les années 1970, subvertissait l'écriture littéraire du Nouveau Roman de style Minuit, son éditeur, par l'imaginaire et l'énonciation de la pornographie pédophile, et, en même temps, la pornographie par la littérature – quel était le plus grand scandale ? –, le résultat était des livres quasi illisibles, dont l'hermétisme était sens et signification, proposition de valeurs. Le projet n'avait de sens que dans l'ironie de la publication, dans son statut inacceptable, dans son caractère résolument intempestif. Duvert s'est tu, et les romanciers du XXI^e siècle commençant assument sans complexe une écriture de communication facile, et signalent leur sincère malaise existentiel par une présentation d'eux-mêmes sainement distanciée. Les homosexuels, devenus des gays, ne sont plus dans l'avant-garde esthétique et politique, mais occupent, tranquillement, leur rôle de comiques mondains, en une posture narquoise, sans surprise, entre malice et égoïsme, comme on habite à Paris sous Bertrand Delanoë. L'ironie gay 2007 se contente d'être *amusante* et *sympathique*, méprisant, de toute évidence, le militantisme lourd de ses aînés, cherchant à réapprendre à rire malgré le sida, et ayant d'abord comme cible principale l'idée même d'un discours critique, aussitôt suspect d'illusion, de foi en un avenir, décidément impensable.

⁹ Voir É. Bordas, « Style gay ? », *Littérature*, n° 147, Paris, 2007.

PLAN

AUTEUR

Éric BORDAS

[Voir ses autres contributions](#)