

Le kitsch, le camp et l'homosexualité dans *La Piscine-Bibliothèque* d'Alan Hollinghurst

Pariwat Sukwichai

Université Paris Nanterre – Littérature et Poétique Comparées

Kitsch est un terme employé dans le langage courant de nos jours pour désigner le « mauvais goût », l'envers du jugement esthétique légitime. Il est également parfois utilisé indifféremment pour désigner ce qui est *camp*, assumé même dans la note 6 sur le *camp* de Susan Sontag : « Plusieurs exemples de camp sont ceux qui, du point de vue “sérieux”, sont soit un mauvais art soit kitsch (notre traduction) »¹. L'esthétique *camp* est par ailleurs privilégiée au sein de la communauté homosexuelle, d'abord comme parodie de l'ordre sexuel établi et puis comme stratégie possible de survie, voire de subversion politique. Ce travail cherche donc à explorer un réseau de significations entre ces trois thèmes qui sont intimement liés dans *La Piscine-Bibliothèque* d'Alan Hollinghurst. Ce roman publié en 1988 a rendu Hollinghurst célèbre par les représentations explicites de la vie et la sexualité homosexuelles à Londres. À travers ces représentations, le kitsch, le camp et l'homosexualité se trouvent entremêlés et collectivement mobilisés pour aborder la question de l'homosexualité de l'époque et mettent en question l'ordre hétérosexuel qui prime sur le discours sexuel occidental. Nous allons donc en premier lieu aborder la compatibilité théorique et esthétique entre le kitsch et le camp, avant d'explorer l'articulation entre ces deux premiers avec l'homosexualité dans le roman, premièrement au niveau intra-diégétique et ensuite au niveau formel et politique.

Le Kitsch et le Camp : une compatibilité théorique et esthétique

Vu que le camp comporte un aspect kitsch quand pris d'un regard sérieux, comme souligné plus haut dans la note de Susan Sontag, nous pouvons *a priori* en déduire que ces deux concepts sont théoriquement et esthétiquement compatibles. Le premier point de convergence entre eux se manifeste dans leur préoccupation quasi exclusive de la forme. Abraham A. Moles l'affirme dans son article « Qu'est-ce que le Kitsch ? » : « il est un des types de rapport que l'être entretient avec les choses, une manière d'être plus qu'un objet, ou même un style »². Selon Moles, le kitsch se préoccupe donc d'abord des choses, de manière d'être ou de style. C'est ici la surface ou l'apparence qui est en jeu. Nanta Novello Paglianti insiste aussi sur ce point dans son article « Esthétique des corps et

représentations kitsch », où elle déclare que « le kitsch sera donc une pure imitation d'une partie du stylème et donc de la simple forme et non de la substance de l'œuvre. L'expérience de l'œuvre ouverte est niée par le kitsch qui au contraire définit exactement son but et ses effets. La structure à la base du message poétique ou artistique n'est pas entamée »³. Le kitsch est dans cette mesure une imitation de la forme visant un effet immédiat sans besoin de recourir à l'herméneutique. Cet effet immédiat vidé de substance du kitsch est confirmé par Florence Bancaud dans son article: « le kitsch associe le beau non au vrai ou au bien, mais à l'effet »⁴. C'est cette préoccupation de la forme qui rapproche le camp du kitsch, comme nous pouvons le voir dans la note 5 de Sontag: « Pour le camp, l'art est souvent décoratif, accentuer la texture, la surface voluptueuse, et le style, aux dépens du contenu »⁵, et dans la note 38: « Le camp est l'expérience régulièrement esthétique vis-à-vis du monde. Il incarne une victoire du style sur le contenu, de l'esthétique sur la moralité, de l'ironie sur la tragédie »⁶. Elle finit par souligner que « le goût *camp* est, par-dessus tout, un mode de jouissance, d'appréciation – non de jugement »⁷. Cela recoupe en effet la déclaration de Bancaud à propos du kitsch. Le kitsch et le camp se rapprochent donc en premier lieu par leur préoccupation de la forme, de l'apparence, et du style. Il reste alors à définir de quel style il s'agit.

Le mot *kitsch* est un mot allemand apparu vers 1860: *kitschen* signifie en particulier « bâcler » ou « faire de nouveaux meubles avec des vieux »⁸. Il y a donc une notion de « greffé » ou « surajouté », soulignée par Moles: « Le kitsch est donc une fonction sociale surajoutée à la fonction significative d'usage qui ne sert plus de support mais de prétexte »⁹, et par Bancaud: « Fondé sur l'imitation et la dégradation de l'art noble, le kitsch se nourrit par définition de la surcharge et de l'excès d'ornement »¹⁰. Le style *kitsch* est donc le surajout, la surcharge, l'excès, quelque chose d'« en trop » de la fonctionnalité ou de l'élément original de l'objet. Le camp rejoint en effet le kitsch dans cette dimension, affirmée dans l'introduction de Sontag et dans sa note 38: « Certes, l'essence du Camp est son amour du non-naturel, de l'artifice et l'exagération »¹¹, et « le camp est une vision vis-à-vis du monde en matière du style – mais une sorte particulière du style. C'est l'amour de l'exagéré, le “off”, des choses étant ce qu'elles ne sont pas »¹². Une résonance du kitsch se trouve donc dans le style exagéré du camp, une caractéristique excédant la fonction originale de l'objet et le rend artificiel, rejoignant ce qui caractérise le kitsch. C'est aussi pour ce style exagéré que le Camp est privilégié par la communauté homosexuelle à la fois comme instrument de jouissance et comme instrument politique et culturel, accompagné de l'incongruité et de l'humour, contre l'ordre hétérosexuel dominant¹³.

Jean-Yves Le Talec insiste par ailleurs sur cet usage du camp comme instrument politique et culturel dans le chapitre « Le Camp: apparence et résistance » de *Folles de France. Repenser l'homosexualité masculine*, en affirmant que le camp est « toujours compris comme un mode de relation de l'homosexualité au monde, il peut aussi servir à transformer le monde, à partir de l'homosexualité; le camp devient alors une stratégie subversive, un ensemble de tactiques qui visent à déstabiliser ce qui ressort d'une norme naturalisée »¹⁴. Contrairement au camp apolitique préoccupé exclusivement du style exagéré et de l'apparence excessive de Sontag, Le Talec souligne que la « resignification » et la mobilisation du camp au sein de la communauté homosexuelle

font du camp un instrument politique. Nous allons donc analyser comment dans *La Piscine-Bibliothèque* le kitsch, le camp et l'homosexualité sont articulés dans la diégèse pour remettre en cause le discours hétérosexuel dominant.

Une articulation intra-diégétique entre le kitsch, le camp et l'homosexualité

L'aspect *kitsch* se manifeste dès le début du roman chez William Beckwith : « Quoique ne croyant pas à ce genre de choses, j'étais un parfait Gémeaux, enfant du début d'été dans toute son ambiguïté, tiraillé entre deux versions de soi, l'une hédoniste et l'autre – légèrement à l'arrière-plan ces derniers temps – Presque férue d'érudition, avec une imperceptible crispation de puritanisme aux coins des lèvres »¹⁵. En tant qu'« être », le personnage de William est un mélange entre une figure érudite des valeurs traditionnelles et des valeurs hédonistes issues des libérations gaie et sexuelle des années 60. Son apparence tient aussi à ce mélange : « J'avais choisi un costume plus élégant peut-être qu'il était nécessaire, mais j'appréciais son conformisme protecteur [...] Mais je portais rarement ce genre de truc. J'avais toujours été une sorte de paon – ou plutôt d'animal aux pattes de couleur vive, un flamant rose peut-être »¹⁶. Il nous paraît évident dans ce passage que le style vestimentaire de William est *kitsch* du fait qu'il mélange un costume traditionnel reconnaissable et l'habit multicolore de couleur vive. Nous retrouvons donc ici deux régimes de costumes différents que le protagoniste utilise comme outil de signification. Il campe le costume décrit comme conformiste en le greffant l'élégance et le style exagéré, comparé aux animaux symbolisant les vanités comme un paon multicolore et un flamant rose.

Le kitsch et le camp sont mis davantage en avant dans ce roman dans les endroits gays fréquentés par William :

Ce soir-là, nous avions rendez-vous au Volunteer, mon pub gay de prédilection. D'un style discrètement Art nouveau et très urbain à l'extérieur, orné de mystérieuses vitres dépolies, le Volunteer, après plusieurs rénovations désastreuses, offrait à l'intérieur l'éternel paradigme de la déception. Un petit bar au fond, fréquenté par les plus âgés, gardait un certain cachet d'époque, mais le reste du lieu avait été massacré, transformé en une de ces salles immenses et nues qu'exigent la foule compacte et les dragues de vendredis et samedis soir. Des tables rondes au plateau de cuivre martelé s'alignaient face à la toile recouverte de cuir qui courait au long des murs.¹⁷

Le décor de l'endroit est d'abord *kitsch* par une juxtaposition de différents styles « Art nouveau et urbain », « un certain cachet d'époque (*period*) », « au plateau de cuivre martelé », « la toile recouverte de cuir (*leather-covered trams*) ». Par ailleurs, ces styles et objets esthétiquement surchargés excèdent leur fonctionnalité originale, visant l'effet immédiat de l'apparence au détriment de la substance, afin d'être reconnaissable sur le champ par les homosexuels. Son aspect *camp* se manifeste en effet dans l'usage de l'endroit comme lieu privilégié de socialisation et de rencontre par les homosexuels. Cette préoccupation spatiale de l'apparence mène à l'élaboration du mode de vie homosexuel peu après par Will à propos de son ami James :

Le chauffeur demeurait passible tandis que j'embrassais James de manière quelque peu ostentatoire, laissant ma main glisser jusqu'à son cul. Il était si adorable, si timide, tellement mec, je ne comprenais pas qu'il n'ait pas droit à plus d'amour, ou plus souvent. En même temps, si pour moi c'était impossible, il devait bien y avoir quelque chose qui décourageait également les autres : il ne dégageait pas assez de sexe, il avait un goût trop subtil pour l'instantanéité qu'exigeaient les bars et les boîtes.¹⁸

Dans cette remarque, Will reste toujours dans l'apparence par son style exagéré générant son succès dans la vie sexuelle. James, en revanche, ne dégage pas suffisamment de sexualité dans son apparence et n'a pas autant de succès malgré sa nature adorable et son goût subtil. L'effet immédiat du style exagéré de Will dans son apparence pour engager directement une relation sexuelle renvoie d'une manière évidente à la visée immédiate de l'esthétique kitsch et camp.

L'articulation entre le kitsch, le camp et l'homosexualité est de nouveau implicitement soulignée lors de la visite de William chez Charles Nantwich, un aristocrate homosexuel qui embauche William pour la rédaction de sa biographie. Dans une pièce de son domicile se trouvent plusieurs objets qualifiés de « kitsch » par William, comme pour exemple « une statuette argentée représentant un garçon aux bras levés, aux fesses donatellesques, pièce particulièrement kitsch »¹⁹, et surtout une statue pharaonique dont les traits

changeaient, puis changeaient de nouveau, allongés, orientalisés d'une certaine manière, de sorte que leur caractère massif, immuable, laissait place à la sensibilité et au raffinement. Un large œil en amande, aveugle, se dessinait sur le profil de manière totalement irréaliste, le nez et la mâchoire s'allongeaient et s'étaient artificiellement. Le cobra dressé sur le front demeurait traditionnel, mais le défi qu'il lançait semblait amendé par l'expression subtile de la bouche, superbement réalisée, avec un imperceptible duvet sombre au-dessus de l'ourlet de la lèvre supérieure.²⁰

Cette statue est esthétiquement exagérée par certains traits physiques, un mélange entre un savoir-faire traditionnel et un savoir-faire nouveau. Cela la rend donc *kitsch* par excellence et amène William à l'apprécier d'un regard *camp* : « L'idée, telle qu'elle m'apparaissait, était que l'on peut décider, pour des raisons esthétiques, de sa propre métamorphose. Le roi semblait presque se transformer en femme, sous nos yeux »²¹. En matière d'identité sexuelle, le style exagéré, purement esthétique et préoccupé de l'apparence, lui révèle la contingence de la signification du genre, mettant en question l'ordre hétérosexuel²². La nature politique du camp est donc ici soulignée au niveau esthétique par la mise en récit du roman, renvoyant également à celle du kitsch comme mal esthétique contre le jugement esthétique traditionnel bien fondé.

L'art – de la mode aux objets d'art anthropologiques en passant par l'art décoratif de l'endroit fréquenté par les homosexuels – semble alors tenir une place importante dans l'élaboration de l'articulation entre le kitsch, le camp et l'homosexualité dans ce roman. Une fois de plus, il est évoqué comme moyen pour aborder l'homosexualité :

Ce qu'il aurait voulu évoquer, c'était la sexualité réprimée ou détournée (comme il le disait) de l'opéra. Nous l'avions certainement tous identifiée, même si elle avait pour James et moi une importance, voire une éloquence qui échappait totalement à mon grand-père. Celui-ci

avait passé toute sa vie d'adulte dans un milieu où les bonnes manières, le savoir-faire et l'insensibilité pure et simple se coalisaient pour éviter ne fût-ce que d'envisager l'existence de l'homosexualité. Tous trois, dans notre petite loge surchauffée, étions piégés par ce problème furieusement britannique : un opéra qui était mais n'était pas gay, deux jeunes gays n'ayant l'air de rien, et le patriarche ne laissant rien transparaître de ses pensées.²³

Dans ce passage, la question de l'homosexualité est évoquée à travers une forme d'art particulière : l'opéra. Cet art se trouve d'ailleurs parmi les exemples du camp relevés par Susan Sontag. L'opéra est *camp* par son exagération de l'effusion sentimentale à travers le chant et les gestes maniérés des chanteurs et chanteuses. La juxtaposition entre cette forme d'art et l'évocation de la question de l'homosexualité dans ce passage est donc peu surprenante. L'opéra tel qu'il est perçu par William et James ici sous-entend la stratégie du camp et du kitsch sur laquelle Le Talec insiste : c'est une forme d'art classique et traditionnel avec ses propres codes, mais d'autres codes reconnaissables uniquement par les homosexuels viennent s'y ajouter. Williams et James en tant qu'homosexuels reconnaissent immédiatement ces deux régimes de codes alors que le grand-père n'y reconnaît que les codes du régime hétérosexuel. Cette stratégie permet aux homosexuels de côtoyer les hétérosexuels sans se faire repérer par ces derniers, mais en se rendant toujours repérables pour eux-mêmes.

Au niveau intradiégétique, le kitsch, le camp et l'homosexualité s'articulent et se font écho entre eux, s'éclairant l'un l'autre : le kitsch et le camp par leur proximité théorique et esthétique, puis la nature politique de ces deux notions à travers leur mise en pratique par l'homosexualité. L'art tient aussi une place importante car c'est à travers lui que l'articulation de ces trois thèmes est élaborée et prend forme dans ce roman. Les trois thèmes sont alors intimement liés et leur articulation nous révèle une interrogation à la fois esthétique et politique sur la question de l'homosexualité. Cette articulation s'inscrit également au niveau formel et sociologique du roman.

Le kitsch, le camp, et l'homosexualité aux niveaux formel et politique

Alan Hollinghurst revendique l'influence de Ronald Firbank²⁴, romancier homosexuel edwardien et moderniste du tournant du XX^e siècle, influencé lui-même par Oscar Wilde. Ces deux derniers figurent parmi les exemples quintessentiels du camp dans les notes de Susan Sontag. Il est par conséquent peu surprenant de trouver des éléments *camp* dans le roman de Hollinghurst. Le style romanesque de Firbank, qualifié de *camp*, est imprégné de l'aération du texte théâtral (*play-text*), mettant à profit la théâtralité, l'un des trois thèmes majeurs de l'esthétique *camp*, renvoyant au style exagéré. En effet, les œuvres de Firbank se constituent de plusieurs dialogues qui sont moins des conversations bien construites que le jacassement insipide et chic de son temps. Sa méthode est manifestement plus compositionnelle que narrative, moins un échange de points de vue entre les personnages qu'un oratoire exclamatoire de paroles perroquet de la société mondaine. Cette préoccupation du style relève donc de l'esthétique *camp* par excellence.

Le style de Hollinghurst diverge légèrement de celui de Firbank à cet égard en restant fidèle à la tradition réaliste. Ce qui rend son œuvre simultanément *camp* et *kitsch* est en effet l'articulation entre la culture légitime (*high culture*) et la culture dite « basse » (*low culture*) à travers le mélange des références littéraires sophistiquées et des scènes pornographiques gaies. Le premier exemple est l'évocation à maintes reprises de Firbank dans *La Piscine-Bibliothèque* : « Je l'avais jusqu'alors imaginé comme un auteur particulièrement frivole. Je fus surpris de constater à quel point il se révélait difficile, subtil et exigeant. Si ses personnages étaient versatiles et on ne peut plus extravagants, le roman en soi se révélait particulièrement coriace »²⁵. Le commentaire de William sur Firbank insiste par ailleurs metatextuellement sur le mode de vie homosexuel *camp* dans le roman, déjà analysé plus haut. Cela se manifeste encore une fois au moment où il décrit l'amant de son ami en faisant référence à Genet, un autre exemple de *camp* cité par Susan Sontag :

Son [Bill] protégé avait un beau visage à la mâchoire carrée, un teint de rose et d'or comparable au mien et, au lieu du balai de chiottes qu'arboraient ses collègues, une coupe de cheveux à la mode, courte sur les côtés, avec une moisson de boucles dorées sur le dessus : il évoquait un compagnon de cellule tel qu'en aurait imaginé Genet.²⁶

Le protégé de Bill incarne un style à la fois *camp* avec les différentes couleurs vives, légèrement contrastées, de son apparence et *kitsch* en juxtaposant ce style exagéré avec une coiffure traditionnelle bien rangée, comme un pénitencier imaginé par Genet. Ces références littéraires sophistiquées énoncées dans une esthétique réaliste rangent d'abord le roman dans la catégorie de « *high culture* », avant de, quelques pages après, les subvertir en y insérant le « *low culture* » toujours par l'esthétique réaliste :

Les nuits de plein été, lorsque la lune permettait de lire dehors à minuit, nous nous glissions à trois ou quatre et filions à la piscine. Dans le vestiaire, les cigarettes prohibées grillaient, et le savon mousseux d'eau froide éclairé par les étoiles facilitait et adoucissait la pénétration des jeunes culs. Le regard brillant, dans un silence uniquement brisé par les halètements et les petits bruits rythmique du sexe – qui ajoutaient à notre excitation et nous rendaient insatiables –, nous apprenions les choses de la vie.²⁷

Les scènes pornographiques gaies pourraient paraître banales pour notre époque et leur aspect *camp* atténué. Mais la prise en compte du contexte des années 80, période où le roman fut publié, rend son aspect *camp* flagrant. À cette période, Margaret Thatcher avait proposé la « Section 28 » interdisant « toute promotion de l'homosexualité »²⁸. Les scènes pornographiques gaies dans le roman selon ce contexte juridique est alors un élément en trop, une exagération excédant l'ordre hétérosexuel dominant. De ce fait, toutes représentations des scènes pornographiques gaies deviennent automatiquement provocatrices dans ce climat politique et culturel. Dans ce contexte où le roman est publié, alors que l'ordre hétérosexuel repose sur la fonctionnalité originale de l'acte sexuel qui est la procréation, la relation homosexuelle excède cette fonctionnalité et relève purement du plaisir et de la jouissance.

Au niveau politique, les préjugés et la persécution contre les homosexuels menant à cette contrainte juridique, la Section 28, sont aussi abordés dans un passage où Charles Nantwich décrit les conditions des homosexuels de son époque :

– À Soho, nous avions nos petits bars privés, très secrets, des bordels en réalité, bien avant la guerre. Et mon oncle Edmund évoquait des histoires fantastiques à Regent's Park, entre gays – il y a un siècle, avant Oscar Wilde et tout cela [...]

– Incroyablement excitant – beaucoup plus qu'aujourd'hui. Bien sûr, je ne suis pas contre le Gay Lib et tout ça, William, mais cela a ôté une grande part du plaisir, du frisson. [...] Même dans les années vingt et trente, qui étaient assez déchaînées à leur manière, tout était encore assez souterrain, les codes changeaient sans cesse, de sorte que c'était incroyablement émouvant et excitant de se reconnaître, comme une allumette que l'on craque !²⁹

Charles Nantwich dans ce passage évoque d'abord les conditions des homosexuels qui devaient se cacher dans une société où le discours hétérosexuel est dominant et en même temps se *camper* pour se faire remarquer entre eux à travers des codes secrets reconnaissables. Paradoxalement, ces contraintes les opprimant leur procurent simultanément la jouissance, pour reprendre Sontag, par le sentiment de titiller l'interdit, d'être en cachette, leur donnant du « frisson ». Cela rejoint les définitions du kitsch et du camp déjà abordées dans la première partie. D'abord, les codes homosexuels reconnaissables entre eux sont constitués tout en intégrant une partie des codes hétérosexuels pour passer inaperçus aux yeux de ces derniers, mélangeant les codes hétérosexuels dans leur apparence avec les nouveaux codes homosexuels surajoutés. Les homosexuels représentés dans ce roman subvertissent alors les codes des hétérosexuels en les transformant partiellement en d'autres codes qui sont à la fois leur camouflage et leur point de repère dans une société hétéronormative. Par ailleurs, le fait d'osciller entre ces deux codes au niveau de la surface devient un style particulier leur octroyant de la jouissance, conformément à la définition du camp de Susan Sontag.

Le kitsch, le camp et l'homosexualité s'articulent donc aussi au niveau formel et politique du roman. Cette articulation s'opère d'abord au niveau formel et esthétique à travers un mélange entre la culture légitime et la culture basse (*high culture* et *low culture*), en juxtaposant les références littéraires sophistiquées et la tradition réaliste avec les scènes pornographiques gaies. Le contexte juridique dont le roman est issu, représenté aussi dans le roman, vient renforcer davantage l'aspect politique du camp et du kitsch présent dans le roman quand ils sont mis en pratique par l'homosexualité, comme un élément surajouté à l'ordre hétérosexuel pour enfin le défier et le remettre en cause.

Le kitsch et le camp comme théories esthétiques se recoupent au premier abord par leur préoccupation de la forme, de l'apparence, de la surface, puis par leur style privilégié, c'est-à-dire surajouté, surchargé, excessif et exagéré. C'est pour cela également que le camp est devenu un style privilégié par la communauté homosexuelle comme stratégie de survie et comme instrument politique et culturel. L'articulation entre ces trois thèmes par la mise en récit dans *La Piscine*-bibliothèque d'Alan Hollinghurst nous montre que ces trois thèmes sont intimement liés et se font l'écho entre eux au niveau formel par un mélange esthétique, et au niveau politique dans une société dont l'ordre sexuel établi, donc

hétérosexuel, est rigide. Cette articulation permet alors une interrogation à la fois esthétique et politique sur la question de l'homosexualité dans l'intrigue du roman. En d'autres termes, elle fait apparaître dans la littérature un régime politique sexuel. Néanmoins, l'articulation entre ces trois thèmes s'opère uniquement dans des conditions et des contextes particuliers, et cela mérite notre prise en compte. Car comme il y a plusieurs façons d'être homme ou femme et plusieurs façons d'écrire, il y a aussi plusieurs façons d'être homosexuel et de l'exprimer.

1. « 6. *Many examples of Camp are things which, from a "serious" point of view, are either bad art or kitsch* ». Susan Sontag, « Notes on "Camp" », *Partisan Review*, 31, 4, 1964, p. 517.

2. Abraham Moles, « Qu'est-ce que le Kitsch ? », *Communication et Langages*, 9, 1971, p. 75.

3. Nanta Novello Paglianti, « Esthétique des corps et représentations kitsch », *Kitsch et avant-gardes*. Actes du colloque publiés dans *Actes Sémiotiques*, 2006. En ligne : <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/3309> (page consultée le 17 septembre 2021).

4. Florence Bancaud, « Entre diabolisation, séduction et légitimation. Le kitsch ou l'imitation comme "mal esthétique" ? », *Cahiers d'Études Germaniques*, 72, 2017, p. 87.

5. « 5. [...] *For Camp art is often decorative art, emphasizing texture, sensuous surface, and style at the expense of content* ». Susan Sontag, *op. cit.*, p. 517.

6. « 38. *Camp is the consistently aesthetic experience of the world. It incarnates a victory of "style" over "content," "aesthetics" over "morality," of irony over tragedy* ». *Ibid.*, p. 520.

7. « 55. *Camp taste is, above all, a mode of enjoyment, of appreciation - not judgment* ». *Ibid.*, p. 523.

8. Abraham A. Moles, *op. cit.*, p. 74-75.

9. *Ibid.*, p. 82-83.

10. Florence Bancaud, *op. cit.*, p. 77.

11. « *Indeed the essence of Camp is its love of the unnatural: of artifice and exaggeration* ». Susan Sontag, *op. cit.*, p. 1.

12. « 8. *Camp is a vision of the world in terms of style -- but a particular kind of style. It is the love of the exaggerated, the "off," of things-being-what-they-are-not* ». *Ibid.*, p. 3-4.

13. Sedgwick, Eve Kosofsky. *Epistemology of the Closet*, Los Angeles, University of California Press, 1990, p. 3.

14. Jean-Yves Le Talec, « Le Camp : apparence et résistance », *Folles de France. Repenser l'homosexualité masculine*, Paris, La Découverte, 2008, p. 119.

15. « *I was a perfect Gemini, a child of the ambiguous early summer, tugged between two versions of myself, one of them the hedonist and the other – a little in the background these days – an almost scholarly figure*

with a faintly puritanical set to the mouth ». Alan Hollinghurst, *La Piscine-bibliothèque* [1988], trad. Alain Defossé, Paris, Albin Michel, 2015, p. 18 ; *The Swimming Pool Library*, Londres, Penguin, 1989, p. 4. Pour toutes les citations suivantes, les numéros de page se réfèrent à ces deux éditions.

16. « *I'd put a suit on, smarter perhaps than I needed to be, but I enjoyed its protective conformity. [...] But I rarely wore this stuff. I had always been a bit of a peacock – or rather, whatever animal has brightly coloured legs, a flamingo perhaps* » (p. 71 ; p. 34).

17. « *Tonight we were meeting in the Volunteer, my local gay pub. Mildly art-nouveau and metropolitan outside, with mysteriously opaque acid-etched windows, the Volunteer inside, after disastrous refurbishments, was an eternal parable of disappointment. A little back bar, favoured by the elderly, retained some period character, but the rest had been laid waste into the vast area required for the mass jostling and cruising of a Friday or Saturday night. Round tables with beaten copper tops were aligned in front of the leather-covered tram which ran along the walls* » (p. 47 ; p. 17).

18. « *The cabby looked unimpressible as I rather ostentatiously kissed James goodbye, and let my hand run down over his backside. He was so lovable, shy, manly, I couldn't see why he wasn't adored more, or more often. Yet if I couldn't do it there might be a reason others couldn't: he didn't project sex enough, he was too subtle a taste for the instant world of clubs and bars* » (p. 47 ; p. 20).

19. « *A silvery statuette of a boy with upraised arms and Donatellesque buttocks.* » (p. 148 ; p. 75).

20. « *Were modified, and then modified again, elongated and somehow orientalised, so that they took on, instead of an implacable massiveness, an attitude of sensibility and refinement. A large, blank, almond-shaped eye was shown unrealistically in the profile, and the nose and the jaw were drawn out to an unnatural length. The rearing cobra on the brow was traditional, but its challenge seemed qualified by the subtle expression of the mouth, very beautifully cut, with a fuzz of shadow behind the everted curl of the upper lips.* » (p. 150 ; p. 76-77).

21. « *The point, as I saw it, was that you could take an aesthetic decision to change shape. The king seemed almost to turn into a woman before our eyes* » (p. 150 ; p. 77).

22 Cf. « Le genre désigne précisément l'appareil de production des sexes eux-mêmes [...] ; c'est aussi l'ensemble des moyens discursifs/culturels par quoi la nature sexuée ou un sexe naturel est produit et établi dans un domaine pré-discursif, qui précède la culture, telle une surface politiquement neutre sur laquelle intervient la culture après coup ». Judith Butler, *Trouble dans le genre*, 1990, trad. C. Kraus, Paris, La Découverte, 2005, p. 69.

23. « *"It's always more moving and impressive than you expect," James said, as so often echoing my own feelings; but our solidarity brought us to the edge of difficult terrain. What he would want to talk about would be the suppressed or (in his usual term) deflected sexuality of the opera. We must all have recognised it, though it would have had an importance, even an eloquence, to James and me that would have been quite lost on my grandfather. He had spent all his adult life in circles where good manners, lofty savoir-faire and plain callousness conspired to avoid any recognition that homosexuality even existed. The three of us in our hot little box were trapped with this intensely British problem: the opera that was, but wasn't, gay, the two young gay friends on good behaviour, the mandarin patriarch giving nothing of his feeling away* » (p. 338-339 ; p. 120).

24. Georges Letissier, « Alan Hollinghurst/Ronald Firbank: Camp Filiation as an Aesthetic of the Outrageous », *Études britanniques contemporaines*, 45, 2013. En ligne : <http://journals.openedition.org/ebc/742> (page consultée le 22 septembre 2021).

25. « *(Will) had imagined him until now to be a supremely frivolous and silly author. And I was surprised to find how difficult, witty, and relentless he was. The characters were flighty and extravagant in the extreme, but the novel itself was evidently as tough as nail* » (p. 109 ; p. 54).

26. « *His [Bill's] protégé had a handsome, square-jawed head, pink and gold colouring like my own, and instead of the bog-brush haircuts of his team-mates a trendy coiffure, cropped short and close at the sides,*

with sprouting golden curls on top: he looked like the inmate of penitentiary as imagined by Genet » (p. 259 ; p. 136-137).

27. « On high summer nights when it was light enough at midnight to read outside, three or four of us would slip away from the dorms and go with an exaggerated refinement of stealth to the pool. In the changing-room serious, hot No 6 were smoked, and soap, lathered in the cold starlit water, eased the violence of cocks up young bum. Fox-eyed, silent but for our breathing and the thrilling, gross little rhythm of sex – which mad us gulp and grope for more – we learnt our stuff » (p. 266 ; p. 140).

28. George Letissier, *op. cit.*

29. « We had little private bars, sex clubs really, in Soho before the war, very secret. And my Uncle Edmund had fantastic tales of places and sort of gay societies in Regent's Park – a century ago now, before Oscar Wilde and all that –' [...] / 'Oh, it was unbelievably sexy – much more so than nowadays. I'm not against Gay Lib and all that, of course, William, but it has taken a lot of the fun out of it, a lot of the frisson. [...] Even in the Twenties and Thirties, which were quite wild in their way, it was still kind of underground, we operated on a constantly shifting code, and it was so extraordinary moving and exciting when that spurt of recognition came, like the flare of a match! » (p. 699-700 ; p. 247).