

Marc Vandersmissen
Université de Liège – Conservatoire royal de Bruxelles
ORCID : 0000-0001-9400-179X

Littérature labyrinthique entre texte et sexe dans *Journal sexuel d'un garçon d'aujourd'hui* d'Arthur Dreyfus

Introduction

Alors qu'Arthur Dreyfus vient de publier son dernier roman, *La Troisième Main*, chez P.O.L Éditeur (2023), son œuvre riche et polymorphe¹ n'a pas encore attiré l'attention des chercheurs en littérature², peut-être en raison des thématiques explorées par l'auteur. Pourtant, le jeune auteur a reçu la reconnaissance du public et de la critique³ et a collaboré avec des écrivains de renom, comme Dominique Fernandez. C'est surtout *Journal sexuel d'un garçon d'aujourd'hui*⁴ qui a retenu notre attention tant sa forme et son sujet nous interpellent. En effet, l'ouvrage monumental de 2298 pages, introduit par un prologue et ensuite divisé en huit livres séparés eux-mêmes par un interlude, repose sur la mise en série de notes plus ou moins brèves d'expériences homosexuelles multiples et diverses. Ces récits souvent pornographiques décrivent de manière explicite et détaillée chaque acte sexuel consigné par l'auteur pendant cinq ans. Ces expériences sexuelles sont de plus en plus nombreuses et extrêmes et touchent aux limites de ce qu'A. Dreyfus est capable de supporter, au péril de sa vie.

L'écriture peut prendre plusieurs formes : compte-rendu, poèmes courts, vers libres, annonces Grindr, dialogues rapportés... Ces notes sont chacune distinctement délimitées par différents signes typographiques : des étoiles, une ligne continue ou pointillée, des

¹ Voir, par exemple aux éditions Gallimard : *Synthèse du Camphre*, 2010 ; *Belle Famille*, 2012 ; *Histoire de ma sexualité*, 2014 ; *Sans Véronique*, 2017. Chez P.O.L : *Journal sexuel d'un garçon d'aujourd'hui*, 2021. Aux éditions Buchet/Chastel : *Il déserte*, 2009. Aux éditions Librio littérature : *Enfances, adolescences : 5 nouvelles inédites*, 2015. Aux éditions Grasset : *Correspondance indiscreète*, avec Dominique Fernandez, 2016. En dehors de la littérature : Collaboration à la réédition du dernier album de Jacques Higelin, 2013 ; Cycle de performances poétiques, *Paysages de fantaisie*, à la Maison de la poésie de Paris, 2013 ; Collaboration au projet d'art contemporain *Speculation about two Unidentified Objects* d'Olaf Nicolai, 2014 ; Parole de la chanson, *Monsieur, vous vous trompez d'épaule*, 2018 ; chez Flammarion, *101 Robes*, 2015.

² Nous n'avons trouvé que la très bonne critique littéraire du *Journal* par Y. Serra, « Une Saison en enfer plutôt qu'en paradis : Arthur Dreyfus (*Journal sexuel d'un garçon d'aujourd'hui*) », <https://diacritik.com/2021/12/17/une-saison-en-enfer-plutot-que-en-paradis-arthur-dreyfus-journal-sexuel-dun-garcon-daujourd'hui/>.

³ Prix du jeune écrivain de langue française 2009 ; Prix du Premier roman du Doubs, 2010 ; Prix Orange du Livre 2012 ; Prix Mottart 2013.

⁴ Les citations provenant des œuvres suivantes seront marquées à l'aide d'abréviations, la pagination suivra le signe abrégé après la virgule : A. Dreyfus, *Synthèse du Camphre*, Paris, Gallimard, 2010 (SC) ; *Idem, Histoire de ma sexualité*, Paris, Gallimard, 2014 (HS) ; *Idem, Correspondance indiscreète*, Paris, Grasset, 2016 (CI) ; *Idem, Journal sexuel d'un garçon d'aujourd'hui*, Paris, P.O.L, 2021 (JS). La mise en forme sera respectée autant que possible.

espacements blancs, des titres de section... Elles semblent *a priori* indépendantes l'une de l'autre, formant une compilation d'anecdotes extrêmement nombreuses et variées. Les personnes rencontrées par A. Dreyfus sont désignées par des pseudonymes, des noms de code dont la signification est plus ou moins claire pour le lecteur (par exemple : Bord Cadre, son compagnon, ou bien Travesti, l'un de ses amis, ou encore Jeune Homme). Seuls certains personnages publics conservent leur identité, comme Dominique Fernandez ou Françoise Fabian. D'une certaine manière, le lecteur pourrait commencer le livre à n'importe quelle page. Toutefois les notes sont reliées entre elles au-delà de la simple progression chronologique par des chemins narratifs différents, dont beaucoup mènent à des impasses : « Ce livre, je le vois comme un labyrinthe dont je suis sorti, mais dans lequel je pourrais me re-perdre »⁵.

Nous proposons donc, dans cet article, de poser les premiers jalons de l'analyse critique de cette œuvre monumentale en utilisant le concept de « littérature labyrinthique » qui va nous permettre d'interroger tant le contenu que la forme de l'ouvrage. D'abord, nous chercherons à comprendre comment sexualité et écriture fonctionnent ensemble comme une matrice de subjectivité pour l'auteur, en tant qu'écrivain gay aujourd'hui. Ensuite, nous verrons comment cette œuvre s'insère dans une filiation d'auteurs qui ont fait de leur (homo)sexualité un terrain d'exploration littéraire. Enfin, nous nous pencherons sur la sexualité comme forme d'écriture et comme moteur d'innovation stylistique. De cette manière, nous espérons pouvoir définir les premières clefs de compréhension d'un ouvrage qui peut sembler de premier abord difficile d'accès. Pour y parvenir, nous pourrions nous appuyer, entre autres, sur *Correspondance indiscreète* qui présente une réflexion sur la place de la sexualité dans la littérature et sur *Histoire de ma sexualité* qui, d'une certaine manière, peut être perçu comme un ouvrage préparatoire au *Journal*⁶.

Labyrinthe identitaire : se perdre entre sujet et objet

L'*Histoire de ma sexualité* et le *Journal* montrent la recherche instinctuelle d'A. Dreyfus de vivre sereinement son homosexualité. Le *Journal* peut ainsi se lire comme une longue quête de pouvoir être soi à l'intérieur de son propre labyrinthe identitaire. En effet,

⁵ Editions P.O.L - Journal sexuel d'un garçon d'aujourd'hui - Arthur Dreyfus (pol-editeur.com).

⁶ Lorsque ces deux ouvrages sont publiés, A. Dreyfus a déjà commencé à récolter des notes sur ses rencontres sexuelles qui constitueront la matière du journal. Ensemble, ils forment donc une pensée cohérente sur la démarche de l'auteur. Celui-ci distingue toutefois *Histoire de ma sexualité* du *Journal sexuel* : « Contrairement à ce journal, je m'étais autorisé quelques entorses à la pure vérité, quelques réminiscences fictionnelles – d'où le *roman* » (*JS*, 245).

l'auteur est confronté, comme la plupart des gays, à l'homophobie présente dans la société. Mais il doit aussi faire face à la réaction violente de ses parents sur laquelle il revient à de nombreuses reprises, dont voici un exemple :

Passé le choc de la chair, ma mère s'apaise au ralenti, mois après mois. Mon père ne veut rien entendre (elle plaide quand même ma frêle cause). Il faudra que je publie un roman sur fond crème, dans la collection au liseré rouge, des années plus tard, pour qu'enfin se produise chez lui l'ombre d'un acquittement : *Vous connaissez mon fils ? Il est auteur. Chez Gallimard. (HS, 346)*

A. Dreyfus a dû se construire à l'intérieur de verdicts intrinsèquement hétérosexuels qui ont un impact sur la subjectivation des individus⁷. En effet, ayant connu l'abjection sous la forme d'insultes dans l'enfance, l'auteur a intégré un profond et intime sentiment de honte lié à sa sexualité. Allen Ginsberg, cité par D. Eribon, utilise l'expression « *scared gay kid* »⁸. Voici l'un des passages du *Journal* qui le confirme :

Dans ma génération, il n'y a pas un gay dont la première expérience de désir n'ait été une sorte d'affliction, qui nous a appris à associer l'attrance à la honte [...] Lorsque Daniel Mendelshon écrit ces lignes, que peut-il dire de plus exact – de plus poignant ? [La honte ne partage pas que son « h » muet avec l'homosexualité. Elle est un de ses ferments primitifs.] (JS, 1969)

Face cette honte et pour essayer de « "vivre juste" [...] en tant que gay » (JS, 1999), A. Dreyfus multiplie les tentatives de subjectivités inscrites dans le processus d'écriture que représente le *Journal* : « Il faut ajouter que l'écriture s'est aussi imposée à moi comme un rempart contre une souffrance persistance » (JS, 1001) ou encore « Il n'empêche que la littérature sauve de certaines angoisses » (JS, 2154). Il s'insère ainsi dans une filiation d'artistes gays qui ont essayé d'apprivoiser ce sentiment d'abjection en s'appuyant sur leur démarche artistique. Sa mère d'ailleurs en prit conscience après la publication d'*Histoire de ma sexualité* :

Ton livre va avoir beaucoup de succès, c'est tout ce que je te souhaite. Tu as écrit par le détail, avec un talent rare, ce que tu ressentais, au plus profond de toi, ce qui t'a construit et passionné, l'axe, ou plutôt le centre de gravité de ton existence. Une enfance douloureuse, comme chez Guibert, Duvert, Dumortier, Dreyfus, où les deux parents sont petits, médiocres, minables. (JS, 253)

⁷ D. Eribon, *La société comme verdict. Classes, identités, trajectoires*, Paris, Fayard, 2013.

⁸ D. Eribon, *Une morale du minoritaire*, Paris, Champs essais, 2015, p. 84-85.

Écriture et sexualité sont liées dans ce processus de subjectivation : « Quand j'écris ce que mon corps a vécu, je fabrique un autre réel. Et quand je baise, je pense à ce que j'écrirai » (*JS*, 82). A. Dreyfus expérimente la synthèse de ces deux dimensions dans le projet du *Journal*.

Ainsi, il raconte sa vie de couple avec Bord Cadre avec qui il vit plusieurs années. Ce personnage, dont le pseudonyme renvoie au roman de Jean Teulé (2009), apparaissait déjà dans *Histoire de ma sexualité*, mais de manière plus ponctuelle. Des sentiments profonds unissent les deux hommes (par exemple : *JS*, 925, 1012). Bord Cadre offre à son compagnon une certaine forme de stabilité émotionnelle, ce qui explique le choix de ce pseudonyme. Néanmoins, cette relation se présente au fur et à mesure des récits comme une impasse et se termine en même temps que le *Journal* : « La fin de Bord Cadre est la fin mécanique de ce livre. Pas possible d'écrire plus loin » (*JS*, 2236). Plusieurs éléments présentés dans le *Journal* peuvent expliquer cette impossibilité de vivre à deux. Par exemple, le corps est absent de leur relation (*JS*, 998, 2081), ce qui rend entre eux l'expérience sexuelle compliquée, voire inexistante. A. Dreyfus limite d'ailleurs la transcription des rares moments de sexe entre eux car Bord Cadre ne veut pas que cette dimension apparaisse dans le *Journal* (*JS*, 1916). Ce rapport au corps limite aussi le développement d'une tendresse tant physique qu'émotionnelle. Vivre avec Bord Cadre apparaît donc comme une source d'apaisement d'un côté, mais de l'autre côté, comme un frein au bon développement d'A. Dreyfus⁹. On peut aussi relever l'importance que Bord Cadre et l'auteur accordent à la psychanalyse, l'approche Lacanienne en particulier. Dans leurs interactions, l'analyse devient un obstacle à des échanges directs, simples et spontanés car ceux-ci peuvent toujours faire l'objet d'une relecture symbolique sous le prisme de l'inconscient (*JS*, 1014, 1970-1971). Par ailleurs, on notera que la théorie de Lacan a souvent été analysée comme hétéronormée et patriarcale, voire même homophobe¹⁰. Dès lors, est-il possible de se construire comme couple homosexuel à l'intérieur de ce cadre normatif ?

En parallèle à cette vie de couple installée dans une certaine forme de stabilité, A. Dreyfus enchaîne les épisodes sexuels éphémères avec des inconnus rencontrés sur des applications en ligne. Certaines de ces rencontres donnent lieu à des relations plus durables en

⁹ Une autre analyse mériterait aussi d'être approfondie en tenant compte de la « tolérance » de Bord Cadre au sujet de la vie sexuelle d'A. Dreyfus (mais aussi de la drogue). Ce motif revient à de nombreuses reprises dans le *Journal*, car l'auteur perçoit cette tolérance comme une chance, voire une forme d'amour. Mais cette tolérance ne pourrait-elle pas aussi être interprétée comme un manque de cadre ? En d'autres mots, le lecteur pourrait y voir une forme de permissivité qui autorise d'une certaine manière les pratiques les plus extrêmes.

¹⁰ Sur ce sujet, voir par exemple : J. Butler, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La Découverte, 2006, p. 126-177 ; D. Eribon, *Une morale du minoritaire, op. cit.*, p. 235-295 ; M. Wittig, *La pensée straight*, Paris, Éditions Amsterdam, 2018, p. 67-77.

se développant à côté de celle avec Bord Cadre mais ce sujet ne fait pas partie du *Journal* : « Je n'écris plus le sexe avec Anis, qui s'est converti en intimité. L'intimité est un partage. Le plan, au contraire, n'appartient qu'à moi : l'autre n'existe pas » (*JS*, 316). Ainsi la plupart des liaisons rapportées sont passagères. Une sorte de chiasme se forme ainsi entre l'intimité racontée et explorée avec Bord Cadre sans sexualité vs le sexe raconté et exploré avec tous les autres sans intimité, comme deux chemins qui se croisent sans jamais se rencontrer. Au travers de ces expériences répétées, l'auteur explore toutes les formes possibles que pourraient prendre les rapports sexuels entre hommes, comme autant de tentatives d'assouvir ce désir qui l'occupe. De ce point de vue, le *Journal* est un catalogue approchant l'exhaustivité de pratiques sexuelles. L'auteur a pris le parti de raconter de manière presque réaliste, ou plutôt naturaliste, sa sexualité, n'omettant aucun détail, identifié par ses cinq sens.

Néanmoins, aucune de ces expériences ne semble ontologiquement satisfaisante puisque A. Dreyfus rencontre, au fil des pages, toujours plus de partenaires pour des pratiques de plus en plus extrêmes. Ce processus touche à une « affirmation de la non-identité » selon l'analyse de Michel Foucault de la sexualité gay dans les saunas¹¹. Ces mots sont repris par A. Dreyfus lui-même dans *Correspondance indiscrete*, le cadre du sauna pouvant être transposé à celui du site de rencontre Grindr : « *Non-identité*, n'est-ce pas là une superbe définition de la mort ? Au moment de l'orgasme, c'est bien le *soi* qui s'évanouit » (*CI*, 143). L'auteur s'inscrit aussi dans ce processus d'auto-annihilation dans les épisodes de travestissement (*JS*, 86, 1070-71), de violences sexuelles subies (*JS*, 2022-23, 2147) et de consommation excessive de drogues : « J'étais devenu une absence pendante » (*JS*, 2148). Dès le départ, la sexualité est associée à la mort par A. Dreyfus mais elle l'est d'abord symboliquement (*CI*, 143) avant de s'en approcher effectivement par les pratiques dangereuses expérimentées : « La mort désormais n'est plus loin » (*JS*, 1997)¹².

Par le choix posé par A. Dreyfus de tout rapporter de sa vie sexuelle sous la forme d'un recueil monumental de notes, il fait expérimenter au lecteur une sensation de perdition à l'intérieur de ses propres errances identitaires. Celles-ci passent systématiquement par le corps pour faire taire la pensée (*JS*, 2000). Pendant tout ce processus qui se déploie sur plusieurs années, l'écriture sert d'appui à l'auteur pour tenter de survivre à l'intérieur de son

¹¹ M. Foucault, « Le gai savoir », entretien avec Jean Le Bitoux, [dans :] *La revue h*, n° 2, p. 44-45. Cette référence est également reprise chez D. Eribon, *Une morale du minoritaire*, *op. cit.*, p. 129. Sur la genèse de cet entretien, voir D. M. Halperin, « Michel Foucault, Jean Le Bitoux, and the Gay Science Lost and Found: An Introduction », [dans :] *Critical Inquiry*, 2011, 37, n° 3, p. 371-380.

¹² A. Dreyfus nous donne lui-même le nombre d'occurrences du mot « mort » dans le dernier livre, savoir 46, (*JS*, 2264).

propre labyrinthe. Or, ce processus de création littéraire ne peut être éternel de par ses contraintes matérielles et temporelles. Désormais obligé de terminer le *Journal*, A. Dreyfus repousse les limites de ses addictions aux frontières du supportable. L'auteur décrit lui-même ce phénomène avec beaucoup de finesse :

Sauf que l'arrêt du journal m'a révélé à quel point celui-ci agissait comme limite. Que par sa forme, le journal se bornait au dicible, au racontable, au convertible en phrases. Car sa mort (je dis bien sa mort) m'a précipité dans un puits dénué de catégorie, de structure, de vocabulaire. [...] Un garçon, deux garçons, une nuit pouvaient se relater. La profusion au carré ne se raconte plus. Passé un certain nombre de corps, de bites, d'effrois, une catalyse s'enclenche. [On fonce droit dans le mur en détachant sa ceinture.] (*JS*, 1997)

Mais au moment ultime où l'auteur aurait pu définitivement se perdre dans l'abîme de lui-même – jusqu'à la mort peut-être – une nouvelle rencontre, avec Rajou Carré, permet d'enclencher un nouveau processus : « Comme il est dit (dans la légende), un garçon m'a sauvé » (*JS*, 2082).

La fin du *Journal* se présente donc comme un nouveau départ dans la vie d'A. Dreyfus. À partir de là, on voit nettement que l'ouvrage est le résultat d'un nombre infini de tentatives de subjectivation qui ne pouvaient aboutir en raison de son fondement auto-destructeur. Quand cette étape est franchie, le lecteur découvre dans les dernières pages du volume le début d'une nouvelle tentative de subjectivité fondamentalement différente des précédentes. Rajou Carré offre non seulement un cadre émotionnel à l'auteur mais replace aussi le corps au centre du couple, un amour plus complet peut-être (*JS*, 2129-33). L'auteur formule lui-même ce changement de rapport à lui-même par la comparaison entre deux relations : « Chez Trampo : *Je ne suis plus moi parce que je suis anéanti comme objet. Avec Rajou : Je ne suis plus moi parce que je suis sublimé comme sujet* » (*JS*, 2155). Le labyrinthe identitaire, comme on l'a parcouru avec le cœur du *Journal*, est terminé. L'ouvrage se referme avec cette période de la vie de l'auteur. Évidemment, la rencontre avec Rajou Carré ne règle pas toutes les difficultés de l'auteur, mais elle lui permet en tout cas de vivre avec. Ce constat est posé à travers la citation de Jacques Salomé : « Qu'est-ce que le bonheur ? C'est renoncer au plaisir d'être malheureux » (*JS*, 2297).

Labyrinthe sexo-textuel : se perdre entre soi et les autres

Le *Journal* d'A. Dreyfus s'inscrit dans une double tradition : d'une part celle de la littérature à sujet homosexuel, et d'autre part, celle consacrée à la narration de la sexualité. Il

est toujours malaisé de qualifier ou de catégoriser une production littéraire comme « homosexuelle ». En effet, quelles seraient les caractéristiques d'un tel genre ? Et comment le définir ? Existerait-il alors une littérature hétérosexuelle ? Sans entrer dans cette discussion, on ne peut nier que le désir gay soit le centre de l'ouvrage¹³ et que celui-ci s'adresse d'abord à un lectorat touché directement ou indirectement par cette thématique. D'ailleurs, sur deux des trois citations qui ouvrent le *Journal*, l'une provient de Jean Genet « Mais je savais que j'écrivais cela aussi afin de me défaire de l'érotisme, pour tenter de le déloger de moi, pour l'éloigner en tout cas » et l'autre d'André Gide « Les plus beaux monuments du monde ne peuvent remplacer cela ; pourquoi ne pas l'avouer franchement ? »¹⁴ L'auteur cherche donc à insérer son travail dans la filiation des grands auteurs qui ont choisi leur homosexualité comme terrain d'exploration littéraire.

A. Dreyfus connaît bien ce corpus et en démontre sa maîtrise dans ses échanges avec Dominique Fernandez tout au long de *Correspondance indiscrete*. Il paraît ainsi raisonnable de considérer Marcel Proust comme l'une des sources d'A. Dreyfus, même si ce dernier ne s'en revendique pas explicitement (*CI*, 111). Les deux auteurs partagent certains points communs : la monumentalité de l'œuvre, des personnages de la société homosexuelle parisienne dont l'identité est cryptée, une recherche de soi à travers une forme d'écriture intime. L'auteur d'*À la recherche du temps perdu* fonde effectivement un socle dans l'histoire de la littérature en problématisant pour la première fois avec autant de subtilité la définition de soi en tant qu'écrivain homosexuel au XIX^e siècle. Il est vrai que M. Proust n'assume pas encore pleinement son homosexualité¹⁵. Son œuvre a néanmoins été reçue comme une première tentative d'universalisation du point de vue homosexuel¹⁶, ce qui était très novateur à la fois conceptuellement et stylistiquement.

Par la suite, l'œuvre de J. Genet, par exemple *Notre-Dame-des-Fleurs* (1944), *Querelle de Brest* (1947), ou encore *Journal du voleur* (1949), a permis de franchir une frontière symbolique supplémentaire en décrivant explicitement certaines formes de sexualités entre hommes. L'auteur y explore, par la sexualité racontée de personnages marginalisés, comment les homosexuels font face à la violence de la société homophobe et moralisatrice de l'après-guerre. Il cherche à développer une esthétique de l'abjection vécue et ressentie par les

¹³ *CI*, 110 : « J'emploie le mot à dessein [désir], car il réside dans ces méandres plus de *désir* que de *plaisir* ».

¹⁴ *Histoire de ma sexualité* s'ouvre quant à lui sur une citation de l'*Histoire de la sexualité* de Michel Foucault : « Et les rires bruyants qui avaient accompagné si longtemps, et, semble-t-il, dans toutes les classes sociales, la sexualité précoce des enfants, peu à peu se sont éteints ».

¹⁵ D. Eribon, *Théories de la littérature : système de genre et verdicts sexuels*, Paris, PUF, 2015.

¹⁶ M. Wittig, *La pensée straight*, *op. cit.*, p. 128-130.

hommes gays de son époque en leur offrant une littérature érotique¹⁷. J. Genet se distingue ainsi de la démarche de Georges Bataille qui, avec *Histoire de l'œil* (1928) ou *Madame Edwarda* (1941), repousse les limites de la littérature pornographique. Son projet est « un acte de surréalisme, de transgression, d'obsession, extrême par nature » (CI, 101), mais opérée par des personnages hétérosexuels qui, en se plaçant volontairement à la marge, maintiennent ainsi la norme préalablement établie¹⁸. C'est plutôt la manière dont G. Bataille « met en image par écrit » la sexualité qui intéresse A. Dreyfus.

D'autres auteurs, qui ont aussi mis en série des récits d'expériences sexuelles personnelles, ont nourri l'univers dreyfusien. Mais dans le *Journal*, on perçoit que l'auteur cherche à s'assurer de l'originalité de sa démarche : « On m'avait avisé, déjà, de l'existence d'autres journaux sexuels. J'ignorais celui-là. J'achète sans tarder le volume complet des "Œuvres érotiques de Louÿs", pour compulsiver ce Catalogue chronologique [...] Me gardant bien de juger Louÿs (chacun ses tropismes, chacun son époque), je me réjouis de ce que mon projet fasse preuve d'un échange (un peu) plus consistant entre l'autre et soi ; entre moi et moi-même » (JS, 150-151). On peut citer aussi le *Journal d'un innocent* de Tony Duvert dont A. Dreyfus reprend les mots dans *Correspondance Indiscrete* :

Je ne voulais pas parler des chats mais cela me vient tout seul. Je dois pourtant me tenir à l'abri des animaux, du genre humain, des idées générales : c'est un livre pornographique que j'écris, il n'y faut que des bites. (CI, 103)

Mais A. Dreyfus voit aussi dans ces récits d'autres niveaux de lectures. Ainsi, chez Sade – comme chez Bataille – le sexe donne lieu à une réflexion sur les liens « entre le corps et la mort – entre le sexe et l'effroi [...] » (CI, 111). Et dans l'œuvre cinématographique de Pasolini, *Salò ou les 120 journées de Sodome* lui « paraît moins porter sur le sexe que sur l'empire des sens en butte à la fragilité du sens » (CI, 105). Il semble que ces deux thèmes soient aussi présents dans le *Journal* où la sexualité fait office de matériau transitionnel au questionnement sur le sens à donner au deuil de soi (faire le deuil de celui qui est) et le deuil des autres (faire le deuil de qui ils sont).

C'est donc dans ce terreau littéraire brièvement résumé que le *Journal* prend racine tout en proposant une réactualisation originale du journal (homo)sexuel, en tant que projet de subjectivation d'un écrivain qui est gay au XXI^e siècle. On pourrait sans doute parler d'un

¹⁷ D. Eribon, *Une morale du minoritaire*, op. cit., p. 139-149.

¹⁸ Sur l'opposition entre J. Genet et G. Bataille, voir D. Eribon, *Une morale du minoritaire*, op. cit., p. 44-58.

processus « autobiopornographique » en reprenant le terme forgé par Guillaume Dustan pour qualifier ses trois premiers ouvrages *Nicolas Pages* (1999), *Génie divin* (2001) et *LXiR* (2002). A. Dreyfus décrit lui-même ce processus dans le prologue :

À un moment, il m'est apparu impossible d'avoir ce qu'on appelle un rapport sexuel sans en faire mention dans un document informatique protégé par un code. Peu à peu, la mention s'est transformée en recension. Il ne suffisait plus de dire : il fallait raconter. (*JS*, prologue)

Sexe et écriture y sont non seulement inextricablement liés mais ils le sont de manière explicite. Ils forment les deux faces d'une même pièce : « Quand je ne sais plus écrire, la première nécessité revient au sexe, comme si l'un était l'inverse de l'autre ; comme si c'était la même chose » (*HS*, 28) qui passent inévitablement par le corps : « Le journal qui suit raconte cette aventure née dans mon ventre, vécue contre mon sexe, observée par mon corps, et fixée avec mes doigts sur un clavier » (*JS*, prologue). Il écrit aussi : « Alors oui : le sexe n'est pas une fin en soi, mais au même titre qu'on ne choisit pas ses fantasmes, choisit-on ses tropismes ? » (*HS*, 105), ce qui lui est d'ailleurs reproché par sa mère : « "En somme, j'ai enfanté un obsédé sexuel..." Puis après une pause, elle se corrige : "Non, un obsédé textuel. On sourit." » (*JS*, 253).

D'une certaine manière, A. Dreyfus n'a pas le choix que d'explorer la vie à la fois sexuellement et littérairement¹⁹. D'abord avec *Histoire de ma sexualité* et ensuite avec le *Journal*, l'auteur invente une nouvelle forme de texte comme le résultat d'un entrelacs serré de rencontres littéraires (en tant qu'écrivain) et sexuelles (en que gay). Intertextualité et sexe gay sont donc étroitement liés chez A. Dreyfus. Il serait impossible d'étudier ici l'intégralité des citations et des reprises de l'auteur. Ce système complexe pourrait faire l'objet d'une monographie indépendante tant les références présentes dans le *Journal* sont nombreuses dans des domaines différents : en littérature, en philosophie ou encore en psychanalyse qui y occupe d'ailleurs une place centrale.

Mais il est évident que la démarche intertextuelle de l'auteur peut se décrire non pas comme : « une opération mémoriale et assimilatrice, elle n'est pas uniquement une transplantation d'un texte dans un autre, mais elle se définit par un travail d'appropriation et de réécriture qui s'applique à recréer le sens, en invitant à une lecture nouvelle »²⁰. Ainsi P. Genova décrit l'œuvre d'A. Gide comme une forme de mythotextualité en tant qu'« entreprise

¹⁹ Ce double thème – sexe et écriture – est d'ailleurs déjà présent de manière indirecte chez les personnages d'Ernest et Chris au travers de leur correspondance parfois érotique dans *La synthèse du Camphre*.

²⁰ M. Eigeldinger, *Mythologie et intertextualité*, Genève, Slatkine, 1987, p. 11.

active dans laquelle l'écrivain peut expérimenter avec un vaste ensemble de discours qui tournent autour d'une figure mythique »²¹. Cette analyse pourrait, me semble-t-il, se transposer au travail d'A. Dreyfus dont on a déjà évoqué la filiation avec l'auteur du *Corydon*. Alors qu'A. Gide « se sert de la matière mythique pour créer un discours intertextuel dans lequel s'élabore son message »²², A. Dreyfus penche pour le matériau sexuel. Celui-ci, comme le mythe, est à la fois universel en ce qu'il concerne l'ensemble de l'humanité, mais il reste intrinsèquement personnel puisqu'il relève d'une intimité le plus souvent tue. Dès lors, pourrait-on proposer de lire le *Journal* comme une forme de « sexotextualité » ? Car c'est par la mise en série rapide des notes sexuelles entrelacées de citations littéraires que l'auteur nous laisse entrevoir des fragments de lui-même, peut-être à la manière des premiers essais cinématographiques²³ à partir de folioscopes, qui laissent apparaître le noir qui sépare chaque image, comme les blancs dans la narration. N'est-ce pas à ces endroits qu'il faut chercher A. Dreyfus, comme le laisse penser la dernière phrase d'*Histoire de ma sexualité* : « J'ai voulu tout dire, pour qu'il ne reste que les secrets » (*HS*, 363), elle-même répétée dans le *Journal* (p. 249) ? Le motif est repris plus loin par Bord Cadre : « *Entrevoir n'est pas atteindre. C'est peut-être dans cet interstice que se cachent les secrets* » (*JS*, 2272).

La sexotextualité du *Journal* génère inévitablement un double effet labyrinthique sur le lecteur. Non seulement elle révèle les chemins multiples issus de cette expérience de la littérature et de la sexualité effectivement éprouvés par A. Dreyfus. Mais elle fait voir aussi l'ensemble des pistes qui se sont présentées à l'auteur mais qu'il n'a pas (complètement) explorées, comme autant de potentialités de cheminements. Ces deux niveaux, en raison de la densité de la sexotextualité d'A. Dreyfus, donnent au lecteur une impression de progression aléatoire infinie, et donc autant de possibilités d'égarements dans la recherche du sens à donner à l'ensemble.

Labyrinthe formel : se perdre entre voir/faire voir et être

À la différence d'*Histoire de ma sexualité*, le *Journal* est le fruit d'une transposition directe à l'écrit de l'expérience de perdition éprouvée l'auteur. La démarche d'écriture a émergé sous la forme d'une série de notes ou de billets initialement indépendants qui ensuite

²¹ P. A. Genova, *André Gide dans le labyrinthe de la mythotextualité*, Indiana, Purdue University Press, 1995, p. 16.

²² *Ibidem*.

²³ Une étude approfondie de l'influence du cinéma sur l'œuvre d'A. Dreyfus permettrait d'apporter des clefs de lecture supplémentaires : « J'écris une succession d'images qui ensemble s'animent, comme au cinéma, mais pas comme en littérature » (*HS*, 23).

se sont transformés en un projet de journal unique et chronologique. Il existe évidemment des moments d'anticipation comme dans le prologue ou dans le dernier livre (VIII, *Le jardin extraordinaire*), comme un cadre au journal lui-même. L'auteur peut aussi y insérer des flash-backs par rapport à la temporalité du *Journal*, mais ils sont présentés comme des souvenirs revenant à la mémoire de celui qui écrit. En dehors de ces deux cas de figure, les récits semblent composés en parallèle aux événements vécus, comme une « recension mécanique » (*JS*, 2002). L'auteur évite de créer une continuité narrative qui lierait les épisodes entre eux. En conséquence, le *Journal* se présente comme une juxtaposition de moments de pensées transformées presque simultanément en objets écrits.

Les billets ainsi accumulés sont les produits du labyrinthe identitaire dans lequel l'auteur se perd à ce moment de sa vie. Ainsi, de la même manière qu'A. Dreyfus tente une multitude de formes de subjectivité par la sexualité, il expérimente toutes les formes possibles d'écriture : prose, poésie, chanson, lettres, annonces Grindr, citations littéraires, citations de proches, monologues, dialogues, aphorismes philosophiques, notes de bas de pages, et même une sorte de dictionnaire des synonymes du sexe masculin (« Interlude – Ce que ça m'évoque », *JS*, 1081-1115). Ce mélange de genres rend d'ailleurs difficile la classification de l'ouvrage qui ne porte plus la mention « roman » comme *Histoire de ma sexualité*²⁴.

Mais c'est également avec la typographie que l'auteur explore les méandres de l'écriture et ses effets sur le papier. On trouve dans le *Journal* tous les types de signes possibles : les notes peuvent être séparées (ou encadrées) par des lignes entières, des étoiles, des points, des blancs. Elles peuvent faire l'objet d'une page à part, avoir ou non un aliéna, être encadrées de parenthèses ou de crochets. À l'intérieur des notes, il est fait usage d'italique (par exemple pour des paroles rapportées ou des citations courtes), de majuscules (insistance), de polices différentes (lorsqu'un texte plus long est cité), de gras (insistance)... Rarement une telle profusion de variations textuelles a été utilisée en littérature. Ces deux dimensions, forme et format, devraient faire l'objet d'une étude systématique impossible ici tant la matière est riche. Mais il est évident que ces usages ont un effet sur le lecteur : ils fragmentent la narration et lui donnent un format changeant transformant chaque objet écrit en images. A. Dreyfus pousse le jeu formel jusqu'à dessiner sur une page entière une silhouette de chat dont le contour est constitué de la phrase répétée : « Et dire que j'ai pu me moquer d'un chat tournant en rond après sa queue... » (*JS*, 2296). Dans cet exemple de calligramme,

²⁴ La différence s'opère aussi du point de vue de la dimension fictive encore présente dans *Histoire de ma sexualité* mais abandonnée par A. Dreyfus dans le *Journal* : « Contrairement à ce journal, je m'étais autorisé quelques entorses à la pure vérité, quelques réminiscences fictionnelles – d'où le *roman* » (*JS*, 245).

le contenu, par sa mise en forme (tant textuelle que visuelle), est aussi une image et les différents niveaux de sens fonctionnent ensemble comme un aphorisme ironique synthétisant l'ensemble du *Journal*.

Ce processus est renforcé par l'utilisation des mots « *cut* » ou « stop » et parfois « pause » ou « bon », comme des phrases indépendantes. Elles sont quelquefois même accentuées en « *cut* encore » ou « *cut* bis », par exemple : « Oui : je veux parler, embrasser, *familiariser* avant tout. *Cut*. Puis-je prendre *une petite douche* ? Sourire Rouge m'indique la salle de bains dans le couloir » (*JS*, 1606). Cette nouvelle forme de ponctuation par mots-phrases est employée dans les récits de rapports sexuels comme un outil supplémentaire pour illustrer le découpage de la perception en images : « Parler au présent. Dire ce qu'on voit. Dire ce qui est » (*JS*, 178). En effet, l'expérience vécue est continue mais sa sensation – ou son interprétation du moins – est discontinue. On pourrait d'ailleurs mettre cette démarche en regard de celle décrite par Pasolini pour l'*Accattone* : « la multiplication de cadrages distincts les uns des autres signifie bien que j'ai vu la réalité, instant par instant, fragment par fragment, objet par objet, visage par visage »²⁵. On voit l'importance qu'occupe la vue chez l'auteur et plus spécifiquement dans son rapport à sa sexualité : « [Du point de vue scopique, la pénétration serait-elle une manière de *jouer avec l'absence*, à l'instar du *fort-da* freudien²⁶ ?] *Cut* encore » (*JS*, 1454-55).

Il décrivait déjà ce rapport à la vue et son lien avec la sexualité dans *Correspondance indiscrete* : « Oui, le plus angoissant, pour un fou d'images, reste le trou, cette fosse du regard où soudain l'on ne voit plus. Le fétichisme scopique se heurte à la nuit ; et si j'étais forcé de choisir entre l'ouïe et l'audition, je choisirais la vue » (*CI*, 101). Mais l'écrivain aborde aussi plus loin l'effet de l'« image écrite » sur le lecteur : « [elle] se déploie d'abord mentalement : pour voir le jour, elle réclame notre complicité » (*CI*, 102). Cette remarque s'applique au grotesque du « porno-surréalisme » de G. Bataille, mais elle est transposable au « porno-naturalisme » du *Journal*. Dans cette œuvre, l'auteur cherche à nous *faire voir*, c'est-à-dire faire ressentir l'étendue de son errance subjective. Par la mise en série d'images écrites, l'œil du lecteur partage un peu ce qu'a vu A. Dreyfus, c'est-à-dire sa souffrance. D'ailleurs, n'utilise-t-on pas dans le langage courant l'expression « Il en a vu ! » comme synonyme de « Il a souffert » ?

²⁵ Voir P. P. Pasolini, *L'inédit de New York – entretien avec Giuseppe Cardillo*, A. Bourguignon (trad.), Paris, Arléa, 2015, p. 72.

²⁶ A. Konicheckis, « I. Le jeu du « fort-da », paradigme de transmission et filiations psychanalytiques », [dans :] *Idem, De génération en génération : la subjectivation et les liens précoces*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008, p. 87-100.

La dimension visuelle de l'ouvrage est aussi renforcée, nous semble-t-il, par le choix de l'auteur de recourir à des pseudonymes pour désigner une partie de son entourage²⁷. Cet usage, entre dénomination et désignation²⁸, apparaît déjà dans *Histoire de ma sexualité* mais est repris et enrichi par le nombre de rencontres dans le *Journal*. Il est évident que ce procédé permet de garantir une forme d'anonymat pour le grand public, autorisant l'auteur à une plus grande liberté d'écriture. Seul le cercle des proches d'A. Dreyfus doit comprendre qui se cache derrière ces noms codés, et encore en partie seulement. Mais en plus de ce souci de protection, l'utilisation de pseudonymes a un impact sur le texte : il est difficile de déterminer les critères d'attribution de chaque nom de code²⁹ : reflète-t-il les caractéristiques effectives du personnage ? Est-ce plutôt la perception de l'auteur qui est privilégiée ? Ou bien A. Dreyfus cherche-t-il à projeter une image précise chez le lecteur ? Comme il n'est pas possible de répondre systématiquement à ces questions, les individus ainsi nommés restent attachés à l'auteur sans prendre leur autonomie complète pour le lecteur.

De même, les pseudonymes peuvent se rapporter à des caractéristiques *a priori* physiques, comme « Antoine Cheveux-Courts » ou bien « Nez-Rouge ». Ils peuvent aussi faire référence à des éléments psychologiques ou culturels, comme « Salopard », « British », « Ramesh » ou « Suzerain ». Mais il est aussi parfois difficile de comprendre l'origine de l'étiquette, comme « Bazar », « Zeno Tricolore » ou « Trampo ». L'auteur ne nous donne pas souvent la clef pour décoder les identités. Néanmoins le pouvoir d'évocation de chacun des pseudonymes est opérant puisqu'il est interprété automatiquement par le lecteur. Le pseudonyme contribue à faire passer la personne humaine, effectivement rencontrée par A. Dreyfus, vers le personnage littéraire en l'intégrant à un dispositif iconique chargé de sens pour l'auteur mais réinterprété par le lecteur³⁰. L'usage de pseudonymes fait ainsi entrer le lecteur dans un nouveau système de référencement entre celui de l'auteur et le sien propre. De cette manière, utiliser des pseudonymes donne une image aux personnes que croise l'auteur – beaucoup de rencontres démarrent d'ailleurs à partir de photos de profil Grindr –, mais en les détachant un peu de leur essence humaine. Ils deviennent des images reconstituées qui sont, par définition, parcellaires. Ce processus renforce la dimension labyrinthique du texte

²⁷ Une partie des hommes rencontrés sont désignés seulement par un prénom. Il est difficile de savoir s'il s'agit de leurs vrais prénoms.

²⁸ C. Masseron, C. Schnedecker, « Le mode de désignation des personnages », [dans :] *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, 1988, n° 60, p. 98-123.

²⁹ Une étude systématique devrait être menée sur l'utilisation des pseudonymes dans le *Journal* mais nous n'en avons pas ici l'occasion.

³⁰ L. Helms, « Chapitre 3. Au centre des regards : scène et personnage de roman », [dans :] *Idem, Le personnage de roman*, Paris, Armand Colin, 2018, p. 77-98.

puisqu'il crée un décalage entre la personne effectivement rencontrée par A. Dreyfus et celle décrite dans le *Journal*. Cette distance, par la répétition des épisodes, donne au narrateur l'impression d'errer d'image (personnage) en image (personnage) sans jamais vraiment rencontrer son but.

En effet, il n'y a rien à trouver à l'intérieur de ce labyrinthe de formes et d'images. Il s'agit seulement d'un moyen transitoire de survivre. Car, comme on l'a vu, lorsque la structure labyrinthique s'effondre, c'est la vie qui est en danger. Même si, par cette œuvre, A. Dreyfus tente de nouvelles formes de subjectivités à la fois sexuelles, textuelles et formelles, il se heurte à son propre labyrinthe de signification, processus qu'il analyse ici :

Même lorsqu'on s'aime, même lorsqu'on est heureux de faire ce qu'on fait, un masque d'effroi accompagne et désigne la jouissance. *Cut*. Qu'est-ce qui a changé, entre le bébé que nous fûmes et l'être social que nous sommes ? Réponse flagrante : le langage. À tel point que l'effroi, que la honte lui sont peut-être consubstantiels. [À tel point que l'effroi, que la honte, sont peut-être les autres noms – les vrais noms du langage.] (*JS*, 2291)

Conclusion

Avec le *Journal*, A. Dreyfus propose une nouvelle forme de textualité sur un sujet qui peut sembler difficile d'accès³¹, à savoir une sexualité hors cadre racontée de manière naturaliste sur plusieurs années. L'ouvrage réunit des centaines d'épisodes en un volume de plus de deux mille pages. L'auteur a pris le parti d'y raconter ses expériences de manière explicite et détaillée. Ainsi, si une dimension pornographique peut émerger de certains des billets, une analyse plus détaillée fait apparaître plusieurs niveaux de sens inextricablement liés. Devant la monumentalité de l'œuvre, nous nous sommes concentrés ici sur une de ses caractéristiques, à savoir l'essence labyrinthique du récit. En effet, la mise en série des notes fait apparaître une construction narrative à l'image d'un labyrinthe. Trois aspects participent à la création de cette impression chez le lecteur.

D'abord, on chemine avec A. Dreyfus à l'intérieur de son labyrinthe identitaire. En parallèle avec la relation de couple avec Bord Cadre qui constitue l'un des fils rouges du *Journal*, on découvre les expériences sexuelles éphémères, répétées et polymorphes du narrateur. Apparaissent de cette manière les tentatives de subjectivités pour vivre en tant qu'homosexuel dans la société d'aujourd'hui. Mais ces essais sont contaminés par la honte d'être gay intégrée dès l'enfance. L'auteur est partagé entre l'envie de faire famille avec Bord

³¹ Plusieurs personnes de l'entourage de l'auteur lui conseillent d'ailleurs de proposer une œuvre « plus générale », « moins sexuelle » (*JS*, 2258).

Cadre et le désir impérieux d'expérimenter une sexualité totale. Néanmoins, au fur et à mesure des notes, il devient clair que l'une et toutes les autres voies sont des impasses qui mènent progressivement à l'autodestruction. Le *Journal* est ainsi construit pour faire ressentir au lecteur le sentiment de perte de l'auteur qui ne parvient pas à exister à l'intérieur de ce système. Celui-ci est fragmenté entre l'envie instinctive d'être amant (ou l'objet de son désir) et le besoin d'être aimant (ou le sujet de son désir). La rigueur de tenir le *Journal* maintient (ou enferme ?) A. Dreyfus dans un équilibre précaire qui s'effondre au moment de mettre fin au livre. Il lui sera nécessaire d'approcher la mort/terminer le *Journal* et de rencontrer Rajou Carré pour sortir progressivement de ce labyrinthe identitaire.

Ensuite, l'effet labyrinthique est confirmé par la dimension sexotextuelle du *Journal*. Nous avons montré comment A. Dreyfus se sert des matières sexuelles et littéraires pour créer un nouveau discours, qui lui est propre. En entrelaçant un grand nombre de récits sexuels avec des références littéraires – mais aussi plus largement artistiques (cinéma, peinture, chanson...) –, il crée un réseau complexe de sens réactualisé de ce que veut dire être un écrivain gay aujourd'hui. En intégrant ses expériences sexuelles dans une tradition artistique, il propose au lecteur une infinité de chemins déjà empruntés par ses prédécesseurs et qui se révèlent souvent être des impasses dans une recherche de sens. Ainsi, à la citation de Gide de la dixième page (voir ci-dessus) répond un autre passage du même auteur, à la dernière page :

[Gide : *La volupté, si parfois j'avais pu la cueillir en passant, c'était comme furtivement. [...] Puis rien ; rien qu'un désert affreux plein d'appels sans réponses, d'élans sans but, d'inquiétudes, de luttes, d'épuisants rêves, d'exaltations imaginaires, d'abominables retombements.*] (JS, 2298)

Enfin, le lecteur est confronté à la forme du *Journal*. A. Dreyfus a utilisé plusieurs niveaux de forme pour faire voir au lecteur l'étendue du labyrinthe dans lequel il est perdu. En effet, le *Journal* est décomposé en unités toujours plus petites : un volume immense découpé en huit livres séparés chacun par un interlude. Ces livres sont constitués de récits généralement brefs et présentés indépendamment l'un de l'autre. L'auteur y explore de nombreuses formes littéraires (prose vs poésie, récit vs lettre, chanson vs annonces Grindr...), donnant l'impression d'une accumulation d'objets de différentes natures. Cette impression est renforcée par l'utilisation systématique et originale de sigles typographiques, de toutes formes possibles à nouveau. Le contenu des récits est lui-même ponctué de mots-phrases, du type « *Cut.* ». On passe ainsi progressivement de l'objet-papier à des « images écrites » dont on

arrive à percevoir les innombrables pixels. Dans ce procédé, l'utilisation de pseudonymes permet de donner une matière visuelle aux partenaires d'A. Dreyfus.

Le lecteur peut facilement se sentir perdu devant autant de stimuli visuels de la même manière que l'œil a besoin d'un peu de temps pour comprendre ce qui se dessine au fond d'un kaléidoscope. Mais lorsqu'il prend le temps nécessaire à la compréhension des motifs répétés et agencés ensemble par l'objet, l'esprit est capable non seulement d'en interpréter le sens mais aussi d'en faire lui-même l'expérience : le *Journal* est l'expression d'une souffrance inscrite dans les endroits les plus profonds et les plus cachés de l'auteur. L'écriture labyrinthique, que nous avons décrite, devient ainsi le moyen de faire apparaître en creux ces espaces enfuis pour l'auteur, mais aussi de les partager intimement avec le lecteur. En cela, le *Journal* est le résultat de la transformation de cette souffrance en œuvre d'art. La dernière page se termine elle-même ainsi : « Il faut en finir avec le malheur d'être gay » (*JS*, 2298).

Bibliographie

- Butler J., *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, C. Krus (trad.), Paris, La Découverte, 2006.
- Dreyfus A., Ségur P., Ngimbi F., *Il déserte : et autres nouvelles*, Paris, Buchet/Chastel, 2009.
- Dreyfus A., *La Synthèse du Camphre*, Paris, Gallimard, 2010.
- Dreyfus A., *Belle Famille*, Paris, Gallimard, 2012.
- Dreyfus A., *Histoire de ma sexualité*, Paris, Gallimard, 2014.
- Dreyfus A. et al., *Enfances, adolescences : 5 nouvelles inédites*, Paris, Librio littérature, 2015.
- Dreyfus A., *Correspondance indiscreète*, Paris, Grasset, 2016.
- Dreyfus A., *Sans Véronique*, Paris, Gallimard, 2017.
- Dreyfus A., *Journal sexuel d'un garçon d'aujourd'hui*, Paris, P.O.L, 2021.
- Eigeldinger M., *Mythologie et intertextualité*, Genève, Slatkine, 1987.
- Eribon D., *La société comme verdict. Classes, identités, trajectoires*, Paris, Fayard, 2013.
- Eribon D., *Théories de la littérature : système de genre et verdicts sexuels*, Paris, PUF, 2015.
- Eribon D., *Une morale du minoritaire : Variations sur un thème de Jean Genet*, Paris, Champs essais, 2015.
- Foucault M., « Le gai savoir », entretien avec Jean Le Bitoux, [dans :] *La revue h*, n° 2.
- Genova P. A., *André Gide dans le labyrinthe de la mythotextualité*, Indiana, Purdue University Press, 1995.
- Halperin D. M. , « Michel Foucault, Jean Le Bitoux, and the Gay Science Lost and Found: An Introduction », [dans :] *Critical Inquiry*, 2011, 37, n° 3.
- Helms L., « Chapitre 3. Au centre des regards : scène et personnage de roman », [dans :] *Idem, Le personnage de roman*, Paris, Armand Colin, 2018.
- Konicheckis A., « I. Le jeu du « fort-da », paradigme de transmission et filiations psychanalytiques », [dans :] *Idem, De génération en génération : la subjectivation et les liens précoces*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008.
- Masseron C., Schnedecker C., « Le mode de désignation des personnages », [dans :] *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, 1988, n° 60.
- Pasolini P. P. , *L'inédit de New York – entretien avec Giuseppe Cardillo*, A. Bourguignon (trad.), Paris, Arléa, 2015.
- Serra Y., « Une Saison en enfer plutôt qu'en paradis : Arthur Dreyfus (Journal sexuel d'un garçon d'aujourd'hui) », <https://diacritik.com/2021/12/17/une-saison-en-enfer-plutot-que-paradis-arthur-dreyfus-journal-sexuel-dun-garcon-daujourd'hui/>.
- Wittig M., *La pensée straight*, Paris, Éditions Amsterdam, 2018.

Labyrinthine Literature between Text and Sex in *Journal sexuel d'un garçon d'aujourd'hui* by Arthur Dreyfus

Abstract : In *Journal sexuel d'un garçon d'aujourd'hui*, Arthur Dreyfus records his sexual experiences over several years. But he doesn't limit himself to recounting his sexual intimacy; he also writes down some of his thoughts on other areas, such as relationships, writing and psychoanalysis. He generally proceeds in short narratives that can take different forms (anecdotes, poems, letters...) and are brought together to form a work of over 2000 pages. The reader is thus led into the author's systems of thought. The aim of this article is to highlight the labyrinthine construction of this work: first, we'll see how the *Journal* is the result of a search for identity. Next, we'll look at how this work proposes a new form of intertextuality. Finally, we look at the form of the *Journal* and its impact on the reader. In this way, we offer the first keys to reading a complex but powerful work.

Mots-clefs : Arthur Dreyfus, littérature française contemporaine, théories littéraires, écriture labyrinthique, subjectivités.

Keywords : Arthur Dreyfus, French Contemporary Literature, Literary Theories, Labyrinthine Writing, Subjectivities.

Marc Vandersmissen est Docteur en langues et lettres (ULiège, 2015), spécialiste des théâtres grecs et latins. Il est aujourd'hui Professeur de pédagogie au Conservatoire royal de Bruxelles mais poursuit des recherches, entre autres, en littérature contemporaine. Il s'intéresse plus spécifiquement à la méta-littérature.