

DÉPARTEMENT DES ARTS, LANGUES ET LITTÉRATURES
FACULTÉ DES LETTRES ET SCIENCES HUMAINES
UNIVERSITÉ DE SHERBROOKE

**Production des subjectivités queers : rapports au temps, à l'espace, à la sexualité et à
l'amour dans l'œuvre romanesque de Marie-Claire Blais**

par
Guillaume POIRIER GIRARD
Maître ès Arts (lettres)

Thèse présentée en vue de l'obtention du
DOCTORAT EN ÉTUDES FRANÇAISES

Sherbrooke
Septembre 2021

© Guillaume Poirier Girard, 2021

Composition du jury

Production des subjectivités queers : rapports au temps, à l'espace, à la sexualité et à l'amour dans l'œuvre romanesque de Marie-Claire Blais

Guillaume Poirier Girard

Cette thèse a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

ISABELLE BOISCLAIR, directrice de recherche, Université de Sherbrooke
NICOLE CÔTÉ, évaluatrice interne, Université de Sherbrooke
DOMENICO BENEVENTI, évaluateur interne, Université de Sherbrooke
CORRIE SCOTT, évaluatrice externe, Université d'Ottawa

RÉSUMÉ

La présente thèse porte sur la production des subjectivités queers dans les romans de l'autrice québécoise Marie-Claire Blais (1939-2021). À travers l'analyse de trois œuvres phares en matière de représentation des personnages homosexuels, lesbiens et queers (*Le Loup* [1972], *L'Ange de la solitude* [1989] et les sept derniers opus du cycle *Soifs* [2005-2018]), je me penche sur les rapports alternatifs que les personnages développent avec les dispositifs hétéropatriarcocapitalistes de production des subjectivités que sont le temps, l'espace, la sexualité et l'amour.

La première partie consiste en un survol des principaux concepts mobilisés dans cette thèse. Par l'intermédiaire des notions de dispositifs, d'affects, d'intersubjectivité et de care, je cherche alors à rendre intelligible la façon dont des subjectivités qui ne cadrent pas avec le système hétéropatriarcocapitaliste conjuguent avec les normes spatiotemporelles, sexuelles et amoureuses de l'idéologie dominante. Ce faisant, je mets en lumière la productivité des dispositifs de subjectivation ainsi que l'influence mutuelle se manifestant entre ces mêmes dispositifs et les réactions des personnages qui cherchent à s'ajuster ou à résister aux normes qui les oppriment, mais sans lesquelles leur existence en tant que sujets, pourtant déjà bafouée, est paradoxalement impossible.

Le deuxième chapitre met en relief le fonctionnement des subjectivités queers dans *Le Loup*, premier roman blaisien ne contenant que des personnages homosexuels. Il fait état du contexte particulièrement répressif avec lequel ces derniers sont aux prises. L'absence de communautés et la loi du secret façonnent durablement les subjectivités de ce roman, dont la diégèse précède la Révolution tranquille.

La troisième partie s'intéresse à la subjectivité des personnages lesbiens se trouvant dans *L'Ange de la solitude*, second et dernier¹ récit blaisien consacré à la représentation de l'existence lesbienne (Rich). La vie en commune, seul véritable moyen de résister à l'omniprésence du néolibéralisme hétéropatriarcal de la décennie 1980, affecte des subjectivités certes moins effacées, mais dont l'existence au grand jour est encore précaire.

Le quatrième chapitre porte sur l'univers de Petites Cendres, personnage queer dont la présence dans les sept derniers tomes de la série *Soifs* s'avère la plus ample et la plus riche. Grâce à l'analyse de l'évolution de ce personnage et de ses relations avec ses amis, notamment Yinn et Robbie, je montre comment Blais donne à voir, au XXI^e siècle, les subjectivités queers, dans un monde qui admet davantage la diversité qu'autrefois, mais dont les acquis pour les personnes LGBTQIA2S+ demeurent toujours fragiles. C'est ici sous le signe d'une communauté bien visible et de lieux de rassemblement solidement ancrés, quoique sans cesse menacés, que se forment les subjectivités queers contemporaines dans les livres les plus récents de Blais.

Mots clés : queer, Marie-Claire Blais, littérature québécoise, subjectivités, temps, espace, sexualité, amour

¹ Au moment d'écrire ces lignes, le nouveau roman de Blais à paraître, *Un cœur habité de mille voix* (2021), reprend des personnages des *Nuits de L'Underground* et de *L'Ange de la solitude*, ce qui laisse présager un retour à l'existence lesbienne.

REMERCIEMENTS

D'abord, je tiens à remercier ma directrice de doctorat, Isabelle Boisclair, pour la confiance qu'elle m'a témoignée et la liberté qu'elle m'a laissée au courant de cette fabuleuse aventure intellectuelle. Ses conseils judicieux, sa lecture critique et attentive, sa générosité et sa bienveillance ont fait de ces années d'études et de recherches une période inoubliable. J'ai la chance d'avoir œuvré auprès d'une chercheuse extraordinaire, qui non seulement se spécialise dans les études féministes, mais en fait les principes de base de ses interactions avec les autres. Merci de m'avoir transmis ce féminisme !

Je me sens honoré d'avoir pu participer à la publication de *QuébeQueer*, cet incontournable collectif dont le Québec avait grand besoin et qui saura, je l'espère, multiplier les réflexions sur la scène queer québécoise. Pour cela, un grand merci à Isabelle Boisclair, à Pierre-Luc Landry et à nos contributeur·rices.

Je veux aussi remercier mes collègues et amies de l'Université de Sherbrooke, à commencer par Catherine Dussault Frenette et Marie-Dominique Duval, avec qui j'ai eu le bonheur d'organiser deux colloques sur le queer, sans oublier Charlotte Comtois, Vanessa Courville et Karine Rosso. Leur dévouement, leur enthousiasme et leur bienveillance ont rendu mon passage à Sherbrooke doux et chaleureux. Je leur dois de croire en ce féminisme de la sollicitude, attentionné, alerte et passionné dont nous avons tant besoin.

Je souhaite également remercier quelques collègues que j'ai eu la chance de rencontrer dans des colloques et qui sont devenus de précieux amis : Loïc Bourdeau, Jorge Calderón, Hasheem Hakeem et Gabriel Rémy-Handfield. Grâce à eux, j'ai maintenant une famille queer, cette irremplaçable communauté sans laquelle une vie viable est impensable.

En dehors de la sphère universitaire, la stabilité affective et émotionnelle contribue grandement à la réussite de projets d'envergure comme un doctorat. C'est pourquoi je m'en voudrais de ne pas remercier ma famille, et tout spécialement Marc-André. Alors que je termine le mien, j'en profite également pour souhaiter un exaltant périple doctoral à mon frère, dont la ténacité et l'audace m'ont toujours inspiré.

Parce qu'il me semble que l'humilité est essentielle, qu'on ne vient jamais de nulle part, que la transsubjectivité est toujours en jeu et qu'il faut savoir reconnaître que derrière nos pensées et nos réflexions, il y a toujours aussi un peu des autres, que soient remerciés toutes celles et tous ceux qui m'ont influencé sans en avoir conscience et dont j'ai bénéficié des lumières sans m'en rendre compte.

Je voudrais par ailleurs exprimer ma gratitude envers le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, dont le soutien financier a été crucial pour mener à bien cette thèse.

Enfin, je tiens à réserver des remerciements spéciaux à Marie-Claire Blais, dont l'œuvre pétrie d'empathie est au cœur de mes réflexions depuis près d'une décennie, et qui nous a quittés le 30 novembre 2021 à Key West. Je voudrais rendre hommage à cette infatigable artiste engagée et à cette autrice incontournable qui a consacré toute sa vie avec une dévotion admirable à la valorisation de la diversité, de l'acceptation, du non-jugement et de l'harmonie entre les êtres et toute forme de vie, et qui a fait de son œuvre un rempart contre l'oubli et l'exclusion. Qu'elle soit honorée pour son travail acharné d'éveilleuse de conscience et de pionnière.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	3
REMERCIEMENTS.....	5
LISTE DES ABRÉVIATIONS DES ROMANS DE BLAIS À L'ÉTUDE.....	11
INTRODUCTION.....	13
Corpus	14
État de la question	16
Textes sur <i>Le Loup</i>	18
Textes sur <i>L'Ange de la solitude</i>	18
Textes sur le cycle <i>Soifs</i>	19
Textes pertinents, mais ne portant pas sur un des romans de mon corpus.....	23
Originalité de ma recherche	25
Objectifs et hypothèses	26
Méthodologie	27
Plan de la thèse	36
CHAPITRE 1.....	38
PROLÉGOMÈNES THÉORIQUES.....	38
Queer	38
Straight	41
Hétéropatriarccapitalisme	43
Subjectivité	50
Intersubjectivité	54
Dispositifs	55
Affects	58
Care	63
Temps	65
Espace	70
Sexualité	73
Sexe, genre et désir	75
Performativité	76
Amour	78
Amitié	82
CHAPITRE 2.....	84
SUBJECTIVITÉS QUEERS DANS <i>LE LOUP</i> : LA PRÉCAIRE ÉMERGENCE D'EXISTENCES BAFOUÉES.....	84
Résumé du roman à l'étude	85

Contexte de publication et précisions terminologiques.....	85
Sébastien et Bernard : une relation initiatique queer	88
Les traits queers de Bernard : profanation de la vie, de la civilisation hétéropatriarcale et abjection.....	88
La queerité de Bernard à travers le corps, la faim et la nourriture.....	94
Point de vue de Bernard sur la relation entre Georges et Sébastien : deux systèmes de valeur divergents.....	97
Sébastien et Georges : une relation destructrice malgré la bienveillance	99
Rapport au temps de Georges : l'imminence de la mort comme une délivrance de la tentation ou comme une opportunité de faire corps avec ses désirs	105
Les espaces-temps de Georges ou l'introjection de la surveillance homophobe.....	107
Incidence du rapport au temps de Georges et Sébastien sur leur conception de l'amour.....	110
Sébastien et Lucien : une relation spéculaire dévastatrice	113
L'ouverture de Sébastien et le braquage de Lucien.....	115
Évolution des affects ressentis par Sébastien et Lucien au cours de leur relation.....	118
Rapports à l'espace-temps et affect	118
Une reconnaissance mutuelle déniée	119
Déclin de la relation amoureuse.....	121
Le constat d'un amour salvateur impossible.....	124
Sébastien et Éric : une relation vampirique.....	125
Subjectivité queer d'Éric : solitude, rejet de soi et peur de ses semblables.....	126
Les différentes conceptions de l'amour au sein de la relation entre Sébastien et Éric	129
Une relation à sens unique, où l'un donne et l'autre prend	132
Une tentative de troupe : Éric, Sébastien et Gilles	134
Rapport au temps d'Éric : une longue attente décevante.....	137
Sébastien et Luc : une relation sous le signe de la liberté et de l'inspiration	140
Passage du <i>je</i> au <i>nous</i> : naissance d'un sentiment de communauté.....	143
Conclusion	144
CHAPITRE 3.....	146
SUBJECTIVITÉS QUEERS DANS <i>L'ANGE DE LA SOLITUDE</i> : UNE TENTATIVE AU FÉMININ DE RÉSISTANCE COLLECTIVE	146
Caractérisation de l'espace.....	147
L'appartement de l'Abeille : répétition, monotonie et quotidienneté.....	148
Le Club : désinvestissement narratif et désenchantement	153
Caractérisation du temps.....	156
Les effets néfastes de l'hétéropatriarcatisme ambiant : immobilisme et absence de perspectives d'avenir	157
Rapport au temps de Doudouline et Polydor ainsi que Sophie : de la transgression au conformisme	159
Rapport au temps de Polydor : une attente décalée	162

Rapport au temps de Sophie : volonté d'affranchissement et reprofuturisme straight	165
Rapport au temps de Doudouline : entre l'influence maternelle et celle de la commune.....	169
Rapport au temps et création : un mode de reproduction queer	172
Caractérisation du désir et de la sexualité.....	174
Sexualité de l'Abeille : la reconnaissance des pulsions.....	175
Paula, l'Abeille et Thérèse : nourriture, faim et soif.....	178
La force du grand tout féminin : renouer avec les mères.....	184
Caractérisation de l'amour.....	188
Doudouline et Polydor : une relation amoureuse mononormative	189
Thérèse et l'Abeille : une lente déliquescence.....	191
Johnie et Lynda de même que Johnie et Gérard : des arrangements amoureux et sexuels alternatifs.....	195
Marianne et Johnie : entre transparence et hypocrisie stratégique	198
Caractérisation intersectionnelle de la race, du sexe et du genre	201
Fugue de Gérard : l'intégrité de la commune menacée	202
Représentation du genre et de la race de Gérard : une altérité à la fois subtile et irréductible	205
Gérard : de figure particularisante à symbole universel	207
Parcours de Gérard : enfance et toxicomanie	209
Conclusion	213
CHAPITRE 4.....	217
SUBJECTIVITÉS QUEERS DANS LE CYCLE <i>SOIFS</i> : LE MONDE ÉCLATÉ DE PETITES CENDRES.....	217
Principaux personnages de l'univers de Petites Cendres.....	219
La condition de Petites Cendres en tant que travailleur du sexe racisé, toxicomane et itinérant	222
Petites Cendres et son client agresseur : une rencontre inévitable.....	223
Ellipse de la rencontre entre Petites Cendres et son client agresseur	226
Les espoirs de Petites Cendres malgré la violence de son métier.....	228
Rapport au corps de Petites Cendres chez Mabel	230
La réalité de Fatalité et de Petites Cendres : une représentation respectueuse et sans jugement du travail du sexe et de la toxicomanie.....	232
Rapport au temps et à l'espace.....	235
Mobilité de Petites Cendres : entre le sofa rouge et les chambres d'hôtel de ses clients	236
Mobilité de Petites Cendres : la pension chez Mabel	239
Mobilité de Petites Cendres : la sortie de sa chambre chez Mabel.....	242
Mobilité de Petites Cendres : les Jardins des Acacias	246
Le Saloon Porte du Baiser.....	250
La chambre de Robbie, la maison de Yinn et la famille queer qui en découle.....	253
Le Fantasque	262

Signification de l'attentat terroriste contre Le Fantasque : les toilettes prises d'assaut	267
Manifestations de l'amour dans l'univers de Petites Cendres et effets sur les subjectivités	
.....	270
L'amour universel de Yinn et son influence encapacitante sur les autres personnages	270
L'amour de Petites Cendres envers Yinn : entre passion et souffrance.....	277
L'amour de Petites Cendres envers Robbie : une amitié solide néanmoins précaire	282
Conclusion	288
CONCLUSION	292
BIBLIOGRAPHIE	302

LISTE DES ABRÉVIATIONS DES ROMANS DE BLAIS À L'ÉTUDE

(LL) : Le Loup

(LAS) : L'Ange de la solitude

(LNU) : Les Nuits de l'Underground

(A) : Augustino et le chœur de la destruction

(N) : Naissance de Rebecca à l'ère des tourments

(M) : Mai au bal des prédateurs

(JH) : Le Jeune Homme sans avenir

(JA) : Aux Jardins des Acacias

(F) : Le Festin au crépuscule

(C) : Des Chants pour Angel

(R) : Une Réunion près de la mer

Nous avons été divisés par la norme. Coupés en deux et forcés à rester d'un côté ou de l'autre de la faille. Ce que nous appelons subjectivité n'est que la cicatrice qui, sur la multiplicité de ce que nous aurions pu être, laisse apparente la plaie de cette fracture. C'est sur cette cicatrice qu'on a fondé la propriété, la famille et le patrimoine légué. C'est sur cette cicatrice qu'on écrit le nom propre et qu'on affirme l'identité sexuelle.

Paul B. Preciado
Un appartement sur Uranus

INTRODUCTION

Depuis ses toutes premières publications, Marie-Claire Blais met en scène des personnages queers² dans son œuvre romanesque et crée un univers fictif et formel qui représente les expériences que ces êtres font de la vie dans un monde hétéropatriarccapitaliste. Or, cette queerité a été très peu étudiée. Différentes raisons peuvent expliquer cet état de fait. D’abord, dans un article sur les enfants queers dans *Une saison dans la vie d’Emmanuel*, Corrie Scott soutient que « les fondements théoriques de la critique *queer* restent toujours [, en 2015,] un domaine peu exploré en français et particulièrement au Québec, où les éminentes et influentes études des chercheurs(euses) anglophones demeurent plutôt inconnues » (2015 : 35). À cette certaine imperméabilité des études queers au Québec, Scott ajoute que, parmi les romans ayant attiré l’attention des théoricien·nes queers, « le corpus québécois [a été] jusqu’ici ignoré » (2015 : 34). Notons à cet égard que la publication récente, en 2020, du collectif *QuébeQueer : le queer dans les productions littéraires, artistiques et médiatiques québécoises* avait pour but de pallier ce manque de visibilité des différentes formes d’expression du queer au Québec. En ce qui concerne plus étroitement la production livresque de Blais, Scott fait remarquer à juste titre que « [s]i plusieurs critiques littéraires ont déjà lu l’œuvre de Blais à l’aide d’une grille féministe qui reconnaît l’importance du patriarcat dans cette image sombre, une perspective *queer* vient enrichir l’analyse » (2015 : 38), car c’est « [e]n interprétant le texte à la lumière des savoirs *queer* [...] [que] nous apercevons la grande force subversive de la noirceur de Blais » (2015 : 46). Un constat paradoxal ressort donc :

² Dans la présente thèse, le mot *queer* sera écrit sans italique et variera en nombre, qu’il soit nom ou adjectif, comme tous les mots d’origine anglaise ayant fait l’objet d’une pleine intégration au lexique du français, en l’occurrence *standard*. Quant au substantif *queerness*, j’ai choisi de le remplacer par *queerité*, sans italique aussi. Dans la même lignée, les mots anglais comme *care*, *drag queen*, *coming out*, *straight* et *safe space* seront en romain et porteront également les marques du pluriel lorsque nécessaire.

l'œuvre blaisienne foisonne de personnages queers, mais les chercheur·es et les critiques s'y sont peu intéressé·es jusqu'à présent.

C'est pourquoi ce sont précisément les personnages queers de Blais que j'entends étudier dans cette thèse. Comment sont fabriquées – textuellement – les subjectivités de ces derniers ? Comment se manifestent-elles, quel rapport au monde chacun d'eux entretient-il, notamment en regard du temps, de l'espace, de la sexualité et de l'amour, entendus ici comme autant de dispositifs³ de production des subjectivités ? Plus précisément, comment les dispositifs que sont les pratiques sexuelles et amoureuses affectent-ils les personnages dans des espaces-temps spécifiques qui s'incarnent entre autres dans des communautés et des lieux de rassemblement ? Comment les personnages queers conjuguent-ils avec des normes sexuelles, amoureuses, temporelles et spatiales par défaut hétéropatriarcales ? Comment se construisent-ils et négocient-ils des rapports au temps, à l'espace, à la sexualité et à l'amour en phase avec leur queerité ? Et ces rapports alternatifs sont-ils viables dans un régime hétéropatriarcaliste ?

Corpus

L'œuvre romanesque de Marie-Claire Blais compte, à ce jour, 29 romans, allant de *La Belle Bête* (1959) à *Un cœur habité de mille voix* (2021). Les personnages marginaux qu'elle dépeint, que l'on pourrait rétrospectivement considérer comme queers (au sens large de non conformistes et de transgressifs), ont toujours occupé une place privilégiée dans l'univers blaisien⁴. Dans cette thèse,

³ Pour une définition de cette notion, se référer aux pages 55 à 58.

⁴ Corrie Scott mentionne que dans un article de 1972 intitulé *Le Québécois d'après les romans de Marie-Claire Blais*, Paul Chassé « dresse la liste des personnages cauchemardesques qui peuplent les romans de Blais : “quatre déments, quatre alcooliques, onze personnes d'une laideur insurmontable, vingt-sept malades ou infirmes souffrant de cancer, de tuberculose, d'épilepsie, de cécité, de surdi-mutité ou de paralysie”, ainsi que des “goules morales où se côtoient assassin, voleur, dépravé, homosexuel, adultère, prostitué, raciste, masochiste, lesbienne, sadique, brute, antiintellectuel, bisexuel, hypocrite, et même le mari qui voudrait noyer son épouse mais n'ose pas par crainte d'être pendu” (2015 : 45-46). Relevant l'homophobie sous-jacente à cette énumération, Scott rappelle que l'analyse que faisait Chassé peut aujourd'hui être dépassée précisément grâce aux apports de la théorie queer : « Si Chassé avait

je me concentre sur les livres comportant des personnages principaux queers, certes dans une acception large, mais aussi en lien avec la sexualité. C'est la raison pour laquelle j'ai retenu les romans de Blais qui présentaient, de façon centrale, des personnages lesbiens, gais, bisexuels, travestis, trans ou, dit autrement, des personnages non hétérosexuels en ce qui concerne leur orientation *et* non traditionnels, non conformistes, non reproducteurs de l'idéologie dominante hétéropatriarccapitaliste. Mon corpus se compose alors des romans suivants : *Le Loup* (1972⁵), *L'Ange de la solitude*⁶ (1989) et les sept derniers tomes du cycle *Soifs*, soit *Augustino et le cœur de la destruction* (2005), *Naissance de Rebecca à l'ère des tourments* (2008), *Mai au bal des prédateurs* (2010), *Le Jeune Homme sans avenir* (2012), *Aux Jardins des Acacias* (2014), *Le Festin au crépuscule* (2015), *Des Chants pour Angel* (2017) et *Une Réunion près de la mer* (2018)⁷. *Petites Cendres ou la capture*, avant-dernier roman de Blais, aurait aussi pu faire partie de mon corpus d'analyse dans la mesure où il a pour protagoniste *Petites Cendres*, qui constitue le point focal de mon dernier chapitre. Cela dit, ce livre ne fait pas à proprement parler partie du cycle *Soifs*, lequel se clôt avec la publication d'*Une Réunion près de la mer*, d'ailleurs accompagné d'un glossaire des protagonistes des différents opus du roman-fleuve (*R*, 263-285)⁸. Si j'ai voulu

raison de souligner l'association étroite entre les sexualités des personnes non normatives et tout ce qui est sombre et sinistre dans le roman, il ignore la signification queer de ces assemblages et entrevoit à peine le potentiel du roman, au risque de reproduire tout simplement l'image du queer comme maladie sociale » (2015 : 46). Soulignons aussi que ce qu'avait déjà remarqué Chassé en 1972 est encore juste, comme le fait valoir Michel Biron dans un récent article où il affirme que Blais est portée « par une passion pour les êtres hors du commun qui hantent nos consciences par-delà le bien ou le mal : les marginaux triomphants ou miséreux, les artistes en tous genres, les homosexuels et les transgenres, les réfugiés et les itinérants, les militants et les criminels, les défenseurs des droits de la personne et les monstres les plus inhumains » (2020 : 25).

⁵ Les années qui figurent ici sont celles de la première publication et ne correspondent pas nécessairement avec celles de l'édition que j'utiliserai pour procéder aux analyses textuelles, qui figurent en bibliographie.

⁶ Conformément à la première ébauche de mon projet de thèse, je devais me pencher sur *Les Nuits de l'Underground*. En effet, à l'instar de *L'Ange de la solitude*, ce roman ne met en scène que des personnages lesbiens. Il aurait donc très bien pu être au cœur de cette recherche. Après examen, je me suis toutefois rendu compte qu'il avait été plus étudié que *L'Ange de la solitude*, ce qui m'a convaincu de le retirer. En revanche, j'ai publié un chapitre sur ce roman dans *QuébeQueer* (Poirier Girard, 2020).

⁷ L'utilisation des majuscules dans les titres respecte l'usage de la maison d'édition, Boréal.

respecter les frontières de l'œuvre, nul doute que les observations que je tire dans les livres du cycle *Soifs* pourraient aussi s'appliquer, dans une large mesure, à *Petites Cendres ou la capture*.

État de la question

Puisque de nombreux travaux ont déjà été effectués sur l'œuvre blaisienne, j'ai circonscrit mon recensement de ceux-ci autour des titres du corpus que j'ai rassemblé ainsi qu'en regard de la problématique queer. J'ai aussi considéré les études n'abordant pas les romans que j'ai retenus, mais seulement si elles portaient sur des sujets connexes à ma recherche (identité, féminisme, etc.). Ainsi, ma recension des écrits ne tient pas compte des travaux qui ont été faits sur les romans de mon corpus mais qui n'ont rien à voir avec les études culturelles, ni des travaux qui se sont intéressés à *La Belle Bête* dans une optique exclusivement sémiotique ou narratologique par exemple. Malgré ces restrictions, les travaux recensés demeurent fort nombreux.

Avant de procéder à la présentation des principales publications portant sur chacun des livres du corpus, précisons d'abord que d'autres états de la question ont été dressés avant celui qui suit⁹.

En effet, dans un dossier de *Voix et Images* consacré à Blais, les directrices écrivent :

Connue et reconnue par les institutions littéraire et universitaire, [Blais] reste pourtant relativement peu étudiée dans les universités québécoises après les années fastes qui ont suivi la publication d'*Une saison dans la vie d'Emmanuel*, il y a de cela 45 ans. Depuis une vingtaine d'années, les essais, articles, thèses et mémoires consacrés à l'œuvre de cette écrivaine prolifique nous viennent pour une large part de chercheurs travaillant au Canada anglais ou aux États-Unis¹⁰ (Roy et Cliche, 2011a : 9).

⁹ Voir entre autres Aurélien Boivin, Lucie Robert et Ruth Major-Lapierre (1983) ; Irène Oore et Oriel C.L. MacLennan (1998).

¹⁰ Depuis les dernières années, il faut cependant noter, sans doute parce que le cycle *Soifs* est maintenant terminé et qu'il a été lu par suffisamment de personnes, une recrudescence des publications et des projets entourant l'œuvre de Blais au Québec, comme en témoignent l'adaptation théâtrale *Soifs matériaux* de Denis Marleau, présentée au printemps 2019 et à l'hiver 2020 à Montréal, et le séminaire *Lectures de Soifs* donné par Élisabeth Nardout-Lafarge à l'Université de Montréal en 2018.

Par ailleurs, à partir de la volumineuse et de la plus récente bibliographie figurant dans l'ouvrage *Visions poétiques de Marie-Claire Blais*, lequel constitue l'une des dix monographies¹¹ ayant été publiées en français en partie ou en totalité sur l'écrivaine québécoise, les autrices des lignes précédentes constatent que

parmi les approches convoquées ces dernières années pour étudier et commenter l'œuvre blaisienne, les études culturelles et plus particulièrement les études féministes ont eu préséance, répondant sans conteste à l'appel des thèmes traités par les romans et à l'engagement des personnages dans des expériences sociales contemporaines qui suscitent à elles seules débats et analyses. L'écrivaine elle-même se prête avec ferveur et générosité aux entretiens qui s'intéressent à son engagement littéraire, indissociable de son engagement éthique sur la scène de l'histoire. Désertions, dérives, marginalités, drogues, guerres, justice pénale, amour et sexualité : les impasses et les délivrances de l'humanité souffrante constituent incontestablement les matériaux premiers de ses récits et demeurent presque toujours à l'avant-plan des lectures qui en sont faites (Roy et Cliche, 2011a : 9-10).

C'est donc dire que si les chercheur·es s'étant penché·es sur l'œuvre blaisienne ont souvent recours aux études féministes et culturelles, lesquelles ont tout de même à voir avec les études queers, cette dernière approche n'est pas la plus sollicitée pour rendre compte d'une œuvre qui en est pourtant durablement porteuse, ce qui s'explique probablement en partie par son caractère récent dans la francosphère.

¹¹ *Le monde perturbé des jeunes dans l'œuvre de Marie-Claire Blais* (1973) de Thérèse Fabi, *Marie-Claire Blais* (1971) de Philip Stratford, *Marie-Claire Blais : le noir et le tendre, étude d'Une saison dans la vie d'Emmanuel, suivie d'une bibliographie critique* (1974) de Vincent Nadeau, *L'œuvre romanesque de Marie-Claire Blais* (1986) de Françoise Laurent, *Marie-Claire Blais* (1995) de Mary Jean Green, *Visions poétiques de Marie-Claire Blais* (2008) de Janine Ricouart et Roseanna Dufault, *Coprésences et entrecroisements. Le pictural et le narratif chez Marie-Claire Blais et Sergio Kokis* (2014) de Kirsty Bell, *Nouveaux discours chez les romancières québécoises : Monique Proulx, Monique LaRue et Marie-Claire Blais* (2016) de Denisa-Adriana Oprea, *Lectures de Marie-Claire Blais* (2019) de Daniel Letendre et Élisabeth Nardout-Lafarge et *Les lieux de Marie-Claire Blais : entretiens* (2020) de Marie-Claire Blais et Lise Gauvin. À ces ouvrages s'ajoutent quelques dossiers de revue consacrés à Blais, dont, plus récemment, le numéro 312 de *Liberté* (2016) et le numéro 169 de *Lettres québécoises* (2018).

Textes sur Le Loup

Christl Verduyn (1979) a traité de la découverte de soi chez les écrivaines québécoises et canadiennes-anglaises. Anne C. Bell (1984) a abordé, dans sa thèse, la transgression des normes, la révolte contre les injustices, la lutte contre l'oppression et l'écriture comme moyen de changer l'ordre établi. Victor L. Tremblay (1986) a analysé le personnage de Sébastien en tant que héros romantique homosexuel. Jean-François Quirion (2002) a tâché de « définir et [d']analyser le phénomène de la littérature gaie et [...] [de] situer son évolution en fonction de celle de l'identité et de la culture gaies » (Quirion, 2002). Pour ce faire, il a tenu compte du *Loup*, sans pour autant l'étudier de front. Enfin, François Rochon (2016) a fait paraître un article qui se penche sur les liens entre christianisme et homosexualité, aveu et vérité de même que rédemption et amour.

Textes sur L'Ange de la solitude

Vincent Nadeau (1990) s'est penché sur les relations de domination qui persistent, malgré une volonté féministe, dans la communauté des femmes que dépeint Blais. Frances Fortier (1990) s'est concentrée sur l'architecture textuelle. Roseanna Lewis Dufault (1991) a traité de l'oppression et du renversement de l'ordre établi. Lydia D. Allen (1992) a rédigé un mémoire sur les stratégies narratives comme perspectives féministes dans quatre romans de Blais, dont *L'Ange de la solitude*. Roseanna Lewis Dufault (1997) a analysé les représentations du rôle maternel chez Marie-Claire Blais et Anne Hébert. Kelly A. Wacker (1997) a mis l'accent sur le traitement des personnages féminins. Karen L. Gould (1998) a fait des géographies de la mort et des rêves son objet d'analyse. Kirsty Bell (2009 et 2014) a analysé le processus de création et le traitement de la peinture. À propos des travaux se rapprochant davantage de la sexualité, notamment par les identités sexuelles, mais portant toujours seulement ou en partie sur *L'Ange de la solitude*, mentionnons que Louise Dupré

(1990) a réfléchi sur l'amour, l'identité et la subjectivité dans les écritures au féminin ; Janine Ricouart (1991) explore « how lesbian identity is transcribed in the text, and how Blais uses autobiographical elements, such as her sexual identity, to transform them in fiction [...] [in order] to appreciate to what extent being a lesbian influenced her strategies of self-expression, of masking and unveiling, of hiding and revealing the truth » (1991 : 171) ; Bénédicte Mauguière (1998) a porté son attention sur les pratiques d'écriture des femmes sur l'homosexualité ; Susan White (2000) a abordé la récupération linguistique de termes comme « lesbienne » et la reconnaissance politique des femmes ; Isabelle Favre (2002) a étudié les stratégies de résistance lesbiennes ; Ghislaine Boulanger (2004 et 2009) s'est intéressée à l'identité lesbienne et aux solidarités identitaires. Mentionnons enfin que, dans un texte particulièrement pertinent quant à la présente recherche, Marie Couillard (1997) a abordé l'évolution de la représentation du lesbianisme chez Blais, de *Le Nef des sorcières* à *L'Ange de la solitude* en passant par *Les Nuits de l'Underground*. Plus précisément, elle se concentre sur les lieux de rassemblement des personnages féminins dans ces trois œuvres pour tirer la conclusion que *L'Ange de la solitude* « reprend, développe et concrétise le projet d'une communauté utopique amorcé tout d'abord dans "Marcelle" en 1976 puis esquissé dans *Les Nuits de l'Underground* en 1978 [...] » (1997 : 138).

Textes sur le cycle Soifs

Karine Tardif (2007) a étudié l'intertextualité dans les trois premiers tomes du cycle *Soifs*. Elle souligne à juste titre que ce n'est pas tant le style qui est au cœur de l'écriture de Blais, mais plutôt les personnages :

Écriture polyphonique, focalisation multiple, monologue intérieur, tout cela qui est ancré dans le langage ne ressortit pas chez Blais à une recherche de style ou à une expérimentation esthétique, mais vise plutôt à donner vie à des personnages,

notamment en les dotant d'une voix et, comme nous le verrons, d'un temps et d'un espace intérieurs¹² (2007 : 6).

Tardif nous invite à concevoir l'œuvre de Blais en termes d'espace et l'écriture en termes de mémoire : « [...] bribes de textes et souvenirs de victimes se trouvent rassemblés dans l'espace de l'œuvre grâce à une écriture mémorielle qui fait resurgir le passé littéraire pour dire le passé historique et le temps présent » (2007 : 92-93). Dans un article qui condense les idées développées dans son mémoire, Tardif (2008) argue que la souffrance et l'innocence sont des thèmes centraux des trois premiers tomes de la série *Soifs* et que c'est par une intertextualité qui fait appel à des personnages de l'histoire et à des textes fondateurs que ces thèmes s'expriment. Mentionnons également que l'intertextualité dans *Soifs*, notamment avec l'œuvre de Dante, a intéressé aussi Karen L. Gould (1999). Nathalie Roy (2007) a analysé les trois premiers tomes du cycle *Soifs* sous l'angle de l'ironie romantique telle que pensée par Schlegel au XVIII^e siècle afin de « montrer qu'une attention portée aux mécanismes de l'ironie romantique tels qu'ils se développent dans la trilogie *Soifs* permet d'articuler en un portrait cohérent les stratégies narratives, les principes structurels, la réflexion qui oriente l'écriture et le rôle réservé au lecteur » (2007 : ix). Janine Ricouart (2008) a étudié les quatre premiers tomes du cycle *Soifs* afin de mettre en exergue la perspective politique de Blais. Sonia Sara Théberge-Cockerton (2008) a étudié l'imbrication de l'histoire infernale et de l'histoire civilisatrice dans les trois premiers tomes du cycle *Soifs*. Michel Biron (2005, 2010a et 2010b) a tenté de situer la trilogie *Soifs* dans l'œuvre entière de Blais et de mettre en lumière le fonctionnement de ce cycle romanesque, notamment en le comparant à son roman phare, *Une Saison dans la vie d'Emmanuel*, et en inscrivant la romancière québécoise dans la littérature réparatrice. Myra Bloom (2011) s'est concentrée sur la forme du roman *Soifs* afin de mettre au jour que, « [b]y placing textual elements side by side without obeying the traditional

¹² C'est d'ailleurs dans cette perspective que cette thèse s'inscrit.

ordering constraints of the hypotactic sentence (subject-verb-object), the author is able to portray a world influenced by poetic rhythm rather than strict contiguity in time and space » (2011 : 123).

Marie-Pascale Huglo (2011) a traité du geste esthétique de l'émergence et de la résurgence et de ses effets sur la temporalité et la mémoire. Elle fait ressortir que, dans le cycle *Soifs*, la mémoire « ne s'écoule pas dans une temporalité chronologique mais s'actualise par vagues, en d'innombrables variations », d'où une « temporalité ténue » (Huglo, 2011 : 55). Petr Kyloušek (2011) s'est intéressé aux jeux de contradictions et de cohérences dans *Augustino et le chœur de la destruction*, *Naissance de Rebecca à l'ère des tourments* et *Mai au bal des prédateurs*. Stéphane Inkel (2011) a analysé la temporalité que déploie Blais et qui se traduit par une extension du présent où celui-ci, sitôt vécu, est archivé et devient du passé, d'où une mémoire du présent. Selon Inkel, le principe dialogique de la polyphonie blaisienne ne s'actualise pas véritablement : il demeure en potentiel, « à venir » (2011 : 88). Nathalie Roy (2011) s'est penchée sur les stratégies narratives du cycle *Soifs*, plus particulièrement sur ce qui rend insituables les voix narratives. Jacques Julien (2011), quant à lui, a notamment traité de l'espace et des personnages de drag queen. Il fait remarquer que le cycle romanesque inauguré par *Soifs* a pour lieu une île aux « abords du golfe du Mexique », qu'il caractérise comme un « entre-deux, entre richesse et pauvreté, passé et avenir incertain, la beauté du monde et les horreurs de l'histoire » (2011 : 133). À propos des personnages de drag queen et du lieu où ils se produisent, Julien écrit que « cette communauté sans communauté déborde sur le trottoir qui est à la fois le seuil, le parvis, le lieu du racolage, de l'accueil, de la transition entre la banalité de la rue et le spectacle de l'intérieur » (2011 : 135). L'auteur souligne que « [t]oute marginale qu'elle soit, la communauté sans communauté est cependant *mainstream* à bien des égards » (2011 : 135). En conformité avec mon hypothèse cependant, il précise que le personnage de Petites Cendres « garde une identité floue, fluctuante, traversée par le désir, le sien et celui des autres » (2011 : 135). Daniel Letendre (2012), quant à lui, a réfléchi sur les personnages

d'Augustino et de Mai dans *Naissance de Rebecca à l'ère des tourments* afin de déterminer « les héritages contre lesquels se braquent les adolescents, les stratégies que ces personnages adoptent pour détourner le legs paternel et leur efficacité » (2012 : 101). Qui plus est, dans un autre article (2017), il a focalisé son attention sur les espaces de pouvoir en fonction du genre dans quelques tomes du cycle *Soifs*, dont *Augustino et le chœur de la destruction*, *Naissance de Rebecca à l'ère des tourments* et *Aux Jardins des Acacias*. L'identité lesbienne et le travestissement ont été abordés par Anne De Vaucher Gravili (2012). En plus de faire ressortir le parcours narratif de *L'Ange de la solitude* : « [...] sortir de l'ombre, afficher son identité différente, l'assumer au grand jour, trouver de nouveaux mots pour dire cette différence, toujours avec ce sentiment de fragilité existentielle » (De Vaucher Gravili, 2012 : 63), elle analyse également *Mai au bal des prédateurs* en mettant en relief l'ambiguïté de genre des personnages travestis, leurs façons d'aimer, leur sexualité et leurs manières d'habiter l'espace. Dans son mémoire, Rachel Arsenault (2013) a proposé une analyse féministe de la souffrance dans le roman *Soifs* en mettant en relief la critique que le premier opus de la décalogie fait du traitement réservé aux femmes, aux homosexuels et aux personnes racisées. Dans une monographie consacrée à trois autrices québécoises dont les livres sont « symptomatique[s] des directions qu'emprunte la littérature québécoise contemporaine au féminin » (2016 : 16), Denisa-Adriana Oprea (2016) s'est demandé si, dans les cinq premiers tomes du cycle *Soifs*, « une alliance entre le (méta)féminisme et le postmoderne du vide est [...] possible ? Quels sont, sur le plan de la poétique du personnage, les enjeux d'une telle rencontre ? » (2016 : 193). En se concentrant plus spécifiquement sur les personnages de Jacques, de Daniel, de Mélanie et de Renata, elle a cherché à exposer « la manière dont le métaféminisme et le postmoderne se recourent sur les plans de l'ontologie des personnages et de l'axiologie dont ceux-ci sont porteurs » (2016 : 198). Stéphanie Proulx (2018) a dédié sa maîtrise à la mémoire de la Shoah dans cinq des

dix tomes du cycle *Soifs*, dont *Augustino et le chœur de la destruction*, *Le Jeune Homme sans avenir*, *Des Chants pour Angel* et *Une Réunion près de la mer*.

Enfin, dans mon mémoire de maîtrise (2014), je me suis intéressé à la façon dont s'articulent identité de genre et désir chez quelques personnages blaisiens qui ne cadrent pas avec le système hétéronormatif de même qu'à la façon dont ceux-ci refont leur subjectivité grâce à certaines communautés. J'en suis venu à deux conclusions concernant *Mai au bal des prédateurs*. Premièrement, l'indécidabilité est en quelque sorte revendiquée comme mode de vie chez les personnages de drag queen, qui acceptent bien identité de genre floue et désir fluide. Deuxièmement, ces derniers sont appelés à repenser et à réinventer les liens entre sexe, genre et désir. Ceci implique une resubjectivation, irréalisable sans la possibilité et l'acceptation de faire partie d'une communauté dont les membres reconnaissent l'existence pleine et entière de chacun.

Textes pertinents, mais ne portant pas sur un des romans de mon corpus

Azade Godin (1969) a rédigé un mémoire axé sur le désespoir et la défaite de l'amour dans tous les livres publiés par Blais, tous genres confondus, entre 1959 et 1968. Roger Greiss (1973) a étudié le temps dans les romans de Blais des années 1960 afin de « cerner la conception de la vie, du monde chez Marie-Claire Blais par le biais de la temporalité » (1973 : 3). Greiss souligne la présence d'« un grand nombre de répétitions et presque toujours [d']une troublante circularité » (1973 : 4), ce qui s'observe toujours dans les plus récents livres de Blais et qui va de pair avec un certain rapport au temps et à la mémoire¹³. Nathalie Roy (2001) a cherché à « rendre compte de la spatio-temporalité mythico-religieuse dans laquelle baigne le récit » (2001 : 127) du roman *Soifs*. Elle observe une « polarisation systématique de l'espace, grâce à laquelle s'opposent des

¹³ Voir l'article de Stéphane Inkel, « Mémoire du présent », mentionné précédemment.

représentations spatiales paradisiaques et infernales » (2001 : 128), où « peu de place est laissé à l'entre-deux » (2001 : 49). Sur le plan temporel, elle fait état de « la prééminence accordée à des représentations d'un temps cyclique plus près de la conception mythique du temps que de la linéarité du temps judéo-chrétien » (2001 : 128), c'est-à-dire que « le passage du temps, tel que mesuré en années, en siècles et en millénaires, semble être conçu comme plus ou moins accessoire, puisqu'il existe peu de corrélations entre son trajet linéaire et le parcours de l'existence humaine » (2001 : 63). Eva Pich Ponce (2010) avait pour objectif d'« examiner l'évolution blaisienne afin de mettre en valeur ses caractéristiques thématiques et formelles du point de vue de l'expression de l'identité et de la multiculturalité » (2010 : 25). Elle a par ailleurs publié un article (2011) dans lequel elle aborde les représentations de l'animalité dans la plupart des romans blaisiens parus entre 1959 et 1995, dont *Le Loup*. Jeannelle Laillou Savona (2010) analyse la présence du personnage lesbien Marcelle dans la pièce *La nef des sorcières* tout en mettant en évidence l'audace de Blais, « la première à introduire dans le théâtre québécois la question du genre sexué des lesbiennes » (2010 : 118). À l'aide de la notion de tiers espace, Mariève Maréchal (2018a) a montré comment les écrivaines lesbiennes francophones, dont Marie-Claire Blais, contribuent à contourner l'absence du réel à laquelle les lesbiennes sont réduites dans une société hétéropatriarcale, notamment à travers une analyse des *Nuits de l'Underground*. En plus de sa thèse, elle a également publié deux articles (2015 et 2018b) où elle aborde l'espace-temps chez quelques autrices lesbiennes québécoises. Elle conclut notamment que

les écritures lesbiennes québécoises gèrent cette tension [entre la visibilité et l'invisibilité] par un traitement non linéaire du temps. [...] Cette dislocation [...] rend possible l'émergence de tiers espaces, de lieux alternatifs où [les] existences [des lesbiennes] ne se limitent enfin plus à l'enjeu de leur visibilité dans l'espace public. [...] Les tiers espaces touchent notre vision des choses, car ils en reconfigurent les standards. Ils ne sont pas contenus par la réalité mais n'existent pas non plus à l'extérieur de celle-ci ; ils s'y superposent, s'y développent en parallèle. C'est une nouvelle manière de se situer dans le réel (Maréchal, 2018b : 186-187).

À la différence de Maréchal, dans ma thèse, je recourrai plutôt au concept foucauldien d'hétérotopie et je me pencherai sur *L'Ange de la solitude* au lieu des *Nuits de l'Underground*.

Originalité de ma recherche

Si les travaux portant sur l'œuvre blaisienne recourent le plus souvent aux études féministes et culturelles (Roy et Cliche, 2011a : 9), lesquelles se rapprochent certes de mon angle d'analyse, ma recherche se démarque néanmoins en ce qu'elle propose d'appréhender les romans de Blais à travers le prisme des théories queers. En outre, même si celles-ci ont fait des genres et des sexualités leurs sujets de prédilection, ma thèse ne s'y borne pas. Elle entend complexifier l'analyse en y ajoutant aussi les variables de temps, d'espace et d'amour, dont la queerité est depuis peu soulevée (Barker, Halbsertam, Muñoz, Taylor...) et que je considère ici dans leur dimension productive des subjectivités. Un tel croisement donne une perspective plus large et permet une déconstruction du système hétéropatriarccapitaliste qui tient compte de l'intersectionnalité. En effet, le queer peut être entendu comme « nonnormative logics and organizations of community, sexual identity, embodiment, and activity in space and time » (Halberstam, 2005 : 6). L'originalité de ma thèse réside également dans le fait que si le cycle *Soifs* commence à avoir été passablement étudié, les personnages qui ont davantage attiré l'attention des chercheur·es sont la plupart du temps les protagonistes du premier tome, soit Daniel, Mélanie et les membres de leur famille, comme Renata et Mère. Or, on pourrait se demander pourquoi s'attarder, au sein d'une œuvre qui comprend plus de 200 personnages, à certains d'entre eux qui ne traversent pas le cycle en entier ou à ceux qui y font une apparition tardive. Dans les circonstances, très peu se sont concentrés sur Petites Cendres et son entourage, dont la première occurrence survient au troisième tome. Et lorsque la critique universitaire a voulu proposer une analyse qui se prête aux études LGBTQ, elle a souvent choisi de se pencher sur Jacques, premier personnage gai à figurer dans la décalogie. Dès lors, mon

approche, qui consiste à focaliser sur Petites Centres et son univers, à fortiori dans une optique queer, se révèle résolument novatrice¹⁴. Enfin, au sein des études queers, le corpus québécois, malgré son potentiel, a encore été très peu exploré (Scott, 2015 : 34). À vrai dire, le présent travail s'inscrit dans cette mouvance nouvelle, à laquelle participe *QuébeQueer*, où la littérature québécoise est de plus en plus lue à travers une perspective queer.

Objectifs et hypothèses

Je pars du postulat selon lequel les personnages blaisiens sont issus d'un monde hétéropatriarccapitaliste propre à créer des subjectivités cis, hétérosexuelles, exclusivement mâles ou – et seulement ou – femelles, sédentaires, mononormatives, familialistes, tournées vers l'accumulation de capital et le futur de l'Enfant, pour paraphraser Edelman. Si, dans un tel contexte, des subjectivités alternatives, que l'on qualifiera ici de queers, émergent, cela implique qu'un tout autre rapport au temps, à l'espace, à l'amour et à la sexualité soit dessiné par ces être, qui ne peuvent que résister aux patrons cishétéronormatifs que ces dispositifs imposent et qu'ils tentent de redéfinir.

¹⁴ Si cette approche centrée sur Petites Cendres et le Saloon peut être discutée, dans la mesure où elle contribuerait à morceler le cycle *Soifs*, dont les phrases amples, sinueuses et pour ainsi dire infinies pourraient être perçues comme cherchant à embrasser toutes les réalités sans les séparer, elle s'avère néanmoins originale et pertinente, car elle ne se borne pas aux premiers opus. On peut raisonnablement conjecturer que les tomes les plus lus jusqu'à présent sont possiblement ceux qui sont parus en premier, notamment parce que les lecteurs et les lectrices ayant passé à travers tout le cycle sont rares et que, comme il s'agit d'une suite romanesque, les personnes intéressées à la lire commenceront vraisemblablement par le début, puis la finiront, ou s'arrêteront en cours de route, délaissant ainsi les tomes plus éloignés dans la séquence. Une autre hypothèse expliquant le désintérêt de la critique à l'égard des personnages liés au Saloon serait qu'il est potentiellement plus difficile de s'y identifier. Même si Blais traite chacun de ses personnages avec une équitable considération et les représente avec autant de sensibilité, la réalité d'un personnage travesti, gai, travailleur du sexe, racisé, toxicomane et itinérant comme Petites Cendres n'est pas susceptible d'interpeler beaucoup de gens, sans compter que l'œuvre blaisienne exige un haut niveau de littératie pour être comprise et appréciée à sa juste valeur. Ce n'est dès lors qu'une minorité des lecteurs et des lectrices de Blais qui sont à même d'écrire et de réfléchir avec ses personnages les plus opprimés. Quoi qu'il en soit, les études portant essentiellement sur Petites Cendres ne sont pas légion, alors que celles s'attardant principalement aux personnages de Daniel, Mélanie, Renata ou Mère par exemple sont beaucoup plus fréquentes.

Mon objectif principal est de rendre compte des subjectivités sexuelle, amoureuse et spatiotemporelle queers qui résultent de cette résistance, c'est-à-dire que je compte mettre en lumière les façons dont les personnages queers de Blais se perçoivent et se conçoivent avec les autres et à travers eux sur les plans sexuel, amoureux et spatiotemporel.

Deux sous-objectifs en découlent. Premièrement, j'entends expliciter la façon dont les subjectivités des personnages queers blaisiens sont construites et comment la condition de sujet de ceux-ci, inévitablement liée à l'assujettissement (Butler, 2004 et 2005), les amène à adopter des rapports particuliers au temps, à l'espace, à la sexualité et à l'amour. Deuxièmement, je cherche à faire ressortir comment s'articulent subjectivité sexuelle et subjectivités spatiotemporelle et amoureuse.

Je fais l'hypothèse que la subjectivité se compose de différentes couches qui s'influencent mutuellement et qu'une prise de position non normative au chapitre de la subjectivité sexuelle ne saurait être sans répercussions sur les autres strates de la subjectivité.

En m'inspirant de David Halperin (2012), je pose aussi l'hypothèse qu'il existe des cultures queers et que celles-ci sont indissociables des subjectivités queers, car toutes deux se façonnent et se transforment dans une dialectique où l'on ne peut déterminer quel élément (la culture ou la subjectivité) se manifeste en premier. C'est pourquoi mon projet de thèse se veut résolument anti-essentialiste et constructionniste.

Méthodologie

Chez Marie-Claire Blais, le personnage est central. L'univers fictif qu'elle crée et l'écriture qu'elle déploie prennent leur source dans ses personnages. Dans le texte de présentation d'un dossier de *Voix et Images* consacré à l'autrice québécoise en 2011, Nathalie Roy et Anne Éléine Cliche écrivent :

Les personnages qu[e Blais] a créés n'étaient pas au départ l'objet de notre attention, davantage tournée vers le travail de la langue, du rythme, de la langue comme rythme et corps intime ou politique. Mais il est vite apparu que toute question concernant ce travail sur la matière première de l'écrivain – travail des voix, du phrasé, de l'orchestration – trouvait chez cette auteure un arrimage incontournable dans les personnages, dans leur vie, leurs sensations et leur histoire. Comme si leur incarnation inspirée par les rencontres ou par la vision fugace de personnes réelles constituait chaque fois le point de départ concret d'une fictionnalisation qui, pour se ressaisir, ne pouvait qu'y retourner. *Les personnages de Marie-Claire Blais sont vivants ; ce sont eux qu'elle convoque pour répondre de sa poétique* (2011a : 11, je souligne).

En outre, dans un essai où on lui a demandé de parler des tenants et aboutissants de son écriture, et qui est intitulé de façon révélatrice *Écrire des rencontres humaines*, Blais se positionne en tant que créatrice comme suit :

Ces caractères, personnages, héros, héroïnes qui nous inspirent dans l'étude d'une société toujours en voie de se modifier [...] ne cessent de nous hanter *car, plus que des personnages rêvés, ce sont des êtres que nous avons connus et approchés dans cette réalité de leurs vies*, nous les avons saisis là, dans toute leur humaine spontanéité, comme si, contrairement à nous, ils n'eussent jamais été destinés à mourir (2002 : 9, je souligne).

Voilà pourquoi j'entends effectuer mon analyse en me concentrant d'abord et avant tout sur les personnages et leur subjectivité. Bien sûr, il sera aussi question des procédés textuels et narratifs, mais le point focal de cette thèse résidera dans les personnages blaisiens, entre autres parce que, de l'aveu de Blais elle-même, ils constituent la source première de ses créations et que le texte est à leur service¹⁵.

Quelles questions poserai-je alors aux textes ? D'abord, précisons que je ne m'intéresse pas à la sexualité, à l'espace, au temps et à l'amour en tant que motifs, mais aux rapports, au sens de

¹⁵ C'est d'ailleurs à cette conclusion qu'arrivent Roy et Cliche dans un entretien avec Blais publié dans le plus récent numéro de *Voix et Images* consacré à l'écrivaine québécoise : « Plus on avance dans cet entretien et plus une chose paraît évidente : vos personnages vous habitent, ils ont pour vous une existence presque tangible, à tel point que, d'une certaine manière, *les stratégies esthétiques ne semblent servir que de support ; la forme est celle qui permet le mieux d'entendre et de faire entendre toutes ces voix* » (2011b : 20, je souligne). Qui plus est, on constate que Blais perçoit les personnages qui peuplent ses romans comme de véritables êtres tellement il s'agit d'une poétique incarnée : « Pendant des années, des mois, cet outil le plus vulnérable, la sensibilité de l'artiste, de l'écrivain, s'aiguïsera à une activité très forte et dérangeante de compréhension et d'empathie, envers *ces êtres (non plus des personnages)* qu'il décrira dans ses livres et qui pour lui, ou elle, deviennent une représentation d'une humanité toujours changeante » (Roy et Cliche, 2011b : 18, je souligne).

« distinctive ways of relating to the larger society » (Halperin, 2012 : 8) que les personnages établissent avec la sexualité, l'espace, le temps et l'amour, dans la mesure où ces rapports façonnent leur subjectivité, mais où ils sont, d'autre part, façonnés par ces personnages qui s'écartent délibérément

de la norme et qui manient, aménagent le temps, l'espace, la sexualité et l'amour de façon *autre*. À travers les dispositifs qu'elle met en place et institue, la société hétéropatriarccapitaliste produit et construit certains rapports à la sexualité, à l'espace, au temps et à l'amour qu'elle valorise, accordant des privilèges à celles et ceux qui s'y conforment. Dans de telles circonstances, comment se positionnent les personnages de Blais qui échouent devant ces normes ? Quels rapports alternatifs avec la sexualité, le temps, l'espace et l'amour les personnages de Blais actualisent-ils et créent-ils ? Comment repensent-ils et subvertissent-ils leurs interactions avec les normes sexuelles, amoureuses et spatiotemporelles ?

Spécifions que chez Marie-Claire Blais, la sexualité n'est pour ainsi dire jamais représentée sous forme de pratiques sexuelles. Les scènes sexuelles plus ou moins explicites qui s'accompagnent de nudité et de contacts physiques érotiques sont rarissimes. En conséquence, le rapport à la sexualité se saisit plutôt par le discours de même que par les pensées des personnages, et se matérialise dans les interactions de ces derniers sous forme de relations amoureuses, amicales, affectives ou intimes. Ainsi, une analyse attentive aux réflexions des personnages, à leurs fantasmes et à leurs échanges de même qu'au choix des mots utilisés pour rendre compte de la sexualité au sens large m'apparaît plus pertinente qu'une analyse axée sur le référent auquel renvoient les représentations de ces personnages. Autrement dit, chez Blais, les récits de pensées et de paroles s'avèrent souvent plus porteurs de sens que les récits d'actions. Par sexualité au sens large, je me réfère à la définition suivante :

Sexualité est un nom donné à des constructions sociales, désignant des constellations très diverses de pratiques, d'interactions, d'émotions et de représentations, qui délimitent des territoires de relations d'ampleur plus ou moins grande et donnent lieu à des processus de construction de soi variés (Bozon, 2001a : 15).

Au regard de cette acception, j'entends relever les principaux passages où il est question de sexualité dans les romans de mon corpus et les classer en fonction des personnages ou des dyades qu'ils impliquent. Je chercherai à comprendre comment le texte relaie une conception de la sexualité, notamment à travers le discours conféré aux personnages. Comment parlent-ils de la sexualité, comment la vivent-ils, la perçoivent-ils et l'interprètent-ils ? Je me demanderai aussi comment la sexualité interfère dans les relations qu'entretiennent entre eux les personnages.

En ce qui concerne le temps, je ferai ressortir les principaux extraits où les personnages se questionnent sur leur utilisation du temps et sur la perception qu'ils ont à propos de ce que les autres font du temps. Je serai particulièrement attentif aux jugements que se portent entre eux les différents personnages quant à leur rapport au temps. Je tiendrai également compte des marqueurs temporels, car la queerité se construit aussi sur les plans narratif et textuel.

Pour ce qui est de l'espace, je mettrai en exergue les principaux lieux investis par les personnages et leurs façons de les habiter. En détournent-ils la fonction explicite ? Les utilisent-ils de manière inattendue, créative ? Et, ce faisant, résistent-ils à certaines normes ? Proposent-ils d'autres paradigmes spatiaux ? Des hétérotopies naissent-elles ?

Concernant l'amour, je me demanderai si les personnages adhèrent à l'idéal amoureux romantique. Le reconduisent-ils ou s'en dissocient-ils ? À quels arrangements amoureux donnent-ils forme ? Quelles sont les craintes et les interrogations qui les tourmentent quant aux diverses manières d'aimer ? Quelles configurations prennent les relations amoureuses entre les personnages ? Sont-elles dyadiques, multipartenaires, exclusives, ouvertes, exogroupes, endogroupes, éphémères, régulières, de longue durée ? Dans cette économie, la sexualité est-elle

au service de l'amour ou inversement ? Et cette sexualité, est-elle relationnelle, récréative ? Se fait-elle sous le signe du partage et de l'intersubjectivité ? L'égalité y est-elle recherchée ? Les rapports de force sont-ils détournés ou consolidés ? Autant d'interrogations auxquelles je tenterai de répondre dans les pages qui suivent.

Les textes de Blais faisant pour la plupart appel à la polyphonie et au flux de conscience, surtout depuis *Le sourd dans la ville* (1979), mais à fortiori dans le cycle *Soifs*, leur analyse exige une approche particulière. C'est pourquoi j'ai privilégié une lecture par fragments, parfois longs, qui met l'accent sur des passages clés illustrant les subjectivités queers sous l'angle des rapports spatiotemporels, amoureux et sexuels. En effet, puisque la phrase blaisienne est souvent longue et sinueuse, et qu'elle cherche à restituer le fonctionnement de la pensée, qui s'égaré, se répète, va et vient comme une obsession, les citations que j'ai choisies pour appuyer mon propos comptent la plupart du temps plusieurs lignes, tant et si bien que le procédé d'analyse principal que je déploie dans cette thèse consiste la plupart du temps à introduire et à mettre en contexte une citation longue, à exposer ladite citation et à en offrir une lecture informée des études queers axée d'abord et avant tout sur les personnages de même que sur le fond plutôt que la forme. Une telle approche a le mérite de faire ressortir les thèmes récurrents, de les mettre en dialogue et d'aborder les personnages sous un angle sociologique, mais elle pourrait certes avoir tendance à omettre le pouvoir du style. Il importe donc, ici, de rendre succinctement hommage à la poétique que Blais développe depuis plus d'un demi-siècle. Pour ce faire, je traiterai des œuvres de mon corpus les plus représentatives du style de Blais tel qu'on le connaît de nos jours, c'est-à-dire celles postérieures à la publication de *Sourd dans la ville*, à savoir *L'Ange de la solitude* et *Mai au bal des prédateurs*, cinquième tome de la série *Soifs*, afin de montrer que la forme qu'adopte l'autrice québécoise s'avère particulièrement propice à la transgression.

Au sein de l'œuvre romanesque de Blais, *L'Ange de la solitude* paraît tout juste avant le premier tome du cycle *Soifs*. Les opus de ce roman-fleuve se caractérisent, sur le plan formel, par de très longues phrases s'étalant parfois sur une dizaine de pages, par un texte qui prend la forme d'un bloc ininterrompu, sans paragraphes ni chapitres, et par la coexistence de multiples voix narratives difficilement distinguables chapeautées par une instance narrative insituable. Comme le souligne Nathalie Roy,

La narration de chacun des cinq¹⁶ romans publiés dans le cycle *Soifs* se présente [...] sous la forme d'un long monologue narrativisé. S'y conjuguent sous la gouverne d'une instance narrative anonyme des dizaines de voix, dont les perspectives multiples se déploient au sein de très longues phrases, qui ne forment ensemble qu'un seul paragraphe (2011 : 99).

Au fil de la lecture, on passe d'une époque et d'un lieu à l'autre, au gré des souvenirs et des réminiscences des personnages, dont on a accès aux pensées par la technique du flux de conscience – dont il faudrait parler ici au pluriel : flux de consciences, lesquelles s'interrompent et s'enchaînent dans le même mouvement. Dans cette déambulation qui procède par associations d'idées et par répétitions, l'espace-temps n'a plus de frontières. On va, par exemple, des réfugiés de la mer aux catastrophes naturelles en passant par l'épidémie du sida, la destruction de l'environnement et les victimes de la Shoah. Les limites entre les différentes consciences s'abolissent, le roman donnant à voir, malgré le nombre de personnages provenant de tous les milieux et de plusieurs époques, une seule conscience infiniment démultipliée¹⁷. L'extrait suivant, tiré de *Mai au bal des prédateurs*, illustre la poétique que Blais met en œuvre depuis maintenant plus de vingt ans :

[...] Petites Cendres serait toujours satisfait, content, car depuis l'arrivée de Yinn, qui était le nouveau patron du Saloon Porte du Baiser, Petites Cendres voguait dans ces braises du respect, de la protection de Yinn, de son mari Jason, jamais plus il ne serait humilié, rejeté, avili, un saint patronage veillait sur Petites Cendres, Yinn, fille et garçon, déesse des jours brillants, lorsque complète est la nuit, qui s'avance vers Petites

¹⁶ Il y en a maintenant dix, onze si on inclut aussi *Petites Cendres ou la capture*.

¹⁷ Dans une conférence prononcée au théâtre Espace Go à Montréal le 29 janvier 2020, Marie-Claire Blais dit au sujet de ce qu'elle a voulu créer stylistiquement dans le cycle *Soifs* : « Dans la vie, on croit que tout est séparé, mais je ne crois pas cela ».

Cendres, prince d'Asie de ses nuits de feu, qu'il prît un jour Yinn dans ses bras ou que cela ne fût qu'un vain rêve, ses nuits ne seraient-elles pas celles de ses attentes, dans l'étang vert du sauna, Yinn, Temple des Divinités obscures, le rêve était rassérénant, essoufflant, ne permettant à aucune cellule du corps de s'endormir, ne fallait-il pas combattre, disait Dieudonné, lequel des démons faut-il combattre le premier, avait demandé Petites Cendres, celui de la paresse, avait dit Dieudonné d'un ton évasif, car n'oubliait-il pas déjà Petites Cendres pour ses autres patients de l'infirmierie, pas une seule seconde à perdre, dit-il, si j'étais toi, mon ami, je cesserais tout, oui, haschisch, cocaïne, je cesserais ce soir, et Yinn passait entre les rangs en demandant qui avait vu Fatalité hier ou aujourd'hui, Fatalité la plus grande, tout en longueur et en maigreur, non, je ne l'ai pas vu depuis deux nuits, deux nuits, mais c'est trop long, avait dit Yinn, je ne l'ai pas vu depuis deux nuits [...] (M, 11-12).

Dans les premières lignes, nous est donné accès aux pensées de Petites Cendres, qui se réjouit d'être dorénavant le protégé de Yinn. S'ensuit une brève description de Yinn et de ses interactions avec Petites Cendres, puis une discussion entre le médecin Dieudonné et son patient. Enfin, Yinn s'enquiert auprès des membres du Saloon Porte du Baiser si l'une des drag queens, Fatalité, a été aperçue dernièrement. Au milieu de ses questions surgit la réponse fatidique, qui présage la mort du personnage pour lequel Yinn se fait du souci. Dans cette citation uniquement ponctuée de virgules, l'instance narrative, en plus de décrire, transmet des pensées, des actions et des paroles appartenant à divers espaces-temps sans qu'il soit évident, de prime abord, de déterminer de qui et de quoi il s'agit exactement.

L'Ange de la solitude porte aussi en lui certains élans que le cycle *Soifs* a plus tard exacerbés. Même si les points sont plus nombreux, la phrase se fait également longue à certaines occasions, pour mieux épouser les contours d'une pensée sinueuse, tourmentée, incertaine et nuancée. Dans le passage suivant, on suit les pensées de l'Abeille, dont la relation avec Thérèse tire à sa fin :

Et l'Abeille écoutait ce chant d'usure et de désolation qui s'élevait de la poitrine de Paula, elle pensait aussi à Doudouline, Polydor, Johnie, à cette allègre inconscience qui semblait les guider vers leur avenir, par instants, et c'était l'heure trompeuse où, lorsqu'elle était encore à la maison, l'Abeille voyait Thérèse ranger ses skis, encercler à son cou les lacets de ses chaussures de jogging après ses ascensions dans la montagne. Heure mensongère car Thérèse ronronnait devant sa tasse de café, comme si elle n'eût jamais l'intention de partir, quand avec son sourire bienveillant, si compréhensif, percevait déjà pour l'Abeille ce malaise d'une proche rupture, ce malaise qui s'exprimait

par une froide mélancolie qu'elles éprouvaient dès qu'elles étaient l'une près de l'autre, parmi ces coussins du lit où l'Abeille venait surprendre Thérèse, le nez dans un livre – il lui arrivait de lever vers l'Abeille ce nez statuesque, mais le plus souvent Thérèse lisait ces ennuyeux volumes de philosophie que lui rapportait Polydor de la bibliothèque, pendant des heures, à plat ventre, creusant le matelas de sa forme plantureuse –, mélancolie qui était aussi dans l'air. Le chauffage était si bas dans la chambre qu'en respirant fort, l'Abeille projetait devant elle une haleine transie, et c'est alors que la contagieuse tristesse les gagnait peu à peu et que l'Abeille racontait à Thérèse ses visites avec Gérard dans les sex-shops – car il fallait à tout prix rehausser l'érotique vitalité de Thérèse, la choquer par ces détails impudiques – et Thérèse qui lisait Marc-Aurèle pour mieux comprendre Polydor, à quoi bon d'ailleurs chercher à comprendre quelqu'un dans cette maison poussiéreuse où les murs, le plafond, tombaient en ruine, s'écriait soudain dans une colère qui ne lui semblait que juste : « Les sex-shops, maintenant, mais quand allez-vous cesser de perdre votre temps, les filles ? C'est honteux, dégradant, les sex-shops... » (*LAS*, 60-61).

La citation relaie la voix de l'Abeille, puis celle de Thérèse, toutes deux entrecoupées d'interventions de l'instance narrative. Les récits de pensées, de paroles et d'actions se mêlent, ce qui crée une polyphonie. On observe l'utilisation des guillemets pour représenter les paroles de Thérèse à la toute fin du passage, mais celles qui demeurent dans son for intérieur apparaissent sans guillemets. La confusion – qui naît de la *fusion* et de l'entrelacement des pensées et des voix – est poussée plus loin dans le cycle *Soifs* où, comme on vient de le constater, les guillemets sont totalement absents. Les récits de paroles, de pensées et d'actions se mélangent donc sans recours aux signes diacritiques usuels (guillemets, tirets).

C'est ce qui se manifeste dans cette autre citation tirée de *L'Ange de la solitude*, dans laquelle on se promène de l'appartement de l'Abeille, où Doudouline juge le comportement sexuel de cette dernière, au parc où l'Abeille trouvera un homme avec qui épancher son désir :

« Je parie qu'elle est dans les bras de quelqu'un, disait Doudouline à Polydor, elle perd toujours la tête les nuits de pleine lune... » L'Abeille errait sans doute dans les rues, les parcs, son Abeille agile et grelottante. Il lui arrivait de se promener imprudemment la nuit, à la recherche d'une créature suspecte qui la cajolerait, n'était-ce pas une honte, et on ne pouvait rien lui reprocher alors, car c'était le temps des règles, la folie du sang qui la rongerait. « Sinistre chose que nos viscères, pensait Doudouline, et maman, dans tout cela, ma pauvre mère, se donner tant de peine pour me faire naître, prête à accoucher sur une scène pendant qu'elle jouait Racine, et je ne fais rien de mes dix doigts, j'écris un peu de musique, j'ai une voix étonnante, disent mes professeurs, mais

à quoi bon s'acharner au labeur quand on est jeune, on garde cela pour ses vieux jours, comme dit Gérard. Bon, l'Abeille est encore avec un homme, un voyou sans doute, qu'elle a rencontré sur son chemin, tout ce qui se ramasse à cette heure-là dans un parc ombrueux, ses pieds sont humides dans ses bottes, ses oreilles bourdonnent d'une musique rock... » Et il est vrai que pour l'Abeille cette musique fracassante semblait sourdre de la voûte du ciel, des arbres dénudés, de la terre qui frissonnait sous le gel. Lorsqu'un homme lui ouvrit la portière de sa voiture, elle monta près de lui, se laissa mollement prendre dans ses bras, il ne pouvait en être autrement, pensa l'Abeille, fataliste, puisque la lune était haute et rouge dans le ciel, mais elle avait oublié de nourrir le chat avant de sortir, et le tableau, le tableau était toujours inchangé dans le salon. « Tu seras le peintre de notre génération », avait dit Doudouline, et maintenant, dans le salon enfumé, toutes se tournaient vers le tableau qu'avait peint l'Abeille, c'était un portrait de Thérèse, *Thérèse ou les plaisirs de l'été*. On y voyait Thérèse allongée sur l'herbe, dans un maillot de bain à rayures ; cloué au milieu du mur, le tableau, comme celles qui le contemplaient, semblait reposer dans une pensive léthargie (*LAS*, 26-27).

Sur le plan des thèmes abordés, on va du comportement sexuel de l'Abeille au tableau de Thérèse, en passant par les misères de l'accouchement de la mère de Doudouline, la fainéantise de Doudouline et de nouveau par le comportement sexuel de l'Abeille. Les frontières entre l'espace-temps de Doudouline et ses consœurs, qui sont à l'intérieur de l'appartement de l'Abeille, et l'Abeille elle-même, qui erre à l'extérieur à la recherche d'un rapprochement sexuel, n'existent plus. À cette absence de frontières s'ajoute le fait que de multiples sujets sont abordés, par associations d'idées, ce qui donne l'impression, lors d'une première lecture, que l'on passe du coq à l'âne. Le lecteur ou la lectrice est alors dérouté·e, forcé·e de recommencer la lecture de la phrase, car la linéarité à laquelle il ou elle est le plus souvent exposé·e est ici rompue et l'unité, éclatée. À tel point qu'aux questions « qui pense quoi de qui et quand ? » et « qui fait quoi à quel moment ? », on ne sait, de prime abord, quoi répondre exactement et avec certitude. C'est donc à une expérience de l'ambiguïté et de l'indétermination que nous convie l'écriture de Blais, sans compter qu'étant donné l'attention soutenue qu'exige cette poétique, le lecteur ou la lectrice se voit contraint·e de faire l'expérience d'un autre temps, aux antipodes du rythme saccadé du métro-boulot-dodo, voire de s'insérer dans un autre espace-temps pour bien saisir la teneur d'une phrase aussi ample et riche.

Ajoutons à cela que dans *Soifs*, la ponctuation est fortement réduite, si bien que les guillemets, les points, les tirets, les points-virgules et les deux-points sont quasi absents. Il en résulte une phrase encore plus dense où tout converge et se confond. Si l'on appliquait la poétique que déploie actuellement Blais dans *Soifs* au passage précédent, il faudrait enlever les guillemets et remplacer les points par des virgules, ce qui aurait pour effet de brouiller encore davantage la provenance des voix narratives et de pousser le lecteur ou la lectrice à un va-et-vient perpétuel, sans quoi il ou elle pourrait facilement perdre le fil ténu et fragile qui tient le texte.

La forme de *L'Ange de la solitude*, tout comme celle du cycle *Soifs*, est donc propre à représenter des subjectivités queers, en ce sens que la queerité se manifeste notamment par le refus d'une catégorisation nette des individualités, au profit de la multitude. L'ouverture et le mouvement que cultive la phrase de Blais laissent place à la souplesse, à la flexibilité, à la nuance et à la singularité. En elle-même, elle transgresse les normes spatiotemporelles.

Plan de la thèse

Le premier chapitre consiste en une présentation des principaux concepts que je mobilise pour l'analyse de mon corpus. Il sera évidemment question des notions de temps, d'espace, d'amour, de sexualité, de queer et de subjectivité, mais, pour bien les arrimer entre elles et rendre conceptualisable la manière dont elles s'influencent, je définirai d'autres concepts essentiels tels que les dispositifs, l'hétéropatriarcat, l'intersubjectivité, les affects, le care, la performativité et le sexe/genre/désir. Le chapitre suivant est consacré au *Loup* ; j'y analyse le temps, l'espace, l'amour et la sexualité sous une loupe queer à travers les différentes relations que le personnage principal a vécues avec d'autres hommes. Le chapitre est divisé en six grandes sections, selon qu'il s'agit de la relation de Sébastien avec Bernard, Georges, Lucien, Éric, Éric et Gilles et, enfin, Luc. Suit le chapitre sur *L'Ange de la solitude*, découpé en cinq grands axes :

l'espace, le temps, le désir et la sexualité, l'amour et, finalement, la race, la classe et le sexe. Une fois encore, c'est en dirigeant mon attention sur les personnages – l'Abeille, Doudouline, Polydor, Sophie, Thérèse, Johnie, Lynda, Marianne, Gérard – et leurs interactions avec les autres que je mets en relief les manifestations de leur subjectivité queer. Le quatrième chapitre porte sur l'univers de Petites Cendres dans la décalogie amorcée par *Soifs*. Il présente trois grandes orientations, soit la sexualité de Petites Cendres par l'entremise de sa condition de travailleur du sexe, son utilisation et sa conception de l'espace-temps ainsi que son point de vue sur l'amour et la façon dont il en fait l'expérience.

Puisque le cycle *Soifs* constitue une gigantesque œuvre et que l'ensemble de son contenu n'est pas nécessairement pertinent eu égard aux objectifs de cette thèse, le dernier chapitre, à la différence des deux autres, se concentre sur un personnage précis – tout en tenant compte des interactions qu'il entretient avec d'autres. Cela dit, comme le personnage à l'étude – Petites Cendres – n'apparaît qu'à partir du troisième tome, seuls les sept derniers seront considérés. De plus, puisque le protagoniste appartient à un univers particulier qui ne se mélange pas aux autres¹⁸, l'analyse a nécessité la segmentation des sept tomes où Petites Cendres est présent en plusieurs passages, que l'on pourrait concevoir comme autant de chapitres d'environ deux à dix pages chacun. Tous réunis, ils forment un recueil d'approximativement 400 pages. Ce sont ces dernières qui feront ici l'objet d'une étude approfondie, et non le cycle dans son entièreté, qui compte quant à lui « deux mille neuf cent trente et une pages » (Biron, 2019 : 25). Qu'à cela ne tienne, c'est bien sûr à l'aune de toute la série que le recueil ainsi créé est interprété.

¹⁸ Si le cycle *Soifs* renferme plus de deux cents personnages, soulignons que ceux-ci ne se côtoient pas tous. Par exemple, la famille de Daniel et Mélanie, qui occupe une place considérable dès le premier tome, ne connaît ni ne fréquente Petites Cendres et ses collègues drag queens du Saloon Porte du Baiser. Il convient donc de les traiter séparément, surtout dans une thèse qui s'intéresse d'abord et avant tout aux manifestations de la queerité.

CHAPITRE 1

PROLÉGOMÈNES THÉORIQUES

Dans la présente thèse, différents concepts seront convoqués pour mettre en lumière les subjectivités queers à l'œuvre dans certains romans de Blais. Ce premier chapitre a pour but de les présenter et de les faire dialoguer, en plus de préciser la signification qu'ils revêtiront dans le contexte de cette recherche. Je m'emploierai donc, dans les pages qui suivent, à expliciter tour à tour les notions de queer, de straight, d'hétéropatriarcatocapitalisme, de subjectivité, d'intersubjectivité, de dispositif, d'affects, de care, de temps, d'espace, de sexualité, de sexe, genre, désir, de performativité, d'amour et d'amitié. Les prolégomènes théoriques qui suivent ont pour but de rendre plus aisée la compréhension de l'analyse que je m'appête à mener, laquelle portera sur la production des subjectivités queers dans l'œuvre de Blais à travers les divers rapports au temps, à l'espace, à la sexualité et à l'amour que les personnages queers entretiennent dans *Le Loup*, *L'Ange de la solitude* et les sept derniers tomes du cycle *Soifs*.

Queer

Le queer renvoyant au refus de toute catégorisation, il vaudrait mieux ne pas chercher à le circonscrire, au risque de contribuer à sa réification et à sa réduction, car « [l]es définitions créent des catégories, fixent des limites et engendrent forcément des exclusions » (Chamberland, 2004). Il est néanmoins possible de le définir non pas comme substantif stable et réifiant, mais bien comme perspective globale et mouvante. Dans une tentative de ce genre, Diane Lamoureux décrit l'approche philosophique du queer ainsi :

Le point de rapprochement des différentes réflexions qui se regroupent sous ce parapluie théorique [le queer], c'est le refus de l'hétéronormativité, ce qui dégage quatre grandes pistes de prospection qui ne sont pas mutuellement exclusives :

premièrement, la critique de la contrainte à l'hétérosexualité, c'est-à-dire que le régime sous lequel se pense la normalité sexuelle est celui de l'hétérosexualité ; deuxièmement, la critique de la pensée dichotomique, qui trouve sa source dans la bipartition de l'humanité en deux sexes ; troisièmement, une critique de la logique catégorielle comme mécanisme de pouvoir ; quatrièmement, une remise en cause du fixisme identitaire (2005 : 92).

Pour le dire simplement, les études queers ont d'abord fait de l'oppression des genres et des sexualités leur champ de bataille. Or, comme le soutient Jodie Taylor,

During the last decade in particular, the scope of queer scholarship has expanded. Queer readings, theories and problematics now pervade multiple sites of cultural and sociological thinking, reaching beyond the specificities of gender and sexuality and their attendant politics. While there is still important work to be done in these areas, thinking beyond the sexual act allows for an understanding of 'queer' through culture and as lifestyle (2010 : 893).

Tant et si bien que, dans le cadre de son livre *In a Queer Time and Place*, Halberstam écrit : « [...] "queer" refers to nonnormative logics and organizations of community, sexual identity, embodiment, and activity in space and time » (2005 : 6). Sans compter que Taylor, quant à elle, articule le queer avec l'âge, en s'intéressant aux « queer people who do not perform their age in accordance with heteronormative conventions of social propriety and thus do not conform to desirable heteronormative temporalities » (2010 : 893). En ce sens, le queer peut être entendu dans une acception large, comme le propose Halperin :

[...] *queer* ne désigne aucune espèce naturelle et ne se réfère à aucun objet déterminé ; il prend son sens dans sa relation d'opposition à la norme. *Queer* désigne ainsi tout ce qui est en désaccord avec le normal, le dominant, le légitime. *Il n'y a rien de spécifique auquel il se réfère nécessairement* (Halperin, 2000 : 75-76, souligné dans le texte).

Ceci étant, on voit poindre un certain danger à analyser la subjectivité de personnages lesbiens à partir des études queers, d'autant que l'approche queer a parfois contribué à l'invisibilisation des lesbiennes ou, comme le souligne Line Chamberland (2004), à la fragilisation des études lesbiennes en tant que domaine universitaire. Ainsi, pour analyser le roman de mon corpus qui portent

essentiellement sur des personnages lesbiens (*L'Ange de la solitude*), le recours à une méthodologie queer pourrait être critiqué. Cela s'explique par le fait que

[l]es perspectives lesbiennes féministes s'enracinent historiquement dans la vague féministe des années 1970. Dans un contexte où [...] les lesbiennes étaient constamment renvoyées à des définitions négatives d'elles-mêmes, s'est amorcée une construction identitaire positive, fondée sur l'affirmation d'une solidarité liée au genre tout en se revendiquant de la spécificité du sujet lesbien, lequel se différenciait à la fois des femmes hétérosexuelles et des hommes gais. Le dénominateur commun de la pensée lesbienne-féministe est de procéder à partir d'une analyse des intérêts liés aux rapports de sexe, ou au genre selon la terminologie américaine, et de situer le lesbianisme comme lieu d'une résistance politique au patriarcat, la non-conformité aux modèles de genre faisant partie de cette résistance. D'où l'alliance de la pensée lesbienne-féministe avec les champs des études féministes [...] et sa distanciation vis-à-vis des études gaies qui dérivent, quant à elles, d'une analyse de l'identité sexuelle et des intérêts qui en découlent (Chamberland, 2004).

Si les propos de Chamberland sont justes, il n'en demeure pas moins que la perspective queer à laquelle j'entends recourir pour analyser ces romans est pertinente pour deux raisons : 1. Un tel angle d'approche n'a pas encore été utilisé à ce jour, à l'exception des articles de Scott (2015 et 2020), alors qu'on a abondamment eu recours aux études lesbiennes-féministes¹⁹ pour lire les œuvres de Blais. 2. La perspective queer a le mérite de nous « sortir du cul-de-sac de l'approche identitaire qui a dominé la conceptualisation du sujet lesbien [...]. Cul-de-sac parce qu'après plusieurs années de débats, force est d'admettre qu'il est impossible d'en arriver à une définition adéquate d'un tel sujet » (Chamberland, 2004). Le queer ainsi actualisé permet non seulement de dépasser les identités, mais d'offrir une clé de lecture cohérente tout en considérant plusieurs aspects disparates tels que la sexualité, l'amitié, l'amour, le temps et l'espace en les regroupant pour les observer dans une perspective critique.

¹⁹ Voir entre autres Ricouart (1991), Couillard (1997), Mauguière (1998), White (2000), Favre (2002), Boulanger (2004 et 2009), Maréchal (2015, 2018a, 2018b et 2020).

Straight

Pour mieux comprendre le sens que je donne au mot *queer* dans la présente thèse, il s'avère éclairant de l'opposer à *straight*, qui est, au moins depuis Wittig, synonyme de conservateur, traditionaliste, conformiste, conventionnel, rigide ; il renvoie à ce qui contribue au maintien de l'ordre établi et de l'idéologie dominante, entre autres en matière de perception du temps, de l'espace, de l'amour et de la sexualité. *Straight* correspond donc à une certaine configuration ou à un certain découpage du monde. Dans le chapitre intitulé « La Pensée straight » du livre éponyme, Monique Wittig explique les conséquences de ce système de pensée hégémonique, où

[L]es catégories [...] fonctionnent comme des concepts primitifs dans un conglomérat de toutes sortes de disciplines, théories, courants, idées que j'appellerai « la pensée straight » [...]. Il s'agit de « femme », « homme », « différence », et de toute la série de concepts qui se trouvent affectés par ce marquage [...]. Et bien qu'on ait admis ces dernières années qu'il n'y a pas de nature, que tout est culture, il reste au sein de cette culture [straight] un noyau de nature qui résiste à l'examen, une relation qui revêt un caractère d'inéluçabilité dans la culture comme dans la nature, c'est la relation hétérosexuelle ou relation obligatoire entre « l'homme » et « la femme ». Ayant posé comme principe évident, comme une donnée antérieure à toute science, l'inéluçabilité de cette relation, la pensée straight se livre à une interprétation totalisante à la fois de l'histoire, de la réalité sociale, de la culture et des sociétés, du langage et de *tous les phénomènes subjectifs*. Je ne peux que souligner le caractère oppressif que revêt la pensée straight dans sa tendance à immédiatement universaliser sa production de concepts, à former des lois générales qui valent pour toutes les sociétés, toutes les époques, tous les individus (2001 : 71, je souligne).

En plus d'être hégémonique et d'empêcher les sujets non queers de se définir eux-mêmes et d'inventer leurs propres concepts, la pensée straight rejette tout discours qui n'aurait pas pour postulat l'existence de deux et seulement deux sexes voués à la complémentarité. Il en va de même pour toutes les catégories de pensée sous cette bannière, telles que le temps, l'espace, la sexualité, l'amour et l'amitié.

Dans la mesure où le queer s'oppose « à toutes les catégories confondues, et en particulier les divisions binaires Homme/Femme et Homo/Hétéro » (Collectif de recherche sur l'autonomie collective, 2010 : 16), il s'oppose à l'homonormativité. À cet égard, en expliquant les conditions

sociohistoriques de l'émergence du mouvement queer, Eribon souligne que ce dernier s'est positionné « [e]n réaction à des identités “gay” et “lesbienne” considérées comme figées et excluantes (et représentant surtout des individus blancs appartenant aux classes moyennes), en réaction aussi aux revendications assimilationnistes du mouvement gay et lesbien » (2003 : 394).

Dans cette lignée, l'utilisation que je fais du mot *queer* ne s'oppose pas nécessairement à l'hétérosexualité, mais va assurément à l'encontre de l'hétéronormativité, entendue comme « système de normes et de croyances qui renforce l'imposition de l'hétérosexualité comme seule sexualité ou mode de vie légitime » (Chambre de commerce LGBT du Québec, 2014). Dans cet ordre d'idées, un sujet hétérosexuel pourrait très bien être queer en raison de son mode de vie atypique par exemple²⁰. D'ailleurs, comme on le verra sous peu, le mode de pensée de la plupart des personnages de Blais, même lorsqu'ils sont percevables comme hétérosexuels, performe la queerité. Alors que *queer* a parfois été utilisé comme un terme parapluie regroupant tout le spectre des identités sexuelles autres que l'hétérosexualité (LGBTIA2S+), dans la présente thèse, il renvoie davantage à une forme de transgression éthique²¹ qu'à une identité sexuelle. Selon cette conception, il n'est pas antinomique de parler d'un sujet hétérosexuel queer et d'un sujet lesbien ou gai straight.

²⁰ Rappelons qu'Halberstam le reconnaît lui-même en définissant le queer, tel que déjà cité, non pas comme une identité, mais comme un ensemble de configurations communautaires, spatiotemporelles et sexuelles : « [...] “queer” refers to nonnormative logics and organizations of community, sexual identity, embodiment, and activity in space and time » (2005 : 6).

²¹ Comme je l'ai écrit ailleurs avec Isabelle Boisclair et Pierre-Luc Landy, « la dimension éthique du queer demeure centrale. Une conception réductrice du queer pourrait mener à l'assimiler à une simple transgression. Cela dit, si le queer n'a rien à voir avec la morale, il a tout à voir avec l'éthique. En ce sens, il implique certes souvent une forme de transgression, mais celle-ci doit avoir une portée éthique, c'est-à-dire qu'elle doit chercher à s'attaquer aux systèmes d'oppression et d'exclusion, et non à les renforcer. En somme, toute transgression, quelle qu'elle soit, ne saurait être queer. [...] Le queer est donc affaire de perspective et s'inscrit dans un projet subversif éthique » (Boisclair, Landry et Poirier Girard, 2020 : 16).

Hétéropatriarccapitalisme

Le concept d'hétéro-patriarco-capitalisme correspond, comme on l'aura deviné, à l'agglomération des notions d'hétéronormativité, de patriarcat et de capitalisme. Une telle fusion est en conformité avec le concept d'intersectionnalité, selon lequel les systèmes d'oppression se croisent et sont inextricablement liés. Comme le soutient Marie-Ève Surprenant en lien avec le féminisme, « si l'on veut abolir les différents systèmes d'oppression (patriarcat, colonialisme, racisme, etc.), il importe de reconnaître que ceux-ci sont imbriqués et se renforcent les uns les autres pour exacerber les discriminations vécues par les femmes et que ces discriminations varient d'une femme à l'autre » (2015 : 154), de telle sorte que « l'on n'en abolira pas une [oppression] sans abolir les autres » (2015 : 155).

Le concept d'hétéronormativité, qui vient de la philosophe étatsunienne Judith Butler (2005 [1990]), désigne, selon sa traductrice vers le français, « le système, asymétrique et binaire, de genre, qui tolère deux et seulement deux sexes, où le genre concorde parfaitement avec le sexe (au genre masculin le sexe mâle, au genre féminin le sexe femelle) et où l'hétérosexualité (reproductive) est obligatoire, en tout cas désirable et convenable » (Krauss dans Butler, 2005 : 24). Les racines de ce concept viennent des études féministes²² et de ce qui allait devenir des classiques des études queers²³. Butler s'est considérablement inspirée de Wittig pour écrire *Trouble dans le genre* et créer le concept d'hétéronormativité. Dans « La Pensée straight », Wittig développe un argumentaire qui s'éloigne de la pensée féministe de son époque. En terminant son

²² Pensons notamment aux essais *This Bridge Called My Back. Writings by Radical Women of Color* (1981) et à *Borderlands/La Frontera : The New Mestiza* (1987) de Gloria Anzaldúa, à l'article « La Pensée straight » de Monique Wittig, d'abord paru en anglais en 1979, et au texte d'Adrienne Rich, « La contrainte à l'hétérosexualité et l'existence lesbienne », publié originalement en anglais en 1980.

²³ Mentionnons entre autres « Penser le sexe » de Gayle Rubin paru en anglais en 1984, le colloque « Queer Theory » organisé par Teresa De Lauretis en 1990, dont un chapitre du livre *Théorie queer et cultures populaires : de Foucault à Cronenberg* permet d'en reconstituer le ton, *Épistémologie du placard* d'Eve Kosofsky Sedgwick édité en anglais en 1990, *Trouble dans le genre* de Judith Butler publié en anglais aussi en 1990, *Fear of a Queer Planet* (1993) de Michael Warner.

texte par la phrase-choc « Les lesbiennes ne sont pas des femmes » (2001 : 76), Wittig ouvre la porte à une autre cartographie du réel qui ne serait pas fondée sur l'institution de l'hétérosexualité. Elle met le doigt sur le cœur du problème, à savoir l'existence de catégories sans lesquelles la domination serait impossible. Comme l'affirme Delphy, pour dominer, il faut d'abord classer :

[...] opérer des regroupements qui différencient des cohortes entières d'individus [...] n'est en effet pas obligatoirement hiérarchique [...]. En revanche, quand cette catégorisation est à la fois dichotomique et exhaustive, quand tous les [...] êtres humains sont classés dans une catégorisation qui ne comprend que deux termes, et dont aucun [...] être humain ne peut sortir car ne pas appartenir à une catégorie implique nécessairement d'appartenir à l'autre, cette catégorisation est faite dans le but de les hiérarchiser ; l'une des catégories est forcément supérieure à l'autre et l'autre forcément inférieure à la première (2008 : 42-43).

Pour Wittig,

il n'y a pas d'être-femme ou d'être-homme. « Homme » et « femme » sont des concepts d'opposition, des concepts politiques. [...] C'est bien dire que pour nous il ne peut plus y avoir de femmes, ni d'hommes, qu'en tant que classes et qu'en tant que catégories de pensées et de langage, ils doivent disparaître politiquement, économiquement, idéologiquement. Si nous lesbiennes, homosexuels nous continuons à nous dire, à nous concevoir des femmes, des hommes, nous contribuons au maintien de l'hétérosexualité. [...] Il nous faut opérer une transformation politique des concepts-clés, c'est-à-dire les concepts qui sont stratégiques pour nous. Car il y a un autre ordre de matérialité qui est celui du langage et qui est travaillé par ces concepts stratégiques. Il y a un autre champ politique où tout ce qui touche au langage, à la science et à la pensée renvoie à la personne en tant que subjectivité (2001 : 73).

L'interprétation que fait Butler de la pensée wittiguienne l'amène à écrire ceci :

La catégorie de sexe relève de l'hétérosexualité obligatoire, un système qui, manifestement, opère en imposant la sexualité reproductive. Dans la conception de Wittig, [...] les termes « masculin » et « féminin », « mâle » et « femelle » existent *uniquement* dans le cadre d'une matrice hétérosexuelle ; en réalité, il s'agit de termes naturalisés qui maintiennent cette matrice cachée et la prémunissent par conséquent contre une critique radicale (2005 : 222).

Prolongeant ce raisonnement, Butler paraphrase Wittig en affirmant qu'« il n'y a pas de raison de diviser les corps humains en sexes mâle et femelle sinon pour remplir les exigences économiques de l'hétérosexualité et donner à l'institution de l'hétérosexualité une touche de naturalité » (2005 : 224-225). C'est d'ailleurs ce dont Boisclair et Saint-Martin rendent compte :

[...] une fois que la dimension construite (donc relative et arbitraire) du sexe et du genre est révélée, on comprend que ce n'est que dans le contexte d'une politique des représentations ayant des visées hétérosexistes qu'il est pertinent de préciser le sexe/genre. Dès lors, la question se pose : y a-t-il des moments, des contextes où il est réellement pertinent d'indiquer le sexe et le genre d'une personne ? Et dans quel but ces indications sont-elles livrées, quelle utilité cette information a-t-elle et, surtout, quelles fins normatives sert-elle ? » (2006 : 11-12).

Car si le sexe a bel et bien une matérialité et une existence tangible, comme le fait valoir Butler dans *Ces corps qui comptent*, ce qu'on choisit de faire de cette réalité relève d'une construction contingente :

Certes, le sexe est « naturel » : c'est un organe du corps. Cependant, la pensée du sexe comme déterminant identitaire, est, elle, culturelle ; c'est cette pensée catégorisante qui donne un nom à l'être humain porteur du sexe masculin : l'« homme », et un autre nom à l'être humain porteur du sexe féminin : la « femme » [...]. Cette pensée qui catégorise et identifie est bien le fruit d'une opération cognitive ; elle est donc culturelle [...] (Boisclair et Saint-Martin, 2006 : 9).

Prenant compte de cet état de fait, le féminisme queer vise à déconstruire les binarismes de la pensée straight en mettant l'accent sur la diversité, le multiple :

[...] il ne s'agit pas de nier l'existence réelle de traits différents [entre les sexes], mais bien [...] de les considérer dans un nouveau cadre, axiologique plutôt que binaire. Ce recadrage laisse place à une configuration de la diversité, du multiple, qui influe non seulement sur la façon de penser les groupes sexués mais aussi sur la constitution même des groupes, pourtant formés sur la base d'un Même : toutes les femmes, tous les hommes ne sont pas identiques (Boisclair et Saint-Martin, 2006 : 10).

Le concept de patriarcat, quant à lui, provient davantage du féminisme matérialiste²⁴. Dans un ouvrage destiné à « revisiter les concepts de base du féminisme » (Surprenant, 2015 : 13), Marie-Ève Surprenant en propose la synthèse suivante :

[...] il correspond à un système économique, politique et socioculturel fondé sur :

- la suprématie (supériorité et autorité) des hommes, comme classe de sexe dominante ;
- l'appropriation du corps et de la force de travail des femmes comme groupe social dominé.

Un système qui :

- divise les femmes et les hommes en deux groupes distincts ;

²⁴ Nous référons notamment à *L'ennemi principal* (tome 1, 1998 ; tome 2, 2001) de Christine Delphy et à *Sexe, race et pratique du pouvoir* (1992) de Colette Guillaumin.

- hiérarchise ces groupes en leur attribuant une valeur et un ordre différents ;
- situe le groupe des hommes en position dominante et subordonne celui des femmes ;
- assigne aux hommes et aux femmes des sphères distinctes et hiérarchisées ;
- s'appuie sur la contrainte à l'hétérosexualité ;
- légitime les discriminations systémiques par l'idée d'une nature inférieure des femmes (2015 : 49).

Je recourrai à cette notion particulièrement dans *L'Ange de la solitude* pour rendre compte de l'oppression qui pèse doublement sur les personnages lesbiens, même si elle est aussi perceptible chez les personnages homosexuels du *Loup* et chez Petites Cendres dans le cycle *Soifs*.

En ce qui a trait au capitalisme, je le mets en relation avec le concept de temps. Par cette liaison, je cherche à mettre en exergue le rythme imposé par les sociétés capitalistes, qui obéissent aux exigences d'efficacité et de productivité et qui se fondent sur la consommation et l'utilitarisme, et les effets de ce dispositif sur les subjectivités. Comme le soutient Preciado, pendant le fordisme, « l'industrie automobile synthétise et définit un mode spécifique de production et de consommation, une temporalisation tayloriste de la vie, [...] une façon de penser l'espace intérieur et d'habiter la ville » (2010 : 241). À ce que propose le philosophe s'ajoute l'hypothèse de Pierre Dardot et Christian Laval, selon laquelle

la rationalité néolibérale se caractérise précisément par l'autonomisation et l'extension de la « logique de marché » en dehors de la sphère marchande. Ce qui revient à dire que le néolibéralisme se caractérise par la transformation de la concurrence en *forme générale* des activités de production, en particulier celles qui produisent des services non marchands, et des relations sociales hors même de la sphère productive (2010 : 37).

Cette extension de la logique de marché et de la concurrence a une incidence sur les subjectivités puisque l'État s'est fait

le relais de la pression concurrentielle mondiale, notamment en conduisant directement la « réforme » des institutions publiques et des organismes de protection sociale au nom de la compétitivité « nationale ». Cependant, ce qui est en jeu, au-delà de la transformation de l'État, c'est la gestion des populations, au sens même où l'entendait

Michel Foucault, c'est-à-dire en tant qu'elle cible les individus eux-mêmes jusque dans leur manière de vivre (Dardot et Laval, 2010 : 40).

C'est donc dire que le néolibéralisme²⁵, en étendant la concurrence aux domaines où elle ne s'applique pas, tend à transformer tout en marchandise ayant une valeur au sein d'un grand marché omniprésent, où les travailleur·euses sont forcé·es de se percevoir comme des concurrent·es, ce qui influe sur leur subjectivité :

[...] dès lors que le facteur de compétitivité le plus important est aujourd'hui le « capital humain », la formation de l'individu, son « développement personnel » dans et hors de l'entreprise, sa subjectivité au travail comme dans la vie privée, doivent également être remodelés selon le principe de la concurrence. C'est même le point sur lequel les discours néolibéraux insistent le plus, bien que la mise en pratique s'avère difficile : fournir à l'économie les individus les mieux adaptés à la guerre commerciale généralisée, c'est-à-dire les plus performants. La formation de ces individus et l'entretien « tout au long de la vie » de leur capacité à affronter la compétition trouvent un véhicule privilégié dans la mise en concurrence des travailleurs entre eux (Dardot et Laval, 2010 : 42).

Cette pression à la performance et le rythme qu'elle implique interfèrent avec le rapport au temps d'un individu, ce rapport étant un des marqueurs de sa subjectivité. Pour atteindre cet objectif de performance, la société néolibérale étend la concurrence à toutes les sphères sociales de telle sorte que tout le monde, qu'il soit dans une situation de marché ou non, doive rentabiliser son temps, jusqu'au temps libre lui-même. Pour ce faire, il faut « une institutionnalisation de la concurrence. Quand la situation n'est pas “naturellement” marchande, il convient de créer une situation concurrentielle à l'extérieur et à l'intérieur des services, c'est-à-dire une situation de marché sans marchandises, soit ce que nous proposons d'appeler un *quasi-marché* » (Dardot et Laval, 2010 : 43, souligné dans le texte).

²⁵ Notons que le néolibéralisme correspond à « une idéologie prônant un “retour” au libéralisme des origines et [à] une politique économique consistant à retirer à l'État pour donner toujours plus au marché. [...] Ainsi, après la parenthèse de l'État providence, le capitalisme néolibéral donnerait à voir un capitalisme pleinement adéquat à son essence, ou encore un “capitalisme pur” » (Dardot et Laval, 2010 : 35).

Ce quasi-marché généralisé fait naître ce que Dardot et Laval nomment « la subjectivité comptable des salariés » (2010 : 46). Car « la grande question pratique du néolibéralisme est : comment plier les sujets à cette norme, *tous* les sujets [...] ? Comment faire intérioriser aux individus la pression externe de la concurrence de manière à faire de celle-ci la norme même de la subjectivité ? » (Dardot et Laval, 2010 : 41). L'adage du néolibéralisme serait alors : « Surveiller mieux pour produire plus » (Dardot et Laval, 2010 : 46). Cet objectif se matérialise par la mise en place d'un

dispositif par lequel l'individu se verra contraint de se surveiller constamment lui-même, de s'autocontrôler et, mieux encore, de se sentir obligé de dépasser sans cesse les résultats calculables pour ne pas subir les sanctions liées au manque d'efficacité et pour bénéficier au contraire de récompenses attribuées à la performance. Il s'agit de soumettre les salariés à un dispositif managérial qui reconstruit à leur échelle un quasi-marché [...] (Dardot et Laval, 2010 : 46).

C'est bien, d'un côté, cette pression à la performance et à l'efficacité de même que, de l'autre, la volonté de prendre – ou de perdre – son temps, de contempler et de s'adonner à la paresse et à l'oisiveté qui posent un dilemme à nombre de personnages blaisiens. L'utilisation que j'entends faire du concept de capitalisme, contenu dans celui d'hétéropatriarcatocapitalisme, renvoie à cette pression que le système néolibéral exerce sur les sujets quant à la gestion de leur temps et aux choix qu'ils font. En effet, l'œuvre de Blais met fréquemment en scène des personnages dont le rythme de vie s'écarte de celui préconisé par le système capitaliste. Ils sont souvent oisifs et contemplatifs et ne cherchent pas à organiser leur temps de manière à être efficaces et à accumuler du capital. J'utilise donc le concept de capitalisme pour rendre compte des normes spatiotemporelles oppressives qui pèsent sur les personnages blaisiens, et non pour proposer une étude des classes comme le ferait une approche marxiste.

En retenant le concept de capitalisme, je cherche aussi à tenir compte de ce qu'on pourrait appeler les études queers de deuxième vague, notamment représentées par Sam Bourcier, Kevin Floyd, Jack Halberstam, Paul B. Preciado et Joddie Taylor. Par opposition aux études queers de

première vague, dont les figures de proue sont notamment Gloria Anzaldúa, Judith Butler, Teresa De Lauretis, David Halperin, Eve Kosofsky Sedgwick, Gayle Rubin et Michael Warner, cette deuxième vague non seulement élargit le spectre d'analyse à d'autres variables que les genres et les sexualités, comme on l'a vu en début de chapitre, mais considère également l'influence du système capitaliste comme dispositif, entre autres à travers le biopouvoir et les technologies pharmacopornographiques. Pour Preciado, le régime capitaliste dans lequel nous vivons correspond à un

capitalisme pharmacopornographique [qui] fonctionne en réalité grâce à la gestion biomédiatique de la subjectivité, au travers de son contrôle moléculaire et de la production de connexions virtuelles audiovisuelles. L'industrie pharmaceutique et l'industrie audiovisuelle du sexe sont les deux piliers sur lesquels s'appuie le biocapitalisme contemporain, les deux tentacules d'un circuit intégré gigantesque et visqueux (2010 : 247),

circuit qui, rappelons-le, gouverne les corps.

En somme, la société hétéropatriarccapitaliste se caractérise notamment par la valorisation d'une hétérosexualité reproductive accordant des privilèges aux hommes et par un système économique axé sur la consommation de masse, la nécessité de participer à la force de travail, la productivité et la rapidité d'exécution, d'où la promotion d'un certain type de temporalité qui n'est pas sans influencer les subjectivités des personnages. En effet, le rapport au temps est régi par des normes contingentes. Il est le fruit d'une construction capitaliste destinée à favoriser la famille et la reproduction de la force de travail. Comme l'affirme Halberstam, « le temps de la reproduction et le temps de la famille sont, avant tout, des constructions spatiotemporelles hétéronormatives » (2005 : 10, je traduis). Le rythme imposé par le capitalisme a été naturalisé et apparaît comme incontournable, tel que le souligne Halberstam en paraphrasant le géographe David Harvey :

[...] because we experience time as some form of natural progression, we fail to realize or notice its construction. [...] Time, Harvey explains, is organized according to the logic of capital accumulation, but those who benefit from capitalism in particular experience this logic as inevitable, and they are therefore able to ignore, repress, or

erase the demands made on them and others by an unjust system (Halberstam, 2005 : 7).

C'est donc en tissant un lien étroit avec le temps que j'étudierai les manifestations du capitalisme dans l'œuvre blaisienne.

Subjectivité

Dans *L'art d'être gai* (2015 [2012]), Halperin défend l'idée qu'il existe des pratiques culturelles et une subjectivité gaies. Professeur spécialisé dans les études queers à l'Université du Michigan, il a d'ailleurs fait de cette thèse l'objet d'un cours :

Le descriptif du cours indiquait clairement que les sujets qui seraient abordés concerneraient les pratiques culturelles gaies masculines et la subjectivité gaie masculine. L'objectif déclaré visait d'une part à décrire un point de vue sur le monde qui fût gai-masculin, d'autre part à explorer, analyser et comprendre les spécificités de la culture gaie masculine. L'homosexualité masculine a souvent donné naissance à des rapports au monde social spécifiques – en forgeant ses propres formes de résistance – de sorte qu'il est légitime de traiter la culture gaie masculine comme un thème en soi (2015 : 35).

Dans le cadre de ma thèse, j'entends « *rappports* au temps, à l'espace, à la sexualité et à l'amour » au sens où Halperin parle de « rapports au monde social spécifiques ». À l'instar du chercheur, qui considère qu'il y a des pratiques culturelles gaies, j'avance qu'il y a des pratiques culturelles queers, au sens large de non hétéronormatives et non straight, et que celles-ci façonnent la subjectivité de certains personnages. D'ailleurs, Calderón et Beneventi soulignent que

les hétérotopies queers sont bien sûr générées par des pratiques, des projets, des manières de vivre propres à des hommes et des femmes qui rejettent, renversent, subvertissent et transforment les règles et les normes hétéronormatives de la société dominante dans laquelle ils évoluent. Ne trouvant pas de place pour eux dans un espace sociopolitique homogénéisant, discriminatoire et homophobe, ils construisent des hétérotopies où ils peuvent survivre, peut-être vivre et parfois s'épanouir. *Dans ces lieux queers se développe une culture particulière*. Cette culture, comme toute culture, n'est pas naturelle. Pour la connaître et surtout la comprendre, il faut en avoir appris les caractéristiques et le fonctionnement. C'est ce rite de passage, lequel est en fait *un processus d'apprentissage culturel*, qui est demandé à ceux qui veulent entrer dans l'espace occupé par des hétérotopies queers (2015b, je souligne).

Les lieux, les cultures et les subjectivités sont donc interreliés et, comme le fait valoir Halperin, les pratiques culturelles sont transmissibles et enseignables, car il existe un

processus d'initiation interne aux communautés gaies masculines par lequel des hommes gais apprennent à d'autres l'art d'être gai – non pas en leur faisant découvrir les relations sexuelles gaies, encore moins en les y amenant par la séduction [...], mais plutôt en leur montrant comment détourner et affecter d'une signification gaie nombre d'objets ou discours culturels hétérosexuels (2015 : 34).

Dans cette optique, *gai* n'est pas compris comme une identité sexuelle, mais plutôt comme une perspective culturelle que portent des sujets – sans égard à leur identité sexuelle – sur le monde.

Selon Halperin, « “gai” ne renvoie pas seulement à ce que l'on est mais à ce que l'on fait. Ce qui veut dire aussi qu'il n'est pas nécessaire d'être homosexuel pour le faire. [...] Le fait d'être gai n'est ni un état ni une condition. C'est un mode de perception, une attitude, un ethos, bref, c'est une pratique » (2015 : 42). Cette approche permet de dépasser la question de la nature, le queer n'étant pas une essence, mais bien un performatif qui modélise la subjectivité, laquelle se traduit par « la façon dont des hommes qui sont déjà gais prennent conscience de leur identité, acquièrent une culture commune, un regard particulier sur le monde, une conscience de soi partagée, le sentiment d'appartenir à un groupe social spécifique, et une sensibilité ou une subjectivité distincte » (Halperin, 2015 : 33) et « how male homosexual desire connects with specific cultural forms, styles, modes of feeling, and kinds of discourse » (Halperin, 2012 : 15).

Même si Halperin centre son propos sur les gais, soulignons qu'on pourrait dire la même chose des lesbiennes. Il est effectivement clair qu'elles ont aussi des façons spécifiques d'interagir avec l'environnement et entre elles. Afin d'en rendre compte, Adrienne Rich a inventé le concept de continuum lesbien :

J'ai choisi d'utiliser les termes « existence lesbienne » et « continuum lesbien » [...] parce que le terme « existence lesbienne » évoque [...] l'idée que le sens de cette expérience est une création continue. Par « continuum lesbien » j'entends un large registre [...] d'expériences impliquant une identification aux femmes ; et pas seulement le fait qu'une femme a eu ou a consciemment désiré une expérience sexuelle génitale

avec une autre femme. Si on élargit ce terme pour y inclure les multiples formes de rapports intenses et privilégiés entre femmes, qui comprennent aussi bien la capacité de partager sa vie intérieure que celle de faire front contre la tyrannie masculine [...] que celle de donner et de recevoir un soutien pratique et politique ; si on parvient également à associer ce terme à des notions telles que la *résistance au mariage*, [...] on commence à comprendre des pans entiers de l'histoire et de la psychologie des femmes, restées jusqu'ici hors d'atteinte en raison des définitions limitées, pour la plupart clinique, du « lesbianisme » (1981, 32).

Dans cette perspective, des romans de Blais tels que *Les Nuits de l'Underground* et *L'Ange de la solitude* se veulent très certainement des représentations de l'existence lesbienne. Ils ont d'ailleurs été lus sous cet angle²⁶. Rich cherche aussi à distinguer ce que vivent les lesbiennes de ce que vivent les hommes homosexuels :

Assimiler l'existence lesbienne à l'homosexualité masculine parce que les deux sont stigmatisées, c'est nier et gommer la réalité des femmes une fois de plus. [...] J'espère, par ma définition et ma description de l'existence lesbienne, contribuer à détacher les lesbiennes de toute allégeance résiduelle vis-à-vis des valeurs homosexuelles masculines. Pour moi l'expérience lesbienne est, comme la maternité, une expérience profondément *féminine*, qui comporte des oppressions ainsi que des significations et des potentialités particulières qu'on ne peut comprendre tant que l'on se contente de regrouper l'existence lesbienne avec d'autres façons de vivre sexuellement stigmatisées (1981 : 33).

La réflexion que déploie Rich est à la fois juste et à propos. Cela dit, dans la présente thèse, mon objectif ne sera pas de distinguer les lesbiennes des gais, mais de montrer qu'il existe une multitude de rapports au monde qui s'écartent de la doxa, de la matrice hétérosexuelle, et qui, par conséquent, peuvent être envisagés comme autant de rapports queers, non straight.

Dans un autre livre, *Que veulent les gays ? Essai sur le sexe, le risque et la subjectivité*, Halperin cherche à rendre compte de la subjectivité sans passer par les termes et la perspective dominante de la psychanalyse et de la psychologie. Il voit dans l'éthique du soi foucauldien un moyen d'y arriver :

La politique *queer* était un moyen de tuer la psychologie et de réactiver une éthique de soi qui consisterait non pas en une analyse du moi, ni davantage en une adhésion à un

²⁶ Voir entre autres, tel que déjà cité, Ricouart (1991), Couillard (1997), Manguière (1998), White (2000), Favre (2002), Boulanger (2004 et 2009), Maréchal (2015, 2018a, 2018b et 2020).

fonctionnement sain ou harmonieux, mais en une « esthétique de l'existence ». Foucault découvrait dans certains modes de vie *queer* l'occasion d'un renouvellement des pratiques et de la connaissance de soi (Halperin, 2010b : 15-16).

La façon dont Halperin théorise la subjectivité implique la remise en question de ce qu'il nomme « le sujet néolibéral » :

On a affaire maintenant à [...] la montée de la pensée néolibérale qui veut que chaque individu prenne sur lui les fonctions du gouvernement. Le gouvernement ne prend plus soin de chacun de nous, c'est à nous d'être responsables de notre bien-être. [...] Dans ce contexte, on voit une distinction entre le sujet rationnel, libre, maître de soi et son opposé démoniaque, le sujet bordélique, jouet de ses pulsions, de ses désirs, qui ne se maîtrise pas et s'éclate à tout moment, et qu'il faut, et ça c'est le volet politique, qu'il faut redresser (2010b : 207).

Dialoguant avec les idées que développe Lauren Berlant, Halperin soutient que la théoricienne « essaye de nous affranchir d'un schéma convenu qui oppose, de façon symétrique, un sujet libéral hypercognitif, discipliné, rationnel et calculateur à son jumeau inquiétant, le sujet pathologique, déficient, victimisé et diminué dans ses facultés intellectuelles » (2010b : 36). Selon le modèle alternatif de la capacité d'agir que développe Berlant, le sujet aurait certes une marge de manœuvre et une agentivité, mais il ne serait pas pleinement maître de lui-même. À l'opposé, l'idéologie néolibérale s'appuie sur un « sujet calculateur et rationnel, à la recherche de son intérêt personnel » (Halperin, 2010 : 40). La perspective de Berlant l'amène à écrire, à propos de l'obésité, qu'« il convient de se garder de représenter les personnes sujettes aux appétits “comme toujours pleinement présentes à leurs propres motivations, désirs, sentiments et expériences, ou comme toujours désireuses de l'être” » (Berlant citée par Halperin, 2010b : 60). Berlant critique donc la croyance en un sujet mature parfaitement conscient et autonome qui ne saurait s'adonner à des comportements perçus comme incohérents ou dangereux. Elle met en garde contre la trop grande responsabilité que l'on attribue à tort aux sujets : Berlant suggère que « tant qu'on méconnaît les contraintes et les absences diverses qui conditionnent notre vie quotidienne », on a tendance à surinterpréter des actes isolés, à doter les sujets modernes d'une souveraineté intangible, d'une faculté cognitive excessive, et d'une capacité d'agir [...] efficace et déterminante dont ils sont en réalité dépourvus – et, sur cette base erronée, à leur attribuer une responsabilité telle que chacune

de leurs actions prend l'allure mélodramatique d'un choix entre la vie et la mort (Halperin, 2010b : 35).

Berlant remet aussi en question une conception du sujet entièrement volontariste en faisant valoir que, même si le néolibéralisme cherche à ce que chacun·e se perçoive comme maître de soi et pleinement responsable de ses décisions et de ses actions, tout sujet peut désirer mettre en sourdine sa volonté et sa capacité de choisir :

Dans le modèle que j'articule ici, le corps et la vie ne sont pas simplement conçus comme des projets. Ils constituent aussi des sites de mise en suspens, par intermittence, de l'identité personnelle, des manières d'investir autrement la capacité d'agir en prenant ici et là congé de la volonté, si souvent épuisée par la pression qu'exerce la mise en accord du cheminement personnel avec le chemin que doit suivre la journée de travail, ce qui inclut le temps nécessaire pour s'y préparer et pour s'en remettre [...]. On peut voir dans ces plaisirs une mise en suspens du sujet libéral et capitaliste appelé à la conscience, à l'intentionnalité, et à la volonté effective (Berlant citée par Halperin, 2010b : 103-104).

C'est donc la présence à soi-même, qui devrait être infaillible selon le modèle du sujet néolibéral, que remet en question Berlant.

Intersubjectivité

Les processus de subjectivation et de resubjectivation ont une dimension intersubjective. Jessica Benjamin, dans *Les liens de l'amour*, s'est donné la tâche d'en rendre compte. L'intersubjectivité implique une interaction non pas entre un sujet et son objet, mais bien entre deux sujets qui s'influencent mutuellement et se coconstruisent. Au cœur de la notion d'intersubjectivité réside celle de reconnaissance réciproque :

La reconnaissance est cette réponse de l'autre qui rend signifiants les sentiments, intentions et actes posés par le moi. Elle permet à celui-ci de prendre conscience de la réalité, et de la singularité de son action sur le monde. Mais une telle reconnaissance ne peut provenir que d'un autre reconnu par nous comme une personne à part entière (Benjamin, 1992 : 18).

Benjamin étaye davantage sa pensée comme suit :

Une personne acquiert le sentiment que « je suis celui qui fait, je suis l'auteur de mes actes », en présence d'une autre personne qui reconnaît ses actes, ses sentiments, ses intentions, son existence et son indépendance. La reconnaissance est la réponse indispensable à l'affirmation de soi, dont elle est inséparable. Le sujet dit « je suis, je fais », et attend alors la réplique, « tu es, tu as fait ». La reconnaissance est donc un processus réflexif, à double sens ; elle ne comprend pas seulement la confirmation par la réponse de l'autre, mais également comment nous nous reconnaissons nous-mêmes dans cette réponse (1992 : 27).

L'intersubjectivité réside dans le caractère réflexif d'une reconnaissance entre deux sujets qui se considèrent comme autonomes, ce qui renvoie aux notions de dépendance et d'indépendance. Pour Benjamin, il est clair que l'indépendance est indissociable de la dépendance, qu'elle provient d'abord d'une situation de dépendance :

Le besoin de reconnaissance entraîne ce paradoxe fondamental : au moment même où se réalise notre propre indépendance, nous dépendons de la reconnaissance de l'autre. Au moment même où nous comprenons le sens de « moi, je », nous sommes obligés de constater la limite de ce moi (Benjamin, 1992 : 38-39).

Tant et si bien que l'émergence de subjectivités nouvelles est intimement liée à la possibilité de faire partie d'une communauté, sans laquelle aucune reconnaissance réciproque ne peut advenir : « True subjectivities come to flourish only in communities that provide for reciprocal recognition, for we do not come to ourselves through work alone, but through the acknowledging look of the Other who confirms us » (Butler, 1987 : 58).

Dispositifs

Si subjectivation et resubjectivation sont des processus intersubjectifs, précisons du reste qu'elles peuvent être appréhendées comme le fruit d'une production. Pour ce faire, le concept de dispositif, tel que pensé par Foucault et vulgarisé de même que retravaillé par Agamben, est incontournable. Halperin souligne à juste titre que « Foucault met en question la notion même de sexualité : il la traite non pas comme une réalité mais comme un dispositif stratégique lié à de nouveaux modes de

gouvernement » (2010a : 204). Quant à Agamben, il « appelle dispositif tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants » (2014 : 31). Le philosophe italien enchaîne en énumérant ce qui constitue les dispositifs typiques dans la théorie foucauldienne, pour ensuite proposer ce qui, selon sa conception, pourrait aussi être considéré comme dispositif :

Pas seulement les prisons donc, les asiles, le *panoptikon*, les écoles, la confession, les usines, les disciplines, les mesures juridiques, dont l'articulation avec le pouvoir est en un sens évidente, mais aussi, le stylo, l'écriture, la littérature, la philosophie, l'agriculture, la cigarette, la navigation, les ordinateurs, les téléphones portables et, pourquoi pas, le langage lui-même, peut-être le plus ancien dispositif [...] (2014 : 31).

Cet élargissement du concept peut donner l'impression que tout est dispositif. Cela dit, il met surtout en évidence que tout peut être perçu et analysé comme un dispositif potentiel. Il s'agit donc ici d'une question de perspective, laquelle me sera indispensable pour déceler les traces de la production des subjectivités chez Blais. De fait, Agamben explique en quoi dispositif et processus de subjectivation sont indissociables : « Le terme dispositif nomme ce par quoi se réalise une pure activité de gouvernement sans le moindre fondement dans l'être. C'est pourquoi les dispositifs doivent toujours impliquer un processus de subjectivation. Ils doivent produire leur sujet » (2014 : 27). Il ajoute que

tout dispositif implique un processus de subjectivation sans lequel le dispositif ne saurait fonctionner comme dispositif de gouvernement, mais se réduit à un pur exercice de violence. Foucault a ainsi montré comment, dans une société disciplinaire, les dispositifs visent, à travers une série de pratiques et de discours, de savoirs et d'exercices, à la création de corps dociles mais libres qui assument leur identité et leur liberté de sujet dans le processus même de leur assujettissement²⁷. Le dispositif est

²⁷ À ce sujet, dans le texte « Pouvoir et corps » publié avant le milieu des années 1970, Foucault suggère qu'au lieu de fonctionner par répression, en réalité, le contrôle procède plutôt par une logique de stimulation : « Comment répond le pouvoir ? Par une exploitation économique (et peut-être idéologique) de l'érotisation, depuis les produits de bronzage jusqu'aux films pornos... En réponse même à la révolte du corps, vous trouvez un nouvel investissement qui ne se présente plus sous la forme du contrôle-répression, mais sous celle du contrôle-stimulation : "Mets-toi nu... mais sois mince, beau, bronzé !" » (2001a : 1623).

donc, avant tout, une machine qui produit des subjectivations et c'est par quoi il est aussi une machine de gouvernement (2014 : 41-42).

Ce raisonnement conduit Agamben à définir le sujet comme « ce qui résulte de la relation, et pour ainsi dire, du corps à corps entre les vivants et les dispositifs » (2014 : 32). Conséquemment, le point de départ d'une analyse anti-essentialiste des subjectivités réside dans les dispositifs.

Dans la même lignée, Preciado met en lien dispositif et production des subjectivités. Il fait état de

l'apparition d'un régime postindustriel, global et médiatique, dont la pilule et *Playboy* sont paradigmatiques, [...] qu[']il] nomm[e] [...] pharmacopornographique, prenant pour référence les processus de gouvernement de la subjectivité sexuelle, dans ses modes moléculaires (pharmaco) et sémiotiques (-porno) (2010 : 246).

Certes, cette théorisation est plus à même de rendre compte de textes contemporains écrits par des autrices comme Nelly Arcan, Wendy Delorme et Virginie Despentes par exemple, mais il n'en demeure pas moins que le contexte que décrit Preciado est celui dans lequel Blais a créé les romans de mon corpus. Soulignant l'émergence, après Foucault, d'« un troisième régime de subjectivation, un troisième système de savoir-pouvoir » (2010 : 251), Preciado pointe deux principaux dispositifs produisant la subjectivité :

La formation de la société pharmacopornographique se caractérise par l'apparition, au milieu du XX^e siècle, de deux vecteurs de production de la subjectivité sexuelle. D'un côté, [...] l'introduction de la notion de « genre » comme dispositif technique, visuel et performatif de sexuation du corps, la réorganisation du système médico-juridique, éducatif et médiatique qui jusque-là articulait les notions de normalité et de perversion autour du binôme hétérosexualité/homosexualité et qui, à partir de ce moment, contempera la possibilité de modifier techniquement le corps de l'individu pour « fabriquer une âme » masculine ou féminine. De l'autre, nous assistons à l'infiltration progressive des techniques de contrôle social propres au système disciplinaire à l'intérieur du corps individuel. La question n'est plus seulement de punir les infractions sexuelles des individus, ni de surveiller et corriger leurs déviations via un code de lois externes ou de disciplines intériorisées, mais de modifier leur corps, en tant que plateformes vivantes d'organes, de flux, de neurotransmetteurs, de possibilités de connexion et d'agencements, pour en faire à la fois l'instrument, le support et l'effet d'un programme politique (2010 : 254-255).

Le philosophe espagnol montre donc que l'accroissement de la diffusion d'images sexuelles par l'industrie de la pornographie de même que l'augmentation de la mise en circulation d'hormones par l'industrie pharmaceutique transforment les corps, modifient le rapport au corps et jouent sur la subjectivité de chacun·e.

Affects

En conceptualisant la façon dont les sujets sont affectés par les normes notamment, la théorie des affects permet de faire le pont entre dispositifs et subjectivités. Dans *La société des affects : pour un structuralisme des passions*, la théorisation que propose Frédéric Lordon s'appuie sur le fait que « c'est d'avoir été affecté dans et par les structures que les individus ont désiré se comporter comme ils se comportent » (2013 : 13). Autrement dit, derrière toute décision, il y a toujours des affects, c'est-à-dire « de[s] sentiments, de[s] sensations, d[es] émotions, de[s] perceptions, d[es] humeurs et de[s] “passions” » (Beneventi, Calderón et Michelucci : 2016) qui influent sur les corps et leurs mouvements, à entendre ici comme leurs actions²⁸. Spinoza définit les affects comme suit : « J'entends par affect les affections du corps par lesquelles sa puissance d'agir est accrue ou réduite, secondée ou réprimée, et en même temps que ces affections, leurs idées » (Spinoza cité par Lordon, 2013 : 84). Selon le philosophe du XVII^e siècle, un des premiers à avoir réfléchi à la question, il existe trois affects de base : « Désir, joie et tristesse sont les affects primaires dont tous les autres affects se déduiront par spécification et combinaison – joie et tristesse étant des variations respectivement à la hausse ou à la baisse de ma puissance d'agir, soit de mon pouvoir d'affecter, de produire des effets » (Lordon, 2013 : 80). On ne s'étonnera pas que les définitions de l'affect se soient raffinées avec le temps. Cela dit, si Spinoza a tendance à concevoir l'agentivité de façon

²⁸ Silvan Solomon Tomkins est l'un des premiers chercheurs modernes à s'être penché sur les affects. Dans *Affect Imagery Consciousness : The Positive Affects* (1962), il les définit comme la « partie biologique » des émotions.

unidirectionnelle, c'est-à-dire comme un accroissement du pouvoir d'influence du sujet sur un objet extérieur, Lordon s'inscrit lui aussi dans la même lignée :

[...] le *conatus*²⁹ [...] a besoin d'une affection, a besoin d'être affecté, pour trouver ses orientations concrètes et être déterminé comme *désir* de poursuivre tel ou tel objet plutôt que tel autre. *Ce sont donc les affections par les choses extérieures, et les affects qui s'ensuivent*, qui mettent les corps en mouvement, faisant d'eux des corps concrètement désirants, par là *déterminés* à accomplir des choses particulières. Si l'action est d'abord, phénoménologiquement, corps en mouvement, [...] alors il n'est pas un mouvement de corps qui n'exprime et la puissance conative du désir et ses déterminations particulières par des affections et des affects (2013 : 78, je souligne).

Dans le même ordre d'idées, Frederic Lenoir vulgarise le fonctionnement de l'affect comme suit :

Le bon, pour nous, c'est lorsqu'un corps étranger s'harmonise bien avec le nôtre et augmente sa puissance, donc notre joie. Le mauvais, c'est lorsqu'un corps inapproprié au nôtre nous empoisonne, nous intoxique, nous rend malade, diminue notre puissance d'agir et donc produit en nous de la tristesse (Lenoir, 2013 : 191).

À ces conceptualisations centrées sur le bien-être et la puissance d'un sujet cardinal qui bénéficie plus ou moins d'une interaction avec autrui, Sara Ahmed propose une perspective plus fluide et plus englobante. Pour la théoricienne, les affects sont nécessairement construits et la distinction entre l'intérieur et l'extérieur s'avère trompeuse :

If emotions are shaped by contact with objects³⁰, rather than being caused by objects, then emotions are not simply "in" the subject or the object. This does not mean that emotions are not read as being "resident" in subjects or objects: I will show how objects are often read as the cause of emotions in the very process of taking an orientation towards them (Ahmed, 2014 : 6).

À l'encontre de ses prédécesseurs, dans *The Cultural Politics of Emotion*, elle offre « an analysis of affective economies, where feelings do not reside in subjects or objects, but are

²⁹ Le concept de *conatus* correspond à « cet effort par lequel chaque chose s'efforce de persévérer dans son être » (Spinoza cité par Lordon, 2013 : 103-104).

³⁰ Ahmed accorde un sens très large au concept d'objets, lequel peut notamment renvoyer à des êtres ou à des réalités immatérielles : « Emotions are both about objects, which they hence shape, and are also shaped by contact with objects. Neither of these ways of approaching an object presumes that the object has a material existence; objects in which I am 'involved' can also be imagined [...]. For example, I can have a memory of something, and that memory might trigger a feeling [...]. The memory can be the object of my feeling in both senses : the feeling is shaped by contact with the memory, and also involves an orientation towards what is remembered. So I might feel pain when I remember this or that, and in remembering this or that, I might attribute what is remembered as being painful » (2014 : 7).

produced as effects of circulation [...]. The circulation of objects allows us to think about the “sociality” of emotion » (Ahmed, 2014 : 8). C’est donc dans une perspective résolument constructionniste qu’Ahmed conceptualise les affects. Pour elle, « emotions should not be regarded as psychological states, but as social and cultural practices » (Ahmed, 2014 : 9). Le modèle que suggère la chercheuse est dès lors très incarné, car il implique les notions de surface et de contact, abolit les oppositions intérieur/extérieur, sujet/objet et remet en question la possibilité que les émotions appartiennent à celui ou celle qui les ressent :

In my model of sociality of emotions, I suggest that emotions create the very effect of the surfaces and boundaries that allow us to distinguish an inside and an outside in the first place. So emotions are not simply something ‘I’ or ‘we’ have. Rather, it is through emotions, or how we respond to objects and others, that surfaces or boundaries are made: the “I” and the “we” are shaped by, and even take the shape of, contact with others. To return to my argument in the previous section, the surfaces of bodies ‘surface’ as an effect of the impressions left by others. I will show how the surfaces of collective as well as individual bodies take shape through such impressions. In suggesting that emotions create the very effect of an inside and an outside, I am not then simply claiming that emotions are psychological and social, individual and collective. My model refuses the abbreviation of the ‘and’. Rather, I suggest that emotions are crucial to the very constitution of the psychic and the social as objects, a process which suggests that the ‘objectivity’ of the psychic and social is an effect rather than a cause (Ahmed, 2014 : 10).

Ahmed adopte ainsi une approche relationnelle pour rendre compte des affects, un peu à la manière de Foucault, pour qui le pouvoir n’est pas précisément localisable, car il réside plutôt dans les interactions entre les divers sujets. Dans cette optique, elle signale l’importance des émotions sur le plan politique : « Feminist and queer scholars have shown us that emotions “matter” for politics; emotions show us how power shapes the very surface of bodies as well as worlds. So in a way, we do “feel our way” » (Ahmed, 2014 : 12). Les affects sont donc, dans la théorie d’Ahmed, performatifs, en ce sens qu’ils ont le pouvoir de créer leurs objets :

So while emotions may be experienced as “inside out” or “outside in”, they actually work to generate the distinction between inside and outside, partly by rehearsing associations that are already in place. I have thus described emotions as performative: they both generate their objects, and repeat past associations [...]. The loop of the

performative works powerfully: in reading the other as being disgusting, for example, the subject is filled up with disgust, as a sign of the truth of the reading.

I have associated emotions not with individuals, and their interior states or character, nor with the quality of objects, but with ‘signs’ and how they work on and in relation to bodies (2014 : 194).

Ahmed montre que les émotions ne sont pas premières, qu’elles ne constituent pas l’origine, mais bien l’effet de la réaction. Elle attire également notre attention sur le fait qu’elles sont inséparables du temps. Pour elle, les affects sont à la fois liés au passé, au présent et au futur, un peu à la manière de Muñoz, pour qui la futurité queer se crée au présent, à partir d’une relecture du passé orientée vers un futur alternatif :

Emotions tell us a lot about time; emotions are the very “flesh” of time. They show us the time it takes to move, or to move on, is a time that exceeds the time of an individual life. Through emotions, the past persists on the surface of bodies. Emotions show us how histories stay alive, even when they are not consciously remembered; how histories of colonialism, slavery, and violence shape lives and worlds in the present. The time of emotion is not always about the past, and how it sticks. Emotions also open up futures, in the ways they involve different orientations to others. It takes time to know what we can do with emotion. Of course, we are not just talking about emotions when we talk about emotions. The objects of emotions slide and stick and they join the intimate histories of bodies, with the public domain of justice and injustice. Justice is not simply a feeling. And feelings are not always just. But justice involves feelings, which move us across the surfaces of the world, creating ripples in the intimate contours of our lives. Where we go, with these feelings, remains an open question (2014 : 202).

En somme, Ahmed propose un modèle théorique qui permet de concevoir que les émotions résultent d’une construction, qu’elles circulent entre les sujets et qu’elles les façonnent autant que les sujets les façonnent. Les émotions ne nous appartiennent pas, elles ne sont pas en nous, quelque part dans nos viscères, elles sont plutôt le fruit d’une production sociale qui à son tour produit, comme quoi elles sont résolument performatives.

Là où le bât blesse dans la théorie de Lordon, c’est que, comme le soulignent Isabelle Boisclair et Catherine Dussault Frenette, l’économiste et philosophe français ne tient pas compte de la subjectivité :

De son côté, Lordon, afin « de dépasser l'antinomie des émotions et des structures » (2013 : 10) et de mettre en lumière le poids des déterminations sociales, évacue entièrement le sujet – ce qui le mène, par ailleurs, à « fai[re] voler en éclats » (2013 : 234) la distinction entre consentement et contrainte, distinction qui ne serait, au final, que « le produit de regards subjectifs pris sur le fait objectif de la détermination » (2013 : 235) : « contrainte est le nom que nous donnons à une détermination accompagnée d'un affect triste. Et consentement celui que nous donnons à une détermination accompagnée d'un affect joyeux. » (2013 : 235) Mais si « c'est rigoureusement le même déterminisme qui est à l'œuvre dans les deux cas » (2013 : 234) – « il n'y a que l'universelle servitude passionnelle » (2013 : 238), nous dit Lordon –, les *effets* de la détermination diffèrent considérablement en fonction de la position occupée (2016).

Car la façon dont Lordon conceptualise les affects l'amène à concevoir les structures sociales comme l'origine de toute action :

[...] l'auteur met de l'avant une politique des affects [...] [dans laquelle ces derniers] agissent telle une force émanant des structures existantes et pesant sur les individus, menant ceux-ci soit vers la reproduction des structures, soit vers leur destruction, puis, potentiellement, leur reconfiguration. Ce sont donc, avant tout, les instances sociales – structures, institutions ou rapports sociaux (2013 : 78) – qui, par l'intermédiaire des affects (joie, tristesse), animent les corps, les mettent en mouvement, les transforment en « énergies désirantes » (2013 : 78), prêtes à tendre vers tel ou tel objet (eux aussi configurés symboliquement par les institutions sociales) (Boisclair et Dussault Frenette, 2016).

De fait, selon Lordon, les structures sociales et les interactions entre les individus les façonnent : « Il n'y a pas à choisir entre “les structures” et “l'action”. Il y a de “l'action” puisqu'il y a des hommes [et des femmes]-*conatus* : il y a des structures qui affectent les hommes [et les femmes] et déterminent leurs mouvements ; il n'y a pas de structure éternelle » (2013 : 105). Cela veut donc dire, par exemple, que les normes spatiotemporelles hétéronormatives affectent les personnages de Blais et que les affects qu'ils ressentent influencent leurs mouvements, à savoir leurs actions, leurs choix, leurs décisions. Ce sont là des corps affectés qui désirent tel mouvement plutôt que tel autre, tant et si bien qu'à propos du fonctionnement des révolutions, Lordon écrit : « De nouvelles affections ont produit de nouveaux affects qui ont déterminé de nouveaux mouvements [...] les corps s'échappent et se meuvent différemment [...] » (2013 : 102). Or, si la théorie de Lordon

comporte certains éléments intéressants eu égard au corpus à l'étude dans la présente thèse, celle d'Ahmed, en raison de sa souplesse et de son approche particulièrement constructionniste, se révèle plus appropriée pour rendre compte de la façon dont les subjectivités queers chez Blais réagissent aux différentes contraintes hétéropatriarccapitalistes qui pèsent sur elles ou, pour le dire avec Ahmed, pour montrer comment elles « feel [their] way » (2014 [2004] : 12).

Care

Qui dit intersubjectivité et pouvoir d'affectation dit aussi care, car il y a différentes manières d'affecter les autres et, ce faisant, on peut tendre vers une éthique. Si les affects correspondent notamment à ce que les sujets peuvent réciproquement se faire sur les plans émotionnel, affectif et sentimental, alors il s'avère pertinent de les mettre en dialogue avec le care, qui renvoie à un souci mutuel des autres, de soi et de son environnement. Car le care est aussi une éthique de la « sollicitude » (Carrière, 2015 : 205), « une façon d'être et d'agir envers l'autre » (Carrière, 2015 : 206). Ainsi, là où l'éthique du care est présente, là où elle guide les sujets dans leurs actions, les affects suscités ne sont pas les mêmes que lorsque les interactions en sont dénuées. Se référant à la généalogie anglaise du concept de care, Marie Carrière le définit comme suit :

Comme verbe d'action, *to care* pourrait vouloir dire préférer quelque chose, se sentir concerné ou avoir du souci ; *care to* : avoir envie ; *to care about* : donner l'attention, aimer ; *to take care* : soigner ; *to care for* : éprouver de l'affection, de l'attachement ou de l'amour. Son substantif signifie tout à la fois l'inquiétude, la responsabilité, la précaution, le problème pris en main, sans oublier ses formes composées dénotant santé (*health care*) ; soins du corps (*body care*) ; travail social (*care worker*) ; garderie (*child care*) ; tendresse (*loving care*), obstétrique (*maternity care*) ; soins de longue durée (*long-term care*) (2015 : 205-206).

Non seulement le care est-il lié aux affects, mais il a aussi à voir avec le queer. S'il tire son origine de la deuxième vague du féminisme, force est de constater qu'il va aujourd'hui au-delà du binarisme masculin/féminin ou de la division du monde en classe de femmes et en classe

d'hommes, en plus de ne pas s'enfermer dans une vision étriquée du féminin. Le care, entendu comme une « voix différente³¹ »,

se veut d'emblée anti-humaniste sinon [...] lié au concept de posthumain. Le *care* [...] est une voix qui n'appartient pas juste aux femmes ; c'est une voix « identifiée “non par le genre mais par le thème” [...] qui résiste aux dualités et aux hiérarchies. C'est une voix qui unit raison et émotion, soi et relation, esprit et corps, nature et culture », une voix encline, dans ce changement de paradigme, à façonner une nouvelle forme de justice sociale (« Une voix différente », 25-27) (Carrière, 2015 : 207).

Ainsi conçu, le care ne s'oppose pas au queer, il pourrait bien le compléter, dans la mesure où l'abolition des hiérarchies vise précisément à ne pas reconduire les schèmes de l'oppression et où les deux champs de recherche proposent une transformation sociale éthique globale. D'ailleurs, comme l'ajoute Carrière, bien que

le *care* puisse [...] [être], et l'a traditionnellement presque toujours été, l'activité des femmes, « la voix différente n'est pas le monopole des femmes. Elle se trouve empiriquement chez certaines femmes, pas toutes, et chez certains hommes aussi » (Paperman 81), comme chez certaines personnes qui s'identifient autrement qu'en fonction de ces deux catégories (2015 : 207).

Qui plus est, le care est un concept incontournable pour analyser une œuvre qui fait du bien-être de tous ses personnages, quels qu'ils soient, un enjeu crucial. Alors qu'elle venait tout juste de publier le premier tome du cycle *Soifs* en 1995, à la question « pourquoi écrivez-vous ? », Blais répond :

J'écris comme tant d'autres, peut-être, poussée par un violent sentiment d'urgence de décrire le monde dans lequel je vis, avec toutes ses horreurs et ses beautés ; et parce que l'écriture, tout en faisant de nous des témoins lucides de notre temps, est un art, qui comme la peinture ou la musique, sait consoler de ses visions poétiques, sa transcendance lumineuse, apaiser, du moins, le tourment de la condition humaine (Blais citée par Ricouart, 2019 : 115).

Soulignons par ailleurs que Michel Biron a écrit plusieurs textes dans lesquels il met en relief le caractère compassionnel du cycle *Soifs*. À titre d'exemple, il affirme à propos du premier tome, dont l'« héroïsme [du personnage de Renata] [...] relève de ce que la critique a commencé à appeler

³¹ Carol Gilligan est l'une des premières penseuses à avoir théorisé le care. En 1982, elle a publié *In a Different Voice*, qui a été traduit en français par *Une voix différente : pour une éthique du care*.

les “care studies” », qu’il « se donne comme [...] une forme d’empathie qui transcende tout jugement esthétique et qui transporte la littérature dans le présent du contexte politique et social, ou plus largement sur le terrain de l’action morale » (Biron, 2016 : 24). Biron suggère même que la forme du roman *Soifs* obéit à ce principe de compassion auquel s’astreint Blais :

[...] la valeur romanesque de la compassion tient au fait que celle-ci permet de lier les événements les uns aux autres et devient *un principe de composition*. La spécificité de cette entreprise totalisante vient de la manière d’assembler autant d’images hétérogènes de l’humanité souffrante, de les juxtaposer dans un tableau cohérent, de créer une série de correspondances entre tant de destins solitaires, correspondances qui sont accentuées par la forme très particulière que Marie-Claire Blais choisit de donner à son écriture (2010b : 169, je souligne).

En ce sens, non seulement le fond du cycle *Soifs* porte les marques du care, mais sa forme est en quelque sorte l’expression d’une éthique de la sollicitude, qu’elle y est consubstantielle.

Maintenant que nous avons abordé les concepts qui permettent de rendre compte du fonctionnement des processus de subjectivation sous l’angle de leur production, attardons-nous à quelques variables qui affectent les personnages et les amènent à se positionner, c’est-à-dire les normes temporelles, spatiales, sexuelles et amoureuses en régime hétéropatriarccapitaliste.

Temps

Parmi les théoricien·nes ayant mené une réflexion queer sur le temps, on trouve notamment Lee Edelman, Elizabeth Freeman, Jack Halberstam, José Esteban Muñoz et Jodie Taylor. Dans *In a Queer Time and Place : Transgender Bodies, Subcultural Lives* (2005), Halberstam critique les normes spatiotemporelles établies par le système hétéropatriarccapitaliste, qui se traduisent notamment par « the temporal frame of bourgeois reproduction and family, longevity, risk/safety, and inheritance » (2005 : 6), « the logic of capital accumulation » (2005 : 10) et « [the] conventional logics of development, maturity, adulthood, and responsibility » (2005 : 13). La société capitaliste nous enjoint de nous surpasser et son seul leitmotiv semble la quête du succès.

À l'encontre de ce modèle, Halberstam suggère, dans *The Queer Art of Failure* (2011), de queeriser l'injonction à la réussite en cultivant l'échec. Il nous faut apprendre à échouer pour remettre en question ces normes excluantes et délétères.

Dans « Le futur est un truc de gosse³² » (2013), Edelman critique la politique en tant qu'institution en mettant en relief l'incapacité de cette dernière à se penser en dehors du futur, symbolisé au moyen de la figure rhétorique de l'Enfant. Selon Edelman, tout projet politique ferait fi du présent et serait invariablement tourné vers le futur, un futur idéal qui offrirait un meilleur avenir à des enfants hypothétiques, et ce, au détriment des libertés d'humains en chair et en os ici maintenant³³. Dans ce système, seul·es les queers, longtemps symbolisé·es dans le discours par la non-reproduction et l'anéantissement qui en découle, seraient à même de proposer une perspective de la vie et du temps non axée sur le futur et d'en contrer la désirabilité. « [E]n prenant parti contre la logique du futurisme reproductif et en soutenant que les queers devraient pousser leur association figurale jusqu'à cette extrémité » (Edelman, 2013 : 306), Edelman voit dans le queer l'incarnation de l'impossibilité en tant que telle, « l'obstacle à toute réalisation de la futurité » (2013 : 288). Cette posture radicale, qui relève du courant antirelationnel et antisocial, a le mérite d'offrir un moyen de « résister à l'asservissement au futur afin de faire sa vie » (Edelman, 2013 : 323). Car selon Edelman, « ce qui est le plus queer pour nous, le plus queer à l'intérieur de nous, et le plus queer en dépit de nous, c'est notre volonté d'insister [...] sur le fait que le futur s'arrête ici » (2013 : 324). Autrement dit, le futur tel qu'il est pensé à travers la politique est inéluctablement lié à la reproduction et plus globalement à l'hétéronormativité.

³² EDELMAN, Lee (1998), « The Future Is Kid Stuff : Queer Theory, Disidentification, and the Death Drive », *Narrative*, vol. 6, n° 1, p. 18-30. Pour une traduction en français, voir *L'impossible homosexuel* (2013).

³³ À cet égard, la rhétorique du discours sur les changements climatiques est particulièrement parlante. La seule raison présentée comme valable de diminuer au quotidien son empreinte carbone serait de ne pas hypothéquer l'avenir de « nos » enfants, de préserver leur possibilité de vivre dignement et confortablement. Mais de quels enfants s'agit-il si nous n'en avons pas ou n'en voulons pas ? La politique, aveuglée par la figure de l'Enfant, semble incapable de penser autrement.

À la différence d'Edelman, qui articule sa théorie de la temporalité queer autour de la pulsion de mort lacanienne, Muñoz soutient la thèse selon laquelle le futur doit être considéré par les queers : « queerness is primarily about futurity and hope » (2009 : 11). Il met en garde contre les conséquences de l'antisocialité et de l'antirelationalité. Selon lui, il faut éviter de se borner au présent sous prétexte que le futur ne serait pas pour les queers : « [...] queerness is not yet here; thus, we must always be future bound in our desires and designs » (2009 : 185). Il incite à la convergence du passé, du présent et du futur en insistant sur le fait que le futur réside dans le présent : « I think of queerness as a temporal arrangement in which the past is a field of possibility in which subjects can act in the present in the service of a new futurity » (2009 : 16). Il plaide également pour que soit cultivée l'utopie, afin que l'ici et maintenant asphyxiant du temps straight – « [s]traight time tells us that there is no future but the here and now of everyday life » (2009 : 22) –, fasse place à l'ensuite et au là³⁴ constitutifs de la temporalité queer : « Queerness is also [...] a doing for and toward the future. Queerness is essentially about the rejection of a here and now and an insistence on potentiality or concrete possibility for another world » (2009 : 1). Il soutient par ailleurs que l'attente est typique de l'expérience que font les queers du temps :

[...] there is something queer [...] about waiting. [...] Those who wait are those of us who are out of time in at least two ways. We have been cast out of straight time's rhythm, and we have made worlds in our temporal and spatial configurations. [...] The essential point here is that our temporalities are different and outside (2009 : 182-183).

Se projeter dans le futur serait ainsi un luxe dont seules les personnes hétérosexuelles straight pourraient se prévaloir, mais jamais pour elles-mêmes, seulement par l'intermédiaire de la figure de l'Enfant. Puisque les schèmes de la réussite et du succès ne concordent pas avec des modes de vie queers, performer le queer éloigne du futur tel que configuré par le système hétéropatriarccapitaliste et peut susciter des affects de peur et d'inquiétude en raison d'un

³⁴ C'est-à-dire « the then and there » (Muñoz, 2009, p. 29).

sentiment d'inadéquation chez les queers. Muñoz plaide pour qu'un monde soit pensable pour tou·tes. Pour ce faire, il revendique un futur autre qui s'écarte de la temporalité hégémonique et il ose investir ce qu'Edelman considère comme un cul-de-sac :

On aimerait croire qu'avec de la patience, du travail, de généreuses contributions venues de groupes de pression ou des participations tout aussi généreuses dans des rassemblements activistes, ou encore quelques généreuses doses de jugeote juridique et de calcul électoral, le futur aurait encore une place pour nous [les queers] – une place dans l'échiquier politique qui ne nous enlèverait pas les places que nous cherchons dans les lits, les bars ou les saunas. Mais il n'y a pas de queer dans ce futur comme il n'y a pas non plus de futur pour les queer [...] » (2013 : 322)³⁵.

En ce qui concerne les questions d'âge, de vieillissement et de temps, Jodie Taylor s'est appliquée à sortir le queer du champ de la sexualité pour queeriser également ces variables. Plus particulièrement, dans « Queer Temporalities and the Significance of “Music Scene” Participation in the Social Identities of Middle-aged Queers » (2010) et dans « Performances of Post-Youth Sexual Identities in Queer Scenes » (2012), elle s'intéresse à la participation de certaines personnes à des partys queers³⁶, caractérisés notamment par la danse, la sexualité non monogame et la prise de drogues récréatives (2012 : 25) à un âge où, selon la rhétorique de la progression, celles-ci devraient être des parents, à tout le moins des adultes dits responsables ayant un mode de vie stabilisé. Elle s'inscrit donc dans la lignée d'Halberstam en critiquant la division claire et irréversible entre l'adolescence et la vie adulte et en explorant des cas de ce que le théoricien a

³⁵ Comme le fait valoir Corrie Scott, Edelman ne s'oppose pas à ce que les queers veuillent façonner et habiter le futur, mais il revendique l'importance de ne pas tou·tes tomber dans le piège de désirer la reproduction à tout prix. Pour lui, au sein de la société, il faut bien que la pulsion de mort soit aussi représentée : « Comme le sujet queer est déjà épistémologiquement lié à la négativité sous le régime hétéronormatif, plutôt que de lutter pour la libération du sujet queer, et de le faire avancer vers la reconnaissance sociale, il propose d'endosser cette négativité. Edelman ne nie pas le droit ni la capacité des queers à soutenir cet ordre social, mais il s'applique surtout à revendiquer la puissance déconstructiviste du queer et ose déclarer : “fuck l'enfant” (2004, p. 29) » (Scott, 2017 : 196-197).

³⁶ « Positing the notion that one may “queer” performances of ageing — resisting both hetero and homonormativities — I explore performances of ageing queer identities in relation to ethnographic research on queer scene participation in Brisbane, Australia, suggesting that queers problematize normative constructs of middle age and age-appropriate behaviour » (2012 : 25).

appelé « stretched-out adolescence » (2005 : 153), qui a été théorisé en français par l'adulthood (Desmarais, 2009 : 12).

Quant à Elizabeth Freeman, plusieurs de ses concepts s'avèrent inspirants pour ma réflexion. D'abord, la chrononormativité, qui renvoie à « the use of time to organize individual human bodies toward maximum productivity » (2010 : 3), est cruciale, notamment parce que plusieurs livres de Blais remettent en question le capitalisme néolibéral. Par exemple, un roman anticapitaliste comme *L'Ange de la solitude* déploie une rhétorique antichrononormative. En outre, le lien que Freeman tisse entre les pratiques sexuelles des minorités sexuelles et l'expérience que celles-ci ont du temps est incontournable : « [...] dissident sexual communities and the erotic practices defining them are *historically* tied to the emergence of a kind of time – slow time » (2008 : 32, souligné dans le texte). Pour Freeman, « slow time seems to offer some kind of respite from the emerging rhythms of mechanized life : the time of emotions themselves » (2008 : 33). Selon la théoricienne queer, il existe une « correlation between a particular way of being sexual in the world and a particular experience of time » (2008 : 32). Puisque les pratiques sexuelles et l'expérience du temps sont indissociables, « affect and eroticism themselves may be queer insofar as they refuse to acquiesce in ordinary ways to industrial, commodity, or “modern” time » (2008 : 42). Dans la même lignée qu'Halberstam, Freeman fait état d'une ligne du temps officielle et d'une vie dite sensée, c'est-à-dire pourvue de sens, en soutenant que « supposedly postimperial nation-states still track and manage their own denizens through an official time line, affectively shaping the contours of a meaningful life by registering some events like births, marriages, and deaths, and refusing to record others like initiations, friendships, and contact with dead » (2005 : 58). Enfin, dans le même ordre d'idées qu'Edelman, Freeman conceptualise un rapport au futur affranchi de la reproduction biologique :

we cannot reproduce little queers with sperm and eggs, even if we do choose to give birth or parent: making other queers is a social matter. In fact, sexual dissidents must create continuing queer lifeworlds while not being witness to this future or able to guarantee its form in advance, on the wager that there will be more queers to inhabit such worlds: we are « bound » to queer successors whom we might not recognize (2005 : 60-61).

Dans la mesure où je conçois, à l'instar d'Halperin, les subjectivités queers comme un ensemble de pratiques culturelles transmissibles et enseignables allant de pair avec des perspectives spécifiques sur le monde, cette façon alternative d'appréhender la reproduction est essentielle à ma réflexion.

Espace

Dans un article intitulé « Des espaces autres », Michel Foucault jette les bases d'une hétérotopologie, à savoir « [...] une sorte de description systématique qui aurait pour objet, dans une société donnée, l'étude, l'analyse, la description, la "lecture" [...] de ces espaces différents, ces autres lieux » (2004 : 15) que sont les hétérotopies. Celles-ci

sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies³⁷ effectivement réalisées dans lesquelles tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables (Foucault, 2004 : 15).

Dans *Pornotopie* (2011), Paul B. Preciado reprend le concept d'hétérotopie de Foucault et celui de pornotopie de Marcus pour en proposer une définition croisée, dans laquelle il recourt aux notions de subjectivité et de sexualité : « Ce qui caractérise une pornotopie est sa capacité d'établir des rapports singuliers entre espace, sexualité, plaisir et technologie (audiovisuelle, biochimique, etc.), en altérant les conventions sexuelles et des genres tout en produisant la subjectivité sexuelle

³⁷ À propos des utopies, Foucault écrit : « [...] ce sont [d]es emplacements sans lieu réel. Ce sont [d]es emplacements qui entretiennent avec l'espace réel de la société un rapport général d'analogie directe ou inversée. C'est la société elle-même perfectionnée ou c'est l'envers de la société, mais de toute façon, ces utopies sont des espaces qui sont fondamentalement essentiellement irréels » (Foucault, 2004 : 14-15).

comme un dérivé de ces opérations spatiales » (2011 : 118-119). Non seulement les concepts d'hétérotopie et de pornotopie sont étroitement liés aux notions de subjectivité et de sexualité, mais ils se révèlent également perméables à celui de temps, car « [l]hétérotopie se met à fonctionner à plein lorsque les hommes se trouvent dans une sorte de rupture absolue avec leur temps traditionnel » (Foucault, 2004 : 17).

Dans *Écologie queer : nature, sexualité et hétérotopies*, Matthew Gandy a lui aussi mené une réflexion autour des hétérotopies. À propos des cimetières comme espaces, il mentionne qu'ils

possèdent une autre caractéristique archétypale de l'hétérotopie : l'existence d'une hétérochronie, d'une rupture avec le temps réel, car les morts sont en dehors du temps, relégués dans ce que Foucault appelle la *quasi-éternité*. [...] L'impression du temps figé que l'on expérimente lors de la découverte d'un jardin, d'un cimetière, et plus généralement de la nature, associe plusieurs modalités sensorielles qui intensifient l'expérience du présent, et renforcent par là même la conscience existentielle de la finitude humaine (2015 : 22, souligné dans le texte).

Gandy s'inspire de la définition que l'historien de l'architecture Aaron Betsky donne de l'espace queer : « Pour [celui-ci] (1995, p. 201), un "espace *queer*" est "un espace de différence", une arène du doute et de l'autocritique, [qui offre] "la possibilité d'une libération" » (2015 : 14-15). Dans cette optique, Gandy expose qu'

[o]n peut qualifier « d'indisciplinés » des espaces dont le rôle n'est pas clairement précisé, dont l'usage ou le droit de propriété sont mal définis, ou encore ceux qui sont occupés et dont l'usage est détourné. [...] Ainsi l'activité de drague gay rejoint ce type de pratiques culturelles et sociales qui dessinent des zones d'autonomie, dont la forme particulière et le caractère éphémère découlent des contingences locales. L'espace dans lequel se déroulent ces rencontres constitue une arène dans laquelle la créativité humaine et l'imagination sexuelle se combinent librement (2015 : 24-25).

Il ajoute que « [p]our Betsky (1997, p. 147), les rencontres sexuelles gays dans l'espace public sont une forme de "fuite dans une réalité matérielle" qui remettent en question la notion du sujet humain omniscient. L'imprévisibilité et les causalités multiples brouillent les identités culturelles et corporelles » (2015 : 33). Gandy croise par ailleurs les notions d'espace public et d'espace privé,

qui recourent aussi celle de counterpublics³⁸, avec celles de bon et de mauvais citoyen en rappelant que

[I]a décriminalisation de l'homosexualité au Royaume-Uni et ailleurs s'est accompagnée d'un renforcement de la distinction politique et juridique entre « privé » et « public », ce qui a permis d'exclure et d'ignorer les pratiques sexuelles qui ne correspondaient plus avec le nouveau « sujet "homosexuel" respectable » fraîchement créé (2015 : 40).

Enfin, mentionnons que, pour Halberstam, l'espace queer, c'est notamment « the place-making practices within postmodernism in which queer people engage » (2005 : 6). « Place-making practices » au sens où les pratiques, les comportements, les interactions prennent forme dans certains lieux et non dans d'autres. Après tout, comme le rappellent Calderón et Beneventi, les hétérotopies « sont le produit et [...] elles produisent des identités particulières » (2015b). C'est donc autant le lieu qui crée les pratiques que les pratiques qui créent le lieu.

Dans l'introduction à un numéro spécial de la revue *Canadian Literature* portant sur les frontières queers (2015a), Calderón et Beneventi définissent les hétérotopies comme « des lieux, des emplacements, qui permettent, entre autres, à des individus de se rencontrer, de se connaître et de se reconnaître, de vivre ensemble contre, tout contre ou d'une certaine manière même à l'extérieur des normes dominantes et oppressives de la société à laquelle ils appartiennent » (2015b). Cherchant à faire dialoguer les concepts d'hétérotopie et de queer, ils mettent en évidence le potentiel de queerité que renferment toute hétérotopie :

L'hétérotopie peut d'un certain point de vue être aussi considérée comme un lieu queer, car elle peut être le résultat d'une déviation de la norme. Des individus qui rejettent et

³⁸ À propos du concept de counterpublics élaboré par Michael Warner, Calderón et Beneventi écrivent : « Public and private are not mutually exclusive spatial, social, or psychological categories, but rather two modes of being that are constantly interacting with and modifying one another. This is especially relevant in terms of queer identities, subjectivities, and geographies.

If the modern era has enabled a more complex intermingling of public and private through various acts of disclosure and spatial practices of appropriation, these are largely defined and regimented by a bourgeois public sphere that assumes an unproblematic correspondence between public and private identities and the social spaces, roles, and acts ascribed to each. If the public sphere is defined against a form of privacy hinging on domesticity and the traditional family structure, counterpublics, according to Warner, both make public and politicize that which the bourgeois public sphere seeks to hide away in private space: the bonds of affect, desire, and the gendered, desiring body » (2015b).

attaquent la norme mettront en place une hétérotopie à partir de leur engagement subversif. Leur déviation de la norme produira une hétérotopie qui leur offrira enfin ce lieu où ils peuvent se rencontrer, échanger entre eux et vivre ensemble, même si c'est de manière éphémère et risquée. Nous pouvons considérer que des bars, des clubs, des saunas sont le résultat de cette quête de lieux queers (2015b).

En outre, Calderón et Beneventi soulignent que la reconnaissance de ces lieux s'appuie sur un bagage culturel transmissible et, conséquemment, sur une culture, d'où leur lien avec les subjectivités.

Sarah Bracke rend bien compte de ce lien entre espace-temps autre et processus de subjectivation en donnant l'exemple des associations féministes :

[...] quelque chose de transformatif peut se passer dans une pièce où les gens se rencontrent, partagent leurs expériences et commencent à produire du savoir sur la base de ces expériences [...]. [...] quand ça arrive, les personnes quittent la pièce quelques heures plus tard et se sentent différentes : elles peuvent ressentir une énergie différente dans leur corps et elles peuvent porter un regard différent sur elles-mêmes, sur leur vie, sur le monde. Quand ça arrive, une nouvelle conscience émerge dans cette pièce et, par conséquent, une nouvelle subjectivité qui affecte les sujets qui étaient dans cette pièce » (2016 : 38).

Il est donc clair que l'environnement spatiotemporel, en tant que dispositif, a le pouvoir de produire des subjectivités particulières et que ces dernières ont la capacité de le modifier. D'ailleurs, Freeman souligne : « queer spatial practices open the identity-bound subject up to other coalitional possibilities, other kinds of selves, even to diagonal cuts across the social field » (2008 : 38).

Sexualité

Les théories de la sexualité auxquelles j'entends recourir s'inscrivent dans le sillon tracé par Michel Foucault (*Histoire de la sexualité*) et par John Gagnon (*Les scripts de la sexualité : essai sur les origines culturelles du désir*). Michel Bozon rend compte de cet héritage :

L'approche sociologique contemporaine de la sexualité se caractérise par le refus d'interpréter la conduite sexuelle comme le résultat d'une opposition entre une pulsion sexuelle naturelle et une loi sociale, qui fonctionnerait comme principe répressif. Les travaux de Michel Foucault (Foucault, 1976), ainsi que ceux de John Gagnon et

William Simon (Gagnon et Simon, 1973), ont contribué à faire accepter l'idée, concernant la sexualité, que la société était moins un principe de coercition que « l'indispensable principe de production des conduites sexuelles et des significations qui lui sont liées » (Bozon et Giami, 1999, p. 69). Il n'existe pas dans l'espèce humaine de sexualité naturelle. Aucun contact sexuel, aussi simple soit-il, n'est imaginable hors des cadres mentaux, des cadres interpersonnels et des cadres historico-culturels qui en construisent la possibilité. La transgression éventuelle n'implique pas l'ignorance de ces cadres ; elle révèle seulement une manière particulière d'en user (Bozon, 2001b : 5).

Issus eux aussi du legs foucauldien, les travaux de Gayle Rubin s'avèrent très éclairants quant aux comportements, choix et jugements sexuels. Dans *Penser le sexe* (2010 [1984]), elle met au jour l'organisation hiérarchique des sexualités. Elle illustre cette structure oppressive en ces termes :

Les sociétés occidentales modernes valorisent les actes sexuels selon un système hiérarchique de valeur sexuelle. Le sexe conjugal ou reproductif est à lui tout seul au sommet de la pyramide. En dessous se massent les couples hétérosexuels monogames non mariés, suivis par la plupart des hétérosexuels. Le sexe solitaire est dans un entre-deux vague et ambigu. [...] Les relations homosexuelles masculines et féminines durables et stables frisent la respectabilité, mais les gouines qui traînent dans les bars pour draguer et les homosexuels qui vivent dans la promiscuité peinent à s'extraire du groupe situé en bas de la pyramide. Les castes sexuelles les plus honnies à l'heure actuelle sont les transsexuels, les travestis, les fétichistes, les sadomasochistes, les travailleurs du sexe comme les prostituées et les acteurs porno, et, abhorrés entre tous, ceux dont l'amour ne connaît pas les barrières des générations (Rubin, 2010 : 156-157).

En ce qui concerne la sexualité, j'entends donc opter pour une perspective qui se rapproche le plus possible de la neutralité et qui s'écarte de la hiérarchisation des valeurs sexuelles. Pour ce faire, je m'inspirerai de l'ouverture que prône Rubin en matière de pratiques sexuelles :

Il est difficile de créer une éthique sexuelle pluraliste si l'on ne conçoit pas la variété sexuelle comme anodine. La variété est une propriété fondamentale de toute vie, des organismes biologiques les plus simples jusqu'aux formations humaines les plus complexes. Cependant, la sexualité est censée se conformer à un modèle unique. Une des idées les plus tenaces en matière de sexe, c'est qu'il y a une et une seule bonne façon de faire l'amour, et que tous devraient le faire de la même manière (2010 : 163).

Enfin, la dimension intersubjective de la sexualité ne peut être ignorée. Thémis Apostolidis en rend compte en ces termes : « [...] une relation intime sexuelle, comme toute relation interpersonnelle, n'est pas seulement construite par deux individus isolés l'un de l'autre, mais elle est essentiellement

co-construite dans et par la communication avec ce qu'elle met en jeu au cours de leurs interactions » (2000 : 2).

Sexe, genre et désir

Le fait d'appréhender la sexualité comme un dispositif tel que le proposait Foucault permet d'en avoir une perspective plus globale et de réaliser que la sexualité est indissociable du sexe, du genre et du désir. Butler en a fait la démonstration dans *Trouble dans le genre*. Dans un chapitre intitulé « Sujets de sexe/genre/désir », la philosophe féministe pionnière des études queers affirme que « [l]es genres "intelligibles" sont ceux qui, en quelque sorte, instaurent et maintiennent une cohérence et une continuité entre le sexe, le genre, la pratique sexuelle et le désir » (2005 : 84), et ce, au sein d'une matrice dont les normes visent « à établir des rapports de cause à effet entre le sexe biologique, les genres socialement construits et leur "expression" ou "effet" conjoint dans le désir sexuel tel qu'il se manifeste dans la pratique sexuelle » (2005 : 84). Pour Butler, il est clair que la binarité complémentaire, hiérarchique et mutuellement exclusive des genres est le fruit du système hétéronormatif :

L'hétérosexualisation du désir nécessite et institue la production d'oppositions binaires et hiérarchiques entre le « féminin » et le « masculin » entendus comme des attributs exprimant le « mâle » et le « femelle ». La matrice culturelle par laquelle l'identité de genre devient intelligible exige que certaines formes d'« identités » ne puissent pas « exister » ; c'est le cas des identités pour lesquelles le genre ne découle pas directement du sexe ou lorsque les pratiques du désir ne « découlent » ni du sexe ni du genre. [...] La persistance et la prolifération de telles identités sont une occasion critique d'exposer les limites et les visées régulatrices de ce domaine d'intelligibilité et donc de rendre possibles, dans les termes mêmes de cette matrice d'intelligibilité, des matrices concurrentes et subversives qui viennent troubler l'ordre du genre (2005 : 85).

La sexualité doit donc être comprise comme faisant partie du système hétéronormatif. Elle y est imbriquée et confère un lien de nécessité entre le sexe, le genre, le désir et les pratiques sexuelles.

Comme Wittig le soutient, le macrodispositif qui façonne les subjectivités est straight. Au sein de

ce système, les identités produites relèvent cependant de la « fiction régulatrice de la cohérence hétérosexuelle » (Butler, 2005 : 258), en ce sens qu'elles résultent de normes certes bien réelles, mais néanmoins contingentes et socialement construites. C'est ici qu'on pressent le plus Butler comme une des fondatrices de la pensée queer. De fait, en présentant les identités comme des récits destinés à produire et à contrôler les sujets, elle rend évidente la fluidité identitaire et montre qu'aucune transformation politique n'est possible dans un essentialisme identitaire. Les identités « femme » et « homme » de même qu'« hétérosexuel·le », « lesbienne », « gai », etc. sont le fruit d'un système d'oppression. S'y tenir – ou plutôt s'y réduire – ne fait que reconduire le système hégémonique.

Performativité

Parmi les concepts que Butler a élaborés et qui ont permis de mettre en lumière le fonctionnement du système hétéronormatif, il y a la performativité du genre. Empruntant le concept à Austin, la théoricienne queer démontre que

le genre se révèle performatif – c'est-à-dire qu'il constitue l'identité qu'il est censé être. Ainsi, le genre est toujours un faire, mais non le fait d'un sujet qui précéderait ce faire. [...] « il n'y a point d'«être» caché derrière l'acte, l'effet et le devenir ; l'«acteur» n'a été qu'«ajouté» à l'acte – l'acte est tout ». [...] il n'y a pas d'identité de genre cachée derrière les expressions du genre ; cette identité est constituée sur un mode performatif par ces expressions, celles-là mêmes qui sont censées résulter de cette identité (2005 : 96).

Le genre n'a donc pas d'existence ontologique, il est de l'ordre du faire, de l'acte, des pratiques et de l'itération. Butler le définit d'ailleurs comme « la stylisation répétée des corps, une série d'actes répétés à l'intérieur d'un cadre régulateur des plus rigide, des actes qui se figent avec le temps de telle sorte qu'ils finissent par produire l'apparence de la substance, un genre naturel de l'être » (2005 : 109-110). Pour mieux faire comprendre la notion de performativité, la chercheuse l'oppose à celle d'expression. Le genre ne s'exprime pas, il se performe :

Or si les attributs de genre ne sont pas « expressifs » mais performatifs, ils constituent en effet l'identité qu'ils sont censés exprimer ou révéler. La différence entre « expression » et performativité est cruciale. Si les attributs et les actes du genre, les différentes manières dont un corps montre ou produit sa signification culturelle sont performatifs, alors il n'y a pas d'identité préexistante à l'aune de laquelle juger un acte ou un attribut ; tout acte du genre ne serait ni vrai ni faux, réel ou déformé, et le présupposé selon lequel il y aurait une vraie identité de genre se révélerait être une fiction régulatrice. Si la réalité du genre est créée par des performances sociales ininterrompues, cela veut dire que l'idée même d'un sexe essentiel, de masculinité ou de féminité – vraie ou éternelle –, relève de la même stratégie de dissimulation du caractère performatif du genre et des possibilités performatives de faire proliférer les configurations du genre en dehors des cadres restrictifs de la domination masculine et de l'hétérosexualité obligatoire (2005 : 266).

Étant donné cette logique, Butler en vient à se demander « quel genre de répétition subversive pourrait remettre en question la pratique régulatrice de l'identité » (2005 : 108). C'est que, selon sa conception, l'agentivité du sujet réside justement dans la répétition, plus particulièrement dans l'impossibilité d'une répétition impeccable, sans failles :

[...] toute signification se fait dans l'orbite d'une compulsion à la répétition ; il faut donc voir dans la « capacité d'agir » la possibilité d'une variation sur cette répétition. [...] ce n'est que *dans* les pratiques répétées de la signification qu'il devient possible de subvertir l'identité. L'injonction à *être* d'un certain genre produit nécessairement des ratés, une variété de configurations incohérentes qui, par leur multiplicité, excèdent et défient celle-là même qui les fait advenir (2005 : 271, souligné dans le texte).

Ainsi,

[l]a question n'est pas de savoir s'il faut ou non répéter, mais comment le faire. Il s'agit dès lors de répéter en proliférant radicalement le genre, et ainsi de *déstabiliser* les normes du genre qui soutiennent la répétition. Il n'y a pas d'ontologie du genre, sur laquelle construire une politique, car les ontologies de genre opèrent toujours comme des injonctions normatives dans des contextes politiques établis (2005 : 275, souligné dans le texte).

Butler a vu dans le *drag* un exemple de répétition subversive des normes de genre, car il

révèle [...] tous les différents aspects de l'expérience genrée qui sont artificiellement naturalisés en une unité à travers la fiction régulatrice de la cohérence hétérosexuelle. *En imitant le genre, le drag révèle implicitement la structure imitative du genre lui-même – ainsi que sa contingence* (2005 : 261, souligné dans le texte).

Dans la mesure où l'univers de Petites Cendres dans le cycle *Soifs* met en scène des drag queens orbitant autour du Saloon Porte du Baiser et que plusieurs personnages de *L'Ange de la solitude*

portent des prénoms qui ne concordent pas avec leur sexe assigné à la naissance, la notion de performativité est capitale.

Enfin, soulignons qu'il va de soi que dans l'examen des dispositifs de subjectivation, nous tiendrons compte des jeux de pouvoir car, comme le rappelle Butler, « le pouvoir ne peut être ni retiré ni refusé, mais seulement redéployé. En effet, d'après moi, les pratiques gaies et lesbiennes devraient plus se centrer sur le redéploiement subversif et parodique du pouvoir que sur le fantasme irréalisable de transcender complètement ce pouvoir » (2005 : 242).

Amour

Dans son article intitulé « Le rapport au sexuel et la “sémiotique” de l'amour : marquage socioculturel et climats relationnels » (2000), Thémis Apostolidis se penche sur les représentations sociales de la sexualité³⁹. Son approche de la sexualité retient mon attention, en particulier parce qu'il traite « l'amour en tant que mode de *rapport* au sexuel » (Apostolidis, 2000 : 3, je souligne). Il fait remarquer, toujours à partir de son corpus, que la façon dont on rend compte de son vécu sexuel passe le plus souvent par le prisme de l'amour, ce qui découle d'une construction sociale et constitue une norme d'intelligibilité. Cette grille de lecture peut certes donner sens à la sexualité d'une façon qui observe la bienséance, mais le problème réside dans son caractère hégémonique. Selon cette logique, l'amour offrirait le cadre le plus approprié pour expliquer sa sexualité, d'où l'existence de contraintes liées à la narration de ses expériences sexuelles :

[...] nous avons constaté que la construction du rapport à l'autre et le contexte interpersonnel dans lequel l'expérience du sexuel est envisagée impliquent de façon spontanée, transversale et récurrente dans les discours, la référence à la dimension de la thématique amoureuse. Les systèmes de représentation analysés montrent que statuer sur le rapport à la sexualité implique la question de la valence affective qui peut rentrer

³⁹ Précisions que puisque l'analyse d'Apostolidis se base sur des entretiens semi-dirigés réalisés auprès de 79 jeunes adultes de 18 à 25 ans en France et en Grèce, il ne saurait être question d'étendre outre mesure les conclusions qu'il tire.

en jeu dans une relation intime sexuelle. En effet, la mise en scène narrative de l'objet sexualité passe par les aspects affectifs en jeu dans l'univers des relations interpersonnelles entre les sexes, où le sens que l'on donne à la sexualité, pensée dans la relation à l'autre, est déterminé par trois principaux paramètres (avec qui ? ; comment ? ; pour faire quoi ?) (Apostolidis, 2000 : 3).

Apostolidis fait ressortir que le prisme de l'amour implique l'idéal de l'amour, qui à son tour infléchit les comportements et les façons de se percevoir et de percevoir les autres. Selon ce point de vue, l'amour peut être perçu comme un dispositif. Le chercheur en psychologie sociale arrive à la conclusion suivante :

Ces résultats attestent de la prégnance du marquage socioculturel dans le rapport au sexuel : la thématique amoureuse [...] apparaît être le paradigme d'arrière-fond des logiques représentationnelles qui donnent sens à l'univers des relations intimes sexuelles. Ce qui confirme l'intérêt de notre hypothèse initiale concernant l'exploration du binôme « amour/sexualité » en tant que mode symptomatique de construction du rapport à la sexualité dans le contexte des sociétés occidentales (Apostolidis, 1993) (2000 : 7).

Le texte d'Apostolidis montre que l'amour est un mode, parmi d'autres, de saisie du sexuel et laisse ainsi entendre que ce dernier, bien que dominant, n'est pas le seul, en plus de résulter d'une construction. Même s'il est solidement implanté, il n'a donc rien de naturel et d'inévitable. Dans cette optique, traiter la sexualité et l'amour ensemble chez Blais⁴⁰, si tant est que les personnages les vivent ainsi, peut constituer une approche valable, à la condition que celle-ci soit considérée à la fois comme le fruit d'une construction, devant par conséquent faire l'objet d'une déconstruction, et comme un dispositif spécifique qui fabrique des comportements. C'est pourquoi il est essentiel de tenir compte de l'influence de l'idéal amoureux dans le récit de soi :

La façon dont l'idéal amoureux imprègne les narrations soulève une question fondamentale dans l'analyse de la thématique amoureuse en tant que mode de représentation : l'expérience « amoureuse » est décrite par les interviewés comme étant « spontanée » et « singulière » et, en même temps, nous observons une très forte régularité et une très grande conformité par rapport aux modèles socioculturels au niveau des représentations individuelles, dans le sens où l'idée même de

⁴⁰ Lorsque l'amour et la sexualité feront l'objet d'une dissociation, comme c'est souvent le cas avec le personnage de Petites Cendres, c'est plutôt à travers les manifestations du désir que je m'emploierai à repérer les traces de la sexualité, à plus forte raison quand elle s'exprimera sous forme de fantasmes.

« spontanéité » fait partie des principes théétiques que met en jeu le thema de l'amour (Apostolidis, 2000 : 5).

Ainsi, une personne amoureuse est conduite à croire en l'unicité de ce qu'elle vit, mais en fait, ce qu'elle ressent est construit et découle d'un dispositif, tant et si bien que l'expérience vécue est toujours grosso modo la même pour la plupart, même si la personne amoureuse est convaincue de la vivre de façon singulière et exceptionnelle.

Les textes de Blais, particulièrement ceux appartenant à l'époque de l'écriture lesbienne, problématisent les normes amoureuses. Certains personnages des *Nuits de l'Underground* et de *L'Ange de la solitude* réfléchissent sur l'amour et cherchent à expérimenter d'autres rapports amoureux que celui consacré par le couple hétérosexuel monogame marié axé sur l'établissement d'une famille, l'accumulation du capital, la carrière, la réussite et le long terme. À ce sujet, Meg-John Barker, qui a beaucoup écrit sur le polyamour, propose d'intéressantes pistes d'analyse. Dans « This is my partner, and this is my... partner's partner : Constructing a polyamorous identity in a monogamous world » (2005), Barker définit la notion de polyamour : « Polyamory (or “poly”) is a term used to describe “a relationship orientation that assumes that it is possible [and acceptable] to love many people and to maintain multiple intimate and sexual relationships” » (2005). Son pouvoir subversif est indéniable : « Polyamory, in particular, presents a fascinating avenue for exploring dominant constructions of relationships and the ways in which these may be challenged, since it involves an open refusal to conform to the standard ideals of monogamy and fidelity » (Barker, 2005). Cette citation fait écho à ce qu'écrit Julianne Pidduck à propos de la tendance actuelle des cultures queers et féministes : « [...] queer and feminist cultures struggle to imagine alternative structures and practices of intimacy and kinship » (2013 : 62). En rappelant que le prisme dominant par lequel on perçoit l'être humain est largement tributaire du schéma du développement tel que pensé par la psychologie, Barker pointe un élément majeur quant aux

normes temporelles, soit la rhétorique de la progression : « Even now, most accepted psychological theories propose “natural” human development as the process of forging a monogamous partnership with someone of the opposite sex and starting a “biological” family » (2005). Le polyamour a notamment le pouvoir de remettre en question la frontière rigide qui sépare l’amitié de l’amour dans un régime hétéronormatif et « mononormatif⁴¹ » :

As well as questioning rules around fidelity, polyamory challenges the supposed mutually exclusive categories of “friend” and “lover” inherent in the dominant version of heterosexuality. [...] People are expected to have one “lover” and anyone else should fall into the category of “friend”, with strict cultural rules around what behaviour is appropriate in friendship [...]. Friendships are generally seen as less important than love relationships, as exemplified in the common language of two people being “just” friends. In polyamorous relationships there can be more than one lover and the distinctions between friends and lovers may become blurred (Barker, 2005).

Mentionnons aussi que selon Barker, la naturalisation de la monogamie s’appuie sur quatre règles :

- Relationships should be sexually and emotionally monogamous, with an emphasis on sexual fidelity.
- If you break this rule in any way you’ve done wrong and the relationship will most likely end if you’re found out.
- There are no relationship styles that can work other than monogamy.
- The monogamy rules shouldn’t be explicitly discussed or negotiated, so they’re rather unclear in the details (2018 : 165).

Barker appelle à une prise de conscience de ces contraintes afin que les partenaires amoureux puissent exercer leur agentivité et faire des choix qui correspondent à leurs valeurs plutôt qu’à celles de l’idéologie dominante. C’est aussi, à bien des égards, ce que plusieurs personnages blaisiens tentent de mettre en pratique pour élargir le champ des possibles en matière de relations humaines.

⁴¹ J’emprunte le terme à Marie-Pier Boisvert qui, dans son mémoire de maîtrise sur le polyamour, l’utilise, à la suite de Pieper et Bauer (2005), pour définir l’injonction à la monogamie, au même titre que le terme « hétéronormatif » renvoie au système rendant l’hétérosexualité préférable, voire obligatoire.

Amitié

Dans *L'amitié comme mode de vie*, qui a beaucoup inspiré les pionniers et les pionnières des études queers, Foucault établit un parallèle entre les pratiques sexuelles, l'amitié et l'invention de nouvelles possibilités relationnelles, ce qui l'amène à concevoir l'homosexualité comme génératrice de façons de vivre alternatives : « Peut-être vaudrait-il mieux se demander : “Quelles relations peuvent être, à travers l'homosexualité, établies, inventées, multipliées, modulées ?” Le problème n'est pas de découvrir en soi la vérité de son sexe, mais c'est plutôt d'user désormais de sa sexualité pour arriver à des multiplicités de relations » (2001b : 982). Foucault se demande alors « [c]omment arriver, à travers les pratiques sexuelles, à un système relationnel ? Est-ce qu'il est possible de créer un mode de vie homosexuel ? » (2001b : 984). Dans la mesure où la plupart des personnages queers de Blais vivent dans un groupe souvent isolé grâce auquel ils peuvent persévérer dans leur être en préservant et en nourrissant certaines valeurs et certaines perspectives sur le monde et, ainsi, actualiser un mode de vie hétérodoxe, penser les sexualités dissidentes en termes de mode de vie comme le propose Foucault constitue une clé d'interprétation incontournable. Le philosophe affirme qu'

[u]n mode de vie peut se partager entre des individus d'âge, de statut, d'activité sociale différents. Il peut donner lieu à des relations intenses qui ne ressemblent à aucune de celles qui sont institutionnalisées et il me semble qu'un mode de vie peut donner lieu à une culture, et à une éthique. Être gay, c'est, je crois, non pas s'identifier aux traits psychologiques et aux masques visibles de l'homosexuel, mais chercher à définir et à développer un mode de vie (2001b : 984).

C'est bien ce que les personnages des *Nuits de l'Underground*, de *L'Ange de la solitude* et de l'univers de Petites Cendres dans le cycle *Soifs* tentent de faire.

La toile de fond théorique à laquelle j'aurai recours pour interpréter mon corpus étant tissée, il est maintenant temps de procéder à l'analyse. C'est à la lumière des études féministes et queers de même que des études du genre et de la sexualité que j'entends rendre compte, dans les prochains

chapitres, de la mise en récit de la temporalité, de la spatialité et de l'affectivité dans *Le Loup*, *L'Ange de la solitude* et le cycle *Soifs* afin de mettre en relief la façon dont les personnages queers de Blais activent ou façonnent des modes de vie qui peuvent contribuer à résister aux normes hétéropatriarcales capitalistes.

CHAPITRE 2

SUBJECTIVITÉS QUEERS DANS *LE LOUP* : LA PRÉCAIRE ÉMERGENCE D'EXISTENCES BAFOUÉES

Le Loup est le premier roman de Marie-Claire Blais à faire de l'homosexualité, dans ce cas-ci masculine, le thème central. On trouve certes des allusions aux sexualités transgressives dans les romans précédents, des critiques de la famille patriarcale, des remises en question de l'injonction à procréer, mais jamais, avant 1972, l'intrigue d'un roman blaisien n'avait reposé sur six personnages homosexuels. Il va donc sans dire qu'il s'agit d'un livre incontournable pour qui s'intéresse à la représentation des subjectivités queers. De fait, *Le Loup* donne à voir quatre couples et un troupe⁴² dont les membres sont aux prises avec une société hétéropatriarccapitaliste et catholique ultra rigide. Les normes spatiotemporelles, amoureuses et sexuelles qui constituent les principaux dispositifs de production des subjectivités ici étudiées sont d'autant plus perceptibles qu'elles sont contraignantes et omniprésentes. Les personnages luttent pour les contourner, mais en l'absence d'une communauté gaie autoproclamée et autoconstituée, on observe surtout la prégnance de ces dispositifs et la souffrance qu'ils induisent dans une société dont les sujets queers arrivent très difficilement à se forger des espaces autres aptes à laisser libre cours à leurs pratiques, à leurs paroles, à leurs pensées et à leur ressenti dissidents. Ce chapitre sera consacré à l'étude des principaux personnages queers que met en scène *Le Loup*, à commencer par le protagoniste et narrateur Sébastien, à travers les différentes relations amoureuses qui ponctuent son parcours homosexuel, tour à tour avec Bernard, Georges, Lucien, Éric et Luc. En ce sens, *Le Loup* est en quelque sorte un roman d'aventures psychologique, où Sébastien s'éprouve et apprend à mieux se

⁴² Arrangement dans lequel trois personnes partagent une relation amoureuse.

connaître grâce aux différents personnages avec qui il se lie. C'est donc l'évolution de sa subjectivité qui constitue le cœur de cette œuvre.

Résumé du roman à l'étude

Le Loup de Marie-Claire Blais est un roman de 172 pages d'abord paru en 1972 aux Éditions du Jour, puis réédité en 1990 chez Boréal. Il prend la forme d'un récit rétrospectif à la première personne et s'ouvre au moment où le narrateur, Sébastien, est en relation avec Éric, « musicien avec qui [il vit] depuis un an » (LL, 10). Sébastien revient sur les différents hommes avec qui il a partagé sa vie depuis ses quatorze ans. Il sera tour à tour question de Bernard, de Georges, de Lucien, de Luc, d'Éric et de Gilles. *Le Loup* a la particularité de dépeindre des relations affectives, intimes ou amoureuses homosexuelles et intergénérationnelles, dont certaines sont vécues alors que Sébastien est mineur. Plus précisément, le personnage principal a quatorze ans lorsqu'il vit ses premières expériences, d'abord avec Bernard, puis avec Georges. Il en a seize lorsqu'il rencontre Lucien. Au moment de sa relation avec Éric, il a 25 ans.

Contexte de publication et précisions terminologiques

Procédons d'entrée de jeu à une précision théorique. Le queer en tant que courant de pensée et mouvement militant autoproclamé n'existait pas lors de la publication du *Loup*. Son apparition date plutôt de 1990⁴³. Cela dit, comme l'écrit Didier Eribon,

le *queer* peut également être perçu comme la redécouverte, et l'approfondissement théorique, de questionnements formulés antérieurement, notamment au début des années 1970, que ce soit aux États-Unis, en Angleterre ou en France, par les militants

⁴³ Teresa De Lauretis a organisé un colloque intitulé « Queer Theory » à l'Université de Californie à Santa Cruz en 1990. Il s'agit du premier événement académique rassemblant des théoricien·nes (pour la plupart en devenir) s'intéressant à ce qui constituera, plus tard, la théorie queer. Cela dit, comme le soutient Camille Back, dont la thèse doctorale, présentement en rédaction, est provisoirement intitulée « *To(o) Queer the Writer* » : *contributions et effacement de Gloria Anzaldúa lors de l'émergence de la théorie queer*, Anzaldúa a été la première à recourir au mot *queer* au sens militant, dans *This Bridge Called My Back* en 1981 (Boisclair, Landry et Poirier Girard, 2020 : 7).

homosexuels radicaux, pour lesquels la lutte pour la subversion sexuelle ne se dissociait pas d'une lutte plus générale pour la transformation sociale (2003 : 396).

Les traces de ces questionnements sont visibles dans diverses actions et publications : le Front homosexuel d'action révolutionnaire (FHAR) a été fondé en France en 1971, *L'Anti-Œdipe : capitalisme et schizophrénie* de Deleuze et Guattari est paru en 1972, *Le Désir homosexuel* de Guy Hocquenghem a vu le jour en 1972 aussi et *La Volonté de savoir* de Foucault a été publié en 1976. Au Canada, paraissait en 1976 *Propos pour une libération (homo)sexuelle* de Paul-François Sylvestre. En conséquence, le contexte de publication dans lequel *Le Loup* s'inscrit permet d'analyser le roman dans une perspective queer. Qui plus est, rappelons que Marie-Claire Blais, à la faveur d'une bourse, s'installe aux États-Unis en 1963, soit à l'époque de la guerre du Vietnam, du Flower Power, de la révolution féministe, de la lutte contre la ségrégation raciale et de la naissance du militantisme gai et lesbien, mouvements auxquels elle prend part, notamment en fréquentant le campus de l'Université de Cambridge, la bibliothèque de l'Université Harvard et en vivant entourée d'une communauté d'artistes à Cape Cod, comprenant entre autres Barbara Deming et Mary Meigs. Dans une entrevue radiophonique, à propos du contexte sociopolitique de son arrivée aux États-Unis, Blais déclare : « Nous étions au bord du Vietnam, nous allions rentrer dans une période politique et sociale très agitée dans la vie américaine. Et tout cela se préparait. J'arrivais à un moment crucial de la vie des jeunes Américains » (Blais dans Durand, 1997 : épisode 4, 6:14-6:30). Blais avait auparavant passé un an en France en 1961, en pleine guerre d'Algérie, puis elle y retournera pendant quatre ans dans les années 1970. Lors de son premier séjour, elle côtoie des auteur·es de chez Flammarion, où son premier roman *La Belle Bête* vient d'être publié, et elle lit entre autres Genet et Le Clézio, puis elle croise dans les cafés Sartre et Beauvoir et entre en contact avec Julien Green et Anne Hébert. Elle est donc liée aux grandes idées qui émergent dans les décennies 1960 et 1970, tant en France qu'aux États-Unis et au Québec.

Ajoutons enfin qu'en 1972, toute personne homosexuelle, peu importe si elle se disait telle ou si elle avait des pratiques homosexuelles clandestines tout en vivant conformément à l'hétéronormativité, était de facto queer. Les personnages du *Loup* peuvent donc, en dépit de leur conformisme apparent dans certains cas, être considérés, rétrospectivement, comme queers. Aujourd'hui, et selon l'utilisation que je fais du concept de queer dans ce mémoire, l'homosexualité n'est plus nécessairement synonyme de queerité. C'est notamment le cas si elle reconduit l'homonormativité⁴⁴. À l'inverse, l'hétérosexualité peut, dans certaines occasions, être queer, par exemple en se distanciant des modèles canoniques. Mais en ce qui concerne *Le Loup*, tous les personnages ont un fort potentiel de queerité.

Gayle Rubin écrivait dans *Thinking Sex* en 1984 :

Les sociétés occidentales modernes valorisent les actes sexuels selon un système hiérarchique de valeur sexuelle. [...] Les castes sexuelles les plus honnies à l'heure actuelle sont les transsexuels, les travestis, les fétichistes, les sadomasochistes, les travailleurs du sexe comme les prostituées et les acteurs porno, et, abhorrés entre tous, ceux dont l'amour ne connaît pas les barrières des générations » (Rubin, 2010 [1984] : 156-157).

Dans *Le Loup*, Marie-Claire Blais met justement en scène des personnages éprouvant un désir homosexuel intergénérationnel, et ce, à l'époque des collèges classiques, soit avant 1967. Sébastien y raconte ses différentes relations affectives, intimes ou amoureuses. Penchons-nous maintenant sur les principales d'entre elles en portant attention aux dispositifs de production des subjectivités que sont le temps, l'espace, l'amour et la sexualité.

⁴⁴ « [...] les dispositifs, comme tous les dispositifs, produisent aussi des « contre-sujets » : on trouvera, par exemple, des homosexuel·le·s tout à fait en règle avec les normes de la socioculture capitaliste (homonationalisme – Puar, 2007), tout comme on trouvera des personnes cishétéros les contestant. En ce sens, c'est bien la pensée straight, selon la formule de Wittig, qui est visée. La présence même d'un·e dominé·e qui ne se tait pas instaure le queer parce que sa voix est dissonante, son discours discordant dans le concert des dominant·e·s. Le queer est donc résolument anti-normatif » (Boisclair, Landry et Poirier Girard, 2020 : 11).

Sébastien et Bernard : une relation initiatique queer

Dans *Le Loup*, le personnage qui incarne le plus la queerité est sans contredit Bernard, que le copain de Sébastien, Éric, qualifie d'ailleurs de « monstr[e] » (LL, 31). Il s'agit d'un collègue de classe de Sébastien. Fougueux et sans limites, il est doté « d'un bonheur de vivre presque animal » (LL, 57) et d'une « sensualité hardie » (LL, 57), « robuste et sans honte » (LL, 59). Il se contrefiche des interdits sexuels de même que des lois morales et il a une intuition qui, nous dit Sébastien, « n'[est] pas de notre monde mais du monde animal, inhumaine et surhumaine à la fois » (LL, 86). Dans cette première section du chapitre, je mettrai en évidence en quoi le personnage de Bernard, de prime abord antipathique et peu soucieux du bien-être d'autrui, se révèle un transgresseur qui, malgré une éthique parfois douteuse, a néanmoins le courage de ne suivre aucune règle extrinsèque qui viendrait brimer son désir. Ce faisant, il ouvre la voie à de nouveaux types de relations et agit à titre d'influenceur auprès de Sébastien, qui en est à ses débuts dans l'apprentissage des modes de vie queers.

Les traits queers de Bernard : profanation de la vie, de la civilisation hétéropatriarcale et abjection

Comme on l'a vu, la non-futurité est posée comme un signe de dissidence au régime hétéropatriarccapitaliste. Or, Bernard fait l'apologie de la mort et s'oppose à la reproduction de même qu'à l'avenir :

Il disait que son rôle à lui était de porter des poisons, de s'abreuver « aux saletés de la terre » et de cela il était convaincu. « Tu comprends, disait-il, il y a des gens comme ça, ils prennent tout ce qu'il y a de vices dans l'air et ils l'absorbent, ensuite ils contaminent les autres, et ils meurent. C'est moi. Je n'ai pas d'enfance, pas d'âge, et on dirait que celui qui a faim et soif sous ma peau, c'est un cadavre... » (LL, 25).

Non seulement Bernard utilise-t-il une isotopie de la corruption (« poisons », « saletés » et « vices ») pour se décrire, mais il suggère qu'il ne serait en quelque sorte pas de la race humaine.

Il est sans âge, n'appartient pas au temps, et ce qui se terre au plus profond de lui-même ne serait

pas de l'ordre du vivant. Il est donc dépeint comme ayant une dimension spectrale. N'aspirant ni à la vie ni à la longévité, il est construit par le texte comme cherchant à se charger de tous les malheurs du monde pour les déverser sur les autres et les en contaminer.

La façon dont Sébastien, le narrateur-protagoniste, décrit Bernard fait écho à ce que Lee Edelman ainsi que Jack Halberstam écrivent à propos de la reprofuturité et de l'injonction à se projeter dans l'avenir et à chérir la vie. Pour Edelman, les queers étant condamnés, du moins sur le plan symbolique, à incarner l'apocalypse – et cette observation était encore plus juste à l'époque où *Le Loup* a été publié –, ils ont tout à gagner à pousser à son paroxysme cette logique de destruction et d'anéantissement. « [E]n prenant parti contre la logique du futurisme reproductif et en soutenant que les queer devraient pousser leur association figurale jusqu'à cette extrémité » (2013 : 306), Edelman voit dans le queer l'incarnation de l'impossibilité en tant que telle, « l'obstacle à toute réalisation de la futurité » (2013 : 288). Comme le paraphrase Halperin, le théoricien conçoit le queer « comme l'expression d'une négativité impossible et irrécupérable » (2013 : 14), où « la pulsion de mort nomme ce que le queer est censé figurer dans l'ordre social ; la négativité opposée à toute forme de viabilité sociale » (Edelman, 2013 : 295). Pour le dire avec Corrie Scott, « Edelman adopte une position anti-enfant. Comme le sujet queer est déjà épistémologiquement lié à la négativité sous le régime hétéronormatif, [...] [Edelman] propose d'endosser cette négativité. [II] [...] s'applique surtout à revendiquer la puissance déconstructiviste du queer et ose déclarer : “fuck l'enfant” (2004, p. 29) » (Scott, 2017 : 196-197). Quant à Halberstam, il remet en question la désirabilité de la longévité de même que son caractère sacré, promu par le régime hétéropatriarcaliste, selon lequel chacun·e devrait mener une vie modérée et équilibrée afin de vivre le plus longtemps possible :

[...] in Western cultures, we [...] create longevity as the most desirable future, applaud the pursuit of long life (under any circumstances), and pathologize modes of living that show little or no concern for longevity. Within the life cycle of the Western human

subject, long periods of stability are considered to be desirable, and people who live in rapid bursts (drug addicts, for example) are characterized as immature and even dangerous (2005 : 4-5).

Ainsi, le personnage de Bernard, parce qu'il est mû par le désir de mourir, parce qu'il incarne l'abjection et le malheur, dans un monde où tout individu « sain » devrait se tourner vers la lumière, la vie, le bonheur et la beauté, représente la queerité. Bernard n'a de cesse d'essayer d'attenter à ses jours, comme nous l'apprend le narrateur : « [...] à chacune de ses tentatives de suicide, lorsqu'il me faisait appeler à l'infirmerie, me recevant avec une froideur feinte dans ce royaume des morts où il allait d'une initiation à l'autre » (*LL*, 27). Alors que Sébastien lui demande : « Pourquoi veux-tu tellement mourir ? », Bernard lui répond : « Je suis curieux, tu ne peux pas savoir... Le frisson de l'agonie, je l'ai senti plusieurs fois, c'est mieux que le frisson de l'amour, tu sais... Mais ne t'imagines pas que je t'aime. Je ne t'aime pas. Pas plus qu'un animal » (*LL*, 28). Bernard va jusqu'à déconstruire le mythe de l'amour en lui préférant la mort. Pour lui, l'amour humain est méprisable. Par contre, dans une société hétéronormative et mononormative fondée sur l'établissement de familles, il est la valeur fondamentale : c'est le dispositif de subjectivation qui légitime la sexualité reproductive et sanctifie l'unité familiale. Comme l'écrit Preciado, « [l']amour n'est pas un sentiment. C'est une technologie de gouvernement des corps, une politique de gestion du désir dont l'objectif est de capturer la puissance d'agir et de jouir de deux machines vivantes pour les mettre au service de la reproduction sociale » (2019 : 128-129).

Le caractère misanthrope de Bernard l'assimile également au queer. De fait, il dit préférer les animaux et la nature à l'humanité : « Pour moi, un être humain, ce n'est rien, ça ne m'émeut pas, c'est drôle. [...] Les chevaux et les rivières, c'est tout ce que j'aime au monde. [...] Plus les gens sont petits, plus je suis dégoûté. Les tout petits enfants, par exemple, c'est comme de la larve, des chenilles qu'on devrait anéantir » (*LL*, 25-26). Il y a ici profanation de la descendance. Bernard s'attaque à des croyances judéo-chrétiennes profondément ancrées selon lesquelles la valeur d'un

enfant est inestimable et les êtres humains sont supérieurs à la faune et à la flore. S'il valorise la mort, du moins la sienne, il abhorre toutefois l'acte de tuer des animaux : « [...] c'était le temps de la chasse et rien ne chagrinait plus Bernard, cette âme assoupie devant la douleur des hommes, que le martyre des bêtes pendant la saison de la chasse [...] » (*LL*, 29). Bernard n'est pas touché par les humains, est même antipathique à leur égard, notamment à l'endroit de Sébastien, mais il est néanmoins sensible aux animaux. C'est l'insensibilité de Bernard envers l'humanité qui pousse Sébastien à traiter son ami de grossier et de primitif : « [...] n'était-ce pas ce même silence haletant et inquiet de la bête poursuivie qu'il y avait entre nous, pendant que je disais : "Barbare..." ? » (*LL*, 29). En effet, Bernard transgresse les normes de la civilité et se montre cruel et sans pitié à l'égard de ses pairs tout en déniait leur humanité.

L'épisode de la piscine est révélateur de la queerité de Bernard. Il se rend avec Sébastien dans une piscine publique, où ce dernier prend conscience avec dégoût que son ami s'y prostitue et qu'il a des rapports sexuels avec des inconnus qu'il juge indignes :

Si seulement Bernard n'avait pas cédé là à une telle expression de dégoût pour lui-même ! Si bien qu'il me reste encore une impression flétrie quand je revois avec quelle hypocrite émotion il s'associait, non pas à l'authentique prostitué, celui-ci il le fuyait, mais à ce qu'il appelait lui-même « des essaims de crapules, des petites canailles », ce qu'il trouvait là, dans ces piscines où le désir était surtout une question d'argent et de très brève convoitise, car les corps y étaient plus froissés, frôlés que pris ou donnés (*LL*, 67).

La sexualité que vit Bernard dans cette hétérotopie que constitue la piscine ne se contente pas de nier la reproduction, mais elle s'ancre dans ce qui est considéré comme dévalorisant, avilissant et le dénigrant. Bernard fait sciemment le choix de jeter son dévolu sur ceux qui appartiennent, selon l'idéologie dominante hétéropatriarcale et les valeurs morales de l'époque que relaie Sébastien, à l'engeance, aux bas-fonds. Ce qu'il cherche dans la jouissance, c'est l'épreuve de l'abjection :

[...] accepter un peu de monnaie, rejeter ce sexe qu'il aimait et vénérât tant, à des lèvres ou à des mains inconnues, en faire un objet étranger, ce geste était si absolu et si avilissant, que tout en se vidant de sa jouissance, il se regardait dépérir en grandeur. Il

semblait se dire tout en s'agenouillant entre les bras de ses agresseurs pleins de mollesse : « Je meurs, je perds mon sang, enfin je ne suis rien » (*LL*, 67).

Jouissance et pulsion de mort sont liées chez Bernard. C'est à sa propre disparition, à son effacement et à son effondrement que le personnage travaille. Il y a ici queerité au sens où la sexualité échappe à toute fonction vertueuse. Elle n'est pas l'instrument du système hétéronormatif et mononormatif, qui l'utilise pour en faire le nœud fondateur du couple monogame auréolé d'amour et sanctionné par l'institution du mariage, comme le montre Foucault par le dispositif d'alliance, qu'il définit comme « un système de mariage, de fixation et de développement des parentés, de transmission de noms et de biens » (Lenoir, 2006 : 205). Elle est plutôt associée à la perte, au gaspillage éhonté, à la dilapidation et à l'antirelationalité⁴⁵.

En faisant référence à un homme de la piscine avec qui il vient tout juste d'avoir un rapport sexuel, Bernard relate ce qu'il a vécu à Sébastien :

[...] en lui faisant l'amour dans la toilette tout à l'heure, je reconnaissais ma bassesse en lui. Pour lui, comme pour moi, il vaudrait mieux n'être jamais né... Lui, c'est un cadavre de vanité, ce n'est pas une personne, c'est un sexe enrubanné qui se promène comme une dame, et moi, je suis comme un étrangeur, un éventreur qui cherche les racines de la vie dans des cimetières (*LL*, 70).

La tension entre la vie et la mort et celle entre la dignité et l'infamie dans ce passage témoignent du pouvoir producteur des dispositifs de subjectivation, qui ont forgé Bernard comme queer. Dans la société dont il est issu, Bernard est un vaurien, et il le sait très bien. Il a profondément introjecté ce savoir, ce qui marque sa subjectivité. C'est par la bassesse qu'il a été construit, c'est dans l'infamie par conséquent qu'il se reconnaît et qu'il reconnaît ses pairs ; ce n'est qu'à travers

⁴⁵ Dans « *Hosana*, l'art queer du "flop" », Jorge Calderón résume la thèse antirelationnelle et antisociale que Leo Bersani développe à propos de la sexualité dans « Is the Rectum a Grave ? ». Calderón écrit que la sexualité « serait plutôt "une désintégration et une humiliation plus radicales de soi" (2010 : 24). Bersani ajoute : « une destruction des structures psychiques en elles-mêmes qui sont les conditions préalables à l'établissement d'une relation avec les autres » (2010 : 24). Ainsi vue, la sexualité pourrait signifier la possibilité de désintégrer le soi, le sujet, la subjectivité et par là de se soustraire à toute forme d'assujettissement disciplinaire et régulateur » (2020 : 284). C'est en ce sens que la sexualité de Bernard n'est pas positive et qu'elle ne répond pas à l'injonction de se reproduire. Elle n'a rien à voir avec la vie, elle est liée à l'anéantissement.

l'abjection qu'il peut communier. Son humanité et sa dignité ne peuvent exister que dans la dégradation. Il est le produit de l'apprentissage de la haine de soi. Son existence sociale en tant que sujet non hétérosexuel est tributaire de l'ignominie et de l'absence de valeur que lui accorde l'économie hétéropatriarcale capitaliste. Bernard sensibilise Sébastien à se détacher de sa perspective morale en l'invitant à considérer que ceux qu'il méprise à la piscine sont en fait comme lui, qu'eux aussi ont besoin d'affection, quelle que soit la valeur que la société leur accorde :

- Laisse-moi te dire une chose, ils ont peut-être les cheveux teints, une démarche ridicule comme s'ils allaient porter des œufs aux pieds de la madone, mais tu appartiens à leur catégorie, tu es de leur race.
- Ce n'est pas vrai.
- Quand tu auras fini de te croire supérieur aux autres, toujours plus intelligent ou plus délicat, tu seras un homme, le monde des hommes, avec tous ses vices, toutes ses impuretés, ne t'étonnera plus, ça te deviendra aussi familier que ta propre salive. Eux aussi, comme toi, ont besoin qu'on les embrasse et qu'on les caresse. Ils te font horreur parce que tu ne comprends pas leurs besoins (*LL*, 69).

Bernard ne s'assujettit donc pas au dispositif hétéronormatif qui diabolise et déshumanise les homosexuels, qui en fait des parias, jusqu'à ce que ceux-ci le deviennent effectivement.

La relation que vivent Bernard et Sébastien est marquée par la profanation de l'amour et de la sexualité. Ce à quoi est confronté Sébastien en fréquentant Bernard n'a rien à voir avec le caractère sacré que l'Église s'évertuait à accorder à l'amour et à la sexualité à cette époque, ce dont témoigne notamment le roman. C'est en quelque sorte à une entreprise de dévergondage salutaire qu'est convié Sébastien par l'entremise de sa relation avec Bernard. Les idées reçues sur l'amour et la sexualité sont violemment déconstruites par Bernard, tant et si bien qu'après coup, en narrant sa relation passée, Sébastien affirme : « Avec Bernard, j'entrais dans une vie sentimentale où la pensée du gaspillage, de la dissipation des biens de l'amour devint pour moi une obsession. Avant l'âge de quatorze ans, n'avais-je pas dilapidé ainsi toute une fortune ? » (*LL*, 70) Les mots « biens » et « fortune » suggèrent que l'amour est capitalisable et qu'à ce titre il faut se garder de le distribuer à n'importe qui, de le donner à qui ne peut le faire croître. En ce sens, en régime

hétéropatriarccapitaliste, l'amour s'apparente à un placement : il faut savoir bien l'investir et n'en faire cadeau qu'à celui ou celle qui promet la plus grande fructification. Sébastien apprend, au contact de Bernard, « que l'amour ne [fait] pas nécessairement de nous des guérisseurs ou des saints [...] : en son nom, on [peut] aussi perpétuer les crimes de la terre » (LL, 71). L'amour est ici dépouillé de sa vertu soi-disant intrinsèque et est représenté comme pouvant susciter le malheur, même chez des amoureux bien intentionnés.

La queerité de Bernard à travers le corps, la faim et la nourriture

Lorsque Sébastien et Bernard se rencontre pour la dernière fois, ce dernier philosophe sur le sens de la vie et les diverses façons de la mener. C'est par la métaphore de la faim qu'il justifie sa trajectoire :

J'imagine que nous sommes tous conçus par nos parents pour devenir des gens normaux qui vont de la vie à la mort les yeux fermés. Il y en a qui, comme nous, s'arrêtent en route parce qu'ils ont faim, parce qu'ils ont soif, et d'autres qui vont aveuglément sur leur chemin étroit ne les voient pas plus que des mouches dans le ciel. C'est naturel, les uns marchent vers leurs satisfactions, et les autres s'arrêtent parce que la faim est une angoisse, la fatigue aussi. [...] à l'âge où les enfants boivent au sein de leur mère, si l'on veut, j'allais vers le désir des hommes, c'était comme un soleil dans ma vie sans but [...] (LL, 89).

Bernard pointe ici, à travers cette évocation de la normalité, ce qu'Edelman nomme le futurisme reproductif, qui correspond, comme le paraphrase Halperin, au « clonage sans fin de la famille et de la normalité sociale qu'elle défend, dans un futur perpétuel et auto reproducteur où la succession des générations, la transmission des identités et le renouveau de la société seraient garantis » (2013 : 15). Ce reprofuturisme appelle un rapport au temps axé sur la construction d'un avenir ponctué de différentes étapes représentables sur une ligne du temps et qui ne saurait admettre ni bifurcations ni incartades. Une simple ligne bien droite et unidirectionnelle. À l'opposé de cette conception, comme l'écrit Halberstam, « [q]ueer subcultures produce alternative temporalities by

allowing their participants to believe that their futures can be imagined according to logics that lie outside of those paradigmatic markers of life experience – namely, birth, marriage, reproduction, and death » (2005 : 2). Bernard adhère à cette conception, considérant que tous ne suivent pas le même itinéraire, que certains dévient du parcours dominant et que cette déviation est « naturelle », car ils ont faim ou soif, c'est-à-dire qu'ils ressentent une insatisfaction viscérale, un inconfort perpétuel, desquels découlent des affects d'angoisse et de fatigue. La faim de Bernard, son incapacité de se sustenter dans un monde qui n'a pas été pensé pour lui, le marque comme différent. Blais fait de Bernard un personnage qui a reconnu qu'il ne pouvait vivre conformément à l'idéologie dominante et qui cherche à inventer son propre trajet, malgré les écueils que cela implique. Il laisse par ailleurs entendre qu'il n'y a rien de particulièrement louable dans le fait qu'une personne hétérosexuelle suive la voie qui lui est prescrite : cette personne est repue, sa satiété la préserve d'avoir à sortir des sentiers battus. Dans ce récit que Bernard fait de la justification de son cheminement, il recourt au *nous*, à la fois pour inclure Sébastien et créer un sentiment de communauté, mais aussi, ce faisant, pour mieux le garder près de lui.

L'isotopie de la nourriture pour rendre compte du désir et de la sexualité n'est pas unique à ce passage. Elle est omniprésente dans *Le Loup*, où les métaphores alimentaires abondent : « [...] ennuyé par son existence scolaire, [Bernard] disait avec provocation, un sourire énigmatique flottant sur ses lèvres charnues : “J’ai deux besoins, la faim, le sexe, c’est tout !” Mais cette gloutonnerie ne masquait-elle pas chez lui deux appétits spirituels aussi vigoureux : nourrir et être nourri ? » (*LL*, 61). En effet, Bernard, malgré l'antirelationalité dont il fait preuve – cherchant des rencontres sans lendemain, pratiquant une sexualité marquée par l'abjection et la dégradation, travaillant à son anéantissement et érigeant sa haine de soi en mode de vie, en une véritable esthétique de l'existence –, cherche aussi à nourrir et à être nourri, à échanger, à communier. « C'est drôle quand on y pense, il y a des pensionnaires ici, qui communient chaque jour. Moi je ne pourrais

pas, ça me réveille trop l'appétit. Il y a des gens qui mangent bien le corps de Jésus, j'imagine qu'ils ont raison, mais nous aussi, tu comprends, on devrait se faire des festins, de grands banquets. Quand il n'y a pas de pain, et même quand il y en a, on devrait se repaître les uns des autres » (*LL*, 63).

Pour Bernard, le corps est un motif de fête. Rejetant la morale judéo-chrétienne, il appelle de ses vœux un monde où le corps serait reconnu comme un instrument de jouissance, une fontaine à laquelle tous pourraient s'abreuver, et non un sanctuaire intouchable. C'est à des communions orgiaques que Bernard veut se livrer. Pour celui-ci, le corps est fait pour les plaisirs terrestres – pour les « nourritures terrestres », comme l'écrivait André Gide. Rien ne sert de l'épargner. Tout le monde est voué à la mort de toute façon. Dans l'optique hédoniste de Bernard, il vaut mieux profiter de son corps tandis qu'il en est encore temps, comme le rapporte Sébastien : « N'aie pas peur, me disait-il, ce n'est que ton corps que tu prêtes et le corps n'est fait que pour ça. Un jour tu seras mort et pour toi il n'y aura plus de volupté sur la terre. Mais des vers pour se disputer ta peau. C'est à ton âge que l'on jouit, après on pleure » (*LL*, 59). Il faut manger, ici et maintenant, avant d'être soi-même mangé. Le rapport que Bernard entretient avec son corps est tel qu'il ne connaît pas la pudeur. Le texte le construit comme un personnage qui considère que les corps devraient être accessibles, leur usage ne devant pas être contraint par quelque règle morale : « [...] ce qu'il aimait par-dessus tout, c'était que l'autre puisse se servir copieusement de son corps, avec joie, témoin d'une cène plus païenne que déifiée, il était, lui, ce corps dépourvu de toute prétention, le don physique par excellence, la gaieté animale livrée à vous en toute ingénuité » (*LL*, 64). Ici, le corps n'est pas un temple qu'il faut protéger de toute souillure, mais une offrande à partager.

Point de vue de Bernard sur la relation entre Georges et Sébastien : deux systèmes de valeur divergents

Au cours de sa relation avec Bernard, Sébastien fait la connaissance de Georges, un sexagénaire « commerçant qui jouait auprès de jeunes musiciens un rôle de bienfaiteur et d'ami » (LL, 83), dont il s'éprend. Lorsque Bernard apprend la nouvelle, il est furieux. Il convie Sébastien à un dernier souper pendant lequel, dans un mélange de colère, d'amour et de manipulation, il déverse son fiel sur celui qu'il voit pour la dernière fois. On assiste alors à un renversement des valeurs, où Bernard accuse Sébastien d'accepter de se faire entretenir par un homme plus âgé :

Je bois à la santé de l'enfant prodige qui a enfin rencontré le Monsieur au cul d'or ! Vive le petit Sébastien, il deviendra grand. Et cette pièce de Schubert que tu disais ne jouer que pour moi, petite vipère, tu l'as jouée pour lui, tes doigts fondant sur les notes comme du beurre ! Tu te vends, tu te donnes à un marchand de fourrures, un homme qui va tuer les phoques sur leurs terres sacrées, qui va prendre les loups aux pièges dans le fond des plus belles forêts sauvages, qui brûle leurs territoires, un marchand que Jésus a lui-même chassé du temple. C'est toi la canaille, ce n'est pas celui qui me baise sur la bouche dans une piscine publique ! Voilà ce que l'on fait avec le sentiment d'être quelqu'un de délicat, de différent des autres : on se fait reconnaître par un cochon. Tu es reconnu, va lui lécher les pieds et tout ce que tu voudras, maintenant, je te hais. Il a soixante ans, tu pourrais être son nourrisson. Tu me dégoûtes (LL, 84-85).

Pour dissuader Sébastien de le quitter ou, plutôt, pour le culpabiliser avant de le rejeter de façon encore plus cuisante, Bernard tâche de représenter Georges comme opposé à la nature. Ce dernier appartient à la culture – hétérosexuelle, forcément –, il est marié et a des enfants. À ce titre, il est aussi un destructeur de la nature, qu'il exploite plutôt que de la préserver. En dressant un tel portrait de Georges, Bernard s'emploie à attaquer sa respectabilité, celle que le sexagénaire a réussi à acquérir, malgré ses désirs homosexuels, dans une société hétéropatriarcale capitaliste. Il y a renversement des valeurs puisque Bernard se réfère à un système de valeurs minoritaire et discrédité pour dévaloriser un homme qui, de prime abord, cadre dans le système de valeurs hégémonique. Cette posture de Bernard s'avère queer en ce sens que celui qui l'adopte ne s'inscrit

pas dans les normes de son époque et l'assume hardiment. C'est d'ailleurs à partir de cette grille queer qu'il jauge la valeur de Georges.

Bernard voit dans la relation naissante entre Georges et Sébastien le rapport prostitutionnel qu'il a lui-même vécu par le passé et il veut en préserver son ami :

Alors, ce bon monsieur qui protège les talents juvéniles, comme le tien, tu crois qu'il ne te demandera pas de coucher avec lui de temps en temps ? Enfin, je sais que tu es loin d'être vierge mais est-ce que tu acceptes de n'être pour un autre qu'une occasion de viol, qu'un prostitué, le fils peut-être, mais dont on cache la condition de prostitué parce qu'on a honte. [...] Il vaut mieux vivre avec un fou comme moi qu'avec une âme médiocre et c'est vers la médiocrité que tu cours. Je suis quand même ton aîné et j'ai eu des aventures avec des hommes comme ton Georges, et je vais te raconter comment ça se passe [...]. J'ai connu un type arrogant comme ton Georges. Sais-tu ce qu'il faisait ? Il venait me voir le dimanche, après la messe, après avoir juste assez forniqué avec sa femme, il avait des fils mignons comme des veaux dans un pré, une fille qu'il voulait marier. [...] Je l'accompagnais en voyage, j'étais son ombre lubrique, il faisait de moi tout ce qui lui plaisait, dans les trains de nuit ou ailleurs, j'étais son terrain d'expériences, j'osais sans effort, sans morale tout ce qu'il n'avait pas osé faire dans sa vie, coucher avec des femmes sous ses yeux, un jouet sexuel pour un adulte cultivé et un peu de tendresse pour consoler le gros ourson que j'étais (*LL*, 91-93).

Dans la conception de Bernard, il vaut mieux être authentique, que ses actions soient considérées comme nobles ou abjectes, plutôt que de se conformer aux dictats de l'idéologie dominante et performer l'honnête homme tout en posant des gestes odieux clandestinement. Selon l'échelle de valeurs de Bernard, il se considère plus estimable que celui qui l'a agressé ou que Georges puisque lui, au moins, ne prétend pas être vertueux et ne feint pas l'hétérosexuel. L'audacieuse authenticité dont fait montre Bernard, Georges en sera incapable, comme il l'affirme à Sébastien : « J'ai toujours fui la franchise et, avant de te connaître, je savais mentir comme beaucoup d'hommes de ma race » (*LL*, 103). Or, de l'aveu de Georges même : « [...] mentir, même pour de bonnes raisons, c'est se faire du mal » (*LL*, 106-107). Au contact de Bernard, qui préconise l'idéal de la sincérité, Sébastien goûte donc à une éthique de la transparence, aussi crue soit-elle. Le narrateur tentera par la suite de mener sa vie conformément à cet idéal, qui consiste dans son cas à assumer pleinement son homosexualité en la transformant en une réalité positive qu'il épouse sereinement,

courageusement et authentiquement. Toutefois, après sa relation avec Bernard, Sébastien sera toujours confronté à des hommes hypocrites ou, plutôt, contraints de l'être en raison de l'économie hétéronormative qui sape les conditions essentielles à l'expression intelligible de leur authenticité.

Sébastien et Georges : une relation destructrice malgré la bienveillance

Dans cette deuxième section, par l'analyse de la relation entre Sébastien et Georges et par la divergence de conception qu'elle met en exergue quant à la sexualité et à l'amour entre hommes, je montrerai le pouvoir ravageur des normes hétéropatriarcales sur la subjectivité queer de Georges et, par ricochet, sur celle de Sébastien.

Attiré par la façon dont le jeune Sébastien joue de son instrument lors d'une prestation musicale, Georges, commerçant mélomane et aisé, le prend sous son aile. Il lui donne alors la possibilité d'étudier le piano au conservatoire, tel que Sébastien le raconte : « C'est autour de Noël que j'avais rencontré Georges, [...] lui qui m'ouvrait les portes du conservatoire, heure que j'avais longuement attendue [...] » (*LL*, 84). C'est donc comme un cadeau insoupçonné que Georges, sexagénaire au faîte de sa carrière, père d'une famille bourgeoise bien établie et respectée, se présente dans la vie de Sébastien, jeune adolescent pauvre issu de la classe ouvrière, doté d'un grand potentiel musical apte à lui permettre d'échapper au travail en usine, auquel ses frères semblent destinés. Une relation inégalitaire et, du coup, potentiellement abusive, est alors en voie de se nouer. D'autant que Georges, aux prises avec une maladie cardiaque, n'en a plus pour très longtemps : il fera de cette vulnérabilité une monnaie d'échange, cherchant la pitié d'un adolescent qui a par ailleurs besoin d'un mécène. C'est en raison de l'imminence de sa mort que Georges se donne le droit, bien qu'il soit rongé de remords, de vivre avec Sébastien ce qu'il sait inadmissible, à savoir une relation se rapprochant de l'exploitation d'un mineur : « Je te laisse entrer dans ma vie parce que la mort approche ; mais si j'ai désiré beaucoup de garçons, tu es le seul à qui je cède.

Tous les autres musiciens que j'ai aidés, je n'ai pas eu le courage de vivre avec eux. Toi, je te prends parce que j'ai peur et je sais que ma femme et mes enfants sont trop occupés par leur vie pour assister un mourant comme moi » (*LL*, 96). Blais fait ici le délicat pari, comme elle le fait non seulement avec le personnage de Bernard, mais également dans l'entièreté de son œuvre⁴⁶, de se mettre à l'écoute, avec humanité, d'un personnage vraisemblablement considéré comme criminel et immoral par la société québécoise hétéronormative et conservatrice des années 1970 dans laquelle le roman est publié.

Georges baigne dans un confort matériel qui se traduit par ses deux habitations (sa maison en ville et son chalet à la campagne), la réussite sociale qu'il étale en portant de somptueux manteaux de fourrure, la respectabilité sociale dont il est investi étant donné qu'il est l'« honorable » père de trois fils à qui il peut offrir des études universitaires et l'« honnête » époux d'une femme qui se dévoue, tout comme lui, à des causes charitables. S'il est vrai donc que Georges a tout pour être heureux selon les critères du système hétéropatriarcatocapitaliste, ce n'est pourtant pas le cas puisqu'il est aux prises avec un désir pour d'autres hommes et, de façon encore plus problématique, pour les garçons. Blais parvient néanmoins à susciter une certaine sympathie chez le lecteur ou la lectrice pour le personnage de Georges.

⁴⁶ Mentionnons entre autres les personnages de tueurs et de violeurs dans *David Sterne* (1967), le personnage de suprémaciste blanc nommé le Jeune Homme dans *Des Chants pour Angel* (2017), le prêtre incestueux dans *Une Saison dans la vie d'Emmanuel* (1965)... Dans tous les cas, Blais se met à l'écoute de ces êtres, dans toute leur horreur, mais aussi dans toute leur humanité, instillant la perspective hegelienne selon laquelle ils sont devenus tels parce que la société les a fabriqués ainsi. Dans un entretien radiophonique, Blais parle de son grand intérêt pour l'œuvre de Genet, qui a lui aussi humanisé l'inhumain : « Jean Genet, c'est comme Le Clézio, c'est une très haute poésie. En même temps, de savoir dire à travers des mots si beaux la condition des gens les plus oubliés de la Terre, les prisonniers, les meurtriers, de les ennoblir, d'ennoblir la condition humaine. C'est si admirablement écrit. Ça aussi, bien sûr, c'est une fascination qui n'a jamais cessé » (Blais dans Durand, 1997 : épisode 3, 21:48-22:18). Déjà en 1972, Paul P. Chassé soulignait : « Au cours des dix romans écrits depuis *La Belle Bête* de 1959 jusques au *Loup* de cette année, Mlle Blais a tracé l'ébauche de trois cent cinquante personnages dont cent quatre principaux et deux cent quarante-six secondaires pour sa fresque. Et que de monstres parmi eux ! Quatre-vingt-douze. Ce qui représente vingt-six pour-cent du total » (Chassé, 1972 : 83).

Du point de vue de Sébastien – qui est particulièrement mature pour son âge, car il est capable de s’abstraire des codes de sa société pour se conduire selon ses propres valeurs –, sa relation avec Georges ne pose pas problème au départ :

À cet âge, et encore maintenant, ce qui me liait aux hommes, c’était cette faille en eux appelant une commisération sensuelle (dont j’avais moi-même un ardent besoin) et vers laquelle je tendais irrésistiblement, pour eux comme pour moi-même. Je me sentais né pour cette forme d’amour seulement et je savais ne pas me tromper dans ce choix. Chez Georges, la faille n’était pas d’aimer les jeunes garçons comme il s’en accusait lui-même durement, mais d’avoir honte de les aimer (*LL*, 96).

On voit poindre ici aussi une éthique de l’authenticité qui dépasse les critères d’acceptabilité d’une société par ailleurs destinée à générer de l’exclusion. Selon la perspective de Sébastien, l’enjeu n’est pas de déterminer si ce qu’éprouve Georges est acceptable ou non, mais d’accepter sans jugements la diversité des désirs, de l’assumer et de contribuer à leur réalisation dans un contexte égalitaire et consensuel. Dans *Penser le sexe*, Rubin pointe justement cette faille issue de ce qu’elle nomme le système hiérarchique des valeurs sexuelles en faisant valoir que les êtres qui n’ont pas encore atteint la majorité sexuelle devraient eux aussi avoir le droit d’expérimenter :

La loi est particulièrement féroce dès lors qu’il s’agit de protéger l’« innocence » de l’enfance contre la sexualité « adulte ». Plutôt que de reconnaître la sexualité des jeunes et de lui permettre de s’épanouir de manière responsable et attentive, notre culture dénie et punit tout intérêt, toute activité érotique chez quiconque n’a pas l’âge du consentement. La quantité de lois qui visent à protéger les jeunes d’un contact prématuré avec la sexualité est stupéfiante (2010 [1984] : 174)⁴⁷.

C’est en quelque sorte dans cet état d’esprit que se situe Sébastien. Il s’agit d’un personnage très lucide, capable d’introspection et de remise en question. Le priver de sa liberté de consentir, c’est le brimer. Rubin fait valoir qu’« [u]ne morale démocratique devrait juger les actes sexuels d’après la façon dont les partenaires se traitent, le niveau de considération mutuelle, la présence ou l’absence de coercition, la quantité et la qualité des plaisirs qu’ils provoquent » (2010 [1984] : 163).

⁴⁷ Certes, si l’âge n’est pas nécessairement condamnable, cela n’exclut pas que les rapports de pouvoir, eux, puissent l’être, notamment ceux entre un mineur et un adulte ou entre deux individus appartenant à des classes sociales différentes. Il s’agit plus ici d’une question liée à l’éthique qu’à la mesure de l’âge en soi.

Sébastien ne perçoit effectivement pas sa situation comme problématique en soi. Il a la capacité, en raison de son âge, de percevoir différemment sa relation avec Georges.

Non seulement Georges pourrait-il être son père, mais il pourrait aussi être son grand-père, car plus de quarante ans les séparent⁴⁸. Certes, Sébastien est mature et étonnamment ouvert pour son époque, mais ces caractéristiques consistaient sans doute, au moment de la publication du roman (1972), en une stratégie narrative permettant à Blais de remettre en question la lourde homophobie qui régnait alors. À certains égards, Sébastien est en quelque sorte un personnage prophétique. Son ouverture d'esprit tranche vivement avec la mentalité de tous ses amants. Alors que Georges parle à Sébastien de l'impossibilité de dévoiler le désir qu'il éprouve pour lui, à fortiori aux personnes qu'il aime pourtant le plus et qui sont les plus proches de lui, Sébastien demande : « Pourquoi ne dites-vous pas la vérité ? » (*LL*, 97), et Georges de lui répondre : « Tu es fou, mon garçon, je ne peux pas. C'est incompréhensible [...] qu'un vieil homme comme moi s'intéresse charnellement à un gamin comme toi. C'est un sacrilège de toutes les lois morales. C'est un crime social, tu sembles l'oublier. Tu es le premier qui ne me traite pas comme un criminel, c'est curieux, je ne m'y habitue pas » (*LL*, 97-98). Voilà une illustration de la puissance de la législation et du milieu social comme dispositifs de subjectivation qui font en sorte que Georges arrive à se percevoir lui-même à travers le système de lois de sa société, que ce dernier reconnaisse ou bafoue son ressenti. Pour Sébastien, Georges n'a commis aucun crime, il a tout simplement le courage d'être à l'écoute de ses désirs. Mais chez Georges, cette permission qu'il s'accorde de considérer une relation avec Sébastien n'est que temporaire et occasionnelle. Elle fait prestement place à la honte et à la culpabilité : « [...] et maintenant tu me demandes d'affirmer que je t'aime, de dire honnêtement qui je suis, et moi, je sais que je ne pourrai jamais. Parce qu'il est trop tard. Les

⁴⁸ Certains indices montrent que Georges a soixante ans et qu'il est vraisemblablement né au début du XX^e siècle. Quant à Sébastien, il a vu le jour environ au milieu du XX^e siècle.

hommes que j'ai fréquentés se cachaiement toujours à eux-mêmes cette vérité qui te semble si naturelle parce que tu ne connais pas la honte » (*LL*, 105).

C'est précisément cette incapacité chez Georges de s'assumer pleinement et, conséquemment, de vivre avec légèreté et décomplexion ce qu'il ressent, qui viendra à bout, de leur relation. Alors que Sébastien passe du temps auprès de Georges à écouter de la musique classique dans sa confortable maison, il se sent en prison. Il aurait le goût de sortir dehors, de faire corps avec la nature, d'éprouver la pleine mesure de sa liberté, comme il le faisait avec Bernard :

Je voyais de l'autre côté des portes vitrées un parc merveilleux où nous n'allions presque jamais, tant les êtres, quand ils ont tout et n'éprouvent plus aucune privation, ne voient plus les beautés qui les entourent, et abandonnant Georges à son repos [...] je m'élançais vers cette étendue d'herbe ensoleillée, laquelle, comme la musique de Mozart que j'avais écoutée en présence de Georges [...] évoquait pour moi, hélas, tout ce que Georges n'avait jamais eu, n'aurait jamais, le rayonnement d'un amour, son cri de joie [...] (*LL*, 101).

Une puissante critique de l'hétérocapitalisme est décelable ici, qui se manifeste par une inversion. C'est l'homme mature et riche, celui qui a « réussi » en termes capitalistes, qui s'avère démuné, prisonnier de ses possessions et de sa réputation. En ce sens, la société hétéropatriarccapitaliste a modelé Georges de façon à le rendre impuissant à se dire et à s'affirmer en toute cohérence. En revanche, c'est le jeune garçon pauvre qui est libre, capable d'embrasser pleinement et harmonieusement le monde qui s'offre à lui et de percevoir de la beauté partout : dans un paysage, dans l'accès à la nature... Georges est trop pris par les remords, la honte et la peur pour arriver à vivre entièrement ce qui se présente à lui. Il a passé sa vie à fantasmer sur les garçons, et alors qu'il peut réaliser ses désirs avec l'un d'entre eux, qui se matérialise en Sébastien, un être ouvert, fidèle à ce qu'il ressent et qui ne juge pas, Georges se châtie, se brime, s'en empêche au nom d'un ordre moral destiné à le rendre malheureux, mais dont il ne parvient pas à s'émanciper :

Comment oublier que Georges se jugeait implacablement à travers tous les actes qu'il exigeait de moi ? La voix de ce procès ne pénétrait-elle pas sans cesse mon oreille ? « Que dirait ma femme, que diraient mes secrétaires si elles nous voyaient ainsi

ensemble ? » Nous n'étions jamais seuls l'un avec l'autre dans un lit, quelque témoin nous guettait toujours dans l'ombre (*LL*, 102).

Georges a intégré l'idéologie dominante de son temps et se juge continuellement à travers cette grille. Résultat : ni lui ni Sébastien ne peuvent s'épanouir. Ils n'arrivent pas à se créer une hétérotopie, un espace-temps antihétérocapitaliste qui rendrait possible, momentanément, leur amour.

L'espace-temps dans lequel Georges et Sébastien interagissent demeure toujours, peu ou prou, homophobe, ce qui affecte négativement certes les deux personnages, mais plus particulièrement Sébastien, qui a connu une certaine liberté avec Bernard :

[...] il nous arrivait la nuit [Georges et moi] d'arrêter debout derrière un arbre, ce qui m'humiliait beaucoup, quand ces mêmes gestes, si je les avais faits avec Bernard dans ces bosquets que nous aimions et auxquels nous travaillions comme à des nids, choisissant, ici, la verdure la plus douce, là, le silence le plus recueilli, ces gestes, avec Bernard, je les aurais vécus très simplement : avec Georges, j'étais terrifié, je participais à une faute [...] (*LL*, 108).

L'homophobie intériorisée de Georges induit des affects négatifs chez Sébastien, qui ne peut dès lors pas éprouver de plaisir et de bonheur là où il y parvenait avec Bernard. Même si ce dernier, comme on l'a vu, avait aussi les traits d'une brute qui n'a pas appris à prendre soin des autres, force est de constater qu'il y avait de l'attention et de la sollicitude dans la façon dont Sébastien et Bernard se créaient un environnement propice à leurs ébats. Avec Georges, malgré ses bonnes intentions, tout est lourd et sérieux, sec et rigide, rien n'est léger et enjoué, doux et voluptueux. Les espaces voués aux plaisirs corporels sont inhospitaliers, volontairement reclus pour que ce qui s'y passe soit caché : « [...] je m'enfermais avec Georges dans un tout autre destin, un destin où l'on ne riait plus, ne chantait plus, oui c'était bien cela, me disais-je, Georges et moi, Georges parce qu'il avait honte d'aimer ceux-là seuls qu'il aimait, et moi parce que j'étais pauvre, nous étions tous les deux nus face à la richesse [...] » (*LL*, 101).

Rapport au temps de Georges : l'imminence de la mort comme une délivrance de la tentation ou comme une opportunité de faire corps avec ses désirs

Le rapport que Sébastien et Georges entretiennent avec le temps est différent. Georges vit dans le temps hétéropatriarccapitaliste, ce qui a une incidence sur sa conception de la sexualité⁴⁹. Ses choix et ses actions, tels qu'ils sont relayés par le texte, laissent entendre qu'il a, plus ou moins consciemment, mené sa vie afin de fonder une famille, de s'assurer une descendance, de constituer un patrimoine, d'offrir à ses enfants les conditions nécessaires à la perpétuation des valeurs dominantes. Georges père-de-famille-exemplaire-hétérosexuel-de-convenance-commerçant-prospère incarne le modèle reprofuturiste et straight. Cela dit, la part de Georges qui tente de moins refouler ses désirs homosexuels ne peut pas donner dans le futurisme reproductif et révèle une faille en lui qui fait s'immiscer le queer, non pas à son corps défendant, mais tout de même malgré lui. Une tension queer l'habite forcément. C'est pourquoi il invoque sa mort afin que sa vie, qu'il estime avoir menée en toute droiture, ne soit pas entachée, à la dernière minute, par une relation corruptrice :

[...] je me gardais un petit royaume bien à moi ; les jeunes musiciens à guider, à protéger. La contemplation de mon seul paradis. Et peu à peu, il entra dans ma contemplation une certitude orgueilleuse, enfin j'avais traversé ma vie sans avoir pris un seul de ces corps délicieux entre mes bras. Cette chasteté m'enivrait. J'étais tout ce que je devais être pour être accepté par la communauté humaine : un mari fidèle, un père attentif, mes enfants étudiaient dans les meilleures écoles et obtenaient les meilleurs résultats, enfin, j'attendais la mort sereinement car j'avais commencé à souffrir d'une maladie cardiaque. Qu'elle vienne vite, la mort, me disais-je, qu'elle vienne enfin et me délivre ! (LL, 104-105).

Dans son interprétation judéo-chrétienne de la vie, Georges est victorieux, puisqu'il a su résister aux tentations. Il n'a jamais succombé. Il a su se maîtriser, conformément à ce que l'idéologie dominante de son époque lui dictait, au détriment de ses propres désirs. Dans ce contexte, il implore

⁴⁹ Comme le soutient Elizabeth Freeman, on observe une « correlation between a particular way of being sexual in the world and a particular experience of time » (2008 : 32).

Dieu de le libérer le plus vite possible de ce supplice « paradisiaque » en mettant un terme à sa vie. À soixante quelques années, il estime s'être réfréné assez longtemps. Comme il craint de ne plus pouvoir tenir bon, qu'on l'efface de ce monde sans tarder pour que sa pureté soit préservée. Il appelle donc de ses vœux sa propre suppression. En revanche, Georges est représenté comme ayant conscience de toute la répression qu'il s'est imposée et, à la veille de la mort, le texte le construit comme ouvert à l'idée de se permettre une incartade, qu'il espère inoffensive. Il est donné à voir comme négociant avec lui-même afin d'échanger, au bord du trépas, sa probité contre une faute qu'il souhaiterait sans importance en regard de tous les sacrifices qu'il estime avoir consentis. Il est donc tiraillé entre sa volonté d'en finir prestement et celle de vivre encore un peu, le temps d'exaucer son souhait le plus cher, celui d'expérimenter une relation avec un jeune homme, laquelle pourrait être qualifiée de pédérastique, étant donné la différence d'âge entre les deux partenaires et la volonté du plus âgé de faire croître le plus jeune sur le plan de l'esprit. Le personnage de commerçant est peint comme marchandant tout, soupesant toute valeur. Il est confronté à un dilemme : sauvegarder sa réputation et la morale pourtant délétère qui la sous-tend ou goûter, ne serait-ce qu'une seule fois dans toute une vie sous le signe de la résignation, au fruit défendu.

Georges voit donc en Sébastien tantôt celui qui le sauvera *in extremis*, tantôt le pervertisseur qui lui donnera son coup de grâce. Il multiplie les observations en ce sens :

« Pour te dire la vérité, mon garçon, je t'embrasse et je caresse ton corps en pensant que tu es mon corrupteur » (*LL*, 108) ; « J'ai tort, tu es un enfant intègre, je voudrais vivre plus longtemps et prendre longtemps soin de toi » (*LL*, 109) ; « Mais essaie de comprendre, toute mon existence j'ai su éviter ces écueils, et soudain, moi, l'homme chaste, j'ai dans mon lit un garçon qui me semble débauché, qui a tout vécu avec un Bernard dont je suis jaloux, qui fait tout ce que je lui demande sans hésiter, oui, j'avoue qu'un tel torrent me fait peur, pourquoi as-tu fait cela ? Pourquoi as-tu bouleversé ma vie, toi, un étranger ? » (*LL*, 111-112).

Georges est écartelé entre d'un côté ses désirs et le rêve d'enfin les réaliser et, de l'autre, le soulagement de n'y avoir jamais succombé, de pouvoir enfin partir sans dette morale, d'autant que

sa mort imminente signifie que la durée de la renonciation achève. En vérité, il est davantage mu par une pulsion de mort que par la volonté de vivre. Sébastien décrit son amant comme un « homme [qui] avait plus de liens avec la mort qu'avec la vie » (LL, 97). Il raconte en outre qu'il pouvait sentir la mort s'emparer de lui lorsque Georges le touchait : « [...] quand il posait sa main sur ma nuque comme il avait fait tant de fois avec moi [...], sous l'effleurement de ses doigts contre ma peau, j'avais l'impression que la mort de Georges, sa décomposition, descendait en moi, c'était une sensation si veule que j'en avais honte... » (LL, 113). Georges est ici dépeint, tout comme l'était Bernard, comme un spectre, un fantôme qui, bien que vivant, ne vit qu'à demi. Les hommes homosexuels que fréquente Sébastien sont dessinés comme des morts vivants qui se limitent et ne sont pas en communication avec eux-mêmes, avec leurs désirs les plus viscéraux. Ce sont des automates coupés de leurs émotions, des pantins du système hétéropatriarccapitaliste.

Les espaces-temps de Georges ou l'introjection de la surveillance homophobe

La façon dont Georges considère les espaces-temps qu'il occupe influe sur la manière dont il vit sa relation avec Sébastien. En fait, Georges oscille entre trois espaces-temps principaux : celui du travail, à la ville ; celui de la famille, à la ville aussi ; celui du loisir, au chalet, à la campagne. C'est en ville, loin du foyer familial et des regards des siens, mais autour de son commerce, que Georges se sent le plus à l'aise avec Sébastien. Dans cet espace-temps, en regard de la chose sexuelle, il n'a rien à se reprocher : il travaille bien, fait de bonnes affaires ; il s'avère un bon capitaliste :

Georges revenait à la ville, à ses occupations viriles, à un métier qu'il dominait avec succès, [...] je le retrouvais le soir, à la sortie du conservatoire, il me proposait de marcher avec lui pendant des heures, posant sur mon épaule un bras paternel et me souriant d'un air émerveillé :

- Que j'aime marcher avec toi ainsi, le soir. J'ai toujours rêvé de trouver un jeune compagnon et de me perdre avec lui dans les rues, après le travail. Toute la journée, je ne pense qu'à l'argent, je veux assurer l'avenir de ma famille. Je suis bien content, ce soir, tu me rends heureux (LL, 114).

Dans l'esprit de Georges, le soir connote l'errance, l'égarement, la légèreté, la frivolité bien méritée et la transparence. Alors qu'il obéit aux injonctions capitalistes tout le jour, il se permet, le soir, sans se sentir trop coupable, de s'offrir une échappée, de se dérober aux normes hétéropatriarccapitalistes en fuyant les lieux qui sont configurés et réglés par celles-ci afin de s'amuser, de se récompenser, de se rapprocher de ses envies, de faire corps avec ses désirs, sans pour autant les concrétiser. À l'opposé, lorsqu'il est en présence de sa famille, dans sa maison, Georges est très circonspect. Il se surveille constamment, se retient toujours, et lorsqu'il se permet d'exprimer ce qu'il ressent, ce n'est que subrepticement et en cachette, comme en rend compte le narrateur : « Étranger, je l'étais encore plus dans ce foyer, la nuit : chacun des enfants avait sa chambre, son sommeil bien gardé, et celui qui, à la ville, pendant la semaine, m'avait traité en amant n'était plus quelqu'un que je connaissais intimement, mais un père, un mari mieux connu de sa femme et de ses fils que de moi-même : après quelques caresses clandestines dans un couloir, il me laissait à ma solitude, feignait de m'oublier » (*LL*, 112). Prisonnier de son rôle de père hétérosexuel honorable dans sa maison, Georges ne peut s'exprimer librement face à Sébastien lorsqu'il l'invite chez lui. Certes, c'est le soir que Georges est le plus fidèle à lui-même, mais c'est seulement à l'extérieur de chez lui, dans les rues. Dans son foyer, la nuit ne revêt pas le même pouvoir libérateur puisqu'il risque toujours d'être pris en flagrant délit. C'est dire qu'en raison du dispositif familial – car « ce que Foucault appelle "l'espace familial" [...] participe des dispositifs disciplinaires » (Lenoir, 2006 : 202) –, Georges n'est jamais vraiment libre dans ce qui constitue pourtant son espace dit privé. Il ne doit donc pas uniquement redouter le jugement des inconnus, mais aussi, et surtout, celui des membres de sa propre famille. En ce sens, il ne bénéficie pas d'un réel espace intime dans sa maison. Aussi patriarcale soit-elle, elle demeure d'abord et avant tout un sanctuaire hétéronormatif qui ne saurait faire de place à Sébastien et aux désirs homosexuels de Georges. Comme le soutient Foucault, « [l]a famille est le relais des disciplines dans la mesure où

la surveillance qu'elle met en place, par l'intermédiaire du pouvoir médical, sur la sexualité des enfants [et de ceux que la norme construit comme « déviants »] apparaît comme un instrument privilégié de la défense sociale » (Lenoir, 2006 : 205).

Le seul safe space que Georges peut trouver se situe donc hors du milieu familial, la nuit : « [...] autrefois je marchais beaucoup dans ces rues, seul, toujours seul, la nuit. Je finissais la nuit, anonyme, perdu parmi les miens, dans les bars. Moi qui ne touchais jamais à un garçon, je ne me sentais bien que dans le vice des autres. Quelle fraternité il y avait là pour moi ! Une famille ne me donnerait jamais cela ! Les liens familiaux sont des mensonges [...] » (*LL*, 115). C'est dans l'anonymat ainsi que la solitude, par procuration, loin du regard moralisateur de la société du jour – sans pour autant entrer en contact direct avec ses pairs, Georges se satisfaisant d'une coprésence, n'allant pas jusqu'à nouer des relations avec ses semblables –, qu'il est possible pour Georges de développer, un tant soit peu, sa subjectivité homosexuelle. Quant à la campagne, elle ne connote pas, pour Georges, la liberté et la légèreté de mœurs qui lui sont couramment associées dans un contexte patriarcal. Alors que, loin des regards désapprobateurs, il pourrait ressentir une plus grande latitude dans ses comportements, il continue de se sentir jugé et observé. Même en forêt, à la noirceur, comme il en a été question précédemment, Georges tient à se cacher : « [...] il nous arrivait la nuit d'arrêter debout derrière un arbre, ce qui m'humiliait beaucoup » (*LL*, 108), raconte Sébastien. L'éloignement de la société diurne et du monde civilisé ne suffisent pas à rendre Georges confortable, comme quoi l'incorporation de l'interdit est profonde.

Incidence du rapport au temps de Georges et Sébastien sur leur conception de l'amour

La façon dont Georges et Sébastien perçoivent l'amour diffère. C'est lorsque les deux hommes sont sur le point de rompre que leur divergence de perspectives atteint son paroxysme, comme le relate le narrateur :

En l'écoutant dénier ainsi chacun des instants paisibles que nous avons vécus ensemble (car ces instants existaient aussi, la vie d'un couple n'étant jamais une faillite totale), ce qu'il contestait devant moi, ce n'était pas seulement une période d'accalmie dans l'existence d'un garçon socialement opprimé, mais toute une suite de joies fragiles, d'actes sans gravité qui lient deux êtres l'un à l'autre, telle cette promenade dans la neige que nous faisons ensemble, ce soir-là, et qu'il maudissait parmi tant d'autres choses, en l'entendant parler ainsi de notre liaison comme « d'une malheureuse aventure à oublier », c'est lui, Georges, qui maintenant me devenait étranger. Sa présence me remplissait d'une gêne douloureuse (*LL*, 116).

Alors que Sébastien se révèle beaucoup moins exigeant à l'égard d'une relation amoureuse et que, par conséquent, il parvient à considérer sa relation avec Georges comme relativement satisfaisante, Georges attendait de sa relation amoureuse avec Sébastien ni plus ni moins que le salut, comme on peut l'observer à au moins trois reprises : « [...] on dirait que je ne t'ai rencontré que pour t'avouer toutes mes peurs, avoir honte du bonheur que je prends avec toi et mourir » (*LL*, 103) ; « Je te demande la guérison d'un trop grand mal, je sais » (*LL*, 109) ; « Et cette riche sensualité en toi, que m'a-t-elle apporté, au juste ? Tu n'as pas cicatrisé le mal, tu l'as envenimé » (*LL*, 116). Georges termine sa relation avec Sébastien sous le signe de l'amertume, alors que Sébastien, bien qu'il soit affecté négativement par cette rupture, la perçoit comme l'annonce de temps meilleurs : « [...] ma vie ne faisait que commencer, [...] il y avait encore une quantité fantastique d'êtres à aimer » (*LL*, 118). Et, prenant conscience, à l'aube de sa mort, de la demi-vie qu'il avait, tout compte fait, misérablement vécue – « [n]e m'imite jamais, rien n'est plus terrible qu'une vie qui s'écroule ainsi dans le regret » (*LL*, 98) –, Georges enjoint Sébastien de ne pas se limiter à la monogamie : « Toi, mon garçon, ne t'enferme pas dans l'ennui d'un seul être, regarde ailleurs » (*LL*, 118). Bien sûr, la conception de l'amour qu'ont les deux personnages est teintée par leur rapport au temps ; le plus

jeune a encore, en principe, toute la vie devant lui, alors que le plus âgé arrive au bout de son parcours. Après avoir passé sa vie à se retenir et à réprouver ses désirs, il est maintenant désabusé, cynique et défaitiste.

Ce sont d'ailleurs ces traits de caractère qui dégoûtent le plus Sébastien et le freinent dans sa quête vers la tolérance : « Ce qui me répugnait [...], [c'était] [...] l'usure des belles choses de la vie, usure des sentiments, des dons du corps ou de l'esprit dont on faisait un si scandaleux gaspillage partout : Georges, par peur, Bernard, par agression sauvage, oui, pourquoi, me disais-je, deux êtres mis l'un en face de l'autre, plutôt que de se fondre dans une sensible harmonie, ne songeaient-ils qu'à s'entre-dévorner comme des bêtes rivales ? » (*LL*, 116-117). C'est avec la lourdeur de Georges que Sébastien ne peut plus vivre, avec sa sclérose mortifère. Puisque Sébastien s'accepte comme il est et qu'il considère ses désirs légitimes, il est présenté comme prenant son temps – ce temps dont il dispose encore, à la différence de Georges – pour développer une relation plus profonde avec d'autres hommes. Rien ne sert pour lui de se précipiter et d'agir à la dérobée. Au lieu de profiter de l'occasion providentielle que représentait, à l'époque de la diégèse, la rencontre entre deux hommes partageant les mêmes désirs, pour en faire une fête des sens éclatante et brève, le personnage de Sébastien cherche à amorcer un travail mutuel destiné à donner naissance à une relation, non pas nécessairement durable et exclusive, mais harmonieuse et respectueuse de l'humanité et du parcours de chacun des partenaires. Quant à la perception que Sébastien a de leur rupture, bien qu'il ne nie pas les avantages que sa relation avec Georges lui a apportés, il voit dans la fin de cette relation une forme de délivrance, lui permettant d'aller vers d'autres hommes et de poursuivre son chemin vers une plus grande sérénité et une plus grande maturité. Tandis que Georges conçoit le monde adulte comme un espace-temps rigide, contraignant et décevant qui ne remplit pas ses promesses – « en entrant dans le monde des adultes, dans le mien, celui des peurs et des menaces, tu as laissé derrière toi une vision très belle qui ne reviendra jamais plus » (*LL*,

117), lance-t-il à son jeune ami –, Sébastien, qui est encore un adolescent, voit la vie comme offrant une myriade de possibilités qu'il faut saisir. Si Georges croit que c'est l'entrée dans le monde des adultes qui a tué la candeur et la capacité d'émerveillement de Sébastien, c'est plutôt l'accablement et le désespoir de Georges, hérités de tout un conditionnement hétéronormatif destiné à rendre vile et méprisable l'homosexualité, qui ont eu raison de l'optimisme et de la foi en l'être humain de Sébastien. Par contagion des sentiments, Sébastien se trouve affecté négativement par Georges et en ressent une fatigue, « fatigue de l'amour qui a mal servi, qui n'a pas équitablement rempli sa tâche, et qui me rendait ce soir-là [celui de leur rupture] aussi désillusionné que Georges » (*LL*, 118).

Qu'à cela ne tienne, Sébastien sait déceler le positif dans le malheur. « [N]e pleurant plus de tristesse mais de reconnaissance », il tire la conclusion que, « à sa façon, comme Bernard, Georges [l]'avait aimé et reconnu » (*LL*, 119). Car dans une société éminemment hétéronormative, où l'homosexualité, si par malheur elle vient à poindre, doit à tout prix se cacher et être vécue dans la honte et l'ignominie, la reconnaissance mutuelle des sujets queers – et il n'est pas encore question de reconnaissance sociale⁵⁰ –, est un enjeu crucial ; elle est ce qui met un baume sur des vies misérables, voire invivables, en brisant le silence et l'isolement du placard. Et comme l'affirme Butler, « [l]a pensée d'une vie possible n'est qu'un luxe pour ceux qui savent déjà qu'ils sont possibles, qu'ils existent. Pour ceux qui cherchent encore à devenir possible[s], la possibilité est une nécessité » (Butler, 2006 : 46).

⁵⁰ Dans un article sur l'existence des personnes intersex(u)ées et les lieux qu'elles occupent (où les auteur·es font plutôt le constat de leur absence), Vincent Guillot et Janik Bastien Charlebois écrivent : « Passer de l'absence à la mobilisation suppose le franchissement d'importantes étapes intermédiaires, au nombre duquel on compte la possibilité de se rencontrer et de partager son expérience, de trouver les mots pour se dire, de développer ensemble des analyses critiques, de s'organiser, de formuler des revendications et de planifier des actions collectives à portée sociale, culturelle et politique (Lamoureux, 2008) » (2012 : 15). Si ce cheminement est en phase avec la réalité de l'intersexualité au moment de la publication de l'article (2012), il l'était aussi avec l'homosexualité à l'époque du récit.

Malgré l'abus de pouvoir dont a pu faire preuve Georges, malgré le caractère problématique de sa relation avec Sébastien – rappelons qu'elle implique un garçon de quatorze ans et un homme de soixante ans –, le texte ne construit manifestement pas cette relation comme pédophile. Il ne s'agit pas d'un homme mature cherchant à dessein à profiter de l'ingénuité d'un adolescent aliéné et privé de son libre arbitre, mais bien plutôt d'une relation intergénérationnelle entre deux sujets pleins et entiers. Ajoutons par ailleurs que, des deux personnages, c'est à Sébastien qu'a été conféré le pouvoir de narrer et qu'à bien des égards, c'est lui qui, en dépit de son jeune âge, se révèle le plus mature, le plus apte à apprendre à Georges à s'accepter et à faire la paix avec son homosexualité. Sébastien n'est assurément pas une victime. Blais a fait de son personnage un sujet agentif.

Sébastien et Lucien : une relation spéculaire dévastatrice

La relation que Sébastien entretient avec Lucien, « maître de contrepoint⁵¹ [...] connu au conservatoire » (*LL*, 36), s'avère particulièrement parlante en ce qui a trait aux affects. En effet, le fossé générationnel qui sépare les deux hommes est propice à susciter et à exacerber, chez le personnage plus âgé, des affects tels que la peur et la culpabilité. La venue de Sébastien dans la vie de Lucien perturbe sa quiétude tout en lui donnant un souffle auquel il avait cessé de croire pour s'épargner de la souffrance. Je tenterai de faire ressortir la façon dont les personnages s'affectent mutuellement au travers d'une relation socialement dévalorisée, en plus de mettre en lumière la manière dont chacun conjugue avec cette dévalorisation et les effets de celle-ci sur la relation.

⁵¹ Selon l'*Encyclopédie Universalis*, le contrepoint est « l'art de faire chanter en toute indépendance apparente des lignes mélodiques superposées, de telle manière que leur audition simultanée laisse clairement percevoir, au sein d'un ensemble cohérent, la beauté linéaire et la signification plastique de chacune d'elles, tout en lui ajoutant une dimension supplémentaire, née de sa combinaison avec les autres ». En ce sens, le contrepoint est marqué par une recherche d'harmonie et de communion, et ce, dans le respect de la liberté et de la singularité de chaque interprète, entendu ici métaphoriquement comme chaque être humain, dont la subjectivité est unique et irréductible. *Le Loup* semble d'ailleurs tout autant porté par cet idéal qu'il ne le porte lui-même.

Alors âgé de seize ans, Sébastien étudie le piano au conservatoire. Il fait la connaissance de Lucien, professeur de musique près de la cinquantaine. Sébastien, qui n'éprouve pas de honte envers son désir homosexuel, a déjà fréquenté, on l'a vu, Bernard, qui refusait de se conformer à quelque loi morale que ce soit, puis Georges, qui lui s'y conformait à l'excès. La relation qu'a eue Sébastien avec Bernard agit dès lors comme point de référence : marqué par cette première liaison, audacieuse et particulièrement décomplexée, Sébastien ne peut s'empêcher de comparer ce qu'il vit avec ses partenaires ultérieurs à celle-ci. Fort de cette première expérience hors-norme, le personnage principal affiche une certaine légèreté quant à son désir, laquelle confronte ses partenaires. Non seulement était-ce le cas de Georges, mais c'est aussi celui de Lucien, « qui m'avait ému, [raconte Sébastien] [...], sans doute parce que je voyais en lui une image de l'enfer : un cœur atrophié, une âme asservie par des règles morales qui l'étiolaient » (*LL*, 36). Décidé à prendre sous son aile cette « brebis galeuse » (*LL*, 39) qu'il voit en Sébastien, Lucien l'invite à discuter chez lui. À la demande de ce dernier, Sébastien lui partage ses expériences homosexuelles, ce qui choque le professeur, qui prend un malin plaisir à voir ses pensées impures concrétisées par le récit de Sébastien, qu'il ne se gêne pas de juger :

[...] à peine avais-je commencé le récit de mes aventures [rapporte Sébastien] que je reconnus en lui le profil du confesseur pâissant sous l'aveu du pénitent. On eût dit que je lui révélais un monde d'orgies et de tumultueuses passions de l'autre côté du mur où il se tapissait avec ses cahiers de musique bien ordonnés, son piano aux sons métalliques, ses livres fastueux. S'il osait me regarder furtivement, c'était comme pour me dire : « Comment de telles choses peuvent-elles exister, mon Dieu ? », se félicitant de ne pas les avoir connues plus tôt (*LL*, 40).

C'est que le professeur de musique, soucieux de sa réputation et de son ego, a toujours cherché à résister à son désir homosexuel et aux tentations, érigeant un rempart entre son intellect et ses affects. Derrière ses livres et son piano, Lucien se terre, fait barrage à ses désirs. Il estime d'ailleurs avoir assez bien réussi à ce chapitre et s'en enorgueillit : « J'ai une réputation au conservatoire à préserver, ces choses sont sans importance pour vous, mais pour moi, c'est toute ma vie » (*LL*, 49).

L'ouverture de Sébastien et le braquage de Lucien

Or, Sébastien décèle une faille chez l'infatué professeur : un désir homosexuel inavoué et jugulé. S'énamourant de lui en raison justement de l'austérité exacerbée qu'il ressent chez cet homme rigide – « sa maladresse me touchait, je me disais qu'une sorte de tendresse écroulée se dissimulait sous ce masque d'autorité et de gêne » (*LL*, 39) –, Sébastien confronte Lucien à ses propres démons.

Celui-ci réagit en se défendant et en condamnant :

Les mots les plus injurieux sortaient de sa bouche, j'entrais dans cette existence repliée et puritaine comme un vent de scandale. C'était la première fois que l'on me marquait au fer rouge, que j'appartenais à une caste : ces mots fielleux rentraient dans ma chair comme des clous, parce que j'avais aimé Bernard, cédé aux caresses d'un vieil homme, parce que j'avais vécu ce que j'avais à vivre, j'étais soudain, aux yeux d'un autre, le plus vil des criminels (*LL*, 41).

Lucien ne poursuit pas nécessairement de sombres desseins à l'égard de Sébastien. Cela dit, l'adage est ici de mise : l'enfer est pavé de bonnes intentions. La relation entre Sébastien et Lucien montre comment deux subjectivités peuvent s'affecter mutuellement et se détruire, même quand ce n'est pas le but recherché. Bien que Lucien soit le plus âgé, il n'a manifestement pas le même parcours que Sébastien qui, tout compte fait, est construit par Blais comme doté d'une plus grande maturité et d'une plus grande ouverture. L'homophobie intériorisée et la haine de soi avec lesquelles est aux prises Lucien s'avèrent destructrices chez Sébastien.

Le drame du narrateur mène au constat suivant : décidément plus mature que la majorité de ses contemporains et, par ailleurs, attiré par des hommes d'une autre génération, qui ont grandi dans des environnements socioculturels encore plus homophobes que celui dans lequel il baigne, Sébastien est condamné à être le seul partenaire de la dyade ou de la triade capable d'assumer ses pensées, ses gestes et ses désirs en matière d'homosexualité. C'est cette condamnation que l'autrice s'emploie à dépeindre. Elle illustre qu'à l'époque de la diégèse, l'isolement s'ajoute à la

clandestinité, même au sein de ses pairs. Si Sébastien est disposé à aider ses partenaires plus âgés à entamer une réflexion potentiellement positive et émancipatrice – car c’est bien là ce que Sébastien semble chercher plus que tout : incarner ce guide spirituel qui a fait défaut en leur temps à ses semblables plus âgés et pour lesquels il éprouve de la compassion –, ses partenaires, quant à eux, ne veulent pas de cette aide, qu’ils ressentent comme de la pitié. Épris de verticalité, de cette verticalité patriarcale dans laquelle ils ont baigné, ils sont réfractaires à cette inversion des rôles hiérarchiques. En ce sens, le personnage de Sébastien est queer non seulement du fait de ses idées et de ses croyances, mais également par son actualisation d’une forme d’horizontalité, par son refus de la hiérarchie, par sa croyance qu’il peut, malgré son jeune âge et sa courte expérience de vie, venir en aide à des gens qui devraient, selon l’idéologie patriarcale dominante, ne plus en avoir besoin, ne pas faire preuve de faiblesse, n’être que des exemples à suivre. Lucien n’est plus à l’âge des doutes identitaires. Il croit avoir résolu durablement ses problèmes de désir et vivre sereinement. Qu’à cela ne tienne, l’arrivée de Sébastien dans sa vie, avec son insolence et son ingénuité, le bouscule. Et c’est en réaffirmant son pouvoir sur Sébastien que Lucien se protège : c’est lui le maître, et Sébastien ne peut être autre chose que l’élève.

Cependant, Lucien est incapable de s’en tenir à une relation strictement professionnelle avec son élève. Il se donne le droit d’entretenir une intimité avec Sébastien sous prétexte qu’il s’agit d’un pauvre être talentueux qu’il doit sauver. Le personnage de Lucien est textuellement dessiné comme étant animé de la conviction qu’il lui faut user de son influence auprès de ce jeune homme pour le recadrer et le soigner, qu’il en va de son devoir :

Si je vous aimais, ce ne serait pas pour vous-même mais pour effacer en vous toutes les caresses subies, pour vous remettre sur le droit chemin, ce ne serait que pour vous guérir. [...] Je vous aimerai tendrement, avec toute la limpidité dont vous avez besoin après tant de taches dans votre vie. Je vous prendrai de temps en temps dans mes bras comme une mère son enfant [...]. Mais je vous le répète, ce genre de choses ne m’intéresse pas. Vous aimer un peu comme mon fils, qui sait, c’est peut-être ce que vous attendez de moi ? (*LL*, 42-43).

Sébastien n'a cure de cette aide maternaliste, car il ne s'estime ni fautif ni dépravé ni malade. On l'a dit, il est plutôt dépeint comme authentique et entier, fidèle à ce qu'il ressent, à ce qui le remue, et beaucoup plus libre que celui qui voudrait corriger ses mœurs dites déviantes, dans la mesure où il est apte à se forger son propre système de valeurs, à l'opposé de Lucien qui s'en remet plutôt à l'idéologie dominante de son époque : un système hétéropatriarconormatif pétri de valeurs judéo-chrétiennes :

- [Lucien] marchait à mon bras en me disant avec une douceur qui irritait tout mon être :
- N'est-ce pas plus gentil, plus normal ainsi ? Nous marchons ensemble dans les bois. Nous sommes unis. Et pourtant il n'y a rien entre nous. Pourquoi cette obsession du sexe chez vous ?
 - Vous ne comprenez pas : c'est que nous sommes hypocrites, vous et moi. Je n'ai pas eu de liens sexuels avec mes frères et pourtant il n'y avait entre eux et moi, autrefois, aucune hypocrisie. Mais vous, vous m'imposez, notre relation est fautive au départ (*LL*, 43-44).

Se développe donc une relation où le plus jeune amène le plus âgé à se décomplexer, à s'assouplir, à aller à la rencontre d'un désir qu'il a toujours cherché à réprimer, à l'encourager à se lancer dans une quête d'authenticité ; alors que le plus âgé, convaincu qu'il est possible de mener une vie vertueuse en sublimant ce désir honteux, s'évertue à guérir son élève de ce qu'il considère comme une maladie qu'il sait avoir lui-même. Une relation spéculaire naît alors, où Lucien voit dans l'autre son propre défaut, cette tache qui aurait pu le faire basculer et le mener à la perdition, et où Sébastien voit dans l'autre ni plus ni moins que son propre désir, un désir peut-être condamné socialement, mais néanmoins présenté comme sain et souhaitable par le narrateur parce qu'authentique et en phase avec ce qu'il ressent. Un fossé se creuse donc peu à peu entre les deux hommes qui, à leur façon, se veulent pourtant du bien, ce qui les mène à la souffrance et à la rupture. Il s'agit d'une relation propice à rendre compte de la façon dont deux sujets peuvent s'affecter mutuellement, indépendamment de leurs intentions.

Évolution des affects ressentis par Sébastien et Lucien au cours de leur relation

Au conservatoire, lorsque Sébastien essaie de signifier, par le regard, son intérêt à Lucien, ce dernier se distancie immédiatement de la lecture que Sébastien fait de son identité sexuelle, comme en témoigne le narrateur : « [...] tout en affirmant devant moi : “Je ne suis pas de ceux-là”, Lucien songeait à me sauver, à réhabiliter la brebis galeuse qu’il voyait en moi, sur le plan sexuel » (LL, 39). Dans le déni de Lucien et l’acharnement de Sébastien s’amorce un douloureux tango où chacun tentera, à sa façon et selon ce qu’il croit être le mieux, de sauver l’autre.

Rapports à l’espace-temps et affect

En plus du fossé générationnel, des mentalités difficilement conciliables séparent les deux hommes, ce qui a un impact sur leurs attentes et leur rapport au monde. Alors que Sébastien, qui accompagne Lucien dans sa maison de campagne, aimerait sortir pour se promener la nuit, le maître de contrepoint veut plutôt se coucher :

- Sors avec moi. Allons dans la forêt, il faut que je bouge. [...]
- Sortir, à cette heure ? Mais il est minuit, et puis c’est ridicule, on nous verra. Je ne vous comprends pas, vous êtes pianiste, avez même un certain talent, [...] nous écoutons les plus belles sonates de Mozart et vous, vous avez envie de sortir. Courir dans les bois, comme un gamin. À seize ans, moi, j’étais plus sérieux. Mais il y a une telle séparation entre votre génération et la mienne. Vous n’avez aucune discipline, nous ne pourrions jamais nous comprendre.
- Nous pourrions nous promener toute la nuit, et boire du vin en marchant.
- Je monte me coucher. Je dois me lever tôt demain. Faites ce que vous voulez. J’achevai de boire seul le vin, sans soif. La pensée du lit blanc qui m’attendait, d’une vie immaculée dans laquelle on m’imposait de tracer un sillon, cela me rendait presque fou. Le feu se consumait lentement dans la cheminée, quelle nuit de lune, quelle nuit pour vivre nous avons perdue ! (LL, 44-45).

Selon Frédéric Lordon, les affects sont le produit des structures sociales et des contextes culturels : « [...] c’est d’avoir été affecté dans et par les structures que les individus ont désiré se comporter comme ils se comportent » (2013 : 13). En outre, comme le soutient Sara Ahmed, il faut considérer l’aspect social et acquis des émotions, car elles sont le fruit d’une construction et elles

n'appartiennent pas en propre aux sujets qui les ressentent : « [...] feelings do not reside in subjects or objects, but are produced as effects of circulation [...]. The circulation of objects allows us to think about the 'sociality' of emotion » (2014 : 8). Selon cette logique, la société hétéropatriarccapitaliste conditionne les affects. Dans l'extrait cité, Sébastien est jeune, il n'a pas d'obligations ni de réputation à préserver. Son horaire, qu'il refuse de soumettre à l'injonction de productivité, ou à ce que Freeman appelle la chrononormativité (2010), lui appartient. Il est libre, beaucoup plus que Lucien, de faire ce qu'il veut au gré de ses désirs. Sans compter que pour Sébastien, la nuit suscite un espoir que le jour ne connaît pas. Elle offre des possibilités qu'il faut absolument saisir⁵². Une urgence de vivre, de saisir le moment motive Sébastien. Pour Lucien, la nuit est synonyme de tranquillité et de repos, ce doux repos que méritent les gens rangés et organisés dont la vie est en droite ligne avec les lois morales et productivistes de leur temps. Il faut aussi dire que Lucien ne saurait faire un usage transgressif de la nuit, du moins à long terme, car sa situation de travailleur l'assujettit à l'horaire du capitalisme. C'est à ce prix que se construit sa réputation. Comme il a un titre et qu'il est connu par plus de gens qu'il est lui-même capable d'en reconnaître, il se plie aux exigences de la notoriété, laquelle est nécessairement tributaire de la norme, d'où la nécessité pour lui de policer ses mœurs, de se conformer aux valeurs dominantes de son époque. Jouissant d'une posture privilégiée, il a trop à perdre pour ne pas mener une vie rangée.

Une reconnaissance mutuelle déniée

Le soir où Sébastien désire se promener dehors alors que Lucien veut se coucher, enivré par une bouteille de vin, le plus jeune des deux hommes finit par aller rejoindre le professeur dans sa

⁵² En ce sens, alors que le jour est associé à la productivité hétéropatriarccapitaliste, la nuit est liée au monde souterrain du queer où règne un temps improductif, hors de l'ordre dominant.

chambre dans l'espoir d'avoir une aventure sexuelle avec lui. D'abord troublé par la demande de Sébastien, à laquelle il tente obstinément de résister, Lucien finira par accepter, pour ensuite le regretter amèrement, comme le relate le narrateur :

Enfin, avec des pudeurs de vierge, il me dit :

- Je ne veux pas me déshabiller devant vous, disparaissant dans le corridor pour se dénuder.

Il revint, me prit dans ses bras, le visage baigné de larmes. Cet homme qui avait eu plusieurs liaisons avec les femmes, [...] c'était le même homme qui, simplement parce qu'il avait posé son corps sur le corps d'un garçon plus jeune que lui, cela, sans oser aucune caresse, sous prétexte d'apaiser un peu la faim de son compagnon, disait-il, avait le sentiment, non pas d'un don, mais d'une culpabilité effroyable [...].

Pleurant ainsi et m'appelant toujours son enfant, son enfant chéri et égaré, je savais qu'il pleurerait surtout sur lui-même. [...] se séparant de moi, [...] il me disait d'un air affligé :

- Non, je ne veux pas, je ne peux pas. Au moins je n'aurai pas consenti à cela (cela qui était la lie de la terre, la perte de toute dignité, la chute, la mort de tout culte personnel) (*LL*, 46-47).

En plus du profond mal-être de Lucien, on observe également une inversion de la relation : c'est l'élève qui devient professeur, c'est lui qui, sur le plan affectivosexuel, malgré son jeune âge⁵³, est en mesure d'enseigner à Lucien la sexualité entre hommes de même que le lâcher-prise, le non-jugement, la sensualité, la fusion avec le corps et ses désirs. Or, Lucien sera profondément bouleversé par cette initiation aux plaisirs homosexuels, à laquelle il regrettera pourtant d'avoir participé. Ce qui cause cette immense honte selon la perspective du narrateur, c'est que Lucien a ressenti du plaisir à se retrouver nu près de Sébastien et que ce dernier a perçu ce plaisir :

[...] il avait été trahi par son visage, par ce pli de cupidité sur ses lèvres, par le sourd gémissement de tous ses sens fouettés et aussitôt réprimés. Cet instant fut si dramatique pour lui que jamais il ne me le pardonna : il me dit ensuite : « Vous m'avez séduit, vous en aviez l'intention mais je n'ai pas cédé ! », sachant parfaitement que de nous deux il était l'amant et le séducteur. Mais cette nuit-là, [...] j'éprouvais beaucoup de joie à le consoler. [...] je savais qu'il ne serait jamais aussi proche de moi qu'il ne l'avait été cette nuit-là [...] (*LL*, 47-48).

⁵³ Cette inversion est cruciale, car elle transgresse le script de l'initiation sexuelle traditionnelle qui, comme l'a montré Catherine Dussault Frenette (2018), met en scène un homme plus âgé et une jeune femme, pour ne pas dire très jeune, comme l'illustre le roman *Lolita* de Vladimir Nabokov. En faisant de Sébastien l'initiateur de Lucien, Blais contribue à queeriser ce scénario patriarcal.

Déclin de la relation amoureuse

Après cet événement traumatique pour Lucien et cette relation sexuelle avortée pour Sébastien, qui rêvait d'« [une] nuit et [d'un] combat voluptueux » (*LL*, 47), s'ensuit « le châtement d'un orgueil immense et torturé » (*LL*, 36) pour le professeur. Désormais, les deux hommes s'affecteront de façon résolument négative. Afin de faire payer à Sébastien le plaisir qu'il a ressenti auprès de lui mais qu'il refuse de reconnaître, Lucien devient distant et froid. Meurtri dans sa fierté d'homme vertueux qui se croit en maîtrise de ses moyens, il déclare à Sébastien : « Vous avez voulu me vaincre, nous verrons bien qui sera le plus fort. Je crois que vous avez surtout le désir d'être dompté, vous le serez. Je ne vous laisserai plus faire tous vos caprices » (*LL*, 50). Il décide alors de ne plus inviter Sébastien à la campagne, de l'ignorer lorsqu'il le croise au conservatoire ou en ville, de ne plus lui adresser la parole pendant trois mois. Et lorsque Sébastien lui propose de rompre, Lucien refuse, rétorquant qu'il ne peut pas, qu'il a une « responsabilité » (*LL*, 54) envers lui, qu'il doit l'« épargner » (*LL*, 54), le préserver, le sauver.

Une relation d'amour-haine s'installe alors entre les deux hommes. Même si Sébastien se rend compte que Lucien le méprise, même s'il est conscient que ce dernier le fait souffrir, il éprouve toujours de l'amour pour lui et n'arrive pas à se détacher. Quant à Lucien, il se montre froid et indépendant, tout en continuant de l'inviter dans sa maison à la ville sous prétexte de devoir poursuivre son entreprise d'assainissement des mœurs et de redressement. Cela dit, Sébastien demeure fidèle à lui-même et ne se laisse pas manipuler, malgré les discours que lui livre le professeur sur ce qui est sain, sur la nécessité de désirer les femmes et de vivre comme un hétérosexuel coûte que coûte :

Je ne veux pas avoir eu ce désir de vous sauver pour mieux vous perdre. J'ai confiance en vous. Je me dis que je pourrai peut-être vous présenter une jeune fille dont vous

serez un jour amoureux. Le salut, c'est la femme qui vous l'apportera, pas un homme auprès de qui vous n'exercerez que votre autorité, sous cet aspect de candeur [...].

- Mais Lucien, aimer une jeune fille serait contre ma nature, ce n'est pas si simple.
- Contre ma nature ? Votre nature anormale, mutilée...
- Je ne mentirai pas en aimant une jeune fille.
- Vous ferez ce que je dis car vous m'aimez. Par amour pour moi, vous changerez...
- Non.
- Pourquoi détestez-vous les femmes, enfin ? Que vous ont-elles fait ? Le plaisir qu'elles vous donnent est tellement plus naturel, plus beau que cette sorte d'onanisme vicieux que vous pratiquez, vous et vos pareils, d'ailleurs, je n'en sais rien, mais j'ai lu un peu à ce sujet et cela me dégoûte, croyez-moi, je suis bien satisfait d'être un homme normal, mon Dieu !
- Pourquoi détesterais-je les femmes parce que je préfère les hommes ?
- Parce qu'il faut choisir ce qu'il y a de plus sain dans la vie. Vous n'avez jamais pensé au mariage ? Je vous assure que je vous aiderai beaucoup dans cette direction.
- Ah ! Laissez-moi, j'en ai assez !

Lui qui méprisait l'amour que j'avais choisi, pourquoi l'aimais-je tant [...] ? (LL, 51-52).

Blais fait entendre par le personnage de Lucien le discours social, empreint de dédain, d'hypocrisie et de sanisme⁵⁴. Du même coup, elle corrige le préjugé selon lequel une personne homosexuelle entretient nécessairement une haine pour l'autre sexe, voire que son orientation sexuelle repose sur la misogynie ou la misandrie. Elle fait aussi ressortir, par les paroles de Lucien, la haine de soi qui afflige de nombreux gais. Sébastien défend dans ce dialogue ce qui était indéfendable au début des années 1970⁵⁵. Mais puisqu'il se sait dans la bonne voie, celle qu'il trace lui-même, il n'a que faire des obligations morales de son temps. Un mariage arrangé, pour ne pas dire forcé – car c'est bien ce que Lucien s'emploierait à mettre en place avec ardeur s'il parvenait à convaincre Sébastien – n'est manifestement pas une option à considérer pour le jeune musicien. Celui-ci résiste à

⁵⁴ Selon Jennifer Poole, il s'agit d'un « système de valeurs selon lequel il est admissible de s'en prendre aux fous, de les rejeter, de les discréditer et de les violenter. Le "sanisme" est une forme d'oppression, et la cause de la stigmatisation. Il peut se manifester en dépit des meilleures intentions » (Gillis, 2015).

⁵⁵ À cet égard, le reportage « Les gais sortent de l'ombre (1969-1979) », diffusé par Radio-Canada dans le cadre de son émission *Tout le monde en parlait*, permet de saisir la pleine mesure de la répression dont étaient victimes les personnes LGBTQ dans la décennie 1970 au Québec. Ajoutons à cette source le collectif dirigé par Remiggi et Demczuk, *Sortir de l'ombre : histoire des communautés lesbienne et gaie de Montréal* (1998).

l'influence « vertueuse » de Lucien, tandis que ce dernier promet, pour mieux se préserver de l'opprobre, les codes moraux de son époque.

Les deux cherchent à s'influencer mutuellement, se transformer, mais la transsubjectivité n'opère pas, d'où la stérilité de leurs échanges. Effectivement, l'un n'arrive pas à amender l'autre et, conséquemment, à se racheter par procuration, tandis que l'autre ne parvient pas à persuader l'un de l'authenticité de son désir et de l'acceptabilité de son amour envers les autres hommes :

[...] j'avais déçu son espoir de me réhabiliter, je n'avais pas accompli sur moi-même la correction qu'il espérait. Il était toujours le père magnanime, d'une droiture sans failles [*sic*], et moi, le fils inquiétant qui risquait d'amener la débauche dans sa maison. Aussi, il ne mentait pas lorsqu'il me disait :

- Vous ne me faites que du mal et moi je n'ai toujours désiré que votre bien ! Vous avez bouleversé mon existence : êtes-vous satisfait maintenant ? Vous aurez été le plus grand malheur d'une vie (*LL*, 56).

Le « fils inquiétant », c'est bien le fils queer, celui qui ne reconduit pas le système hétéronormatif, qui ne se reproduit pas biologiquement et qui n'assure pas le reprofuturisme. De surcroît, ce fils se révèle « inquiétant » puisqu'il est plutôt susceptible de se reproduire *culturellement*, c'est-à-dire propager la culture queer dans laquelle il s'inscrit et qui est considérée comme délétère par des homophobes comme Lucien, qui ne remet pas en question « la valeur non interrogée du futur hétéronormatif » (Edelman, 2004 : 4, je traduis) et pour qui les homosexuels incarnent irrémédiablement « la négativité opposée à toute forme de viabilité sociale » (Edelman, 2013 : 295).

On aura compris que, dans de telles circonstances, la relation entre Sébastien et Lucien est vouée à l'échec. L'amour s'amenuisant, Sébastien en vient à ressentir de plus en plus de pitié envers Lucien, cet être étouffé par la haine de soi et prisonnier de sa solitude. Faisant le bilan de sa relation avec Lucien, Sébastien pense : « Si je lui avais crié avec une trop grande franchise : “Aime-moi !”, lui avait eu la subtilité, la maturité surtout de dire de façon plus couverte : “Je suis seul”, et puis il avait été affolé par la vérité physique de son aveu et méprisait en moi la pitié qui l'avait accueilli

et enveloppé, pitié bien amère car je m’agitais dans son étreinte chaste comme dans un buisson d’épines » (LL, 59).

Le constat d’un amour salvateur impossible

En rétrospective, à l’instar de la relation entre Sébastien et Georges, on a donc affaire ici à un amour intergénérationnel où l’homme le plus âgé, bien qu’il soit homophobe, se lie à un jeune homme en qui il reconnaît le désir homosexuel qu’il a lui-même passé sa vie à cacher et à dompter. À travers ces deux relations intergénérationnelles, Marie-Claire Blais fait le procès d’une société en voie de disparition – qu’elle pousse elle-même vers la sortie. Cherchant à se guérir à travers Sébastien, Lucien fait le pari de laver ce dernier de ses péchés en lui prodiguant ce qu’il croit être une saine affection. Or, tel est pris qui croyait prendre : Lucien découvre son désir homosexuel et éjacule aux côtés de Sébastien lorsque ce dernier passe une nuit dans la chambre du professeur. Il devra alors apprendre à vivre avec ce qui se cache sous la pointe de l’iceberg, avec ce qu’il a tenté de laisser immergé toute sa vie mais qui émerge finalement, à son grand désarroi. Quant à Sébastien, ayant toujours réussi à négocier son désir homosexuel en toute franchise, il voit en Lucien un homme qui, sous sa prestance, cache une grande souffrance retenue, ce qui induit chez lui de la pitié et de la compassion. Il est cependant tout autant attiré que rebuté par cet être de marbre prisonnier de la morale de son temps, qu’il s’enorgueillit de respecter.

La relation que Sébastien et Lucien entretiennent dans *Le Loup* est marquée notamment par la haine de soi, la honte, le déni, l’incompréhension, la pitié, la nostalgie, le mépris et le malheur. En mettant en scène des personnages homosexuels dans une société qui leur est hostile – on parle ici de l’époque qui précède la disparition des collèges classiques au Québec et le projet de loi ayant

décriminalisé l'homosexualité au Canada en 1969, connu sous le nom de « bill omnibus »⁵⁶ –, Marie-Claire Blais donne à voir une pléthore d'affects queers, dont la peur de mal tourner, la crainte de sombrer, l'angoisse d'être dévoilé et de perdre la face, la honte d'être ce qu'il ne faudrait surtout pas être, d'incarner le mal, la douleur du déni de soi-même, le mal-être dû à l'écartèlement entre la perception de soi, la perception que les autres ont de soi et ce que le soi lui-même croit être véritablement en dépit de l'image qu'il projette et qu'il est encouragé à renvoyer, l'anxiété causée par la nécessité de se surveiller en permanence, le mépris de ses semblables, mais aussi la compassion, l'apaisement, même éphémère, suscité par le sentiment – ou l'impression – de communauté, le bonheur d'avoir le courage de vivre en toute authenticité loin de l'hypocrisie à laquelle confine un système hétéronormatif oppressif et violent.

Sébastien et Éric : une relation vampirique

Dans cette quatrième section, il sera question des effets destructeurs du système de croyances et de préjugés homophobes sur le sujet queer qu'est Éric et ses répercussions néfastes sur Sébastien qui, malgré sa volonté de rendre son partenaire heureux et de partager ce bonheur au sein d'un trouple, se heurte à l'égoïsme d'Éric. Ayant été privé longuement de liens affectifs et amoureux avec d'autres gais, celui-ci s'accapare avec avidité de chaque maigre plaisir qui s'offre à lui, ne laissant à Sébastien que des miettes et tout le poids du travail émotionnel lié à l'établissement et au maintien de la relation.

Au moment où s'ouvre le récit, Sébastien cohabite avec Éric. Il s'agit de la relation amoureuse correspondant au présent de la narration. Éric, comme Georges et Lucien, est lui aussi plus âgé que Sébastien. Il enseigne la musique et a d'ailleurs déjà été le professeur de Sébastien. Il

⁵⁶ Dans une perspective nord-américaine, le cadre temporel de la diégèse correspond également à la période pré-Stonewall, pendant laquelle les marches de la fierté n'existaient pas et où les queers devaient vivre dans l'ombre.

est décrit comme un personnage âpre et jaloux qui a souffert de ne pas avoir eu un accès qu'il estime légitime à ce qu'on peut nommer les biens affectifs. Le collectif queer montréalais Les Panthères roses propose une brève théorisation du concept de biens affectifs en le calquant sur le fonctionnement de l'économie de marché :

[...] la rareté des biens affectifs creuse des fossés entre « possédant-e-s » et « non-possédant-e-s ». Les exclu-e-s de l'affection sont légion, exclu-e-s par leur physique, par leur manque d'expérience, leur manque d'aisance, leur manque de confiance en soi, face à cet enjeu énorme et complexe qu'est l'accès à l'Amour... On peut dire qu'elles manquent de capital affectif. Et comme dans tout système de domination, moins on a de capital, moins on a de chances d'en gagner : c'est un cercle vicieux. Les exclu-e-s de l'affection manquent d'assurance au départ, donc vivent peu d'expériences affectives, donc n'ont jamais l'occasion de gagner de l'assurance, donc restent handicapé-e-s, à moins d'une rencontre de type miraculeux (Les Panthères roses, [En ligne]).

De fait, les manifestations affectives entre hommes auxquelles Éric aimerait accéder sont rares. Comme nous le verrons, il est également juste d'affirmer que l'homosexuel souffrant de solitude qu'est Éric manque d'aisance, d'expérience et de confiance en soi. Il faut dire qu'il est plutôt démuné : jouit-il de réelles possibilités de se réseauter avec d'autres hommes ? Puisque les lieux de socialisation gais sont quasi inexistantes dans l'environnement d'Éric, il est en quelque sorte condamné à éprouver une carence affective.

Subjectivité queer d'Éric : solitude, rejet de soi et peur de ses semblables

Le roman montre que même si Éric, contrairement à Bernard, à Georges et à Lucien, a eu à quelques reprises dans sa vie l'occasion de se joindre à d'autres gais, il s'en est souvent empêché et, s'il s'est permis de le faire, c'est sous le signe de la circonspection, de l'amertume et de l'insatisfaction. À propos d'un couple d'étudiants dans la vingtaine qu'Éric a connu, ce dernier raconte à Sébastien :

[...] je les vis qui luttèrent ensemble, presque nus dans la neige, un soir : cette vision me pénétra car elle était celle d'un achèvement physique assez grand ; je haïssais leur beauté jumelle, le son de leurs rires et cette agressivité dans leurs yeux qui se transformerait trop vite en langueurs et en gémissements, pourquoi étaient-ils ainsi

réunis quand j'étais de plus en plus seul, banni du monde ? Une voix s'éleva soudain dans la nuit et m'appela : « Mais viens donc près de nous, il ne faut pas rester seul dans la vie ! » Je n'avais qu'à descendre la pente de neige pour me joindre à leur intimité et à leur chaleur mais je ne le fis pas. J'ai toujours été incapable de me joindre au bonheur de deux êtres (*LL*, 161).

N'arrivant pas à se réjouir pour ses semblables qui s'aiment, Éric éprouve une vive douleur en constatant le plaisir que d'autres parviennent à se procurer. Le passage est écrit de manière à contraster le froid et la chaleur, la solitude et la compagnie. Alors que les deux étudiants sont « ensemble », « réunis », qu'ils partagent « chaleur » et « intimité », qu'en se collant tous les deux, ils résistent au froid, Éric est « seul, banni du monde » et reste dans la neige et le froid. Soulignons par ailleurs que le rapprochement sexuel ici décrit a lieu dans un milieu de prime abord hostile – dehors, l'hiver, le soir –, ce qui laisse entendre la difficulté qu'ont les deux amants de se rencontrer et, parallèlement, la force de leur désir : ce n'est ni le froid ni le potentiel inconfort qui les arrêtent. D'ailleurs, Éric se présente comme le témoin de cette difficulté : « Ils devaient beaucoup s'aimer, me disais-je, pour renoncer ainsi à l'approbation familiale et sociale, que de vitalité, de ténacité, j'aurais aimé déployer ainsi pour un autre ! » (*LL*, 160). Les suivant dans leurs activités, malgré la souffrance qu'il ressent à les voir s'aimer sans pouvoir lui aussi former un couple avec un autre homme, Éric se torture. Mais il s'agit là de la seule communauté à laquelle il a accès : « [...] ils m'invitaient partout avec eux, et je les suivais, consumé par une dévorante curiosité sans tendresse. Je croyais aimer la montagne, le ski, mais ce n'était que pour être avec eux, pour mieux les épier et les craindre à la fois » (*LL*, 161).

On constate que tout en cherchant le contact avec ce couple homosexuel, Éric reste seul. Il n'arrive pas à se voir en lui, à se sentir solidaire avec lui et à considérer qu'en voulant le bien de ce couple, c'est aussi au sien qu'il concourt. Il y a donc un balbutiement de communauté, mais Éric ne parvient pas encore à faire confiance à ceux qu'il a appris, en bon homosexuel forgé par l'hétéronormativité, à redouter. C'est ce qu'illustre Gayle Rubin lorsqu'elle rapporte qu'on l'avait

préparée à avoir peur des queers de toutes sortes, qu'elle avait grandi dans un monde qui la poussait à se tenir loin des personnes qui constituaient pourtant ses pairs, qu'en suscitant chez elle le dégoût et la crainte à l'égard de ses semblables, la société hétéronormative avait sapé les bases de toute solidarité et de toute sororité avec ceux et celles qu'elle était appelée, elle s'en rendrait compte plus tard, à aimer :

J'ai fait mon *coming-out* comme lesbienne dans une petite ville universitaire où il n'y avait pas de communauté lesbienne visible. [...] La communauté lesbienne la plus proche [...] était à trente mille de là, dans une ville où se trouvaient deux ou trois bars lesbiens. Il y avait un bar avec une clientèle essentiellement composée d'hommes gais, qui s'appelait le Flame. Pendant des années, j'avais entendu dire que c'était le genre d'endroits dont il fallait se tenir éloigné. On pensait vaguement que, si on y allait, il nous arriverait quelque chose de mal. Mais c'était le seul bar gai de la ville et j'y étais donc attirée. Je pris mon courage à deux mains et j'y entrai. À la minute où j'eus passé l'entrée, je m'y sentis bien. Le bar était rempli d'hommes gais et de quelques lesbiennes qui avaient tous l'air complètement inoffensif. Je compris à l'instant que c'était là mon peuple, et que j'étais du peuple contre lequel on m'avait mise en garde (2010 [1984] : 123-124).

Cette aliénation identitaire dont témoigne Rubin est également celle d'Éric : il n'est pas question de bars dans son cas, mais il ressent lui aussi un mélange de répulsion et d'attrance à l'égard d'autres personnes homosexuelles. Tout se passe comme s'il ne se sentait pas à l'aise de rapprocher sa subjectivité de celles des deux étudiants homosexuels. Il sait qu'il partage quelque chose avec eux, qu'il est lié à eux, que cela lui plaise ou non, mais il lutte contre ce lien.

Éric avait déjà vécu une situation semblable lorsque lui-même était étudiant. Dans ce cas-ci, c'est son camarade de classe, dont il aurait aimé la visite la nuit, qui l'ignore :

Moi j'étais un collégien sentencieux et bûcheur et nul ne songeait à venir vers moi pour m'initier à ses plaisirs. Il y avait, je me souviens, un jeune garçon de douze ans, pas davantage, il n'était pas beau, il avait un corps long et admirable, la grâce d'un jeune serpent, une tête amusante, des joues creuses, ce garçon possédait sans doutes [*sic*] des connaissances sexuelles très grandes car il était très admiré par ses aînés, je me disais qu'il viendrait un jour dans ma cellule, mais il ne vint jamais. Je me disais qu'il avait peur de moi, peur d'être trahi par le garçon normal que je représentais pour lui et cette absence de confiance me le faisait haïr (*LL*, 138).

Ce qu'Éric donnait à voir à ses pairs laissait entendre qu'il était hétérosexuel et donc potentiellement dangereux pour son camarade de classe. Étant donné la loi du placard qu'impose une société hétéronormative puissamment homophobe, la façon dont un sujet gai se perçoit lui-même, la façon dont il est perçu par ses semblables et la façon dont il interprète cette perception des autres ne concordent pas toujours. C'est le fossé entre l'expression de soi et l'identité qui pose problème, sans compter que l'homosexualité, tout comme le genre, a une dimension performative. Elle peut être jouée, comme au théâtre, elle peut se manifester par des gestes, des comportements, des intonations, un type d'humour particulier fonctionnant dans certaines situations comme autant de signes appelant la reconnaissance. Or, dans un environnement homophobe, il faut plutôt taire cette performance de l'homosexualité. Dans un contexte de clandestinité, où la survie sexuelle, pourrait-on dire, est liée à la possibilité de voir les autres gais et d'être repérés par eux tout en passant inaperçu aux yeux des hétérosexuels, c'est tout un travail de funambule qui doit être accompli ; celui-ci se fait au prix de mensonges et de saccage de sa subjectivité gaie.

Les différentes conceptions de l'amour au sein de la relation entre Sébastien et Éric

Dans la relation entre Sébastien et Éric, c'est encore une fois le même patron qu'avec Lucien et dans une certaine mesure Georges qui se rejoue : un personnage homosexuel âgé, cynique et désabusé, mène une vie solitaire relativement stable – autant qu'elle puisse l'être dans un milieu homophobe –, et plus ou moins satisfaisante lorsque Sébastien surgit. Au départ, celui-ci est perçu par Éric comme un cadeau du ciel, la chance d'une vie qu'il faut absolument saisir, mais au fur et à mesure que la relation se développe, le personnage plus âgé en vient à regretter la quiétude de son passé et se sent désormais inconfortable avec celui qui devait lui permettre de racheter une vie perdue, manquée. À ce titre, Éric dit à Sébastien : « [...] j'ai souvent eu la sensation de n'avoir

aucun droit à l'existence » (*LL*, 137), ce qui, de nouveau, fait écho à ce que Butler écrit à propos du besoin fondamental que chaque être humain éprouve quant à la viabilité de sa vie : « la possibilité [d'exister] est une nécessité » (2006 : 46). Quant à Sébastien, il est invariablement attiré par ces hommes plus âgés meurtris par une société homophobe qui ne nourrissent plus d'espoirs. Sébastien se voit alors investi de la mission de les guérir de leur mal-être, lui qui assume son désir homosexuel et qui considère que l'amour entre hommes est parfaitement valable. Éric explique ainsi à Sébastien comment il perçoit son comportement :

C'est la pitié et la foi qui vous perdent. Là où vous voyez une âme à racheter, une tête lasse se redressant sous la main de la consolation, il n'y rien d'autre qu'un homme mûr, souvent médiocre, un mauvais caractère, et cet homme a pris l'aspect, pour mieux vous séduire, ou parfois même sans aucun espoir de séduction, d'un vieil enfant à nourrir et à abreuver. Il saisit en vous ce qu'il veut bien saisir, pas nécessairement ce que vous aviez l'intention de lui donner, puis il part et cherche ailleurs des nourritures moins élevées, mais plus distrayantes (*LL*, 122).

De fait, selon Éric, Sébastien a une conception toute chrétienne de l'amour : « [...] donner votre morceau de pain, pour vous, c'est un geste qui vous apaise plus que de manger, n'est-ce pas vrai ? » (*LL*, 132). Il cherche d'abord et avant tout à aider son prochain en en prenant soin. C'est une relation où il pourra prodiguer du care que Sébastien recherche, et plus particulièrement auprès d'un aîné, ce qu'Éric a bien compris :

[...] vous avez la manie de vouloir aider, secourir, vous n'êtes pas un ami mais un infirmier. Pour vous, aimer un homme c'est une question, un berceau de douleur, vous avez le désir de soigner et moi celui d'être guéri. Mais après tout, c'est le cas de chacun, une femme qui nourrit son fils, dans le geste de nourrir sa propre chair, se nourrit d'abord, dans le geste de consoler, se console soi-même. Nous ne pouvons donc pas y échapper ! La charité est bien loin du monde naturel dans lequel nous aimons et vivons ! (*LL*, 128-129).

Une relation soignant-patient s'établit donc entre Éric et Sébastien. Non pas nécessairement parce que Sébastien se voit lui-même comme un infirmier en mission venu guérir son patient chéri, mais plutôt parce que le soin qu'il tient à apporter à Éric est ainsi perçu.

Si Éric, comme les autres partenaires de Sébastien d'ailleurs, souhaite qu'on prenne soin de lui, il se montre par contre revêche face à une telle propension. Ce qui est manifeste dans ce rapport amoureux impliquant une volonté de prendre soin de l'autre, c'est que dans tout le roman, il est dépeint à travers la métaphore de la nourriture. Nourrir et être nourri – ou plutôt comment bien nourrir et être nourri de façon satisfaisante – voilà la question centrale du *Loup*⁵⁷. Cette métaphore a pour effet de mettre en exergue l'importance – voire la nécessité fondamentale – d'avoir la possibilité de nouer des relations affectivo-sexuelles significatives, et ce, pour tout être humain, quelle que soit son orientation sexuelle.

En accord avec cette conception de l'amour comme façon de nourrir et d'être nourri, s'ajoute aussi cette croyance en un pouvoir guérisseur de l'amour. C'est la raison pour laquelle Éric, à qui Sébastien a présenté Gilles, un de ses ex, s'étant rapidement énamouré de ce dernier, s'exprime en ces termes : « [...] Gilles, un éblouissement, que voulez-vous, cela existe même à mon âge, on recommence à croire que quelqu'un a pour vous un pouvoir de guérison, et je le sais bien, c'est un rêve, on a tort d'attendre de l'autre une consolation quelconque [...] » (*LL*, 129). Cet espoir d'être guéri, non pas de l'homosexualité, mais des blessures du passé, par l'amour d'un être exceptionnel se retrouve fréquemment dans l'œuvre de Marie-Claire Blais⁵⁸. Le motif d'un jeune personnage apportant des soins à un personnage plus âgé envers lequel il a été conditionné à éprouver de la répulsion, mais dont il est néanmoins amoureux, revient souvent. Cela dit, cette relation peut également être inversée. Éric rend compte du plaisir qu'il éprouvait, au début de sa relation avec Sébastien, à prendre soin de lui, un peu comme s'il s'agissait d'un enfant ou d'un petit animal :

⁵⁷ En ce sens, le titre du roman à l'étude pourrait être interprété comme renvoyant à un rapport de force proie/prédateur, où certains personnages dont l'animalité du désir est soulignée, comme Bernard et Éric, sont en vérité aux prises avec une faim de loup, c'est-à-dire dévorante, incontrôlable et destructrice, qui les isole de la communauté qu'ils pourraient pourtant constituer avec leurs semblables et que Sébastien appelle de ses vœux. L'opposition entre l'esseulement et le regroupement, que laissent entendre les expressions *loup solitaire* et *meute de loups*, renforce également cette thèse.

⁵⁸ Par exemple, dans *Les Nuits de l'Underground*, à travers la relation intergénérationnelle entre Geneviève et Françoise, il est abondamment question du bien que le fait de prendre soin d'une personne aimée procure.

Il y avait en vous une bête que j'aimais domestiquer : [...] je rêvais de vous éduquer, et il y avait beaucoup à faire. [...] J'aimais vous laver, vous nettoyer, vous inculquer un peu de confort de vivre que j'avais eu en abondance. S'occuper de quelqu'un, c'est une ivresse. Mais ce n'est qu'une phase pour aller ailleurs. Avoir chez moi un garçon dont je lavais les cheveux, qui se laissait caresser dans une baignoire, dont je frictionnais les reins, tout cela n'était qu'un jeu, un jeu bien rafraîchissant mais qui a une fin (LL, 159).

Aussi, les caresses, la sensualité, la douceur sont au cœur de la description que fait Éric de sa manière d'exprimer son amour et son désir à l'égard de Sébastien, mais il s'agit là d'une finalité, laquelle sous-entend par ailleurs une volonté de domination, à tout le moins une position de surplomb. À l'opposé, Sébastien ne semble pas percevoir ce « jeu » comme une finalité, mais bien comme une étape vers autre chose. Le point de vue d'Éric s'apparente à une perspective masculine, dans laquelle le care, s'il peut être dispensé à l'occasion, doit rester de l'ordre du jeu. Après la méthode douce, il faut savoir passer à la méthode dure. C'est ainsi sur Sébastien que retombe le fardeau du travail émotionnel qu'implique le care, comme c'est généralement le cas des femmes dans la société patriarcale. L'importante propension au care chez Sébastien n'est souvent pas partagée par ses partenaires et cette inclination, tout compte fait, joue contre lui : si l'acte de prendre soin le rend heureux, on ne prend pas soin de lui équitablement, les soins qu'on lui accorde – et en retour seulement – ne sont pas à la hauteur de ceux qu'il donne. Il n'y a pas de réciprocité.

Une relation à sens unique, où l'un donne et l'autre prend

Ce constat se reflète dans le fait que les rapports intersubjectifs entre Sébastien et Éric sont peu productifs. Celui-ci a tendance à parler beaucoup plus que lui, et ce, de façon unidirectionnelle, ce dont témoigne Sébastien : « Éric m'interrogeait ainsi sans attendre ma réponse car il poursuivait avec le même élan [...] » (LL, 131). Le point de vue de Sébastien n'est pas sollicité et Éric se contente généralement d'énoncer ce qu'il pense comme des vérités. Soulignons que dans le dernier chapitre du *Loup*, où il est essentiellement question de la relation entre Sébastien et Éric, ce qu'on

apprend sur celle-ci et sur la manière dont Sébastien la perçoit et la vit provient surtout d'Éric lui-même, même si c'est Sébastien qui est le narrateur. Ce chapitre comprend surtout des dialogues, dans lesquels Éric parle longuement et Sébastien répond peu ou pas du tout. Conséquemment, la voix du cadet est parasitée par celle de son aîné. Le lecteur ou la lectrice a alors tôt fait de constater l'attitude surplombante d'Éric qui, la plupart du temps, explique à Sébastien son comportement, son ressenti, ses relations passées, etc. Le concept de mecspliation, d'abord utilisé pour rendre compte de l'attitude condescendante d'un homme qui explique à une femme qui se fait invariablement expliquer (Solnit, 2018), me semble applicable ici, dans la mesure où Sébastien, s'il est un homme, est infériorisé en raison de son âge, comme l'est une femme dans une situation de mecspliation, à la différence près que la femme a beau être plus jeune, du même âge ou plus vieille, cela ne change rien. En somme, la relation amoureuse entre Sébastien et Éric se révèle inégalitaire. Sébastien veut absolument aider Éric à se rapprocher de son désir homosexuel et à faire la paix avec celui-ci, mais Éric utilise Sébastien pour se fortifier et investir une autre relation ou se consoler pour ensuite retourner vers cette autre relation (celle qu'il entretient avec Gilles), sans alimenter sa relation avec Sébastien.

Le passage qui rend le plus manifeste la détresse qu'éprouve Sébastien à ne pas arriver à bien lire dans les pensées d'Éric, à bien saisir son fonctionnement psychologique pour ensuite deviner ses besoins et les combler – voilà une tâche colossale, voire une mission impossible, qui s'apparente à celle d'une mère à l'égard de son nouveau-né – est celui-ci :

[...] cet Éric nocturne qui s'attachait à moi apparaissait dans mon sommeil à l'improviste, lourd dans ses appétits et délicat dans ses confidences, prenait plus de place en moi-même que le poids de ma propre vie, lui seul existait, affamé, gémissant, coupable, parlant à mon corps comme à un mur de confession et d'expiation, et c'est ce cri, né de ses lèvres liées aux miennes, de son bras autour de mon cou comme celui d'un enfant qui se noie, c'est cela seulement que même avec des caresses je ne pouvais pas pénétrer, cette méconnaissance que j'avais d'un autre, il était un être, une entité bonne et mauvaise, et je n'entendais de lui que la rumeur que l'on entend peut-être, égaré au fond d'une caverne (*LL*, 166).

Cet extrait rend compte de l'attitude d'Éric alors qu'il vient de s'énamourer de Gilles, que lui a présenté Sébastien dans l'espoir qu'ils puissent constituer un trio amoureux harmonieux. Or, possessif et jaloux, Éric écarte rapidement son partenaire pour garder à lui seul le nouveau venu. Il maintient tout de même sa relation avec Sébastien pour se consoler lorsque les choses se corsent avec Gilles. Soulignons par ailleurs que si Éric a pu développer une relation avec Gilles, c'est parce qu'il était fortifié par la présence de Sébastien dans sa vie, avec qui il cohabitait. Donc, bien qu'Éric ait évincé Sébastien de la triade, il continue de lui imposer son désir et son besoin de se confesser, et ce, de façon complètement unidirectionnelle. C'est du moins ainsi que le ressent Sébastien lorsqu'Éric se sert de sa présence : « [...] parlant à mon corps comme à un mur de confession et d'expiation ». Incapable de comprendre celui qu'il aime toujours et par conséquent de lui donner ce dont il a besoin, Sébastien est dépeint comme étant profondément perdu.

Une tentative de trouble : Éric, Sébastien et Gilles

Pour mieux comprendre la relation entre Sébastien et Éric, précisons que sa fin est marquée par la tentative de Sébastien d'y introduire une troisième personne : Gilles. Sébastien, âgé de 25 ans au moment du récit, avait vingt ans quand Gilles et Éric se sont rencontrés. Ces derniers ont vécu ensemble pendant deux ans. Le trio, potentiellement prometteur, tourne néanmoins au vinaigre, car si Sébastien voulait « partager cette ancienne amitié » (LL, 124), Éric se révèle jaloux et possessif envers Gilles. Bien qu'Éric semble le grand gagnant de cette triade amoureuse, du point de vue de Sébastien, les conséquences sont à la fois néfastes pour Éric et lui :

Ces démons d'Éric, si sérieux, vénérant l'objet de leur admiration et de leur amour comme les moines prient Dieu, Gilles devenant l'adoré et Éric, l'époux adorateur, possédé, tous ces mouvements auxquels j'étais extérieur tout en étant leur prisonnier, triomphaient de l'idéal auquel chacun de nous aspirait, dans ses moments raisonnables, non pas le cercle où plusieurs êtres s'épuisent en une asséchante confrontation, mais la demeure ouverte, illuminée où chacun partage avec l'autre sans âpreté ni provocation,

aimant sans lutte, comme on joue, non courbé sous la contrainte d'une ascèse. Que d'errances inutiles avant de parvenir à cela ! Si je prononçais le mot « harmonie », Éric me regardait aussitôt avec inquiétude, dans la crainte de perdre Gilles (*LL*, 127).

Le défi que représente l'engagement dans une relation polyamoureuse harmonieuse est ici exprimé. Sébastien poursuivait un objectif basé sur l'ouverture, le partage, la compersion⁵⁹. Au final, ce sont plutôt la crainte, la crispation et l'exclusion qui caractérisent la triade. C'est alors un Éric mesquin, possessif, égocentrique, jaloux et machiavélique qui se révèle :

[...] je ne suis pas quelqu'un de gentil comme vous ou comme Gilles, je pense d'abord à moi-même, voilà pourquoi je vous ai écarté de ma vie, c'est-à-dire de ma vie avec Gilles. [...] J'ai pris la chambre que vous aviez autrefois partagée avec Gilles, j'ai dormi dans votre lit et avec votre amant, comme lui a consenti à se lier à moi sans s'occuper de vous... Il n'y a pas de paradis homosexuel, ou bien s'il y en a un, attendez-vous à y trouver quelques lois sauvages ! (*LL*, 141-142).

Sébastien regrette d'avoir introduit Gilles dans sa relation avec Éric et fait le constat suivant :

Nous étions désormais suspendus au mal et aux obsessions d'Éric, vivant à l'intérieur de sa passion comme sous le poids d'une nappe de brouillard, nous nous écartions de plus en plus de ce rêve que j'avais fait, rêve bien naïf, d'une vie ouverte, sans frontières, où Gilles, plus expérimenté que moi, m'aiderait à mieux comprendre Éric (car j'avais senti, dès le début de notre liaison, qu'Éric appelait quelqu'un d'autre que moi à son secours, peut-être même plusieurs personnes ?) nous nous retrouvions, au contraire, non pas unis en aimant Éric mais chacun seul, désunis par l'être même que nous aimions ensemble (*LL*, 154).

Sébastien est peint comme généreux et compassionnel, étant prêt à faire des concessions pour le bonheur d'Éric. Il fait également montre de compersion, capable qu'il est de prioriser le bien-être global de la triade par rapport à son bien-être personnel. Tandis qu'Éric se rapproche davantage d'une forme d'homonormativité, de par son attrait pour la monogamie et la vie à deux, la position de Sébastien est franchement queer, en ce sens qu'il est prêt à emprunter une voie inconnue. Alors que Sébastien espérait qu'Éric ait un effet rassembleur dans un contexte de triade, ce dernier se

⁵⁹ Selon Marie-Pier Boisvert, il s'agit du « bonheur de savoir que le partenaire aime et est aimé de quelqu'un d'autre » (2015 : 32).

révèle égoïste et calculateur : il prend ce qu'il estime lui revenir de plein droit en ne donnant rien en échange.

Pourtant, au départ de leur relation, Sébastien se sentait privilégié de pouvoir aider une personne qui, vraisemblablement, parce que plus âgée, promettait d'être plus avancée que lui sur le plan du développement identitaire. Mais après avoir été celui qui désire ardemment donner, Sébastien devient rapidement celui qui se fait spolier : « Éric n'avait eu besoin de moi, me disais-je, que pour renaître vers Gilles, avec lui : il m'avait brisé, corps et esprit, comme un enfant s'arrache des entrailles de sa mère » (*LL*, 155). Et tandis que le plus jeune voulait véritablement accompagner un de ses pairs dans le cheminement vers une certaine sérénité, il se rend finalement compte qu'Éric et lui ne logent pas à la même enseigne : le plus vieux profite de la situation tout en faisant du plus jeune le responsable de l'accroissement de son malheur, alors que le plus jeune s'aperçoit avec tristesse que son aide n'est d'aucun secours. Dans tous les cas de figures, donc, ce qui était voué à l'établissement d'une relation prometteuse et salvatrice se solde par l'ouverture de vieilles plaies non cicatrisées. Alors que l'harmonie et le bonheur devaient enfin s'installer dans ces vies carencées, c'est plutôt une cuisante souffrance qui prend peu à peu toute la place. Sébastien et ses amants se voient donc contraints de rompre, déçus par une relation amoureuse qui ne tient pas ses promesses. Faisant le retour sur sa relation avec Éric, Sébastien raisonne comme suit :

En stimulant en lui ce printemps tardif, inespéré, c'est l'abandon de toute une vie que j'avais défié [...], un sentiment d'abandon et de misère presque viscérale, accompagnée de toutes sortes de peurs stériles et de doutes, c'est cela que j'avais appelé vers moi du fond de sa nuit de sécheresse et de feu, avec cette soif d'apaiser et de guérir qui était peut-être aussi déraisonnable et malade que le besoin de vouloir être guéri et apaisé (*LL*, 165).

Puis Éric déclare à Sébastien qu'il aurait, tout compte fait, préféré ne pas le connaître : « Vous avez eu tort de venir dans ma vie [...] (moi qu'il avait appelé autrefois "le miracle d'une fin de vie"), je suis malheureux à cause de vous [...] » (*LL*, 167).

Rapport au temps d'Éric : une longue attente décevante

Ce qui ressort particulièrement dans le cas de la relation entre Sébastien et Éric en ce qui concerne la subjectivité queer, c'est le rapport au temps qu'entretient Éric, que l'on pourrait qualifier d'attentiste. La vie d'Éric est parsemée de courts espoirs qui laissent rapidement place à des déceptions et, à terme, à une perte de confiance en l'avenir. Le futur, pour l'homme homosexuel qu'est Éric, ne s'annonce pas prometteur :

J'ai vu tant d'hommes qui s'animaient, je les ai terriblement enviés, dans leurs maisons, dans leurs voitures, partout où il y avait des couples d'hommes heureux, je crois les avoir vus, de près ou de loin et toujours avec le désir absolu de m'emparer de leur destin, de la jouissance qu'ils s'apportaient. C'est très long une vie à contempler une nourriture qui vous est défendue. Lorsqu'elle vous est spontanément tendue par une main moins avare, on est ivre. Pensez à votre ami Bernard qui délirait parce que vous l'aimiez. Vous pourriez aussi expliquer l'hostilité de Lucien à votre égard parce qu'il se sentait coupable de saisir enfin ce qu'il avait tant attendu. Aimer, vous le voyez bien maintenant, n'est pas beau, n'est pas sain, mais barbare, déchirant (*LL*, 137).

Le besoin qu'éprouve Éric d'accéder à la félicité que peuvent connaître d'autres hommes comme lui est tel qu'il repère, malgré leur rareté et leur potentielle indiscernabilité, de nombreux couples homosexuels. Ainsi qu'on l'a vu précédemment, Blais recourt à l'emploi métaphorique du mot « nourriture » pour signifier ce besoin. Dans un monde hétéronormatif où l'homosexualité rime avec difficultés, souffrance, impossibilité, Éric a introjecté l'idée qu'il ne pourra se nourrir de façon satisfaisante, c'est-à-dire qu'il ne vivra pas heureux avec un autre homme et que les quelques couples homosexuels qu'il croisera constitueront l'exception qui confirme l'implacable règle : les homosexuels sont voués à être malheureux. Dans ces circonstances, la vue de personnes homosexuelles un tant soit peu épanouies induit des affects positifs chez Éric autant qu'elle le confronte à sa propre solitude et à son échec amoureux. Quand, au milieu de cette privation, une possibilité miraculeuse point, c'est tout le rapport au temps qui s'en trouve affecté. De l'attentisme, le personnage gai passe à l'urgence : urgence de saisir le moment, de s'emparer de cet autre

désirable, quitte à ce que la relation naissante soit consumée comme un feu de paille. Et ce sentiment d'urgence, cette fièvre soudaine peut survenir à tout âge, elle n'est pas propre à une étape précise de la vie, à savoir l'adolescence, configurée comme la période des premières amours en régime hétéronormatif : « Vous devriez comprendre ce que cela signifie de passer toute une vie dans l'attente, c'est l'adolescent qui brûle en moi [...] » (LL, 127). Dans un contexte homophobe, l'interdiction de l'amour entre hommes engendre des carences qui assujettissent et forgent les sujets gais. Leur subjectivité est alors marquée par l'aliénation que crée une attente souvent vaine ou insatisfaisante, provoquant moult émotions négatives.

Ce retour à l'adolescence, qui caractérise la situation émotionnelle d'Éric à l'égard de Gilles, peut être mis en lien avec ce qu'Alexandre Baril écrit à propos de la temporalité trans :

[...] une fois l'enfance et l'adolescence passées, on ne s'attend pas à l'âge adulte à revivre une seconde puberté. Or, lorsqu'on intègre la lunette du genre à ces analyses sur les temporalités, nos présomptions sur ce que sont les âges de la vie et leur succession sont ébranlées. En effet, les personnes transgenres et transsexuelles [...] qui poursuivent une transition physique – notamment grâce à des traitements hormonaux – sont amenées à vivre, littéralement et figurativement, une seconde puberté et jeunesse à travers l'apparition de caractéristiques sexuelles secondaires et l'incorporation de nouvelles formes d'identification sociale (2017 : §1).

Il n'est pas ici question d'une « seconde puberté », mais on peut à juste titre parler d'une seconde « jeunesse », au sens où Éric vit avec Gilles ce qu'il aurait plus probablement vécu à l'adolescence s'il avait été hétérosexuel, puisque son désir aurait alors été légitime et que sa volonté de trouver une jeune femme avec qui constituer un couple aurait été fortement valorisée, même s'il est vrai que toutes les personnes hétérosexuelles ne tombent pas forcément amoureuses durant l'adolescence. Il n'en demeure pas moins que les subjectivités queers sont susceptibles d'être marquées par une perspective temporelle impliquant une attitude attentiste : ce qui devait arriver à l'adolescence n'étant pas survenu, l'attente s'installe – dans les deux sens du terme : celui d'attendre et celui de cultiver des attentes – et, au fur et à mesure que le temps avance, devant la

non-concrétisation de certaines promesses, elle produit des affects d'anxiété, de frustration et de souffrance. Selon Ahmed, cette non-réalisation dans le présent ou, dans les termes de la théoricienne, ce « report sans fin du bonheur » est la condition même d'une attente qui s'avère essentielle à la consolidation de la nation et du système hétéropatriarccapitaliste sur laquelle elle repose :

[...] it is the failure of return for investment that extends one's attachment to the nation: the endless deferral of happiness takes the form of waiting. So 'justice' becomes the promised return for investment in the nation, but one that must not be realised for the investment to be sustained. The nation, in other words, becomes the 'agent' of justice, the one that can deliver justice through happiness, but this capacity is sustained only through its failure to be actualised in the present (2014 : 196-197).

Ce qu'Éric a vécu durant son adolescence tient plus du fantasme que de la réalité. Racontant les rapprochements sexuels dont il a été témoin entre son professeur de mathématiques et son camarade de classe d'une douzaine d'années, Éric dit à Sébastien :

[...] ma colère se transforma en respect devant le couple qu'ils formaient : à travers eux, j'avais compris que les plaisirs et la tendresse que je recherchais étaient bien de ce monde, que ce qu'ils vivaient ainsi sous mes yeux sans aucune vulgarité, étaient les fragments extatiques d'une existence que j'attendais pour moi-même, mais je ne savais pas alors qu'il serait si dur d'attendre... (LL, 139)

Tel que je l'ai évoqué dans l'introduction générale, Muñoz (2009 : 182-183) montre que les personnes homosexuelles passent beaucoup de temps à attendre et qu'à défaut de pouvoir jouir du présent, elles surinvestissent non pas le futur – car elles n'y croient pas vraiment, bien formatées par un système hétéronormatif qui associe l'homosexualité à la perdition et à la dégénérescence –, mais bien l'attente elle-même, laquelle laisse entrevoir la possibilité d'un autre monde qui, bien qu'indiscernable, promet mieux que le présent toxique, sclérosé et étouffant. Dans cette optique, une des façons qu'auraient développées les personnes homosexuelles pour conjuguer avec l'absence d'un avenir dicible et pensable serait d'appréhender le temps sur le mode de l'attente. Le

problème réside dans le fait que l'attente comme mode d'appréhension queer du temps condamne les sujets queers à négocier avec une incertitude quasi permanente.

Sébastien et Luc : une relation sous le signe de la liberté et de l'inspiration

Cette dernière section est consacrée à une liaison utopique. Au milieu de toutes les relations plus ou moins satisfaisantes que connaît Sébastien, pendant lesquelles le narrateur s'efforce de transmettre à ses amoureux sa compréhension du monde basée sur un idéal d'authenticité, il rencontre Luc. Je tenterai de faire ressortir en quoi le rapport au monde queer de Luc, qui se fonde sur un refus de catégoriser et de nommer de même que sur une absence de contraintes et sur la légèreté d'être soi avec candeur et simplicité, affecte positivement Sébastien et lui confirme que c'est par l'actualisation d'un mode de vie queer qu'il est le plus à même d'être à l'écoute de soi.

Parmi tous les hommes que rencontrera Sébastien, il y a entre autres Luc, qui n'est pas le dernier dans l'ordre diégétique, mais dont j'ai choisi de parler à la fin de ce chapitre en raison du caractère exceptionnel du rapport qu'ils établissent. Si le récit de cette relation ne s'étend que sur quelques pages et ne dure qu'une saison, ce personnage est néanmoins important puisqu'il détonne lorsqu'on le compare avec Georges, Lucien, Éric et Gilles. D'abord, celui-ci est le seul qui a environ le même âge que Sébastien. Ils sont tous deux de jeunes adolescents lorsqu'ils font connaissance. C'est pendant un été à ramasser des fraises dans les champs pour payer leurs études qu'ils se rencontrent. Si l'espace-temps est a priori celui du travail, il est aussi celui des vacances de l'école et celui de la campagne. Beaucoup de lumière, de tendresse, de promesse et de légèreté ressortent de cet été durant lequel Sébastien vit pour la première fois une relation avec un autre homme le jour et non la nuit :

J'avais rencontré Luc, une créature efflanquée, loin de toute beauté, sa tête d'oiseau coiffée de cheveux flous, lesquels volaient comme au-devant de lui-même quand il marchait (mais il ne marchait pas, il courait toujours), [...] ses longues jambes maigres

et ses mains nerveuses, émouvant parce qu'il était l'ambiguïté même, non seulement par les vêtements audacieux qu'il portait, de couleurs vives (quand toute notre armée d'ouvriers était uniformément vêtue), mais parce qu'une femme inquiète vivait en lui, une femme oiseau, désireuse d'attirer et de provoquer [...] (*LL*, 76).

Luc est décrit comme un être vif, libre tel que le laissent entendre les mots « oiseau », « flous », « volaient », « courait toujours », « longues jambes maigres ». Il est tout en longueur, en liberté, en souplesse. Luc est toujours en mouvement. D'ailleurs, son passage au champ avec les autres garçons pour cueillir des fraises sera éphémère : « Luc n'avait pas pu rester longtemps parmi nous, les enfants l'avaient vite assailli et, un matin, me levant de ce champ sans fin où coulait tant de sueur, [...] je le vis qui partait, sa crête de cheveux au vent, sa main me faisant un signe d'adieu » (*LL*, 76). Sébastien rend ici compte de ces moments inoubliables qui marquent une vie. À une époque fortement homophobe et répressive, la chance qu'a Sébastien de se retrouver, ne serait-ce que quelques semaines, avec une personne avec qui s'instaure une communication émotionnelle relève de l'inattendu. Et considérant que la possibilité pour Sébastien de revoir un être que le hasard lui a fait croiser est infinitésimale, la connexion entre les deux personnages est d'autant plus intense. Mentionnons également qu'à la différence des hommes plus âgés que Sébastien connaîtra, Luc n'a pas une identité de genre masculine. Étant le plus jeune des partenaires de Sébastien, il représente la possibilité d'un renouvellement des modèles identitaires, reposant plutôt sur l'assouplissement des normes et sur une ambiguïté qui est relayée de façon particulièrement lumineuse et sensuelle, même si elle est la source d'injures de la part des autres cueilleurs, figurant ici les gardiens de la norme, ce qui contraste avec le caractère âpre et terne de Gilles et de Lucien.

La façon dont le narrateur parle de Luc met en exergue le bien que deux êtres peuvent se faire lorsqu'ils s'offrent une reconnaissance mutuelle : « Avec [Luc], l'esclavage au champ avait été une joie, sans lui, je redevais un ouvrier parmi tous les autres, un instrument pour enrichir des hommes déjà prospères, récoltant tout le jour des fraises au soleil » (*LL*, 76). Par sa seule présence,

Luc a le pouvoir de transformer l'univers de Sébastien. L'espace-temps du travail laborieux devient alors celui des vacances bucoliques. Au milieu des champs avec Luc, Sébastien se sent libre, léger et heureux ; il voltige :

Le soir venu, je le suivais au vol, comme dans un enchantement avec lui, une promenade sur des collines où broutaient un flot disparate de moutons, blancs, beiges, noirs, les plus jeunes appelant leur mère, ce spectacle m'exaltait de santé et quand Luc me disait de sa voix aigre : « Saute sur mon dos, mouton » et que de tout son être étrange, il se mettait à chanter les quelques airs mozartiens qu'il connaissait, très imparfaitement, d'une voix poignante toujours prête à se briser, j'avais l'impression d'être emporté par un ange, même si cet ange ressemblait à un épouvantail et que de sa poitrine montait la voix d'une lyre dissonante et tordue. Il voulait être chanteur mais c'est à un danseur mutilé qu'il me faisait penser quand il pirouettait dans l'herbe, une herbe si verte et si souriante que je croyais rêver : car les couleurs, les sons d'un paysage, c'est à travers ses yeux que je les voyais, muni de son oreille musicienne que je les entendais (*LL*, 77-78).

Deux isotopies s'entrelacent ici : l'une aérienne, l'autre liée à l'allégresse, lesquelles se manifeste à travers les mots « airs », « emporté », « ange », « rêver », puis « enchantement », « m'exaltait », « chanter », « souriante » et traduisent bien la légèreté et la douce béatitude que la présence de Luc suscite chez Sébastien. Le bonheur de Sébastien modifie sa vision du monde et lui fait voir de la beauté partout, même là où il devrait habituellement percevoir banalité et platitude. Le soir après le travail, lors de ses promenades avec Luc, la diversité, représentée comme libre et naturelle par les moutons de multiples couleurs qui vagabondent, prend le dessus sur l'homogénéité qui règne le jour (cette « armée d'ouvriers [...] uniformément vêtue »), ce qui rend Sébastien allègre et plein d'espoir. Ses horizons s'ouvrent, il goûte à la liberté que procure l'absence de frontières et l'infinité des champs. Il fait alors l'expérience d'une relation queer avec l'espace-temps. Décrit comme un « ange », un « épouvantail », un chanteur à la « voix aigre » qui s'apparente à « une lyre dissonante et tordue », un « être étrange » qui tient du « danseur mutilé » et qui incarne « l'ambiguïté même », Luc, véritable figure queer, se pare de ses plus beaux atours dans le regard de Sébastien.

Passage du je au nous : naissance d'un sentiment de communauté

Ce bonheur est possible grâce au partage, à la communion de deux êtres qui se savent semblables, n'en ont pas honte, ne se le cachent pas et se donnent le droit de l'être, à la différence d'Éric par exemple, qui demeure toujours hésitant à l'égard des autres gais et qui les redoute. Luc recourt même au *nous* pour faire exister Sébastien dans son univers, qu'il se plaît à imaginer tout coloré, plein de vie et de fraîcheur audacieuse :

(« Tiens, si nous avons un costume de ce vert étincelant, un chapeau rose comme l'intérieur rose des champignons, une cravate jaune comme le soleil, nous serions semblables aux oiseaux, et comme eux nous pourrions chanter »), disant toujours « nous », évitant le « je » qui faisait de lui un être trop seul, tous ces verts arboraient avec lui une coloration nouvelle et hardie (*LL*, 78).

Cet extrait tranche radicalement avec l'austérité et le sérieux de Georges et de Lucien. Le personnage de Luc est certes passager, mais ô combien mémorable et transformateur – rédempteur. Pendant cette brève période verdoyante, Sébastien est reconnu par cet être queer, ce qui lui permet non seulement d'exister, mais d'être au monde positivement et de rayonner : « [...] c'était bien un sentiment de charité qui [...] poussait [Luc] à s'intéresser à moi car je n'avais l'impression d'exister par moi-même que lorsque quelqu'un m'aimait » (*LL*, 79). Avec Luc, dans le champ de fraises, Sébastien a trouvé sa place. C'est en étant transporté par la proximité de Luc que le narrateur développe un attachement pour lui. En effet, comme l'écrit Ahmed,

emotions are not only about movement, they are also about attachments or about what connects us to this or that. The relationship between movement and attachment is instructive. What moves us, what makes us feel, is also that which holds us in place, or gives us a dwelling place. Hence movement does not cut the body off from the 'where' of its inhabitation, but connects bodies to other bodies: attachment takes place through movement, through being moved by the proximity of others (2014 : 11).

Quoiqu'il ne se réalise pas, l'amour que Sébastien ressent envers Luc s'avère, tout compte fait, le plus nourricier. Si les autres hommes qu'il rencontre par la suite ne lui veulent pas de mal, ils n'arrivent pas à l'affecter positivement, ce à quoi Luc parvient, fugacement.

Conclusion

L'étude des personnages queers du *Loup* par l'analyse des dispositifs de fabrication de leur subjectivité rend compte de la quasi-invivabilité des vies queers à l'époque du récit, soit avant la Révolution tranquille. Si l'œuvre philosophique de Butler invite au projet de rendre vivable toute vie, force est de constater que les existences que Blais met au jour dans *Le Loup* en 1972 constituent précisément celles qui, à cette période, étaient réduites au silence et à l'invisibilité, voire à la non-vie. En ce sens, le projet littéraire blaisien s'inscrit dans la même lignée que le projet philosophique butlérien. L'absence de lieux de sociabilité queers et la réticence de la plupart des personnages à se regrouper sont notables dans *Le Loup*. Ce roman représente essentiellement des personnages homosexuels seuls ou en petits groupes de deux ou trois. Malgré ces balbutiements de communautés, ils demeurent toujours – à part Sébastien, qui fait office de figure de proue et de porte-parole de la nouvelle génération d'alors, et Luc, dont la rencontre fortifie le narrateur dans sa mission d'éveilleur de conscience en validant son identité et la nourrissant –, étouffés par leur solitude et submergés par la honte. La diégèse étant antérieure à l'époque de la mobilisation des gais pour défendre leur simple droit à l'existence, la fable du *Loup* illustre bien que tout reste à faire.

Ce que Butler écrit à propos du rôle des mouvements gais et lesbiens⁶⁰ n'est pas encore advenu dans *Le Loup* : « La tâche des politiques gays et lesbiennes n'est en fait rien de moins que la reconstruction de la réalité, la reconstitution de l'humain et la renégociation de la question de ce qui est et n'est pas viable » (2006 : 44). Sébastien incarne cette renégociation, étant celui qui

⁶⁰ Ceux-ci naissent principalement avec la fondation de la Mattachine Society en 1950 et des Daughters of Bilitis en 1955 aux États-Unis, puis dans la foulée des insurrections contre les rafles policières dans le bar le Stonewall à New York en 1969. Ils connaîtront par la suite une recrudescence durant les décennies 1980 et 1990 en raison de la pandémie du VIH/sida.

préfigure l'avenir. Tous ses partenaires plus âgés sont rongés par le repentir, souffrent de carences affectives, sans compter que Georges est acculé à percevoir sa mort comme la seule délivrance qu'il lui reste. Quant à Bernard, seul véritable partenaire du narrateur ayant environ le même âge⁶¹, il apparaît, en raison du lexique qui le fait textuellement exister, comme une figure queer repoussante, construite par les dispositifs de subjectivation dominants qui le poussent à s'identifier, à se définir et à se trouver dans l'abjection. En revanche, Blais fait de Sébastien un personnage confiant et en phase avec ses désirs, qui s'accepte et ne juge pas ses semblables, une sorte de guide spirituel empreint de compassion qui cherche à épauler ses confrères dans la misère.

Dans une certaine mesure, la question que formule Butler et qui devrait selon elle être au fondement des objectifs poursuivis par les mouvements LGBTQ est aussi celle qui porte Sébastien dans son entreprise de care auprès de ses divers partenaires : « Quelles ressources devons-nous mobiliser afin de ramener dans la communauté humaine ces humains qui n'ont pas été considérés comme tels ? » (2006 : 254). Et Butler ajoute que « [c]'est la tâche d'une théorie et d'une pratique démocratique radicale qui tente d'étendre les normes permettant une vie viable à des communautés auparavant privées de droits civiques » (2006 : 254). Or, ces communautés, ou plutôt ces sujets isolés et privés de possibilités de rassemblement et de reconnaissance mutuelle, sont précisément ceux à qui Blais donne voix et vie dans *Le Loup*.

⁶¹ J'exclus ici Luc qui, bien qu'il soit du même âge que Sébastien, ne devient pas, à proprement parler, le partenaire amoureux et sexuel du narrateur. Les deux personnages développent plutôt une relation amicale sensuelle de très courte durée qui contribue cependant durablement à l'émergence de leur subjectivité queer.

CHAPITRE 3

SUBJECTIVITÉS QUEERS DANS *L'ANGE DE LA SOLITUDE* : UNE TENTATIVE AU FÉMININ DE RÉSISTANCE COLLECTIVE

L'Ange de la solitude, d'abord publié en 1989 chez VLB puis en 1992 chez Typo, est le dernier texte, au sein de l'œuvre romanesque de Marie-Claire Blais, à mettre en scène exclusivement des personnages de femmes ayant du désir pour les femmes et évoluant entre elles, le plus souvent dans un contexte de non-mixité⁶². Il sera suivi de *Soifs*, lequel est le premier tome d'une décalogie dont la publication s'étale sur 23 ans (1995-2018) et qui comprend plus de 200 personnages hautement diversifiés. Le dix-septième opus de Blais s'avère donc incontournable pour analyser la représentation et la production des subjectivités queers. On y observe six relations lesbiennes dyadiques, exclusives ou ouvertes, qui impliquent neuf personnages⁶³. Au moment où s'ouvre le récit, Doudouline, Polydor, Johnie, Gérard et l'Abeille vivent ensemble dans l'appartement de l'Abeille et de Thérèse, qui n'y habite plus. Ce chapitre se divise en cinq parties portant respectivement sur la caractérisation de l'espace, du temps, du désir, de l'amour et de l'intersection entre race, sexe et genre. Il a pour but de montrer comment Marie-Claire Blais représente, par une approche anticatégorielle et donc queer, des personnages qui se dérober au système hétérocisnormatif et patriarcocapitaliste.

⁶² Le premier roman résolument lesbien de Blais, *Les Nuits de l'Underground*, remonte à 1978. Quant aux romans publiés entre celui-ci et *L'Ange de la solitude*, s'il y a bien certaines évocations au lesbianisme, aucun d'entre eux ne porte d'abord et avant tout sur ce thème : « Her two clearly lesbian-identified texts, *Nights in the Underground* (1978) and *L'Ange de la solitude* (1989) were written eleven years apart. In between, Blais wrote *The Deaf of the City* (1979), and *Anna's World* (1982), which both address the question of lesbian identity, and which offer a new narrative form » (Ricouart, 1991 : 175).

⁶³ Les six dyades se déclinent comme suit : Doudouline et Polydor, Johnie et Lynda, Johnie et Gérard, Johnie et Marianne, l'Abeille et Paula, l'Abeille et Thérèse. Précisions que non seulement certains prénoms ne connotent ni le masculin ni le féminin (Polydor), mais d'autres sont utilisés pour désigner des femmes, alors qu'ils renvoient plus communément à des hommes (Gérard, Johnie). D'autres encore sont inhabituels pour des humains (Doudouline, l'Abeille). Blais entretient donc l'ambiguïté de genre dans la façon même de nommer les personnages.

L'Ange de la solitude est un roman de 129 pages comprenant deux parties, respectivement intitulées « L'univers de Johnie » et « Le seuil de la douleur », comportant 86 et 43 pages. La première compte treize fragments non titrés. Quant à la seconde, elle en renferme seulement deux. Cette répartition conventionnelle du texte sur la page ne serait d'aucune incidence si Marie-Claire Blais n'en faisait pas un usage résolument différent et atypique depuis *Soifs* (1995). En effet, *L'Ange de la solitude* est le dernier roman blaisien comportant des paragraphes et des chapitres. Cela dit, comme il en a été question dans l'introduction, il comprend quelques-unes des longues phrases qu'on trouve chez Blais depuis *Le Sourd dans la ville* (1979) et qui sont portées à leur paroxysme dans le cycle *Soifs* (1995-2018). Cette caractéristique formelle est beaucoup plus fréquente dans *Soifs* que dans *L'Ange de la solitude*, mais on l'observe tout de même, ce qui n'est pas le cas dans *Le Loup*.

Caractérisation de l'espace

Dans la mesure où la configuration de l'espace peut susciter certains comportements et en empêcher d'autres, amener une forme d'identification ou de désidentification particulière ou encore ouvrir la porte à de nouvelles façons de penser et de s'exprimer, je voudrais explorer dans cette section la représentation de l'espace et de ses effets sur les personnages queers de *L'Ange de la solitude*. Appréhendé comme un dispositif, l'espace a le pouvoir d'influencer le façonnement des subjectivités. Je ferai donc ressortir en quoi l'appartement de l'Abeille, qui est le lieu où les personnages vivent en commune, claustre davantage qu'il ne libère ses cohabitantes. Malgré la résistance antipatriarcale qui y règne, l'appartement qu'elles partagent se révèle poreux au monde extérieur et ne protège pas totalement celles qui y demeurent de l'omnipotence de l'hétéropatriarcatisme. En outre, si les bars jouaient un rôle favorable dans l'émancipation des personnages lesbiens des *Nuits de l'Underground* (1978), ils sont rarement évoqués dans

L'Ange de solitude (1989) et ont un impact plutôt négatif sur celles qui les fréquentent. Le roman ici analysé donne donc à voir un espace social saturé d'hétéronormativité, de patriarcat et de capitalisme dont il est difficile, voire impossible, de s'extraire. Au final, c'est bien la dénonciation de cette omniprésence suffocante, qui prend la forme d'une impasse, que pointe le roman à l'étude.

L'appartement de l'Abeille : répétition, monotonie et quotidienneté

L'Ange de la solitude donne évidemment à voir plus d'un lieu, mais puisque les personnages principaux sont des femmes lesbiennes ou bisexuelles vivant en commune, l'appartement qu'elles partagent occupe une importance primordiale. Ce qui est manifeste, c'est ce que lieu soit configuré par des mots connotant la passivité, la langueur, la lenteur, l'engluement, l'ennui et le désœuvrement, comme le laissent entendre les mots « enfumé », « allongée », « cloué », « contemplaient », « reposer », « pensive léthargie », « langueur », « lugubre » et « sans fin » :

[...] et maintenant, dans le salon enfumé, toutes [Johnie, Gérard, Polydor, Doudouline, l'Abeille] se tournaient vers le tableau qu'avait peint l'Abeille, c'était un portrait de Thérèse, *Thérèse ou les plaisirs de l'été*. On y voyait Thérèse allongée sur l'herbe, dans un maillot de bain à rayures ; cloué au milieu du mur, le tableau, comme celles qui le contemplaient, semblait reposer dans une pensive léthargie. Puis Gérard s'était levée de son fauteuil avec son habituelle langueur, disant qu'il était temps de visiter les bars avant leur fermeture, il fallait bien se réchauffer quelque part en ce lugubre hiver sans fin [...] (*LAS*, 27).

C'est l'hiver, les membres de la commune sont réunies dans le salon de l'appartement de l'Abeille, lequel est surplombé par une toile représentant Thérèse, qui vient de quitter définitivement l'Abeille et la commune du même coup. Elles fument oisivement et se terrent dans un environnement plutôt inconfortable qui, à tout prendre, demeure néanmoins plus confortable que le monde extérieur hétéropatriarccapitaliste. Leur regard se tourne vers ce qui n'est plus : l'été, la légèreté et la présence de Thérèse, alors que les filles de la bande sont engluées dans une lourde paresse et font face à un hiver claustrant et sclérosant :

Ici, avec toutes ces rainures au plafond, ces filles dans la fumée, ici planait, comme un tonnerre bas, l'éternité, rien d'autre que la conspiration de l'attente dans l'ennui, car on ne pouvait plus avoir d'illusions après ce délire de couleurs dans les arbres et le ciel, ce serait la nuit, le froid dont on ne pouvait pas même peindre la couleur sur une toile, car c'était trop opaque, trop glacé, une matière si vile qu'elle causait des arrêts mortels du cœur, du flux sanguin [...] (*LAS*, 116).

Ce passage, à la différence du précédent, se trouve dans la seconde partie du livre, dont l'action se déroule à la fin de l'automne, et non en plein cœur de l'hiver. Il indique cependant que l'appartement de la commune conserve sa lourdeur en dépit des saisons et illustre ce que l'imminence de l'hiver signifie pour les filles de la bande : la fin des rêves, les ténèbres, l'opacité et la mort. Le motif des rainures au plafond, qui renvoie à l'absence d'horizon caractérisant les temps brumeux et bas, s'avère parlant quant à la façon dont les personnages conçoivent le temps. L'Abeille par exemple regarde passivement à de multiples reprises ces « rainures » au plafond de sa chambre. Au lieu de l'avertir d'un éventuel effondrement, car elles s'apparentent à autant de failles dans la structure du bâtiment, et ainsi susciter la prise de décision et l'action chez l'Abeille, ces rainures semblent la renvoyer à son impuissance face à la configuration dominante de la société dans laquelle elle vit :

[...] et c'est ainsi que rien ne changeait jamais, sous les crevasses du plafond, sous l'accablement de ses rainures, dans ce salon où les filles continuaient de croupir, pensait l'Abeille, avec leurs bières et la fumée de leurs cigarettes – et surtout Johnie qui empestait l'air de la pièce avec ses cigarettes brunes qui se consumaient seules au bout de ses doigts jaunis. Il devait s'écouler ici un temps inéluctable (*LAS*, 116).

Il ne se passe tellement *rien* dans l'appartement de l'Abeille que même les fumeuses ne fument pas ; Johnie laisse le feu brûler lentement cet objet qu'elle devrait à tout le moins avoir la force de porter à ses lèvres. L'écoulement du temps ici est donc subi ; le rythme de l'appartement n'est pas généré par celles qui l'habitent, il découle d'une résistance au temps hétéropatriarccapitaliste de la part de celles qui ne savent pas trop comment actualiser un temps alternatif qui fonctionnerait à l'échelle de la commune.

Les personnages de *L'Ange de la solitude* forment un cocon de résistance contre le patriarcat, l'hétéronormativité et le capitalisme. En effet, aucune d'entre elles ne s'inscrit dans le modèle productif métro-boulot-dodo. Et aucune d'entre elles n'est mariée à un homme ni n'entretient une relation monogame avec un homme, même si certaines sont bisexuelles. Cela dit, leur résistance ne semble pas orientée vers un but déterminé. Si elles refusent les normes spatiotemporelles, amoureuses et sexuelles de l'hétéropatriarcatisme, elles peinent néanmoins à en inventer d'autres qui ouvriraient la voie à de nouvelles possibilités⁶⁴. Elles adoptent donc une posture attentiste, en ce sens qu'elles expérimentent le temps de l'inaction, comme Muñoz le définit : « Those who wait are those of us who are out of time in at least two ways. We have been cast out of straight time's rhythm, and we have made worlds in our temporal and spatial configurations. [...] The essential point here is that our temporalities are different and outside » (2009 : 182-183). Muñoz parle de configurations spatiotemporelles propres aux communautés queers. Or, dans le cas des personnages de *L'Ange de la solitude*, ces configurations alternatives semblent plus subies que choisies et revendiquées, d'où l'atmosphère d'étouffement et d'immobilisme de cet abri antipatriarcal qu'est l'appartement de l'Abeille. L'espace-temps de la commune, au lieu d'être libérateur, se révèle écrasant et envahissant, comme le suggèrent les verbes *se répandre* et *déverser*, auxquels Blais recourt pour décrire l'environnement qui entoure – ou enserre – les filles de la bande : « [...] ce vapoureux désordre qui se répandait partout avec les bières et les cigarettes dans le salon de l'Abeille » (*LAS*, 28) ; « [...] partout [l'Abeille] ne voyait que la gerbe de filles fanées, leurs canettes de bière ouvertes, leurs cigarettes au bord des fauteuils, et sur le mur, [...] le tableau,

⁶⁴ Foucault souligne à la fois la difficulté mais la nécessité de résister aux catégorisations et de créer d'autres modes d'existence : « Le problème, c'est de créer justement quelque chose qui se passe entre les idées et auquel il faut faire en sorte qu'il soit impossible de donner un nom et c'est donc, à chaque instant, d'essayer de lui donner une coloration, une forme et une intensité qui ne dit jamais ce qu'elle est. C'est ça l'art de vivre ! L'art de vivre, c'est de tuer la psychologie, de créer avec soi-même et avec les autres des individualités, des êtres, des relations, des qualités qui soient innomées » (1981, en ligne).

toujours aussi implacable et fier, déversant sur l'Abeille la consolatrice présence de Thérèse [...] » (*LAS*, 32). Les habitantes sont alors décrites passivement, comme étant submergées par un liquide ou un brouillard qui s'empare d'elles et dont elles ne peuvent s'échapper, comme le connote la répétition de l'adverbe « partout ».

En revanche, même si l'appartement de l'Abeille n'est pas aussi confortable qu'il pourrait l'être, il ne protège pas moins ses occupantes d'un monde extérieur néfaste. Cela s'observe notamment lorsqu'il est question des escapades nocturnes de l'Abeille, qui inquiètent beaucoup Doudouline, laquelle n'hésite pas à partir à la recherche de son amie, qu'elle estime nécessairement en danger hors de la commune : « Et maintenant Doudouline traversait la ville, [...] et l'Abeille avec ses histoires d'hommes et de parcs, même si elle avait appris le judo et le karaté, on la retrouverait bien un jour dans les sacs verts des poubelles » (*LAS*, 55). Dans *L'Ange de la solitude*, l'appartement de l'Abeille est le lieu central. Hors de ce centre, le monde extérieur s'actualise entre autres par les parcs que fréquente l'Abeille et que ses amies trouvent périlleux :

L'Abeille errait sans doute dans les rues, les parcs, son Abeille agile et grelottante. Il lui arrivait de se promener imprudemment la nuit, à la recherche d'une créature suspecte qui la cajolerait [...]. « Bon, l'Abeille est encore avec un homme, un voyou sans doute, qu'elle a rencontré sur son chemin, tout ce qui se ramasse à cette heure-là dans un parc ombré, ses pieds sont humides dans ses bottes, ses oreilles bourdonnent d'une musique rock... » (*LAS*, 26-27).

Les paroles de Doudouline, qui terminent la citation, sont parlantes quant à son propre rapport à la sexualité. En dressant un portrait négatif des rencontres sexuelles que fait l'Abeille lors de ses promenades nocturnes, elle exprime ses craintes, ses projections et ses préjugés, comme le laissent entendre les mots « encore », « voyou », « ombré », « humides », « bourdonnent », voire « homme » – lequel traduit sa biphobie. Même l'instance narrative pose un regard négatif sur le comportement sexuel que l'Abeille adopte à l'extérieur, dans le monde hétéropatriarcal, en utilisant « impudemment » et « suspecte ». Tout laisse donc croire que si l'intérieur de l'appartement n'est

pas idéal – Gérard ne se plaint-elle pas qu’il fait froid, même sous les draps dans sa chambre ? (*LAS*, 26) –, dehors, c’est bien pire. En fait, si ce qui se passe hors de la commune est souvent présenté comme menaçant (présence possible d’hommes violents, imminence de la fin du monde, détérioration morbide de l’environnement), l’appartement des filles ne parvient pas à être le sanctuaire qui leur permettrait à la fois de se protéger, de prendre soin d’elles et de créer de nouvelles façons de vivre, car la prégnance du système hétéropatriarccapitaliste est trop forte⁶⁵, ce qui se répercute dans l’atmosphère générale de tout le roman. À la lecture de *L’Ange de la solitude*, on ressent une perpétuelle pesanteur, celle d’un monde homophobe, misogyne, raciste, colonisateur, exploiteur, destructeur et qui court irrémédiablement à sa perte, contre lequel les personnages tentent de se mettre à l’abri, sans y arriver tout à fait en raison de son hégémonie. Elles ont beau constater que ce système est problématique, elles ont beau tenter d’y résister, les changements attendus n’adviennent pas et la fuite s’avère impossible.

Cette omniprésence délétère de l’hétéronormativité, du patriarcat et du capitalisme affecte même la capacité de créer des artistes du roman. Au début de la seconde partie, l’Abeille se demande quel sera le prochain projet de peinture dans lequel elle s’investira :

[...] le temps n’était-il pas venu d’exprimer ce qu’elle ressentait de plus violent, son exclusion de cette planète, car si on voyait encore les astres se mouvoir dans le ciel nocturne, on ne voyait pas poindre cette génération de l’Abeille, pensait-elle, c’était une génération refoulée ailleurs, sous les pieds d’une compétence hystérique et avide, celles des commerçants qui dirigeaient le monde. S’il n’y avait pas de place pour

⁶⁵ Alors qu’elle pense à la période où elle vivait avec Gérard dans un appartement défavorisé avant de rejoindre la commune, Johnie se remémore leur passé précaire : « [...] et soudain cette vision de leurs jambes retombant l’une sur l’autre, avec lassitude, dans le grand lit acheté à crédit, et cette pensée qui les avait séparées en un même élan : l’avenir, l’avenir contenu en chacune d’elle – et que Johnie, par quelque mystérieuse connaissance, lisait dans les cartes – et qui les avait plongées toutes deux dans une redoutable méditation, comme si elles eussent mesuré avec leurs corps, en s’embrassant et en se touchant dans les lieux les plus sensibles, combien leurs espérances de vie étaient modestes » (*LAS*, 26). Que ce soit dans l’appartement des filles ou dans leur logis antérieur, Johnie et Gérard ne se sentent jamais à l’abri. Elles ne peuvent avoir confiance en l’avenir, car le seul avenir que l’hétéropatriarccapitalisme admet les exclut. Comme l’écrit Edelman : « On aimerait croire qu’avec de la patience [...] le futur aurait encore une place pour nous [...]. Mais il n’y a pas de queer dans ce futur comme il n’y a pas non plus de futur pour les queer [...] » (2013 : 322).

l'Abeille, il n'y en avait pas non plus pour les poissons et les oiseaux tués par les pluies acides [...] (*LAS*, 115).

En plus d'être responsable de son exclusion, le déni des classes dirigeantes envers les artistes et leur discours, contre lequel s'insurge l'Abeille, est assimilé à la destruction générale de la planète. L'Abeille manifeste sa colère à l'égard d'une société qui tue dans l'œuf les précieux germes de la relève, celle qui aurait le potentiel d'instaurer un monde nouveau, mais qui se voit privée des ressources par les classes possédantes. La menace patriarccapitaliste qui pèse sur elle et ses semblables s'avère imparable et a des conséquences sur tout le vivant. Alors qu'elle a finalement choisi quoi peindre, devant sa toile, l'Abeille « se dit que, comme cet oiseau [qu'elle s'apprête à dessiner], elle devait s'accrocher à sa branche, à ce qui lui restait avant l'événement de Star War [*sic*], avant que la terre n'éclate et aille à la dérive » (*LAS*, 125). Le risque de l'avènement de la fin du monde – à tout le moins de la fin d'un monde – est constante dans *L'Ange de la solitude*, et il vient de l'extérieur, même si l'intérieur n'est guère plus réjouissant, comme en témoignent les récriminations de l'Abeille envers ses cohabitantes : « Et chassez-moi toute cette fumée, ouvrez la porte ! dit l'Abeille, je veux peindre le ciel, les arbres, les feuilles, ce qu'il en reste avant l'hiver » (*LAS*, 145).

Le Club : désinvestissement narratif et désenchantement

L'univers des bars occupe peu de place dans *L'Ange de la solitude* (1989), comparativement aux *Nuits de l'Underground* (1978). Il est d'ailleurs remarquable que le bar lesbien que fréquentent les personnages du premier roman s'appelle le « Club », nom générique qui gomme toute spécificité. À la différence des *Nuits de l'Underground*, où le bar l'Underground a une existence réelle, en ce sens que les personnages l'habitent, s'y rencontrent et développent des relations amicales et amoureuses, le Club de *L'Ange de la solitude* est presque évanescent. On en parle comme un lieu

vague où l'on se rend, mais la focalisation permet rarement de percevoir ce qui s'y passe. Il s'agit d'un lieu peu investi sur le plan narratif et peu décrit⁶⁶. À la différence du roman étudié ici, *Les Nuits de l'Underground* s'ouvre dans un bar et c'est dans cet espace-temps appartenant à la nuit que les relations entre les personnages féminins se tissent. Le bar l'Underground est ainsi le point central de la narration, le lieu qui donne sens aux différentes péripéties que vivent les personnages.

À cet égard, l'incipit est particulièrement significatif :

L'amour de Geneviève Aurès pour Lali Dorman naquit comme une passion pour une œuvre d'art. Sculpteur, Geneviève éprouvait déjà, pour le visage humain, une curiosité profonde ; cet amour de l'art lui avait fait parcourir de nombreux pays, et elle préparait une exposition au Canada, et une autre à Paris, lorsqu'elle vit pour la première fois, dans les chaudes ténèbres d'un bar, par une nuit d'hiver, ce visage dont elle s'éprit peu à peu, croyant découvrir dans ces traits aveugles les plus pures expressions, austères jusqu'à la morosité parfois, de la peinture flamande. Longtemps, elle ne sut le nom de l'être qui portait un tel visage, car, inconnue dans ce bar, elle n'osait parler à personne, elle ne comprit pas non plus pourquoi, à mesure que se rapprochait l'heure de son retour à Paris, son cœur s'élançait douloureusement car, à trente ans, elle croyait avoir dépassé l'âge de la déraison amoureuse et avait la certitude de ne plus jamais pouvoir aimer. [...] Un groupe de jeunes ouvrières discutaient à ses côtés [...]. [...] « qui est la fille à côté de toi Marielle je sais pas connais pas elle est gênée laissons-la tranquille un beau genre mais une intellectuelle c'est pas nous qui l'intéressons non c'est l'Autriche au bar dis-lui quand même bonsoir toi Marielle oui toi qui parles à tout le monde je suis pas assez intéressante pour quelqu'un comme ça moi mais oui tu l'es voyons t'es spéciale bonsoir je suis Marielle et je ne suis pas dangereuse c'est vrai elle n'est pas dangereuse tu veux une bière... ? » (*LNU*, 9-11, je souligne).

Dans cette économie qui valorise le monde nocturne, le bar est d'emblée représenté comme apte à créer un espace temporel accueillant, réconfortant et sécuritaire où il est possible de nouer d'agréables et de prometteuses relations. Malgré sa « certitude de ne plus jamais pouvoir aimer », c'est précisément au bar que Geneviève rencontrera Lali, sa future amoureuse. Bien qu'elle ne s'y trouve pas dans le but de draguer – elle se couvrait « le front de sa main pour mieux exprimer

⁶⁶ Les lieux dont il est le plus question sont plutôt l'appartement des filles ; le chalet de Sophie et la nature qui l'entoure ; l'île anglaise et ses plages où Johnie s'exile après sa rupture avec Lynda ; la maison pour sans-abris que Thérèse fait rénover et l'Animal Fabuleux, un bar-théâtre où Doudouline chante. Cependant, hormis l'appartement de l'Abeille, même si les autres lieux sont davantage habités que le Club, ils demeurent peu caractérisés.

qu'elle n'était pas "dans le milieu pour *cruiser*" » (*LNU*, 10) –, c'est dans ce lieu attaché à la nuit, représenté comme catalyseur de tous les possibles, que Geneviève deviendra amoureuse d'une autre femme pour la première fois et qu'elle sera intégrée dans un réseau d'amies lesbiennes. En comparaison, dans *L'Ange de la solitude*, les deux seules scènes⁶⁷ dans le bar lesbien donnent surtout à voir des moments désagréables. Dans l'une d'elle, de retour de voyage, Johnie aperçoit Gérard en train d'embrasser une autre femme, alors que leur arrangement amoureux ne le permet que si Johnie peut aussi en profiter :

[...] Johnie sentit cette flèche d'un mal imprécis qui la traversait à nouveau, car Gérard était là, Gérard qui ne la voyait pas, dans l'ombre de la piste de danse, à cette heure de l'aube où le Club était déserté, Gérard aspirait seule sa poudre blanche, pendant que son visage se détendait un peu dans l'agitation d'une jouissance aussi mystérieuse et coupable que l'offrande de ses lèvres à une inconnue, jouissance à la fois peureuse et forcenée, pensait Johnie, qui l'isolait soudain, elle et son atmosphère, du Club avec sa lumière bleue et ses bougies dans les verres, dans un bonheur clandestin mais orgueilleux, qui rappelait à Johnie combien le destin, même lorsqu'il nous élève par instants au-dessus de nous-mêmes, nous réserve, au moment où nous nous y attendons le moins, de ces abjectes surprises, comme elle en vivait maintenant, en regardant Gérard (*LAS*, 92).

Le Club n'a ici rien de chaleureux. C'est la fin de la nuit, le jour reprend tranquillement ses droits, presque tout le monde est parti, il ne reste plus que le spectacle de Gérard embrassant, à la vue de son amante ébranlée, une autre femme. Le bar devient alors le lieu des tromperies, des prises de conscience douloureuses, des réveils brutaux, celui qui réserve d'« abjectes surprises ». Le

⁶⁷ La deuxième scène est citée dans ce chapitre, dans la section intitulée « Johnie et Lynda de même que Johnie et Gérard : des arrangements amoureux et sexuels alternatifs ». À ces scènes s'ajoutent quelques rares allusions qui ne permettent cependant pas au lecteur ou à la lectrice de voir ce qui se passe dans le Club : « Puis Gérard s'était levée de son fauteuil avec son habituelle langueur, disant qu'il était temps de visiter les bars avant leur fermeture, il fallait bien se réchauffer quelque part en ce lugubre hiver sans fin, soupirait-elle à l'oreille de Johnie » (*LAS*, 27-28) ; « Puis Johnie ouvrait la fenêtre, se penchait vers la rue, heure douce, crépusculaire. Les deux étudiantes qui vivaient en face rentraient du Club à bicyclette tout en se tenant les mains de leurs doigts soudés, dans la lumière rose, mais l'étreinte de leurs doigts, le rapprochement des bicyclettes roulant sur l'asphalte, dans une lumière embrasée, plus vive en cette saison que la lumière de estivale, cette scène torturait Johnie qui n'eût pas aimé que le printemps revînt cette année-là – moins encore que ces filles riant et chuchotant dans les poussières végétales que soulevaient les pneus de leurs bicyclettes dans la rue » (*LAS*, 51-52) ; « [...] quand pour l'Abeille, le plaisir d'être au monde, c'était cette course de tous les nerfs sous la peau, cette excitation vite envenimée du sang dans les veines, que l'on aime, que l'on danse au Club, que l'on jouisse avec imprudence de l'instant qui passe, c'était l'avenir, si mystérieux fût-il, qui vous attirait en avant » (*LAS*, 63).

contraste avec la signification qui lui est attribuée dans *Les Nuits de l'Underground*, publié une décennie plus tôt, est frappant. Bien sûr, fidèle à sa volonté de représenter la réalité avec toutes ses nuances, Blais ne fait pas de l'Underground qu'un endroit paradisiaque, mais force est de constater que si les personnages, en dépit de certains événements pénibles⁶⁸, peuvent véritablement y festoyer, le Club, quant à lui, n'est pas ce lieu de réjouissance où il fait bon de se regrouper.

Caractérisation du temps

Dans cette partie, je montrerai en premier lieu que la conception du temps proposée par le roman s'exprime notamment par la métaphore des rainures du plafond de l'appartement de l'Abeille et par la signification que Blais accorde à la clarté et à la noirceur. En second lieu, cette section sera consacrée à la manière dont chacun des personnages perçoit le temps. Je contrasterai la perspective temporelle qui ressort de la relation amoureuse entre Doudouline et Polydor avec celle de Sophie, qui a choisit de divorcer et d'accorder la priorité à sa carrière. Je mettrai également en lumière en quoi les études de Polydor et leur débouché improbable performant une attente queer. Quant à Doudouline, seront mis en exergue le rapport au temps ambigu que laissent entrevoir ses talents de musicienne et son refus de les exploiter pleinement de même que sa volonté paradoxale de suivre les traces de son ambitieuse mère. Enfin, je ferai la démonstration que la renonciation de la reproduction biologique chez les filles de la bande fait place à une autre forme de transmission, qui passe notamment par le lien mère-fille et par la création artistique, laquelle ne s'effectue pas aisément dans l'environnement délétère que le roman s'emploie à recréer et qui se veut à l'image du néolibéralisme galopant de la fin des années 1980.

⁶⁸ Dans l'Underground, Geneviève sera notamment témoin de ce qu'elle interprète comme une trahison de la part de Lali, son amoureuse, qui danse avec une autre femme. Tout n'est donc pas rose, mais les lieux de sociabilité lesbiens des *Nuits de l'Underground* sont éminemment plus conviviaux que ceux de *L'Ange de la solitude*.

Les effets néfastes de l'hétéropatriarccapitalisme ambiant : immobilisme et absence de perspectives d'avenir

En ce qui concerne le rapport au temps, le motif récurrent des rainures au plafond mérite qu'on s'y intéresse davantage. L'obsédante présence de ces rainures est notable dans l'œuvre. L'Abeille les fixe et les compte avant de s'endormir :

En combien de nuits, la tête sur l'oreiller, par les aubes les plus détestables, [...] lorsque tout n'était que stagnation sous les nuages de mars qui ne bougeaient pas, comme sous le plafond de la chambre – dont l'Abeille avait compté toutes les rainures, chacune d'elles dissimulant un secret, un stigmate que le temps avait inscrit dans le plâtre, le bois, et il en était ainsi de chaque objet délaissé dans l'univers, la multiplicité des rainures finissait par vous vaincre, devenue le symbole de la répétition de nos gestes jusqu'à l'usure, la stérilité de l'ennui, le symbole aussi de notre abandon sur terre, on s'endormait, pensait l'Abeille, lasse de ne rien comprendre au sens de sa vie [...] (*LAS*, 33).

Ces rainures, parce que l'Abeille les regarde alors qu'elle est couchée, augmentent l'impression d'enfermement et d'impasse. Non seulement la possibilité de fuir est nulle, mais la volonté de s'échapper est également absente. Le temps est ici d'une lenteur exécrable, voire d'un immobilisme implacable, qui vient à bout de la plus robuste des patiences et des espoirs les plus ardents : « Il devait s'écouler ici un temps inéluctable » (*LAS*, 116). Il renvoie à la vacuité et à la futilité de l'existence de même qu'à l'insignifiance d'une répétition ad nauseam incontestée. Une transformation sociale majeure doit se produire, mais rien ne bouge, rien ne se passe, c'est le règne de l'indélogeable statu quo ; ne reste que le temps lent, démobilisant, décourageant et paralysant de la vaine réitération.

Cette sombre perspective sur l'avenir est également signifiée par la représentation négative de la lumière et du jour. Les deux sont privés de leur pouvoir de salvation. À de nombreuses occurrences dans le roman, ils sont dépréciés, et ce, par plusieurs personnages : « l'anéantissante lumière de l'aube, cette lumière du crime, pensait Johnie, dans laquelle on voyait tout » (*LAS*, 29) ;

« les aubes les plus détestables » (*LAS*, 33) ; « la lumière du jour, une lumière frissonnante, glacée » (*LAS*, 37) ; « [e]ncore une de ces aubes froides, pensait l’Abeille, désolante journée d’hiver » (*LAS*, 37) ; « Johnie avait suivi Lynda sur les routes, jusqu’aux confins d’un monde trop éclairé par le soleil, où, suffoquant de chaleur » (*LAS*, 50) ; « [Gérard] était si hostile à la lumière du jour, cette lumière, qui, chaude ou froide, assistait à tous les désastres... » (*LAS*, 77-78) ; « victime, [Johnie] aussi, de cette douce asphyxie du jour » (*LAS*, 82) ; « le jour représentait pour Gérard l’absurdité de cette plage meurtrière ou qui le deviendrait bientôt, l’élancement de la nature hallucinée et meurtrie, sans aucun chant d’oiseaux » (*LAS*, 85). À l’encontre du cliché, la période que représente le jour et qui s’accompagne de clarté est un espace temporel dessiné comme désagréable, triste, inhospitalier parce qu’elle révèle moult atrocités auxquelles il est souffrant d’assister avec impuissance. Ce qui est intéressant ici, c’est le renversement qu’opère Blais : sont attribuées au jour les caractéristiques traditionnellement associées à la nuit. À l’opposé, la nuit, ou plutôt l’espace temporel nocturne, fait souvent l’objet d’une valorisation. C’est notamment le cas lorsque l’instance narrative rend compte de la vitalité qui s’empare de l’Abeille quand elle sort dans les bars :

[...] Paula avait un passé : et un passé c’était le prolongement de vieilles souffrances tissées dans tous les nerfs, quand pour l’Abeille, le plaisir d’être au monde, c’était cette course de tous les nerfs sous la peau, cette excitation vite envenimée du sang dans les veines, que l’on aime, que l’on danse au Club, que l’on jouisse avec imprudence de l’instant qui passe, c’était l’avenir, si mystérieux fût-il, qui vous attirait en avant. Un passé absent ne vous dévastait pas encore l’avenir, son bien-être c’était maintenant pendant que l’Abeille mangeait des huîtres avec Paula, buvait du muscadet [...] (*LAS*, 63).

Le Club est alors décrit comme produisant des affects positifs chez l’Abeille qui, rappelons-le, n’aime pas le jour et, plus spécifiquement l’aube, laquelle marque la fin de la nuit et des espoirs qu’il a fait naître et le début d’un temps morne. Par ailleurs, dans ce passage, alors que Paula, plus âgée, est prisonnière d’un passé désagréable qu’elle porte en elle, l’Abeille, plus jeune, n’est pas

paralysée par ce qu'elle a vécu antérieurement. Elle se concentre sur le moment présent, cherche à s'en délecter le plus possible, et cette délectation a précisément lieu le soir. Pour Johnie et Lynda, c'est le passage de la frontière entre le jour et la nuit qui suscite le plus de bonheur chez elles :

[...] et dans le silence du soir, lorsqu'elles s'agenouillaient près du feu, Johnie attendait avec impatience ce moment heureux où les caresses de Lynda devenaient si expertes – un baume sur ses blessures cachées, pensait-elle – pendant que les mains de Lynda, aux ongles peints, dont les bouts, trop effilés, étaient volontairement cruels, descendaient avec une voluptueuse lenteur sur son dos meurtri (*LAS*, 51).

Alors que le jour est représenté comme déversant une lumière criarde donnant à voir le monde dans toute sa cruauté, la nuit se charge d'une poésie apaisante qui permet à des duos circonstanciels de femmes de se protéger, le temps d'un instant, des effets néfastes de l'hétéropatriarcat capitalisme ambiant, comme si elle permettait de s'en extraire.

Rapport au temps de Doudouline et Polydor ainsi que Sophie : de la transgression au conformisme

Parmi les six dyades que *L'Ange de la solitude* met en scène, celle composée de Doudouline et de Polydor est la seule qui soit exclusive et qui dure tout le récit. Tout comme leurs consœurs, ces dernières ont un rapport au temps axé davantage sur le présent. Comme on l'a vu, elles ne se projettent pas dans le futur. En contraste, le personnage de Sophie, mère de Doudouline, s'en préoccupe entièrement. Cette perspective influence la façon dont elle perçoit la relation de sa fille avec Polydor, qu'elle évalue strictement à travers le prisme de la futurité :

Doudouline coûterait cher avec sa bande de musiciens rock, mais c'était un bon investissement pour sa carrière future. Si seulement elle avait pu se marier comme tout le monde, cela existe aussi, les hommes, Sophie en avait bien eu quelques-uns, elle, elle avait même connu la passion. Pour Doudouline, Polydor, c'était une affaire de tempérament, de goût, sans doute, elles en avaient déjà discuté entre elles, mais quand même, Polydor, avec sa théologie, la prêtrise pour une femme, comme l'homosexualité, ce n'était pas un avenir, c'était une bien drôle de génération [...] (*LAS*, 100).

Bien que Sophie soit au fait de la relation lesbienne entre sa fille et Polydor, elle la juge en fonction de l'avenir. Elle évalue les choses à l'aune de celui-ci. Le présent n'a alors aucune valeur pour elle ou, s'il en a une, il n'en a pas une en soi, sans compter que cette valeur ne saurait faire le poids face à celle du futur. Dans l'esprit de Sophie, le présent lui est nécessairement inféodé. Elle s'en sert pour construire l'avenir, alors que Doudouline et Polydor appréhendent le présent pour ce qu'il est. Le raisonnement de Sophie obéit à ce qu'Halperin décrit comme « la logique disciplinaire de la rationalité morale qui nous demande d'évaluer constamment nos actions en les soumettant de manière systématique aux exigences du futur » (Halperin, 2010b : 54), ce qui va de pair avec l'objectif du néolibéralisme ⁶⁹de « faire intérioriser aux individus la pression externe de la concurrence de manière à faire de celle-ci la norme même de la subjectivité » (Dardot et Laval, 2010 : 41) et d'ainsi les conduire à rentabiliser chaque instant.

Doudouline est dite « surdouée » (*LAS*, 100). Elle a un avenir prometteur dans la musique. Or, bien qu'elle ait grandi et qu'elle vive encore aujourd'hui au sein d'une commune, elle baigne dans une société hétéropatriarccapitaliste selon laquelle, comme Sophie le rappelle à sa fille, la promesse d'un futur prospère, indépendamment de l'orientation sexuelle, passe aussi par le mariage avec un homme⁷⁰. Il s'agit là, selon la logique dominante, à laquelle souscrit la mère, d'un « investissement ».

⁶⁹ Le contexte de publication de *L'Ange de la solitude* est directement lié à la montée du néolibéralisme. En 1989, le mur de Berlin s'effondre, mettant fin au communisme comme système économique crédible capable de rivaliser avec le capitalisme, Margaret Thatcher est à la tête du Royaume-Uni depuis une décennie et Ronald Reagan termine ses huit années de présidence aux États-Unis. En ce sens, à bien des égards, *L'Ange de la solitude* est une critique du néolibéralisme et de ses effets dévastateurs sur l'art, sur l'environnement et sur toute forme de vie.

⁷⁰ Adrienne Rich explique cette confiscation du pouvoir des femmes aux mains des hommes par son concept d'identification aux hommes. Comme je l'ai écrit ailleurs (Poirier Girard, 2020 : 182), elle « affirme qu'en raison de la contrainte à l'hétérosexualité, les femmes sont encouragées à développer une identification aux hommes, qui correspond au "fait de se mettre dans le camp des hommes, socialement, politiquement et intellectuellement" (1981 : 29), même si cela ne leur profite pas. S'ensuit ainsi un éloignement progressif des autres femmes : "L'identification-aux-femmes est une source d'énergie, une fontaine potentielle de pouvoir féminin, qui est violemment stoppée et gaspillée sous le règne de l'institution hétérosexuelle. Le déni opposé à la réalité et à la visibilité de la passion des femmes pour d'autres femmes, à leur choix d'autres femmes pour alliées, compagnes de vie, communauté ; la contrainte à la dissimulation imposée à ces relations, la désintégration qu'elles subissent sous l'intensité des pressions

La perspective de Sophie se comprend mieux à la lumière des réflexions d'Edelman sur le futur. Le théoricien queer états-unien développe une pensée qui permet de « résister à l'asservissement au futur afin de faire sa vie » (Edelman, 2013 : 323). La mère de Doudouline adhère justement à ce qu'Edelman critique et nomme le futurisme reproductif, aussi traduit par reprofuturisme. Si, comme nous le verrons plus loin, Sophie n'insiste pas sur la dimension reproductive et qu'elle remet en question la pertinence d'avoir eu des enfants, il semble clair pour elle que l'avenir de sa fille est impensable hors du mariage hétérosexuel.

À l'opposé, Doudouline et Polydor ne conçoivent pas leur relation comme un projet appelé à se déployer dans le temps, à progresser, mais bien comme une aventure inscrite dans le présent, un présent caractérisé par l'oisiveté et l'absence de *télos*, tel que le remarque – et le déplore – Sophie lorsque sa fille et son amoureuse viennent lui rendre visite à son chalet : « [...] que faisaient [Doudouline et Polydor] toute la journée à la campagne à part s'exposer presque nues sur la terrasse au soleil ou lire à l'ombre des bouleaux et des cèdres ? » (*LAS*, 109). La mère de Doudouline est à ce point exaspérée qu'elle va même jusqu'à remettre question, dans ses pensées, le mode de vie de sa fille et de sa compagne, sans pour autant verbaliser sa critique : « “À la fin, les filles, dites-moi, vous avez bien un but dans la vie ? Des études que vous plantez là, pas de travail, pas d'argent. Non mais combien de temps pensez-vous continuer de vivre comme ça ?” Mais Sophie ne dit rien, elle eut un mouvement d'irritation à peine perceptible [...] » (*LAS*, 102). C'est en effet dans une sorte de vacances perpétuelles que vivent Doudouline et Polydor. Sophie laisse entendre que l'oisiveté n'est admissible que si elle est temporaire – voire balisée, encadrée –, qu'elle ne peut s'éterniser, qu'il faut inéluctablement travailler, faire tourner la roue capitaliste. Autrement, certains vivent aux crochets d'autres qui, eux, travaillent : « [...] Doudouline [...] avait besoin du

exercées ; ces faits ont abouti à une perte incalculable pour toutes les femmes de leur capacité à changer les rapports sociaux entre les sexes, à nous libérer nous-mêmes et les unes les autres” (Rich, 1981 : 39-40) ».

piano de sa mère pour écrire la musique. “Encore mon piano ? Hier, c’était ma voiture, vous n’en finirez donc jamais de quémander, vous autres, les enfants ?” » (*LAS*, 109). Selon sa perspective, si Doudouline et Polydor n’ont pas de buts précis présentement, elles devront inmanquablement, tôt ou tard, en avoir. Elles ne pourront se contenter de se laisser mouvoir de façon irresponsable au gré du vent et des vagues dans un perpétuel présent qui n’a cure du futur de l’Enfant. En l’occurrence, ce présent est, en vertu du point de vue de Sophie, assimilable à la dépense, à l’inutilité, à la dépendance et à l’insouciance, alors que le futur, toujours selon son optique, nécessite que l’on adhère aux logiques de capitalisation, de productivité, de responsabilité et d’autonomie. Notons cependant qu’il s’agit ici essentiellement d’une autonomie de possession, qui n’a rien à voir avec l’autosuffisance, et d’une autonomie qui n’entrevoit pas de rapports d’interdépendance solidaires. Quant aux deux amoureuses, leur rapport au temps se rapproche de ce que Freeman appelle « the slow time of contemplation » (2008 : 44). Selon la terminologie de la penseuse, Doudouline et Polydor mettent en œuvre « a deviant chronopolitics » (2005 : 58), à la différence de Sophie qui performe « the chronopolitics of development » (2005 : 58), ce qui a une incidence sur la façon dont elles investissent leur espace-temps. En effet, le mode de vie qu’actualisent Doudouline et Polydor leur permet de performer « a life unscripted by the conventions of family, inheritance, and childrearing » (Halberstam, 2005 : 2), à l’opposé du modèle dominant qui s’établit sur « the temporal frames of bourgeois reproduction and family, longevity, risk/safety, and inheritance » (Halberstam, 2005 : 6).

Rapport au temps de Polydor : une attente décalée

Comme on vient de le voir, le personnage de Sophie enjoint à sa fille et à Polydor de se fixer des objectifs. Cette exigence est cependant bafouée par Polydor, dont les études en théologie ne

sauraient aboutir à quelque chose de productif⁷¹. De plus, bien que son genre soit présenté comme ambigu dans le texte, Polydor est perçue et catégorisée comme une femme, ce qui rend caduques, dans la société patriarcale dans laquelle elle évolue, ses tentatives d'accéder à la prêtrise, état de fait que ne manque pas de souligner Thérèse :

Il y avait bien assez de Polydor qui voulait réformer l'ordre social, qui le réformait déjà dans ses discours, à l'université, parmi ses théologiens poussieux qui n'avaient jamais remarqué que la femme pouvait penser, être, moins encore Polydor dont le sexe était indéfini, pour son bien, ou indéfinissable pour le bien de tous, Polydor serait un prêtre gai et une femme en plus, quelle malchance, ou bien les deux [...] (*LAS*, 119).

Ses choix n'étant pas susceptibles de produire de résultats concrets ni d'offrir à Doudouline les lendemains que sa mère espère pour elle, Polydor est dépréciée par Sophie : « Polydor, avec sa théologie, la prêtrise pour une femme, comme l'homosexualité, ce n'était pas un avenir » (*LAS*, 100).

Or, la position où Polydor se trouve a une nette incidence sur son rapport au temps, car elle se trouve exclue de l'Église en raison du fait qu'elle est une femme. Son rapport au temps est également influencé par le fait qu'elle ne croit pas en Dieu et qu'elle préfère d'autres théologies que le christianisme :

Les postes de Dieu⁷² étaient tous occupés par Dieu lui-même, par ces professeurs décrépits qui attendaient leurs retraites, plongés dans l'étude des sciences religieuses, pérorant sur le salut de l'homme – car la femme, on n'en parlait pas pour ses vices, comme pour ses vertus. Aucune place, parmi eux, pour Polydor qui savait que Dieu ne lui ferait jamais signe, car pas plus que l'homme et les désagréments de sa théologie, de sa philosophie, Polydor n'eût toléré l'idée de Dieu, ce Dieu de la décrépitude érudite qui occupait tous les postes de l'université, lequel anéantissait le discordant esprit des jeunes. Elle voguait donc seule, des bras chauds de Doudouline à la nuit obscure de saint Jean de la Croix⁷³. Si elle écoutait scrupuleusement les conseils de son professeur, [-] c'était une femme qui avait été ordonnée prêtre après tout, ce qui était déjà un fait

⁷¹ En effet, « [i]l était étrange de penser que sous cette brune tignasse en désordre dormait une aspirante à la prêtrise, pensait l'Abeille, une étudiante en théologie qui ne croyait pas en Dieu mais qui voulait changer l'ordre social » (*LAS*, 35).

⁷² Dans le texte, cela renvoie aux emplois liés à l'Église et à la théologie.

⁷³ Jean de la Croix (1542-1591) a vécu durant la Réforme en Espagne. L'ordre du Carmel, dont il fait partie, l'expulsera en raison des changements qu'il veut y apporter. Dès lors, il se retirera et aura des expériences mystiques qu'il racontera notamment dans son traité intitulé *La nuit obscure*, ce qui en fait un des plus notables mystiques espagnols.

impressionnant – « Lisez saint Jean de la Croix, vous verrez, lui avait-elle dit, Dieu vous fera signe dans ce chant d’amour », et depuis, Polydor attendait ce signe de Dieu qui n’apparaissait toujours pas [...] (*LAS*, 134).

Polydor se trouve en quelque sorte dans une impasse : elle se consacre à l’« [é]tude des questions religieuses fondée principalement sur les textes sacrés, les dogmes et la tradition » (*Le Petit Robert*, 2013 : 2548) sans pour autant adhérer à cette tradition patriarcale ni croire en celui que l’Église chrétienne nomme le Père tout-puissant. Cette incohérence a un impact sur le rapport qu’elle entretient avec le temps ; marqué par un type d’attente qui prend la forme d’une inaction choisie, semblable à la désobéissance civile⁷⁴. Elle se révèle cependant productive sur le plan critique : forte de ses nouvelles connaissances, Polydor est en mesure de déconstruire, du moins dans le domaine des idées, l’organisation religieuse patriarcale et misogyne : « [...] pourquoi se borner à l’Église la plus bête, la plus intolérante, là où saint Thomas d’Aquin vous suit encore dans la chambre à coucher, où une confrérie de pénis décide si oui ou non nous devons avoir des enfants, après nous avoir déflorées, et cette lampe du gynécologue papal qui descend jusque dans notre voie utérine [...] » (*LAS*, 133). Polydor perçoit les problèmes que pose une organisation religieuse qui exclut, contrôle et dévalorise les femmes. Elle a le savoir nécessaire à une remise en question de l’ordre établi, mais les possibilités qu’elle puisse réformer l’institution de l’intérieur sont minces. Certes, « si Polydor avait la chance de son côté, on finirait par l’ordonner un jour, elle aussi, elle pourrait enfin semer la rébellion parmi les femmes et les prêtres gais, car il y en avait beaucoup » (*LAS*, 134), mais il s’agit là d’une utopie, et Polydor en est bien consciente. C’est pourquoi elle se trouve dans une hétérotopie perpétuelle, dans un monde décalé dont le *leitmotiv* serait « en attendant ». Au cœur de cette attente sciemment improductive en termes de transformation sociale, il reste le

⁷⁴ Dans *Passages américains* (1993), Blais évoque sa participation à des activités politiques pacifistes et antiracistes à l’époque de la guerre du Vietnam et de la lutte pour les droits civiques des Noirs, où la désobéissance civile tenait une large place.

réconfort de Doudouline et des filles de la bande ainsi que la certitude d'avoir, au quotidien, une influence bénéfique sur ses amies :

[...] et Polydor pensait, en remontant la fermeture éclair sur le dos de Doudouline [...], que si elle n'était pas la maîtresse de Dieu comme saint Jean de la Croix avait été son amant, [...] elle était ici, dans sa vigilance, la femme qui appartenait à chacune, du chat plaintif [...] à Doudouline, l'Abeille, Johnie, Gérard, qu'elle avait tour à tour bercées sur son cœur. C'est sans doute là ce qu'il y avait de plus impérieusement divin sur la terre : veiller à ce que le réfrigérateur soit chaque jour rempli, consoler les humeurs chagrines et souvent blessantes de son prochain [...] (*LAS*, 135-136).

On le voit, le temps du quotidien, du care et de la sororité prend ici le pas sur une perspective temporelle qui serait résolument tournée vers le futur : « Queerness is essentially about the rejection of a here and now and an insistence on potentiality or concrete possibility for another world » (2009 : 1). Ce temps de l'espoir, Polydor ne semble pas parvenir à l'investir. Il y a tout un monde à changer, tout un système à reconstruire et elle est la première à le reconnaître. Or, bien que les filles de la bande se regroupent dans une commune en réaction contre le patriarcat, ce rassemblement ne se traduit pas par des actions collectives destinées à transformer la société. Elles sont engluées dans l'ici-maintenant, ce qui ne leur permet pas de croire en leur capacité d'inventer un avenir autre dont elles ont pourtant bien besoin. En ce sens, la commune de *L'Ange de la solitude* correspond plus à un abri antipatriarcal qu'à un lieu de rassemblement politique où l'on élabore un monde meilleur. Toutefois, les interactions qu'elles actualisent entre elles dans l'appartement font, mine de rien, obstacle au patriarcat et contribuent à faire exister un entre-soi féminin, ce qui n'est pas sans incidences sur la construction de leur subjectivité.

Rapport au temps de Sophie : volonté d'affranchissement et reprofuturisme straight

Tandis que les membres de la commune ne se projettent pas dans l'avenir, Sophie s'oppose résolument à la non-futurité. Elle reconduit l'ordre établi en matière de futurisme reproductif. Cela

dit, sa propre vie, autrefois axée sur la fondation d'une famille au sein d'un mariage hétérosexuel, donc inscrite dans ce régime et susceptible d'incarner la réussite et le succès tels que définis par la société hétéropatriarccapitaliste, comporte des traces d'échec, au sens où l'entend Halberstam dans *The Queer Art of Failure*. Celui-ci y théorise l'échec comme un insuccès positif, en ce qu'il ouvre la porte à de salutaires incartades, d'autant plus souhaitables, dans une optique queer, qu'elles sont imprévues et qu'elles permettent de sortir des profondes ornières de l'hétéropatriarccapitalisme. Ainsi, Sophie a mis fin à son mariage avec un écrivain parce qu'elle « ne voulait pas d'un homme qui écrivait toute la journée sous son toit. Un maussade, un sceptique, un endurci, cela écrivait en fumant sa pipe, empilant des manuscrits qui ne seraient jamais publiés, cela discutait entre hommes, à la commune, pendant qu'elle changeait les couches des enfants, cousait les rideaux, bloquait les fenêtres et les portes contre le froid en hiver » (*LAS*, 139-140). Sophie dénonce une inactivité négative, en ce qu'elle est non solidaire et opportuniste. Encore une fois, ses valeurs sont exhibées : productivité, efficacité, quête de résultats, pragmatisme. En divorçant, elle se libère d'un parasite indifférent à la condition des femmes et change sa perspective quant à l'avenir. Elle s'oppose à Doudouline en lui rappelant continuellement l'importance de considérer l'avenir et de mener sa vie en fonction de celui-ci, mais son changement de cap dénote également un désinvestissement de la poursuite du projet familial au profit d'un recadrement sur soi : « [...] oui, ma Doudouline, un salaire minable, le froid dans la chambre de bonne, et même une pneumonie, je ne pouvais pas vous raconter tout cela dans mes lettres, c'est cela, ma fille, quand on recommence sa vie à cinquante ans, mais je ne regrette rien [...] » (*LAS*, 31). Le changement de vie de Sophie témoigne de son refus d'être exploitée. Après avoir été « tiraillé[e] entre sa profession et sa famille » (*LAS*, 103), Sophie décide de se choisir. Ce n'est pas pour autant qu'elle s'éloigne des exigences du futur hétéropatriarccapitaliste, mais elle se donne les moyens de contrer son asservissement aux hommes.

En quittant son mari, Sophie tente de s'extirper de la relation parasitaire qu'il entretenait envers elle. Quoiqu'émancipée du contrat qui la liait à l'homme qu'elle avait épousé, en tant que comédienne, elle n'en demeure pas moins assujettie aux hommes qui tiennent les rênes des institutions économiques et culturelles. Qu'il s'agisse du théâtre, de la musique, de la littérature ou des arts, ceux qui ont la force de consacrer une œuvre ou de la détruire, ce sont d'abord et avant tout des critiques masculins :

[...] Sophie n'avait jamais eu de cours de diction comme Doudouline [...], elle n'avait pas fait son Conservatoire comme tant d'autres, le théâtre était une institution d'hommes où les femmes passaient inaperçues, on n'écoutait pas ce qu'elles avaient à dire. De toute façon, Strindberg, Ibsen, Claudel le faisaient pour elles, elles ressentent ceci et cela. Prenez garde ! Sophie écrirait peut-être un jour pour elle-même, son expérience était là pour l'appuyer [...] (*LAS*, 140-141).

Ce pouvoir que détiennent les hommes de juger et d'évaluer les prestations de Sophie se maintient aussi pour Doudouline, bien que celle-ci soit d'une autre génération et qu'elle ait eu accès à une meilleure éducation. Autrement dit, le système patriarcal s'ajuste aux avancées générées par le féminisme et maintient sa puissance. Lors de son spectacle de chant, Doudouline est évaluée par une bande d'hommes décrits comme « ses pères », ce qui marque le fait qu'elle leur soit subordonnée :

[...] les pères de Doudouline avaient quitté la ferme [et la commune] [...] pour la ville où ils brassaient avec élégance les hautes affaires de l'esprit : eux qui étaient écrivains, critiques d'art, directeurs de revues célèbres, eux que l'on apercevait aux terrasses des cafés, en été, comme aux tables des meilleurs restaurants en hiver, hommes de goût et de lettres, ramperaient ce soir, avec leurs carnets de notes, jusqu'à cette salle sombre, minable, où Doudouline leur offrirait les chaudes variations de sa voix, tout ce qu'elle possédait au monde, cette voix, quand eux avaient la parole, cette parole qu'elle avait apprise sur les genoux de son père, parole de l'écrivain, du critique d'art, qui pourrait tout aussi bien la détruire ce soir, car les pères de Doudouline exerçaient un pouvoir aimable, mais capricieux (*LAS*, 139).

Même s'ils essaient de résister à ce *boys club*, les personnages de *L'Ange de la solitude* ne contre-attaquent pas réellement. Ils demeurent prostrés, enserrés par un pouvoir qui contraint leurs forces créatrices et leur énergie transformationnelle. On peut tout de même percevoir quelques

percées, se manifestant notamment sous la forme d'une reproduction alternative qui pourrait être qualifiée d'antipatriarcale. Lorsque Sophie, forte de son expérience de comédienne, aide sa fille à se préparer pour son spectacle, elle prend conscience que cette dernière a hérité de sa voix : « [Doudouline] avait les yeux bleus de son père, pensait Sophie, en guidant Doudouline vers la scène [...] –, mais la voix rejaillissait d'elle, Sophie, la voix exceptionnelle de Doudouline, d'elle seule, de ses fibres, de son sang, on était actrice, chanteuse, de mère en fille [...] dans cette famille [...] » (*LAS*, 139)⁷⁵. La force créatrice est ici féminine, ce sont les femmes qui la possèdent et qui se la transmettent. Cette génération du talent ne relève pas de la reproduction patriarcale traditionnelle de père en fils, mais d'une transmission mère-fille. Un matrilignage se dessine, lequel affaiblit lentement mais sûrement le socle du patriarcat.

À plusieurs reprises, Sophie se montre sceptique en regard de la valeur de sa progéniture. Si elle a bien quelques affinités avec Doudouline, elle perçoit son fils comme un raté. Elle demande à sa fille : « Et ton frère, il est toujours barman aux Antilles ? Il sniffe encore de la coke ? Qu'est-ce que j'ai fait au Bon Dieu pour avoir des enfants comme ça ? » (*LAS*, 31). Dans la perspective de la mère, le fils est le symbole du dévergondage et du manque d'ambition. Il a certes un emploi, mais ce dernier est sans envergure et ne s'inscrit pas dans une carrière. De plus, la dépendance du garçon à la cocaïne va à l'encontre du point de vue saniste de Sophie, qui voit son descendant comme un bon à rien, tel un fardeau infructueux qui ne fait que décevoir : « [...] quant au fils, c'était l'invisible poids de la maternité déchuée, pensait Sophie, une pierre dans les entrailles, quand on y pense, s'enfuir avec les valises Hermès de son père, le jour même du divorce » (*LAS*, 139). Non seulement le fils de Sophie ne produit rien qui puisse la rendre fière, mais il vole. Le futurisme

⁷⁵ Vincent Nadeau fait remarquer qu'« en tant qu'artiste, [Sophie] met au monde sa fille une seconde fois, l'aidant de ses encouragements, de ses conseils et de son argent » (1990 : 47), ce qui fait écho à une forme de reproduction autre, dont il sera question plus loin.

reproductif, qui se matérialise notamment par le mariage hétérosexuel axé sur l'accumulation du capital et la transmission des biens et des valeurs sous forme d'héritage à une descendance, se solde ici par un échec. Le fils ne reconduit pas les valeurs transmises, il les dévoie. Le fait que Sophie dévalorise sa descendance et qu'elle remette en question la nécessité de se reproduire montre qu'elle est critique du rythme qu'imposent la famille et l'éducation des enfants de même que des concessions qu'il implique.

Rapport au temps de Doudouline : entre l'influence maternelle et celle de la commune

Le rapport que Doudouline entretient avec le temps ressemble, sous certains angles, à celui de sa mère. C'est un peu comme si elle était tiraillée entre l'économie temporelle des membres de sa communauté et celle de Sophie. Au sein de la commune, Doudouline est une figure d'autorité. Non seulement a-t-elle tendance à rappeler à l'ordre certaines de ses consœurs⁷⁶, mais cette autorité est surdéterminée par la narration : elle est le premier personnage qui prend la parole au sein du récit. Et lorsqu'elle le fait, c'est pour décrier avec condescendance la sexualité débridée de l'Abeille et l'oisiveté de la bande :

L'Abeille n'est pas encore rentrée par cette nuit de pleine lune, vous l'avez vue partir, les filles, dans son veston de cuir si court sur les fesses, ses écouteurs sur les oreilles, ses bottes de cow-boy aux pieds, elle allait traîner dans le parc, sans doute. Il est quatre heures du matin, et nous sommes là à l'attendre en buvant des bières. Ne te saoule pas, toi, Polydor, on finira bien par revenir chez nous, où cela chez nous ? On ne peut pas toujours vivre chez Thérèse et l'Abeille, sans rien faire, les filles, dans une perpétuelle oisiveté. Pensez donc à ma mère. À mon âge, on l'invitait déjà à jouer à Paris... (LAS, 25)

⁷⁶ « [...] Doudouline ne lui avait-elle pas incessamment répété : “Tu la perdras Thérèse, toi qui ne finis jamais rien, ni les tableaux ni les cours de dessin, toi qui sors la nuit, tu la perdras Thérèse”, et à ce chant de la voix de Doudouline qui avait si souvent rappelé l'Abeille à l'ordre du clan, s'associaient d'autres sons, d'autres murmures éloquents [...] » (LAS, 28-29).

Les paroles que prononce ici Doudouline pourraient très bien sortir de la bouche de Sophie. Se faisant dans les circonstances le double de sa mère, Doudouline souligne le manque d'ambition de ses amies, leur dépendance et le fait qu'elles n'aient pas de propriété privée. Cette remarque laisse entrevoir la puissance de la socialisation qui a façonné la subjectivité de Doudouline. En mesurant le chemin qu'elle a parcouru à l'aune de celui de sa mère au même âge, elle pointe ce qui pourrait s'apparenter à un retard. De fait, sa carrière n'est pas bien établie, ce qui la conduit même jusqu'à remettre en doute la pertinence et la validité de son existence en arguant qu'elle ne valait peut-être pas la misère que sa mère s'est donnée pour la mettre au monde : « [...] et maman dans tout cela, ma pauvre mère, se donner tant de peine pour me faire naître, prête à accoucher sur une scène pendant qu'elle jouait Racine, et je ne fais rien de mes dix doigts, j'écris un peu de musique, j'ai une voix étonnante, disent mes professeurs [...] » (*LAS*, 27). Tabou s'il en est un : c'est la pertinence même de la reproduction qui est mise en question. Doudouline se perçoit en quelque sorte comme un arbre sans fruits. Sa mère s'est sacrifiée pour lui donner naissance et l'élever, mais elle ne se sent pas à la hauteur de ce sacrifice. Elle est ainsi en dette envers Sophie. Cela dit, elle se reconnaît aussi dans le discours anticapitaliste de Gérard, qu'elle endosse : « [...] à quoi bon s'acharner au labeur quand on est jeune, on garde cela pour ses vieux jours, comme dit Gérard » (*LAS*, 27). Pour elle, la jeunesse est une période destinée à s'amuser. Au lieu de se comporter comme un adulte dit responsable qui honore ses parents en s'exigeant à son tour ce qu'eux se sont imposé précédemment, en prenant part au marché du travail et en investissant dans l'épargne afin de pouvoir s'offrir une retraite dorée, comme le valorise le discours hétéropatriarccapitaliste, Gérard préfère se concentrer sur ce dont elle peut jouir dans l'ici-maintenant. Pas question pour elle de sacrifier le présent au profit de l'avenir. Pas question non plus d'entretenir une dette envers quiconque.

Mais si Doudouline adhère à la vision de sa mère, qui condamne l'oisiveté et le manque d'ambition tout en valorisant le travail, la productivité et l'organisation, elle remet tout de même en question l'idée qu'il faille à tout prix miser sur ses talents pour les développer et se construire un avenir prospère. Elle résiste ainsi à l'obligation de tirer profit de son potentiel, ce qui, selon la logique du système hétéropatriarccapitaliste, constitue un gaspillage. Or, dans ce refus, Doudouline voit plutôt la possibilité de vivre le présent sans s'encombrer des contraintes associées à une conception téléologique de la vie. On voit tantôt une Doudouline engluée dans un présent sans perspective d'avenir, tantôt une Doudouline utopique qui projette de transformer le monde : « [...] puisqu'elle, Doudouline, était née pour chanter [...] une musique à la fois expressive et aérée voguant dans un flot d'images dénonciatrices vers les tribulations de l'an 2000 » (*LAS*, 54-55). On observe donc ambiguïté et hésitation en ce qui concerne la façon dont Doudouline perçoit le temps et entrevoit l'avenir, autant de signes de tension entre la culture hétéropatriarccapitaliste qui l'a faite, son désir d'y adhérer et sa subjectivité queer qui va de pair avec un rapport au temps alternatif. Elle a du talent, aurait le potentiel de percer dans le monde de la musique, mais elle se sent également appelée par un autre temps, celui de l'oisiveté, celui que Freeman associe au « time of emotions themselves » (2008 : 33).

Nonobstant sa passivité, elle parvient à donner un concert qui, malgré ses appréhensions – « rien, rien de favorable ne pouvait se passer ici ce soir, dans un lieu⁷⁷ aussi insalubre » (*LAS*, 138) – se révèle un succès : « Il y a eu au moins quatre ovations, [...] quatre fois je suis revenue sur la scène, et ils criaient toujours bravo » (*LAS*, 144). En plus de cette réussite, Doudouline prévoit d'écrire de la musique pour un « opéra rock » (*LAS*, 53). On ne sait pas si ce dernier sera mené à terme, mais on en connaît la teneur : l'opéra ferait état de la toxicomanie juvénile, ce que Sophie

⁷⁷Il s'agit du bar-théâtre l'Animal Fabuleux (*LAS*, 53), où elle performe sur scène. Le nom de ce lieu n'est pas sans faire écho à la queerité, en raison du caractère extraordinaire et subversif qu'il connote.

critique vertement : « Même cet opéra rock de Doudouline, c'était troublant, [...] quand il était question d'écoliers de dix ans qui consommaient des drogues, non, ce n'était pas vrai, pourquoi écrire cela dans un opéra, elle protesterait [...] » (*LAS*, 150). Au sein même du projet de Doudouline se trouve la figure de l'échec : l'enfant délinquant, antithèse de l'Enfant du reprofuturisme, qui enraye, pour le redire avec Halperin, le processus de « clonage sans fin de la famille et de la normalité sociale qu'elle défend » (Halperin, 2013 : 15). Sur le plan de la création, Doudouline porte en elle un opéra qui ne véhicule pas les valeurs du futurisme reproductif.

Rapport au temps et création : un mode de reproduction queer

Les exemples de reproduction non conformiste abondent dans *L'Ange de la solitude*. Comme on l'a vu, c'est le cas de la transmission du talent vocal de Sophie à sa fille et de l'opéra de Doudouline. Ce type de reproduction s'exprime aussi par les peintures de l'Abeille et les gravures de Paula. Elizabeth Freeman rend compte du défi qui se pose aux personnes queers. Devant l'impossibilité de donner naissance à des enfants qui seront à leur tour des adultes biologiquement queers⁷⁸, à la différence de deux personnes blanches qui donneront nécessairement naissance à des enfants blancs

⁷⁸ Halperin expose le raisonnement inverse. Certes, les parents non hétérosexuels, malgré leur accès aux techniques de reproduction modernes, peuvent avoir des enfants biologiques, mais ils n'auront jamais la certitude que leur progéniture sera à son tour non hétérosexuelle. À l'opposé, la grande majorité des enfants queers sont issus d'un père et d'une mère hétérosexuels, à tout le moins hétéronormés : « Tant que les gamins *queer* naîtront dans des familles hétérosexuelles et dans une société dont les catégories de pensée et de jugement seront hétérosexuelles, tant qu'ils resteront étrangers aux formes sociales hétéronormées, il leur faudra inventer leur propre rapport décalé à la culture hétérosexuelle. Ils devront trouver des modes de compréhension, de réception et de rapport à la culture hétérosexuelle qui expriment ou condensent le défaut d'ajustement subjectif aux protocoles qu'elle impose. La culture hétéro sera toujours notre première culture et ce que nous en aurons fait continuera à déterminer le modèle sur lequel nous réglerons par la suite notre rapport décalé aux formes culturelles dominantes. La subjectivité gaie sera toujours façonnée par le besoin fondamental qui pousse les sujets gais à détourner la culture hétéronormative, à la rendre *queer* » (2015 : 621-622). Ce qu'écrit Halperin s'applique aussi, dans ce cas-ci, aux subjectivités lesbiennes. L'idée principale est que la subjectivation ressortit à un processus culturel, qu'elle se construit dans et par la culture et grâce à la socialisation. En ce qui concerne la transmission d'un rapport au monde spécifique, la seule véritable reproduction possible est donc culturelle, et non biologique.

par exemple, elles peuvent tout de même éprouver le besoin de se reproduire culturellement, de transmettre leur queerité par une filiation ou une transfiliation culturelle :

[...] like Frankenstein's monster, we cannot reproduce little queers with sperm and eggs, even if we do choose to give birth or parent: making other queers is a social matter. In fact, sexual dissidents must create continuing queer lifeworlds while not being witness to this future or able to guarantee its form in advance, on the wager that there will be more queers to inhabit such worlds: we are "bound" to queer successors whom we might not recognize (2005 : 60-61).

Les filles de la bande refusent toutes la procréation, mais la commune est en fait une communauté d'artistes. D'une certaine manière, elles lèguent donc une part de leur queerité à la postérité. L'Abeille peint et dessine, Johnie écrit un « essai *De Sapho à Radclyffe Hall* » (*LAS*, 34), Doudouline chante et compose, Gérard aurait le talent pour être comédienne, Paula peint, fait de la gravure et crée des décors. Par contre, pour la plupart, la création se révèle pénible et l'appel de la paresse est souvent plus fort. Les locataires de l'appartement de l'Abeille ont des projets artistiques, mais elles peinent à les mettre sur pied. Sophie doute constamment de la capacité de sa fille, qu'elle ne trouve pas assez travaillante, à concrétiser ses idées ; Doudouline dit à l'Abeille : « [...] toi qui ne finis jamais rien, ni les tableaux ni les cours de dessin » (*LAS*, 28-29) ; Sophie décide de ne pas donner de rôle à Gérard dans une pièce de Molière qu'elle met en scène : « [...] Sophie avait dit non, et le rôle lui avait été refusé, au dernier moment » (*LAS*, 156)⁷⁹. Non seulement les personnages de *L'Ange de la solitude* doutent de leurs propres capacités artistiques, mais ils ne croient pas en celles des autres et craignent la réception : alors que Paula prend l'initiative de montrer ses gravures à l'Abeille, elle s'empresse de les lui retirer, disant : « Non, j'ai eu tort, tu ne peux pas comprendre » (*LAS*, 38). Le climat dans lequel elles évoluent se reflète dans leurs œuvres, qui prennent davantage les traits de l'apocalypse que ceux de la célébration de la vie : « [L'Abeille]

⁷⁹ Vincent Nadeau souligne à juste titre qu'« [e]n tant qu'artiste, [Sophie] aura [...] désespéré Gérard en agissant à son égard très durement [...] » (1990 : 47).

traçait d'un trait fougueux des orages gonflés d'encre [...], têtes déracinées dans des paysages de montagnes et de plaines, oiseaux morts au bec ouvert, c'était là la peinture de son isolement sur la terre, pensait-elle. [...] "Mais il y a là trop de morbidité", disait Paula [...] » (*LAS*, 57-58). Quant à cette dernière, qui a enseigné le dessin à l'Abeille, le motif du dénuement et des ruines revient constamment dans son œuvre : « [...] lorsque Paula dessinait un arbre, souvent un arbre sans feuilles, dans une cour sans jardin, sans fleurs, un arbre qui se dressait noir, calciné, en une lointaine et funéraire saison où Paula avait livré son âme » (*LAS*, 38). C'est la dégradation, la destruction, la catastrophe et la mort dont accouchent symboliquement les artistes du roman. Quoi qu'il en soit, elles créent, contre toute attente, ce qui donne lieu à une reproduction queer.

Caractérisation du désir et de la sexualité

Dans cette troisième partie, je me pencherai sur les représentations de la sexualité et du désir. Il sera d'abord question de l'Abeille. En tant que femme bisexuelle qui est tour à tour en relation avec Thérèse et Paula et qui a diverses aventures, son comportement sexuel suscite des réactions de la part de ses amies, notamment Doudouline, qui lui reproche de ne pas maîtriser son corps. J'aborderai ensuite la façon dont l'alimentation est convoquée pour métaphoriser le rapport à la sexualité et au désir de Paula, de Thérèse et de l'Abeille. Si la première se veut une épicurienne assumée, la seconde se prend pour un modèle de vertu et d'équilibre. L'Abeille oscille entre les deux, trouvant à chacune des défauts et des qualités. Je terminerai cette section en recourant aux concepts d'existence lesbienne et d'identification aux femmes de Rich pour mettre en évidence en quoi la célébration du féminin, par le souvenir de la mère, a partie liée avec la subjectivité lesbienne de l'Abeille et de Paula.

Sexualité de l'Abeille : la reconnaissance des pulsions

Les personnages de *L'Ange de la solitude* vivant dans la commune entretiennent des relations d'amitié et d'amour. Ils ne sont cependant pas toujours bienveillants et compréhensifs les uns envers les autres pour autant. Par exemple, Doudouline est mal à l'aise lorsque l'Abeille sort la nuit à la recherche d'une rencontre sexuelle imprévue :

« Je parie qu'elle est dans les bras de quelqu'un, disait Doudouline à Polydor, elle perd toujours la tête les nuits de pleine lune... » [...] n'était-ce pas une honte, et on ne pouvait rien lui reprocher alors, car c'était le temps des règles, la folie du sang qui la rongait. « Sinistre chose que nos viscères, pensait Doudouline [...] ». [...] Lorsqu'un homme lui ouvrit la portière de sa voiture, elle monta près de lui, se laissa mollement prendre dans ses bras, il ne pouvait en être autrement, pensa l'Abeille, fataliste, puisque la lune était haute et rouge dans le ciel [...] (*LAS*, 26-27).

Doudouline, qui se conforte dans sa relation amoureuse exclusive avec Polydor, juge le comportement sexuel de l'Abeille. Elle la perçoit comme incapable de se contrôler, soumise à ses pulsions, ce qu'elle considère comme une « [s]inistre chose »⁸⁰. Or, les jugements de Doudouline sont pondérés par l'instance narrative, qui suscite la clémence, de même que les pensées de l'Abeille, qui considère son geste comme à la fois inévitable et naturel. La comparaison entre la perspective de Doudouline et celle de l'Abeille met de l'avant ce que Kristeva (1977) expose par son concept de chora sémiotique, à savoir que le pulsionnel, l'éros, a été opposé en Occident à la raison, au logos par la pensée patriarcale et cartésienne. Dès lors, les pulsions ont été bafouées et niées pour mieux être contrôlées et endiguées. Tandis que Doudouline représente davantage le

⁸⁰ Cette attitude moralisatrice de la part de Doudouline à l'égard de son amie n'est pas sans rappeler l'organisation hiérarchique des sexualités dont la structure oppressive était mise au jour par Rubin en 1984 dans « Penser le sexe », et qui a été exposée dans le chapitre théorique. À la lumière de l'illustration que Rubin nomme « La hiérarchie sexuelle : le cercle vertueux et les limites extérieures » (2010 : 160), la sexualité de l'Abeille est à la fois homosexuelle et hétérosexuelle, hors mariage, avec des partenaires multiples, non procréatrice, sans lendemain, intergénérationnelle et se pratique notamment dans des lieux publics. Doudouline et Polydor ont quant à elles une sexualité homosexuelle, hors mariage, non procréatrice, mais elle s'actualise dans des lieux privés et dans un couple monogame, à l'intérieur d'une relation stable dont les partenaires sont de même génération. On peut supputer que la position hiérarchiquement supérieure de Doudouline l'amène à s'estimer en droit de juger la sexualité de l'Abeille et, par extension, de mépriser l'homme avec qui celle-ci aura finalement une relation sexuelle : « [...] un voyou sans doute, qu'elle a rencontré sur son chemin, tout ce qui se ramasse à cette heure-là dans un parc ombré » (*LAS*, 27).

discours rationnel, qui veut que le désir soit maîtrisé, canalisé, sublimé, l'Abeille est plus à l'écoute de son corps et de ce qu'elle ressent. En faisant de l'Abeille une femme désirante, Blais donne à voir le corps féminin dans son fonctionnement pulsionnel et en réclame l'existence.

En plus du jugement auquel est soumise l'Abeille, le passage cité plus haut illustre le fonctionnement de son désir sexuel. Celui-ci est justifié par les cycles lunaire et menstruel, ce qui donne l'impression que c'est la nature qui s'exprime à travers les décisions du personnage.

L'Abeille est représentée comme étant sous l'emprise d'un désir impérieux :

Il était sept heures du matin quand l'Abeille rentra, ses écouteurs sur les oreilles, comme Doudouline l'avait vue partir avec tant d'inquiétude, dans la nuit. « Encore un chauffeur de taxi ? » dit Doudouline avec un regard mauvais, mais l'Abeille ne l'entendit pas, [...] comme si [...] le sang qu'elle perdait chaque mois [...] s'était mis à bourdonner à ses oreilles, lui faisant craindre quelque incohérente démesure – sauter d'un septième étage, éprouver du désir pour un inconnu, rechercher le contact brûlant d'un homme sur ses cuisses bleues par le froid [...] (*LAS*, 31-32).

C'est la force du désir de l'Abeille, lié à son cycle menstruel, dont Doudouline déplore le caractère incontrôlable, qui la pousse à sortir de son logis et à s'exposer aux dangers et à l'inconfort de la nuit et du monde extérieur pour obtenir des rapprochements sexuels. On observe ici un croisement entre le type de pratiques sexuelles et l'utilisation du temps et de l'espace. Selon Freeman, il existe une « correlation between a particular way of being sexual in the world and a particular experience of time » (2008 : 32). Par exemple, pour reprendre le cercle vertueux et les limites extérieures de la hiérarchie sexuelle de Rubin, les individus ayant une sexualité hétérosexuelle, dans le mariage, procréatrice, non commerciale, en couple, dans une relation stable, avec un partenaire de même génération, en privé, sans pornographie, sans jouets sexuels et dépourvue de BDSM ne sont pas les plus susceptibles d'investir le monde extérieur durant la nuit. Ce sont bien plutôt ceux et celles qui sont stigmatisés par ce système d'oppression des sexualités et construits dès lors comme des dissidents sexuels qui ont plus ou moins le choix, s'ils veulent s'entourer de leurs semblables, de vivre la nuit et de se rendre dans des lieux dépeints comme hostiles par l'idéologie dominante

homophobe et misogyne, ce qui les relègue dans un espace à risque et peut générer chez ces dissident·es une crainte qui vise à les atomiser et à les contrôler. À ce sujet, rappelons, tel que cité dans le précédent chapitre, que Rubin parle de la peur généralisée des lieux queers, que les queers eux-mêmes ont intériorisée, et du mythe de la déchéance que pourrait entraîner la fréquentation de tels endroits et l'adoption des actes sexuels qui y sont associés :

On pensait vaguement [dans les années 1970] que, si l'on [...] allait [au bar gai et lesbien de la ville où se trouvait la communauté lesbienne la plus proche], il nous arriverait quelque chose de mal. [...] À la minute où j'eus passé l'entrée, je m'y sentis bien. [...] Je compris à l'instant que c'était là mon peuple, et que j'étais du peuple contre lequel on m'avait mise en garde (2010 : 124).

Cet insistant avertissement contre les espaces et les pratiques queers lui avait tellement fait peur qu'elle écrit : « Je m'inquiétais en pensant que ma sexualité me forcerait à renoncer à toute maîtrise de ma vie ou à devenir une pauvre fille écervelée » (Rubin, 2010 : 125). Ces craintes, bien qu'inventées pour décourager la fréquentation des lieux queers, n'en sont pas moins prégnantes et peuvent influencer les comportements des personnages queers. Dans le cas de l'Abeille, comme indiqué précédemment, le caractère impérieux de son désir sexuel lui fait peur : « [...] le sang qu'elle perdait chaque mois [...] s'était mis à bourdonner à ses oreilles, lui faisant craindre quelque incohérente démesure » (*LAS*, 32). Le discours homophobe, s'il parvient à restreindre les mouvements de l'Abeille, n'arrive cependant pas à les empêcher complètement. Les effets du désir de l'Abeille et de son cycle menstruel ne sont pas tus. Si Doudouline trouve regrettable que son amie ne soit pas plus en possession de ses moyens, le texte pointe, à travers le personnage de l'Abeille, la réalité à laquelle peuvent être confrontées les queers. Quelles avenues, dans un monde formaté par et pour les hétérosexuels, à fortiori les hommes, s'offrent à eux pour répondre à leur désir ? Le sujet construit comme illégitime qu'est l'Abeille ne jouit pas des mêmes possibilités qu'un sujet dit légitime. C'est donc le cadre de légitimité de la sexualité qui est exposé et remis en question ici.

Paula, l'Abeille et Thérèse : nourriture, faim et soif

Dans l'œuvre blaisienne, le désir est souvent lié à la faim et à la soif. *L'Ange de la solitude* ne fait pas exception. C'est chez le personnage de Paula que cet entremêlement du désir et de la nourriture est le plus poussé. Au moment où s'ouvre le récit, Thérèse vient tout juste de quitter l'Abeille, qui se retrouve alors célibataire, puis rencontre Paula. L'ex-conjointe de l'Abeille et sa nouvelle amoureuse ont des conceptions du désir et de l'alimentation diamétralement opposées. Alors que Thérèse se présente comme un parangon d'équilibre et d'assainissement, Paula est peinte sous les traits d'une dangereuse épicurienne :

[...] et depuis que Thérèse ouvrait sa maison à tous, on l'entendait partout vanter ses plats végétariens. L'Abeille avait un organisme encombré de poisons, la luzerne, le pissenlit qui était un dépuratif doux, la sauveraient. Étonnant, après tout ce qu'elle avait bu, qu'elle ne fût pas encore atteinte de crise hépatique, gavée de cholestérol à la table de Paula, elle avait besoin de Thérèse, de ses conseils, de l'austérité de ses principes afin de se reconstituer normalement. Tôt ou tard, l'Abeille aurait des ulcères d'estomac, elle devait donc manger de la luzerne, et si elle tenait tant au sexe dans son fonctionnement vital – mais cela était malsain et l'Abeille avait déjà des cernes sous les yeux –, si vraiment cela lui était indispensable, mais elle vivrait plus longtemps si elle faisait moins l'amour, contrairement à ce que l'on disait, qu'elle croque des bouts de céleri toute la journée, le céleri était un aphrodisiaque sûr, lequel éliminait en plus les toxines, et l'Abeille en avait beaucoup, disait Thérèse [...] (*LAS*, 125).

Par le discours indirect libre, on a accès aux paroles de Thérèse, qui juge vertement le mode de vie et le régime alimentaire de son ex-partenaire l'Abeille. Selon elle, Paula a intoxiqué l'Abeille et il lui faudrait revenir vers elle et s'inspirer de sa sagesse pour recouvrer une bonne santé, sans quoi ses jours seraient comptés⁸¹. En outre, l'Abeille ne fait pas que mal se nourrir, elle ne parvient pas non plus à contrôler son désir sexuel, à tel point que cela lui cause une fatigue supplémentaire. En clair, selon la perspective orthorexique de Thérèse, l'Abeille doit se convertir à un style de vie jugé

⁸¹ Paula serait, dans cette optique, le fruit pourri qui finirait inévitablement par gâter l'Abeille : « Que faisait donc l'Abeille avec Paula, une femme qui avait trente ans de plus qu'elle, qui fumait, buvait trop, polluait l'atmosphère avec ses cigarettes, toussait le matin en s'en allant au travail, sa serviette sous le bras ? » (*LAS*, 107).

sain, caractérisé par la tempérance et le végétarisme, susceptible de lui offrir la plus grande longévité possible – celle-ci étant vue ici non pas comme une heureuse chance, mais comme une victoire, le signe d’une vie réussie⁸². Ce que défend Thérèse correspond à ce qu’Halberstam critique en soutenant que la quête de la plus longue durée de vie possible, qui est au cœur du projet biopolitique néolibéral, n’est pas nécessairement poursuivie par tout le monde : « In Western cultures, [...] we create longevity as the most desirable future. We applaud the pursuit of long life (under any circumstances) and pathologize modes of living that show little or no concern for longevity » (2005 : 152). On sent bien, dans l’ironie de l’avant-dernier passage cité – « qu’elle croque des bouts de céleri toute la journée, le céleri était un aphrodisiaque sûr, lequel éliminait en plus les toxines, et l’Abeille en avait beaucoup, disait Thérèse » –, que l’Abeille n’a pas l’intention de suivre les conseils de celle qui se perçoit comme une végétarienne exemplaire, sans compter que l’instance narrative elle-même se moque de la perspective de Thérèse qui, sous ses allures vertueuses, n’est pas sans incohérence : « [...] Thérèse qui courait ses trois kilomètres chaque matin, le front haut sous le ruban élastique qui ramassait ses cheveux en arrière, [...] et cette course aux abords d’une rivière couverte d’immondices semblait à l’Abeille un geste vain [...] » (*LAS*, 125-126).

Bien que l’Abeille n’adhère pas à la conception de Thérèse en matière de régime alimentaire et de mode de vie, elle n’embrasse pas parfaitement la perspective de sa nouvelle amoureuse. Alors que son ex-compagne est une femme austère peu portée sur les plaisirs corporels, Paula prise les repas copieux et bien arrosés, comme elle aime goûter les diverses femmes qui lui rendent visite,

⁸² À l’opposé, Paula cherche plutôt à mener son existence sans compromis, quitte à ce que sa longévité en pâtisse : « On ne peut pas vivre éternellement, et je n’aime pas la vieillesse » (*LAS*, 58). Dans *L’Ange de la solitude*, le personnage qui se rapprocherait le plus de Bernard dans *Le Loup* serait Paula. Pour eux, la durée ne revêt aucune importance et la mort pourrait bien se révéler tout aussi attrayante que son opposé. Sous un régime biopolitique où, comme l’a soutenu Foucault (1976), le contrôle de l’État s’exerce à travers la gestion de la vie, une vie sacrée qu’il faut absolument chérir, Paula et Bernard sont particulièrement transgressifs. Ils revendiquent le droit de se rapprocher de la mort, de prendre des risques.

et à qui elle ne cherche pas à résister, dans « son salon vitré [...] qui avait été jadis le bureau de médecin du père » (*LAS*, 46) :

L'amour était pour Paula une activité ordinaire de la vie, comme manger ou boire du vin, pensait l'Abeille. Elle sortait de son mystérieux cabinet médical en tirant sur la fermeture éclair de son pantalon, une cigarette pendait à sa bouche, sous la mèche errante de ses cheveux, vite, elle peignait une fresque sur la Grèce antique pour son décor du lendemain, ouvrant une troisième bouteille de vin blanc qu'elle buvait debout tout en peignant, gardant parfois une main libre pour ramener l'Abeille plus près d'elle, sur ses genoux : alors l'Abeille qui était à la hauteur des seins de Paula pouvait percevoir cette dilatation des narines, tel ce gonflement à la gorge des pigeons qui roucoulent, frémissantes, sensuelles. Les narines de Paula humaient les parfums d'un rôti dans le four de la cuisine, comme elle convoitait une femme : tant de glotonnerie plaisait à l'Abeille qui éprouvait toutefois une vague inquiétude lorsque venait son tour d'être convoitée, humée et mastiquée par Paula [...] (*LAS*, 47).

Paula est associée à la masculinité. Il est notable que ce soit dans le lieu où travaillait son père qu'elle a des rapports sexuels avec des femmes. En outre, l'expression de son désir est assimilée à une sémiologie animale – le gonflement de gorge et le roucoulement d'un pigeon. En ce sens, le comportement sexuel de Paula, centré sur son appétit, tient plus de l'appropriation et de la conquête que du partage mutuel. Il appartient davantage à une conception patriarcale de la sexualité, axée sur le désir d'un sujet cardinal – en l'occurrence l'homme, d'où le terme « phallocentrisme » –, qu'à une conception féministe, sensible aux désirs des sujets engagés. D'ailleurs, l'Abeille manifeste de l'« inquiétude », car Paula la traite comme de la viande, en plus d'être insatiable ; elle reçoit plusieurs femmes dans son cabinet, ce qui n'est pas sans effrayer l'Abeille : « [...] et les amies de Paula, toutes ses amies, cette mansuétude de Paula qui ne résistait à personne, et qui rejetait l'Abeille à son propre effroi, comme si elle se fût retrouvée seule au fond de sa chambre, cernée à nouveau par toutes les rainures au plafond » (*LAS*, 46). Non seulement Paula a-t-elle un grand appétit sexuel, étant en effet dépeinte comme une ogresse, mais elle ne cherche pas à l'endiguer, ce qui est tout à fait contraire au programme de Thérèse. De surcroît, elle verse facilement dans les excès, fumant et buvant beaucoup, et même lorsqu'elle fait preuve de sagesse,

celle-ci est « immodérée », alors que Thérèse se veut parfaitement équilibrée. Pas étonnant alors qu'il y ait un conflit de valeur entre les deux femmes.

Sur le plan de la description du fonctionnement du désir de Paula, on observe une tendance de la part de l'instance narrative à renvoyer à l'enfance du personnage⁸³. Selon madame Boudreau, la gouvernante de la famille de Paula, celle-ci « avait sucé son pouce de façon anormale, qui longtemps avait été maigre comme une araignée et laide à faire peur, qui allait à l'école avec un coussin parce qu'elle avait des clous partout sur les fesses » (*LAS*, 46). Portrait queer, c'est le moins qu'on puisse dire. Paula ne correspond pas aux normes de beauté et de genre – sa mère la considère comme son « fils » (*LAS*, 62) – et son corps est repoussant. Cette apparence jugée hors-norme est accentuée par le port de lunettes et par un nez pointu et recourbé : « [...] [elle] portait déjà à cinq ans des lunettes d'acier sur son petit nez d'aigle » (*LAS*, 46). À posteriori, ces caractéristiques physiques et comportementales de l'enfant sont convoquées à titre annonciateur de la queerité de Paula adulte, notamment en ce qui concerne son désir : « [...] il devait y avoir là, dans l'avidité de Paula, l'ombre d'un vice lié aux lunettes d'acier, sur le mince nez d'aigle, à la fillette de cinq ans qui avait enfoncé dans un coussin, à l'école, ses douloureuses fesses pointues, en silence, et dans une sagesse immodérée » (*LAS*, 47). Le recours au verbe *devoir* à l'imparfait modalise l'énoncé. On émet un doute. La corrélation n'est pas nécessairement forte, mais on laisse entendre qu'une relation de cause à effet existe entre le grand désir de Paula et son « anormalité » infantile, comme si elle était depuis toujours habitée d'un mal qui la dépassait et qui ne pouvait que finir par s'exprimer. À l'instar d'une araignée, Paula a le pouvoir de capturer ses proies, de les garder près d'elle, et de les envenimer – pensons aux « poisons » évoqués plus haut –, au sens de les rendre

⁸³ Ricouart souligne à juste titre que l'enfance constitue la période pendant laquelle la sexualité est moins contrôlée, plus authentique : « It is worth nothing that childhood represents the moment when sexual preference is not a problem, as long as the child is not confronted by the adult world, and when sexuality is expressed with the most honesty and open-mindedness » (1991 : 171).

plus mauvaises, si ce n'est de les rendre malades – comme le croit Thérèse –, voire de les tuer. Ce raisonnement semble souscrire à une logique essentialiste selon laquelle *vicieuse un jour, vicieuse toujours*. En témoigne le récit de l'agression de Thérèse par Paula, qui impose son désir aux femmes, sans égard à leur orientation sexuelle ni à leur consentement, et ce, tout en préservant sa réputation de femme émancipée et émancipatrice :

[...] et cette quête charnelle éperdue de Paula, que les femmes fussent de son bord de la clôture ou non, elle fonçait, cela aussi, quel danger pour la santé mentale, physique, et Thérèse avait rougi, bien qu'il n'y eût personne pour la voir autour d'elle, elle rougissait encore au souvenir de la main de Paula se posant sur sa cuisse plantureuse, au retour du jogging sur la montagne, les longs doigts de Paula rôdant sous le short rayé de bleu. Combien cette caresse savante l'avait troublée, désemparée, autrefois, pendant qu'elle se préparait à rejoindre l'Abeille qui l'attendait, au bas de la pente, debout près de sa bicyclette. Ah ! le bon temps de l'Abeille, et Paula avait ri en disant : « Mais il n'y a rien là, qu'est-ce qui t'effraie tant ? » Cette étourdissante sexualité de Paula semblait remplir l'atmosphère, avec la fumée de ses cigarettes, la digestion de ses repas copieux – si peu vitaminés, pensait Thérèse. Quelque part en elle, Thérèse avait été violée par Paula, pensait-elle, même si Paula était un symbole pour toutes de la contestation[,]⁸⁴ de l'affranchissement des femmes à une période obscure de leur histoire. C'est encore Paula qui avait un jour invité Johnie, puis Gérard, Doudouline, à traverser le lac, chez Sophie, dans son canot, Paula et ses viols plus ou moins consentis, pensait Thérèse, ses éclats de rire dans l'air de l'été, ou ses sanglots contenus, mais qui ne voulait pas une promenade en canot avec Paula ? Paula, la grande libératrice du quartier ! » (*LAS*, 107-108).

En dépit du fait que Paula soit aussi une femme courageuse qui ose exprimer son désir dans une société lesbophobe et misogyne, elle est figurée négativement, assimilée à un poison. Selon Thérèse, elle détériore sa propre santé et celle des autres. Aux yeux de celle qui a fait les frais de son modus opérandi, sous de fausses apparences de féministe salvatrice, Paula se révèle une véritable menace, précisément envers celles qui la conçoivent comme capable de les émanciper et de les protéger. Elle est donnée à voir comme une manipulatrice sinistre dont le désir fait loi.

⁸⁴ La virgule est absente dans le texte, mais puisque Paula ne conteste pas l'affranchissement des femmes, qu'elle l'encourage à sa façon, il y a lieu de croire qu'il s'agit d'une omission.

En revanche, si elle a certes un côté immonde, elle est aussi attirante. À l'image d'une araignée capable de tisser d'amples toiles, grâce à son charisme, Paula amène plusieurs femmes à graviter autour d'elle. Et s'il est vrai qu'elle peut avoir une influence délétère sur elles, elle a également un effet positif sur certaines, en ce sens qu'elle les désinhibe, les inspire, en leur donnant le courage d'être ce qu'elles sont vraiment. Pensons entre autres à cette « femme mariée dont la disponibilité était courte entre quatre et six heures du soir et à qui Paula infligeait ses morsures fraîches sur les lèvres et le long du cou orné de perles » (*LAS*, 47). Paula offre à cette épouse prise dans l'état hétéronormatif l'opportunité de vivre son désir lesbien. Elle est donc dotée d'une force transformatrice, pour le meilleur et pour le pire, à l'instar du personnage de Bernard, sans qui Sébastien ne serait pas parvenu à s'affirmer. Mais lorsque le changement est absolument nécessaire car l'oppression est omniprésente – et n'est-ce pas ce dont témoigne le roman par l'atmosphère de claustration et d'inertie qu'il crée ? –, des modèles comme Bernard et Paula sont indispensables. C'est en ce sens qu'il s'agit de personnages queers. Ils sont à certains égards repoussants, mais c'est grâce à leur abjection qu'ils font évoluer les autres personnages et, ultimement, leur société. Le génie de Blais réside peut-être dans le refus d'idéaliser la communauté queer, en créant des personnages qui en ont toutes les apparences, mais qui sont également porteurs de ce qu'on pourrait considérer comme un manque d'éthique. Blais ne condamne pas les failles de ses personnages, sans pour autant les taire. Son approche queer consiste à dépasser le binarisme du bien et du mal. Comme elle le dit en substance dans l'émission radiophonique « Marie-Claire Blais : parcours d'une écrivaine » (Durand, 1997) au sujet du fait qu'une part de la critique a souvent trouvé ses livres immoraux : dans l'écriture, il n'y a pas de morale, il n'y a que l'art. Qui plus est, dès la publication de son premier livre, elle affirmait dans une entrevue : « Je fais œuvre d'amour en décrivant le mal. [...] J'ai besoin d'écrire des choses monstrueuses, mais pas à cause de moi. Je sens que le mal a besoin d'être aimé » (1959 : 9).

La force du grand tout féminin : renouer avec les mères

Cette force transformatrice de Paula, aussi épouvantable puisse-t-elle paraître, notamment aux yeux de Thérèse, tire aussi sa source dans ce qu'on pourrait appeler un grand tout féminin⁸⁵. Chez Paula, le changement social passe notamment par l'art, et pour l'artiste, peindre est le canal d'expression de son amour pour les femmes : alors que Paula enfle ses vêtements pour créer, l'Abeille se dit qu'il s'agit de « sa tenue pour peindre comme pour aimer les femmes » (*LAS*, 58). En plus de la peinture et de la gravure, la cuisine inscrit Paula dans un grand tout féminin, qui la lie particulièrement à sa mère, décédée :

L'humeur de Paula ne s'égayait que dans la cuisine, comme au lit où elle était toujours sereine, la cuisine était le lieu sacré, rituel où Paula, avec les coutumes que lui avait léguées sa mère, se consacrait à la transmutation de la nourriture en fête, où l'Abeille avait le devoir de manger, assise à son bout de table. [...] Paula sortait la nappe des grands jours, perlée, brodée de dentelures, disait-elle, l'ouvrage de sa mère et le raffinement de ces broderies sur les draps, comme sur la lingerie de Paula – elle qui sautait d'une allure intrépide dans sa culotte de soie, comme si elle se préparait à monter à cheval, pensait l'Abeille – plongeait toujours Paula dans de nostalgiques rêveries, car la mère de Paula était encore partout vivante, dans ce débordement de délicatesses manuelles, une nappe qu'on déplaçait d'un tiroir, ou un oreiller recelant dans son dessin calqué sur les désirs de l'enfance, un chien, un chat. Des doigts de fée avaient imprégné là leurs marques subtiles et généreuses, et baissant la tête sur son potage fumant, l'Abeille pouvait sentir tout près d'elle cette mère dont le souvenir était désormais épuré, transcendé, une femme à qui l'on ne pouvait plus faire aucun reproche ; elle avait eu elle aussi une mère déjà disparue, l'Abeille entendait comme dans un brouillard le déferlement de notes à son piano, quand elle jouait l'après-midi. Une main émaciée, presque son reflet, tournait les pages du cahier de musique. Les morts étaient avec nous, pensait l'Abeille, ils nous suppliaient de les garder intacts dans notre mémoire pendant que nous les effaçions à mesure [...] (*LAS*, 59-60).

Dans ce passage s'entremêlent les soins entourant l'acte de nourrir – préparer attentivement les repas, mettre soigneusement la table –, les souvenirs qu'a Paula de sa mère et ceux de l'Abeille

⁸⁵ Cette expression pourrait aller à l'encontre de l'approche constructionniste de cette thèse dans la mesure où elle renverrait à une forme d'essentialisme. Cela dit, il s'agit plutôt, pour le dire avec Spivak, d'un d'essentialisme stratégique destiné à faire exister celles qui ont fait l'objet d'un effacement de l'histoire.

pour la sienne, de même que la sensualité, par l'entremise du lit et de la lingerie. Grâce au flux de conscience, Blais crée un monde au féminin qui circule entre Paula et l'Abeille. Il s'agit là d'un puissant exemple d'existence lesbienne telle que l'entend Adrienne Rich, dans lequel Blais entrecroise, par la nourriture et les tissus, désir, sensualité, amour, et souvenirs maternels. Cet hymne aux mères, au soin, à la sollicitude et à l'attention contribue au tissage, par les mots, d'une sororité désirante et bienveillante qui a manifestement forgé la subjectivité lesbienne de Paula et de l'Abeille. Et cette subjectivité est marquée par le rappel des mères qui, même si elles sont décédées, sont ramenées dans le présent, de manière à ce que les plaisirs sensoriels, particulièrement ceux du toucher et du goût, se vivent et se revivent à travers elles. Le lien qui est fait entre la broderie de la nappe de la mère et celle de la literie et de la lingerie montre bien que « la mère de Paula était encore partout vivante » (*LAS*, 59), même lorsque sa fille fait l'amour avec l'Abeille. En outre, le recours au mot *oreiller*, étant donné le confort et la douceur qu'il connote, contribue à ficeler l'enfance et les toutes premières manifestations du désir avec le soin, ce qui se répercute dans la subjectivité lesbienne. D'ailleurs, la phrase contenant le mot *oreiller* est elle-même tissée, entremêlée, ficelée, car elle se construit sur une inversion. Au lieu d'« un oreiller recelant un chien, un chat dans son dessin calqué sur les désirs de l'enfance », on lit plutôt « un oreiller recelant dans son dessin calqué sur les désirs de l'enfance, un chien, un chat » (*LAS*, 59).

Rich fait écho à ces désirs fondamentaux que sont ceux de l'enfance et à l'influence qu'ils ont sur la construction de la subjectivité des jeunes filles. Elle réfère aux écrits de la psychanalyste du genre Nancy Chodorow, qui « conclut que puisque les femmes ont pour mère des femmes, “la mère reste pour la petite fille l'objet interne premier [...], si bien que les rapports hétérosexuels se construisent chez elle selon un modèle de relation secondaire, non exclusive, tandis que chez le garçon ils recréent une relation primaire et exclusive” » (1981 : 19). Rich prolonge la réflexion de Chodorow en la mettant en lien avec son concept d'identification aux femmes :

Si les femmes sont la première source des rapports affectifs et des soins nourriciers pour les filles comme pour les garçons, il paraît logique, d'un point de vue féministe, de se demander au moins : si le besoin d'amour et de tendresse chez les deux sexes ne conduit pas originellement vers les femmes ; [...] pourquoi la survie de l'espèce, les moyens de [fécondation], et les rapports affectifs/érotiques, ont été si rigidement identifiés les uns aux autres ; et pourquoi des contraintes aussi violentes ont été jugées nécessaires pour assurer une allégeance et une soumission totales, affective[s] et érotique[s], aux hommes. Je pense que trop peu de chercheuses et théoriciennes féministes se sont donné le mal de reconnaître les forces sociales qui confisquent les énergies affectives et érotiques des femmes au bénéfice des hommes, au détriment d'elles-mêmes et des autres femmes et des valeurs-identifiées-aux-femmes (1981 : 32).

La relation entre Paula et l'Abeille illustre justement deux femmes amoureuses l'une de l'autre « qui [ne] confisquent [pas] [leurs] énergies affectives et érotiques [...] au bénéfice des hommes, au détriment d'elles-mêmes et des autres femmes » (Rich, 1981 : 32). À travers leur relation, Paula et l'Abeille revivent les premiers moments de tendresse avec leur mère. Cette interprétation pourrait certes être vue comme réductrice et stéréotypée⁸⁶. Il n'empêche que si, dans l'œuvre blaisienne, de nombreux personnages de mères sont cruels, d'autres se révèlent bienveillants, et c'est souvent cette première expérience fondatrice de la bienveillance et de la tendresse que Blais invoque pour faire exister le désir entre ses personnages de femmes, pour mettre en mots leur subjectivité lesbienne.

Ce constat s'applique également aux *Nuits de l'Underground* (1978), dont la juxtaposition d'un passage avec celui où Paula prend soin de l'Abeille en lui confectionnant de savoureux plats permet de consolider la thèse selon laquelle Blais pose la relation mère-fille comme déterminante pour la subjectivité lesbienne. En effet, dans ce roman, l'amour que Geneviève et Françoise éprouvent l'une pour l'autre s'exprime à travers le lien maternel, ce que leur relation, du fait qu'elle

⁸⁶ Les relations lesbiennes se basent sur bien d'autres sentiments que la tendresse et peuvent se traduire par bien d'autres types d'identifications qu'avec la mère. Blais en fait d'ailleurs la démonstration dans son œuvre ; la pulsion de mort qui anime Paula et la violence dont elle peut faire preuve suffisent à l'illustrer. Les personnages lesbiens que crée Blais sont loin de se limiter à des femmes douces qui n'aspirent qu'à revivre les premiers moments de tendresse avec leur mère.

est intergénérationnelle, aide à actualiser. Plus âgée, Françoise a intériorisé le discours lesbophobe de son temps et peine à s'en départir. À l'inverse, Geneviève a connu plusieurs amies lesbiennes au bar l'Underground, à Montréal, relations grâce auxquelles elle a pu gagner la confiance nécessaire à l'affirmation de soi. Au retour d'une soirée bien arrosée, la jeune Geneviève va prendre soin de l'âgée Françoise, comme une fille pourrait le faire avec sa mère défaillante. C'est dans ce soin, dans cette attention que vont se déployer tout leur désir et leur amour :

[...] qu'il était souverainement bon aussi que Françoise fût là [...], si confiante et si donnée, qu'elle semblait dire dans son ivresse : « Fais de moi tout ce que tu voudras, je suis bien ». [...] cette nuit-là, titubant aux côtés de Geneviève, ou se lançant dans sa baignoire tout habillée, car tous les détails mesquins de la vie n'étaient plus que d'une vaporeuse consistance, auprès de cette audace miraculeuse, cette ivresse de vivre qui fut peut-être à la naissance du monde et dont les hommes se souviennent parfois encore, lorsqu'ils sont heureux. Mais Geneviève, tout en enlevant les vêtements de Françoise, avec lenteur, afin de ne pas briser son rêve, pensait combien ce qui lui était si affable maintenant, dans cet abandon de Françoise près d'elle, dont le corps était tout confié à ses soins, à sa vigilance (pendant que sa tête qui n'était plus lourde, mais si mobile que Geneviève ne savait plus en contenir les élans et les brusqueries enfantines), que lorsqu'elle réfléchirait plus tard à ce don de la vie, à Françoise dont elle avait frotté la nuque et le cou, d'abord avec rudesse comme on le lui demandait, puis avec une tendresse de plus en plus attentive et soucieuse, à cette scène qui encore une fois n'était dans le poids des événements du monde que « presque rien », pas même un acte sexuel, serait, lorsque Françoise ne serait plus là, non plus un don de la vie, mais un don qui vous fait regretter toute l'absence de la vie, de sa charité, la vie ne serait jamais plus aussi tangible, aussi franche, telle qu'elle avait été vécue, avec l'haleine alcoolisée de Françoise, le parfum enfumé de ses cigarettes encore sur ses lèvres, et ce pli de la bouche qu'elle avait eu pour demander humblement : « C'est donc vrai ? Tu m'aimes ? N'y a-t-il pas trop de lumière dans cette salle de bains ? Tu sais, le corps d'une femme de mon âge, ah ! bon, n'y pensons pas... On est si bien [...]. [...] j'ai froid, pourrais-tu m'envelopper dans cette grande serviette qui est là, tu ne trouves pas que je suis un peu grande et un peu lourde pour agir encore comme une enfant ? Non, eh bien ! tu es aveugle, ma pauvre chérie ! » Geneviève pensait, au contraire, que la vie passait si vite que son existence ne lui prêterait jamais plus, peut-être, cette grâce de rafraîchir le front d'une femme, dans son bain, de la relever en l'appuyant contre elle, tout en lui séchant les épaules, les reins, pour l'amener vers son lit, comme si, depuis toujours, elle eût rassuré ainsi Françoise chaque soir par cette oraison des gestes de l'amour » (LNU, 275-278).

Il s'agit là d'un passage typique de la façon dont Blais représente la circulation du désir entre deux corps féminins. Certes, il n'y a pas explicitement de références aux mères ici. Mais le mot *enfant*

et ses dérivés sont utilisés à deux reprises pour qualifier, au sein de cette dynamique, Françoise – la femme la plus âgée, celle qui est effectivement mère. Et la jeune Geneviève prend soin de Françoise de façon maternelle. Cette expérience lesbienne que les deux personnages vivent est si forte que Geneviève ne l’oubliera jamais, elle en sera marquée toute sa vie : cette nuit de soins aura le pouvoir de modifier sa subjectivité. Quant à Françoise, c’est à travers ces gestes qu’elle acquiert la certitude que Geneviève l’aime. Mentionnons que ceux-ci s’inscrivent dans un univers plus grand qu’elles, un tout féminin en lequel les deux amoureuses ont foi, comme le connote le mot « oraison ». Cette forme de spiritualité que vivent et créent ensemble Geneviève et Françoise constitue ce que Rich définit comme faisant partie d’« un large registre [...] d’expériences impliquant une identification aux femmes » (Rich, 1981 : 32), laquelle engendre « une source d’énergie, une fontaine potentielle de pouvoir féminin » (Rich, 1981 : 39). C’est cette force que Blais fait exister, à la fois dans la diégèse, car elle circule entre les personnages et apparaît grâce à eux, mais aussi hors de la diégèse, car les lectrices et les lecteurs en prennent conscience et en font l’expérience par la lecture⁸⁷.

Caractérisation de l’amour

Cette partie sera réservée au traitement de l’amour et des affects qu’il génère auprès des personnages. Comme *L’Ange de la solitude* met en scène différents types d’arrangements amoureux, certains correspondant davantage aux normes en vigueur et d’autres s’en éloignant, je m’emploierai à faire ressortir quelques façons de faire en la matière et leurs effets. Par exemple, je

⁸⁷À propos des rapports intersubjectifs entre le texte et les lecteurs et les lectrices, Boisclair souligne que « la littérature est certainement un dispositif privilégié de l’anthropologie, en ce qu’elle ne donne pas seulement à voir les échanges intersubjectifs, mais également les effets transsubjectifs – transformateurs – de ces échanges. À l’instar des personnages, les humains se transforment les uns les autres ; les textes “montrent” cela. Mais plus encore, ceux-ci participent de la dynamique intersubjective puisqu’ils sont eux-mêmes autant d’énoncés qui nous façonnent (Gaudez, 2010). À ce titre, comme tout énoncé, ils sont productifs de notre identité » (2015 : §40).

montrera que la stabilité et la satisfaction que Doudouline et Polydor mettent en scène à travers leur couple induisent de la pression sur l'Abeille et Gérard qui, en comparaison, ne se sentent pas à la hauteur et souffrent de solitude. Je me concentrerai par la suite sur la relation moribonde entre l'Abeille et Thérèse et sur la tentative de cette dernière de ramener son ex-partenaire vers elle après leur rupture. Ce sera alors l'occasion de mettre en lumière les conceptions de l'amour des deux personnages et la manière dont leur perspective les impacte. J'aborderai par ailleurs la façon dont Johnie, qui est à la fois amoureuse de Gérard, de Lynda et de Marianne, gère et entrevoit ses diverses relations, notamment lorsqu'elle est confrontée à ce qu'elle interprète comme des formes de trahison, mais qui ne sont pas nécessairement perçues ainsi par ses compagnes. Je montrerai qu'en dépit des difficultés qu'elle rencontre, elle tente néanmoins de mettre en place des rapports qui transgressent les codes dominants, tout en les reconduisant parfois. Enfin, la relation que Johnie noue avec Marianne alors qu'elle est en voyage sera convoquée pour mettre l'accent sur l'influence de l'espace-temps en matière d'amour. Alors que Marianne se révèle affectueuse à l'égard de Johnie sur la plage, de retour chez elle auprès de son mari, elle rejette celle avec qui elle a vécu brièvement son désir lesbien, ce qui n'est pas sans blesser Johnie. La nécessité de reconnaître son identité sexuelle et de procéder à un coming out est alors mise de l'avant.

Doudouline et Polydor : une relation amoureuse mononormative

Les personnages de Doudouline et de Polydor entretiennent une relation amoureuse fusionnelle qui ne passe pas inaperçue et qui n'est pas sans affecter négativement certaines filles de la bande :

Deux, elles étaient toujours deux, quand l'Abeille avait failli tant de fois être deux et ne l'était toujours pas – Thérèse ne lui avait-elle pas compté près de deux cents aventures, en y incluant les hommes ? – même lorsqu'elles se voyaient tous les jours, elles s'écrivaient des poèmes, des chansons qu'elles se glissaient sous l'oreiller, le soir : ma chère Doudouline, mon cher amour, Polydor, mon petit saint Jean de la Croix, peux-

tu m'apporter mon déjeuner au lit, demain passer chez le nettoyeur pour ta Doudouline [...] (*LAS*, 116-117).

L'instance narrative présente Doudouline et Polydor comme étant inséparables. Les deux membres de la dyade utilisent elles-mêmes les mots « amour » et « cher/chère » pour désigner ce qu'elles représentent l'une pour l'autre. Elles sont également attentionnées, les petites douceurs qu'elles s'offrent en témoignent. Leur relation semble être possessive, mais il s'agit d'une possessivité réciproque : elles s'interpossèdent, pourrait-on dire. Dans l'extrait cité, un contraste est établi entre la situation de Doudouline et Polydor et celle de l'Abeille qui, comme son nom le suggère, butine, tout en ayant néanmoins le dessein de former une dyade avec une autre personne, volonté exprimée par les mots « être deux », et non être en couple. Cette comparaison accentue la solitude de l'Abeille et insiste sur la pauvreté du personnage en matière de biens affectifs, malgré ses nombreuses rencontres. À ce sujet, le collectif queer radical Les panthères roses a écrit une critique de l'amour exclusif intitulée « L'économie de l'amour » dans laquelle il recourt au concept de rareté des biens affectifs :

[...] la rareté des biens affectifs creuse des fossés entre « possédant-e-s » et « non-possédant-e-s ». Les exclu-e-s de l'affection sont légion, exclu-e-s par leur physique, par leur manque d'expérience, leur manque d'aisance, leur manque de confiance en soi, face à cet enjeu énorme et complexe qu'est l'accès à l'Amour... On peut dire qu'elles manquent de capital affectif. Et comme dans tout système de domination, moins on a de capital, moins on a de chances d'en gagner : c'est un cercle vicieux. Les exclu-e-s de l'affection manquent d'assurance au départ, donc vivent peu d'expériences affectives, donc n'ont jamais l'occasion de gagner de l'assurance, donc restent handicapé-e-s, à moins d'une rencontre de type miraculeux (*Les panthères roses*, [s.d.], en ligne).

Le texte opère une distinction entre des personnages riches en biens affectifs (Doudouline et Polydor) et un autre qui en possède peu (l'Abeille). Cet état de fait s'observe également chez Gérard qui, en l'absence de Johnie, trouve difficile d'être continuellement exposée au couple de Doudouline et Polydor et au spectacle de leur bonheur :

Il y avait toujours ce couple uni, Doudouline et Polydor, mais avec la fuite de Johnie – et la pensée de toutes ces aventures qu'elle pourrait vivre au loin –, Gérard n'aimait pas les couples, cet été-là, leurs fusions épidermiques la gênaient presque autant que le soleil, car Doudouline, Polydor, allaient par deux au grand air, chez Sophie, elles nageaient à deux, dans son lac, se promenaient à deux dans son voilier et la constance de ce double en tout – l'amour, le sport, l'amour, que cela énervait Gérard de voir autour d'elle cette double et criarde vitalité quand elle en avait si peu – absorbait toute l'énergie de Gérard qui, délaissée, s'amenuisait seule dans l'appartement de l'Abeille (*LAS*, 78).

La répétition des mots « couple », « deux » et « double » ainsi que la présence d'une isotopie de la permanence par l'intermédiaire de « toujours » et « constance » contribuent à créer une impression de trop-plein qui traduit le malheur de Gérard et son esseulement. Si « ce double en tout » semble euphorique pour Doudouline et Polydor, il suscite toutefois des affects négatifs chez Gérard et l'Abeille qui se torturent en se comparant et en s'estimant inférieures, car célibataires ou dans une relation dite de moindre valeur. Les types de dyades sont donc hiérarchisés et l'Abeille et Gérard ont intériorisé ce système de classement, ce qui n'invalide pas pour autant leur sentiment de solitude. Le roman tend plutôt à montrer que les manifestations d'amour exacerbent la souffrance des personnes qui sont aux prises avec une carence en biens affectifs.

Thérèse et l'Abeille : une lente déliquescence

Dans *L'Ange de la solitude*, Blais dépeint les difficultés que la plupart des relations amoureuses sont appelées tôt ou tard à connaître. Sont entre autres mis en récit l'effritement de la relation entre Thérèse et l'Abeille ainsi que le désamour qui s'y installe. L'accent est mis sur le fait que la relation de couple comporte une importante dimension performative et que, lorsque les sentiments changent, les partenaires peuvent malgré tout continuer de performer leur relation. Ce qui était un jeu et passait pour naturel perd alors de son illusion et laisse place à l'hypocrisie :

[...] et c'était l'heure trompeuse où [...] l'Abeille voyait Thérèse ranger ses skis [...].
Heure mensongère car Thérèse ronronnait devant sa tasse de café, comme si elle n'eût

jamais l'intention de partir, quand avec son sourire bienveillant, si compréhensif, perçait déjà pour l'Abeille ce malaise d'une proche rupture, ce malaise qui s'exprimait par une froide mélancolie qu'elles éprouvaient dès qu'elles étaient l'une près de l'autre, parmi ces coussins du lit où l'Abeille venait surprendre Thérèse, le nez dans un livre [...], mélancolie qui était aussi dans l'air. Le chauffage était si bas dans la chambre qu'en respirant fort, l'Abeille projetait devant elle une haleine transie, et c'est alors que la contagieuse tristesse les gagnait peu à peu et que l'Abeille racontait à Thérèse ses visites avec Gérard dans les sex-shops – car il fallait à tout prix rehausser l'érotique vitalité de Thérèse, la choquer par ces détails impudiques – et Thérèse qui lisait Marc-Aurèle pour mieux comprendre Polydor, à quoi bon d'ailleurs chercher à comprendre quelqu'un dans cette maison poussiéreuse où les murs, le plafond, tombaient en ruine, s'écriait soudain dans une colère qui ne lui semblait que juste : « Les sex-shops, maintenant, mais quand allez-vous cesser de perdre votre temps, les filles ? C'est honteux, dégradant, les sex-shops... » (*LAS*, 60-61).

Dans cette citation s'entremêlent l'amour, le temps, l'espace et la sexualité. En ce qui concerne les lieux, l'action se passe dans la chambre de l'Abeille et Thérèse alors que leur rupture est imminente. Y règne une atmosphère de tristesse, de froideur et de mélancolie. Les propos sexuels sont alors utilisés par l'Abeille pour provoquer sa partenaire. Ceux-ci occasionnent de la douleur chez Thérèse, qui se traduit en colère, laquelle prend pour appui les boutiques érotiques et les personnes qui les fréquentent, les dénigrant. Dans « Penser le sexe », Rubin montre que les pratiques sexuelles qui impliquent des objets sexuels sont dépréciées, tandis que celles qui s'en tiennent au corps des partenaires sont valorisées (2010 : 160). La réaction de Thérèse s'appuie également sur ses préjugés concernant la diversité des pratiques sexuelles. Pour reprendre les mots de Rubin, elle ne « conçoit pas la variété sexuelle comme anodine » (2010 : 163), ce qui se traduit par une difficulté chez elle à adhérer à une « éthique sexuelle pluraliste » (2010 : 163). L'appartement est par ailleurs représentatif de la relation entre l'Abeille et Thérèse : en décrépitude, inadéquatement entretenu et inconfortable parce que mal chauffé. Le piètre état du logis et l'atmosphère qui y règne renvoient ici à la situation chancelante dans laquelle les deux amoureuses se trouvent sur le plan relationnel. Quant à la sphère temporelle, c'est ici le temps de la quotidienneté, celui de la routine, de la répétition de gestes habituels qui en sont venus à prendre sens au sein de la relation entre l'Abeille

et Thérèse, mais qui dès lors en sont dénués : ne reste que la parade. Une hypocrisie s'installe alors au sein de la relation pour sauver les apparences.

On le sait d'entrée de jeu, l'Abeille et Thérèse finissent par rompre, car lorsque le récit débute, cette dernière a déjà quitté la commune. Elle y revient cependant à l'occasion pour revoir ses amies et les soutenir dans des moments cruciaux, comme lors de la mort de Gérard. L'Abeille se rend alors compte qu'elle n'est plus en amour avec Thérèse notamment en raison de son attitude moralisatrice et condescendante, qu'elle parvient maintenant à voir puisque la passion ne teinte plus sa perception :

Le problème, les filles, dit Thérèse d'un ton qui parut sentencieux à l'Abeille, c'est que Gérard ne mangeait pas assez, et vous voyez ce qui arrive quand on ne mange pas assez. Et l'Abeille fit remarquer à Thérèse qu'elle buvait son troisième café en une heure, qu'elle avait recommencé à fumer, ce qui n'était pas dans ses habitudes non plus, cela ne valait pas la peine de faire des sermons aux autres, et l'Abeille pensa qu'elle n'aimait plus Thérèse puisqu'elle la critiquait, et que ce serait une délivrance de ne plus aimer Thérèse, ce serait comme une douleur dans la poitrine qui s'en va, un point au cœur qui diminue, il ne reste que le cœur, on le l'agresse plus (*LAS*, 142).

Si l'Abeille aimait vraiment Thérèse, ses défauts ne la dérangerait pas outre mesure, ils seraient peut-être même autant d'occasions de célébrer son unicité. C'est en se découvrant agressée par les travers de Thérèse que l'Abeille prend conscience de son désamour, à l'envers de sa conception de l'amour selon laquelle il faut être capable d'épouser l'autre dans son entièreté, incluant ses failles. Un tel point de vue peut par contre s'avérer particulièrement lourd. Et c'est justement de cette pesanteur que l'Abeille se libère en acceptant de ne plus aimer Thérèse. Ce faisant, « il ne reste que le cœur », mais n'est-ce pas l'essentiel ? En faisant son deuil de Thérèse, elle ne se sentira plus assaillie et recouvrera son intégrité.

L'Abeille décide finalement de s'éloigner de Thérèse pour de bon, mais ce n'est pas parce que cette dernière n'a pas essayé de revenir vers elle après son départ de la commune. En effet, Thérèse travaille à la rénovation d'une maison pour sans-abris dans laquelle elle projette

d'aménager un atelier de peinture pour son ex-partenaire, dans l'espoir de vivre de nouveau avec elle. C'est dans ce contexte qu'elle lui offre une vie sédentaire à deux hors de la commune, ce à quoi l'Abeille ne peut se résoudre :

[...] et lorsque Thérèse l'avait menée vers les pots de gouache, sur la table de dessin, dans une maison, un atelier qui avait été rénové pour elle, les bras majestueux de Thérèse pendant au cou de l'Abeille, dans cette interrogation : « Alors, maintenant, veux-tu vivre avec moi ? » l'Abeille avait compris que cette réjouissante fatalité du deux n'était déjà plus pour elle, puisque Thérèse qui avait été fantaisiste ne l'était plus, ne fumait plus, ne buvait plus, passerait désormais l'aspirateur au moment où l'Abeille serait occupée à peindre ou à réfléchir, écrivait à travers l'abondance de ses dossiers sur son bureau, sur les freaks, les drogués, les sans-foyer, et commençait une thèse en gérontologie. C'était une femme du XXI^e siècle, pensait l'Abeille, sa planète n'était plus invitante. Vivre avec Thérèse, être deux, c'eût été cela, partager son humanisme souriant – mais objectif, ou neutre, puisque tout le monde y passait – pour tous les malheureux, à l'exception d'elle-même, l'Abeille [...] (*LAS*, 117).

Bien que la proposition de Thérèse comporte des avantages pour sa compagne, notamment celui d'avoir un lieu dédié à la création, ce qu'elle peine à s'aménager dans la commune, l'Abeille réalise que la monogamie et la sédentarité ne lui conviennent pas. Thérèse n'est plus attrayante. Elle s'est rigidifiée, a perdu sa fougue d'antan et est devenue froide et cartésienne. Elle est maintenant une femme rangée, organisée, productiviste, qui donne des leçons à l'Abeille et juge tout le monde du haut de sa soi-disant objectivité. Son austérité entrave la liberté artistique de la peintre, qui craint d'être entravée dans ses élans créatifs si elle partage son quotidien avec une femme stricte qui recherche continuellement l'efficacité. En outre, Thérèse impose son objectivité désincarnée sur l'Abeille, ce qui la prive de toute sa vitalité. L'Abeille ne veut plus de la surveillance et du rigorisme de celle qu'elle a déjà aimée.

Johnie et Lynda de même que Johnie et Gérard : des arrangements amoureux et sexuels alternatifs

Avant de connaître Marianne, Johnie était en relation avec Gérard ainsi que Lynda, de qui elle réclamait l'exclusivité. Or, cette dernière a eu une relation sexuelle avec un homme marié dans l'appartement qu'elle partageait avec Johnie, ce qui a provoqué leur rupture :

[...] comment Johnie eût-elle confié à Gérard, Doudouline, Polydor, moins encore à l'Abeille qui était si souvent autoritaire, qu'elle avait depuis quelques années déjà une captive chez elle ? Comment leur expliquer à toutes qu'elle avait enlevé Lynda dans ce magasin où elle vendait des bijoux pour sa mère ? Ne la connaissant pas, Johnie éprouvait l'attirance du monde ouvrier, ou plutôt, ne devait-elle pas l'admettre enfin, ce monde éveillait-il en elle son instinct de propriétaire ? Toutefois, Lynda n'avait jamais senti peser sur elle la tyrannie de Johnie si Johnie pouvait définir ainsi l'autocratie qu'elle exerçait auprès de Lynda ; elle exigeait la fidélité, l'obéissance, mais sans jamais énoncer ses commandements d'une voix ferme. Mais cette fois Lynda avait sérieusement désobéi : elle avait amené un homme, pas un étudiant, à la maison ; le rasoir oublié sur la table de chevet était le symbole insolent de cette invasion masculine : un homme s'était rasé ici, dans cette pièce, dans un narcissisme glacé, arrosant ensuite son visage d'eau de Cologne. Lynda avait senti contre sa joue cette joue lisse, encore rugueuse à certains endroits, sous les poils, et Lynda avait été transpercée par ce corps viril exultant sa victoire jusqu'au cri de l'orgasme. (*LAS*, 40).

On constate ici la crainte de Johnie d'être découverte sous son jour réel, c'est-à-dire comme une femme possessive et propriétaire. Blais montre qu'il existe des lesbiennes patriarcales, que ces deux mots ne sont pas nécessairement antinomiques. La relation que Johnie entretient avec Lynda semble être en contradiction avec certains de ses idéaux, dont l'anticlassisme, ce qui la rend incapable d'assumer leur configuration relationnelle auprès de ses consœurs. Notons qu'il est question de la pression du groupe dont fait partie Johnie à l'égard d'une relation exogroupe : Lynda est extérieure à la commune, ce qui laisse entendre que, hors de son groupe de référence, Johnie actualise d'autres pratiques, avec lesquelles elle n'est pas nécessairement en phase dans tous les espaces-temps qu'elle occupe. Cela suggère par ailleurs que la commune impose possiblement un certain standard, entendu ici comme ce qu'on pourrait appeler une lesbonormativité, qui se double aussi d'une normativité féministe. Johnie ne saurait se prétendre féministe avec crédibilité auprès de ses pairs si elle leur dévoilait le caractère hiérarchique de la relation qu'elle entretient avec

Lynda. En effet, elle s'érige en maître dans son rapport avec cette dernière, comme le laisse entendre l'isotopie militaire : « tyrannie », « autocratie », « exigeait », « obéissance », « commandements », « désobéi ». C'est donc elle qui impose les conditions de la relation, elle seule qui énonce ses exigences, même si elle sait Lynda incapable de les respecter : « [...] elle reviendrait, disait [Lynda], cet homme l'avait déçue, oui, mais ensuite, il y en aurait un autre, puis un autre, Lynda n'avait jamais vécu sans eux [...] » (*LAS*, 123).

Étant donné que Lynda a aussi des relations sexuelles avec des hommes, il est intéressant de se pencher sur la façon dont le rapport hétérosexuel entre l'homme au rasoir et elle est représenté, d'autant qu'il s'agit, avec le chauffeur de taxi que rencontre l'Abeille, d'un des rares personnages masculins du roman. La sexualité hétéro, depuis la perspective de Johnie, est perçue comme l'assaut du corps d'une femme par un homme, lequel tire son plaisir précisément de cette prise. Les mots « invasion », « victoire », « transpercée », « cri » connotent la guerre et l'occupation d'un territoire par la force. De plus, le fait que cet homme soit possiblement marié et qu'il ait malgré tout un rapport sexuel extraconjugal est vertement condamné par Johnie, qui s'associe davantage à la femme trompée qu'au mari qui trahit : « Ah ! Ces malheureuses épouses dont elle scrutait le destin, dans les tarots, à la merci de l'adultère, d'une scélératesse des sens qui les détruisait, combien elle les plaignait [...] » (*LAS*, 40). Si Lynda avait eu une relation sexuelle avec un homme non marié, notamment un étudiant, l'acte aurait été vécu moins douloureusement par Johnie, le jeune homme célibataire représentant moins la menace patriarcale que l'époux infidèle.

Durant la même période où Lynda a eu une relation sexuelle avec un homme, Johnie a eu des rapprochements avec Gérard. Puis, de retour d'un voyage dans une île anglaise destiné à lui faire oublier sa souffrance d'avoir été trahie par Lynda, elle aperçoit Gérard au Club faire des avances à une autre femme :

C'était au Club : Gérard arrachait la casquette de tweed d'une jeune inconnue qu'elle embrassait tout en approchant d'elle son visage, d'un air lent, paresseusement, et ce frôlement qui était aussi une caresse – et surtout cet objet, la casquette qui avait servi à abriter le baiser, la bouche de Gérard, et le fruit rose de sa langue offerte à une autre – cette caresse déchirait encore l'âme de Johnie. Car sous l'ombre inclinée de la casquette, il y avait l'offrande d'une concupiscence illicite puisque Johnie n'avait pas été invitée à la partager. Elles avaient échangé un baiser, une étreinte et Johnie avait pensé qu'elle ne dormirait plus près d'elle, de ces flancs trop durs, de ces joues aux pommettes saillantes. Auprès de Gérard, on se blessait. Doudouline et l'Abeille riaient sur la piste de danse et Gérard venait de s'avilir dans cet acte gourmand, cupide, d'un baiser. Et maintenant, toute l'humiliation enfouie dans cet instant d'où surgissait le baiser de Gérard, un instant comme tant d'autres, dans son insignifiance, cette même humiliation nouait la gorge de Johnie qui revoyait Lynda descendant de la voiture d'un homme, Lynda dont la bouche était ourlée, délicate comme la bouche de Gérard, Lynda qui avait accouru dans l'escalier vers Johnie et qui était prête à mentir (*LAS*, 41-42).

En assistant au spectacle de Gérard embrassant une autre femme dans le bar, Johnie revit la douleur d'avoir été trompée par Lynda avec l'homme au rasoir. Cette douleur, cruelle et vive, découle d'un instant qui est présenté comme étant en apparence négligeable, au sens où le moment de la trahison n'a aucune de valeur en soi, c'est seulement l'interprétation qu'en fait la personne blessée qui compte. Car il s'agit bien d'une question de perception et d'interprétation⁸⁸ : Johnie est en relation avec Lynda et Gérard en parallèle, et rien ne laisse entendre que sa relation avec Gérard est exclusive. Même si les règles implicites de sa relation avec Gérard n'interdisent pas précisément le multipartenariat et ne permettent pas de concevoir cette situation comme une tromperie, Johnie souffre néanmoins en prenant conscience que celle qu'elle aime en aime aussi une autre. Que sa relation avec Gérard soit officielle ou non, elle est humiliée et se sent rejetée. Dans le livre,

⁸⁸ Barker montre qu'en matière de monogamie, les conflits d'interprétation sont fréquents puisque les règles ne sont souvent pas claires et que les partenaires n'en discutent pas ouvertement, partant du principe qu'elles sont évidentes : « However, the rules of monogamy aren't actually that simple or clear. Many relationship conflicts and break-ups do indeed occur after somebody knowingly breaks the rules of monogamy. However, many also happen because the people involved have just understood those rules slightly differently. Even if we fully accept the rules of monogamy [...], we might still be unclear on the details » (2018 : 163). « Perhaps the most important reason for questioning the rules of monogamy is the fact that they are unclear and they do differ between people, even though we might like to think they don't. One study found that a third of young people in monogamous relationships didn't agree on whether they'd discussed what monogamy meant to them or not, and over half disagreed on whether the rules of monogamy had been kept. Surely it'd be better if we were able to openly negotiate and agree upon our monogamy rules » (2018 : 168-169).

quelques lignes avant le passage cité ci-haut, l'utilisation du « nous » semble réitérer l'idée de Térence notamment reprise par Montaigne selon laquelle rien d'humain n'est étranger aux humains, que l'imperfection est leur lot et que là où il y a amour, cet amour peut être éprouvé pour plus d'une personne : « Puis il y avait eu l'histoire de la casquette de Gérard : étrangement, même si nos maux se répètent, pensait Johnie, la pointe qui nous traverse est de plus en plus aiguë, [...] combien nous étions imparfaits, car chacun de ces tableaux de vie était un chagrin souvent inavoué, une déception, tel le souvenir du rasoir ou de la casquette » (*LAS*, 41-42). La tristesse ressentie par Johnie est dépeinte comme faisant souvent l'objet d'un secret, ne pouvant être partagée en raison de la honte que la découverte de la trahison et le risque d'être perçue comme un·e conjoint·e trompé·e entraînent.

Marianne et Johnie : entre transparence et hypocrisie stratégique

Submergée par la douleur qu'elle ressent à cause de ce qu'elle interprète et vit comme un acte de déloyauté de la part de Lynda, Johnie la quitte et part se réfugier sur une île anglaise. C'est là qu'elle fera la rencontre de Marianne, une bourgeoise cultivée férue d'art et de philosophie qui y est elle aussi de passage. Mais le fossé générationnel et de classe qui les sépare rend la relation impossible à l'extérieur de l'espace-temps de l'île :

[...] car au fond de l'âme, bien qu'elle fût attirée par elle [...], Marianne méprisait Johnie, Johnie et sa différence qui ne *devait* pas se voir. [...] Plus tard, de retour à New York, Marianne n'avait-elle pas écrit à Johnie qu'elle lui rendrait toutes ses lettres, car, disait-elle, « mon mari ne doit rien savoir de tout cela, et je vous l'ai déjà dit, j'aime mon mari ; et mon fils, qui étudie actuellement en Angleterre, ne doit rien savoir non plus ». C'est là où Johnie avait senti le fouet de dureté qui la courbait vers le sol, bien que ce coup, appliqué d'une main distraite par Marianne qui pensait surtout à ses affaires, qui n'était pas une femme sentimentale – ce qu'elle partageait avec son mari, n'était-ce pas avant tout ses biens – lui eût donné une secousse nécessaire, qu'elle avait retrouvé avec ce rejet de Marianne son Ange de la Solitude qui l'avait toujours attendue dans l'ombre, comme pour lui dire : « Quand donc défendras-tu tes droits ? Toi qui es un soldat sans armes, quand donc cesseras-tu de te camoufler dans le feuillage qui

t'abrite chez les filles de la bande, quand donc seras-tu toi-même, face au monde, dans une clarté resplendissante ? »⁸⁹ Cette lettre de Marianne ne s'achevait-elle pas sur des mots que Johnie avait entendus déjà : « Vous êtes une lesbienne, et malgré mon attachement pour vous, je ne le suis pas. Nous ferions mieux d'oublier cette histoire » (*LAS*, 129-130).

L'aspect identitaire de l'orientation sexuelle, qui implique la question du coming out, est ici en jeu.

Marianne est une riche femme blanche, bourgeoise, mariée et mère de surcroît. Si elle s'ouvre à la bisexualité dans son rapport avec Johnie, elle retourne à l'hétéronormativité en dehors de l'île. Son mariage consiste en un arrangement matérialiste et utilitaire, qui a peu à voir avec les sentiments.

Il a surtout pour fonction de favoriser l'accumulation du capital et la transmission des biens sous forme d'héritage⁹⁰. À l'instar de Sophie, son mode de vie est conforme aux « temporal frames of bourgeois reproduction and family, longevity, risk/safety, and inheritance » (Halberstam, 2005 : 6), alors que Johnie performe, comme c'est aussi le cas de Doudouline et Polydor, un rapport au temps queer lui permettant d'actualiser « a life unscripted by the conventions of family, inheritance, and childrearing » (Halberstam, 2005 : 2), même si Doudouline fait montre d'une certaine rigidité par ailleurs. Sur le plan identitaire, Marianne se perçoit donc bien plus comme une bourgeoise que comme une lesbienne. Aucune sortie du placard n'est pensable dans son cas. Elle a beaucoup trop

⁸⁹ Ghislaine Boulanger analyse les paroles que professe l'Ange de la Solitude de Johnie et la métaphore traversant tout le roman sur laquelle elles s'appuient : « [...] ce dernier tableau dépeint ainsi des personnages qui oseraient en tout temps se “[dépouiller] de leurs armures” et affirmer leur identité lesbienne “au grand jour”, hors des murs de leur refuge communautaire. [...] La comparaison entre la commune lesbienne et un refuge de soldats met d'abord en place deux isotopies, celle de la couleur, par le biais du camouflage fondé sur les principes du caméléonisme, et celle de la guerre [...]. [...] L'armure de feuillage permet ainsi aux soldats de se fondre à leur environnement : à l'instar du caméléon, ils arborent les couleurs qui les rendent indistincts, les protègent du regard de l'ennemi » (2004 : 263-264). Boulanger critique cette analogie, qu'elle considère excluante : « [...] les notions de caméléonisme et de déguisement (“soldats tapis dans l'herbe, [...] déguisés en vert”) s'inscrivent dans une “rhétorique du choix” [...] : selon les circonstances et ses préférences, il serait ainsi possible d'adopter un certain degré d'in/visibilité, de passer ou non inaperçu, de se confondre à l'ennemi à volonté. Les lesbiennes camouflées par “leurs armures de feuillage” pourraient par exemple, à leur gré, décider de passer pour hétérosexuelles ou encore, arborer les signes d'une masculinité qui les fassent passer pour des hommes. De manière similaire, certaines personnes dites “de couleur” pourraient avoir une pigmentation suffisamment pâle pour passer pour blanches. [...] L'analogie avec le caméléonisme ne peut s'effectuer qu'au prix d'une exclusion, celle des personnes qui ne peuvent voiler leur identité, ou qui affichent malgré elles les signes extérieurs d'un stéréotype identitaire qui ne serait pourtant pas le leur » (2004 : 265-268).

⁹⁰ Ricouart fait valoir que le caractère de femme d'affaires de Marianne a une incidence sur sa relation avec Johnie : « Marianne [...] insists on hiding her affair with Johnie from her husband and her son. She is mostly a business woman, and she treats her lesbian flings like a business » (1991 : 181).

de privilèges à perdre en tant que Blanche pour faire son coming out et avoir une autre femme pour partenaire. Elle a le luxe de pouvoir voyager seule et d'entreprendre des aventures avec d'autres femmes, comme elle l'a fait avec Johnie sur une île anglaise. Autrement dit, elle a le loisir de s'extraire temporairement de l'espace-temps familial pour investir l'espace-temps des îles, de la chaleur et des vacances. Et comme le lieu modifie le rapport au désir et à la sexualité, Marianne peut vivre dans la plus grande discrétion une relation intime avec une autre femme qui ne perturbe en rien son identité de femme hétérosexuelle bourgeoise. Si le refus de Marianne de se dire lesbienne et de poursuivre la relation entamée lors de vacances à la mer est un dur coup pour Johnie, c'est tout de même cet évincement qui lui permettra peut-être de trouver la force de lutter pour « sortir de l'ombre ». Car, pour le dire avec les mots d'Anne De Vaucher Gravili : « Au théâtre comme dans les narrations blaisiennes, le parcours narratif est [...] identique : sortir de l'ombre, afficher son identité différente, l'assumer au grand jour, trouver de nouveaux mots pour dire cette différence, toujours avec ce sentiment de fragilité existentielle » (2012 : 63)⁹¹.

L'attitude de Marianne, qui préfère rester dans l'ombre, souligne le contraste entre transparence et hypocrisie. La douleur qu'elle suscite chez Johnie est par là soulevée et problématisée. À propos de la relation qu'elle vient d'entamer avec Marianne à l'abri des regards de son entourage sur l'île anglaise, Johnie s'interroge : « En vivant dans la clandestinité ce qui n'était pas clandestin pour elle et qu'elle avait eu l'habitude de vivre au grand jour, ne trompait-elle pas les filles de la bande, leur netteté, leur franchise, avec ses mensonges et son hypocrisie »

⁹¹ Dans le même ordre d'idées, l'écrivain québécois Kevin Lambert, dont les romans s'emploient notamment à représenter l'homosexualité, affirme : « Écrire toutes formes de sexualités minoritaires dans un monde où le régime politique hétérosexuel est toujours dominant et répressif nous demande d'inventer un langage qui sache les poétiser » (2020 : 11). Bien que Lambert et Blais ne soient pas du tout de la même génération, le constat qu'il pose s'applique rétroactivement à l'œuvre blaisienne. Effectivement, c'est cette poésie que l'autrice déploie dans ses livres, à plus forte raison dans *L'Ange de la solitude*, sans compter que Johnie, dont l'essai porte sur l'autrice lesbienne britannique ayant publié *Le Puits de solitude* (1928), signale que le « mot "lesbienne" était porteur de label diffamatoire, dans l'intention des autres, malgré la révolution la plus importante de son époque, il avait encore les mêmes connotations d'insulte, de mépris honteux, qu'au temps de Radclyffe Hall » (*LAS*, 109).

(LAS, 54). Cela dit, aussi privilégiée soit-elle, en tant que femme non exclusivement hétérosexuelle, Marianne est opprimée par le système hétéronormatif qui rend impossible, dans l'espace-temps familial, l'expression de son désir lesbien, qu'elle contraint. D'où une hypocrisie, certes, mais une hypocrisie stratégique, nécessaire en raison de la menace qui pèse sur elle. Par contre, comme le fait remarquer Ghislaine Boulanger dans son chapitre de thèse sur *L'Ange de la solitude*, en agissant ainsi, Marianne consolide l'hétéropatriarcat et tire profit de sa posture potentiellement favorable : « [...] tel serait le cheminement du personnage de Marianne : contrainte de vivre une relation lesbienne dans la clandestinité, elle subirait ainsi une répression hétérosexiste ; reniant ensuite l'identité lesbienne pour aller rejoindre son mari, elle se rangerait aux côtés des dominants. [...] Marianne passerait donc d'une position partiellement dominée à celle de dominante » (Boulanger, 2004 : 291), ne faisant preuve, du même coup, d'aucune solidarité envers Johnie.

Caractérisation intersectionnelle de la race, du sexe et du genre⁹²

En plus des réflexions que *L'Ange de la solitude* suscite à propos des normes sexuelles, spatiotemporelles et amoureuses, le roman problématise aussi la race. En effet, Gérard est la seule

⁹² Dans une thèse consacrée aux manifestations rhétoriques de l'essentialisme, Ghislaine Boulanger montre que Blais associe le lesbianisme aux réalités noires dans *L'Ange de la solitude*, notamment par l'entremise du voyage de Johnie, qui se retire sur une île anglaise habitée par des personnes noires, et par le comportement de Marianne à l'égard de son serviteur noir sur cette même île. Son analyse lui permet de conclure qu'

[à] travers l'énoncé par lequel Marie-Claire Blais désire sincèrement promouvoir une équité fondamentale entre les êtres, quels qu'ils soient, se trame pourtant un mouvement inverse de forclusion, le rejet sans doute involontaire mais non moins réel des personnes qui appartiendraient non pas à l'une ou à l'autre de ces communautés, gaies ou noires, mais bien à l'une et à l'autre, aux deux à la fois, telles les lesbiennes noires. Sans le vouloir, l'auteure occulte les différences identitaires à l'intérieur de chacun des deux groupes de référence mis en valeur ; malgré son ouverture à la diversité, elle évince les personnes noires de la communauté gaie, et les personnes gaies de la communauté noire ; elle efface jusqu'à leur existence (2004 : 258).

Boulanger ajoute qu'

il s'agirait, comme dans le cas d'analogies entre le sexisme et le racisme dont discutent Grillo et Wildman, « [of] the taking back of center-stage from people of color, even in discussions of racism, so that white issues remain or become central in the dialogue ». Ainsi, l'assimilation des identités noires et arabes à l'identitaire lesbien n'aurait guère pour effet l'inclusion de l'expérience singulière des lesbiennes noires et arabes, mais bien plutôt leur expulsion de l'identitaire lesbien façonné à l'image des « filles de la bande » (2004 : 293).

membre de la commune à être racisée et à avoir été élevée par des parents adoptifs. Je montrerai que la fugue de ce personnage au profit d'une autre commune, aux États-Unis, inquiète non seulement ses cohabitantes, mais qu'elle est perçue comme une menace de dissolution du groupe. Je me pencherai ensuite sur la relation entre Johnie et Gérard, car étant donné leur proximité, la façon dont le personnage blanc perçoit la couleur de peau de son amoureuse est pertinente pour mettre en évidence la représentation de la race dans le roman. Je soulignerai par ailleurs le sort tragique qui est réservé à Gérard et le geste de dispersion que les filles de la bande inaugurent pour commémorer la vie de leur camarade décédée, ce qui a pour effet d'universaliser son existence. Je terminerai cette section en faisant ressortir la manière dont le texte construit le personnage de Gérard en faisant le récit de son enfance et en mentionnant à plusieurs reprises sa consommation de drogues, laquelle n'est pas sans effrayer ses amies blanches qui en consomment pourtant elles aussi.

Fugue de Gérard : l'intégrité de la commune menacée

La seconde partie de *L'Ange de la solitude* s'articule autour de la disparition d'une des filles de la bande, Gérard⁹³. Ce motif se traduit par une communauté de personnages ayant perdu un·e des leurs et se regroupant pour affronter le vide. Sur le plan narratif, la fugue de Gérard constitue l'assise de la seconde partie, intitulée « Le seuil de la douleur », qui s'ouvre ainsi :

Johnie, Polydor, Doudouline étaient réunies dans le salon de l'Abeille. Ne fallait-il pas alerter la police ? demandait Johnie. Où était Gérard ? on ne l'avait pas vue depuis plusieurs mois. Sans doute dans un bar gai de Provincetown où elle passait ses nuits à danser, répondait l'Abeille, d'un ton acerbe, car quoi de plus inéquitable que cette

Si l'étude que propose Boulanger est juste, elle ne traite étonnamment pas de Gérard, qui est pourtant la seule lesbienne noire de la commune. La dernière partie du présent chapitre porte sur ce personnage omis.

⁹³ Dans *Mai au bal des prédateurs* (2010), le cinquième tome du cycle *Soifs* (1995-2018), une des drag queens du Saloon Porte du Baiser, Fatalité, disparaît elle aussi et la vedette du Saloon s'en inquiète : « [...] Yinn passait entre les rangs en demandant qui avait vu Fatalité hier ou aujourd'hui, [...] non, je ne l'ai pas vu depuis deux nuits, deux nuits, mais c'est trop long, avait dit Yinn, je ne l'ai pas vu depuis deux nuits, [...] deux nuits, dit Yinn, c'est trop long [...] » (*M*, 12). Blais inscrit ainsi au cœur de plusieurs de ses fictions le risque d'abandon qui guette toute communauté.

inquiétude qu'elles éprouvaient toutes au sujet de Gérard qui était partie [...] (*LAS*, 115).

Si les membres de la commune sont réunies, c'est précisément parce qu'elles prennent conscience que Gérard, qui avait l'habitude de sortir toute la nuit et de dormir pendant le jour dans sa chambre de l'appartement, n'est plus avec elles, et ce, « depuis plusieurs mois »⁹⁴. Dans l'espace-temps de cette prise de conscience, qui survient à l'intérieur de l'appartement de l'Abeille, l'angoisse qui s'empare des membres de la communauté les lie étroitement. À partir de ce moment, la recherche du personnage absent devient la quête principale du récit. Et elle prend les traits d'une obsession, comme le montre la répétition de cette accaparante interrogation :

« [...] Johnie qui tournait le dos à la fenêtre demandait ce qu'on ferait avec Gérard, où aimerait-elle, où, mais personne ne répondait [...] » (*LAS*, 141) ; « Et Johnie demandait encore ce qu'on ferait avec Gérard [...] » (*LAS*, 142) ; « [...] les larmes coulaient toujours des yeux bleus de Doudouline : qu'allons-nous faire avec Gérard ? qu'allons-nous faire avec Gérard ? [...] dans quelques jours ce sera son anniversaire, nous, nous, un autre nous qui s'en va, nous ferons comme d'habitude, nous la fêterons, vingt ans, cela se fête, toutes les autres ont pu atteindre la porte, pourquoi pas Gérard, mon Dieu, pourquoi pas Gérard, elle qui ne dormait jamais la nuit, pourquoi s'est-elle endormie cette nuit-là ? » (*LAS*, 144).

Tant Johnie que Doudouline se posent incessamment la même question ; l'obsession est donc partagée par plus d'un personnage. On ne se demande pas : « Où est Gérard ? », mais bien « qu'allons-nous faire de Gérard ? », ce qui implique qu'une action collective est nécessaire ; c'est toute la commune qui doit se mobiliser pour retrouver la fugitive.

Au début de la seconde partie, les filles de la bande ne savent pas encore ce qui est arrivé à Gérard. Ce n'est que plus tard qu'elles apprennent sa mort. C'est l'Abeille qui, la première, en a eu l'intuition en peignant :

⁹⁴ Précisons qu'avant que les filles de la commune se rendent compte du départ de Gérard, Doudouline est la première à en remarquer l'absence : « On ne savait plus où était Gérard depuis quelques jours, les rayons du soleil ne pénétraient plus les stores de sa chambre, c'était déchirant, pensait Doudouline [...] » (*LAS*, 101).

[...] l'Abeille avait vu cette lumière dorée ondoyant sur la toile, [...] et elle se dit qu'elle ressentait soudain l'absence de Gérard, c'était là, dans l'âme, le cœur, comme un trou à vif, soudain : où était Gérard ? Où était Gérard ? Cela venait avec la lumière dorée ondoyant sur la toile, cette question sans réponse, car l'Abeille venait de le pressentir, Gérard ne reviendrait plus (*LAS*, 126).

À la première lecture de *L'Ange de la solitude*, un mystère entoure la mort de Gérard ; on peine à comprendre ce qui s'est véritablement passé. On est plongé dans l'incertitude des personnages de la commune, qui restent là, à attendre, sans réponse. Ce doute finit par se dissiper, mais le récit est tissé de manière à ce que la disparition de Gérard soit à la fois soudaine, inattendue et nébuleuse, ce qui n'est pas sans influencer le rapport au temps des personnages. Paralysées par le doute, les filles de la bande hésitent, piétinent, ressassent sans cesse la même question. L'annonce de la mort de Gérard ne prend pas la forme d'un événement narratif ; le lecteur ou la lectrice finit par l'apprendre au moyen d'une longue phrase apte à épouser une multiplicité de points de vue, typique du style blaisien :

[...] et cette sonnerie du téléphone au milieu de la nuit, les uns avaient pu se réveiller et sortir à temps parmi les locataires, les autres non, pas Gérard, elle était trop engourdie, engourdie, notre fille ? L'oxygène n'était pas arrivé à temps, que faire, en fait, elle ne dormait sans doute pas, elle venait de rentrer, riant et titubant, avait dit sa logeuse aux journalistes, ces jeunes gens d'aujourd'hui qui vivent sans principes, riant et titubant dans des escaliers en ruine, se réfugiant dans des logements malpropres, où ils se droguaient, se piquaient, et il y avait sans doute des orgies là-haut, on les entendait chuchoter jusqu'à l'aube (*LAS*, 147-148).

On comprend alors que Gérard a péri dans un incendie, tandis qu'elle vivait au sein d'une autre commune, aux États-Unis, dans un immeuble décrépit et dangereux. Ce déménagement d'une commune à une autre cause de la colère chez quelques-unes des anciennes consœurs de Gérard, qui trouvent inadmissible que leur amie les ait quittées sans les avertir : « [...] mais pourquoi fréquentait-elle ces filles de Provincetown, pourquoi se cachait-elle avec leur bande dans un taudis, une trahison, une vraie » (*LAS*, 119-120), pense Doudouline. Quant à l'Abeille, elle se dit : « Il fallait, bien sûr, revenir, ne jamais partir aussi longtemps sans prévenir les filles, quelle égoïste ! »

(LAS, 118). Est ici reproché à Gérard son manque de solidarité et de considération envers celles qui la perçoivent comme une des leurs. Lorsque Gérard demeurait dans la commune, elle était considérée par ses pairs comme une partie intégrante du groupe, mais lorsqu'elle fugue, elle devient pour eux une étrangère et une traîtresse qui en menace l'unité. Tant qu'elle s'assimile aux autres, sa présence est bienvenue, mais lorsqu'elle revendique sa différence par son éloignement, sa décision est décriée et interprétée comme un geste de sécession, un affront à la solidarité du clan.

Représentation du genre et de la race de Gérard : une altérité à la fois subtile et irréductible

En tant que seul personnage racisé de la commune, Gérard se reconnaît-elle dans les filles de la bande, toutes blanches ? Dans son œuvre, Blais se garde de recourir aux catégories sociales existantes pour éviter de « classer »⁹⁵ les personnages et de les stigmatiser. Rarissimes sont les mots *lesbienne, gai, bisexuel-le, homosexuel-le, trans, queer, noir, blanc, femme, homme*. En général, c'est au fur et à mesure du récit qu'on découvre les personnages blaisiens, qui sont toujours représentés avec une grande complexité et de façon continuellement fluide : l'identité n'est jamais donnée par avance. Le langage poétique suffit à lui seul à en livrer les clés sémantiques. Il faut donc lire entre les lignes pour remarquer un personnage non hétérosexuel ou non blanc. Dans *L'Ange de la solitude*, la première manifestation implicite de la couleur de peau de Gérard vient d'un personnage blanc. Alors qu'elle est couchée auprès de Gérard, Johnie se rend compte qu'une altérité ténue marque leur dyade :

Gérard était paisible, comme évanouie, et Johnie avait senti sous elle cet assemblage d'os, de côtes maigres, songeant à cette légère différence entre elles, les cheveux bouclés, la noire couronne de cheveux, cela qui recouvrait les joues de marbre de Gérard, ses cils frisés, et ce geste lent, paresseux, de Gérard qui s'endormait près d'une femme, étendant tout autour sa nuit silencieuse, pleine d'énigmes (LAS, 26).

⁹⁵ Ce refus s'inscrit dans l'esprit que présente Christine Delphy dans son livre *Classer, dominer. Qui sont les « autres » ?* (2007).

On le sait, malgré son prénom typiquement masculin, Gérard est une femme, et le personnage de la commune le mieux placé pour le savoir est précisément Johnie⁹⁶. Or, on ne lit pas que « Gérard s’endormait près d’une *autre* femme », mais bien qu’elle « s’endormait près d’une femme », ce qui a pour effet d’accentuer la différence entre les deux personnages, pourtant deux femmes, comme si Gérard était un homme ou qu’elle n’était pas tout à fait une femme ou encore qu’elle n’était pas appréhendée comme un individu à part entière. Les théoriciennes antiracistes Özlem Sensoy et Robin DiAngelo argumentent que « a key dimension of White socialization is a sense of oneself as existing outside of race. [...] being an individual or being human outside of a racial group is a social position only afforded to White people » (2017 : 146-147). Dans cette optique, « peoples of Color are almost always seen as “having a race” and described in racial terms (e.g., “a *Black* man,” “an *Aboriginal* director”), whereas Whites are rarely defined by race (e.g., “a man,” “a director”), thereby allowing Whites to move through society as “just people,” while peoples of Color are seen as part of a racial group » (2017 : 126-127). La race de Gérard est caractérisée – « les cheveux bouclés, la noire couronne de cheveux, cela qui recouvrait les joues de marbre de Gérard, ses cils frisés » –, alors que la blancheur de Johnie, si elle est nommée dans le roman, n’est pas réductible à des traits physiques et de caractère précis. Dans l’œil de Johnie, Gérard a des caractéristiques particulières qui la rattachent à un groupe et constituent l’imparable différence qui les distingue néanmoins⁹⁷.

⁹⁶ Non seulement les adjectifs et les participes passés relatifs à Gérard sont-ils toujours accordés au féminin, mais Johnie et Lynda parlent de Gérard comme suit : « “Tu as remarqué que je sortais souvent la nuit ?” “Oui, avec ton frère Gérard...” “Sauf que Gérard est une femme, vois-tu” [...] » (*LAS*, 43), ce que reprend plus tard l’instance narrative : « [...] Johnie avait-elle terminé son roman, commencé son essai, sortait-elle encore la nuit avec son frère Gérard qui était une femme ? » (*LAS*, 123).

⁹⁷ Mentionnons que s’il est question de la race seulement à ce stade-ci de la thèse, c’est que sa représentation, conformément à l’horizon d’attente de l’époque, est absente dans *Le Loup*, publié au début des années 1970. Bien sûr, une analyse de la blancheur dans tous les romans du corpus aurait pu être pertinente, car les personnages blancs appartiennent aussi à une race. Mais comme il ne s’agissait pas d’un des concepts centraux de la présente thèse, j’ai préféré y recourir seulement lorsque la race faisait l’objet d’une problématisation au sein du récit, ce qui peut avoir comme effet pervers de contribuer, il est vrai, à une invisibilisation de la blancheur.

Cette altérité est nommée plus précisément dans un autre passage, où les deux amoureuses sont une fois de plus au lit. L'instance narrative confirme alors que Gérard n'est pas blanche :

Johnie venait de s'allonger près de Gérard : elle tardait à s'endormir dans cet oreiller touffu que sont les boucles des cheveux de Gérard [...], et cette pensée revenait sans cesse pendant que Johnie écoutait le souffle de Gérard à son oreille, et pourquoi était-il si rapide, ce souffle de Gérard, pourquoi s'accélérait-il soudain ? Oui, en apparence tout était paisible, mais celui ou celle qui portait une couleur différente pouvait déclencher à tout instant la colère, la haine de l'ennemi (*LAS*, 37).

Johnie a peur pour sa partenaire racisée. Elle pressent qu'un événement grave pourrait survenir dans la vie de Gérard du fait de sa couleur de peau. À ce moment-ci du récit, il ne s'agit encore que d'un mauvais présage. Mais ce que Johnie craint pour son amoureuse arrivera : Gérard mourra brûlée dans son sommeil. Assurément, sa mort n'est pas directement liée à sa racialisation, mais sur le plan symbolique, il est notable que le seul personnage de la commune qui meurt soit celui qui est racisé ; aussi bien dire qu'il est sacrifié – non par le roman, mais bien par la société du roman. Gérard perd la vie dans les flammes, alors qu'elle dormait et que ses sens étaient altérés par la drogue.

Gérard : de figure particularisante à symbole universel

Même si Gérard elle-même n'a pas succombé des suites du sida, sa mort est textuellement associée à la pandémie du VIH/sida, comme en témoigne l'excipte :

[...] et Johnie pensait à ces Étoilés de Rose⁹⁸ que l'on jetait avec leurs cendres parmi les fleurs, au milieu des amis et des parents, d'un bateau, d'un yacht, dans les larmes et l'affliction, dans la baie de San Francisco qui serait désormais le tombeau de la jeunesse, dans les vagues, sous un magnifique soleil. Ils disparaissaient tous, enfants, jeunes gens noirs ou blancs, dans une pluie de feu et de roses, et Johnie dit : « À bientôt, Gérard, bon anniversaire, Gérard », et toutes [Johnie, Polydor, Doudouline, Thérèse, l'Abeille] formèrent une chaîne avec leurs mains en répétant « bon anniversaire,

⁹⁸ Boulanger interprète ce trope comme suit : « Cette métaphore unique fait notamment référence aux prisonniers juifs et homosexuels des ghettos et des camps de concentration nazis, représentés respectivement par l'Étoile de David et le Triangle Rose, tel que déjà signalé par la critique Susan White, ou encore, aux homosexuels juifs représentés par la superposition des deux symboles » (2004 : 290).

Gérard » pendant que se consumaient seules les vingt bougies sur un gâteau de fête (*LAS*, 157-158).

Les cendres de Gérard renvoient à celles de « toutes les victimes tangibles de l'hétérosexisme à travers l'Histoire » (Boulangier, 2004 : 289). Gérard prend alors la figure d'un martyr universel. En elle converge l'horrible sort des déportés·es juif·ves ou homosexuel·les sous le régime nazi, de même que celui des jeunes gais et lesbiennes du Castro⁹⁹ qui, pour paraphraser Yves Navarre, sont autant d'« amis que vent emporte » (1991). Le particulier qu'elle représente en raison de la racialisation dont elle fait l'objet par la société raciste s'efface au profit de l'universel. Elle devient une pour tou·tes.

Cette universalisation s'exprime aussi par le rituel auquel les filles de la bande se livrent afin de préserver leur amie de l'oubli. Gérard symbolise la dissémination. De fait, ses cendres sont jetées dans le fleuve Saint-Laurent à Montréal :

Le fastueux bouquet de roses serait bientôt jeté dans le fleuve, à la mer, dans l'océan, là où avait dansé Gérard avec d'autres filles, sur les quais, les plages, la nuit, près de l'Atlantique, les roses et Gérard sous les eaux boueuses du fleuve, quand il faisait si froid, [...] et Doudouline lança ses roses dans l'eau, le vent, la pluie et la neige, et bientôt ce fut au tour de Gérard de se disperser dans le vent, la pluie et la neige [...] (*LAS*, 156-157).

Ce geste d'éparpillement est crucial dans l'œuvre de Blais. Il inaugure un motif qui sera repris dans les livres subséquents, notamment *Mai au bal des prédateurs* (2010), pour le personnage de Fatalité, lui aussi racisé, qui s'éteint des complications du sida seul dans sa chambre. Mais même s'ils disparaissent seuls, éloignés de leurs ami·es, les personnages non blancs qui meurent dans les romans blaisiens sont célébrés par leur entourage. Tout est mis en en place pour qu'ils ne sombrent pas dans l'indifférence. Leurs cendres sont répandues dans la mer afin qu'ils puissent continuer de

⁹⁹ Le Castro est un quartier gai de San Francisco, l'un des premiers et des plus importants en Amérique du Nord. Il émerge à la fin des années 1950. Dans la décennie 1980, il a été gravement touché par le VIH/sida.

vivre là où tout a commencé : dans l'eau et dans la mère¹⁰⁰. En ce sens, leur mort n'est pas une fin, mais une étape dans un cycle de vie, elle symbolise la régénérescence et l'espoir¹⁰¹. Dans le même sens, les cendres de Gérard, par leur dispersion, sont appelées à favoriser un affranchissement : « [...] et nous irons près du fleuve, poursuivait Sophie, d'un ton théâtral, et là, Gérard pourra s'envoler, elle sera libérée, l'air lui fera du bien, elle partira le long du fleuve, de la mer, l'Atlantique [...] » (*LAS*, 155). La vie est ici représentée comme un grand tout devant être protégé, et auquel tous les êtres vivants participent, sans exception. C'est cet appel à une unité cosmogonique absolument inclusive de la diversité sous toutes ses formes qui semble au cœur de l'œuvre blaisienne¹⁰².

Parcours de Gérard : enfance et toxicomanie

Penchons-nous maintenant sur ce que le texte donne comme informations à propos de Gérard elle-même. Au fil de la lecture, on apprend entre autres que Gérard est un personnage au prénom masculin, interpellé au féminin, racisé, employé au Club, revendeur de hasch et consommateur de

¹⁰⁰ L'exergue du troisième tome du cycle *Soifs, Augustino et le cœur de la destruction* (2005), corrobore cette lecture. Il s'agit d'un poème de Georgette Gaucher Rosenberger tiré de son recueil *Océan, reprends-moi* (1987), préfacé par Marie-Claire Blais elle-même : « Pour le plus long voyage, point n'est besoin de malles, / et je veux tout donner. / Prends mon pauvre regard, riche de sa grande pauvreté, / je l'ai fait de ciel, d'air tiède et d'eau fraîche, / pour que les choses laides puissent un jour se laver. / Prends mes mains, elles sont vives de caresses, / des révoltes y ont germé. / Prends mes cheveux, / indociles / ils ont toujours crié, / prends mon silence, mon vertige... le reste / est pour la vague haute, / la première de la première marée » (Blais, 2005 ; Gaucher Rosenberger, 1987).

¹⁰¹ Par exemple, dans *Mai au bal des prédateurs*, mon Capitaine, amant de Yinn, contrevient à la décision de celui-ci, drag queen vedette et administrateur du Saloon Porte du Baiser où performait Fatalité avant de mourir, pour qui « toutes les cendres de Fatalité devaient être réunies sous un tapis de roses » (*M*, 189). Mon Capitaine oppose à cette volonté de rassemblement celle de la dispersion et agit en ce sens : « [...] [Yinn] se sentait-il triste en songeant à mon Capitaine, à sa descente vers les profondeurs de l'océan, avec les cendres de Fatalité, de cette main de scaphandrier, mon Capitaine déposerait parmi les coquillages roses des récifs de coraux [*sic*] et les poissons aux lignes fluorescentes le petit sac vite tiraillé par les eaux, les cendres parsemées telles des graines de vie, les pépites de feu du dernier sommeil dans la végétation marine de Fatalité [...] » (*M*, 235). Les cendres de Fatalité prennent ici la forme de spermatozoïdes qui vont féconder la mer et perpétuer la vie sous d'autres formes.

¹⁰² D'ailleurs, cette volonté de rassemblement et de libération est à l'origine du geste du personnage appelé mon Capitaine, qui choisit de disséminer les cendres de Fatalité : « [...] il en sera ainsi pour Fatalité, qu'il soit enfin délivré, libre d'aller partout dans les mers, les océans, parmi les dauphins et les baleines, ce qu'il en reste encore, dit mon Capitaine, Fatalité était d'une espèce menacée, il doit rejoindre les siens [...] » (*M*, 189).

drogues telles que la cocaïne, lesbien – en relation notamment avec Johnie, autre personnage féminin au prénom masculin – et qui a été élevé par des parents adoptifs. Ceux-ci sont dessinés comme bienveillants, dévoués, travailleurs, mais déconnectés des réalités politiques, notamment raciales – et de tout ce qui se trouve à l’extérieur de leur zone de confort :

[...] ces parents magnanimes qui avaient adopté une petite fille, qui étaient-ils, qu’ils grisonnaient vite, allant en Floride en hiver, cultivant leur jardin en été, à genoux dans la terre, les joues, les fronts ridés, déjà, et pourtant Gérard eût aimé ne jamais les perdre, ne jamais les quitter. [...] On avait déplié un journal sur la table où [Gérard] se tenait debout, [...] sur ce papier du journal on voyait le feu et le sang qui se mêlaient et ces ombres squelettiques sur les champs brûlés, au Soudan, le feu et le sang qui se mêlaient sous les yeux de la vieille dame qui cousait le bas du pantalon, pour sa fille, des batailles féroces se déroulaient, mais elle n’en savait rien, car ils iraient en Floride pour l’hiver, fuyant le froid et tout ce sang qui coulait ailleurs [...] (*LAS*, 97-98).

Le père et la mère de Gérard sont construits comme aimants. Mais au-delà de leur bonté, ils ignorent les conflits qui gangrènent le monde. Qui plus est, ils ne veulent pas savoir ce qui se passe à l’extérieur de leur univers étriqué, préférant se retirer durant l’hiver dans leur paradis floridien, où les problèmes des autres ne les affectent pas, et cultiver discrètement leur potager au Québec durant la saison estivale sans remettre en question quoi que ce soit. Bien qu’ils n’aient pas de mauvaises intentions, leur indifférence contribue au maintien de l’ordre établi. Sensoy et DiAngelo soulignent que le désintérêt des Blancs à l’égard de ce qui ne les concerne pas au premier chef est au cœur de la suprématie blanche¹⁰³ : « Notice if you feel disinterested in history other than that of your own nation-state, and believe that this history is irrelevant to you. In the global context, Whiteness reduces our cultural tolerance (and thus understanding of) alternative historical accounts. Understanding these alternative accounts is necessary for challenging White supremacy » (2017 : 145). Ajoutons qu’en matière de racisme, les intentions ont peu de poids : « Racism goes beyond

¹⁰³ Les théoriciennes définissent le concept de suprématie blanche comme « a political-economic social order based on the historical and current accumulation of structural power that privileges White people as a group » (Sensoy et DiAngelo, 2017 : 147).

individual intentions to collective group patterns » (Sensoy et DiAngelo, 2017 : 120). L'insensibilité des parents de Gérard, si elle ne tire pas sa source de sombres desseins, n'en est pas moins pernicieuse.

Non seulement *L'Ange de la solitude* brosse-t-il un portrait sommaire de ceux qui ont élevé Gérard, mais il traite aussi de son enfance. Il est entre autres question du comportement de Gérard lorsque ses parents lui donnent un cadeau à l'occasion de Pâques. Du seul fait qu'il soit rapporté, cet événement est présenté comme marquant :

[...] on eût dit qu'il était là, à nouveau, entre ses doigts, ce lapin qui avait été étranglé par mégarde, un jour de Pâques – il y avait aussi des poussins dans une boîte et ces plumes neuves que l'on n'osait pas toucher – tué par l'exubérance, le bonheur, la joie de Gérard ployant sous l'abondance de cadeaux que lui offraient ses parents adoptifs. Comment avait-elle serré le cou trop fort, cet amas de fourrure dont le sang reflua sur le tapis, comment cela s'était-il produit, ce massacre, cette tragédie dans le salon familial, c'était la peur peut-être qui l'avait tué, elle n'avait eu qu'à refermer les doigts, [...] et il y avait ce tas de cendres à l'horizon, sous lequel le lapin avait été enseveli. [...] tout ce sang qui coulait ailleurs ou qui se coagulait comme pour le lapin assassiné, le lapin que Gérard avait reçu à Pâques avec les poussins dans la boîte [...] (*LAS*, 97-98).

La façon dont les personnages de la commune sont donnés à voir rend compte de leur complexité. Or, ce n'est pas pour autant que le texte aborde l'enfance de chacun. Par exemple, on ne sait rien du passé de Polydor et de Johnie. Par contre, des renseignements sur celui de Paula, de Doudouline et de Gérard nous sont livrés. Et en ce qui concerne Gérard, ces informations mettent en évidence son potentiel de perversité : elle a tué un animal et le texte insiste sur ce fait¹⁰⁴. Bien sûr, Gérard n'a pas fait exprès : elle a « étranglé par mégarde », a « tué par l'exubérance », a « serré le cou trop fort ». C'est son surplus de joie, son excès d'excitation qui l'ont amenée à enlever la vie d'un animal. En revanche, Blais recourt aux mots « massacre », « tragédie », « sang », « assassiné »

¹⁰⁴ Soulignons que dans *L'Ange de la solitude*, comme dans bien d'autres romans de Blais, les types de vies ne sont pas hiérarchisés. Dans cette optique antispéciste, la vie florale et faunique a autant d'importance que la vie humaine. En ce sens, tuer un animal est tout sauf anodin.

pour raconter, depuis la perspective adulte de Gérard, le sort du lapin. Si on considère la façon dont le texte représente Paula, on réalise que les personnages enfants de *L'Ange de la solitude* sont, pour le dire avec Freud, des pervers polymorphes. On observe alors un refus de présenter l'enfance comme l'âge de l'innocence¹⁰⁵, ce qui contribue à humaniser les personnages de Gérard et de Paula, en les dépeignant comme des êtres complexes, faits d'incohérences et de contradictions. Toutefois, cela a aussi pour effet de les rendre menaçants, dangereux, suspects – si on adopte les yeux de la norme. Le roman montre que la diversité humaine, avec toutes ses tares, s'exprime aussi dans des groupes souvent représentés comme homogènes, en l'occurrence les enfants. La réelle prise en compte de la diversité nous enjoint à le réaliser, ce à quoi l'œuvre blaisienne s'évertue sans relâche.

En ce qui concerne la toxicomanie, Gérard se distingue des autres membres de la commune puisqu'elle ne consomme pas que des drogues dites douces et qu'elle en fait le commerce :

[...] Gérard [...] regardait ses aînées qui se couvraient les narines d'une main – celles qui, comme elle, avaient travaillé toute la nuit au Club – et pour qui commençait déjà la cérémonie du reniflement discret, de l'aspiration presque silencieuse de la poudre étalée sur du papier à cigarettes, et même si ce rite lui était peu habituel – n'avait-elle pas fumé que du hasch avec les filles de la bande, et depuis qu'elle en vendait, pensait-elle, cela ne lui suffisait plus –, elle leur montrerait à toutes de quoi elle était capable, et elle frissonnait des pieds à la tête pendant que ses joues rosissaient légèrement sous les boucles noires de ses cheveux. [...] l'Abeille [...] n'était pas là pour affliger Gérard de ses remontrances – « Comment, tu sniffes de la coke, Gérard, avant c'étaient les pilules pour dormir, d'autres pour te réveiller, du speed, et demain qu'est-ce que ce sera, tu vas te shooter du poison dans les veines ? » (*LAS*, 75-76).

Gérard est dépeinte comme en perte de maîtrise de soi : elle aurait mis le pied dans un engrenage qui menace de la mener à sa perte. Prise dans un cercle vicieux, elle ne pourrait réussir à s'en sortir elle-même. Et si elle se trouve dans une telle situation, ce n'est pas à cause des autres filles de la

¹⁰⁵ Corrie Scott a déjà étayé cette thèse dans un article sur les enfants queers dans l'œuvre qui a valu le prix Médicis à Blais : « [...] dès les premières pages d'*Une saison dans la vie d'Emmanuel*, nous constatons aisément que nous sommes loin de l'archétype enfantin chéri qui incarnerait l'innocence, la pureté ou la naïveté. [...] Toute allégorie de l'enfant sacré ou angélique est abandonnée. [...] les enfants du roman [...] ne ressemblent guère au beau portrait de l'enfance qui est, selon Berlant, habituellement associé aux discours patriotiques » (2015 : 37).

bande – toutes blanches, rappelons-le –, avec qui elle n’a consommé que des substances inoffensives, mais bien à cause de l’influence néfaste de ses collègues de travail au bar, qui l’ont initiée aux drogues dures. Aux yeux de l’Abeille, qui n’est pourtant pas le personnage le plus conservateur et le plus moralisateur de la bande, Gérard se trouve assurément sur une pente glissante et il y a de quoi s’inquiéter. Cette représentation se révèle significative puisqu’elle concerne un personnage racisé. Elle donne l’impression que Gérard est en défaut d’agentivité et que ce sont ses amies blanches qui pourront la secourir. Or, Gérard finit par quitter sa commune montréalaise pour une autre à Provincetown, celle-là figurée comme étrangère et mortifère : « Et l’Abeille éprouvait ses sentiments de révolte envieuse qu’elle n’aimait pas observer en elle-même : c’était si laid partir en auto avec une autre bande, des Américaines, nous faire cela, à nous, et comme ça, sans rien dire, vers une destination inconnue » (*LAS*, 119-120). Le récit ne donne aucun renseignement à propos des membres de cette nouvelle commune, mais l’important est que Gérard y périra. C’est comme si, privée du soutien salutaire de ses amies blanches et éloignée de ses parents adoptifs, Gérard n’était plus en mesure d’exercer favorablement son agentivité et d’infléchir positivement le cours de sa vie, comme en témoigne sa mort seule dans les flammes. Sur le plan symbolique, le texte laisse entendre que l’unique personnage racisé de la commune aurait besoin de l’influence de personnes blanches pour se préserver de la mauvaise fortune.

Conclusion

L’œuvre blaisienne se consacre à la représentation des êtres marginaux, jetant sur eux un regard empathique. Si *L’Ange de la solitude* ne fait pas exception à cette tendance générale, il revêt néanmoins une importance particulière en raison du type de personnages qu’il met en scène et de la place qu’il occupe. Il s’agit en effet du dernier roman qui exprime exclusivement le continuum lesbien, en donnant à voir des femmes aimant les femmes, qui privilégient la compagnie des

femmes et qui essaient de créer un monde au féminin, en dehors des normes hétéropatriarcales. En plus de représenter l'existence lesbienne et de contester les règles du jeu établies par les hommes hétérosexuels, ce roman problématise la question raciale à travers le personnage de Gérard, dont les décisions sont interprétées par ses amies blanches comme allant à l'encontre de la solidarité de groupe, sans compter que leur croyance en l'indispensabilité de leur présence auprès de Gérard pour qu'elle mène sa vie à bon port n'est pas sans rappeler le syndrome du sauveur blanc. Comme on l'a vu, les protagonistes ne parviennent pas complètement à actualiser un mode de vie alternatif fonctionnel, qui se caractériserait notamment par l'invention de nouvelles façons d'entrer en relation, non seulement appelées à transformer les conceptions traditionnelles de l'amitié et de l'amour ainsi que de l'espace-temps, mais également ayant pour but d'augmenter la liberté et l'épanouissement de celles et ceux qui mettent en pratique ces conceptions renouvelées : c'est bien que chacune de ces façons est produite par cette société hétéropatriarcale, et que chacune vient avec son lot de douleurs, de blessures et de solitude. De fait, à certains égards, le roman met en exergue que l'être humain est en proie avec une solitude fondamentale et qu'il existe diverses manières de négocier avec celle-ci. Certains personnages essaient de s'en accommoder (Thérèse), d'autres s'enferment dans un couple (Doudouline et Polydor) ou dans plusieurs dyades (Johnie et Lynda, Johnie et Gérard, Johnie et Marianne), d'autres encore multiplient les rencontres pour ne pas l'affronter (l'Abeille, Paula, Gérard). À elle seule, la peur de la solitude prend en quelque sorte la forme d'un dispositif de subjectivation à partir duquel chaque personnage se positionne comme il le peut.

Si *L'Ange de la solitude* réussit à montrer éloquemment quelque chose, c'est précisément le poids et la prégnance de l'enchevêtrement des régimes hétéronormatif, patriarcal et capitaliste. Et que la lutte contre ces systèmes d'oppression est ardue et épuisante. Le dix-septième roman de Blais ne cherche pas à dépeindre la non-mixité et la vie entre femmes comme idéales. L'autrice

s'identifie d'abord et avant tout comme un auteur¹⁰⁶ et entend plutôt faire œuvre de lucidité et d'universalité. C'est la raison pour laquelle ses personnages féminins ne sont pas des modèles inimitables qui agiraient toujours avec exemplarité. Pensons notamment à Paula, dont les comportements sont parfois conformes au patriarcat, à Johnnie, qui se révèle exigeante et possessive envers Lynda, à Doudouline, qui a tendance à contrôler et à juger ses amies, et à plusieurs résidentes de la commune, qui n'acceptent pas que Gérard les ait quittées et qui reconnaissent difficilement son autonomie. Les personnages blaisiens sont résolument humains. Ils ont des défauts, ils essaient de passer à l'action, y parviennent parfois, y échouent en d'autres occasions. On les voit alors en réaction avec des normes spatiotemporelles, amoureuses et sexuelles qui leur font du tort, mais leur résistance n'est pas représentée comme inconditionnellement bienfaisante. Ce sont des femmes qui refusent de se marier avec un homme, qui ne veulent pas d'enfants, qui ne sautent pas à pieds joints dans la mononormativité, qui performant, par leur vie d'artistes, un rapport au temps atypique, qui partagent un même logis sous forme de commune, qui rejettent la sanctification de l'accès à la propriété individuelle et qui n'aspirent pas à faire fructifier leurs talents dans une perspective carriériste. Malgré les efforts que déploient ces personnages pour actualiser un monde queer, tout n'est pas parfait. Blais s'emploie à illustrer leurs difficultés d'existence, en bonne partie causées par l'hétéropatriarcatocapitalisme, mais aussi par le défi que constitue la mise en œuvre d'une commune viable. Sur ce plan, *L'Ange de la solitude* rejoint le grand questionnement éthique de

¹⁰⁶ Dans *Visions poétiques de Marie-Claire Blais*, Janine Ricouart s'entretient avec Marie-Claire Blais et lui demande : « Peux-tu nous parler de cette venue à l'écriture lesbienne, si je peux m'exprimer ainsi ? Est-ce que cela s'est fait facilement pour toi ? Est-ce que l'autocensure joue un rôle important dans tes écrits ? Est-ce facile aujourd'hui de dire "je suis une auteure lesbienne" ? Est-ce encore nécessaire ? Te considères-tu comme auteure lesbienne ? » Blais lui répond alors : « Je me considère comme un auteur, comme Marguerite Yourcenar se considérait comme un auteur. L'orientation sexuelle et l'écriture sont deux choses différentes. Jean Genet, quelles que soient les révélations sur la sexualité de ses personnages, dans sa juste description du monde carcéral[,] est d'abord un auteur, comme Colette est un auteur dans *Le Pur et l'impur*. Ce sont des auteurs qui évitent toute exclusion de leurs personnages, dans l'harmonie sociale, il ne faut sentir aucune limite dans le travail de l'écrivain. On ne dit pas de Proust qu'il est un écrivain homosexuel, on dit que c'est un écrivain, c'est tout, de même pour Virginia Woolf et tant d'autres, il ne faut pas qu'une obsession sur l'orientation sexuelle devienne une marque qui limite le vaste travail de l'écrivain et de son imaginaire » (Ricouart et Dufault, 2008 : 32-33).

Butler, qui depuis *Trouble dans le genre*, se demande sous différentes formes comment rendre viables d'autres façons de vivre, de (se) penser et de (se) dire. Le roman étudié expose que s'il est pénible de s'extraire des dispositifs de subjectivation hétéropatriarcocapitalistes, y déroger est en soi un geste politique subversif, même s'il ne garantira jamais l'avènement d'un monde sans failles. Si les filles de la bande sont engluées dans une incertitude persistante et une crainte perpétuelle face à l'avenir, un avenir qu'elles veulent absolument meilleur sans trop savoir comment s'y prendre, elles ont cependant le courage de vivre à contre-courant, d'expérimenter des « virtualités relationnelles et affectives » (Foucault, 2001b : 985) qui vont à l'encontre des patrons culturels hégémoniques et de remettre en question l'idéologie dominante de la fin du XX^e siècle.

CHAPITRE 4

SUBJECTIVITÉS QUEERS DANS LE CYCLE *SOIFS* : LE MONDE ÉCLATÉ DE PETITES CENDRES

Le cycle *Soifs* correspond à une entreprise littéraire colossale. Les 23 dernières pages d'*Une réunion près de la mer*, qui clôture la décalogie¹⁰⁷ (1995-2018) en témoignent : elles présentent un dictionnaire des quelque 214 principaux personnages composant l'œuvre. Ajoutons à cela que les tomes ne contiennent aucune subdivision – une seule longue phrase¹⁰⁸, ponctuée essentiellement par des virgules, de rares points ainsi que de rarissimes points d'interrogation ou de suspension, se déploie du premier au dernier volume – et que le flux de conscience, ici démultiplié, rend les changements d'espace-temps extrêmement volatiles. Comment dès lors proposer une analyse cohérente des subjectivités queer de ce cycle dans un chapitre d'une longueur raisonnable ? Il a fallu faire des choix. Cette thèse ne portant pas uniquement sur le cycle *Soifs* et ne s'attardant pas non plus sur les personnages straight¹⁰⁹, j'ai circonscrit la présente étude à un nombre réduit de personnages et à des univers précis. C'est la raison pour laquelle le personnage phare de ce chapitre est Petites Cendres¹¹⁰ et les lieux qui retiennent mon attention sont entre autres le cabaret de drag

¹⁰⁷ Si le cycle *Soifs* devait au départ constituer une trilogie, sept tomes supplémentaires se sont ajoutés au fil du temps. *Une Réunion près de la mer* (2018) est bien le livre qui clôt la série, mais cela ne signifie pas qu'il ne sera plus question de quelques personnages du cycle dans d'autres romans, comme en témoigne la publication de *Petites Cendres ou la capture* (2020). Cela dit, ce roman ne fait pas partie du corpus d'étude de la présente thèse.

¹⁰⁸ Pour reprendre les mots de l'auteur elle-même, il s'agit d'une « grande phrase pour tout inclure et envelopper » (conférence prononcée au théâtre Espace Go à Montréal le 29 janvier 2020).

¹⁰⁹ Je renvoie ici aux personnages qui se conforment aux conventions hétéropatriarcales, c'est-à-dire les personnages hétérosexuels qui reconduisent, par leur mode de vie, l'hétéronormativité reproductive, et les personnages non hétérosexuels qui consolident l'homonormativité. On pourrait aussi parler, à la suite de la terminologie employée par Jorge Calderón (2020 : 278), de personnages hétéronormés dans le premier cas et, dans le second, de personnages non hétéronormés.

¹¹⁰ *Petites Cendres* dérive du prénom anglais *Ashley*, qui n'apparaît qu'à de rares occasions dans *Augustino et le chœur de la destruction* et *Naissance de Rebecca à l'ère des tourments*. Précisons que le mot *ash* signifie *cendre* et qu'*Ashley* est communément utilisé pour désigner une femme ou un homme. Ce lien avec *cendre* n'est d'ailleurs pas sans rappeler le personnage de Cendrillon, aussi nommé *Aschenputtel*, qui, à l'instar de Petites Cendres, est abandonné, démuné et au service des autres.

queens le Saloon Porte du Baiser et les Jardins des Acacias, une résidence qui accueillent les parias du système hétéropatriarcal et les personnes vivant avec le VIH/sida¹¹¹. Petites Cendres revêt une importance majeure puisqu'il est le premier personnage du Saloon à apparaître, dès le troisième tome, et qu'il est présent dans tous les tomes subséquents. Dès lors, ce personnage devient un témoin¹¹² privilégié et c'est le plus souvent à travers sa perspective, notamment ses angoisses, ses espoirs et son fiévreux désir, que la vie du cabaret de drag nous est dépeinte. En effet, lorsque Petites Cendres est absent de la narration, il est rarement question du Saloon Porte du Baiser. Et quand c'est le cas, c'est Yinn ou Robbie qui prend le relai. Le présent chapitre se concentre donc sur Petites Cendres et son entourage¹¹³. Avant de procéder à l'analyse de la subjectivité sexuelle, spatiotemporelle et amoureuse de Petites Cendres, penchons-nous d'abord sur les personnages que le protagoniste côtoie de près ou de loin.

¹¹¹ Dans le cycle *Soifs*, Blais fait un usage indifférencié des mots VIH et sida. D'ailleurs, elle ne recourt jamais au vocabulaire médical officiel pour parler de la condition des personnages séropositifs, qui semblent tous également atteints du sida et privés de traitements, même si seul le premier tome a été publié avant l'avènement de la trithérapie. Dans cette optique, qu'il s'agisse de Fatalité ou de Petites Cendres, tous ces personnages sont représentés comme ayant une épée de Damoclès au-dessus de leur tête ; et certains meurent. Il n'existe pas de personnage séropositif chez Blais qui serait en paix quant à son avenir, comme ce pourrait être le cas de nos jours d'une personne séropositive à charge indétectable ayant accès à la trithérapie. Par exemple, depuis le verdict de son médecin Dieudonné à la fin de *Naissance de Rebecca à l'ère des tourments*, Petites Cendres est dépeint comme ayant une santé fragile et le lecteur ou la lectrice appréhende continuellement sa mort prochaine, qui n'arrive finalement jamais. Aussi l'expression VIH/sida sera utilisée dans ce chapitre, au détriment des mots *séropositifs* ou *sidéens*, et ce, afin de rendre compte de l'absence de distinction observable dans le cycle.

¹¹² Les danseurs et les chanteurs du Saloon forment « un ensemble dont Petites Cendres, dans sa coupable oisiveté, ne faisait pas partie, lui qui n'était qu'un être vain espérant un client, ou n'espérant plus rien, après plusieurs jours d'attente de la poudre maléfique qui le ranimerait » (JH, 101).

¹¹³ Par conséquent, il se penche sur les sept tomes suivants : *Augustino et le chœur de la destruction* (2005), *Naissance de Rebecca à l'ère des tourments* (2008), *Mai au bal des prédateurs* (2010), *Le Jeune Homme sans avenir* (2012), *Aux Jardins des Acacias* (2014), *Le Festin au crépuscule* (2015), *Des Chants pour Angel* (2017) et *Une Réunion près de la mer* (2018). Ils seront désormais respectivement abrégés de la façon suivante : *A*, *N*, *M*, *JH*, *JA*, *F*, *C* et *R*. Les deux premiers tomes de la série, *Soifs* (1995) et *Dans la foudre et la lumière* (2001), puisqu'ils ne traitent ni de Petites Cendres ni du Saloon Porte du Baiser, ne sont pas considérés par l'étude.

Principaux personnages¹¹⁴ de l'univers de Petites Cendres¹¹⁵

Pour faciliter la compréhension de ce chapitre, procédons d'abord à une brève présentation des personnages qui feront l'objet d'une analyse. Le monde de Petites Cendres tourne autour d'un lieu incontournable : le Saloon Porte du Baiser. Les personnages qui y travaillent sont les suivants : Andrés, Cheng¹¹⁶, Cobra, Cœur Vaincu¹¹⁷, Fatalité, Geisha, Herman, Jamie, Jason, Robbie, Robert, Santa Fe, Somo¹¹⁸, Victoire et Yinn. Parmi eux, ceux dont il sera le plus souvent question, en raison notamment de leur importance dans le récit, de leur degré de caractérisation et de leur proximité avec Petites Cendres, sont surtout Yinn et Robbie, mais aussi Fatalité, Herman, Somo et Victoire. Yinn est la drag queen vedette du Saloon, mais il cumule aussi les rôles de metteur en scène, directeur artistique, couturier, designer, costumier en plus d'être la figure maternelle de la troupe. Il apparaît à partir du cinquième tome et, bien qu'il annonce qu'il quittera le Saloon à trente-trois ans, il est présent jusqu'au dernier, alors qu'il a vraisemblablement autour de 40 ans (*R*, 285). Fils d'un père étatsunien et d'une mère coréenne, c'est un personnage métis, comme la plupart de ceux qui œuvrent au Saloon. Quant à Robbie, lui aussi racisé – il est portoricain –, il entre en scène également dans le cinquième tome, au moment où Fatalité vient de mourir. Grand ami de Fatalité, il est hanté par sa mort. Drag queen majeure du Saloon, il en devient la vedette à partir du sixième tome, détrônant Yinn. Dans le dernier tome, un nouveau bar est construit pour lui. En plus de Robbie et Yinn, deux drag queens seront étudiées plus avant : Fatalité et Herman. La première est l'enfant d'une femme noire travailleuse du sexe et toxicomane. Fatalité est rapidement recueilli par Yinn, qui prend soin de lui et en fait, malgré les revers de son existence, une drag queen admirable.

¹¹⁴ Par souci d'économie, dans cette section, je ne ferai référence qu'aux personnages dont il sera question dans le présent chapitre.

¹¹⁵ Afin de varier la formulation, j'écrirai parfois *l'univers cendrien* au lieu de *l'univers de Petites Cendres*.

¹¹⁶ D'abord appelé Le Suivant, parce que Yinn voit en lui son successeur (*R*, 281).

¹¹⁷ Aussi appelé Cœur Triomphant (*R*, 267).

¹¹⁸ Aussi appelée Somiko ou Maman Yinn (*R*, 281).

Le récit ne parle cependant de lui qu'à posteriori, car sa première occurrence dans le cycle survient tout juste après sa mort des suites du sida : Fatalité est en quelque sorte un spectre qui hante la mémoire du Saloon. En ce qui concerne Herman, il s'agit d'un jeune comédien blanc issu d'une classe privilégiée qui fait partie de la troupe du Saloon. Particulièrement rebelle et rétif aux ordres de Yinn, qu'il aime néanmoins, Herman se dispute souvent avec celui qui est en principe son patron, mais dont il refuse l'autorité. Il meurt d'un cancer de la peau dans le sixième tome, entouré de ses ami·es et de sa mère, véritable modèle d'ouverture et d'amour inconditionnel. La mère de Yinn, nommée Somo ou Somiko, et appelée affectueusement Maman Yinn par les drag queens du Saloon, aide son fils dans la confection de vêtements pour la scène. Elle vit dans une maison avec Yinn et les drag queens, pour qui elle est une deuxième mère. Très proche de son fils, qu'elle aime et protège, elle s'obstine cependant régulièrement avec lui, notamment en ce qui concerne le mariage pour tou·tes, contre lequel elle s'insurge. Cheng, qui fait son entrée dans *Mai au bal des prédateurs* en tant que Le Suivant, est connu pour être cette drag queen d'origine chinoise que Yinn forme afin d'en faire son successeur. Enfin, Victoire est un personnage trans dont Yinn prend soin dans *Aux Jardins des Acacias* après qu'elle ait été licenciée de l'armée, où elle occupait les fonctions de soldate et d'ingénieure, pour des raisons transphobes. Elle exerce alors un temps le métier de personnificatrice au Saloon et milite en donnant des conférences en faveur des droits des personnes trans.

À ces personnages qui travaillent au Saloon s'en ajoutent d'autres qui ne sont pas directement en lien avec le Cabaret¹¹⁹, mais qui fréquentent Petites Cendres dans les autres lieux qu'il occupe. Il s'agit entre autres d'Angel, de Dieudonné, de Léonie et d'Alexandra, de Mabel et de Timo. Ce dernier, un travailleur du sexe racisé et narcotraffiquant pourchassé par la police, est un ami. Petites

¹¹⁹ En phase avec l'utilisation qui en est faite dans le cycle *Soifs*, les mots Cabaret et Saloon désignent le même lieu dans ce chapitre.

Cendres en est hanté, toujours dans la crainte qu'il ait été tué par les autorités. Dieudonné est un médecin haïtien qui se spécialise dans le traitement des personnes atteintes du VIH/sida. Attentionné et dévoué, c'est lui qui prend soin, sur le plan médical, de Petites Cendres. Mabel est une femme noire propriétaire d'une maison ancestrale qu'elle loue à des personnes démunies comme Petites Cendres. Celui-ci y occupe une chambre dans *Le Jeune Homme sans avenir*. Quant à Léonie et Alexandra, elles forment un couple de lesbiennes militantes. Petites Cendres fait leur connaissance alors qu'il est en train de jogger près de la mer. Elles s'installent aux Jardins des Acacias grâce à son aide et contribuent à la mission de cet établissement. Angel est un enfant souffrant du VIH/sida soigné aux Jardins des Acacias par Dieudonné. Petites Cendres se lie d'amitié avec lui, qui meurt dans *Des Chants pour Angel*¹²⁰.

On observe aussi des personnages qui, sans être directement associés au Saloon, gravitent néanmoins autour de Yinn, comme le capitaine Thomas¹²¹. Yinn est marié avec Jason, père de deux filles qui était jadis en couple avec une femme, et il a également un amant, Thomas, qu'il surnomme mon Capitaine. Ancien mannequin adepte de plongée sous-marine et pilote de bateau, il entretient avec Yinn une douce complicité et une amitié indéfectible. À la différence du capitaine Thomas, Jason fait partie de l'équipe du Cabaret, dont il est l'éclairagiste et le sonoriste. Jason comme Thomas sont blancs.

Parmi les client·es du Saloon ou du Fantasque, un nouveau bar apparaissant dans le dernier tome, certains personnages reviennent régulièrement ou sont davantage caractérisé·es, comme

¹²⁰ Comme le titre le suggère, tout le récit s'articulant autour de l'univers de Petites Cendres dans ce roman est dédié à la mémoire du personnage d'Angel, à qui « le Chœur ancestral noir » (CA : 43) notamment réserve « des chants, beaucoup de musique », « beaucoup de chants, oui, beaucoup de chants » (CA : 43) lors de ses funérailles.

¹²¹ Surnommé Mon Capitaine par Yinn (R, 277).

Portia et Porsha¹²². Il s'agit d'un couple queer représenté comme partageant un amour et une complémentarité exceptionnels¹²³. Ils sont présents lors de l'inauguration du Fantasque.

Enfin, deux pasteurs sont liés à la communauté du Saloon, dont le révérend Stone, religieux libéral racisé qui officie aux cérémonies des funérailles de tous les personnages de l'entourage de Petites Cendres.

La condition de Petites Cendres en tant que travailleur du sexe racisé, toxicomane et itinérant

Dans cette première section réservée à l'analyse de Petites Cendres et de son univers, je me concentrerai sur la façon dont le personnage principal conjugue avec la sexualité à travers les difficultés qu'il rencontre, entre autres dans sa relation abusive avec son client raciste. Je ferai ressortir que la sexualité à laquelle Petites Cendres a droit ne correspond pas à ses désirs et à ce qu'il souhaite pour lui-même. Je montrerai aussi que Petites Cendres reste malgré tout attaché à son identité de travailleur du sexe, qui est au cœur de sa subjectivité. En parallèle, en portant en filigrane une attention à l'espace, je préparerai la prochaine partie en mettant en lumière le parcours de Petites Cendres qui, d'itinérant gravitant autour du Saloon, devient résidant chez Mabel, puis habitant des Jardins des Acacias, ce qui, on le verra davantage dans la troisième partie, aura un impact positif sur son pouvoir d'agir.

¹²² On l'aura noté, Blais se joue du genre jusque dans l'onomastique, octroyant des prénoms à consonance traditionnellement féminine à des personnages identifiés comme masculins, et vice versa.

¹²³ « [...] tirant leurs ballons roses qui ondulaient vers le ciel, Portia et Porsha s'approchèrent de Petites Cendres et de Geisha en riant, nous voulons être les premiers à la fête célébrant l'ouverture du bar de Robbie, nous sommes venus joindre nos ballons à vos décorations, dit Porsha, vous êtes un beau couple de flamants roses, dit Geisha, venez chez nous, oui, c'est ce que nous sommes, dit la timide femme de Porsha, il ne nous manque que les ailes et le plumage, [...] et toi, Porsha, tu es quand même un homme de haute taille sous ton coquet vêtement rose, tu es bien le mâle du couple des flamants roses, c'est comme je veux, demande à Portia, ma femme chérie qui me comprend si bien, un jour je suis un homme et je travaille sur ma ferme, le lendemain, lorsque nous sortons en ville, Portia aime bien que je sois une femme, rose de la tête aux pieds, la sienne, alors j'adopte une autre démarche, celle du flamant rose, tout en modération, je fais ce que veut ma femme Portia, oui, c'est mon Porsha et je l'aime ainsi, comme il veut être, selon sa fantaisie, dit la timide femme de Porsha, [...] ils s'aimaient tant tous les deux, pensait Petites Cendres, que cela semblait un irréel arrangement, [...] tels les flamants roses, se protégeant l'un l'autre, Petites Cendres les enviait, pensait-il [...] » (R, 143-144).

Petites Cendres et son client agresseur : une rencontre inévitable

Le personnage de Petites Cendres est aux prises avec une condition qui implique plusieurs couches d'oppression et s'avère résolument queer, en raison de l'entre-deux qu'il occupe constamment. Ni noir ni blanc, il est métis. Ni homme ni femme, il est travesti¹²⁴. Ni drag queen officielle ni simple client, c'est un ami de la troupe du Saloon. Il est en outre travailleur du sexe et dépendant à certaines drogues, notamment la cocaïne. Ses parents l'ont rejeté, parce que son orientation sexuelle ne se conforme pas au binarisme de genre et qu'il ne performe pas la masculinité normative, bien qu'il soit de sexe mâle. Petites Cendres se retrouve ainsi dans la rue, sans domicile fixe. À cela s'ajoutent ses problèmes de santé : il est aux prises avec le VIH/sida et sa peau en porte les marques : il est affecté par le sarcome de Kaposi, qui laisse des taches visibles sur son corps. C'est sans contredit le personnage le plus opprimé du Saloon Porte du Baiser. Le Cabaret est pour lui une sorte de refuge, un endroit où il peut trouver des clients et quelque réconfort dans la camaraderie qui circule entre les membres de la troupe. La situation de Petites Cendres, au carrefour de plusieurs systèmes d'oppression, est intéressante en ce qu'elle affecte la perception que le personnage a de l'amour, de la sexualité, de l'espace et du temps. De l'apparition de Petites Cendres jusqu'au dernier tome, les références à sa condition de travailleur du sexe racisé, toxicomane, itinérant et désavoué par ses propres parents, eux-mêmes sans domicile fixe, sont nombreuses. L'analyse de certaines d'entre elles fait ressortir la manière dont les cadres spatiotemporels, amoureux et sexuels sont figurés dans

¹²⁴ Dans son livre retraçant l'histoire des artistes transsexuelles ou se travestissant à Montréal entre 1955 et 1985, Viviane Namaste apporte une précision terminologique qui s'avère pertinente dans le cas des drag queens du Saloon et de Petites Cendres : « Le terme *transsexuelle* fait [...] référence à une personne de sexe masculin qui s'identifie et vit en tant que femme. Elle suit un traitement d'hormonothérapie et subit des interventions chirurgicales afin de transformer son corps en celui d'une femme. Un *travesti*, par contre, désigne un homme qui se déguise en femme. En français, le mot a un double sens. Il peut faire référence à un homme portant des vêtements de femme à des fins érotiques, un fétichiste. *Travesti* peut également désigner un homme qui se déguise en femme pour donner un spectacle sur scène » (2005 : 6). À la lumière de ce passage, il convient de considérer Petites Cendres et les membres de la troupe du Saloon comme des travestis. Quant à Victoire, dont il sera question plus loin, il s'agit plutôt d'un personnage trans.

le cycle *Soifs*. La première mention de Petites Cendres, dans l'incipit du troisième tome, met en exergue son ambiguïté de genre et la dangerosité de son travail :

Petites Cendres sentait avec dégoût l'haleine de l'homme ivre [un client] sur ses lèvres, dans son cou, elle disait, pendant que l'inconnu l'étreignait contre le mur d'un bar, allez-vous cesser, vous m'étouffez, que pouvait-elle dire pour se défendre, personne ne la respectait, l'homme lui avait déjà donné rendez-vous à son hôtel ce soir à huit heures, il y avait dans cet homme à l'accent étranger une violence lourde, un poids de chair dont elle devinait l'oppression, elle n'aimait pas cette tête chauve, les yeux plissés de l'inconnu sous ses lunettes à monture d'argent, laissez-moi, répétait Petites Cendres, songeant qu'il fallait vite passer au Saloon Porte du Baiser, où elle dansait, tous les jours, pour des clients aussi médiocres que celui-ci, qui lui serrait la taille en l'écrasant contre le mur [...] (A, 13).

Petites Cendres trouve l'homme repoussant. Il n'aime pas la proximité à laquelle il le contraint. Ainsi, en termes d'occupation de l'espace et de mobilité, la première occurrence du personnage connote la captivité, l'inconfort, l'assujettissement.

Jusque-là, les pronoms utilisés pour renvoyer à Petites Cendres sont féminins, mais bientôt, ce n'est plus le cas. Et dans tout le cycle, le genre grammatical restera principalement masculin. Dès le moment où une drag queen du Saloon prend sa défense, Petites Cendres est identifié au masculin par cette dernière, puis s'identifie lui-même comme homme, et ce, même si le texte l'identifie au féminin :

[...] l'un des garçons qui ne portait pas de perruque et qui bâillait sur le trottoir [...] observa Petites Cendres, s'amusait à voir le bras tatoué du client qui barrait la gorge de Petites Cendres, il dit en tapotant l'épaule de l'homme ivre, hé, desserre ton étreinte, tu ne vas pas nous *le* tuer quand même, et l'homme se secoua comme s'il se réveillait et rejeta Ashley¹²⁵ sur le trottoir comme un chiffon, n'oublie pas, huit heures à mon hôtel, fille, dit-il, prouve-lui que tu es un homme, criait le garçon à la tête nue, sans perruque, es-tu un homme, *je suis l'homme que je suis, c'est ainsi que le créateur m'a fait*, dit Petites Cendres, en regardant s'éloigner d'elle le méprisable individu, oui, c'est ainsi qu'il t'a fait, dit le garçon sans perruque [...] (A, 14-15, je souligne).

Mais il s'agit ici d'un homme queer qui refuse de se défendre, qui est affaibli par le manque de drogue et qui ne met pas la dominance au centre de son identité. En indiquant que le client laisse

¹²⁵ Rappelons qu' Ashley est aussi le prénom de Petites Cendres.

tomber Petites Cendres « comme un chiffon », le texte suggère un rapport d'objectivation. Tout laisse croire que si Petites Cendres accepte le rendez-vous, c'est à une séance d'exploitation et de domination sexuelles qu'il devra se soumettre. Mais a-t-il vraiment le choix ? C'est bien ce que la narration pointe : Petites Cendres est d'abord et avant tout assujettit à sa dépendance. S'il refuse de rejoindre son client, il ne pourra se procurer la drogue dont il a tant besoin :

[...] aucun n'était comme Petites Cendres un drogué inhalant faute de mieux le sucre brun passé de mode depuis longtemps, qui aurait consommé cette vulgaire poudre brune, cette génération de danseurs nus se conservait propre, ne jouait pas à s'injecter du poison dans les veines, Petites Cendres lui-même, et ce n'était pas fréquent comme la coke, alignait gauchement la cuillère, la seringue, il en avait bien assez de cette fournaise du manque, rien, ses poches en étaient vides, l'homme à la tête de boxeur, la brute, si abjectes seraient ses conditions, Petites Cendres pensait qu'il n'avait pas d'autre choix que d'aller vers cet homme [...] (A, 214-215).

En plus de ne pas se sentir en mesure de décider pour lui-même, il est également esseulé. Petites Cendres commence à se faire vieux pour le travail qu'il exerce : « [...] il était trop vieux, quarante ans, ils le disaient tous, trop tard [...] » (A, 14). Non seulement son âge affecte sa capacité à se trouver des clients, mais il a aussi un impact sur sa solidarité avec les autres travailleurs du sexe. Ceux-ci n'appartiennent pas à la même génération, n'ont pas les mêmes habitudes de consommation, ne considèrent pas leur fonction de la même façon. Petites Cendres est dès lors en quelque sorte sans ressource : ses potentiels collègues se moquent de lui, la plupart des gais qui viennent s'amuser au Saloon l'ignorent¹²⁶ et son besoin de drogue demeure cuisant. Il doit donc se contenter de ceux qui lui manifestent de l'intérêt, aussi crapuleux soient-ils, afin de pouvoir

¹²⁶ Cette invisibilité de Petites Cendres se manifeste notamment par l'attitude du personnage du jeune garçon blond. Alors que Petites Cendres le trouve beau, ce dernier le considère à peine, uniquement concentré sur les hommes âgés et riches capables de lui offrir une vie luxueuse : « [...] Petites Cendres écoutait tristement le monologue d'envoûtement tout imprégné d'avidité des biens matériels de celui qu'il appelait son garçon, puisqu'il avait reçu de lui le don d'un sourire, ce petit se débrouillait bien, pensait Petites Cendres, matérialiste avant tout il ne serait pas victime de sa propre naïveté, qui le cueillait apprenait de lui le prix de la fleur, laquelle ne poussait pas dans tous les jardins, ce qui attristait Petites Cendres bien qu'il y eût le moment de grâce du sourire, c'est que cette rose aux pétales si frais ne fût pas pour lui qui était pauvre, et un junkie, qui voulait d'un junkie, mal nourri, aux dents cassantes, souvent cassées par les coups d'autres junkies [...] » (A, 214).

survivre, même s'il est conscient du tort qu'il se donne en prenant des substances qui détériorent durablement son état de santé :

[...] tu n'as rien pour moi, lui cria Petites Cendres, non, rien, dit le balayeur, [...] regarde l'épouvantail que je suis devenu avec la poudre, ne fais pas comme moi, Petites Cendres, [...] la poudre, c'est le diable, j'en aurai avant onze heures ce matin, dit Petites Cendres, j'ai un client, il m'attend à l'hôtel, un colosse, un monstre qui appartient à une association de sadomasos, qui se masturbe devant ses vidéos porno en m'attendant, quand j'arriverai il sera prêt, ce qui l'excite, c'est nous, les Noirs, nous insulter, nous tarabuster de ses demandes sardoniques, voilà ce qu'il veut, [...] tu vas revenir de ce carnage avec l'homme, tout en sang, que Dieu te protège, fils, va ton chemin, je dois balayer maintenant, et lorsqu'il fut près de l'hôtel à l'imposante façade rose, Petites Cendres sentit les larmes couler sur ses joues, comment encore faire le chien pour ce salaud, pensait-il, comment subir ses crachats sur sa dignité [...] (A, 289-290).

Au mauvais traitement auquel Petites Cendres doit se plier s'il veut obtenir la drogue dont il a impérieusement besoin s'ajoute le racisme. Si dans certains contextes les jeux de domination peuvent constituer des expériences subjectives positives, ce n'est pas le cas de Petites Cendres avec ce client-là, où il est plutôt mis en position de soumission et d'avilissement, précisément en raison de la couleur de sa peau. Petites Cendres rêve d'une bien meilleure vie, centrée sur la reconnaissance mutuelle, la considération et l'amour.

Ellipse de la rencontre entre Petites Cendres et son client agresseur

Si la rencontre entre Petites Cendres et son client, qui lui donne rendez-vous dans sa chambre d'hôtel au début du récit, constitue la trame narrative principale de ce tome, elle ne sera pas relatée et le lecteur ou la lectrice ne pourra savoir avec certitude si elle est bel et bien arrivée. C'est seulement dans le septième tome, *Aux Jardins des Acacias*, soit quatre tomes plus tard, que l'instance narrative revient sur cet événement destructeur :

[...] le client l'avait dominé avec terreur, et Petites Cendres ne s'était livré à aucune activité sexuelle avec lui, pensait-il, rien, aucun sexe, tant cet homme lui inspirait du dégoût, [...] Petites Cendres se souvint que l'homme lui avait dit de japper, car Petites Cendres était le chien amuseur de son client, ce jour-là, se relevant de la position humiliante à laquelle il avait été soumis, Petites Cendres avait bondi sur l'homme qui

l'avait molesté, battu, était-ce à cet instant de fureur que Petites Cendres avait senti toute la dérision de son destin, c'était avant Yinn, quand Fatalité dansait encore toutes les nuits, avant, oui, l'apparition de Yinn dans cette vie ratée, pensait-il, oui, de Petites Cendres, quand il n'était qu'un homme opprimé, pas même un homme, quand sa vie n'était que dérision et malheurs, avant Yinn, Mabel et ses oiseaux et les Jardins des Acacias, avant la connaissance de l'amour, l'espoir [...] (*JA*, 16).

Cette ellipse de la rencontre sexuelle est parlante quant au rapport à la sexualité que véhicule l'œuvre blaisienne. Dans de nombreux romans de Blais, la pratique de la sexualité ne fait pas l'objet d'une mise en récit. Les personnages peuvent éprouver du désir et être désirés, aimer et être aimés, mais leurs ébats sexuels sont la plupart du temps passés sous silence ou racontés brièvement et de façon allusive¹²⁷. Bien sûr, ici, il n'est nullement question, pour Petites Cendres, de désir, ni d'amour, ni même de sexualité. Mais ce refus de représenter le travail de Petites Cendres avec force détails n'est pas anodin. Nous sommes loin de l'univers de Chloé Delaume, Maude Veilleux, Nelly Arcan ou Virginie Despentes¹²⁸. Le but n'est pas de donner à voir la relation sexuelle, mais plutôt de l'esquiver, non par pudibonderie – l'œuvre de Blais est à bien des égards d'une transparence

¹²⁷ Dans *Les Nuits de l'Underground*, il est question de quelques scènes sexuelles, entre autres lorsque le couple formé de Lali et de Geneviève prend part à une fête privée entre lesbiennes. Alors que Lali dort aux côtés de Geneviève et qu'elles n'ont pas eu de rapprochements, cette dernière goûte aux manifestations de jouissance des autres femmes qui, elles, font l'amour ailleurs dans la maison : « Lali dormait de son sommeil le plus sain, le plus impertinent, quand autour d'elle montaient puis s'éteignaient ces plaintes, ces modulations de l'amour, venues de si loin du corps des femmes que même lorsqu'elles se retrouvaient enchevêtrées l'une à l'autre, comme des vignes, si elles sont sœurs par la distinction de leurs sexes, leurs voix, lorsqu'elles s'aiment, exhalent souvent une sonorité si diverse, que l'on pourrait croire, pensait Geneviève en les écoutant, que l'une pleure quand l'autre rit, ou que l'une chante quand l'autre gémit. Ce chant d'un bonheur un instant perdu et éperdu, Lali ne pouvait en saisir toutes les nuances puisqu'elle dormait cavalièrement, la tête droite, retenant Geneviève d'une poigne ferme, pendant que son autre main reposait sur sa poitrine [...] » (*LNU*, 107). Bien qu'il s'agisse là d'une des descriptions les plus évocatrices en matière de pratiques sexuelles chez Blais, force est de constater que les détails explicites ne sont pas racontés et que l'autrice recourt aux métaphores et au langage poétique pour rendre compte de la sexualité de façon indirecte et non frontale.

¹²⁸ Toute tentative d'explication du traitement éludé de la sexualité comme pratique dans l'œuvre blaisienne ne saurait être qu'hypothétique. Cela dit, la comparaison avec des autrices contemporaines qui exposent directement le sexe et en détaillent les différentes façons de faire suggère tout de même la piste générationnelle. Blais ausculte certes le monde actuel avec acuité et contemporanéité, mais il n'en demeure pas moins qu'elle est le produit d'une époque où on ne parlait pas de sexe. Rappelons, pour contextualiser davantage, que l'accès à grande échelle de la pornographie remonte à la sortie du film *Deepthroat* en 1972. Les années pendant lesquelles Blais a vécu son adolescence et sa vie de jeune adulte (1939-1969) n'ont rien à voir avec l'ère du capitalisme pharmacopornographique dont parle Preciado dans *Testo junkie* et qu'il décrit comme une époque où, grâce à Internet, le « *General Sex* est, avant tout, communication excitante, puissance masturbatrice globale, connexion des subjectivités potentiellement éjaculantes » (2008 : 257-258), ce qui résulte en une circulation d'images et de vidéos pornographiques par millions alimentée par une mise en scène généralisée de la nudité à laquelle tout le monde peut participer en s'inscrivant dans ce flux pornographique mondial.

audacieuse –, mais parce que le sens réside ailleurs. Le rencontre des corps n'est pas ce que Blais décrit le plus dans son œuvre, ce n'en est pas le centre.

Les espoirs de Petites Cendres malgré la violence de son métier

Comme on le verra sous peu, Petites Cendres tient aussi à son identité de travailleur du sexe et se montre empathique envers celles et ceux qui partagent le même métier. Or, il est évident que Petites Cendres ne cherche pas de plaisir sexuel par son gagne-pain. Il est décrit comme se sentant obligé de vendre son corps afin d'obtenir de la drogue. Ce qu'il cherche plus que tout, c'est plutôt l'amour de Yinn, personnage apparaissant au cinquième tome, lequel débute d'ailleurs par une injonction à l'amour de la part du médecin de Petites Cendres : « Qu'avait dit Dieudonné à Petites Cendres, aime, mon ami, aime, avant que sur toi ne sonnent tous les glas [...] » (M, 11). Petites Cendres est éperdument amoureux de Yinn, il est constamment en quête de son regard, veut à tout prix que Yinn le reconnaisse, mais il ne se sent pas digne de cette déesse qu'il idolâtre et, donc, son désir et son amour pour Yinn, s'ils ont des effets bien réels sur lui, relèvent néanmoins du fantasme. Même lorsque Petites Cendres se fait approcher par un homme et une femme qui n'ont rien de l'agresseur l'ayant exploité précédemment, un couple en apparence sympathique qui veut expérimenter le triolisme avec lui, il demeure attaché à Yinn et à ses chimères, comme quoi à travers son travail, sur les plans affectifs, amoureux et sexuels, Petites Cendres ne vit rien de satisfaisant et rien qui ne correspond à ce qu'il désire vraiment :

[...] j'attends des amis ici, au bar, dit Petites Cendres, je n'accepte jamais cette sorte de proposition, ajoutait-il, s'éloignant du couple pour se rapprocher de mon Capitaine et Yinn, était-ce donc ce qui lui était offert, pensait Petites Cendres, déçu que Yinn ne détourne pas son regard de mon Capitaine, qu'il ne paraisse pas le voir, cette terne pitance du couple affamé de lui, pourquoi n'aurait-il pas droit, lui aussi, à un ami aussi distingué que mon Capitaine, un homme, un vrai, dont il sentirait, comme Yinn qui n'y faisait pas même attention, le poids d'un bras affectueux sur ses épaules, oui, était-ce donc ce qui lui était offert, partager la nuit de ce couple sans séduction, cette trivialité,

cette banalité, non, Petites Cendres, pensait-il, ne méritait pas que cela, il lui semblait que son cœur suffoquait dans sa poitrine, qu'on l'humiliait avec plaisir, comme l'avait fait ce couple [...] (*M*, 187-188).

Petites Cendres envie Yinn et son amant mon Capitaine. Alors que Yinn est marié avec Jason, il entretient en parallèle une relation avec le capitaine Thomas au vu et au su de son mari. C'est ce genre de relation que Petites Cendres aimerait vivre, mais en dehors de son emploi, la proximité corporelle et les biens affectifs auxquels il a droit sont limités. C'est pourquoi un simple effleurement de la part de Yinn lui procure des sensations extraordinaires :

[...] et ce baiser vespéral de Yinn sur la joue de Petites Cendres sur le trottoir, bien que Yinn en distribuât à toutes et à tous, avec le sourire de ses lèvres rouges, Petites Cendres le prenait au vol, respirant la peau de Yinn, en posant la tête sur le bras de Yinn, transgressant ainsi, pensait Petites Cendres, les lois du malheur qui avaient réglé sa vie auprès de clients qui l'avaient mortifié, pendant le jour, ce baiser exprimant pour Petites Cendres autant le salut que l'espoir, ne subirait-il pas ensuite tout ce qu'il aurait à subir des uns et des autres, la raillerie, la méchanceté, lorsqu'il marchait tout seul dans la rue, ou rencontrait quelque ordure de client, fortifié par cet inattentif baiser de Yinn, pensait-il, dans ses états de manque comme dans la défaite de ses jours, si peu qu'il y en eût encore devant lui, il les devrait à Yinn, à Robbie, à Jason [...] (*M*, 44).

C'est son amitié avec Robbie, autre drag queen du Cabaret, et le mince intérêt qu'il reçoit occasionnellement de Yinn qui le maintiennent en vie. Mais suivant un procédé fréquent dans le cycle *Soifs*, les sensations et les impressions de Petites Cendres sont remises en question par la narration, si bien qu'on ne sait plus trop s'il a bel et bien vécu ce qu'il croit avoir vécu :

[...] était-ce bien cette joue que de son baiser absent Yinn embrassait, cette joue éraflée par les boutons, en disant à Petites Cendres, quelle journée, où t'en vas-tu encore, Petites Cendres, pourquoi ne pas rester avec nous ce soir, ce regard direct de Yinn plongerait dans le regard fuyant de Petites Cendres, comme si Yinn eût dit à Petites Cendres ce qu'il disait hier à Fatalité, pourquoi fréquentes-tu ceux qui ne peuvent respecter qui tu es, faut-il vivre dans l'opprobre, Petites Cendres, avec des clients qui te dépravent chaque jour davantage, rien n'était dit, Petites Cendres touchait sa joue boutonneuse, le baiser de Yinn, en effleurant sa peau, serait le baume de sa nuit d'errant, car en cet état de manque forcené, Petites Cendres pensa qu'il n'aurait pas d'autre choix sans doute que de suivre ses clients d'un hôtel à l'autre, mais n'avait-il pas l'espoir aussi que le baiser de Yinn le retiendrait encore quelques heures au bord de la chute, qu'il serait comme l'avait été Fatalité sous le farouche envoûtement de Yinn, aimé, sauvé [...] (*M*, 58).

Aussi improbable soit-il, car Petites Cendres estime ne pas mériter ce baiser, notamment en raison de sa peau sarcomateuse, l'embrassade de Yinn semble avoir eu lieu, mais les paroles¹²⁹ espérées, celles que Petites Cendres s'imagine, ne viennent pas : « rien n'était dit ». Accablé par le manque, Petites Cendres espère tout de même que l'attendrissant baiser de son idole lui donne la force de ne pas succomber à la tentation car, après tout, il se passerait bien de son dur et dégradant métier.

Rapport au corps de Petites Cendres chez Mabel

Après *Mai au bal des prédateurs*, soit à partir du sixième tome, Petites Cendres ne vit plus aux crochets du Saloon comme un itinérant finissant parfois ses nuits sur le sofa rouge du Cabaret, faute de mieux. Il a maintenant une chambre dans une résidence dont Mabel est responsable. Mais Petites Cendres est alors en dépression. Il ne veut plus sortir de son lit ni renouer avec le monde de la nuit. Plusieurs personnages cherchent donc à le faire sortir de son marasme. C'est le cas de Robbie, qui l'invite à assister à son couronnement alors qu'il vient de détrôner Yinn à titre de vedette du Saloon. Pour ce faire, Robbie invoque les anciens clients et le mode de vie passé de Petites Cendres :

[...] et même tes clients, reprit Robbie, défiant, me demandent où tu peux bien être, ils te cherchent dans les saunas que tu fréquentais jadis, sur les terrasses des hôtels, la nuit, dans les jacuzzis, les piscines où ne vont que les hommes, le gym où tu te baladais souvent, et ces salles de vidéos érotiques où tu venais les cueillir, quelle vie tu menais, Petites Cendres, le gym, le sauna, le bar du Saloon, on te voyait partout, métis charmeur effronté et affolant, c'était au temps où tu te lavais encore, soignais tes ongles et tes cheveux¹³⁰, [...] debout, frère, je te veux à la première place pour mon couronnement ce soir [...] » (*JH*, 31).

¹²⁹ C'est d'ailleurs entre autres grâce à ces paroles fabulées que se construit le flux de conscience propre au cycle *Soifs* et qui en fait un immense roman choral.

¹³⁰ Les ongles et la chevelure de Petites Cendres constituent des objets de fierté pour lui. Alors que le personnage a une peau sarcomateuse en raison du VIH/sida, il compense en prenant jalousement soin d'eux : « [...] Petites Cendres qui regardait ses ongles, car il avait des ongles superbes, pensait-il, polis d'un rouge écarlate, la pointe des ongles était effilée, et si le reste de sa personne n'avait pas un aspect aussi attirant, ses ongles, pensait-il, ses sourcils et même ses cheveux pouvaient encore plaire [...] » (*N*, 143). Dans ce contexte, le fait que ses ongles soient dans un lamentable état en dit long sur sa santé physique et mentale.

Petites Cendres ne prend plus soin de lui. Il ne se lave plus et, n'ayant plus la force d'exercer son travail, il n'accorde plus d'importance à son apparence. Il végète dans son lit et refuse de se lever.

Paradoxalement, c'est au moment où Petites Cendres reçoit le plus de soins et de considération dans sa vie qu'il se désinvestit le plus de lui-même. Lorsqu'il déménage chez Mabel, bien que cette dernière se préoccupe de son état de santé et qu'elle tienne à lui¹³¹, il sombre encore davantage. Son agentivité atteint alors le fond du baril. Petites Cendres n'a plus le goût de vivre. On le couvre soudainement de soins, mais ce trop-plein de sollicitude ne s'avère pas bénéfique pour lui :

Et serait-ce Dieudonné, cet anonyme bienfaiteur de Petites Cendres, serait-ce lui le censeur de ses addictions, sexe, crack ou cocaïne, Petites Cendres n'était-il pas privé de ce qui était hier son ravissement, sa félicité taboue, était-ce Dieudonné, ce bienfaiteur, ou un autre qui avait décidé pour lui qu'il était avilissant de se prostituer pour vivre, ou à peine exister, dans de dégradantes prouesses du corps, qui veillait ainsi sur Petites Cendres au point de le rendre aussi apathique, prostré, qui était cet entremetteur céleste ou spirituel, un être dénaturé sans doute qui lui enlevait son gagne-pain, la prostitution qui était aussi sa fierté professionnelle, qui en avait ainsi décidé pour lui, pensait Petites Cendres [...] (*JH*, 203-204).

Privé de sa fierté professionnelle, Petites Cendres ne trouve plus de motivation. Il revendique le droit de pouvoir choisir par lui-même d'arrêter ou non d'exercer son travail. Et même si son ancien style de vie fait l'objet d'une dévalorisation répandue et constante, Petites Cendres y est attaché, il s'y identifie.

¹³¹ Comme il en sera question plus loin, lorsque Mabel apprend que Petites Cendres pourrait quitter sa résidence, l'attention et l'affection qu'elle manifeste à son égard se traduisent ainsi : « [...] craignant qu'on envoie Petites Cendres ailleurs afin qu'il puisse guérir, quand Mabel aurait aimé le garder près d'elle [...] et si Petites Cendres doit partir aussi, la maison sera bien vide, [...] et tous les pensionnaires ne sont pas aimables comme Petites Cendres [...] » (*JH*, 197).

La réalité de Fatalité et de Petites Cendres : une représentation respectueuse et sans jugement du travail du sexe et de la toxicomanie

Cette posture par rapport au travail du sexe revient souvent dans le cycle *Soifs*. Ce métier n'est certes pas naïvement enjolivé ; il est cependant présenté avec nuance. C'est le cas notamment lorsque Fatalité, en voyage avec Robbie alors qu'elle se sait atteinte du VIH/sida et sans traitement, lui raconte sa vie en tant que fils d'une mère qui se prostituait. Loin de stigmatiser les travailleur·euses du sexe, Fatalité livre plutôt un vibrant plaidoyer en faveur de la compassion, de l'ouverture et du non-jugement :

[...] ce jour-là, sur la plage [...], Fatalité avait beaucoup parlé de sa mère à Robbie, elle n'avait que quinze ans quand je suis né, on aurait dit ma grande sœur, mais qui veut des mères de quinze ans et de leurs bâtards, il lui a fallu forger seule son destin, et ne devais-je pas l'accompagner partout, même dans les bras de ses hommes, personne ne voulait de moi, mais ma mère, elle, m'a gardé, elle a été l'amour sous la détestation, l'humiliation des autres, deux délinquants naufragés, elle et moi, nous étions inséparables, qui a pitié des mères de quinze ans et de leurs fils, nous avons la même pâleur, les mêmes cheveux blonds et les mêmes penchants pour toutes les formes d'ivresse et d'addiction, car nous avons tant de choses à oublier, d'abord ma naissance, et nous étions si pauvres que tout nous était permis si nous apprenions à voler, mais longtemps, longtemps, elle a été ma plus chère compagne, qui a pitié des mères de quinze ans, le sexe, chez elle, était-ce une pathologie mentale, une psychose, une sorte de mélancolie détournée de ses sens à la dérive, si elle était toujours en période de crise, ne sachant jamais si nous allions manger le soir, ni où nous allions dormir, qui donc était là pour la soigner, l'apaiser, dans son corps souffrant, même lorsqu'elle ne voyait d'issue soudain que dans le suicide, lorsque la réalité pour elle se transformait en une perception distendue de tout ce qui l'entourait, lorsqu'elle consommait tant de substances toxiques, croyant aller mieux, aucun psychologue n'était là pour elle, la misère des désocialisés est souvent invisible, bien que dangereusement gênante, était-elle atteinte mentalement, nul ne tenait à la prendre en charge, ni elle, ni moi, quinze ans¹³², pauvre petite mère et son rejeton, soupirait Fatalité [...] (*JH*, 127-128).

¹³² Sur le plan stylistique, notons que la répétition à trois reprises des mots « quinze ans » et de ses variantes (« qui veut des mères de quinze ans et de leurs bâtards », « qui a pitié des mères de quinze ans », « quinze ans, pauvre petite mère et son rejeton ») agit en quelque sorte à titre de refrain, ce qui est typique de l'écriture blaisienne dans le cycle *Soifs*. On le sait, Blais y déploie une longue phrase sinueuse destinée à accueillir la multitude. Et puisque cette phrase s'articule principalement autour des souvenirs et des pensées des personnages, livrés par association libre, la répétition joue un rôle primordial : celui de structurer une longue plainte chorale et de faire entendre les angoisses et les besoins – les soifs – des êtres humains.

Fatalité, dont la mère est morte d'une surdose, et qui est lui-même en fin de vie, est fier de de leur existence. Il n'éprouve aucune honte à l'égard de celle qui lui a tout donné, alors qu'elle avait si peu. Fatalité était destiné à être rejeté et ignoré, mais sa mère s'est occupée de lui du mieux qu'elle pouvait. Le fils a ainsi eu accès à l'amour, « l'amour sous la détestation, l'humiliation des autres ». Si sa mère a eu un destin tragique et qu'elle est morte dans l'oubli et l'indifférence, comme en témoigne son absence de prénom, Fatalité a quant à lui été rescapé par une famille queer, dont la figure maternelle est Yinn. Fatalité reconnaît à la fois qu'il doit à celle qui lui a donné la vie ce qu'il est devenu et qu'il doit à Yinn de lui avoir procuré par la suite les conditions pour mener une vie bonne :

[...] c'est à cause de ma mère, disait Fatalité, tout me vient d'elle, une femme absurde, grandiloquente aussi, une prostituée de calibre, je te dis, pas une vaurienne, non, elle m'a quand même élevé et nourri, tout ce qui est sublime en moi me vient de ma mère, répétait Fatalité, il faut le faire, élever un enfant dans de pareilles conditions, tu as quand même fait un peu de prison, disait Robbie, dès l'âge de dix-huit ans, ce n'est pas une bonne éducation maternelle, ça, n'exagérons rien, il a fallu que Yinn me sorte de là, disait Fatalité, Yinn a été ma fée, il en faut toujours une pour un prisonnier, un hors-la-loi, ma mère aimait bien l'héroïne, ma petite maman, c'est ce qui l'a tuée, et j'avais commencé comme elle à en vendre un peu, mais j'ai été sauvé par une fée au grand cœur qui a décidé de m'adopter comme son fils, ou son frère, et c'était Yinn [...] (JH, 126-127).

Conformément à la définition du mot *fée*, grâce à son « pouvoir surnaturel », Yinn a « influen[cé] le destin » de Fatalité (*Antidote*, 2017). En en faisant son fils ou son frère, Yinn a permis à Fatalité de donner le meilleur de lui-même. Ici, la famille queer prend le relai de la famille biologique, elle aussi queer à bien des égards.

Ce que je tiens à mettre en relief dans ce cas-ci, c'est que Fatalité et Petites Cendres ne dénigrent pas leur passé de travailleurs du sexe ; ils l'intègrent à leur récit de vie, s'y identifient et en font quelque chose de positif. D'ailleurs, dans le neuvième tome, lorsque Robbie rappelle à Petites Cendres qu'il devrait arrêter de travailler et prendre soin de lui car il est malade, Petites

Cendres défend son intégrité, sa capacité à se protéger et souligne avec fierté la stabilité de son métier, qui ne connaîtra jamais de pénurie :

[...] Yinn ne t'a-t-il pas dit qu'il n'était pas indispensable que tu te prostitues, que s'il avait pu te loger aux Jardins des Acacias, il pouvait aussi faire de toi un homme vertueux, si on peut parler dans ton cas de vertu, oui, tes patrons, crois-moi, pourraient te faire de sinistres propositions, expérimenter avec toi, je pourrais me défendre, dit Petites Cendres, je pourrais me défendre d'eux, crois-moi, Robbie, je n'appartiens à personne, dit Petites Cendres, tu es malade, dit Robbie, tu devrais cesser de travailler, Yinn m'a dit que tu devrais te reposer, ne faire rien d'autre [...] (C, 32-33), [...] mais Petites Cendres répondit que, même s'il travaillait peu, il avait un emploi stable, c'était l'emploi le plus stable du monde que le sien, hélas, ses clients n'étaient que des sadiques et des avarés, c'était bien regrettable, dit-il [...] (C, 42).

Soulignons le changement marqué d'attitude chez Petites Cendres en ce qui concerne sa confiance en lui. Dans *Augustino et le chœur de la destruction*, dès l'incipit, le personnage est construit comme vulnérable et sans défense, ne croyant pas en ses réelles capacités à se sortir d'une situation périlleuse¹³³. Désormais, le même personnage clame sa capacité à se porter secours et affirme s'appartenir : il possède et habite son propre corps. Mais dans cette entreprise de resubjectivation¹³⁴ agentive¹³⁵, le repos et le calme que lui prescrivent Yinn et Robbie ne semblent pas salutaires. En

¹³³ Rappelons le passage, précédemment cité : « Petites Cendres sentait avec dégoût l'haleine de l'homme ivre sur ses lèvres, dans son cou, elle disait, pendant que l'inconnu l'étreignait contre le mur d'un bar, allez-vous cesser, vous m'étouffez, que pouvait-elle dire pour se défendre, personne ne la respectait [...] » (A, 13).

¹³⁴ Comme je l'ai écrit dans mon mémoire de maîtrise (2014 : 83-84), « Eribon définit la resubjectivation comme le "mouvement qui mène de l'assujettissement à la réinvention de soi. C'est-à-dire de la subjectivité façonnée par l'ordre social à la subjectivité 'choisie'" (1999 : 22). [...] En ce sens, la resubjectivation correspond à une réappropriation – par "l'individu qui était 'objet' du 'regard' et transformé en 'objet' par le 'regard' de l'autre, c'est-à-dire stigmatisé, réduit au silence ou à la honte par l'injure, par la dissymétrie qui assigne une place dévalorisée à l'homosexualité" (Eribon, 1999 : 158) –, de l'identité dévalorisante qui lui a été imposée de l'extérieur. [...] La réappropriation dont il est ici question revient, en somme, pour les sujets qui ne cadrent pas avec la matrice hétérosexuelle, à "se produire comme sujets de soi-même, comme subjectivités réinventées" (Eribon, 1999 : 197). Dans cette perspective, la resubjectivation, c'est refaire son *je*, ce *je* injurié, déprécié et inférieur, pour en faire quelque chose » d'autre, qui puisse être positivement connoté, ou à tout le moins encapacitant.

¹³⁵ Dans mon mémoire de maîtrise, qui portait notamment sur *Mai au bal des prédateurs*, je faisais valoir que la resubjectivation de Petites Cendres n'était pas effective : « En définitive, la resubjectivation de Petites Cendres n'opère pas. S'il en est ainsi, c'est notamment parce que son inclusion partielle au sein de la communauté des danseurs-danseuses constitue un frein à sa resubjectivation. En effet, il ne peut y avoir de resignification positive de soi sans possibilité de socialiser avec ses semblables. [...] En outre, Petites Cendres n'est pas animé-e d'un "désir d'exister comme un soi-même" (De Gaulejac, 2009 : 90), condition essentielle au déclenchement du processus d'autonomie et à la sortie de la dépendance fondatrice. Effectivement, dans la mesure où Petites Cendres est condamné-e à mourir, s'il-elle fait partie de la communauté du Saloon, c'est d'abord et avant tout pour passer les derniers jours de sa vie dans un endroit sécuritaire et agréable [...] » (Girard, 2014 : 125). *Mai au bal des prédateurs* se termine sur un Petites Cendres grandement dépendant du regard, de la reconnaissance et de l'amour de Yinn. Il prend alors les traits d'un

obtempérant aux demandes de ses amis, qui veulent pourtant son bien, il perd de son pouvoir d'agir, dépourvu qu'il est de son gagne-pain et de sa satisfaction d'avoir un travail, aussi controversé soit celui-ci. Petites Cendres arrive en quelque sorte à la conclusion que si ses clients pouvaient le respecter, il pratiquerait là un emploi avec lequel il serait à l'aise. Le problème réside dans la manière dont on le traite, dans le manque d'humanité de ses clients, et non dans ce qu'il tente de faire, c'est-à-dire s'offrir une survie dans un monde qui ne se préoccupe pas de lui.

Non seulement Petites Cendres tient-il à son identité de travailleur du sexe, mais il ne considère pas sa toxicomanie comme nécessairement néfaste. Même s'il a désormais accès à un appartement aux Jardins des Acacias, une résidence confortable située au bord de la mer où il peut faire son jogging et élever paisiblement des colombes et des perroquets (*JH*, 158) parmi une flore abondante et réconfortante, il n'est pas parvenu à mettre fin à sa consommation de drogue. Il ne semble plus assailli par le manque comme autrefois, son niveau de consommation paraît beaucoup moins élevé, mais il a tout de même conservé l'habitude de consommer de la cocaïne. Or, Petites Cendres se présente auprès de Robbie comme étant en contrôle de sa consommation, en mesure d'en limiter les dégâts. Si Petites Cendres a changé, ce n'est pas pour autant qu'il dénigre son ancien mode de vie ou qu'il cherche à s'en dissocier. En ce sens, le personnage véhicule le message qu'il est la somme de tout ce qu'il a vécu, le meilleur comme le pire.

Rapport au temps et à l'espace

Maintenant que nous nous sommes attardés à la subjectivité sexuelle de Petites Cendres, concentrons-nous sur la façon dont il interagit avec les lieux qui l'entourent et la temporalité qu'il

personnage attentiste qui ne lance aucune initiative pour lui-même et dont le passage à l'action est toujours tributaire de l'opinion et des décisions de son entourage. Force est de constater qu'à partir d'*Aux Jardins des Acacias*, Petites Cendres gagne en agentivité.

instaure en dialogue avec l'espace auquel il a accès. Dans cette partie, je mettrai en lumière l'évolution de la mobilité de Petites Cendres qui, du troisième au septième tome, est d'abord sans domicile fixe pour ensuite demeurer dans deux logis différents, dont la configuration influe sur son agentivité. Je ferai ressortir que l'espace dans lequel sa subjectivité se déploie plus ou moins librement affecte son rapport au temps et inversement. Par la suite, je centrerai mon analyse sur les lieux de célébration incontournables de l'univers cendrien, soit le Saloon Porte du Baiser et Le Fantasque, deux bars queers, ainsi que la maison de Yinn comme favorable à la mise en place d'une filiation queer et d'un brouillage de la frontière entre amitié, amour et parentalité. Enfin, je proposerai une interprétation du sens qu'on peut attribuer à l'attaque homophobe et transphobe perpétrée contre Le Fantasque, qui se voulait le nouveau lieu de rassemblement ultra moderne des queers. C'est donc par l'étude des endroits où Petites Cendres dort et se repose (le sofa rouge, la chambre chez Mabel et l'appartement aux Jardins des Acacias), fête et socialise avec ses semblables (le Cabaret et Le Fantasque) et auxquels il n'a pas accès (la maison de son idole et les chambres des drag queens) que je m'emploierai à dessiner la subjectivité spatiotemporelle de Petites Cendres.

Mobilité de Petites Cendres : entre le sofa rouge et les chambres d'hôtel de ses clients

À partir du *Jeune Homme sans avenir*, on l'a vu, Petites Cendres se retire du Saloon et se terre chez Mabel. Cette période neurasthénique du personnage est particulièrement intéressante pour étudier son rapport au temps et à l'espace. Depuis son apparition dans le cycle, Petites Cendres est caractérisé par une faible agentivité. Il n'a pas de logis, est dépendant à la drogue, pratique le travail du sexe pour pouvoir la payer et, ce faisant, subit des violences dont il se passerait volontiers. Malgré cette situation loin d'être incapacitante, le rapport que Petites Cendres entretient avec

l'espace-temps évoluera et ce changement traduit l'accroissement de sa capacité d'agir. Rappelons qu'avant *Le Jeune Homme sans avenir*, Petites Cendres n'a pas de domicile fixe. Il gravite autour du Saloon, plus précisément du sofa rouge et des hôtels de ses clients :

[...] et toi, Petites Cendres, s'informa soudain Robbie, où passes-tu la fin de tes nuits, où t'en vas-tu dormir à l'aube, à la fin des spectacles, oh, sur le sofa rouge en bas du bar, parfois, dit Petites Cendres avec un feint détachement, quand Jason me le permet, ou à l'hôtel avec un client du sauna Porte du Baiser, ce n'est pas une vie, dirait Robbie, il te faut un homme, un mari, un vrai, et Petites Cendres dit qu'il ne pouvait s'attacher à personne, ces hommes qui le recueillaient étant tous si laids ou vilains, il lui dirait, lui, Petites Cendres, non, personne, [...] il te faut un mari comme Daddy l'a été pour moi, dirait Robbie, j'avais mon appartement, je ne sais combien de cartes de crédit [...] (M, 104).

Petites Cendres ne possède aucun espace à lui. Son accès à un toit dépend des autres : de Jason, mari de Yinn, ou de ses clients, s'il accepte leurs propositions. Dans l'optique de Robbie, cette réalité est normale, car lui non plus n'avait pas, pour le dire avec Virginia Woolf, un lieu à soi lorsqu'il était en relation avec Daddy ; il avait en revanche un homme à lui. Or, Robbie est beaucoup plus jeune que Petites Cendres et il est considéré comme attirant. C'est une drag queen qui détient un fort capital érotique¹³⁶ (Hakim, 2010), ce qui n'est pas le cas de Petites Cendres, qui se pense « si peu mariable, appelé à une telle élection dans le dérèglement de sa vie » (JA, 148). Si Robbie affiche des traits lui permettant de se trouver facilement un homme plus vieux et aisé pour prendre soin de lui, ce n'est pas le cas de Petites Cendres. Il doit donc s'en remettre à la générosité de Yinn et Jason, comme le laisse entendre l'incipit de *Mai au bal des prédateurs* : « [...] Petites Cendres serait toujours satisfait, content, car depuis l'arrivée de Yinn, qui était le nouveau patron du Saloon Porte du Baiser, Petites Cendres voguait dans ces braises du respect, de la protection de Yinn, de son mari Jason, jamais plus il ne serait humilié, rejeté, avili, un saint patronage veillait

¹³⁶ Comme je l'ai déjà écrit ailleurs (Girard, 2018 : 113), Catherine Hakim « définit cette notion à partir de sept éléments : la beauté ; l'attractivité sexuelle ; le charme ; le dynamisme, la vivacité, la vigueur ; le style ; les habiletés sexuelles et la fertilité » (2010 : 500-501, je traduis).

sur Petites Cendres [...] » (*M*, 11). En vérité, cette phrase annonce plus ce qui adviendra dans les prochains tomes que ce qui se produit dans *Mai au bal des prédateurs*, où Petites Cendres ne bénéficie pas encore de la constante protection de Yinn. Il a certes accès au sofa du rez-de-chaussée du bar, mais seulement quand Jason le veut bien, et lorsque c'est le cas, c'est plutôt dans l'indifférence que dans la réelle considération que le sofa lui est prêté. À cet égard, l'excipit du cinquième tome est parlant :

[...] mais même en éteignant tout, Jason laisserait allumée la veilleuse rouge, au-dessus du sofa, et bientôt Petites Cendres s'allongerait là, dans la pénombre d'une alcôve où nul ne le verrait, Yinn ne partirait-il pas le dernier, quand Jason l'attendrait sous le lampadaire de la rue, [...] sous cet éclairage du lampadaire, Petites Cendres verrait le sourire de Jason sur ses dents blanches, l'ourlet de ses lèvres, s'étirant sur le sofa rouge, Petites Cendres, lui, n'attendrait plus rien, sinon que, passant trop près de lui, Yinn [...] soudain se penche vers lui, le prenne dans ses bras, oh, ce ne serait qu'une accolade d'homme à homme, de frère à frère, Yinn dirait à Petites Cendres, mais tu es fou, mon ami, de dormir sur ce sofa quand il y a tant de chambres dans ma maison, oui, tu es fou, vraiment, et Petites Cendres, à cet instant, fermerait les yeux, feindrait le sommeil, tant il serait heureux, mais sous la veilleuse rouge, la pénombre s'assombrissait, Yinn fit quelques pas vers la porte du bar, il s'arrêta quelques instants pour regarder autour de lui, puis apercevant Petites Cendres qui glissait vers le sofa rouge, il lui fit un tendre signe de la main et disparut (*M*, 323).

Petites Cendres rêve de se faire inviter par Yinn à dormir dans sa maison, là où les drag queens comme Robbie ont chacune une chambre, mais cette invitation tant espérée n'advient que fantasmatiquement¹³⁷, et Petites Cendres ne s'estime pas suffisamment pour oser en faire la demande à son idole. Jason a beau laisser une veilleuse allumée, Yinn a beau saluer avec sympathie Petites Cendres, tout compte fait, le seul espace que le couple lui accorde est le sofa rouge et c'est

¹³⁷ De prime abord, on pourrait croire que Yinn offre bel et bien à Petites Cendres de se joindre à eux dans sa demeure : « [...] mais tu es fou, mon ami, de dormir sur ce sofa quand il y a tant de chambres dans ma maison, oui, tu es fou, vraiment ». Or, ce passage décrit plutôt ce que Petites Cendres s'imagine, car ce sont là des paroles qu'il invente. En effet, le passage du conditionnel présent à l'imparfait et au passé simple ainsi que l'usage du coordonnant *mais* à partir de « mais sous la veilleuse rouge, la pénombre s'assombrissait, Yinn fit quelques pas vers la porte du bar » signalent le retour à la réalité. Dès lors, on comprend que l'invitation de Yinn n'a pas eu lieu. Elle appartient plutôt au monde du rêve, au sens où elle résulterait du souhait le plus ardent de Petites Cendres, mais elle ne se produit pas pour autant. À la place, Yinn ne lui offre qu'un léger signe de la main.

avec détachement qu'il le fait, de telle sorte que Petites Cendres est plus oublié et abandonné à son sort que protégé, comme l'incipit le prophétisait et comme il le souhaiterait.

Mobilité de Petites Cendres : la pension chez Mabel

Ce n'est que dans le tome suivant que Petites Cendres a une chambre à lui et que Yinn joue véritablement le rôle de protecteur annoncé dans l'incipit :

[...] tu as de la chance, disait Mabel la patronne de la maison de chambres, oui, qu'une personne gracieuse paie pour toi le logis et le pain, par le Seigneur Jésus, toi Petites Cendres qui refuses de te lever depuis bientôt deux semaines, au point qu'on pourrait faire des nattes avec tes cheveux, et tes ongles qui poussent crasseux, n'en parlons pas, tu as de la chance, Seigneur Jésus, qu'une personne gracieuse ait fait de toi son protégé, on ne sait pourquoi, car tu n'es pas meilleur qu'un autre [...] (JH, 12).

En effet, dans le sixième tome, Petites Cendres loge dans une des chambres que Mabel loue dans la maison de ses aïeules venues des Bahamas, où vivent aussi d'autres personnes toxicomanes. On l'apprendra dans le tome suivant, mais précisons d'ores et déjà que c'est Yinn qui défraie son loyer, sans compter qu'il a l'intention de déménager Petites Cendres dans une résidence qu'il fera lui-même construire : les Jardins des Acacias. C'est ce départ éventuel de Petites Cendres que Mabel appréhende, d'autant qu'elle vient de perdre un de ses deux perroquets dont elle est inséparable :

[...] Mabel était propriétaire d'une maison et avait ses pensionnaires, craignant qu'on envoie Petites Cendres ailleurs afin qu'il puisse guérir, quand Mabel aurait aimé le garder près d'elle maintenant qu'elle n'avait plus Merlin, le plus splendide des oiseaux du Brésil, sa merveille, et si Petites Cendres doit partir aussi, la maison sera bien vide, c'était la maison de ma grand-mère, de ma mère des Bahamas, et tous les pensionnaires ne sont pas aimables comme Petites Cendres, bien qu'il soit si paresseux que c'en est un péché, un vice, son bienfaiteur me paie bien, [...] cette maison est toujours hypothéquée, et plusieurs de mes pensionnaires se piquent, ce qui est mal, et n'ont jamais le paiement exigé pour leurs chambres, je leur dis, si c'est pour vous piquer, allez ailleurs, mais ils reviennent, j'ai des pensionnaires convenables aussi, moi, Mabel, j'ai encore la maison de mes ancêtres, mais à quoi bon si Petites Cendres doit aller ailleurs, son bienfaiteur, qui ne veut pas que je divulgue son nom, me dit qu'aux Jardins des Acacias il y a toute une équipe médicale qui sera toujours là pour lui, mais je le connais comme s'il était mon fils, il n'a besoin que d'amour, Petites Cendres, oui, je le connais bien, pensait Mabel [...] (JH, 197-198).

L'environnement dans lequel vit Petites Cendres chez Mabel n'est pas tellement différent de celui du Saloon. Il a certes accès à son espace personnel et privé, ce qui n'était pas le cas avant, mais les gens qui l'entourent ont eux aussi des problèmes de dépendance et ne reçoivent pas d'aide adaptée de la part d'intervenantes en toxicomanie. La propriétaire de la maison a bon cœur, elle tient à Petites Cendres et prend soin de lui à sa façon. Or, en tant que croyante, elle perçoit ses pensionnaires comme des pécheurs, ce qui est plus susceptible de leur nuire en les culpabilisant que de leur venir réellement en aide. De surcroît, Mabel est également aux prises avec ses propres difficultés. N'ayant pas fini de rembourser l'hypothèque de sa demeure et vivant principalement de ses deux perroquets qu'elle exhibe aux touristes contre un peu d'argent, c'est sous la contrainte qu'elle héberge des pensionnaires. Et comme ceux-ci sont, eux aussi, dans une situation économique précaire, Mabel peine à subsister. L'endroit où vit Petites Cendres dans *Le Jeune Homme sans avenir* n'est donc pas, malgré toute la bienveillance de Mabel, le plus encapacitant et le plus bénéfique pour sa santé physique et psychologique. Bien que ce soit chez Mabel que Petites Cendres apprend à élever des colombes et des perroquets, ce qui jouera un grand rôle dans son autonomisation et l'augmentation de son agentivité, c'est également chez Mabel qu'il sombre dans une léthargie. Il ne quitte plus son lit, sinon pour se coucher dans son hamac et regarder les oiseaux et l'océan :

[...] pendant tout ce temps où [Petites Cendres] vivait dans ses retranchements, les autres, eux, continuaient de vivre, d'aimer, de chanter, de danser, se déployaient comme avant au Cabaret, comme au Saloon Porte du Baiser, les transfigurations nocturnes, tous croissaient en âge sinon en beauté, ou en laideur, pendant ces mois et ce seraient bientôt des années, où Petites Cendres ne quittait ni sa chambre, ni sa véranda d'où il voyait le ciel et la mer, le vol des ibis et des tourterelles de son hamac, comme le lui disait Robbie, les temps changent, mon ami, et c'est à mon tour d'être couronné, sans que Yinn s'en offense, bien au contraire, voilà pourquoi tu dois venir à mon couronnement ce soir, frère [...] (JH, 73).

C'est justement l'objectif de Robbie – et la trame narrative principale du récit qui nous intéresse dans *Le Jeune Homme sans avenir* – de sortir Petites Cendres de son lit et de le ramener au Saloon,

là où il ne met plus les pieds depuis déjà longtemps. Et c'est la redécouverte de son amour pour Yinn ainsi que la conscience de la finitude de sa vie humaine, c'est-à-dire son rapport au temps, qui amènent Petites Cendres à sortir de sa torpeur. Loin de Yinn, les braises du désir de Petites Cendres sont moins ardentes, mais elles ne se sont jamais complètement éteintes :

[...] et qu'avait dit Robbie, que ce serait bientôt le trente-troisième anniversaire de Yinn, en un murmure à l'oreille de Robbie, et ce murmure était la cause d'un tel élancement de peine que Petites Cendres eut peur soudain que s'achève aujourd'hui, avant l'heure du soleil couchant sur la mer, que s'achève son existence, comme on dit bonsoir, bonne nuit, sa petite lumière allait s'éteindre, et Petites Cendres se ranima, en riant lui aussi, [...] mais sonnera bientôt la trente-troisième année dont Yinn avait dit qu'elle serait l'année de sa personnelle révolution, les temps ont changé depuis que tu te reposes, mon ami, avait dit Robbie à l'oreille de Petites Cendres, chuchotant aussi que toute attirance envers les pays de la mort et de la suave éternité était une chose malsaine dont Petites Cendres devait s'éloigner car seules [*sic*] comptaient, n'est-ce pas, la vie et l'amour [...] (*JH*, 73-74).

C'est la pensée de ne pas être présent à l'anniversaire de Yinn qui pousse Petites Cendres à se mettre en mouvement. Prostré depuis un long moment déjà, il se rend compte qu'il est en train de manquer ce qui revêt le plus d'importance pour lui : son amour pour Yinn, son amitié avec Robbie et les autres drag queens du Saloon. Il lui faut vite reprendre le temps perdu et quitter sa chambre chez Mabel. C'est englué dans la pulsion de mort que Petites Cendres a vécu les derniers mois de sa vie. Mais Robbie lui rappelle qu'en attendant la mort, une certitude règne : il y a la vie et l'amour¹³⁸. À partir de ce moment, Petites Cendres change sa perspective de l'espace et du temps. La maison de Mabel ne pourra plus être son refuge permanent. Il lui faut désormais habiter la vie, vivre son amour et, pour ce faire, quitter sa stagnation afin de reprendre le flot des jours et des nuits.

¹³⁸ D'ailleurs, les dernières lignes de la citation – « car seules [*sic*] comptaient, n'est-ce pas, la vie et l'amour » – suggèrent que la vie et l'amour sont indissociables dans le cycle, dans la mesure où la vie, c'est l'amour, et l'amour, c'est la vie. Je parle ici de l'amour au sens large, « l'amour de [s]on prochain » (*LL*, 9), comme dans l'incipit du *Loup*, ce qui correspond, on le verra, à l'amour en agapè.

Mobilité de Petites Cendres : la sortie de sa chambre chez Mabel

Le récit de la sortie de Petites Cendres de la maison de Mabel est représentatif du changement de son rapport à l'espace-temps. Affaibli et amaigri, Petites Cendres n'arrive que péniblement à marcher, aidé de son ami Robbie. C'est sous le regard des musicien·nes itinérant·es Fleur et Kim, qui se tiennent près de la maison de Mabel, qu'il effectue son retour à la vie et au monde extérieur :

[...] et Fleur vit aussi Petites Cendres qui sortait de la ruelle de sa pension chez Mabel, Robbie le retenant par le bras, comme si Petites Cendres eût été sur le point de s'écrouler sur le trottoir tant il y avait longtemps qu'il n'avait pas quitté son lit, le voilà debout, dit Robbie, il viendra à mon couronnement ce soir, c'est ta musique qui l'a enfin réveillé et remis debout, que ferais-je sans toi, Fleur, [...] Robbie retenait toujours Petites Cendres comme s'il allait tomber, quand moi j'acquiers des rondeurs, toi tu flottes dans tes vêtements, dit Robbie à Petites Cendres, et Kim voyait le corps amaigri de Petites Cendres, dans son jeans, son débardeur trop larges, sous ses cheveux abondants qui lui donnaient encore quelques vestiges de flamboyance, toute sa personne frêle n'était-elle pas d'apparence malade, [...] nous avons encore un peu de temps avant mon couronnement, dit Robbie en désignant la couronne de papier en faux or qui ceignait son front, je t'amène boire un cocktail près de la mer, Petites Cendres, avant que tu ne t'apitoies sur toi-même, hé, un taxi, vite un taxi, mon ami ne peut pas marcher si longtemps, dit Robbie [...], mais ressentant soudain combien Petites Cendres en peu de temps, toujours vautré dans son lit, combien son ami s'était fragilisé, ah, pourquoi ne l'avait-il pas tiré de là avant aujourd'hui, regrettait Robbie, on ne laisse personne à un tel sommeil, à une si malade langueur [...] (*JH*, 122-124).

Petites Cendres n'a plus l'énergie de jadis. Les derniers mois passés à rester couché l'ont presque ankylosé. Ce qui est intéressant, c'est que sa sortie de la maison de Mabel, qui inaugure à la fois la fin de son itinérance et le commencement de son parcours vers l'autodétermination, se fait sous les yeux de ses ami·es itinérant·es, ou plutôt encore itinérant·es, car elleux aussi se délivreront de leur pénible situation, et que c'est bien leur musique qui a le pouvoir de lui redonner le goût de vivre. La mobilité de Petites Cendres est grandement limitée, encore plus qu'au moment de son apparition dans le cycle, où il pouvait à tout le moins se déplacer par lui-même. Mais cet effort de Petites Cendres, sous les encouragements de Robbie, aura tôt fait de le rendre de nouveau pleinement mobile. Effectivement, dans le tome suivant, il fait du jogging et chaque fois qu'il est question de lui, il est représenté en faisant sa course. Dans le tome qui nous intéresse présentement, cette

capacité de se mouvoir permet à Petites Cendres de retourner au Saloon et de revoir les siens, ce qui n'est pas sans lui faire peur, car il craint de sombrer dans ses vieilles habitudes. Alors que Robbie et Petites Cendres sont dans le taxi pour se rendre boire un cocktail près de la mer avant son couronnement du soir, Robbie demande de passer tout de suite devant le Saloon afin de voir qui s'y tient en prévision de l'événement :

[...] et que faisait soudain Robbie, bifurquez par la rue principale, disait-il au chauffeur du taxi, que l'on voie les filles prêtes pour mon couronnement de ce soir, la voiture s'arrêterait-elle devant le Saloon Porte du Baiser, pensait Petites Cendres en se blottissant contre la banquette arrière de la voiture, ne crains rien, dit Robbie, personne ne peut nous voir à travers les vitres teintées des portières, regarde Geisha, Cœur Triomphant et Santa Fe qui sont déjà dans la rue à se balader dans leurs costumes voyants, les costumes de Yinn pour la fête, [...] ce sera une réussite éblouissante ce soir, tu verras, Petites Cendres, quand, affolé, Petites Cendres pensait, je ne dois pas revoir ce monde de la nuit, Geisha, Cœur Triomphant, Santa Fe, Cheng, [...] mais ce royaume de la nuit, non, Petites Cendres ne devait plus le revoir, non, pensait-il [...] (JH, 204-205).

Petites Cendres a certes accepté de sortir de chez Mabel, mais il n'est pas prêt à revoir ses ami·es et à être en contact avec elleux. Il cherche encore à se cacher, mais le moment fatidique ne peut qu'advenir : Petites Cendres n'est plus isolé dans sa chambre et est en route vers le Saloon.

Justement, en passant devant, non seulement il aperçoit, sans être vu, Geisha, Cœur Triomphant, Santa Fe, Cheng, mais aussi Herman, jeune drag queen audacieuse et revêche, qui refuse l'autorité et le contrôle de Yinn, avec qui il a parfois de grandes disputes. Dans le cinquième tome, on apprend qu'Herman a un cancer de la peau à la jambe. Yinn fait tout pour sauver son personnificateur, qui finira par accepter de se faire soigner. Avant de quitter le Saloon pour vivre chez Mabel, Petites Cendres a donc été témoin de la maladie d'Herman et de sa guérison. Mais au moment où il l'entrevoit, alors qu'il se terre dans le taxi, il se rend compte qu'en vérité, l'état de santé d'Herman s'est plutôt aggravé :

[...] Petites Cendres [...] revoyait le blême visage d'Herman sous sa perruque orange, comme il l'avait aperçu du taxi, dans la rue, [...] quand Herman était jeune, quand Herman en était sans doute à ses dernières prestations, bien qu'il fût si valeureux, si

courageux, quand Yinn semblait le porter au bout de ses bras vers la scène, tant il pesait peu, Petites Cendres rêvait-il que, si délétère que soit la vie, il y tenait comme Herman, de toutes ses forces, de toute sa volonté, ce qu'il avait oublié longtemps pendant qu'il se berçait dans son hamac, ou refusant de se lever, pendant ces mois où Mabel le veillait comme une mère, ce qu'il avait oublié, pensait Petites Cendres, cette volupté d'être vivant, laquelle lui revenait avec le goût de la nuit, et le souvenir de tant d'enivrantes camaraderies [...] (*JH*, 271-272).

C'est en revoyant à quel point Herman est malade que Petites Cendres reprend goût à la vie. Il est certes mal-portant lui aussi, mais il est sur la voie de la guérison, ce qui ne semble pas le cas d'Herman. En se comparant à son ami, Petites Cendres prend conscience qu'il lui faut vivre. Précisons que cette réalisation a lieu dans un autre espace-temps que celui de sa chambre chez Mabel. C'est hors de chez lui, devant le Saloon, alors que la soirée approche – avec toute la régénérescence qui est attribuée au crépuscule dans l'univers blaisien – que Petites Cendres se sent revitalisé, même s'il craignait précisément le contraire. Et la vue de Yinn sur scène, quelques heures plus tard, l'euphorise encore davantage :

[...] et maintenant Petites Cendres les voyait tous apparaître sur l'estrade, par rang de noblesse, [...] Yinn qui dominait la scène et que Petites Cendres feignait de ne pas voir, car il en tremblait d'émotion, comme s'il était encore sur son sofa rouge, au Saloon Porte du Baiser, et qui¹³⁹ dansait pour lui pendant la nuit, avant les lueurs vertes de l'aube, l'érotique fantôme de Yinn, ou Yinn lui-même, qui sait, dans une ravageuse danse qui consumait Petites Cendres [...] (*JH*, 296-297).

Dans ses états de manque, lorsque Petites Cendres était encore itinérant, sur le sofa rouge, il avait l'habitude d'halluciner que Yinn dansait pour lui. Et maintenant qu'il le revoit, il repense à cet espace-temps incertain et sans frontières qui relève du fantasme. En effet, il y a peu de chances, étant donné le détachement de Yinn à l'égard de Petites Cendres, que la reine du Saloon se soit

¹³⁹ Soulignons que si le segment « qui dansait pour lui pendant la nuit, avant les lueurs vertes de l'aube » peut être lu comme une simple proposition subordonnée, il peut aussi constituer une question : Qui dansait pour lui pendant la nuit, avant les lueurs vertes de l'aube ? En vérité, Petites Cendres se demande qui était celui qu'il voyait devant lui alors qu'il était couché sur le sofa. Était-ce bien Yinn ou son fantôme ? Était-ce la réalité ou le fruit de son délire ? C'est du moins la lecture que je privilégie.

donnée en spectacle pour Petites Cendres exclusivement¹⁴⁰. Quoi qu'il en soit, celui-ci est transi par le fait de revoir Yinn. Il a beau demeurer chez Mabel depuis un temps, ne plus fréquenter Yinn toutes les nuits, sa vue l'affecte toujours autant. Et bien qu'il ne soit pas sous l'effet de la drogue au moment où il retourne au Saloon pour la première fois, sa perception de Yinn sur scène le ramène aux instants les plus intenses de son passé, où la déesse lui offrait ce dont il rêve et qu'il n'a jamais osé demander : son regard pour lui seul et son entière reconnaissance.

C'est exactement ce qu'il perçoit chez Yinn à l'égard d'Herman à la fin du roman, alors qu'Herman vient juste de mourir entouré des filles du Saloon et de sa mère. Déterminé à sauver Herman, Yinn entreprend de lui faire un massage cardiaque, ce qui a pour effet d'électriser par procuration Petites Cendres, qui aimerait tant être à la place d'Herman, pour pouvoir sentir la proximité physique de son idole :

[...] c'est Yinn qui les avait écartées toutes [Geisha, Santa Fe, Cœur Triomphant et Je Sais Tout] en disant, il faut le ranimer, il faut le ranimer, se couchant d'un bond sur la poitrine d'Herman qu'il se mit à presser de toute la vigueur de ses mains, poussant, poussant de la paume de ses mains jusqu'à ce qu'il soit épuisé, quand de la bouche entrouverte d'Herman aucune respiration ne semblait passer, rien, pas un souffle, [...] Herman ne peut pas nous faire cela, non, il ne peut pas, non, il ne peut pas, répétait Robbie, ah, moi, sous la pression des doigts de Yinn, ne dirait-on pas un ange, pensait Petites Cendres, avec les pans de sa robe blanche qui se soulèvent autour de son corps mince, les plis empesés de la robe formant des ailes autour de lui, un ange ou un grand oiseau, moi, sous le glissement de ces doigts sur ma poitrine, je me réveillerais sans tarder, je me réveille déjà, je me sens revivre [...] (*JH*, 300).

Le ton est donné : le prochain tome sera consacré à la renaissance de Petites Cendres qui, en acceptant de sortir de son marasme, de revoir les membres du Saloon et de renouer avec le monde de la nuit, c'est-à-dire en changeant d'espace-temps, se donne les conditions pour quitter le monde des morts dans lequel il s'enlisait de plus en plus afin de revenir dans le monde des vivants.

¹⁴⁰ Petites Cendres ne sait pas trop si cela est bel et bien advenu, et le lecteur ou la lectrice non plus. Cette incertitude est d'ailleurs fréquente dans le cycle *Soifs*, notamment parce qu'il s'agit d'une suite de romans construits autour des souvenirs des personnages et de leurs états altérés.

Mobilité de Petites Cendres : les Jardins des Acacias

Avant *Le Jeune Homme sans avenir*, Petites Cendres vivait en situation d'itinérance. Le Saloon étant son seul toit, les rencontres avec son médecin Dieudonné ont lieu au Cabaret, comme l'illustre l'excipit de l'univers de Petites Cendres dans *Naissance de Rebecca à l'ère des tourments* :

[...] un homme posa une main sur son épaule, c'est moi, Dieudonné, ton médecin, dit l'homme à Petites Cendres, je savais que tu étais ici, au Saloon, c'est bien toujours ici que je suis sûr de te trouver, pourrais-tu venir à mon infirmerie demain, rue Bahama, je veux te parler, [...] ce bouge, ce n'est pas pour toi, oui, mais c'est toi que je suis venu voir, Petites Cendres, dit l'homme de sa voix calme, [...] j'irai à l'infirmerie demain, dit Petites Cendres, à deux heures je t'attendrai, mon ami haïtien, Dieudonné, tu sais bien que je serai là, dit Petites Cendres qui mentait, nous avons le même âge, nous avons tous les deux la peau noire, et regarde ce que tu as fait de ta vie, semblait dire le médecin, mais il n'avait rien dit, [...] Dieudonné, mon ami, je te promets que je viendrai à deux heures, il faut que tu m'enlèves, docteur, tous ces boutons, je le ferai, dit l'homme, mais je veux aussi te parler, ce ne sera pas très long, je t'avais déjà dit d'être prudent dans tes relations, je t'ai toujours dit d'être prudent, Petites Cendres, [...] écoute, c'est l'heure de danser ici, je t'inviterais bien à danser avec moi, je t'inviterais bien, quel bruit, ici, dit le médecin en regardant sa montre, j'ai promis à ma femme d'emmener les enfants au cinéma ce soir, alors, tu m'as bien compris, Petites Cendres, à deux heures à l'infirmerie, rue Bahama, demain, ce ne sera pas très long, je n'ai que quelques petites choses à te dire et puis il faut que ces boutons cessent de se propager sur ton visage, à demain, Petites Cendres, pourquoi ne rentres-tu pas de bonne heure chez toi, ce soir, Dieudonné, mon ami, dit Petites Cendres, que les Cieux te bénissent pour tes bonnes actions, n'en doute pas, on se verra demain à deux heures, et maintenant Sluttie m'attend, comme il est enfin seul, je vais danser avec lui (*N*, 280-282).

De l'avis de Dieudonné, l'endroit où Petites Cendres traînait avant d'avoir un domicile fixe était malsain. Il exposait Petites Cendres à un vieillissement prématuré et à des ITSS en plus de l'encourager à maintenir, à ses yeux, un style de vie dissolu. Mais Dieudonné et Petites Cendres ont beau être tous les deux racisés, ils n'appartiennent pas à la même classe sociale et n'ont pas la même subjectivité sexuelle, ce qui affecte leur rapport à l'espace-temps de façon différente. Pour Petites Cendres, travailleur du sexe racisé et toxicomane, le début de la soirée est le moment des bonnes nouvelles. Ce n'est pas le temps pour recevoir un diagnostic inquiétant, mais bien plutôt

celui pour fêter. À l'opposé, pour Dieudonné, sujet normatif qui est marié et a des enfants, le début de la soirée sonne plutôt ses obligations paternelles : après sa journée de travail, il doit divertir ses filles en les emmenant au cinéma. Il conseille à son patient de se coucher tôt pour qu'il soit en forme le lendemain et qu'il se présente bel et bien à sa clinique, mais Petites Cendres ne l'entend pas ainsi : il ne gâchera pas sa nuit pour recevoir le jour suivant¹⁴¹ le pénible verdict qu'il redoute. En bon médecin straight, Dieudonné se fait le porte-parole de la rationalité morale et sanisme hétéropatriarccapitaliste alors que Petites Cendres, aux prises avec une réalité différente, ne peut trouver son compte dans ce découpage straight de l'espace-temps. L'actualisation d'un mode de vie queer est essentielle à sa survie.

Dans *Aux Jardins des Acacias*, tome suivant *Le Jeune Homme sans avenir*, l'environnement spatial de Petites Cendres change résolument. Pour la première fois, il a un appartement entier à lui seul, dans une résidence dotée de personnel médical. Finies les visites inopportunes de son médecin au Saloon. Il peut désormais recevoir paisiblement la visite de Dieudonné. À ce confort s'ajoute la luxuriance de la faune et de la flore environnantes, qui se manifeste par la présence de citronniers, d'orangers, de colombes, de tourterelles, d'ibis et d'aigrettes blanches (*JA*, 149). Les Jardins sont de surcroît situés en bordure de la mer :

[...] oui, bientôt, dans quelques mois, Petites Cendres aurait un grand appartement peint en blanc, les constructions des Jardins des Acacias seraient bientôt terminées, tu seras dans le confort, le luxe, frère, disait Robbie à Petites Cendres, avec médecin, assistantes et infirmières aussi, n'est-ce pas, dit Petites Cendres, oh non, je suis déjà bien reconnaissant à ce bienfaiteur ou cette bienfaitrice anonyme qui me permet de vivre chez Mabel, là où je peux dormir toute la journée, c'est cela, dit Robbie, nous allons te déménager afin que tu cesses ce malfaisant sommeil, assez de ton coma stérile, dit Robbie, parmi les colombes et les perroquets de Mabel, tu es un homme, tu dois vivre debout, Mabel, comme moi, ne veut pas que tu périsses de cet assombrissant

¹⁴¹ Bien que le récit n'en fasse pas la mention explicite, c'est à ce moment que Petites Cendres apprend qu'il est atteint du VIH/sida. Le cinquième tome s'ouvre d'ailleurs sur une injonction à profiter de la vie et à aimer, typique d'un diagnostic aussi lourd de conséquences. Le dernier tome revient sur cet épisode en ces termes : « [...] c'était avant que le docteur Dieudonné lui apprenne la nouvelle, Dieudonné qu'il s'était mis à haïr, car on déteste le messenger qui nous informe, même avec politesse, que malgré notre jeunesse le trépas nous guette, bien que Dieudonné n'eût parlé que de prudence et de réfréner ses excès [...] » (*R*, 33).

repos dont tu n'as pas besoin, tu es fait pour vivre, Petites Cendres, nous allons te déménager en chœur lorsque le moment sera venu, de beaux appartements peints en blanc, entre des murs de marbre, avec la mer au bout de l'allée, tu sais ce que cela signifie, dit Petites Cendres, qu'on nous parque là, qu'on nous, mais Petites Cendres n'avait rien dit [...] (JH, 157-158).

Fidèle à son humilité habituelle, Petites Cendres veut plutôt rester chez Mabel, où il estime être déjà bien assez gâté, et refuse d'être garé dans un lieu réservé aux personnes ayant le VIH/sida¹⁴². Or, s'il se montre d'abord réticent à déménager, il éprouve bientôt une grande fierté à l'égard du lieu où il coule désormais ses jours, comme en témoigne la description méliorative qu'il en fait à Alexandra et Léonie, deux joggeuses en quête d'hébergement qui viennent de se joindre à lui dans son exercice quotidien :

[...] tu connais quelqu'un qui pourrait nous loger tous, demandait Léo, tu sais que c'est urgent, toi, par exemple, tu dois bien loger quelque part, [...] moi, dit Petites Cendres, c'est différent, j'ai droit à un hébergement unique, car je suis malade, [...] je réside, à cause de mes ennuis de santé, dit Petites Cendres, car comme vous le voyez je suis beaucoup plus âgé que vous, près d'un hôpital, soudain le ton de sa voix était fier car on ne pouvait qu'éprouver de la fierté à résider aux Jardins des Acacias, pensait Petites Cendres, oui, que de la fierté et de l'orgueil, là où je vis, dit Petites Cendres, il y a plusieurs jardins, des citronniers, des orangers, des étangs pour les colombes et les tourterelles, les ibis, et aussi les aigrettes blanches, dit Petites Cendres, j'élève moi-même des colombes, comme me l'a appris Mabel [...] (JA, 149).

C'est en faisant le récit de soi à d'autres personnes qui s'intéressent à lui, c'est en utilisant ses propres mots pour parler de son logis à un couple de lesbiennes qui sollicite son aide qu'il prend conscience de sa chance et de la beauté du lieu dans lequel il vit maintenant. Il faut dire que si Petites Cendres sait dorénavant que c'est Yinn qui défraie les coûts liés à son hébergement, et bien

¹⁴² Les Jardins des Acacias sont en quelque sorte un refuge pour les exclus de la société, un safe space destiné à protéger ceux et celles qui l'habitent des agressions du monde hétéropatriarccapitaliste. En ce sens, ils s'apparentent à de nombreux autres lieux qui foisonnent dans l'œuvre blaisienne et qui ont pour fonction de prendre soin, de fournir du care à ceux et celles qui en sont cruellement privé·es. Pensons notamment au bar l'Underground et au gîte pour sans-abris dont est responsable Thérèse dans *Les Nuits de l'Underground*, à la commune de filles qui vivent dans l'appartement de l'Abeille et Thérèse ainsi qu'au café-bar-théâtre Chez Léa dans *L'Ange de la solitude*, à l'hôtel des Voyageurs dans *Le Sourd dans la ville*, à la maison de chambres dans *Un Joulonais, sa Joulonie*. Les exemples abondent. D'ailleurs, à propos de cette dernière, Daniel Letendre écrit : « Cette maison abrite ouvriers et travestis, fugitifs et toxicomanes, gens de toutes provenances qui ont en commun de défier de diverses manières les identités imposées » (2020 : 81).

qu'il lui en soit reconnaissant, ce n'est pas d'emblée qu'il a apprécié le lieu. À cet égard, l'incipit d'*Aux Jardins des Acacias* est sans équivoque :

[...] n'eût-il pas fallu appeler ces Jardins les Jardins du Naufrage, car c'était en naufragé, parmi tant d'autres femmes et hommes, tout aussi débilisés que lui, bien que ce naufrage pour chacun s'accomplît dans une incommensurable discrétion, chaque maison se refermant sur son secret, oui, c'était en naufragé que Petites Cendres avait échoué sur ces rives, devant la vaste murale aux dessins de verts palmiers, où il était écrit en lettres orange BIENVENUE AU PARADIS, BIENVENUE À TOUS [...] (*JA*, 14, souligné dans le texte).

Le mécontentement de Petites Cendres prend fin lorsqu'il a l'occasion de s'approprier son nouvel espace et d'en faire lui-même la description à de sympathiques inconnues qui le considèrent capable de les aider, lui qui, jusqu'à présent, a toujours occupé la position de celui qui reçoit de l'aide :

[...] enfin, comme pour se rendre plus efficace soudain et moins plaintif et larmoyant, [Petites Cendres] se souvint qu'Alex et Léo étaient des menuisiers, et qu'aux Jardins des Acacias on avait bien besoin des bras musclés de ces jeunes filles, si elles consentaient à être bénévoles, pour la fabrication des portes et des fenêtres, tant de maisons, de logements étant encore inachevés, dans un état délabré de construction, mais il faudrait d'abord parler au chef des bénévoles, ce qu'il ferait, dit-il à Alexandra et à Léonie, qui lui sautèrent au cou, [...] mais il faut continuer de courir, dit Petites Cendres, oui, jusqu'au soleil couchant, on se lève et on repart, dit Léo, et on court avec toi, nos chiens nous attendent dans la voiture, et nos valises, dit Alex, ce sera une Grande Fête, il ne faut surtout rien manquer, [...] oui, nous serons là, tous ensemble, dit Petites Cendres comme s'il se fût réveillé d'un rêve aux éclatantes couleurs, comme s'il fût sorti de sa torpeur, soudain. (*JA*, 151-152)

C'est ici le déclic pour Petites Cendres. Se sentant utile à la vie d'autres personnes et vu comme un être humain à part entière par de jeunes collégiennes qui lui demandent de l'aide et qui croient réellement qu'il puisse les aider, Petites Cendres entre en action. Après une longue période de léthargie chez Mabel, qui semblait initialement vouloir se prolonger aux Jardins des Acacias, il décide de reprendre sa vie en main. Stylistiquement, ce passage revêt une importance cruciale dans le cycle *Soifs*, car il se termine par un des rarissimes points. Ce signe de ponctuation signifie bien

qu'un cycle est terminé ; il met fin à une ancienne vie et marque l'entrée de Petites Cendres dans un autre monde, où il aura désormais plus de contrôle sur soi et sur son environnement.

Le Saloon Porte du Baiser

En plus du douillet foyer pour personnes malades ou rejetées que sont les Jardins des Acacias, le Saloon Porte du Baiser¹⁴³, on l'a vu, est un lieu crucial dans l'univers cendrien¹⁴⁴. Dans le cycle *Soifs*, il en est surtout question dans le cinquième tome, *Mai au bal des prédateurs*, même si c'est depuis le troisième que Petites Cendres gravite autour de ce complexe abritant notamment un cabaret de drag queens et un sauna. Dans les troisième et quatrième tomes, le Saloon est plus évoqué superficiellement que décrit en détail. Et dans le sixième, Petites Cendres ne veut plus y retourner. En revanche, dans le septième, *Aux Jardins des Acacias*, puisqu'il se remet à fréquenter le Saloon après sa réclusion chez Mabel, le Saloon revient à l'honneur au sein du récit. Cette fois-ci, Petites Cendres témoigne des changements qu'il y observe après son absence :

[...] le bar du Saloon ayant été rénové, ces derniers mois, Yinn aimant tout ce qui était en rotation, dans ses décors, avec lui tout ne bougeait-il pas trop vite, il avait fait tapisser de toiles tous les bancs et tabourets du bar, et sur ces toiles avait peint les portraits de chacune des célébrités du Saloon, et Petites Cendres, devant cette nouveauté, ne remarqua pas sur qui il allait s'asseoir, car tous ces visages, comme on les voyait pendant les spectacles de la nuit, n'étaient-ils pas intimidants, il vit à sa droite, sur le siège encore vide, Yinn, peinte dans toute sa beauté orientale, dans une nuée de papillons jaunes, et près de ce portrait de Yinn, sur le siège voisin, Fatalité qui semblait chanter, les lèvres entrouvertes, de longs pendants à ses oreilles, mais celui qui se tenait près de lui, à gauche, comme s'il eût été là, le visage couché sur le banc, c'était Herman, Herman au temps de ses succès, les yeux bleus grands ouverts, Herman et son air canaille, qui semblait lui dire, écoute, Petites Cendres, nous avons décidé de ne pas partir, Fatalité et moi, et nous sommes ici tout près, à tes côtés, regarde bien, nous sommes là, quelle comédie, Fatalité et l'overdose, quant à moi, Herman, froid comme la pierre lorsque Yinn me criait en m'étreignant, devant vous tous, mais

¹⁴³ Soulignons que le Saloon n'est jamais méthodiquement et précisément décrit, comme le voulait la tradition réaliste. La description physique de ce lieu crucial demeure toujours imprécise et vaporeuse, et ce n'est qu'après avoir lu tout le cycle qu'on peut reconstituer cet espace emblématique.

¹⁴⁴ Mentionnons que Petites Cendres a aussi travaillé au Vendredi Décadent, bar de danseurs nus (*R*, 32-34), mais le Saloon s'avère bien plus déterminant en termes d'impact sur sa subjectivité.

réveille-toi, Herman, réveille-toi, quelle comédie, oui, nous avons jouée là, Fatalité et moi, c'était pour rire, bien entendu, mais regarde bien, Petites Cendres, nous voici de retour, sur les toiles de ces bancs, n'aimes-tu pas nous revoir, Petites Cendres¹⁴⁵ [...] (JA, 36-37).

Si le Saloon est un lieu de transit, où passent nombre de client·es sans nécessairement y revenir assidûment, il est également un lieu de mémoire dédié aux grandes drag queens qui ont performé sur scène. Dans sa volonté de préserver de l'oubli celles qui ont donné leurs nuits au Saloon, Yinn les immortalise dans ce cas-ci sous forme de portraits. C'est notamment le cas d'Herman, dont la peinture donne l'impression à Petites Cendres qu'il est encore vivant, à côté de lui. L'espace-temps du bar où Petites Cendres remarque les nouvelles décorations s'entremêle donc avec le passé glorieux où Fatalité et Herman étaient encore de célèbres personnificatrices. L'évocation du portrait d'Herman est même l'occasion narrative de refaire parler l'ancienne drag queen, qui revient sur sa mort et celle de Fatalité en les présentant comme une simple comédie, une blague que tous les membres de la troupe du Saloon ont prise au premier degré, croyant ainsi que les leurs étaient vraiment disparus. Mais voilà qu'Herman nargue Petites Cendres de son retour, de son immortalité, « comme s'il eût dit, me voilà bien avec vous et c'est pour longtemps, les amis » (JA, 92).

Cette nouvelle configuration de l'espace au Saloon a une incidence sur la perception que Petites Cendres se fait du temps, car elle l'incite à profiter encore davantage de sa vie : « [...] ces visages qui, comme ceux d'Herman, de Fatalité, semblaient inviter Petites Cendres à la réflexion, entre eux et nous, quelle différence, nous sommes encore inséparables, ou le sommes-nous, Petites Cendres, semblait dire Yinn, jouis de ta brève immortalité comme ils l'ont fait, eux, frère, et surtout détends tes nerfs, Petites Cendres [...] » (JA, 37-38). L'appel de Yinn à croire en la force de la vie

¹⁴⁵ Au sein du cycle *Soifs*, la hantise et le brouillage de la frontière entre les espaces réels et oniriques contribuent à faire émerger la parole de personnages qui sont décédés ou dont l'existence n'est peut-être plus avérée (pensons par exemple à Timo, cet ami de Petites Cendres qui est peut-être mort ou qui, à tout le moins, ne répond plus à l'appel) ou à donner à entendre des réponses qui ne sont jamais prononcées, mais que Petites Cendres notamment espère plus que tout. Cela est particulièrement vrai en ce qui concerne les répliques de Yinn que Petites Cendres fantasme, mais qui demeurent dans sa conscience et n'entrent pas dans la réalité partagée.

tout en gardant en mémoire les êtres du passé, qui continuent toujours d'habiter l'ici-maintenant, va de pair avec la réplique de Robbie, qui justifie l'initiative de Yinn en disant à Petites Cendres : « [...] il vaut mieux que Fatalité et Herman soient ici, avec nous, respirent tous les effluves de nos corps, quand s'échouent sur leurs têtes des clients soûls, qu'incinérés ou se décomposant sous la terre, oui, il vaut mieux, car là où la vie a été semée, il faut la préserver » (*JA*, 38).

Non seulement Yinn recourt-il à la peinture pour garder vivantes ses drag queens décédées, mais il utilise aussi la vidéo, tant et si bien que l'expérience du Saloon, depuis la mort d'Herman et de Fatalité, est résolument différente :

[...] mais voici que Jason activait de sa cabine surélevée l'éclairage, [...] Jason descendait aussi vers la scène l'écran sur lequel s'affichaient quelques minutes avant le spectacle diverses scènes des représentations du passé comme du présent, scènes qui semblaient surgir d'une vie intemporelle, car quelques-uns de ces artistes n'étaient déjà plus, et ces scènes osées dans lesquelles se mouvaient Herman et Fatalité, offrant leurs lèvres rouges pour des baisers, ou se promenant nues dans les coulisses avant les apparats du soir, ces instants croqués sur le vif tels que les avait filmés Jason, avec les visages d'Herman, de Fatalité repassant sans fin sur l'écran, si vivants, pensait Petites Cendres, qu'on eût voulu poser nos lèvres contre leurs lèvres capricieuses et rieuses, ces scènes n'émergeaient-elles pas dans le Cabaret, sur la scène du Saloon comme pour dire à tous, nous, Herman, Fatalité, sachez que nous sommes toujours là, les revoyant, Yinn dit à l'assemblée, nous avons perdu Fatalité, nous avons perdu Herman, mais selon mes croyances rien ne meurt [...] (*F*, 97-98).

Après la disparition de Fatalité, puis celle d'Herman, Yinn s'efforce de repenser l'espace-temps qu'est le Saloon pour qu'il rappelle la continuité de la présence de celles qui en ont fait la renommée. L'effet des vidéos est à ce point puissant que ce qu'elles diffusent finit par « émerg[er] [...] dans le Cabaret ». Le verbe *émerger* implique que ce qui fait saillie a aussi une partie immergée, l'une sortant de l'eau tandis que l'autre y est encore, ce qui renvoie à la dualité de l'espace-temps que crée le dispositif de l'écran. En effet, pour le spectateur qu'est Petites Cendres, le passé et le présent s'entremêlent sans égard à ce qui est humainement vivant. La mort humaine ne met pas fin à la vie ; elle l'amplifie, la complexifie en y adjoignant d'autres couches de vie,

d'autres espace-temps qui « surgi[ssent] d'une vie intemporelle »¹⁴⁶. Cette perspective du temps peut être associée à la façon dont Muñoz propose de concevoir la temporalité d'un point de vue queer. Pour lui, le passé, le présent et le futur sont inséparables : « [...] I think of queerness as a temporal arrangement in which the past is a field of possibility in which subjects can act in the present in the service of a new futurity » (2009 : 16). Il ajoute que le présent « must be known in relation to the alternative temporal and spatial maps provided by a perception of past and future affective worlds » (2009 : 27). C'est bien ce que performe le Saloon en offrant à sa clientèle, en particulier à Petites Cendres, une expérience temporelle qui fusionne le passé et le présent dans l'espoir d'un avenir meilleur. Le passé n'est pas convié pour que soit garanti un futur qui reconduirait les valeurs du système hétéropatriarccapitaliste, mais bien pour mettre à mal « the devastating logic of the world of the here and now, a notion of nothing existing outside the sphere of the current moment, a version of reality that naturalizes cultural logics such as capitalism and heteronormativity » (2009 : 12). Après tout, l'objectif que poursuit Yinn n'est-il pas de générer une transformation sociale : « [...] toujours [Yinn] indignerait, scandaliserait, car tel était le but de sa création, oxygéner toute vie fétide du souffle de sa créatrice révolte, ne rien laisser au coma de la conscience, comme si sur la modeste scène de son cabaret elle avait reçu de Dieu l'ordre de changer le monde [...] » (2005 : 89) ?

La chambre de Robbie, la maison de Yinn et la famille queer qui en découle

Cette tentative de conserver dans le monde des vivants les personnages défunts s'observe aussi dans la configuration spatiale du domicile de Yinn, particulièrement de la chambre de Robbie. En

¹⁴⁶ Ce rapport à la vie est grandement influencé par Yinn et ses croyances bouddhistes (*M*, 312). Il perçoit plutôt la mort comme une « continuité de la vie, [...] la vie étant cette suite de réincarnations » (*M*, 218). Dans la même optique, Yinn dit à Victoire, à qui il enseigne l'art du drag : « [...] le miracle avec nos performances, c'est que nous recommençons chaque soir notre vie [...] » (*F*, 215).

effet, Yinn possède une maison attenante au bar dans laquelle plusieurs drag queens, comme Cobra, Geisha et Robbie, ont un lieu privé. Le cinquième tome contient une description de la pièce où Robbie dort tout le jour après ses prestations nocturnes. L'élément central de celle-ci se révèle l'écran présentant en continu les spectacles que Fatalité a jadis donnés au Saloon :

[...] Robbie déroulait sans fin ses bandes vidéo de Fatalité, son téléviseur faisant du bruit jour et nuit, [...] ainsi, dans la chambre de Robbie, le téléviseur criait-il jour et nuit l'existence de Fatalité, comme si elle était là dans la chambre, elle qui avait vécu dans son propre appartement, à quelques pas du cabaret, y était morte dans le plus grand silence, sans personne, pas même Robbie qui chantait encore sur scène à cette heure-là, soudain elle était installée à demeure dans cette chambre minuscule de Robbie où le téléviseur semblait être le seul meuble, Robbie dormant sur un sofa devant son téléviseur, ou son téléviseur avec lui, l'immense écran où passait et passait encore Fatalité dévorant l'espace, et Fatalité, qui avait été si grande, l'était encore plus sur l'écran, se mouvant partout avec sa haute taille, quand Robbie, lui, semblait rétrécir, n'être plus que ses cheveux, et le pouvait-il, il dormait tout le jour, dans son t-shirt froissé, l'image de Fatalité chantant et dansant, d'une Fatalité qui serait éternelle, enrobant le demi-soleil de Robbie pendant que battaient ses paupières [...] (*M*, 160-161).

Comme dans le Saloon revampé, l'écran sert ici aussi à contrer l'oubli. La télévision de Robbie projette sans arrêt l'image d'une Fatalité qui n'est plus, à tel point qu'il est juste de dire que Robbie partage désormais et de façon permanente sa chambre avec son ami décédé. Il tient absolument à ce que Fatalité demeure auprès de lui, vivant comme avant, défiant ainsi les lois du temps : « [...] quand sur l'écran géant dans la chambre de Robbie danserait toute la nuit Fatalité, une infatigable Fatalité, celle de Robbie qui jamais ne mourrait, comme elle était morte seule dans son appartement, lequel réverbérait encore une lumière crue, jour et nuit, non, qui jamais ne mourrait plus, avait dit Robbie [...] » (*M*, 322). Ainsi rejouée indéfiniment, la Fatalité de Robbie, celle qui l'habite lui et sa chambre et qui hante ses souvenirs, devient immortelle. Ce n'est pas la Fatalité en chair et en os qui reste en vie, mais la représentation que Robbie s'en fait, laquelle subsiste sous forme de spectre. Il cherche à garder vivants ses souvenirs de lui. Or, comme le rappelle Yinn à Petites Cendres à propos de Fatalité et d'Herman décédés : « [...] entre eux et nous, quelle

différence, nous sommes encore inséparables, ou le sommes-nous [...] » (*JA*, 37). Entre les personnes qui sont mortes et celles qui sont toujours en vie, quelle est la différence si de toute façon l'accès à l'être humain, même vivant, n'est jamais direct, ne résulte toujours que d'une médiation par les mots, les gestes et la perception que l'autre s'en fait et dont on dépend en partie ? Dans cet univers queer, la frontière entre la vie et la mort perd de sa pertinence, en tant qu'elle relève d'une construction destinée à effacer au fur et à mesure ceux et celles qui ont été. Pour Yinn, les morts nous habitent inéluctablement et leur oubli est à la fois impensable et inacceptable.

La maison de Yinn de même que le bar qu'il dirige s'apparentent, sur le plan de leur fonction, aux Jardins des Acacias. Le but est le même : inclure, accueillir les âmes esseulées et meurtries. En ce qui concerne le logis de Yinn cela dit, comme l'espace est restreint, il est impossible pour la reine du Saloon de prendre tout le monde sous son aile. Robbie et Herman rendent compte de cet idéal inatteignable de Yinn : « [...] la maison de Yinn, de Jason, n'accueillait-elle pas toutes les familles, [dit Robbie,] Herman dit que c'était l'utopie de Yinn, cette famille universelle¹⁴⁷, ce rêve que tous viennent habiter chez lui, entre les murs de sa maison de bois peinte en jaune, tel un soleil attirant à lui les déshérités de la nuit, disait Herman en riant [...] » (*M*, 312). Cette idée de famille sans limites, qui va de pair, selon Somiko, la mère de Yinn, avec « [l]es idées folles d'amitié universelle [de son fils], d'amour dépassant les frontières de l'amour » (*M*, 313), occasionne une promiscuité qui lui déplait :

[...] on vit ici comme dans un sous-marin, disait la mère de Yinn, et il est vrai, dit Robbie, que sans la méthodique propreté de Yinn et de sa mère notre équipage aurait sombré et que les filles auraient fait naufrage avec le vaisseau, les filles et leurs perruques posées sur les chaises, leur ménagerie, Cobra et ses petits chiens qu'il promenait dans un landau, la maison de Yinn étant une passerelle vers le cabaret dont chacune vivait, vivotait, selon les nuits [...] (*M*, 51).

¹⁴⁷ Cette famille universelle se traduit entre autres par des soupers ouverts à tout le monde : « [...] le dimanche quand le repas est offert à tous, le soir, pauvres et moins pauvres, tous viennent, c'est l'idée de Yinn, l'ordre, la justice, oui, intempérant, mais pas tous les soirs, dit la mère de Yinn [...] » (*M*, 26).

Si l'« amitié universelle » de Yinn peut induire cette sensation d'entassement et d'emprisonnement, elle se traduit toutefois par une filiation queer¹⁴⁸ dans laquelle Somo, bien qu'elle trouve la cohabitation avec les drag queens difficile, devient la mère de toutes, accompagnant ainsi son fils dans sa mission, aussi farfelue la juge-t-elle :

[...] soigneuse, minutieuse était Yinn de toute parcelle recouvrant le corps de ses filles, Robbie, Cobra et les autres, sa mère y veillait aussi, afin que chacune fût consciencieusement traitée, vivre la nuit étant déjà un bien assez grand désordre, disait la mère de Yinn, dormir si peu, pauvres enfants quand certains ne semblent pas même avoir fini de grandir, et puis cette cohabitation à cinq dans une maison, comme si œuvrer ensemble la nuit ne leur eût pas suffi, la mère de Yinn y avait dans cette cohorte sa propre chambre, mais une dame comme elle partager la salle de bain de tous ces garçons, disait-elle, il y avait de quoi être irascible avec eux, bien qu'elle fit beaucoup d'efforts pour se dominer, bien que ce fût comique aussi, attendrissant tout ce capharnaüm, qu'ils fussent devenus avec le temps ses enfants, ses enfants dissipés, mais elle ne doutait pas qu'ils étaient vraiment les siens, car elle cousait pour eux tous, des épingles sur le bout des lèvres, que de gratifications d'amour, mais soudain elle en perdait un, ainsi Fatalité et combien d'autres avant lui, et c'était le bouleversement, dans la maison, la confusion de la douleur, providence de ces corps métamorphosés chaque nuit, elle ne savait plus qui consoler, apaiser, c'était un gâchis [...] (*M*, 43).

Bien que la mère de Yinn soit une femme conservatrice qui s'oppose notamment au mariage pour toutes, elle est prise à son propre jeu : elle finit par s'attendrir et trouver un certain confort dans cette cohabitation queer qu'elle n'aurait jamais connue sans son fils. Elle participe aux travaux de couture avec lui et considère les membres de la troupe de drag comme ses propres enfants à qui elle tente d'offrir les meilleures conditions possible, même si elle exprime des réticences quant à leur mode de vie :

¹⁴⁸ On pourrait également considérer que la relation entre Somiko et les drag queens du Saloon avec qui elle cohabite consiste en une transfiliation, au sens où l'entend Denis Provencher (2017). Ce concept renvoie au fait que la filiation peut dépasser les liens du sang et qu'elle peut excéder les frontières nationales. Dans une optique transfiliale, la filiation peut s'observer entre deux personnes n'étant ni biologiquement, ni nationalement liées, ce qui est le cas de Somiko avec Jason, Geisha, Cobra et Robbie par exemple. Elle ne les a pas portés et n'a pas grandi avec eux sur un territoire commun. La transfiliation, telle que la travaille Provencher, peut aussi admettre une filiation qui ne respecte pas l'ordre chronologique (par exemple entre deux personnes ayant un écart d'âge trop grand pour qu'il soit plausible que l'une soit la mère de l'autre) et une filiation à travers différents textes (transtextualité) ainsi qu'à travers différents types d'œuvres (transmédialité). En ce sens, les personnages que Blais crée pourraient être perçus, dans une perspective transfiliale, comme ses enfants queers qui débordent des limites du cycle, à fortiori Petites Cendres qui, au sein de cette progéniture, occupe une place privilégiée.

[...] alors, mon fils, ces jeunes gens, ils dorment toujours là-haut, ce n'est pas normal à leur âge, qu'en penses-tu, mon fils, et ce Robbie, il était parti et le voilà revenu après un mois avec son Daddy, et c'est pour dormir toute la journée devant son téléviseur dont le bruit jamais ne cesse, et Cobra, lorsque je viens gentiment lui apporter son café, le matin, je le vois enroulé comme un serpent dans les couvertures de son lit, grommelant, qu'on me laisse dormir, qu'on me laisse dormir jusqu'à ce soir, ces reines insomniaques sont bien difficiles, mon fils, se plaignait la mère de Yinn, toi qui as bon caractère, comment peux-tu les supporter [...] (*M*, 162-163).

Somiko prend activement part au travail de care de la maison et se fait du souci pour l'état de santé des membres du Saloon. Leur style de vie nocturne la perturbe et l'inquiète, d'autant que son fils se lève toujours, malgré ses nuits bien remplies et le rôle épuisant qu'il y joue, à dix heures. Aux yeux de Somiko, Yinn et ses employé·es ne mènent pas une vie normale. Si elle perçoit des bienfaits dans la façon dont son fils gère son existence – « l'indépendance, mon fils, voilà le cadeau d'une vie comme la tienne » (*M*, 162) –, le rythme de vie qu'impose le Saloon à celles et ceux qui le font fonctionner lui semble dommageable, et cela est encore pire lorsque la famille queer qu'ils et elles forment doit faire le deuil d'un·e des sien·nes :

[...] c'est surtout qu'avec la mort de Fatalité régnait la déprime, qui se lèverait pour les jus de fruits du matin, la mère de Yinn, bien sûr, on était si déprimé, disait Geisha, qu'on ne voulait plus rien faire, que pleurer dans ses draps, la tête sous l'oreiller, quand la mère de Yinn implorait chacun de se lever et de se nourrir, apportant elle-même les repas dans les chambres en disant, cela suffit, mes enfants, cela suffit, ce fut une mauvaise semaine, une autre recommencera comme se lève chaque matin le soleil, que l'on soit chagriné ou pas, la mère de Yinn, sachant que son fils discipliné serait à son atelier de couture dès dix heures le matin, s'inquiétant qu'il ne dorme jamais assez [...] (*M*, 202).

La configuration spatiotemporelle de la maison de Yinn est telle que Somiko voit tout ; elle est donc témoin de tous les sacrifices auxquels doivent se soumettre ses cohabitant·es. Ses tâches principales consistent à assister son fils dans ses projets, même si elle n'y adhère pas pleinement. Elle est en quelque sorte celle qui rappelle constamment aux filles de la bande et à son fils les dangers qui les guettent en raison de leur style de vie qu'elle juge délétère. Ce faisant, en dépit de sa sincère bienveillance, elle se fait la porte-parole du système hétéropatriarccapitaliste, qui

voudrait bien que ses sujets soient productifs le jour et qu'ils dorment la nuit. Or, pour les drag queens, le retour du jour, comme c'est le fréquemment le cas dans toute l'œuvre blaisienne, est redouté et désagréable, tel que l'affirme Robbie à Petites Cendres :

[...] à l'aube, je marche presque toujours seul vers la maison commune où les autres filles traînent dans la cuisine, encore ébranlées par l'intoxication de la nuit sur une scène, on bavarde en grignotant des biscuits, avec les yorkshires de Cobra, on rit pendant que se défont nos pétales, que pâlisent nos visages, et enfin apparaît le jour qui nous saisit toutes comme un vent froid le long du dos, comment aller vers le sommeil [...] (M, 56).

Le sommeil prend alors le sens d'une obligation déplaisante, d'une pénible injonction qui ne connote en rien le doux repos. Quant au jour, il met fin aux rêves, à l'espace-temps alternatif et au rapport altéré au monde qu'avait laissé naître la nuit. La réalité toute crue revient, avec ses normes et ses contraintes, foudroyant celles et ceux dont les subjectivités avaient pu s'épanouir à la faveur de la noirceur. Chez Blais, la plupart du temps, la nuit est l'univers du queer comme le jour est celui de l'hétéropatriarccapitalisme.

Si Somiko relaie le discours de l'idéologie dominante auprès de son fils en ce qui a trait à sa gestion de l'espace-temps, le médecin Dieudonné fait de même à l'égard de Petites Cendres :

[...] Dieudonné allait repartir, sa trousse à la main, je dois me lever tôt, dirait-il, reconduire mes filles à l'école, toi qui passes tes nuits debout, Petites Cendres, tu vois avec Fatalité où cela peut te mener, ça va, docteur, tu en as assez dit, avait dit Petites Cendres, mon travail se fait surtout la nuit, ainsi mes clients ne voient pas mes boutons, tu ferais mieux de dormir, mon ami, avait dit Dieudonné, tout sommeil est réparateur [...] (M, 18).

En dignes représentants des normes sanistes, Dieudonné et Somo font une fixation sur le sommeil. Pour eux, la nuit est faite pour dormir et se soustraire à cette loi ne peut qu'entraîner des conséquences néfastes. D'ailleurs, la mère de Yinn appréhende chez son fils une forme de dérèglement qu'elle conçoit comme étant à la fois la cause et l'effet de son mode de vie nocturne, comme quoi un individu sain ne pourrait vouloir dormir le jour et vivre la nuit :

[...] ah non, je ne vais pas commencer à me plaindre comme toutes ces vieilles dames qui s'amourachent de toi à tes spectacles, disait la mère de Yinn, si elles avaient un fils comme toi, elles seraient si préoccupées de son avenir qu'elles en oublieraient le temps qui passe, elles se diraient, que deviendra-t-il, cette pirouette, mon fils, que deviendra-t-il, qui va dans un sens et dans l'autre, une pirouette, un jour garçon, le lendemain fille à la belle chevelure noire sur les épaules, dédaignant toutes règles, oui, elles n'auraient de pensées que pour lui et oublieraient le temps qui passe [...] (M, 27-28).

Somiko est obsédée par l'avenir de son fils, qui ne peut qu'être sombre s'il ne se soumet pas à la division binaire du temps et des genres. Pour elle, le jour est conçu pour travailler et la nuit, pour dormir. Et il ne saurait y avoir d'entre-deux, du moins à long terme. Même chose pour les genres : la fluidité est nécessairement de mauvais augure. Et aux incidences négatives liées à une vie inversée, à l'envers, de travers, queer¹⁴⁹ s'ajoute celle de ne pas se reproduire. Si Somo ne se plaint pas auprès de son fils de ne pas avoir de petits-enfants, en revanche, Dieudonné laisse entendre à Petites Cendres que la mauvaise gestion qu'il fait de sa vie résulte notamment de son refus de procréer, lequel a une influence nocive sur les espaces-temps qu'il habite :

[...] et Dieudonné ne cessait de dire à Petites Cendres, les yeux cernés, la mine triste, tu vois où cela vous mène tous de ne jamais dormir, de passer vos nuits debout sur les trottoirs ou dans le sauna du Saloon Porte du Baiser, [...] que faire avec toi, tu ne veux rien comprendre, lui avait dit le médecin Dieudonné, bon, il faut que j'amène très tôt les filles à l'école pour leur gymnastique matinale, tu ne sais pas ce que c'est qu'être père, Petites Cendres, c'est une joie qui te sera toujours inconnue, n'est-ce pas, et le droit chemin non plus tu ne connais pas [...] (M, 21-22).

Selon le médecin, les lieux que fréquentent Petites Cendres et son refus de soumettre sa vie au rythme de la famille, ponctué par l'éducation des enfants, contribuent à le rendre malade et l'écarte du droit chemin hétéropatriarccapitaliste. Or, Dieudonné ne voit pas que Petites Cendres, bien qu'il ait été rejeté par ses parents, puisse tout de même faire partie d'une famille, une famille queer.

¹⁴⁹ Dans une communication prononcée au Centre Georges Pompidou en 1997, Eve Kosofsky Sedgwick rappelait les origines étymologiques de mot *queer* : « Le mot *queer* lui-même signifie "à travers", il vient de la racine indo-européenne *twerkw*, qui a donné également l'allemand *Quer* (transversal), le latin *torquere* (tordre), l'anglais *athwart* (en travers)... » (Eribon, 1998 : 115).

Petites Cendres n'a certes pas sa propre chambre dans la maison de Yinn auprès des autres drag queens, mais c'est néanmoins au Saloon et à sa grande lignée qu'il s'identifie.

Le sentiment familial que crée Yinn grâce à son rapport particulier à l'amour se répercute d'ailleurs chez tous les personnages qui animent le Saloon. Il n'y a pas que Somiko qui finit par les considérer comme ses enfants. Ces derniers perçoivent Yinn comme une mère et sentent qu'ils appartiennent à une famille queer, comme le déclare avec spontanéité et goguenardise Robbie à Petites Cendres, qui se plaint que son entourage se comporte de façon irresponsable : « [...] vous n'êtes donc tous que des enfants[, dit Yinn], oui, dit Robbie en riant, nous sommes les tiens, nous sommes ta famille bigarrée, farfelue, tu ne peux rien y changer [...] » (*M*, 181-182). Et Robbie va jusqu'à célébrer cette filiation alternative, à se réjouir de la chance qu'il a d'en faire partie : « [...] et Robbie disait aux filles, au bar, qu'avec la mère de Yinn, Yinn, Jason, Geisha, Cobra, il avait une vraie famille, n'était-ce pas tout ce qui comptait dans la vie, depuis la disparition de Fatalité, une vraie famille, disait Robbie [...] » (*M*, 313). Herman, la drag queen la plus revêche envers Yinn, ressent aussi ce lien incontournable : « [...] je ne veux pas te chagriner, Yinn, tu es comme une mère avec tes poussins, je n'ai jamais connu une fille aussi maternelle que toi, bien que tu sois un homme, tu es une mère samourai [...] » (*M*, 110). Le sentiment « familial » est donc bien ancré chez toutes les drag queens qui œuvrent au Cabaret sous les directives et les soins de Yinn, auxquels Somo prend également part.

Au fil des tomes, cette famille queer qui se rassemble autour de Yinn et vit avec lui dans sa maison s'agrandit. Dans *Mai au bal des prédateurs*, Somiko s'opposait au mariage de Yinn avec Jason, car il s'agissait pour elle d'une union entre deux hommes cis, sans égard à leur identité de genre, et que cela lui était impensable. Dans les circonstances, même si le mariage avait eu lieu, au grand dam de la mère de Yinn, il était hors de question que les filles de Jason, qui avait eu deux enfants avec une femme cis avant de connaître Yinn, soient admises dans la maison. Or, dans *Une*

Réunion près de la mer, les choses ont changé. Yinn, Jason et ses filles sont désormais regroupés, voyagent ensemble et sont intégrés à la grande famille queer du Saloon :

[...] mais voici que Yinn, il y avait de cela quelques jours, partait avec Jason, Lily et Line, les deux filles de Jason, vers les triomphes de Las Vegas, avec Geisha, Cheng, Cobra, [...] les deux filles de Jason n'étaient-elles pas trop attachées au couple maternel-paternel que formaient pour elles, si petites encore, Jason et Yinn, cet attendrissement de Yinn pour les enfants, ou son goût du théâtre devant elles, quand il fabriquait des marionnettes, n'était-il pas lui-même une marionnette rêvée, alanguie sous ses longs cheveux, le corps tiré par de virtuoses cordes, les enfants ravies par de tels parents, voyageaient avec eux en une suite soumise et émerveillée, Yinn étant dans sa féminine somptuosité sur scène la plus exquise et étincelante des mères, oui, c'est ainsi que vivaient Yinn et Jason, [...] l'un si près de l'autre désormais avec leur vie domestique, leur famille, sœurs ou enfants, et la mère de Yinn les aimant tous, enfin réunis, ces disparates, et cousant pour eux tous les robes de la comédie, de la tragédie des nuits, Somo étant l'école et l'institutrice de ces enfants bohèmes et insoumis, Somo dont le nom était Somiko et que tous appelaient Maman la première, dame dominante autant que l'était son fils, plus nuancé bien qu'autoritaire, oui, c'était ainsi, pensait Petites Cendres [...] (R, 38).

Yinn, Jason et ses deux filles Lily et Line ainsi que les drag queens Cheng, Cobra et Geisha partent ensemble en voyage à Las Vegas. Cet arrangement queer de la filiation, mélangeant « sœurs et enfants », est représenté très positivement et comme donnant accès, pour Lily et Line, à une vie attrayante, colorée, confortable tel que le connotent les mots « triomphes », « attendrissement », « rêvée », « alanguie », « virtuoses », « ravies », « émerveillée », « somptuosité », « exquise », « étincelante ». Non seulement cette homoparentalité et cette fratrie éclatée sont-elles positives, mais la mère de Yinn, aussi surnommée Maman Yinn (R, 281), finit par accepter ce regroupement et y prend part, ce qui était loin d'être le cas dans le cinquième tome. On peut aisément constater sa désapprobation ici :

[...] trois garçons, dit Maman Yinn, trois peines, trois lésions et ensuite, c'est trop, il se marie, quand Jason est déjà marié à une femme, a des enfants, voici l'autre femme, Yinn, dans sa céleste androgynie, dont s'éprend Jason, Jason court partout à la fois, vers sa première femme, ses filles, et Yinn, et Maman Yinn dit, Jason sera-t-il la cause de la quatrième lésion, peine de mon fils, non, je refuse [...] (M, 42).

Somo réprouvait alors la relation entre Yinn et Jason en laquelle elle ne croyait pas et voulait à tout prix préserver son fils d'une éventuelle peine d'amour, sans compter qu'elle s'opposait vivement à ce que Lily et Line de même que leur mère viennent toutes vivre dans la maison de Yinn, comme le raconte Herman : « [...] non seulement [Yinn] aime Jason, mais il éprouve quelque touchante nostalgie que la femme, les filles de Jason ne vivent pas avec eux tous, pourquoi pas, disait-il, pourquoi pas, si la mère de Yinn n'avait pas protesté, il les aurait tous accueillis sans doute, mais la mère de Yinn ayant dit que, s'il en était ainsi, elle se retirerait dans un couvent [...] » (M, 312). Or, force est de constater que le point de vue de Somiko, à l'instar de la société¹⁵⁰, a évolué quant à l'homoparentalité et aux configurations familiales alternatives. Dans le dernier tome, le rassemblement dont Yinn rêvait est en partie réalisé, à l'exception près que l'ex de Jason ne vit pas avec eux. À vrai dire, il n'en est plus question : le personnage disparaît du récit.

Le Fantasque

Lorsqu'on s'en tient à l'univers de Petites Cendres comme c'est le cas dans ce chapitre, le Saloon Porte du Baiser est sans contredit le lieu le plus important du cycle *Soifs*, car c'est là que Petites Cendres y noue ses premières relations significatives et que c'est son point de repère principal. Mais le cycle se clôt sur un nouveau lieu de rassemblement : le bar qu'ouvre Robbie, nommé Le Fantasque. Une analyse de l'espace ne pourrait faire l'économie de cet endroit majeur de la trame narrative du dernier tome. En effet, l'essentiel du récit entourant l'univers cendrien dans *Une Réunion près de la mer* consiste en la finalisation des préparatifs, par Yinn, Geisha et Petites Cendres, en vue de l'ouverture du nouveau bar de Robbie à la fin de la journée. Pensant à ce que sera cette nouvelle boîte de nuit, Yinn s'exprime ainsi :

¹⁵⁰ Rappelons que *Mai au bal des prédateurs* a été publié en 2010 et qu'*Une Réunion près de la mer* l'a été huit ans plus tard.

[...] ce serait un bar mirifique, disait Yinn, ce bar de Robbie, avec un écran, une décharge toute la nuit de musique électronique, des films, des vidéos provocantes sur cet écran, et une piste de danse dans le tournoiement des couleurs et des sons à te craquer le crâne, car Robbie aime le bruit retentissant, les cris, la fête, dans la fébrilité des nuits qui nous consomment, que nous chantions ou dansions, qui nous consomment, disait Yinn, comme si nous dansions dans le feu [...] (R, 31).

L'idée que Yinn se fait renvoie à l'exagération, à l'intensité et à l'éblouissement, comme en témoignent les mots « mirifique », « décharge », « provocantes », « tournoiement », « à te craquer la tête », « retentissant », « cris », « fébrilité », « consomment » et « feu ». Si l'on se fie à ce qu'imagine Yinn, Le Fantasque est bien nommé : ce sera un endroit extravagant et excentrique qui se démarquera par sa frénésie et qui en mettra plein la vue. Nul doute aussi qu'il attirera nombre de fêtard·es. Or, de l'avis de Petites Cendres, en dépit des promesses qu'il fait miroiter, ce futur lieu de rassemblement est excessif, et cette excessivité est de mauvais augure :

Et Petites Cendres qui aidait Geisha pour les décorations du bar de Robbie, Le Fantasque, pensait que Robbie était drôle, fantasque, oui, mais fanfaronnant trop, c'était risqué, on savait maintenant que c'était un militant acharné, on avait commencé à lui faire des menaces, trop, c'était trop, pensait Petites Cendres, [...] Robbie est un fanfaron, pensait Petites Cendres, il faut que je lui parle, qu'il se calme, oui, il vaut mieux parfois être moins bruyant avec les mots, les protestations, afin d'avoir une vie plus tranquille, sans trop d'émois, et que se taise comme elle le peut la colère, oui, pensait Petites Cendres [...] (R, 31).

L'appréhension de Petites Cendres est perceptible dès la première fois qu'il est question du récit portant sur son univers dans *Une Réunion près de la mer* (R, 23). Geisha met alors Yinn en garde, car elle a reçu un message inquiétant sur son téléphone et croit qu'il vaudrait peut-être mieux ne pas inaugurer le bar ce soir comme prévu :

[...] mais soudain Geisha dit à Yinn, écoute, Yinn, j'ai un message pour toi, c'est sur mon portable, un message troublant, peut-être pourrions-nous remettre à demain ou même un peu plus tard l'ouverture du bar de Robbie et notre party pour Robbie, mais Yinn, tout aux préparatifs de l'ouverture du bar de Robbie, dit à Geisha qu'elle n'avait pas le temps de lire ce message, et qui pouvait oser leur adresser des messages troublants, inquiétants, il ne fallait surtout pas lui répondre [...] (R, 23).

Le ton est donné : cette intolérance liée à l'apparition d'un lieu queer supplémentaire¹⁵¹ dans la ville et la menace qui s'ensuit traversent tout le dernier tome. Le safe space que se veut Le Fantasque risque de ne pas remplir sa fonction. Qu'à cela ne tienne, Yinn et Geisha, tout en décorant la nouvelle boîte de nuit, continuent de fantasmer sur ce qui se passera lors de la soirée d'ouverture :

[...] nous voici entortillés dans des ballons à accrocher aux portes, Geisha et moi, les portes, les fenêtres ne seront que pour l'heure de la fermeture du bar, autrement il n'y aura ni fenêtres ni portes, les gens de la rue pourront venir danser avec nous sur la piste de danse, même avec les ventilateurs, l'air sera si chaud qu'il faudra se déshabiller en dansant, comme le font les jeunes filles qui entrent ici, elles ne gardent que leur casquette sur le nez, puis se déshabillent à moitié, elles valseront un instant sur la musique rock retentissante, pour repartir vers d'autres clubs, d'autres bars, déchaînant leurs danses [...] (R, 64-65).

Les frontières entre l'extérieur et l'intérieur seront abolies et la chaleur sera torride, tout comme l'atmosphère dans le bar. Il n'y aura plus de distinction entre celles et ceux qui viennent précisément pour l'ouverture du nouvel établissement et celles et ceux qui seront dans la rue tout près à ce moment-là. Les corps pourront se mélanger et seront libres d'entrer et de sortir, puis de s'en aller ailleurs. L'atmosphère promet donc d'être à la fois survoltée et décontractée. Et c'est bel et bien ce qui se produit lorsque la fête commence, comme l'atteste la discussion entre Geisha et Yinn, qui font le point sur les événements :

Il y a déjà près de deux cents personnes dans les salles de bar, au second étage, au premier, tout le monde danse, dit Geisha, mais où est Robbie, il n'est toujours pas arrivé, quand c'est déjà le début de la fête, nous pouvons à peine nous entendre, dit Yinn, [...] dis au DJ de baisser un peu la musique électronique, de sa cage de verre, [...] Yinn commandait que la fête n'eût pas trop de cette excitable ferveur, laquelle deviendrait soudain, pensait-il, d'une contraignante sonorité, à travers les lueurs mauves des écrans, les harcelantes voix des chanteurs, le bouleversement des images de films sur les deux écrans, ne fallait-il pas conserver une sorte de zone d'intimité familière, sans trop de bruit, pour favoriser les enlacements et les baisers, pendant que l'on dansait éperdument libre, que l'on dansât seul ou avec un partenaire apparu soudain sur la scène et dont souvent on ne savait rien, il fallait qu'eût lieu le miracle de la rencontre, [...] car ce sera une nuit chaude et excitante, tous nos amis sont déjà très

¹⁵¹ Le Saloon Porte du Baiser continue d'exister. Il ne disparaît pas pour céder sa place au Fantasque.

excités par la chaleur, et cette proximité qui énerve les désirs, dit Geisha, bien que nous continuions de recevoir sur nos portables des messages intolérants et affligeants, Victoire, avec toutes ses connaissances de l'armée, n'est-elle pas toujours notre défenseure si loyale, c'est une intrépide, et elle a avec elle son chien Déesse, c'est elle qui sera de garde à la porte, oui, alors tout ira comme nous le prévoyions, les salles de bar sont maintenant des salles de bal, c'est ce que nous voulions, de la majesté, oui, pour notre Robbie et tous ses admirateurs, des ballons et des décorations partout [...] (R, 237-238).

La soirée est encore jeune et tout est déjà bien amorcé : les gens sont nombreux et festifs, la musique est forte, les lumières sont éblouissantes, l'excitation circule, la décoration est réussie, et si jamais une menace devait advenir, Victoire, qui a longtemps travaillé comme soldat dans l'armée avant d'en être expulsée en raison de sa transition, est là pour s'assurer que tout se déroule bien. Le Fantasque promet d'être l'espace de festivité et de sécurité qu'il doit être et que les cofondateur·rices veulent offrir à leur clientèle. Il a été pensé pour être ouvert et sécuritaire, festif, agréable, enivrant sans être assourdissant.

Alors que l'ouverture du nouveau bar de Robbie, qui a été couronné reine du Saloon dans *Aux Jardins des Acacias* et qui participe désormais à de nombreuses manifestations politiques en faveur des droits des personnes LGBTQ+, devait être agréable et joyeuse, elle tourne rapidement au cauchemar. Un meurtrier armé, que Victoire n'arrive pas à intercepter, entre dans la boîte de nuit et y jette une bombe avant de s'enfuir :

[...] on entendit des coups de fusil et la détonation plus opaque, presque sans bruit, d'une bombe dans la clameur générale du bar, Victoire se demanda même si ce bruit sec et court était bien celui d'une bombe, il pouvait s'agir de quelque jouet dangereux fabriqué à la maison, soudain on entendit Geisha qui criait, toutes les salles de bal, les murs sont en flammes, sortez tous, sortez tous, mais on eût dit que nul ne pouvait sortir vers la rue tant les flammes en un instant étaient hautes [...] (R, 241-242).

Le lieu de fête pacifique est assailli et assiégé. Non seulement un vif incendie se déclare, mais des gens sont enfermés dans les toilettes¹⁵². Portia, nouveau personnage faisant son apparition dans le

¹⁵² Cet enfermement n'est pas sans rappeler l'attentat queerphobe perpétré contre le Pulse à Orlando le 12 juin 2016.

dernier tome, est venue célébrer l'anniversaire de son amoureux Porsha. Après l'avoir laissé un moment dans une autre section du bar, elle se retrouve maintenant sans lui, coincée :

[...] je suis dans les toilettes où je me cache, écrivit Portia à Porsha, mon beau flamant rose, j'accours vers toi, mais nous sommes plusieurs enfermés ici, on dirait que la porte a été verrouillée de l'extérieur, textait Portia à Porsha, ne bouge pas, Victoire va défoncer la porte et je serai près de toi, [...] lorsque Victoire parvint, à coups de pied et avec toute la musculature de son corps, à ouvrir la porte des toilettes, elle constata avec désolation qu'il était trop tard, il n'y avait plus que des garçons et des filles entassés les uns sur les autres, tous très blêmes et ne respirant plus, seule Portia était encore debout, dans ce groupe de jeunes gens vaincus, tous sans vie, dont le bonheur venait d'être écorché vif, les uns portaient encore leurs lunettes de soleil et tenaient leur téléphone entre leurs doigts [...] (R, 242 et 244).

Le bilan de la catastrophe est lourd. Le nombre de décès est important et ce sont principalement des personnes racisées qui ont été touchées :

[...] car des morts, il y en avait beaucoup, pensait Petites Cendres, et on l'annoncerait dès le lendemain, cinquante jeunes Portoricains, tous des amis de Robbie venus au bar pour fêter Robbie, avaient perdu la vie, Robbie qui s'était trompé sur l'heure où on l'attendait pour l'ouverture de son bar, Le Fantasque, ne retrouverait que des cendres, plus tard, lorsque sonnerait minuit (R, 247).

À certains égards, cet événement tragique s'apparente à une punition brutale. Rappelons cependant qu'elle provient d'un sujet haineux qui s'arroge le pouvoir de punir des personnes qui ne sont coupables de rien. Robbie et ses semblables se sont politisés, ils ont tranquillement occupé plus d'espace, sortant du Saloon, où ils étaient presque confinés dans *Mai au bal des prédateurs*, pour investir d'autres villes dans le cadre de manifestations telles que « la Grande fête de la diversité triomphante » (JA, 150), « la Grande Marche de San Francisco pour les droits des transsexuels » (R, 23), « la grande marche Pacte contre la haine » (R, 201), « la Grande Marche de la résistance à Washington, à New York et à Boston » (R, 255). Ils ont en outre érigé dans la ville un autre bar queer et un centre d'hébergement, les Jardins des Acacias, sans compter la maison de retraite La Répétition qu'a fait bâtir Yinn pour offrir un repos bien mérité à toutes ses employées ; autant d'espaces queer s'inscrivant dans la cité. Le choix d'avoir terminé par une telle catastrophe le récit

relatif à l'univers cendrien dans le cycle *Soifs* illustre à coup sûr la fragilité des avancées queer. En dépit de leur audace inspirante et de leur optimisme indéfectible, les personnages queer qui ont participé à l'inauguration de ce lieu de rassemblement additionnel¹⁵³ sont acculés à l'implacable réalité : celle d'un monde qui, pour reprendre les mots de Blais, « peut s'effondrer ce soir ou demain »¹⁵⁴, et dont il faut, par conséquent, prendre soin.

Signification de l'attentat terroriste contre Le Fantasque : les toilettes prises d'assaut

Le fait que les cabinets sont l'objet d'une attaque ciblée n'est par ailleurs pas anodin quand on sait que celle qui a libéré les prisonniers, Victoire, est une femme trans qui a souffert de transphobie, notamment en raison de la division genrée des toilettes. Il en est question à partir du *Festin au crépuscule*, où la transphobie est dénoncée et où des personnages s'identifiant comme trans sont représentés pour la première fois dans le cycle¹⁵⁵. Victoire, qui vient d'emménager aux Jardins des Acacias, est introduite auprès des autres drag queens du Saloon par Yinn :

[...] voici Victoire qui sera désormais parmi nous, et Victoire [...] dit combien elle était émue qu'on l'accueillît si bien, elle danserait peut-être un soir ou deux, mais le jour, son vrai métier, elle avait été ingénieur, le serait encore, si on lui offrait un emploi, bien entendu, d'habitude on refusait les emplois aux transsexuels de même qu'il leur était interdit d'utiliser les toilettes publiques, si elles allaient du côté des femmes, toutes ces complications pour mieux nous dénigrer, dit-elle [...] (*F*, 95).

¹⁵³ Pensons notamment à deux couples emblématiques venus célébrer l'ouverture du bar : Léonie et Alexandra de même que Portia et Porsha. Alexandra et Porsha périssent par asphyxie. En ce qui concerne Léonie et Alexandra, il s'agit d'un couple lesbien venu célébrer son premier anniversaire de mariage. Pleines de joie de vivre, d'espoir et de dynamisme, elles représentent une jeunesse conscientisée et courageuse qui ne connaît plus la peur, qui est prête à se battre pour un monde meilleur et qui promeut des valeurs d'inclusion et de diversité (*JA*, 150 et 203-205 ; *R*, 217-218). Quant à Portia et Porsha, elles incarnent l'amour universel, l'acceptation de l'autre dans toute sa singularité et une jovialité contagieuse. Ce sont des personnages pacifistes, écologistes, antisécistes et anti-queerphobes (*R*, 143-144). Dans les circonstances, leur mode de vie est d'autant plus précieux qu'il est à même de contribuer à rééquilibrer les écosystèmes terrestres, notamment en inspirant l'ouverture, l'amour, l'harmonie et la paix.

¹⁵⁴ Dans une conférence prononcée au théâtre Espace Go à Montréal le 29 janvier 2020, Marie-Claire Blais dit à propos de ses intentions d'écriture dans le cycle *Soifs* : « Je veux témoigner d'un monde qui peut s'effondrer ce soir ou demain ».

¹⁵⁵ Rappelons, conformément à la distinction terminologique de Namaste (2005) citée en début de chapitre, que les tomes précédents *Le Festin au crépuscule* mettent en scène des personnages travestis, et non trans.

Dès la première apparition de Victoire, les cabinets comme lieu de discrimination transphobe sont évoqués. Dans le tome suivant, ils sont omniprésents. C'est que Robbie en fait son combat. Maintenant qu'il est devenu un militant acharné, il veut mettre fin au règne des toilettes genrées et s'affiche comme un allié :

[...] je t'assure que si nous ne manifestons pas contre cette loi impie de la Caroline du Nord nous ne pourrons plus nous soulager dans des toilettes publiques sans devoir montrer notre extrait de naissance, je ne pense pas à moi ni à toi, sans nos spectacles nous sommes toujours des hommes, mais je pense à ces jeunes transsexuels, Victoire, qu'arrivera-t-il à Victoire, hein, et à tous ceux qui ont changé de sexe, ou plutôt qui ont recouvré leur sexe, qui leur appartenait et dont ils étaient dépossédés par quelque confusion biologique, qu'en dis-tu, Petites Cendres, je pense comme toi que c'est une loi impie, dégénérée, dit Petites Cendres [...] (C, 98).

Pour Robbie, les cabinets doivent être des espaces sécuritaires de façon à ce que toutes les personnes trans puissent y aller librement, sans crainte et sans discrimination. Il y voit l'équivalent d'une forme de racisme, alors qu'il tente de raisonner Mabel, qui considère qu'il vaut mieux ne pas brusquer les choses et se comporter sagement en suivant l'exemple de Jésus :

[...] si je peux dire quelque chose, dit Mabel, je dirai que si vous aviez suivi la voie du Seigneur ce serait bien différent, on vous accepterait partout, vous seriez tolérés même dans les toilettes des restaurants et des gares, partout, je dirai, car vous auriez suivi la voie du Seigneur qui est une voie droite et sans péchés, dit Mabel, mais hélas tous les deux, de même que Yinn et tous vos amis, vous n'avez pas suivi la voie du Seigneur, croyez quand même en sa souveraine bienveillance, dit Mabel d'un air sentencieux, le Seigneur pardonne à ses enfants, tel qu'il est écrit dans les Écritures saintes, ah, tais-toi, Mabel, ne te souviens-tu pas, toi qui es presque notre ancêtre, notre matriarche, qu'il y a peu de temps il était écrit ici Toilettes pour les Noirs seulement, ne te souviens-tu pas, est-ce que cela ne se ressemble pas un peu ici, toilettes pour les transsexuels seulement, qu'en penses-tu, Mabel, hélas, dit Mabel, oui, ce sont de tristes souvenirs, ici, les Noirs seulement et des toilettes propres pour les Blancs, hélas, je me souviens bien, dit Mabel, je dirai quand même qu'il vaut mieux pour vous deux, les garçons, de suivre la voie du Seigneur, ne serait-ce que par prudence, écoutez une vieille femme sage, dit Mabel, qui aimerait vous retrouver au paradis un jour, reprenons notre marche, dit Robbie [...] (C, 29).

En tant que personnage racisé, Robbie fait ici un lien entre la ségrégation raciale, dont Mabel a elle-même souffert à titre de femme noire, et ce qu'il perçoit comme une ségrégation sexuelle, comme quoi, dans son esprit, il faut toujours rester vigilant, car en matière de droits, rien n'est

jamais acquis. Pour celui qui s'est politisé et prend maintenant part à différentes marches en faveur des droits des minorités, la configuration des cabinets est donc le symbole d'un passé oppressif contre lequel il faut résister. Ainsi, dans le cycle romanesque, les toilettes connotent la persécution, la brutalité, l'ostracisme, la souffrance, la haine, la condamnation et l'outrage ; pour les militant·es trans, elles symbolisent la ségrégation, alors que pour les personnes straights, elles représentent l'indistinction et, partant, le chaos, la perte de repères. Robbie est bien décidé à affronter les électeurs transphobes qui s'opposent à l'instauration de toilettes non genrées :

[...] ceux qui ont voté contre nous, poursuit Robbie, ont voté pour notre châtement et pour que nous continuions d'être maltraités, bannis, blessés et maudits quand nous allons dans les toilettes publiques, partout où nous allons, dit Robbie, c'est de l'abus discriminatoire et il faut le dire, dit Robbie, cesse de humer l'air et écoute-moi, dit Robbie à Petites Cendres [...] (C, 28).

Dans ce contexte, sur le plan textuel, le signe linguistique *toilettes* se charge d'une valeur particulière. Il symbolise à la fois la possibilité de penser l'inclusion et le refus de toute transformation sociale de même que l'exclusion de celles et ceux qui ne se conforment pas à l'hétérocisnormativité. Ainsi, le fait que de nombreuses personnes queers soient mortes asphyxiées dans la salle de bains du Fantasque, laquelle fait l'objet d'un assaut contre-révolutionnaire de la part d'un terroriste queerphobe, rappelle la persistante résistance à l'inscription de ces dernières dans l'espace social. La lutte est loin d'être terminée et la « révolution positive »¹⁵⁶ en laquelle croient Yinn et Petites Cendres ne suffit peut-être plus.

¹⁵⁶ « [...] est-ce que toute une collectivité peut être aussi punitive de personnes innocentes, [dit Robbie,] Yinn dit que tout cela finira, dit Petites Cendres, il faut le croire, il ne ment jamais, Yinn croit en une révolution positive, répéta Petites Cendres [...] » (C, 230).

Manifestations de l'amour dans l'univers de Petites Cendres et effets sur les subjectivités

Dans le cycle *Soifs*, à travers la multitude de personnages, on remarque différents types d'amour. Il y a certes l'amour entre ceux qui choisissent de se marier ou de vivre dans une dyade ou une triade, comme Yinn, Jason et mon Capitaine. Il y a aussi l'amour filial, comme celui entre Yinn et sa mère. Cela dit, ce qui m'intéresse particulièrement ici, ce sont plutôt les formes d'amour qui s'avèrent moins communes, celles qui vont à l'encontre de la mononormativité et du binarisme amour/amitié. Dans cette section, j'aborderai la forme d'amour que Yinn cultive, non pas, comme ce qui est attendu, auprès de son mari et de son amant ainsi que de sa mère, mais avec les drag queens et les client·es du Saloon de même que les humains en général. Je tâcherai en outre de déterminer ce que ressent Petites Cendres pour Yinn en prenant soin de mettre en évidence ce qui distingue le rapport que les deux personnages entretiennent avec l'amour. Enfin, j'analyserai l'amitié entre Robbie et Petites Cendres comme un autre type d'amour et je m'emploierai à faire ressortir dans quelle mesure les deux amis interagissent différemment avec les normes amoureuses. L'objectif principal de cette partie consiste à mettre en exergue la manière dont la subjectivité des personnages est construite par leurs interactions et par leur conjugaison queer avec les règles amoureuses du système hétéropatriarccapitaliste et mononormatif.

L'amour universel de Yinn et son influence encapacitante sur les autres personnages

Par exemple, comme il rêve d'accueillir tout le monde dans sa maison, le personnage de Yinn est mu par un amour universel, que l'on pourrait qualifier, à la suite de Meg-John Barker qui insiste

sur l'existence de plusieurs sortes d'amour¹⁵⁷, d'agapè¹⁵⁸ : « Love of humanity/nature, sacred love » (2018 : 78). Yinn fait de son amour un don qu'il offre à tou·tes. Puisqu'il semble émaner d'une source intarissable et que quiconque peut s'en prévaloir, cet amour-là a un pouvoir transformateur. En étant aimé par Yinn, tout personnage a alors l'opportunité de (re)trouver la capacité de se métamorphoser, comme quoi la reine du Saloon, dans son interaction avec les autres subjectivités, a un effet transsubjectif¹⁵⁹ qui contribue à stimuler la capacité d'agir. Les premières manifestations de cet amour transformateur apparaissent dans *Mai au bal des prédateurs*, où Yinn fait son entrée dans le cycle. C'est sans retenue qu'il distribue son amour, au point où Somiko tient

¹⁵⁷ Barker se réfère aux sept types d'amour de la Grèce antique : « Philantia : self-love, self-care, self-compassion ; storage : first family &/or logical family love ; eros : erotic, romantic or passionate ; ludus : playful, fun, childlike love ; pragma : pragmatic love, being there for each other ; philia : friendship, being par of a team ; agape : love of humanity/nature, sacred love » (2018 : 78). Ce faisant, son objectif est de montrer qu'en apprenant à percevoir l'amour d'une façon plurielle, on prend conscience qu'on peut très bien aimer plusieurs personnes en même temps : « For me a key way of shifting my relationship patterns has been to broaden my understanding of love to encompass all the different kinds of relationships in my life, including my relationship with myself. As well as considering the different needs and wants that you can get met in different relationships, [...] you might find it helpful to consider levelling out the importance you place on multiple different kinds of love [...] » (2018 : 78).

¹⁵⁸ Dans *L'amour et la justice comme compétences*, Luc Boltanski écrit à propos de l'agapè qu'elle correspond à « l'amour pour les autres personnes humaines, défini comme “amour du prochain” » (1990 : 9). Il ajoute qu'elle « a pour vocation d'être manifestée en présence de n'importe quelle personne » (1990 : 9). En ce sens, poursuit-il, elle « est indépendante du désir, [...] l'agapè ne dépend pas de la valeur de son objet. [...] Elle ne pose pas la question de la valeur de l'objet auquel elle s'adresse. Celle-ci n'est pas, pour elle, pertinente. C'est cette indifférence au mérite qui qualifie la gratuité de l'agapè » (1990 : 10). Boltanski souligne par ailleurs que « l'agapè, définie par le don, n'attend pas de retour, ni sous la forme d'objets, ni même sous l'espèce immatérielle d'amour en retour. Le don de l'agapè ignore le contre-don. Pour la personne en état d'agapè, ce qui est reçu ne peut être mis en rapport avec ce qu'elle a elle-même donné, à un moment précédent du temps » (1990 : 12), ce qui amène Boltanski à affirmer que « l'agapè possède [...] une orientation temporelle originale » (1990 : 16) : elle « se maintient obstinément dans le présent » (1990 : 16). En effet, selon le sociologue, l'agapè « ne sait pas [...] calculer dans la durée [...]. Les êtres sous la loi d'agapè n'accumulent pas “plus que pour le jour présent” et ne se “préoccupe pas du lendemain” » (1990 : 16). En somme, « l'agapè ne se donne pas munie d'un espace temporel de calcul et c'est la raison pour laquelle on dit souvent qu'elle est sans limites. Cette inaptitude au calcul qui, avec la faiblesse des anticipations, inhibe l'attente d'un retour, supprime aussi la dette. Elle ne se souvient ni des offenses subies ni des bienfaits qu'elle a accomplis, et c'est à juste titre que la faculté de pardonner est, avec la faculté de donner gratuitement, la propriété la plus souvent associée à la notion d'agapè » (1990 : 16). Enfin, Michel Bozon résume l'agapè telle que théorisée par Boltanski en écrivant qu'elle « est une sorte de bienveillance universelle, qui peut être manifestée en présence de n'importe quelle personne ; elle est indépendante du désir et ignore le calcul [...] » (2001a : 14). Dans le cas de Yinn, l'amour dont il témoigne est, pour l'essentiel, assimilable à l'agapè. Boltanski y réfère par l'expression « l'amour en agapè » (1990 : 19).

¹⁵⁹ À propos de l'inter et de la transsubjectivité, Boisclair écrit : « La considération de la dimension dynamique interactive dans et par laquelle le sujet se construit invite à faire un pas de plus en substituant le préfixe *inter-* par celui de *trans-*. En mettant l'accent sur la dynamique inhérente aux interactions, qui font que chacune d'elles a le pouvoir de transformer les sujets concernés, la transsubjectivité insiste sur la circularité du processus. Chacun·e se voit traversé·e – c'est le sens du préfixe *trans-* – par l'autre » (2015 : §10).

à préserver son fils de ses excès de générosité – « [...] il était [...] indispensable qu'elle soit là, auprès de ce fils que déréglaient ces sentiments d'amour, d'empathie, de sympathie universelle » (*M*, 313) –, et ce, bien qu'elle reconnaisse d'immenses bienfaits à cette largesse, ce que le cycle souligne plusieurs fois.

En tant que drag queen vedette du Saloon Porte du Baiser, Yinn joue un grand rôle auprès des victimes d'homophobie provenant de partout dans le monde, qu'il reçoit à bras ouverts :

[...] Yinn ne serait-il pas toujours aussi seul, pensait Petites Cendres, mais touché que vienne vers lui la jeunesse, il lui semblait parfois qu'elle venait du monde entier, surgissant par bandes joyeuses au bas de l'escalier qui menait au cabaret, ne venaient-ils pas, ces filles et ces garçons, pour partager avec Yinn son don le plus grand, cette harmonieuse compréhension dans la détente, la tendresse, et cette tendresse n'était pas feinte, de tout ce qui était différent, en eux, quand dans bien des parties du monde, ces différences sexuelles n'auraient jamais été tolérées ni acceptées et auraient provoqué la condamnation sociale et d'infamants jugements, parfois même des sentences de mort, tout cela, Yinn ne le savait-il pas, pensait Petites Cendres, quand son âme soudain s'éclairait de joie, quand, par bandes joyeuses, filles et garçons gravissaient les marches en courant vers lui, Yinn, celui qui les attendait en souriant, dans sa céleste androgynie, sa parfaite ambiguïté, distribuant à tous, bien que d'une façon qui pouvait sembler lointaine, la même affection, le même amour [...] (*M*, 320-321).

L'amour dont il est question ici se manifeste par la tendresse, l'ouverture, l'accueil et la compréhension. Ce que Yinn prodigue à cette jeunesse opprimée lui confère un pouvoir libérateur. Certes, en ce qui concerne la clientèle internationale du bar, les client·es ne s'incarnent pas à travers des personnages précis. On ne peut donc constater les effets directs de cette tendresse sur eux. Cependant, comme on l'a vu, l'amour de Yinn a transformé Fatalité¹⁶⁰ et Petites Cendres qui, sans lui, seraient demeurés des travailleurs du sexe itinérants, dépendants de l'argent de leurs clients. Mais Yinn s'est présenté sur leur chemin et a contribué, par son amour fondé sur la bienveillance et la compassion, à les encapaciter. De fait, dans la dynamique intersubjective, cette reconnaissance

¹⁶⁰ Petites Cendres est bien conscient du pouvoir transformateur de l'amour de Yinn sur Fatalité : « [...] Fatalité, fille d'une prostituée, se prostituant à son tour, que Yinn sortit de prison, réhabilita, en fit la grande Fatalité que tous ont connue, sinon elle eût crevé là toxicomane, avec son dossier de pornographie et de prostitution juvéniles, mais Yinn vit en elle l'étincelle, la vie et une princesse méconnue, ignorée de tous, et c'est ainsi qu'il la vêtit afin qu'elle fût là, dans la rue, au cabaret, à briller, joyau trop tôt terni [...], pensait Petites Cendres [...] » (*M*, 57).

que leur offre Yinn est essentielle pour qu'ils deviennent sujets. Comme le souligne Boisclair en citant Lipiansky, « “[c]haque identité ne se définit que dans un rapport à une autre identité [...]” (Lipiansky, 1990 : 175) – et, comme toute identité, “elle implique la *reconnaissance* d'autrui, le besoin d'avoir de lui la *confirmation* de l'image que l'on tend à donner de soi dans la communication avec les autres” (Lipiansky, 1990 : 175) » (2015 : §15, souligné dans le texte). Dans cette optique, Yinn serait apte à reconnaître la dignité de chacun·e et, ce faisant, à même de la leur redonner. C'est d'ailleurs ce don, qui découle de l'amour sans restriction de Yinn, que célèbre le cycle *Soifs* à travers la figure maternelle du Saloon, laquelle conserve la même générosité jusqu'au dernier tome.

Dans *Le Festin au crépuscule*, l'arrivée de Victoire aux Jardins des Acacias et au Saloon se fait sous l'égide de la sollicitude de Yinn, qui manifeste envers elle ce même amour universel dont il est question dans *Mai au bal des prédateurs* :

[...] écoute, Victoire, disait Yinn en posant une main protectrice sur l'épaule de Victoire, tu crois te battre en vain pour tes droits, quand tu parles à des étudiants pendant tes conférences dans les villes les plus intolérantes, tu crains pour ta vie, dis-tu, mais [...] Victoire, ne cède pas à la peur et aux menaces, ni au chantage des impudents, tu imposeras l'amour pour tous, les jeunes générations t'écoutent, ma Victoire, le mot *amour*, tel que le prononçait Yinn, pensait Victoire, n'était-il pas entre ces lèvres écarlates fraîchement dessinées de Yinn un mot d'espoir plus qu'une réalité, comme si dans ses espérances insensées Yinn eût récité la strophe d'un poème où le mot *amour* eût été la source de toute paix, la fin de l'intolérance, comme le renouvellement d'une humanité à l'agonie, avec toutes ses haines et agressions, [...] soudain Victoire s'était rapprochée de Yinn et l'avait embrassé sur la joue, de façon si douce et si imprévue que Yinn avait rougi sous le pâle maquillage, ne laisse pas tous ces inconnus s'approcher de toi, Yinn, dit Victoire, non, ne leur permets pas, mais ces mots, Victoire ne les avait pas dits, s'asseyant à nouveau devant le miroir de la cabine d'essayage, Victoire avait pensé que ce baiser sur la joue de Yinn était son premier signe de ralliement à la révolution de Yinn [...] (*F*, 215-216).

L'amour en agapè que transmet Yinn insuffle de l'espoir, de la foi, du courage et de la volonté à Victoire tout en influant sur sa subjectivité. Il a le pouvoir de pacifier, d'inspirer le respect et l'ouverture, de faire reculer la haine et la discrimination. Et Victoire, à son tour, contribue à

modifier les subjectivités trans des enfants et des adolescent·es qu'elle rencontre. Mais cet amour distribué sans entraves induit de la peur chez plusieurs personnages, dont Victoire, Herman et Petites Cendres, qui, à l'instar de Somiko, s'inquiètent pour Yinn. Selon eux, il est périlleux de répandre ainsi son amour sur tout un chacun. Yinn se rendrait ainsi vulnérable. Or, la révolution que crée Yinn est tributaire de ce don absolu de l'amour, qui est typique de l'agapè. Elle ne peut advenir dans la suspicion, la sélection, le jugement et la restriction. Toutes sans exception doivent être aimé·es, et c'est Yinn qui a la force de prodiguer cet amour salvateur¹⁶¹.

Petites Cendres, lui-même éperdument amoureux de Yinn, a bien saisi le sens de cette révolution par l'amour universel que chérit et transmet celui qu'il adule. Dans *Des Chants pour Angel*, alors que Robbie met Petites Cendres en garde contre les électeur·rices homophobes et transphobes, ce dernier, résolument optimiste, rétorque à son ami en s'inspirant de Victoire, et indirectement de Yinn :

[...] il y a aussi ceux qui votent pour nous, dit Petites Cendres, nous avons des amis, des défenseurs, dit Petites Cendres, même parmi les avocats et les juristes, ce n'est pas tout le monde qui refuse la bénédiction de la justice, eh non, dit Petites Cendres, est-ce que Victoire n'a pas repris sa profession d'ingénieure, est-ce qu'elle ne donne pas des conférences dans le pays entier, sauvant ainsi des centaines d'adolescents transsexuels, ne dit-elle pas toujours que la bonté existe encore parmi les hommes, qu'autrement nul d'entre nous ne serait là, ne dit-elle pas, poursuit Petites Cendres, qu'il n'est exigé de nous sur cette terre que d'aimer [...] (C, 27).

¹⁶¹ En effet, la fondation par Yinn des Jardins des Acacias et l'immense œuvre de charité qui sous-tend cette résidence constitue un exemple probant de cet amour en agapè que Yinn promeut en toutes circonstances et dont Léonie et Alexandra sont ici porteuses : « [...] dans le bar Le Fantasque survenaient soudain en dansant vers Petites Cendres les filles tatouées de mots amoureux, sur le bras droit il était écrit L'AMOUR POUR TOUS, c'étaient Léonie et Alexandra dans leurs camisoles et leurs jeans moulant leurs hanches étroites, Petites Cendres observa que sur le bras droit de Léonie il était aussi écrit QUIDONC PEUT VIVRE SANS SEXE NI AMOUR, nous venons célébrer notre premier anniversaire de mariage, dit Alexandra, nous avons aussi rénové deux maisons aux Jardins des Acacias, et accueilli deux familles de plus venant d'Afrique, c'est la docteure Lorraine qui nous les a envoyées, et nous prenons aussi soin des plus petits enfants, eux ne sont pas atteints, dit la docteure Lorraine, c'est à titre préventif, mais les parents très pauvres et très malades pourraient les contaminer, nous sommes une famille maintenant, dit Alexandra, et nul ne peut nous séparer les uns des autres aux Jardins des Acacias, Petites Cendres pensait, en serrant les filles dans ses bras, c'est donc Yinn qui sans le dire à personne accomplit tous ces miracles [...] » (R, 217-218, souligné dans le texte). Se rendant compte de la magnanimité de Yinn, qui contribue dans ce cas-ci à l'accueil de nouvelles familles racisées en proie avec le VIH/sida, Petites Cendres n'en est que plus admiratif et croit plus que jamais en la puissance de cet amour incommensurable.

Pour Petites Cendres, dans la mesure où l'amour appelle l'amour, c'est en le cultivant qu'une transformation sociale favorable aux minorités arrivera. Rien ne sert de militer dans la colère¹⁶² et la haine de l'autre, comme semble parfois le faire Robbie selon le point de vue de Petites Cendres, car il le considère extrémiste¹⁶³. Mais cet amour universel que Yinn distribue à tout le monde, Petites Cendres en est jaloux. Dans sa vive passion pour Yinn, il souhaiterait que celui-ci lui réserve un amour exclusif. Mais à force de le côtoyer, Petites Cendres apprend qu'en amour il vaut mieux donner sans compter et ne pas se montrer avare, car en tant que témoin de la vie de Yinn, il est à même de percevoir les bienfaits de cet amour en agapè qui se révèle sans frontières, notamment à travers Léonie et Alexandra, qui ont pu être logées aux Jardins des Acacias grâce à Yinn en plus d'en poursuivre la mission en rénovant les résidences :

[...] Petites Cendres pensait, en serrant les filles dans ses bras, c'est donc Yinn qui sans le dire à personne accomplit tous ces miracles, c'est donc Yinn, le miraculeux, et moi qui l'aime si mal, l'expansion des Jardins des Acacias, son accueil dépassant l'île, jusqu'en Afrique, c'est donc lui, toujours lui, Yinn, bien qu'il n'en parle jamais, oh, je ne peux que l'aimer davantage, la bonté de son cœur est notre radieux cadeau, hélas, son amour démesuré, il le partage toujours avec toute l'humanité, pas avec moi seul, ni avec son mari Jason, que faire, il en sera toujours ainsi, je dois donc faire comme lui, aimer ailleurs et partout, ce sont des gouttes d'or qui se répandent, et pendant ce temps le monde change ou s'élève un peu, très peu à la fois, mais ce sont des gouttes d'un or précieux, pensait Petites Cendres [...] (R, 218).

En suivant l'exemple de Yinn, Petites Cendres s'écarte du modèle hétéropatriarccapitaliste et mononormatif¹⁶⁴ de l'amour dans lequel celui-ci est conçu, par l'entremise du couple, comme un

¹⁶² Certes, Petites Cendres fait là une interprétation que l'on pourrait qualifier de naïve, dans la mesure où, d'un point de vue politique, la colère peut constituer un précieux moteur pour passer à l'action. Or, à la différence de Robbie, Petites Cendres n'est pas un activiste, il ne conçoit pas le monde comme un ensemble de systèmes enchevêtrés. Ce faisant, son approche est plus candide, il cherche simplement le bien en faisant le bien.

¹⁶³ Difficile de ne pas percevoir ici l'influence des idéaux du mouvement Peace and Love, qui a durablement marqué l'autrice lors de son arrivée aux États-Unis au début des années 1960.

¹⁶⁴ Tel que présenté dans le premier chapitre de la présente thèse, rappelons que, selon Meg-John Barker, la naturalisation de la monogamie s'appuie sur quatre règles :

- « Relationships should be sexually and emotionally monogamous, with an emphasis on sexual fidelity.
- If you break this rule in any way you've done wrong and the relationship will most likely end if you're found out.
- There are no relationship styles that can work other than monogamy.

capital qu'il faut faire fructifier et conserver jalousement. Pas question de le partager généreusement et largement, il faut savoir faire preuve de parcimonie et de sélectivité. En ce sens, le personnage de Yinn, en raison de l'abondance et du désintéressement de son amour, ressemble à Jésus¹⁶⁵. En effet, non seulement il annonce, dans *Mai au bal des prédateurs*, qu'il quittera le Saloon à trente-trois ans, âge présumé de la résurrection du Christ, mais il est construit par le récit comme un sauveur. En outre, la relation entre Petites Cendres et Yinn est comparée à celle entre l'apôtre Jean et Jésus :

[...] mais dans cette vaste entreprise de conciliation de Yinn, y aurait-il encore une place pour Petites Cendres, pourrait-il s'implanter quelque part, tel le disciple Jean contre l'épaule de Jésus, comme on le voyait dans les tableaux, Jean dont la place la plus proche était pourtant celle de l'amour délaissé, car ce n'est pas vers lui que son maître levait les yeux, le sang de la rédemption suintant déjà de son linge, comme de sa face courroucée, sous une couronne d'épines dont il sentait qu'elle lui briserait bientôt le crâne, avec les clous des bourreaux dans toute sa chair, comment eût-il pris le temps de penser à lui, Jean, énamouré tel Petites Cendres, Jean toujours contre son épaule, presque couché dans les plis de sa tunique, même lors du dernier repas, Jean qui, dans sa candeur, ne savait pas combien il souffrirait ce soir, demain, lorsque s'arracheraient de lui cette épaule, les plis d'une tunique, trop candide pour savoir, pensait Petites Cendres, bien qu'il eût la place de l'amour délaissé [...] (*M*, 321).

Petites Cendres souhaiterait jouer un plus grand rôle dans la vie de Yinn. Il aimerait devenir essentiel à Yinn, que celui-ci ne puisse plus s'en passer. En ce sens, l'amour qu'il voudrait de la

-
- The monogamy rules shouldn't be explicitly discussed or negotiated, so they're rather unclear in the details » (2018 : 165).

De plus, Barker argue que la monogamie va de pair avec l'amour romantique et le mythe de l'âme sœur : « Linked to this understanding of romantic love is the idea of The One: we're all half-people wandering the world in search of a perfect match who will "complete us". [...] The One is more important than anybody else in our lives, probably including ourselves. If we haven't found The One then we should invest a lot of time and energy in searching for them and making ourselves as desirable as possible to them. They should be immediately and over-poweringly attracted to us. Sex with them should be outof-this-world [*sic*]: our bodies meeting from the first time as if they were designed for each other. Our love for The One should be so all-consuming we never look elsewhere. We should understand them on an almost telepathic level so there's never any need for conflict. We should be completely committed to them and live happily alongside them for the rest of our days » (2018 : 52). Enfin, cette conception de l'amour fait en sorte que tous les autres types d'attachements entre les humains sont considérés comme moins importants : « The language of love creates hierarchies between romantic relationships and other kinds of relationship. Our partner should also be our best friend, the most important person in our life. They ought to be everything to us. True love is romantic and sexual love, bonding for life with a partner. All other kinds of love are rendered pale and lifeless in comparison » (2018 : 54).

¹⁶⁵ Dans la mesure où l'intertexte biblique est souvent présent dans l'œuvre blaisienne, il n'est pas hors de propos d'associer Yinn à la figure christique, dont la miséricorde se rapproche de l'amour en agapè.

part de la drag queen est d'un autre ordre que celui que Yinn dispense. Il s'agit là d'un type d'amour qu'il convient d'analyser plus avant.

L'amour de Petites Cendres envers Yinn : entre passion et souffrance

Si Yinn fait preuve envers chacun·e d'une affection désintéressée et détachée, mais sincère et illimitée, l'amour que ressent Petites Cendres à l'égard de Yinn est, quant à lui, intéressé et égoïste. Il s'agit d'un amour ardent qui le fait souffrir, notamment parce que Yinn ne lui accorde pas la reconnaissance exclusive qu'il voudrait¹⁶⁶. Il faut dire que Petites Cendres n'a pas le même statut que les autres drag queens du Saloon. Il fait partie du Cabaret, mais sa mauvaise santé ne lui permet pas d'y prendre part autant que les autres. Il est donc en retrait, davantage à la recherche de la substance grâce à laquelle il pourra survivre que réellement présent et investi dans le projet politique que constitue le bar de Yinn. Il reçoit un traitement différencié de la part de son idole, ce qui le fait souffrir :

[...] Petites Cendres n'eût-il pas rêvé d'être l'un de ces corps mesurables entre les mains de Yinn, Cobra ou Robbie, ou le tendre Cœur Vaincu, pendant qu'il se débrouillait seul avec ses robes fétiches souvent trouées, c'est qu'il n'était ni Robbie, ni Cobra, ni Cœur Vaincu, devenu, depuis qu'il était amoureux, Cœur Triomphant, il ne chantait ni ne dansait sur la scène du cabaret de Yinn, il n'était que le voyeur amant dont on méconnaît l'amour, l'amant qui n'en était pas un, vivant sa passion à travers Robbie et tous les autres, bien que ce rôle ne lui parût pas si désobligeant, qu'il y trouvât une source de poésie quotidienne, si seulement il n'avait pas eu à subir le manque, le hideux état de manque, pensait-il, si seulement cela ne l'avait pas rongé plus encore que sa faim du corps de Yinn [...] (*M*, 163-164).

¹⁶⁶ Le type d'amour dont il pourrait s'agir ici se rapproche de l'éros, tel que le définit Boltanski : « [...] l'éros [...] trouve sa détermination première dans le désir, [...] il est, avant toute chose, le produit de la privation et l'expression du sentiment de la privation et de l'incomplétude des êtres [...] ». L'éros est « [d']abord attiré par ce qui est beau, et principalement par la beauté des corps qui réveille en lui le sentiment de la privation, en sorte qu'il est loin d'être indifférent à la valeur de son objet et qu'il dépend, en priorité, [...] de la qualité des êtres sur lesquels il se porte – et donc de leur mérite [...]. [C]ette conception de l'amour [...] reste profondément "égocentrique" [...] puisqu'elle reste tournée, quelle que soit sa direction, vers le sentiment de privation qui habite la personne » (1990 : 4).

Au sein du Saloon, sauf pour Robbie qui est son véritable ami, Petites Cendres est plutôt invisible et ignoré. Il a droit à de rares occasions aux manifestations d'affection de Yinn, mais ce ne sont jamais des attentions exclusives. Il vit donc par procuration, observant les multiples manières dont se déploie l'amitié entre les drag queens et s'en nourrissant. Dans cette perspective, la relation que Petites Cendres entretient avec elles et, à fortiori, avec Yinn pourrait être qualifiée de satellitaire, comme lorsque Petites Cendres se retrouve dans les coulisses avec Yinn et ses reines juste avant le spectacle : « [...] mais saine et gratifiante était la passion qui [...] avait conduit [Petites Cendres] près de Yinn, dans sa loge, dans l'intimité de la garde-robe des filles, parmi leurs affublements, leurs frusques, c'était parmi toutes ses fringues soignées, ce débrillé des corps qu'il sentait son âme renaître [...] » (*M*, 70). C'est entouré d'elles, et surtout de Yinn, que Petites Cendres trouve un sens à sa vie, en dépit de la souffrance qu'il ressent à voir sa déesse admirée et touchée par toutes les client·es du Saloon et aimée par son mari Jason ainsi que son amant le capitaine Thomas, sans y avoir réellement accès.

L'amour qu'éprouve Petites Cendres pour Yinn, aussi fantasmatique soit-il, le garde néanmoins en vie. L'interprétation que fait Petites Cendres des lithographies japonaises accrochées aux murs de l'atelier de couture de Yinn est révélatrice de cet amour douloureux qui l'habite et du désir inextinguible qu'il ressent pour celui qu'il idolâtre :

[...] dans l'une des lithographies des estampes japonaises, deux hommes, deux pèlerins marchaient seuls, dans le désert, n'était-ce pas, pensait Petites Cendres, [...] cette longue marche dans le désert de deux pèlerins assoiffés, ayant supprimé en eux-mêmes tous les désirs, afin que n'existe plus la soif, mais que le détachement de leur prière au vide, dans le vide d'un désert de sable et de pierre, ou n'était-ce pas ce tableau que, pendant sa longue marche dans le désert du manque, Petites Cendres dut apprendre auprès de Yinn un tel détachement, un détachement sans espoir, lequel malgré tant d'aridité lui serait profitable, salutaire, comme si Yinn avait repoussé pour Petites Cendres chaque jour un peu plus loin ces frontières où s'arrêtait la vie (*M*, 164-165).

Petites Cendres tente désespérément de combattre son désir pour Yinn, sans qui paradoxalement il ne trouverait plus la force de vivre. Il est tiraillé entre, d'un côté, un détachement serein et, de

l'autre, un féroce désir pour une idole inaccessible à qui il n'osera jamais déclarer ses sentiments.

Si l'amour que pratique Yinn est empreint d'assurance et de quiétude et qu'il ne connaît pas de barrières, celui que ressent Petites Cendres est impérieux, possessif et cherche à retenir l'être aimé :

[...] mais nul n'avait connu, comme lui, l'acuité du désir, l'intense fièvre d'aimer, que l'on aime bien ou sans but, non, nul n'avait connu comme lui, pensait Petites Cendres, un aussi puissant vertige, bien que rien n'eût jamais de sens, ni la passion que l'on traversait comme un brasier pour avoir si froid ensuite, ni la chaleur de l'amour qui s'apparentait soudain à une insurmontable montagne de glace, peu importe ce qu'il ressentait, Robbie ne lui avait-il pas dit qu'il était essentiel de toujours aimer, que sans ce principe d'aimer à tout prix les muscles du cœur allaient s'engourdir, [...] et voyons la réalité en face, Petites Cendres, Yinn n'est pas aussi beau dans la vie que tu le crois, c'est de son mystère oriental que tu es épris, ce qui te fascine, c'est qu'il t'emmène très loin, dans ces mystérieuses régions dont il possède seul la clé, [...] bien qu'il se trompât, non, Yinn était aussi beau dans la vie qu'il l'était sur une scène, bien que son mystère, sur scène ou dans la vie, fût toujours aussi ensorcelant, attachant, indéfinissable, se répétait Petites Cendres [...] (*JA*, 127-128).

L'amour de Petites Cendres pour Yinn est une drogue, il en est absolument dépendant. Les mots « intense fièvre », « puissant vertige », « passion », « brasier », « montagne de glace », « mystère oriental », « épris », « fascine », « très loin », « mystérieuses régions », « ensorcelant », « attachant », « indéfinissable » expriment la force de l'amour de Petites Cendres, qui est surtout un amour-passion¹⁶⁷. Il est donc dominé par son amour pour Yinn et en souffre. Il préfère cependant être exposé à lui plutôt que le fuir.

Comme on le sait déjà, Petites Cendres s'est retiré du Saloon et du monde de la nuit chez Mabel, puis aux Jardins des Acacias, en raison de la dégradation de son état de santé. Mais c'est également parce que son mode de vie nocturne, aussi électrisant soit-il, et sa proximité régulière avec Yinn finissent par l'épuiser. Il a besoin de recul pour apaiser sa passion pour Yinn et, ainsi, reprendre des forces :

¹⁶⁷ Rappelons que le mot passion signifie à la fois l'« [é]tat affectif et intellectuel, violent, puissant qui domine la raison » et « les souffrances, le supplice de Jésus-Christ, de son arrestation jusqu'à sa mort sur la croix » (*Antidote*, 2017).

[...] Petites Cendres s'étirant dans sa paresse en pensant qu'une telle solitude si bien peuplée de ses anges volants, ses colombes, ses tourterelles, le calmait enfin d'avoir trop aimé Yinn, de l'aimer encore trop, qu'il pouvait enfin se détendre, se reposer, il y avait bien assez de ces tumultes de la peur, la pensée de ces moindres germes dont son corps pouvait être contaminé, comme s'il eût été à la merci du moindre souffle venimeux, oui, il pouvait enfin, dans son hamac, dormir, pensait-il [...] (C, 30-31).

Cela dit, alors que cette retraite devait lui faire du bien, son éloignement de Yinn et du Cabaret le rend encore plus malade. Au moment où Robbie parvient à la ramener dans le giron du Saloon, lorsque Petites Cendres revoit Yinn, il est complètement bouleversé :

[...] Petites Cendres semblait hésitant au bas de l'escalier, était-il hésitant ou encore trop épris de Yinn, n'eût-il pas au contraire sauté toutes les marches afin d'aller le rejoindre, car se punissant d'aimer trop, Petites Cendres n'avait pas vu Yinn depuis quelques mois, le voyant troublé ou distant, Yinn avait crié à Petites Cendres, hé, toi, Petites Cendres, viens à notre représentation ce soir, [...] allez monte, mon ami chéri, et ces mots, mon ami chéri, avaient cinglé la passion de Petites Cendres pour Yinn qui sommeillait, il avait senti l'élancement du désir dans tout son corps, d'ailleurs où étaistu donc encore, nous t'avons à peine aperçu au Cabaret, toi qui venais toutes les nuits, répétait Yinn, hein, où étaistu, aux Jardins des Acacias, Yinn, j'étais aux Jardins des Acacias, où la vie est très confortable, dit Petites Cendres, oui, grâce à toi, Yinn, ne crois pas que je l'ignore, mais ces mots de gratitude éperdue, Petites Cendres les avait tus, encombré par sa pudeur, soudain, il avait suivi Yinn et Victoire vers la scène, assis au bar sous l'échelle que Jason tirerait bientôt vers la cabine d'éclairage, il avait pensé, me voici de retour, de retour chez Yinn, de retour, oui, avec elle, mon cadeau divin, ma frêle divinité trop humaine, mon trésor que tous peuvent briser, mais qui ne sera jamais à moi, car la voici mariée à Jason, pendant que Petites Cendres invoquait ainsi l'être qu'il adorait, qu'il exultait à nouveau pour Yinn [...] (C, 96-97).

Nul doute que si l'amour de Petites Cendres pour Yinn se révèle lancinant, il s'avère aussi rédempteur. Certes, les mots « hésitant », « se punissant », « troublé », « distant », « cinglé », « élancement », « encombré », « pudeur » montrent à la fois le malaise de Petites Cendres et sa douleur. Par contre, la répétition à trois reprises des mots « de retour » jumelée à « cadeau divin », « divinité », « trésor », « adorait » et « exultait » traduit aussi l'état de jubilation dans lequel se trouve Petites Cendres, qui a eu la chance inouïe de se faire interpeler et inviter tendrement par celui à qui il se réserve. Mais cette extase est temporaire. L'amour de Petites Cendres pour Yinn est toujours inquiet, incertain. Il sait pertinemment que leur relation n'est nullement réciproque,

même si Yinn tient bel et bien à lui et qu'il s'assure qu'il vit confortablement. Qu'il s'agisse de Jason, du capitaine Thomas, des autres spectateur·rices ou de Cheng, le successeur que Yinn a formé avec attention, Petites Cendres a toujours peur de se faire ravir l'objet de ses désirs et de son amour, et d'être ainsi réduit à un rôle secondaire et substituable auprès de Yinn :

[...] cette artistique fierté de Yinn pour Cheng, ce lien entre maître et disciple irritait Petites Cendres qui ne pouvait imiter la danse de Cheng tout en étirements et en lenteur, une danse presque fixe, ni sa placidité, et qui était désormais Petites Cendres pour Yinn, un amour oublié, un flirt sans conséquence, quelque libertinage élitiste, une somnolente tendresse, bien que Yinn, dans son désintéressement, ou était-ce plus que cela, de la tiédeur, un détachement irascible, rageur, continuât en toute opiniâtreté de protéger, de défendre Petites Cendres contre tous, de son armure ou de son aile comme si Petites Cendres fût lové sous le voile d'un papillon, dans son antre de velours, oui, Petites Cendres ne se trompait-il pas, on l'aimait, on le protégeait, sans Yinn n'eût-il pas été toujours en convalescence dans l'un de ces pavillons de la clinique de Dieudonné d'où l'on regardait sans les voir le ciel, la mer, comme si on fût bien ménagé dans une cage de cristal, ou bien dans la rue, sans Yinn, n'eût-il pas toujours été dans la rue, avec Louisa contre le réverbère en face du Saloon, proposant à ses clients son héroïne de femme pauvre, [...] oui, c'était ainsi, pensait Petites Cendres, il n'était plus que l'amour oublié de Yinn, tel un objet dans une armoire, ou bien était-il son caprice, son extravagance, quelque part en secret son nuage céleste sur lequel il posait pendant son sommeil la nuit son front bombé, oui, ne serait-ce pas plutôt cela, pensait Petites Cendres, Petites Cendres était le havre, l'oasis de Yinn [...] (R, 37 et 39).

Petites Cendres aime éperdument Yinn, mais malgré l'accroissement de son agentivité au fil des tomes, il n'arrive jamais à lui déclarer son amour. Trop pudique et ne s'estimant pas à la hauteur de celui qu'il voit comme une déesse, il garde toujours secrète sa passion. Mais la jalousie l'assaille continuellement, comme c'est le cas ici en raison de la proximité qu'il envie entre Yinn et Cheng. Blessé, il se vautre dans sa douleur en s'inventant une histoire dans laquelle il n'est qu'un individu insignifiant, comme le laissent entendre les mots « amour oublié », « flirt sans conséquence », « libertinage élitiste », « somnolente tendresse », « désintéressement », « tiédeur », « détachement irascible, rageur », « objet », « caprice », « extravagance ». Or, s'il n'obtient pas de Yinn l'amour dont il rêve, il en reçoit en revanche considération et protection, comme on peut le deviner grâce aux mots « protéger », « défendre », « armure », « aile », « lové », « papillon », « antre de

velours ». De cette façon, Petites Cendres n'a plus à vivre dans la rue et échappe aux lamentables conditions de la modeste clinique de son médecin. En finissant par se consoler et se rassurer quant à la qualité de l'affection que Yinn éprouve pour lui, il tombe dans l'excès inverse, où il prend ses fantasmes pour la réalité : il se plaît alors à croire qu'il est son « nuage céleste », son « oasis », son « havre ». D'inutile et sans importance, il devient indispensable au bonheur et au calme de Yinn. Mais tout cela n'est qu'une fabulation destinée à panser ses blessures.

L'amour de Petites Cendres envers Robbie : une amitié solide néanmoins précaire

Yinn est assurément le véritable amour de Petites Cendres et il en fait beaucoup pour prendre soin de celui qui était jadis itinérant, toxicomane et en quelque sorte contraint de faire le commerce de son corps mais, en vérité, le personnage qui est le plus proche de Petites Cendres s'avère Robbie. Non seulement il entreprend de le sortir de son isolement, mais les deux amis échangent continuellement. Il a donc une influence considérable sur Petites Cendres. La transsubjectivité opère entre ces personnages, car ils se transforment l'un l'autre¹⁶⁸. Aussi, la conception que Robbie a de l'amour n'est pas sans conséquence sur Petites Cendres. Dans *Mai au bal des prédateurs*, en faisant référence à Fatalité, il met son camarade en garde de ne jamais s'attacher à qui que ce soit :

[...] peut-être l'aimais-je trop, dit Robbie à Petites Cendres, et dans notre vie il convient de ne pas s'attacher même si nous sommes une famille, de ne jamais enfreindre cette loi de l'attachement, sinon c'est le péril, crois-moi, Petites Cendres, un péril qui ravive autant qu'il tue, ne vois-tu pas comment elle est, ta désirable Yinn, inaccessible même dans nos bras [...] (*M*, 40).

Robbie a bien saisi la nature de l'amour que son ami éprouve pour Yinn. Il s'agit d'une passion périlleuse, qui peut donner le goût de vivre, mais qui peut aussi être destructrice. Robbie ne valorise

¹⁶⁸ Comme le souligne Boisclair, « qu'y a-t-il entre le social et le sujet individuel, sinon d'autres sujets individuels, eux aussi façonnés par le poids des normes, avec lesquels chacun·e est en constante interaction ? » (2015 : §4). En ce sens, la relation entre Robbie et Petites Cendres pourrait bien être perçue comme un processus de modification subjective perpétuel dans lequel, « [t]oujours menacé d'être déplacé par les autres, le sujet est en constante (trans)formation, de même qu'il transforme lui-même les autres, dans un mouvement récursif continu » (2015 : §13).

pas l'amour passionnel, même s'il a tendance, en raison de son impulsivité, à succomber lui aussi à la tentation amoureuse. Or, il avertit son ami de ne pas faire les mêmes erreurs que lui, qui a accepté les propositions d'un homme plus âgé :

[...] et Yinn surprit Petites Cendres car d'un geste subit il avait pris Robbie par la taille, avait abaissé jusqu'au bas de ses reins l'élastique ceinture qui affinait le ventre, la taille de Robbie, regarde, dit Yinn à Petites Cendres, les mots sont inscrits là sur le tatouage saillant du scorpion, *ROBBIE EST LA PROPRIÉTÉ DE DADDY*, et je ne peux plus effacer le tatouage, dit Robbie, je te le dis, Petites Cendres, il ne faut pas aimer, cet amour-là, Daddy m'a mis en charpie, il a fait de moi sa chose, et j'ai quitté la maison de Yinn, Cobra et les filles pour aller vivre avec lui, en charpie, corps et âme, c'est ce qui est arrivé, dit Robbie, mélancolique, soudain, sa chevelure punk sur la tempe, non, il ne faut jamais aimer, Petites Cendres, c'est l'horreur et le gouffre, toute passion est un martyr volontaire, ce que je te prédis, dit Yinn, c'est que tu recommenceras encore, Robbie, car tu es une nature impulsive, compulsive, aussi, oh non, dit Robbie, je ne repartirai plus avec aucun homme qui fera de moi sa chose, sa possession, non, jamais, répéta Robbie, et pourtant je crois que cela t'arrivera encore, dit Yinn, [...] car tu es incorrigible, Robbie, dit Yinn, et Petites Cendres pensait qu'il aurait tant aimé que ces mots mémorables soient à jamais poinçonnés à travers le tatouage d'un scorpion, au bas de ses reins, Petites Cendres appartient à Yinn, Petites Cendres, comme Robbie jadis, est la propriété de [...] (*M*, 69-70, souligné dans le texte).

Robbie dit à Petites Cendres qu'il ne faut jamais, même sous l'emprise de l'amour, se laisser posséder et toujours s'en tenir au détachement. Il recourt aux mots « charpie », « chose », « horreur », « gouffre », « possession » pour qualifier la désagréable relation qu'il a vécue avec Daddy et la désubjectivation qui s'en est suivie. Il va même jusqu'à affirmer que « toute passion est un martyr volontaire ». Puisque Petites Cendres est obnubilé par sa passion pour Yinn, qu'il alimente même s'il en souffre, ce que lui dit Robbie est juste : il est dans une certaine mesure responsable de la torture qu'il s'inflige en continuant de nourrir de faux espoirs. Mais Petites Cendres ne le conçoit pas ainsi. En plus de vivre son amour pour Yinn comme une fatalité, son plus grand fantasme est d'être possédé par lui. Il ne voit pas le danger de cet amour, comme s'il ne percevait pas le dard venimeux du scorpion que lui pointait pourtant, indirectement, Yinn lui-même.

Le tatouage de Robbie, représentant l'amour qui prive, enserre, isole et envenime, revient dans le tome suivant. Et encore une fois, malgré que ce tatouage renvoie à un passé douloureux pour Robbie, qu'il ne voudrait surtout pas revivre, Petites Cendres en fait une lecture positive. C'est en le revoyant qu'il prend conscience qu'il est en train de perdre de précieux moments en dormant continuellement chez Mabel :

[...] et pendant que Robbie tentait de mater Petites Cendres et de le sortir de son lit, Petites Cendres apercevait dans cette ronde des mouvements de Robbie, le saisissant dans sa paresse, le tatouage du scorpion à son épaule¹⁶⁹, et la phrase inscrite en dessous, *ROBBIE EST LA PROPRIÉTÉ DE DADDY*, cette épaule tatouée de Robbie, la signature d'une passion qui avait inspiré un tatouage aussi radical, ou peut-être un excès de romantisme dans les sentiments d'un homme envers un autre éveillait en Petites Cendres la nostalgie de ce monde de la nuit, dont il s'était volontairement écarté pour ne faire que dormir, [...] ainsi ce scorpion indélébile sur l'épaule de Robbie, laquelle frôlait sa joue pendant que Petites Cendres luttait contre Robbie pour mieux se couvrir de ses draps, ce tatouage rappelait à Petites Cendres que pendant tout ce temps où il vivait dans ses retranchements, les autres, eux, continuaient de vivre, d'aimer, de chanter, de danser [...] (*JH*, 72, souligné dans le texte).

En voyant le tatouage de Robbie, Petites Cendres reprend le goût de vivre et de sortir de sa chambre. Il prend alors conscience de son inertie et de tout ce dont il se prive. La vue du scorpion le libère de son apathie et l'amène à renouer avec la sensualité, comme le laissent entendre les segments « cette ronde des mouvements de Robbie », « laquelle [l'épaule de Robbie] frôlait sa joue » et l'énumération constituée des mots « vivre », « aimer », « chanter », « danser ». Donc, si Robbie essaie de mettre Petites Cendres en garde contre l'éros, un type d'amour qui pourrait lui causer, tout compte fait, plus de tort que de bien, Petites Cendres ne voit pas les choses du même œil. En même temps, Robbie relativise les difficultés amoureuses. Si vivre c'est aussi aimer, les souffrances qui découlent de l'amour sont inévitables et, après tout, toujours surmontables. Robbie a confiance en sa capacité à se relever des contre-coups de l'amour : « [...] qui n'a pas connu ses

¹⁶⁹ On l'aura remarqué, une petite erreur de vraisemblance s'est sans doute glissée au fur et à mesure de l'écriture des tomes, car dans le cinquième, le tatouage de Robbie est situé au bas de son dos, alors que dans le sixième, il figure plutôt sur son épaule. Qu'à cela ne tienne, il s'agit du même tatouage.

revers en amour, qui n'a pas connu ces défaites n'a pas vécu, le cœur humain est ainsi fait que sa peau se rapièce jusqu'à l'heure sépulcrale [...] » (*M*, 136). On ne meurt pas d'une peine d'amour, malgré toute la souffrance qu'elle peut induire. Même si Robbie regrette d'avoir pris certaines décisions sous l'emprise de la passion, comme celle d'avoir quitté sa famille queer pour s'isoler avec Daddy, il ne se perçoit pas comme une victime. Pour lui, tout attachement et toute peine d'amour sont inutiles : « [...] si l'on y pensait bien, toute peine de cœur n'était pas que superflue, mais ridicule, disait Robbie, oui, ridicule [...] »¹⁷⁰ (*JH*, 74). Dans la perspective de Robbie, Petites Cendres est maître de sa souffrance amoureuse et la seule solution est qu'il veille à ne jamais s'attacher et à ne jamais vouloir posséder qui que ce soit, sans pour autant renoncer à l'amour. C'est donc l'éros qui est ici synonyme de danger.

Petites Cendres est obsédé par Yinn. Privé de sa vue et éloigné de lui, il sombre dans la léthargie. Toutefois, même en sa présence, il ne peut se sentir bien, car il est sans cesse tourmenté par les regards et les gestes de convoitise qui se posent sur Yinn ainsi que par le manque de considération dont il se croit victime de la part de l'être qu'il aime ; considération qui sera toujours, quoiqu'il en soit, jugée insuffisante. Non seulement Petites Cendres est incapable de se passer de Yinn, mais il n'arrive pas à s'imaginer sans Robbie. Ni lui ni son compagnon ne sont amoureux, au sens où ils n'éprouvent pas une passion intense l'un pour l'autre, mais ils entretiennent une profonde amitié¹⁷¹, basée sur l'écoute et le soin. Or, à partir du roman *Des Chants pour Angel*,

¹⁷⁰ Ces propos font écho à ce que la militante lesbienne Jill clame devant ses amies dans *Les Nuits de l'Underground* : « L'amour, mes enfants, ce n'est plus mon problème, seulement le vôtre, moi j'aime, mais je ne m'attache plus... [...] Et depuis que je ne m'inquiète plus de cette question, j'ai beaucoup d'amies mais je prends au moins le temps de goûter à tout ce qu'elles me donnent, j'aime la joie de l'amour je suis l'ennemie de ses problèmes... » (*LNU*, 149-150). Les problèmes qui découlent des relations amoureuses telles qu'elles sont scriptées par le romantisme patriarcal, notamment la jalousie, l'angoisse d'abandon et la difficulté pour les êtres humains de s'aimer gratuitement, sans se blesser ni se faire du mal, sont récurrents dans l'œuvre blaisienne.

¹⁷¹ Elle correspond, selon la terminologie de Boltanski, à la forme d'amour qu'est la *philia*. Cette dernière s'avère « fondée sur la reconnaissance de mérites réciproques » (1990 : 2). Cependant, cette « réciprocité ne s'exerce pas aveuglément. Elle fait l'objet d'une anticipation de la part de chacun des partenaires, qui attend de l'autre un retour équivalent à ce qu'il lui a lui-même apporté. [...] Or la robustesse des amitiés, leur capacité à résister aux assauts du temps, dépend essentiellement du pouvoir qu'aura la réciprocité liant les amis de résister aux changements que le temps

Robbie, devenu militant, adopte désormais des idées plus tranchées pour lesquelles il est prêt à se battre, ce qui effraie Petites Cendres, qui n'a pas évolué de la même façon. Un fossé se creuse donc peu à peu entre les deux amis et Petites Cendres craint de se retrouver seul, d'autant que les deux acolytes ont une vingtaine d'années de différence et qu'ils ne jouissent pas de la même santé. Robbie étant continuellement à la recherche d'un mari, même s'il prétend résister à tout attachement et qu'il se défend bien d'être attiré par l'exclusivité, Petites Cendres a peur de se voir délaissé par son ami :

[...] je pensais, voilà l'homme, le mari qu'il me faudrait afin que j'adopte comme lui cette couleur dorée, voilà, je me disais, dit Robbie, tu me laisserais pour un mari, dit Petites Cendres, tu ferais cela à un ami comme moi, la voix chagrine de Petites Cendres avait sorti Robbie de son rêve, toujours après le spectacle de la nuit j'ai des propositions de mariage, dit Robbie avec fierté, Yinn est déjà marié à Jason, mais depuis que je n'ai plus de Daddy, je reçois des propositions, dit Robbie, nous ne sommes hélas que de butineuses abeilles en voie de disparition, Petites Cendres, un jour notre miel se tarira et Yinn nous remplacera par Cheng, son disciple chinois, ou par la Diva de la Louisiane, un mari sain et joufflu me consolera, quant à toi, Petites Cendres, quant à toi, Robbie se tut, suspendit son souffle, tu veux dire que mes jours sont comptés près de toi, dit Petites Cendres avec agacement, avoue que c'est ce que tu veux dire, Robbie, je n'ai pas dit cela, dit Robbie, non, mais voilà que tu as eu la grippe et que tu ne m'en as rien dit, je suis fâché que tu perdes du poids et que tu flânes trop dans ton hamac, quand avec Yinn il faut combattre, aller jusqu'à San Francisco, le soleil t'échauffe, hein, la sueur coule de ton front, tu t'épuises trop vite, pourquoi te perdrais-je comme nous avons perdu Angel, pourquoi, hein, pourquoi l'accepterais-je, Petites Cendres, sois courageux, lutte avec nous, il suffit de ne pas céder et tout ira mieux, la vie est toujours la vie jusqu'au bout, et Angel l'a bien prouvé, ah, tu m'énerves avec tes silences, tes retenues, viendras-tu avec nous, nous serons des milliers, des milliers, oui [...] (C, 144-145).

La relation d'amitié entre Robbie et Petites Cendres se base sur la solidarité, l'entraide, la confiance et la confiance. Robbie est vexé que Petites Cendres ne lui ait pas fait part qu'il avait la grippe, alors qu'un tel virus aurait pu s'avérer fatal pour le personnage ayant le VIH/sida. Il

peut apporter chez l'un ou chez l'autre » (1990 : 3). De plus, elle implique aussi une proximité physique : « La réalisation de la philia a pour condition la co-présence dans un même espace. L'amitié tend à se défaire quand les êtres sont à distance. En effet, la bienveillance que se portent les amis ne devant pas rester "ignorée des intéressés", elle doit, pour ne pas "demeurer inaperçue" [...], se manifester à eux par la réunion dans un même espace. Cette bienveillance fondée sur l'évaluation des mérites doit en outre être "réciproque" » (1990 : 2).

s'estime floué dans sa qualité de confident. Il s'attend aussi à ce que Petites Cendres l'accompagne dans ses combats politiques. De l'avis de Robbie, le monde doit changer et son ami ne peut refuser de contribuer, avec lui, à cette transformation. Or, Petites Cendres est représenté comme se sentant utilisé. Il a l'impression que, quoi qu'il fasse, Robbie finira par se désintéresser de lui au profit d'un éventuel mari, ce qui traduit la perpétuelle menace d'abandon avec laquelle Petites Cendres est aux prises. Par ailleurs, les deux amis ne conçoivent pas le temps de la même façon. Petites Cendres se sait fragile, il ne peut pas vivre en partant du principe qu'il aura droit à la même espérance de vie que la moyenne. Il vit dans l'angoisse constante de mourir. Il est d'ailleurs notable que Blais ne fasse pas périr un personnage aussi menacé, d'autant que paradoxalement, il est le seul à survivre au cycle littéraire¹⁷². Quant à Robbie, plus jeune et en bonne santé, le trépas lui paraît loin, assez loin pour qu'il puisse entrevoir une portion de sa vie en l'absence de Petites Cendres, qu'il imagine, sans le dire explicitement, disparaître avant lui. Or, Petites Cendres n'est pas dupe et saisit le sous-entendu. Tant qu'il vivra, il s'attend à tout le moins à ce que Robbie lui soit loyal. Cela dit, apeuré que son ami déçoive ses attentes en se prévalant de sa liberté et en les quittant tous de nouveau pour un daddy qui le ferait vivre confortablement, Petites Cendres, dans ses derniers retranchements, recourt à la possession et à la domination pour retenir Robbie lorsque celui-ci évoque la possibilité de s'évader :

[...] mais je préférerais un mari, jeune et vigoureux, aimant les fleurs, qui m'inviterait à vivre avec lui à sa ferme dans les montagnes en Alaska, sous un ciel toujours un peu glacé, avec de statiques nuages blancs, tu rêves, dit Petites Cendres, tu appartiens à Yinn, à sa compagnie, à la nuit, à la danse, tu nous appartiens, dit jalousement Petites Cendres, le Saloon Porte du Baiser ne peut vivre sans toi, Robbie, tu appartiens aux Jardins des Acacias, à Yinn, à moi, oui, balbutiait Petites Cendres, et tu le sais, comme pour Angel, mes jours sont comptés, allait ajouter Petites Cendres tout en se retenant de parler [...] (C, 146).

¹⁷² En effet, le roman qui suit la publication d'*Une Réunion près de la mer – Petites Cendres ou la capture* (2020) – s'articule, comme son titre l'indique, autour de Petites Cendres. Bien qu'il ne fasse plus partie du cycle *Soifs*, ce livre contient plusieurs des personnages de l'univers cendrien, soit Cheng, Fatalité, Geisha, Herman, Jason, Robbie, Samantha, Santa Fe et Yinn.

Petites Cendres ne peut se résoudre à accepter que les gens qui l'entourent puissent un jour le larguer. Comme il est plus âgé et que sa santé est précaire, il est dans l'ordre des choses que Petites Cendres quitte Robbie en premier. En attendant que sa mort vienne, il a besoin de Robbie, de Yinn et de ses ami·es du Saloon et des Jardins pour vivre et il entend bien ne pas les laisser partir pour ce qu'il estime être un rêve saugrenu, d'autant qu'il a un rapport trouble avec le mariage, comme le laisse entendre sa réaction à la suite de l'annonce par Léonie et Alexandra de leur récente union : « [...] ah, que d'échecs ravivait pour lui la pensée d'une union aussi définitive que le mariage, je vous assure, dit-il soudain, se marier est une erreur, oui, une erreur, répéta-t-il [...] » (*JA*, 148). Selon Petites Cendres, le mariage n'est certainement pas une raison valable pour se départir de ses ami·es¹⁷³ : l'amitié, après tout, compte plus que l'amour, du moins pour un personnage comme lui, qui n'arrive pas à concrétiser son amour pour Yinn.

Conclusion

L'analyse de Petites Cendres et de quelques autres personnages qui l'accompagnent dans l'univers qui lui est dédié au sein du cycle *Soifs* permet de mettre en exergue la façon dont sa subjectivité est construite par des dispositifs et la manière dont cette production affecte la conception que le personnage principal se fait de la sexualité, de l'espace-temps et de l'amour. En tant que toxicomane pauvre dont la seule façon de gagner de l'argent est d'offrir des services sexuels, Petites Cendres est en quelque sorte obligé de pratiquer le travail du sexe pour se procurer les substances addictives dont il est dépendant. Dans ce contexte, l'expérience qu'il fait de la sexualité a partie

¹⁷³ Barker souligne que l'amour romantique, qui est la forme d'amour la plus valorisée au sein du système mononormatif, a souvent pour conséquence d'isoler les nouveaux amoureux de leur réseau d'ami·es : « The romantic ideal can also mean we neglect the other people in our lives when we embark on a relationship. The important bond we have with friends is steadily weakened because one of us is now putting all their time and energy into their One. If we isolate ourselves from our friends, we may become even more stuck in a relationship because our partner really does become the only person we can rely on » (2018 : 66).

liée avec son métier. La seule activité sexuelle de Petites Cendres qui est représentée dans le cycle se situe toujours dans le cadre du travail, jamais dans la gratuité. Elle se révèle plutôt transitive et son objectif est d'offrir à celui qui la dispense sous forme de services une survie matérielle. Cette sexualité-là, que l'on pourrait qualifier de laborieuse, n'a rien à voir, dans le cas du personnage principal, avec le désir et le plaisir. Certes, Petites Cendres est représenté comme faisant de la sexualité son gagne-pain, mais il aurait également pu, bien qu'il soit travailleur du sexe, être représenté comme appréciant la sexualité, l'un n'empêchant pas (nécessairement) l'autre. Du coup, en ce qui concerne Petites Cendres, le cycle *Soifs* donne à voir un rapport à la sexualité particulièrement ancrée dans le capital¹⁷⁴. Le seul personnage pour lequel Petites Cendres fait corps avec son désir est Yinn, avec qui il ne vit cependant aucun rapprochement.

En ce qui concerne son rapport à l'espace-temps, Petites Cendres n'est pas maître de ses déplacements. Ceux-ci sont conditionnels aux propositions de ses clients et aux moments de la journée où de telles offres sont le plus susceptibles de lui être faites : le soir et la nuit. En outre, les lieux qu'il fréquente sont essentiellement ceux qui lui permettent d'obtenir de l'argent pour se procurer de la drogue, sans compter qu'en tant qu'itinérant, il n'a pas de véritable endroit de repos

¹⁷⁴ Il y a lieu de nuancer cette affirmation en considérant les travaux de Paola Tabet (2004), qui a montré que toute forme de sexualité impliquait, d'une manière ou d'une autre, un échange économique, qu'il n'existait pas de sexualité affranchie du capital. Comme l'affirme Félicie Drouilleau, dans *La grande arnaque. Sexualités des femmes et échange économique-sexuel*, Tabet « se demande [...] si l'on peut affirmer que « *l'échange économique-sexuel structure les relations sexuelles et la sexualité elle-même dans les rapports hétérosexuels* ». [...] [elle] montre comment la division sexuelle du travail et l'accès différencié des hommes et des femmes aux ressources concourent à l'utilisation par les femmes de la sexualité comme monnaie d'échange – la seule dont elles puissent effectivement disposer » (2005 : §2). Selon cette logique, il est préférable de considérer les différentes pratiques sexuelles à partir d'un spectre où certaines sont directement liées au fait de gagner de l'argent sonnante et d'autres contribuent indirectement à accéder à un certain confort matériel. Drouilleau souligne que « [l']originalité de Paola Tabet est d'avoir [...] opér[é] notamment une déconstruction très intéressante du concept de prostitution. L'ensemble des échanges économique-sexuels comprend, en effet, toute une série de rapports qu'il serait bien réducteur de nommer prostitution. [...] De cette manière, elle en conclut au peu de pertinence de l'utilisation du concept de prostitution en sciences sociales, au profit de celui d'échanges économique-sexuels, plus neutre » (2005 : §3). Or, dans le cas de Petites Cendres, même s'il est vrai qu'il s'adonne à des échanges économique-sexuels au même titre que Yinn avec son mari Jason par exemple, force est de constater que la sexualité à laquelle Petites Cendres a droit n'est pas celle qui découle de son propre désir et de ses propres goûts. En effet, dans tout le cycle, il n'a jamais de rapports sexuels gratuits avec une ou des personnes qu'il aurait librement choisies pour son plaisir et celui de son ou ses partenaires. Bien que toute sexualité s'inscrive dans l'économie capitaliste, celle de Petites Cendres y est particulièrement liée.

ni de réel espace à lui. Il dépend de la bienveillance de Yinn et de Jason, qui tolèrent parfois qu'il dorme sur le sofa rouge. Sa condition commence à se transformer à partir du *Jeune Homme sans avenir*, où il a une chambre à lui chez Mabel, puis dans *Aux Jardins des Acacias*, où il a son propre appartement, dans un environnement apaisant. Si son rapport à l'espace change, sa perspective du temps demeure marquée par l'angoisse. Petites Cendres a beau connaître de meilleures conditions au fur et à mesure que le récit progresse, sa réalité d'homme aux prises avec le VIH/sida se maintient. Il a certes accès à des soins constants à partir du septième tome, l'incitant à regagner espoir, mais sa vie demeure fragile, ce qui se répercute sur sa façon d'entrevoir l'avenir, qu'il ne peut aborder avec confiance. Si sa mobilité augmente avec le temps et qu'il a de plus en plus la capacité de choisir les lieux qu'il habite, il garde cependant un rapport attentiste quant à l'écoulement du temps, comme s'il ne pouvait faire fi de la vraisemblable imminence de sa mort, contrairement à Fatalité, à Herman, à Alexandra, à Léonie et à tous ces personnages qui narguent continuellement la mort en se moquant d'elle et en repoussant les limites de leur « brève immortalité » (*JA*, 38). Sur le plan de la temporalité, Petites Cendres conserve, malgré l'amélioration de ses conditions de vie, une crainte perpétuelle. Qu'à cela ne tienne, s'il y a un personnage qui, en dépit de sa santé précaire, n'en finit pas de vivre, c'est bien lui. Et cette vie, il la mène en bonne partie dans le Saloon Porte du Baiser qui, évoluant au gré des décès des drag queens qui l'ont jadis animé et des nouvelles recrues qui le métamorphosent désormais, entremêle le passé, le présent et le futur ; les souvenirs et les promesses.

Quant à l'amour, Petites Cendres entretient une fascination amoureuse envers Yinn. Incapable de s'en éloigner ou de l'oublier, il se torture continuellement. À force de voir Yinn pratiquer un amour détaché qu'il prodigue à tout le monde, c'est-à-dire un amour en agapè, et d'écouter les conseils de son ami Robbie qui lui répète de ne jamais s'attacher et de se percevoir comme étant un sujet amoureux apte à prendre des décisions et non comme un objet paralysé par

son impérieux désir, Petites Cendres arrive tant bien que mal à conjuguer avec son amour pour Yinn, au même titre qu'il parvient tant que faire se peut à maîtriser sa dépendance à la drogue. Dans le cas de Petites Cendres, le dispositif amoureux restreint plus qu'il n'impulse. En effet, l'amour que ressent Petites Cendres est indissociable du désir, et il s'agit d'un ardent désir qui le brûle plus qu'il ne le rassérène. En revanche, l'amour que Yinn transmet s'apparente davantage à une affection altruiste et à une bienveillance fraternelle et sororale. Il est mu par l'« amour de [s]on prochain » (LL, 9), partant du principe que tous les êtres humains, quels qu'ils soient, méritent d'être aimés. Sa compassion sans bornes et son infinie sollicitude sont possibles puisque Yinn n'est pas sous l'emprise de son désir, contrairement à Petites Cendres, qui s'en trouve plutôt submergé. Son rapport à l'amour étant plutôt celui que produit l'éros, il voudrait Yinn pour lui tout seul, même s'il sait que cela est impossible. En conséquence, il n'a jamais de relations affectivo-sexuelles satisfaisantes et encapacitantes. Par contre, sous le signe de la *philia*, son amitié avec Robbie, qui s'amplifie et se complexifie au fil des tomes – Robbie devenant de plus en plus prévoyant à l'égard de Petites Cendres¹⁷⁵, qu'il considère comme un être humain à part entière capable d'apporter une réelle différence dans ce monde où croît la haine –, est en quelque sorte ce à quoi Petites Cendres s'accroche, parfois anxieusement et avec possessivité.

¹⁷⁵ C'est d'ailleurs le cas dans le dernier roman de Blais, *Petites Cendres ou la capture*, dans lequel Robbie, qui réside maintenant en Alaska avec son mari, s'enquiert régulièrement de l'état de son ami en lui téléphonant.

CONCLUSION

L'étude des subjectivités queers dans l'œuvre blaisienne sous l'angle des dispositifs sexuels, amoureux et spatiotemporels a permis d'arriver à quelques constats. D'abord, comme on pouvait s'y attendre, on observe une évolution dans le traitement des personnages de 1972 à aujourd'hui. Dans le premier roman de Blais à ne mettre en scène que des homosexuels, la communauté n'existe pas. De fait, dans *Le Loup*, à l'exception de Sébastien, qui fait figure de proue et annonce une ère plus clémentine, les personnages sont atomisés, paralysés par la honte, prisonniers du système hétéropatriarcal capitaliste auquel ils n'ont d'autre choix que de se plier. Le protagoniste, dépeint comme pourvu d'une assurance et d'une authenticité peu communes chez ses semblables, repère les homosexuels autour de lui et essaie d'en prendre soin à travers l'amour qu'il leur voue. Ces êtres condamnés à la solitude connaissent alors, au contact du protagoniste, les balbutiements d'une communauté, du moins ceux de la relation dyadique que leur offre Sébastien. On a donc affaire dans *Le Loup* à un monde où la resubjectivation est en quelque sorte peu effective, car les conditions nécessaires à sa réalisation, soit la possibilité de faire partie d'une communauté et la reconnaissance mutuelle qui s'ensuit, sont absentes. Bernard se déteste et ne conçoit son existence que dans l'abjection, Georges est un père de famille moribond qui a cherché toute sa vie à résister à son désir homosexuel, Lucien, doté d'un énorme surmoi, se refuse tout plaisir, et Éric affiche les traits d'un homme désabusé et affamé qui vampirise Sébastien et profite coûte que coûte du peu qui s'offre à lui, quitte à blesser ceux qui l'entourent. La seule oasis de cet univers désertique où, malgré toute la bonne volonté de Sébastien, l'amour ne permet aucune rédemption, s'avère la brève relation entre Sébastien et Luc. Les deux sont du même âge, alors que tous les autres sont plus âgés, ce qui laisse entendre que la jeune génération est en train de se libérer de la honte et que des jours meilleurs sont à venir. Dans *Le Loup*, le règne de la visibilité n'est pas encore advenu et la

culpabilité continue de ronger la plupart des personnages, qui n'arrivent pas à vivre conformément à leur ressenti. Dans ces circonstances, le rapport au temps est marqué par l'urgence de vivre ce qui a été trop longtemps réfréné, puis par des attentes déçues. Les espaces de rassemblement exigent la fuite des villes, où le risque d'être reconnu est trop grand, au profit de la forêt et des champs, qui font office d'abris. Soulignons aussi qu'en l'absence de communautés de pairs, la reconnaissance s'exerce à travers les institutions, celles qui font se côtoyer de jeunes hommes, comme les séminaires et les conservatoires. Les relations entre enseignants et étudiants y fleurissent et ne sont pas sans traduire une misère affective et une carence amoureuse. Quant à la sexualité, soit elle se pratique sous le signe de la honte, du repentir et en toute hâte, soit elle est dépourvue de toute morale et de tout tabou, car elle s'avère de toute façon nécessairement ignoble selon le cadre moral de l'époque. Sébastien a bien conscience d'évoluer dans un champ de mines, il sait très bien que ses amants sont meurtris, mais dans sa jeunesse et sa naïveté, il croit pouvoir les sauver par son amour, cet amour sans jugement et assumé qu'il est le seul capable d'offrir. À cet égard, le roman illustre bien l'inefficacité de l'amour à soigner les autres et à se soigner soi-même. Les subjectivités queers que donne à voir *Le Loup* n'ont pas les conditions pour s'épanouir. En ce sens, Sébastien est en quelque sorte un personnage anachronique qui, malgré sa compassion et son écoute, ne parvient pas à réellement comprendre ses amants ni à être compris par eux. C'est un peu comme si Blais, dans *Le Loup*, avait transposé dans le Québec précédant la Révolution tranquille un personnage animé des idéaux de la libération sexuelle. En fait, l'auteur construit Sébastien comme s'il s'agissait d'un extraterrestre, d'une personne étrangère à sa culture, car il ne semble pas conscient que l'homosexualité est dépeinte comme mauvaise par l'idéologie dominante, ni qu'elle est réprimée. En ce sens, les normes culturelles de son époque n'ont en quelque sorte pas eu de prise sur lui, elles n'ont pas réussi à le formater. Sa queerité est donc double : il est bizarre à la fois aux yeux de la majorité et de ses pairs. À la différence de ses contemporains, Sébastien est

façonné comme ne se percevant pas anormal. En mettant en scène des subjectivités queers qui s'assument, et ce, dès ses premiers romans, Blais participe à la légitimation de la différence, rompant définitivement avec le regard moralisateur et familialiste qui dominait jusque-là.

L'Ange de la solitude est résolument plus proche de la réalité actuelle. Paru il y a tout de même une trentaine d'années, mais néanmoins dix-sept ans après *Le Loup*, il fait bel et bien exister une communauté, même si elle n'est pas parfaite. Après tout, les « filles de la bande » essaient, non sans difficultés, de reconfigurer leur espace-temps en vivant en commune. L'important ici n'est pas de déterminer si cette dernière fonctionne à merveille ou pas, mais bien de relever qu'il s'agit de la première fois¹⁷⁶ dans l'œuvre romanesque de Blais que l'intersubjectivité et la transformation mutuelle sont pensables et faisables entre personnages non hétérosexuels, en l'occurrence entre lesbiennes. Les premières manifestations d'une forme de communauté entre femmes sont certes attribuables aux *Nuits de l'Underground* (1978), mais elles sont plus prégnantes dans *L'Ange de la solitude*, malgré le caractère paradoxal du titre, qui laisse entendre que la réelle communion relève de l'utopie. Dans ce roman, la peur de rester seul·e s'apparente à un dispositif de subjectivation qui induit une série de comportements chez les personnages, comme en témoignent la décision de Johnie de fuir sur une île anglaise après sa rupture avec Lynda et les sorties nocturnes de l'Abeille pour trouver un réconfort affectivo-sexuel. Si l'on peut concevoir *Le Loup* comme un roman qui propose une réflexion philosophique sur les limites de l'amour, en ce sens que ce n'est pas parce qu'on aime une autre personne qu'on lui fait nécessairement du bien et qu'on s'en fait à soi, *L'Ange de la solitude* pourrait bien être perçu comme une œuvre qui s'interroge sur les possibles de la communauté. Que peut véritablement le regroupement de personnes dont les subjectivités se

¹⁷⁶ À certains égards, il s'agit plutôt de la deuxième fois. La première est observable dans *Les Nuits de l'Underground*. Si personne n'y vit en commune comme dans *L'Ange de la solitude*, les personnages féminins se regroupent tout de même dans plusieurs lieux de socialisation lesbiens, tels que des bars, des cafés, des théâtres, ce qui tranche radicalement avec *Le Loup*, où aucun espace de rencontre dédié aux homosexuels n'est présent.

recourent et s'influencent ? Par ailleurs, quelles peuvent être les conséquences, sur les queers, de l'individualisme prôné par le néolibéralisme, système économique dont les effets pervers sont fortement décriés dans *L'Ange de la solitude* ? En fait, le roman donne à voir un groupe de femmes qui essaient de résister à l'hétéropatriarcat capitaliste ambiant en choisissant de vivre en commune et en prenant soin les unes des autres. La difficulté de sortir des profondes ornières du régime dominant est maintes fois soulignée, et on voit à plusieurs reprises les personnages échouer dans leur quête d'instaurer un monde alternatif. Mais ce qui est le plus remarquable, c'est qu'ils tentent de faire bouger les piliers du temple hétéropatriarcat capitaliste. En ce sens, leur volonté de changement, leur audace et leur détermination, malgré leur tendance à l'engluement et à la stagnation, sont évidentes. Ce faisant, le texte pointe que la lutte menée par les personnages, s'il est vrai qu'elle se révèle ardue, est absolument nécessaire, mais qu'elle ne produira pas nécessairement les fruits escomptés, car les bienfaits que promet la résistance peuvent parfois être décevants. C'est donc aussi à une réflexion sur le pouvoir du militantisme que nous convie Blais dans ce roman. En somme, dans *L'Ange de la solitude*, à la différence du *Loup*, où le regroupement des subjectivités dissidentes n'est même pas encore pensable, les personnages sont capables de se fédérer, la révolte est en marche, mais le piège de la sclérose n'est jamais bien loin et la nuit demeure le moment le plus propice à l'expression des subjectivités queers, alors que le jour n'a pas encore perdu son pouvoir d'oppression, ce qui est particulièrement vrai dans *Le Loup* aussi. Dans ce contexte, l'écoulement du temps se fait au ralenti, les personnages se complaisent à se vautrer et la langueur résume leur mode de fonctionnement. Il y a bien quelques autres personnages qui valorisent l'efficacité et qui carburent à la rapidité, mais dans l'ensemble, l'appartement de l'Abeille est plus propice à la lenteur désintéressée qu'à l'empressement organisé et orienté selon un objectif précis. Les lieux sont donc à l'image du temps. Ils connotent la répétition, l'immutabilité et le désœuvrement. L'univers des bars lesbiens est d'ailleurs peu représenté. C'est dans

l'appartement de l'Abeille, point focal du roman, que les actions se déroulent, et rarement à l'extérieur, à la différence du *Loup*, où les rapprochements ont souvent lieu dehors. Mais même si le logis de la commune est couramment plein des femmes qui l'habitent, en fait, rien ne s'y produit véritablement. C'est plutôt le temps lent des affects, pour le dire avec Freeman, qui est exprimé. À propos de l'amour, *L'Ange de la solitude*, à l'instar du *Loup*, en propose aussi une réflexion, mais cette fois-ci, elle concerne davantage différents types d'arrangements amoureux que peuvent performer les relations queers. Les personnages expérimentent, essaient de se sortir du couple traditionnel, repensent les structures intimes et affectives. Ce n'est pas pour autant que tout se passe sans accros : ils s'écorchent parfois, se blessent, leur intégrité n'est pas toujours respectée, mais ils osent s'éloigner des sentiers battus. Quant à la sexualité, c'est surtout sous le signe de la faim et du corps des femmes qu'elle est représentée. Blais évoque une sexualité au féminin qui fait appel à un matrilignage afin d'inscrire les plaisirs de celles qui y prennent part dans une pensée féministe faisant table rase de la sexualité patriarcale. Encore une fois, certains personnages se sentent froissés, ne sont pas toujours à l'aise, mais la volonté de penser la sexualité en dehors de la matrice hétéropatriarcale est manifeste. Quant au personnage de Gérard, son traitement a permis de bonifier l'analyse en montrant comment s'articulaient sexe, genre et race avec temps, espace, amour et sexualité dans le roman à l'étude. En considérant d'autres personnages racisés comme Fatalité et Robbie, on observe que parmi tous ceux qui décèdent dans l'univers blaisien, les non-Blancs semblent surreprésentés. En témoignent la mort prématurée de Gérard et de Fatalité de même que celle des amis portoricains de Robbie venus assister à l'ouverture de son nouveau bar, sans compter la perpétuelle imminence du trépas de Petites Cendres. En revanche, la disparition de Gérard et celle de Fatalité font l'objet d'importantes cérémonies qui constituent des leitmotifs au sein du récit et qui ont pour but de les préserver de l'oubli. C'est surtout le rapport à l'espace-temps des

personnages racisés qui est en jeu ici, ce qui laisse entendre que leur place et leur longévité ne sont jamais garanties, qu'elles sont continuellement menacées.

Enfin, le cycle *Soifs*, grande réflexion éthicophilosophique sur notre contemporanéité et notre avenir, pose un regard plus ample et plus souple sur les subjectivités queers, notamment parce qu'il s'agit d'un roman-fleuve qui se déploie sur plus de vingt ans. Conséquemment, les personnages ont le temps de se transformer, sans compter qu'on ne produit évidemment pas les mêmes effets en 200 pages qu'en 4000. À travers la figure centrale de Petites Cendres, seul personnage queer du cycle qui est présent dans autant de tomes (sept sur dix)¹⁷⁷ et qui même le dépasse¹⁷⁸, on est témoin du parcours de vie de ce travailleur du sexe travesti, homosexuel, toxicomane, racisé et itinérant qui reprend peu à peu le contrôle de sa propre destinée. C'est somme toute une approche beaucoup plus individualisante que propose Blais dans cette série, même s'il s'agit, comme on le sait déjà, d'un chœur immense qui ne donne préséance à aucun personnage, qui ne hiérarchise aucune forme de vie et qui prête volontiers voix aux exclus de toutes sortes. Mais le cycle *Soifs* fait surtout de Petites Cendres un observateur de son époque et de son microcosme, auquel le lecteur ou la lectrice a accès grâce aux pensées, aux paroles et aux actions du protagoniste, lesquelles s'entremêlent au moyen du flux de conscience. À la différence de *L'Ange de la solitude*, la communauté, même si elle est très présente en raison des lieux de rassemblement que sont notamment la maison de Yinn, le Saloon Porte du Baiser et le bar de Robbie, semble moins problématisée par le récit, sans doute parce qu'entretiens, c'est-à-dire depuis la publication de *L'Ange de la solitude*, elle a fait l'objet d'une naturalisation. Exister aux yeux d'une personne à la fois (*Le Loup*), d'une communauté

¹⁷⁷ En termes de personnage queer, la critique a surtout retenu Jacques, professeur gai sidéen à l'agonie dans le premier tome et qui n'en excède d'ailleurs pas les frontières. Il a sans doute marqué les esprits parce qu'on le trouve dès le premier opus, mais sa présence dans la série et son effet sur celle-ci sont sans commune mesure avec Petites Cendres.

¹⁷⁸ Comme on le sait déjà, Blais a choisi de faire vivre Petites Cendres au-delà du cycle en en faisant le protagoniste de son avant-dernier roman, *Petites Cendres ou la capture*.

fermée qui se protège jalousement (*L'Ange de la solitude*) et de tout un quartier, dans l'espace urbain et au grand jour (*Soifs*) ne correspond pas à la même réalité. Et cette gradation, au fil des années et des publications, est tangible, d'où la pertinence d'adopter une perspective diachronique pour analyser la représentation des subjectivités queers dans l'œuvre blaisienne, dont l'envergure s'y prête. C'est un peu comme si on assistait, dans le microcosme cendrien, à une réconciliation entre l'individuel et le collectif, entre le singulier et le pluriel. La communauté y semble moins problématique, les membres qui en font partie y trouvant plus leur compte et la vivant davantage comme un acquis¹⁷⁹. Un équilibre durable semble donc émerger de l'univers de Petites Cendres dans le cycle *Soifs*, même si le monde y est dépeint, de façon typiquement blaisienne, dans toute sa vulnérabilité et sa brutalité. Rappelons aussi qu'en ce qui concerne plus spécifiquement son rapport à la sexualité, Petites Cendres n'est jamais représenté, malgré son incommensurable désir pour Yinn, comme pratiquant une sexualité récréative. Pour lui, il s'agit toujours d'un travail auquel il peut plus ou moins se soustraire. Sur le plan amoureux, Petites Cendres est assailli et accaparé par sa passion pour Yinn. On le voit alors comme étant sans cesse sous l'emprise des braises ardentes du désir. C'est donc un amour qui le tourmente et le torture. En revanche, avec Robbie, il entretient une relation amicale durable qui, malgré certains écueils, perdure et lui est somme toute très bénéfique. Enfin, à propos de l'espace-temps, mentionnons qu'en raison de sa situation d'itinérance, dont il s'affranchira peu à peu, Petites Cendres n'a pas de place à lui, sans

¹⁷⁹ À propos du rôle des communautés dans *Les Nuits de l'Underground*, *L'Ange de la solitude* et le cycle *Soifs*, Ricouart fait remarquer : « Avec la série *Soifs*, un univers beaucoup plus complexe, parallèle à la complexité de la vie au XXI^e siècle, sans doute, a été abordé. La vie en communauté n'est plus ce qu'elle était, elle n'est peut-être plus nécessaire de la même façon que dans les années 1970 ou 1980. Les communes ont disparu, de même que de nombreux bars ou librairies de femmes, tous ces lieux de rencontres autrefois essentiels à la survie. [...] Le microcosme représenté par le bar ou par l'appartement communautaire, tels qu'ils ont pu être observés dans *Les nuits de l'Underground* ou dans *L'ange de la solitude*, s'est étendu avec la complexité de différents groupes apparaissant dans le cycle *Soifs*. [...] Dans la série *Soifs*, les communautés formées par le hasard des rencontres sur cette île des Caraïbes sont peut-être aussi refermées sur elles-mêmes que la commune présente dans *Les nuits de l'Underground* ou *L'ange de la solitude*, mais elles offrent la perspective d'un monde plus diversifié et riche » (2019 : 117-118).

compter que son temps ne lui appartient pas vraiment, étant obligé de s'ajuster aux demandes de ses clients et condamné à attendre sa mort annoncée, en raison de sa séropositivité et de son mode de vie dit dissolu, qui n'arrive pourtant jamais.

L'objectif principal de cette thèse était de rendre compte des subjectivités sexuelle, amoureuse et spatiotemporelle des personnages non hétérosexuels d'une autrice québécoise majeure qui en a parlé plus ou moins extensivement dans ses romans pendant plus de soixante ans. Mentionnons par exemple que si *La Belle Bête* (1959) ne porte pas spécifiquement sur la queerité en matière de sexualité, il fait tout de même de la laideur et de la monstruosité son thème central, lequel est aussi lié au queer. Et que dire de *David Sterne* (1967), qui aborde le suicide, le viol, les mauvais traitements ? Il a fallu attendre 1972 pour que le queer s'affiche à travers l'axe sexe/genre/désir (Butler), mais il était là dès le départ, et il y est encore, non seulement à travers *Petites Cendres*, mais aussi grâce à d'autres personnages du cycle *Soifs*, comme Mick, un adolescent queer qui milite pour les droits des personnes LGBTQ. En fait, dans l'œuvre de Blais, les personnages conventionnels et attachés à la morale de leur temps ne sont pas absents, mais ils agissent plutôt comme contre-figures. Ils sont là davantage par souci de vraisemblance, car le monde dans lequel nous vivons produit encore de tels sujets qui sont autant de vecteurs de discrimination et d'exclusion. C'est souvent le cas des personnages de mères, comme Sophie et Somo. Alors que la première rappelle continuellement sa fille Doudouline à l'ordre pour éviter qu'elle ne s'égaré dans ses tentatives de restructuration du monde, la seconde se comporte pareillement auprès de Yinn afin qu'il n'aille pas trop loin dans ce qu'elle perçoit comme une « folie », car son fils est bien résolu à transformer la société¹⁸⁰. En ce sens, l'œuvre romanesque

¹⁸⁰ Soulignons cependant que Sophie et Somo, si elles portent aussi les défauts de leur génération, appuient leurs enfants et les communautés dans lesquelles ils s'engagent, ce qui fait d'elles des personnages résolument complexes que l'instance narrative se garde bien de condamner.

blaisienne est un terrain d'expérimentation où se confrontent les opinions et où l'écoute, l'empathie et l'inclusion sont valorisées. Ce faisant, elle n'a de cesse de mettre de l'avant des modes de vie alternatifs et de célébrer la diversité, qu'on pense à Jean Le Maigre, jeune adolescent tuberculeux qui dans *Une Saison dans la vie d'Emmanuel* écrivait de la poésie dans une famille de cultivateurs pauvres n'ayant rien à faire de l'instruction et aux yeux de laquelle seules les choses palpables relevant de la terre comptaient, ou à la révérende Ézéchielle, qui dans le cycle *Soifs* a pour mission de recueillir toutes les rejetées de l'Église et a l'ambition de les sauver par sa miséricorde.

J'ai fait la démonstration dans cette thèse que si les dispositifs amoureux, sexuels, spatiaux et temporels, nécessairement configurés de façon hétéropatriarccapitalistes¹⁸¹, ont le plus souvent pour effet de forger des subjectivités straights, les personnages de Blais dans le corpus à l'étude cherchent à s'en soustraire afin d'exprimer leur singularité. Du coup, pour le dire avec Boisclair et Landry, Blais fait accéder à l'existence les subjectivités « “hors normes” [...] ; ceux et celles qui échouent aux tests des normes : les gais, les lesbiennes, les gros·ses, les dépressif·ve·s, les autistes, les anorexiques, les non-blanc·he·s, non-hétéros, etc. » (Boisclair, Landry et Poirier Girard, 2020 : 18). Ces sujets ont tous été forgés par des dispositifs de subjectivation hétérocisnormatifs, et c'est précisément « à la déconstruction de ces dispositifs visant à produire des sujets normatifs que s'emploie la pensée queer » (Boisclair, Landry et Poirier Girard, 2020 : 11) et, à travers elle, l'œuvre blaisienne, car

le queer, c'est la façon de faire *tabula rasa* pour réinstaurer un désordre organique, qui ne restreint pas mais qui prolifère, qui distingue mais ne distribue pas de valeurs. Il faut donc découdre, dégonfler, défaire, car c'est en passant par ce processus qu'on pourra ensuite reconstruire, mais cette fois-ci non pas dans une visée d'uniformisation normative et doxique (autant que toxique), mais en laissant l'imagination foisonnante

¹⁸¹ Afin de rendre compte de l'omniprésence et de la violente influence du système hétéropatriarccapitaliste, Isabelle Boisclair, Pierre-Luc Landry et moi avons écrit dans *QuébecQueer* : « C'est tout l'appareil de gestion qui y passe, donc. Le temps, l'espace, l'économie et le productivisme, l'alimentation... tout ce qui a été institué jusqu'ici, du fait même que tout ce qui a été institué l'a été en régime patriarcal-capitaliste [...]. [...] Tout ce qui a été ritualisé l'a été par l'imaginaire hétérocapitaliste » (2020 : 17).

des singularités accomplir ce qu'elles ont à accomplir pour elles-mêmes (Boisclair, Landry et Poirier Girard, 2020 : 17).

C'est bien à cette déconstruction, puis à cette reconstruction que Blais participe. Et dans *Aux Jardins des Acacias*, ce désordre organique que l'auteurice ne cesse d'actualiser par son art, elle le nomme le « Règne de la Poésie¹⁸² ».

¹⁸² « [...] ces filles [Léonie et Alexandra] dont le langage était saugrenu, pensait Petites Cendres, avaient une confiance illimitée en un avenir où les appellations, les mots dénonciateurs et accusateurs n'existeraient plus, car ces désignations avaient souvent un ton religieux et moral qui divisait, écartait, disaient-elles, quand Petites Cendres ne serait plus de ce monde, cela se passerait bien sûr de leur vivant, disaient-elles, mais pas demain, dans une trentaine d'années peut-être ou davantage, on aurait une tout autre façon de vivre et les mots ne seraient plus les mêmes, l'idée révolutionnaire bien que saugrenue de ces filles, c'était qu'on vivrait alors en cette époque nouvelle et aux mots renouvelés, on vivrait tous sous le Règne de la Poésie, dans l'abolition des appellations destructrices ou défaitistes, racistes ou sexistes, non, toutes ces sottises seraient finies, disaient-elles, oui, ce serait la fin des espèces séparées et tous seraient réunis par la neutralité poétique des mots ne contenant ni jugement ni haine, comme si le mot amour seul était répété à l'infini, avait dit Alexandra, vraiment c'était fou de les entendre proclamer ce Règne de la Poésie en lequel elles croyaient, mais elles étaient si charmantes, dans leurs débardeurs, qu'on aurait pu se mettre à les croire, pensait Petites Cendres » (*JA*, 203-204).

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

- BLAIS, Marie-Claire (1990 [1972]), *Le Loup*, Montréal, Boréal.
BLAIS, Marie-Claire (1992 [1989]), *L'Ange de la solitude*, Montréal, Typo.
BLAIS, Marie-Claire (1995), *Soifs*, Montréal, Boréal.
BLAIS, Marie-Claire (2001), *Dans la foudre et la lumière*, Montréal, Boréal.
BLAIS, Marie-Claire (2005), *Augustino et le chœur de la destruction*, Montréal, Boréal.
BLAIS, Marie-Claire (2008), *Naissance de Rebecca à l'ère des tourments*, Montréal, Boréal.
BLAIS, Marie-Claire (2010), *Mai au bal des prédateurs*, Montréal, Boréal.
BLAIS, Marie-Claire (2012), *Le Jeune Homme sans avenir*, Montréal, Boréal.
BLAIS, Marie-Claire (2014), *Aux Jardins des Acacias*, Montréal, Boréal.
BLAIS, Marie-Claire (2015), *Le Festin au crépuscule*, Montréal, Boréal.
BLAIS, Marie-Claire (2017), *Des Chants pour Angel*, Montréal, Boréal.
BLAIS, Marie-Claire (2018), *Une Réunion près de la mer*, Montréal, Boréal.

Autres œuvres littéraires mentionnées

- BLAIS, Marie-Claire (1990 [1978]), *Les Nuits de l'Underground*, Montréal, Boréal.
BLAIS, Marie-Claire (2002), *Écrire des rencontres humaines*, Notre-Dame-des-Neiges, Éditions Trois-Pistoles.
BLAIS, Marie-Claire (2012 [1993]), *Passages américains*, Montréal, Boréal.
BLAIS, Marie-Claire (2020), *Petites Cendres ou la capture*, Montréal, Boréal.
GAUCHER ROSENBERGER, Georgette (1987), *Océan, reprends-moi : poèmes choisis, 1935-1987*, Laval, Trois.
NAVARRE, Yves (1991), *Ce sont amis que vent emporte*, Paris, Flammarion.

Études et réception critiques du corpus

- ALLEN, Lydia D. (1992), *Narrative Strategies/Feminist Perspectives and Marie-Claire Blais* (M.A.), Université McGill, Montréal.
ANDERSEN, Marguerite (1988), « Subversive Texts : Québec Women Writers », *Studies in Canadian Literature / Études en littérature canadienne*, [En ligne], vol. 13, n° 2, <https://journals.lib.unb.ca/index.php/SCL/article/view/8081/9138>.
ARGUIN, Maurice (1976), « Portrait : Marie-Claire Blais », n° 22, p. 11.
ARSENAULT, Rachel (2013), « Représentations de la souffrance dans *Soifs* de Marie-Claire Blais » (M.A.), Université McGill, Montréal.
BELL, Anne C. (1984), *La littérature et le mal dans l'œuvre romanesque de Marie-Claire Blais* (M.A.), Université Mc Gill, Montréal.
BELL, David et Gill Valentine (1995), *Mapping Desire : Geographies of Sexualities*, Londres, Routledge.
BELL, Kirsty (2009), « La Peintre dans *L'Ange de la solitude* de Marie-Claire Blais », *Dalhousie French Studies*, vol. 87, p. 25-38.
BELL, Kirsty (2014), *Coprésences et entrecroisements. Le pictural et le narratif chez Marie-Claire Blais et Sergio Kokis*, Amsterdam/New York, Rodopi.

- BIRON, Michel (2005), « De la compassion comme valeur romanesque », *Voix et Images*, vol. 31, n° 1, p. 139-146.
- BIRON, Michel (2010a), « La compassion comme valeur romanesque : l'exemple de Marie-Claire Blais », *Études françaises*, vol. 46, n° 1, p. 27-39.
- BIRON, Michel (2010b), « Écriture et compassion : Soifs de Marie-Claire Blais », *La conscience du désert*, Montréal, Boréal.
- BIRON, Michel (2016), « Une littérature qui déborde », *Liberté*, n° 312, p. 23-24.
- BIRON, Michel (2019), « Le bouleversement infini du monde », dans Daniel Letendre et Élisabeth Nardout-Lafarge (dir.), *Lectures de Marie-Claire Blais*, Montréal, PUM, p. 19-42.
- BIRON, MICHEL (2020), « Le cycle *Soifs* - Marie-Claire Blais », *L'Inconvénient*, n° 80, p. 25.
- BLAIS et al. (2018), « Cahier Marie-Claire Blais », *Lettres québécoises*, n° 169, p. 4-27.
- BLAIS, Marie-Claire et Lise Gauvin (2020), *Les lieux de Marie-Claire Blais : entretiens*, Montréal, Nota Bene.
- BLOOM, Myra (2011), « Paratactics : Marie-Claire Blais's Feminist Praxis in *Soifs* », *Québec Studies*, vol. 52, p. 123-136.
- BOIVIN, Aurélien, Lucie Robert et Ruth Major-Lapierre (1983), « Bibliographie de Marie-Claire Blais », *Voix et Images*, vol. 8, n° 2, p. 249-295.
- BOULANGER, Ghislaine (2004), *Feintes, essences et mimesis chez Nicole Brossard, Patrick Imbert et Marie-Claire Blais* (Ph. D.), Université d'Ottawa.
- BOULANGER, Ghislaine (2008), *L'une passe-t-elle sans l'autre ? Le problème des solidarités identitaires dans L'Ange de la solitude*, dans Janine Ricouart et Roseanna Dufault (dir.), *Visions poétiques de Marie-Claire Blais*, Montréal, Remue-Ménage, p. 211-229.
- CHAMBERLAND, Roger (1981), « Libre conversation avec Marie-Claire Blais : fragments d'elle-même », *Québec français*, n° 43, p. 39-41.
- CHASSÉ, Paul P. (1972), « Le Québécois d'après les romans de Marie-Claire Blais », *Modern Language Studies*, vol. 2, n° 2, p. 83-89.
- CLICHE, Élane (1983), « Un rituel de l'avidité », *Voix et Images*, vol. 8, n° 2, p. 229-248.
- CÔTÉ-FOURNIER, Laurence (2013), « De l'empathie comme contrainte formelle : Marie-Claire Blais, *Le jeune homme sans avenir*, Boréal, 2012, 301 p. », *Liberté*, n° 300, p. 38.
- COUILLARD, Marie (1984), « Écrire et vivre au Québec des femmes : impression et expression d'une culture », *North Dakota Quarterly*, vol. 52, n° 3, p. 87-99.
- COUILLARD, Marie (1997), « Lieux de femmes chez Marie-Claire Blais : de la pénombre à l'illumination », dans Joëlle Cauville et Metka Zupančič (dir.), *Réécriture des mythes : l'utopie au féminin*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, p. 131-139.
- DANSEREAU, Estelle (1996), « Lieu de plaisir, lieu de pouvoir : le bavardage comme contre-discours dans le roman féministe québécois », *Voix et Images*, vol. 21, n° 3, p. 429-451.
- DE VAUCHER GRAVILI, Anne (1995), « Marie-Claire Blais : l'écriture n'est pas une vie normale », *L'écriture féminine au Québec*, Venise, Supernova, p. 11-26.
- DE VAUCHER GRAVILI, Anne (2012), « Marie-Claire Blais : une écriture au cœur du genre », *Francofonia studi e ricerca sulle letterature di lingua francese*, n° 62, p. 59-68.
- DUFAULT, Roseanna Lewis (1991), « The Decline of the American Empire According to Marie-Claire Blais », *Québec Studies*, vol. 13, p. 47-53.
- DUFAULT, Roseanna Lewis (1997), « Acting Mothers : The Maternal Role in Recent Novels by Marie-Claire Blais and Anne Hébert », dans Roseanna Lewis Dufault (dir.), *Women by Women : The Treatment of Female Characters by Women Writers of Fiction in Quebec since 1980*, Cranbury, Associated University Press, p. 181-194.

- DUPRÉ, Louise (1990), « L'amour : cette autre identité », *Voix et Images*, vol. 15, n° 2, p. 298-301.
- DURAND, Monique (1997), « Marie-Claire Blais : parcours d'une écrivaine », *ICI Radio-Canada Première*, [En ligne], <http://ici.radio-canada.ca/premiere/premiereplus/livres/94694/marie-claire-blaisnbsp-parcours-dun-ecrivain>.
- FABI, Thérèse (1973), *Le monde perturbé des jeunes dans l'œuvre de Marie-Claire Blais*, Montréal, Agence d'Arc.
- FAVRE, Isabelle (2001), « Réalisme poétique chez Marie-Claire Blais », *LittéRéalité*, vol. 13, n° 1, p. 13-19.
- FAVRE, Isabelle (2002), « History and Kitsch in Marie-Claire Blais' *L'Ange de la solitude* », dans Martine Antle et Dominique Fisher (dir.), *The Rhetoric of the Other : Lesbian and Gay Strategies of Resistance in French and Francophone Contexts*, New Orleans, University Press of the South, p. 131-142.
- FORTIER, Frances (1990), « *L'Ange de la solitude* ou l'a-modernité comme une geste lyrique », *Urgences*, n° 28, p. 79-93.
- FRÉMONT, Gabrielle (1981), « Marie-Claire Blais : au cœur de l'angoisse », *Québec français*, n° 43, p. 41-44.
- GIRARD, Guillaume (2014), *Identité de genre et resubjectivation dans Mai au bal des prédateurs (2010) de Marie-Claire Blais et Mes mauvaises pensées (2005) de Nina Bouraoui (M.A.)*, Université du Québec à Chicoutimi.
- GIRARD, Guillaume (2015), « Identité de genre et queerness dans *Mai au bal des prédateurs* de Marie-Claire Blais », dans Louis-Serge Gill et David Laporte (dir.), *Voix nouvelles, voies plurielles : marginalités, positions critiques et horizons d'attentes*, Rimouski, Tangence éditeur, p. 21-28.
- GODIN, Azade (1969), *Le désespoir de vivre dans l'œuvre de Marie-Claire Blais (M.A.)*, Université McGill, Montréal.
- GOULD, Karen L. (1998), « Geographies of Death and Dreams in Marie-Claire Blais's *Soifs* », *Québec Studies*, vol. 25, p. 97-104.
- GOULD, Karen L. (1999), « La nostalgie postmoderne : Marie-Claire Blais, Dante et la relecture littéraire dans *Soifs*, *Études littéraires*, vol. 31, no 2, p. 71-82.
- GREEN, Mary Jean (1995), *Marie-Claire Blais*, New York, Twayne Publishers.
- GREISS, Roger (1973), *Le temps dans l'œuvre romanesque de Marie-Claire Blais (M.A.)*, Université du Québec à Trois-Rivières.
- HUGLO, Marie-Pascale (2011), « Émergences : mémoire et apparition dans *Soifs* », *Voix et Images*, vol. 37, n° 1, p. 45-56.
- INKEL, Stéphane (2011), « Mémoire du présent », *Voix et Images*, vol. 37, n° 1, p. 87-98.
- JULIEN, Jacques (2011), « Les yeux fertiles », *Mæbius*, n° 131, p. 132-138.
- KYLOUŠEK, Petr (2011), « La poétique baroque de Marie-Claire Blais », *Voix et Images*, vol. 37, n° 1, p. 57-71.
- LAILLOU SAVONA, Jeannelle (2010), « La présence lesbienne dans le théâtre féministe québécois des années 1975-1985 chez Marie-Claire Blais, Pol Pelletier et Jovette Marchessault », *Voix et Images*, vol. 36, n° 1, p. 115-129.
- LAURENT, Françoise (1986), *L'œuvre romanesque de Marie-Claire Blais*, Montréal, Fides.
- LEFORD-FAVREAU, Julien et Élisabeth Nardout-Lafarge (dir.) (2016), « Marie-Claire Blais : une écrivaine de la marge », *Liberté*, n° 312, p. 20-45.
- LETENDRE, Daniel (2012), « Faire entendre sa voix. L'adolescent en crise et le roman québécois récent », *Tangence*, n° 98, p. 101-121.

- LETENDRE, Daniel (2017), « D'Une saison dans la vie d'Emmanuel au cycle *Soifs* : renversement et redéfinition sexuelle des espaces de pouvoir et de domination chez Marie-Claire Blais », Christophe Batsch et François Saquer-Sabin (dir.), *Les espaces sexués : topographie des genres dans les espaces imaginaires et symboliques*, Zürich, LIT Verlag, p. 87-89.
- LETENDRE, Daniel (2020), « Réécrire les liaisons identitaires : Marie-Claire Blais et les années 1970 », dans Daniel Letendre et Élisabeth Nardout-Lafarge (dir.), *Lectures de Marie-Claire Blais*, Montréal, PUM, p. 79-97.
- LETENDRE, Daniel et Élisabeth Nardout-Lafarge (2019), *Lectures de Marie-Claire Blais*, Montréal, PUM.
- MAJOR, Rachel (1986), *L'écriture au féminin au Québec : une étude de deux auteurs contemporains* (Ph. D.), University of Oregon, Eugene.
- MARCOTTE, Gilles (1983), « Marie-Claire Blais : "Je veux aller le plus loin possible". Entrevue », *Voix et Images*, vol. 8, n° 2, p. 191-209.
- MARÉCHAL, Mariève (2015), « Des tiers espaces pour conjurer l'absence : (re)découvrir les écritures lesbiennes québécoises », *Québec Studies*, vol. 59, [En ligne], <https://www.liverpooluniversitypress.co.uk/journals/article/54247>.
- MARÉCHAL, Mariève (2018a), *Conjurer l'absence : pratiques du tiers espace dans les littératures lesbiennes francophones* (Ph. D.), Université d'Ottawa.
- MARÉCHAL, Mariève (2018b) « Générer l'inédit : le traitement du temps dans les écritures lesbiennes québécoises », dans Isabelle Kirouac, Ariane Brun del Re et Mathieu Simard (dir.), *L'espace-temps dans les littératures périphériques du Canada*, Ottawa, David, p. 185-208.
- MARÉCHAL, Mariève (2020), « Les archipels : célébration poético-critique des littératures lesbiennes québécoises (1975-1992) », *Lettres québécoises*, n° 178, p. 36-37.
- MAUGUIÈRE, Bénédicte (1998), « L'Homo/textualité dans les écritures de femmes au Québec », *The French Review*, vol. 71, n° 6, p. 1036-1047.
- MILLOT, Louise (1989), « Le dernier Marie-Claire Blais : *L'Ange de la solitude* de Marie-Claire Blais, Montréal, VLB éditeur, 1989, 135 p. », *Lettres québécoises*, n° 55, p. 24-25.
- NADEAU, Vincent (1974), *Marie-Claire Blais : le noir et le tendre, étude d'Une saison dans la vie d'Emmanuel, suivie d'une bibliographie critique*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.
- NADEAU, Vincent (1990), « Des filles et du grand méchant loup : une lecture de *L'Ange de la solitude* », *Québec Studies*, vol. 10, p. 45-49.
- NADEAU, Vincent (1990), « Des filles et du grand méchant loup : une lecture de *L'Ange de la solitude* », *Québec Studies*, vol. 10, p. 45-49.
- NAVARRO, Pascale (2005), « Marie-Claire Blais : portrait d'une insoumise », *Entre les lignes*, vol. 1, n° 4, p. 32-34.
- OLSCAMP, Marcel (2015), « Aux jardins des acacias de Marie-Claire Blais », *Spirale*, n° 252, p. 73-74.
- OORE, Irène (1985), *Le désir dans l'œuvre romanesque de Marie-Claire Blais* (Ph. D.), University of Western Ontario, London.
- OORE, Irène et Oriel C.L. MacLennan (1998), *Marie-Claire Blais : An Annotated Bibliography*, Toronto, ECW Press.
- OPREA, Denisa-Adriana (2016), « Entre l'extase et la décadence : la série *Soifs*, de Marie-Claire Blais », dans *Nouveaux discours chez les romancières québécoises : Monique Proulx, Monique LaRue et Marie-Claire Blais*, Paris, L'Harmattan, p. 193-243.
- PERRON, Dominique (1993), « Les discours sociaux dans *Les Nuits de l'Underground* de Marie-Claire Blais », *Canadian Literature*, n°s 138-139, p. 53-70.

- PICH PONCE, Eva (2010), *Les espaces de l'identité et de la multiculturalité dans l'œuvre romanesque de Marie-Claire Blais* (Ph. D.), Université de Valence.
- PICH PONCE, Eva (2011), « Le “Belle Bête” de la littérature contemporaine : la présence de l'animal dans les romans de Marie-Claire Blais », *Studies in Canadian Literature / Études en littérature canadienne*, vol. 36, n° 1, p. 204-222.
- POIRIER GIRARD, Guillaume (2020), « Subjectivités lesbiennes queer et hétérotopies dans *Les nuits de l'Underground* de Marie-Claire Blais », dans Isabelle Boisclair, Pierre-Luc Landry et Guillaume Poirier Girard, *QuébecQueer : le queer dans les productions littéraires, artistiques et médiatiques québécoises*, Montréal, PUM, p. 179-195.
- POULIN, Gabrielle (1978), « Saphisme, mystique et littérature : *Les Nuits de l'Underground* de Marie-Claire Blais », *Lettres québécoises. La revue de l'actualité littéraire*, n° 12, p. 6-8.
- PROULX, Stéphanie (2018), *Les représentations de la mémoire de la Shoah dans Le ciel de Bay City de Catherine Mavrikakis, Jonas de mémoire d'Anne Élane Cliche et le cycle Soifs de Marie-Claire Blais* (M.A.), Université de Montréal.
- QUIRION, Jean-François (2002), *Représentations de l'identité gaie dans les romans québécois* (M.A.), Université de Sherbrooke.
- RÉDACTION (1959), « Rencontre avec Marie-Claire Blais », *Points de vue*, p. 9.
- RICOUART Janine (1991), « The Question of Lesbian Identity in Marie-Claire Blais's Work », dans Janice Morgan, Colette T. Hall, Carol L. Snyder (dir.), *Redefining Autobiography in Twentieth-Century Women's Fiction : An Essay Collection*, New York, Garland, p. 169-190.
- RICOUART, Janine (2008), « Vision politique de Marie-Claire Blais ou les avatars de la vie en Amérique du Nord », dans Janine Ricouart et Roseanna Dufault (dir.), *Visions poétiques de Marie-Claire Blais*, Montréal, Remue-ménage.
- RICOUART, Janine (2019), « Féminisme et humanisme de Marie-Claire Blais », dans Daniel Letendre et Élisabeth Nardout-Lafarge (dir.), *Lectures de Marie-Claire Blais*, Montréal, PUM, p. 99-118.
- RICOUART, Janine et Roseanna Dufault (dir.) (2008), *Visions poétiques de Marie-Claire Blais*, Montréal, Remue-ménage.
- ROCHE, Daria M. (2000), *From Object to Subject: Language and the Body in Novels by Marie Cardinal, Christiane Rochefort, Marie-Claire Blais, and Marie Darrieussecq* (Ph. D.), Indiana University, Bloomington.
- ROCHON, François (2016), « Homosexualité et christianisme dans *Le Loup* de Marie-Claire Blais », *Voix et Images*, vol. 41, n° 3, p. 75-90.
- ROUSSEL, Brigitte (1987), « L'émergence de la dissimulation dans *Les Nuits de l'Underground* », dans Ginette Adamson et Eunice Myers (dir.), *Continental, Latin-American and Francophone Women Writers*, Lanham, University Press of America, p. 189-198.
- ROY, Nathalie (2001), *L'univers mythico-religieux du roman Soifs de Marie-Claire Blais* (M.A.), Université d'Ottawa.
- ROY, Nathalie (2007), *De l'ironie romantique au roman contemporain : l'esthétique réflexive comme philosophie dans la trilogie Soifs de Marie-Claire Blais* (Ph. D.), Université du Québec à Montréal.
- ROY, Nathalie (2011), « Narration et traitement des personnages », *Voix et Images*, vol. 37, n° 1, p. 99-112.
- ROY, Nathalie et Anne Élane Cliche (2011a), « Marie-Claire Blais : poétique de la voix », *Voix et Images*, vol. 37, n° 1, p. 9-13.
- ROY, Nathalie et Anne Élane Cliche (2011b), « Entretien avec Marie-Claire Blais », *Voix et Images*, vol. 37, n° 1, p. 15-25.

- SCOTT, Corrie (2015), « Les enfants queer d'Une saison dans la vie d'Emmanuel de Marie-Claire Blais », *Mosaic*, vol. 48, n° 1, p. 33-48.
- SCOTT, Corrie (2020), « “Fuck l'enfant” : le temps queer et québécois au féminin », dans Isabelle Boisclair, Pierre-Luc Landry et Guillaume Poirier Girard (dir.), *QuébeQueer : le queer dans les productions littéraires, artistiques et médiatiques québécoises*, Montréal, PUM, p. 247-260.
- SMITH, Donal (1983), « Marie-Claire Blais, Prix David 1982 », *Lettres québécoises*, n° 29, p. 17-18.
- STRATFORD, Philip (1971), *Marie-Claire Blais*, Toronto, Coles Publishing Company Limited.
- TARDIF, Karine (2007), *La bibliothèque imaginaire de l'humanité souffrante dans la trilogie Soifs de Marie-Claire Blais* (M.A.), Université McGill, Montréal.
- TARDIF, Karine (2008), « La bibliothèque imaginaire de l'humanité souffrante dans la trilogie Soifs de Marie-Claire Blais », *Études françaises*, vol. 44, n° 3, p. 141-157.
- THÉBERGE-COCKERTON, Sonia Sara (2008), *Le XX^e siècle en héritage. L'inscription de l'histoire dans la trilogie Soifs de Marie-Claire Blais* (M.A.), Université McGill, Montréal.
- TREMBLAY, Victor L. (1980), *La révolte contre le patriarcat dans l'œuvre de Marie-Claire Blais* (M.A.), University of British Columbia, Vancouver.
- TREMBLAY, Victor L. (1986), « L'art de la fugue dans *Le Loup* de Marie-Claire Blais », *The French Review*, vol. 59, n° 6, p. 911-920.
- VERDUYN, Christl (1979), *L'idée de la découverte de soi dans le roman féminin canadien depuis 1960 : étude d'œuvres québécoises et canadiennes-anglaises* (Ph. D.), Université d'Ottawa.
- VILLENEUVE, Pierre-Éric (2009), « Blais, pour que notre joie demeure », *Spirale*, n° 227, p. 53-54.
- WACKER, Kelly A. (1997), « Fin de Siècle Anxiety, Melancholy, and Dürer's Angel in Marie-Claire Blais's *Angel of Solitude* », dans Roseanna Lewis Dufault (dir.), *Women by Women : The Treatment of Female Characters by Women Writers of Fiction in Quebec since 1980*, Cranbury, Associated University Press, p. 110-119.
- WHITE, Sheryl E. (2000a), *Conversation and Feminine Identity in Selected Novels of Catherine Rihoit, Isabel Marie, and Marie-Claire Blais* (Ph. D.), Indiana University, Bloomington.
- WHITE, Susan (2000b), « The Political Borders of Language in Marie-Claire Blais's *L'Ange de la Solitude* », *Modern Language Review*, vol. 95, n° 2, p. 350-361.

Références théoriques

- AGAMBEN, Giorgio (2014), *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, traduction de M. Rueff, Paris, Rivages.
- AHMED, Sara (2014), *The Cultural Politics of Emotion*, 2^e édition, Edinburgh, Edinburgh University Press.
- APOSTOLIDIS, Thémis (1993), « Pratiques “sexuelles” versus pratiques “amoureuses”. Fragments sur la division socio-culturelle du comportement sexuel », *Sociétés*, n° 39, p. 39-46.
- APOSTOLIDIS, Thémis (2000), « Le rapport au sexuel et la “sémiotique” de l'amour : marquage socioculturel et climats relationnels », *Journal des anthropologues*, n^{os} 82-83, p. 339-356.
- Article « fée », Dictionnaire de définitions, *Antidote 9*, version 5.1 [Logiciel], Montréal, Druide informatique, 2017.
- Article « passion », Dictionnaire de définitions, *Antidote 9*, version 5.1 [Logiciel], Montréal, Druide informatique, 2017.

- BARIL, Alexandre (2017), « Temporalité trans : identité de genre, temps transitoire et éthique médiatique », *Enfances Familles Générations*, [En ligne], <https://journals.openedition.org/efg/1359>.
- BARKER, Meg (2005), « This is my partner, and this is my... partner's partner: Constructing a polyamorous identity in a monogamous world », *Open Research Online*, [En ligne], <http://oro.open.ac.uk/17268/2/E147B8EB.pdf>.
- BARKER, Meg-John (2018), *Rewriting the Rules: An Integrative Guide to Love, Sex and Relationships*, Londres, Routledge.
- BARRAUD, Henry, « Contrepoint », *Encyclopædia Universalis*, [En ligne], <https://www.universalis.fr/encyclopedie/contrepoint/>.
- BENEVENTI, Domenico, Jorge Calderón et Pascal Michelucci (2016), *Appel de communications : Feeling Queer / Queer Feeling*, [En ligne], https://www.fabula.org/actualites/feeling-queer-queer-feeling-colloque-internationaluniversite-de-toronto-canada24-26-mai-2017_75579.php?fbclid=IwAR3mAKsMv__RPgDhfhQMGPCmUVsQtsgdtFfa6PsV76NN_sn7RGVsfrTTXzs.
- BENJAMIN, Jessica (1992), *Les liens de l'amour*, traduction de M. Rivière, Paris, Métailié.
- BERENI, Laure, Sébastien Chauvin, Alexandre Jaunait et Anne Revillard (2008), *Introduction aux Gender Studies : manuel des études sur le genre*, Bruxelles, De Boeck.
- BERSANI, Leo (1998), *Homos : repenser l'identité*, traduit par C. Marouby, Paris, Odile Jacob, 217 p.
- BERSANI, Leo (2010), *Is the Rectum a Grave and Other Essays*, The University of Chicago Press.
- BETSKY, Aaron (1995), *Building Sex: Men, Women, Architecture and the Construction of Sexuality*, New York, William Morrow.
- BETSKY, Aaron (1997), *Queer Space*, New York, William Morrow.
- BOISCLAIR, Isabelle (2015), « Laura Laur, personnage hologramme. De l'intersubjectivité dans la littérature », *Temps zéro*, n° 9, [En ligne], <http://tempszero.contemporain.info/document1279>.
- BOISCLAIR, Isabelle et Catherine Dussault Frenette (2016), « Consentement et contrainte : pour une lecture féministe de *La société des affects* », *Littéraires après tout*, [En ligne], http://litterairesaprestout.blogspot.com/2016/02/consentement-et-contrainte-pour-une_16.html.
- BOISCLAIR, Isabelle et Lori Saint-Martin (2006), « Les conceptions de l'identité sexuelle, le postmodernisme et les textes littéraires », *Recherches féministes*, vol. 19, n° 2, p. 5-27.
- BOISCLAIR, Isabelle, Pierre-Luc Landry et Guillaume Poirier Girard (2020), *QuébeQueer : le queer dans les productions littéraires, culturelles et médiatiques québécoises*, Montréal, PUM.
- BOISVERT, Marie-Pier (2015), *Partenariats pluriels : le polyamour dans trois romans québécois suivi de Au 5e, roman d'amours*, M.A., Université de Sherbrooke.
- BOLTANSKI, Luc (1990), « Trois formes d'amour », dans *L'amour et la justice comme compétences*, Paris, Métailié, [En ligne], <https://www.cairn.info/l-amour-et-la-justice-comme-competences--9782864240839-page-159.htm>.
- BOURCIER, Marie-Hélène (2001), *Queer Zones 1 : politique des identités sexuelles et des savoirs*, Paris, Balland.
- BOURCIER, Marie-Hélène (2005), *Queer Zones 2 : sexpolitiques*, Paris, La Fabrique.
- BOURCIER, Marie-Hélène (2011), *Queer Zones 3 : identités, cultures et politiques*, Paris, Amsterdam.
- BOURCIER, Marie-Hélène (dir.) (1998), *Q comme Queer*, Lille, GayKitschCamp.

- BOZON, Michel (2001a), « Orientations intimes et construction de soi. Pluralité et divergences dans les expressions de la sexualité », *Sociétés Contemporaines*, n^{os} 41-42, p. 11-40.
- BOZON, Michel (2001b), « Les cadres sociaux de la sexualité », *Sociétés Contemporaines*, n^{os} 41-42, p. 5-9.
- BOZON, Michel et Alain Giami (1999), « Les scripts sexuels ou la mise en forme du désir. Présentation de l'article de John Gagnon », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n^o 128, p. 67-72.
- BRACKE, Sarah, Nadial Fadil et Guillaume Roucoux (2016), « Interroger, conceptualiser et engager une trans/formation de soi : Entretien avec Sarah Bracke », *Comment s'en sortir ?*, n^o 3, p. 26-41.
- BUTLER, Judith (1987), *Subjects of Desire : Hegelian Reflections in Twentieth-Century France*. New York, Columbia University Press.
- BUTLER, Judith (2004 [1997]), *Le pouvoir des mots : politique du performatif*, traduction de C. Nordmann, Paris, Amsterdam.
- BUTLER, Judith (2005 [1990]), *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, traduction de C. Kraus, Paris, La Découverte.
- BUTLER, Judith (2006 [2004]), *Défaire le genre*, traduit par M. Cervulle, Paris, Amsterdam.
- BUTLER, Judith (2009 [1993]), *Ces corps qui comptent : de la matérialité et des limites discursives du « sexe »*, traduction de C. Nordmann, Paris, Amsterdam.
- CALDERÓN, Jorge (2020), « Hosana, l'art du "flop" », dans Isabelle Boisclair, Pierre-Luc Landry et Guillaume Poirier Girard (dir.), *QuébeQueer : le queer dans les productions littéraires, artistiques et médiatiques québécoises*, Montréal, PUM.
- CALDERÓN, Jorge et Domenico Beneventi (2015b), « Frontières queers : Hétérotopies, lieux/non-lieux et espaces frontaliers », « Queer Frontiers », numéro spécial de *Canadian Literature*, n^o 224).
- CALDERÓN, Jorge et Domenico Beneventi (dir.) (2015a), « Queer Frontiers », numéro spécial de *Canadian Literature*, n^o 224 (printemps).
- CARRIÈRE, Marie (2015), « Mémoire du *care*, féminisme et mémoire », dans Dawn M. Cornelio, Margot Irvine et Karin Schwerdtner (dir.), *Women in French Studies*, p. 205-217.
- CERVULLE, Maxime et Rick Rens-Roberts (2010), *Homo exoticus : race, classe et critique queer*, Paris, Armand Colin et Ina éditions.
- CHAMBERLAND, Line (1996), *Mémoires lesbiennes*, Montréal, Remue-Ménage.
- CHAMBERLAND, Line (2004), « La pensée "queer" et la déconstruction du sujet lesbien », *Sisyphé*, [En ligne], http://sisyphe.org/article.php3?id_article=1052.
- CHAMBRE DE COMMERCE LGBT DU QUÉBEC (2014), « Lexique LGBT sur la diversité sexuelle et de genre en milieu de travail », [En ligne], <http://cclgbtq.org/wp-content/uploads/2015/02/Lexique-LGBT.pdf>.
- COLLECTIF DE RECHERCHE SUR L'AUTONOMIE COLLECTIVE (2010), *Les panthères roses de Montréal : un collectif queer d'actions directes*, [En ligne], http://www.crackebec.org/files/m_pr_prweb.pdf.
- DARDOT, Pierre et Christian Laval (2010), « Néolibéralisme et subjectivation capitaliste », *Cités*, vol 1, n^o 41, p. 35-50.
- DE GAULEJAC, Vincent (2009), « Vouloir être sujet », dans Catherine Halpern (dir.), *Identité(s) : l'individu, le groupe, la société*, Auxerre, Éditions Sciences Humaines.
- DE LAURETIS, Teresa (2007), *Théorie queer et cultures populaires : de Foucault à Cronenberg*, traduction de M.-H. Bourcier, Paris, La Dispute.

- DELPHY, Christine (1998), *L'ennemi principal : économie politique du patriarcat*, tome 1, Paris, Syllepse.
- DELPHY, Christine (2001), *L'ennemi principal : penser le genre*, tome 2, Paris, Syllepse, Paris.
- DELPHY, Christine (2008), *Classe, dominer : qui sont les autres ?*, Paris, La fabrique éditions.
- DESMARAIS, Catherine (2009), *Mutation(s). Le projet artistique comme métonymie du devenir adulte chez les personnages issus de la génération X dans cinq romans québécois*, (M.A.), Université de Sherbrooke.
- DINSHAW, Carolyn (2007), « Temporalities », dans Paul Strohm (dir.), *Twenty-first Century Approaches : Medieval*, Oxford, Oxford University Press.
- DROUILLEAU, Félicie (2005), « Paola TEBET, *La grande arnaque. Sexualité des femmes et échange économique-sexuel*, Paris, L'Harmattan, Bibliothèque du féminisme, 2004, 207 p. », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n° 22, [En ligne], <https://journals.openedition.org/cli/1820>.
- EDELMAN, Lee (2004), *No Future: Queer Theory and the Death Drive*, Durham et Londres, Duke University Press.
- EDELMAN, Lee (2013), *L'impossible homosexuel : huit essais de théorie queer*, traduit par G. Le Gaufey, Paris, EPEL.
- ERIBON, Didier (1999), *Réflexions sur la question gay*, Paris, Fayard.
- ERIBON, Didier (dir) (1998), *Les études gays et lesbiennes. Actes du colloque des 21 et 27 juin 1997*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou.
- ERIBON, Didier (dir.) (2003), *Dictionnaire des cultures gays et lesbiennes*, Paris, Larousse.
- FLOYD, Kevin (2013), *La réification du désir : vers un marxisme queer*, traduction de M. Dennehy, M. Duval, C. Garrot et C. Nordmann, Paris, Amsterdam.
- FOUCAULT, Michel (1976), *Histoire de la sexualité I : la volonté de savoir*, Paris, Gallimard.
- FOUCAULT, Michel (1981), *Michel Foucault et Werner Shroeter (en conversation)*, propos recueillis par Gérard Courant, *Dérives.tv*, [En ligne], <http://derives.tv/michel-foucault-werner-shroeter-en/>.
- FOUCAULT, Michel (1984), *Histoire de la sexualité II : l'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard.
- FOUCAULT, Michel (2001a), *Dits et écrits I, 1954-1975*, Paris, Gallimard.
- FOUCAULT, Michel (2001b), « L'amitié comme mode de vie », dans *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris, Gallimard, p. 982-986.
- FOUCAULT, Michel (2004), « Des espaces autres », *Empan*, vol. 2, n° 54, p. 12-19.
- FREEMAN, Elizabeth (2005), « Time Binds, or, Erotohistoriography », *Social Text*, vol. 23, n°s 84-85, p. 57-68.
- FREEMAN, Elizabeth (2008), « Turn the Beat Around: Sodomasochism, Temporality, History », *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, vol. 19, n° 1, p. 32-70.
- FREEMAN, Elizabeth (2010), *Time Binds : Queer Temporalities, Queer Histories*, Durham, Duke University Press.
- GAGNON, John (2008), *Les scripts de la sexualité : essais sur les origines culturelles du désir*, traduction de M.-H. Bourcier, Paris, Payot.
- GAGNON, John et William Simon (1973), *Sexual Conduct. The Social Sources of Human Sexuality*, Chicago, Aldine.
- GANDY, Matthew (2015), *Écologie queer : nature, sexualité et hétérotopies*, traduction de O. Piona, Paris, Association culturelle Eterotopia France.
- GAUDEZ, Florent (2010), « De l'intersubjectivité texte/lecteur comme construction fictionnelle », dans Florent Gaudez (dir.), *La connaissance du texte. Approches socio-anthropologiques de la construction fictionnelle*, Paris, L'Harmattan, p. 85-115.

- GILLIGAN, Carol (2008), *Une voix différente : pour une éthique du care*, traduction de A. Kwiatek, Paris, Flammarion.
- GILLIS, Alex (2015), « La montée des études de la folie », *Affaires universitaires*, [En ligne], <https://www.affairesuniversitaires.ca/articles-de-fond/article/etudes-de-la-folie/>.
- GIRARD, Guillaume (2018), « Représentation de la sexualité et des pratiques sexuelles à l'ère des réseaux sociaux dans *Satyriasis : (mes années romantiques)* de Guillaume Lambert », *Voix plurielles*, vol. 15, no 2, p. 109-122.
- GUILLAUMIN, Colette (1992), *Sexe, race et pratique du pouvoir : l'idée de nature*, Paris, Côté-femmes.
- GUILLOT, Vincent et Janik Bastien Charlebois (2012), « Intersexualité : une géographie de l'absent », dans Arnaud Alessandrin (dir.), Paris, L'Harmattan, p. 3-26.
- HAKIM, Catherine (2010), « Erotic Capital », *European Sociological Review*, vol. 26, n° 5, p. 499-518.
- HALBERSTAM, Jack (2005), *In a Queer Time and Place : Transgender Bodies, Subcultural Lives*, New York et Londres, New York University Press.
- HALBERSTAM, Jack (2011), *The Queer Art of Failure*, Durham et Londres, Duke University Press.
- HALPERIN, David (2000), *Saint Foucault*, traduction de D. Eribon, Paris, EPEL.
- HALPERIN, David (2010a), « Nos subjectivités, concrètement : entretien avec Jean-Philippe Cazier », *Chimères*, n° 74, p. 201-214.
- HALPERIN, David (2010b), *Que veulent les gays ? Essai sur le sexe, le risque et la subjectivité*, traduction de M. Dupas et W. Bishop, Paris, Amsterdam.
- HALPERIN, David (2012), *How To Be Gay*, Cambridge et Londres, The Belknap Press of Harvard University Press.
- HALPERIN, David (2013), « Préface », dans *L'impossible homosexuel : huit essais de théorie queer*, Paris, EPEL, p. 9-16.
- HALPERIN, David (2015 [2012]), *L'art d'être gai*, traduction de M. Ymonet, Paris, EPEL.
- ICI RADIO-CANADA (2008), « Les gais sortent de l'ombre (1969-1979) », *Tout le monde en parlait*, [En ligne], <https://ici.tou.tv/tout-le-monde-en-parlait/S02E06>.
- KOSOFKY SEDGWICK, Eve (2008 [1990]), *Épistémologie du placard*, traduction de M. Cervulle, Paris, Amsterdam.
- KRISTEVA, Julia (1977), *Polylogue*, Paris, Seuil.
- LAMBERT, Kevin (2020), « Le nombril, et tout ce qu'il y a autour : entretien sexpress », propos recueillis par C. B., *Les Inrockuptibles*, 1^{er} juillet, p. 11.
- LAMOUREUX, Diane (2005), « La réflexion queer : apports et limites », dans Maria Nengeh Mensah (dir.), *Dialogues sur la troisième vague féministe*, Montréal, Remue-ménage, p. 91-103.
- LENOIR, Frédéric (2013), *Du bonheur : un voyage philosophique*, Paris, Fayard.
- LENOIR, Rémi (2006), « Famille et sexualité chez Michel Foucault », *Sociétés & Représentations*, vol. 2, n° 22, p. 189-214.
- LES PANTHÈRES ROSES (s.d.), « L'économie de l'amour », [En ligne], <http://www.lespantheresroses.org/textes/amour2.html>.
- LORDON, Frédéric (2013), *La société des affects : pour un structuralisme des passions*, Paris, Seuil.
- MUÑOZ, José Esteban (2009), *Cruising Utopia : the Then and There of Queer Futurity*, New York et Londres, New York University Press.

- NAMASTE, Viviane (2005), *C'était du spectacle ! L'histoire des artistes transsexuelles à Montréal, 1955-1985*, Montréal, Kingston, London, Ithaca, McGill-Queen's University Press.
- ÖZLEM, Sensoy et Robin DiAngelo (2017), *Is Everyone Really Equal ? An Introduction to Key Concepts in Social Justice Education*, New York et Londres, Teachers College Press, coll. « Multicultural Education Series ».
- PIDDUCK, Julianne (2013), « The Times of *The Hours*: Queer Melodrama and the Dilemma of Marriage », *Camera Obscura* 82, vol. 28, n° 1, p. 37-67.
- PIEPER, Marianne et Robin Bauer (2005), « Call for papers : International conference on polyamory and mono-normativity », University of Hamburg.
- PRECIADO, Paul B. (2008), *Testo junkie : sexe, drogue et biopolitique*, traduction de P. B. Preciado, Paris, Grasset.
- PRECIADO, Paul B. (2010), « Biopolitique à l'ère du capitalisme pharmacopornographique », *Chimères*, n° 74, p. 241-257.
- PRECIADO, Paul B. (2011), *Pornotopie : Playboy et l'invention de la sexualité multimédia*, traduction de S. Mestre, Paris, Climats.
- PRECIADO, Paul B. (2019), *Un appartement sur Uranus*, Grasset.
- PROVENCHER, Denis (2017), *Queer Maaghrebi French : Language, Temporalities, Transfiliations*, Liverpool, Liverpool University Press.
- PUAR, Jasbir. K. (2007), *Terrorist Assemblages. Homonationalism in Queer Times*, Durham, Duke University Press.
- REMIGGI, Frank W. et Irène Demczuk (dir.) (1998), *Sortir de l'ombre : histoire des communautés lesbienne et gaie de Montréal*, VLB.
- RICH, Adrienne (1981), « La contrainte à l'hétérosexualité et l'existence lesbienne », *Nouvelles Questions Féministes*, n° 1, p. 15-43.
- RUBIN, Gayle (2010), *Surveiller et jouir : anthropologie politique du sexe*, traduction de F. Bolter, C. Broqua, N.-C. Mathieu et R. Mesli, Paris, EPEL.
- SOLNIT, Rebecca (2018), *Ces hommes qui m'expliquent la vie*, Paris, Éditions de l'Olivier.
- SURPRENANT, Marie-Ève (2015), *Manuel de résistance féministe*, Montréal, Remue-Ménage.
- TAYLOR, Jodie (2010), « Queer Temporalities and the Significance of "Music Scene" Participation in the Social Identities of Middle-aged Queers », *Sociology*, vol. 44, n° 5, p. 893-907.
- TAYLOR, Jodie (2012), « Queering Age: Performances of Post-Youth Sexual Identities in Queer Scenes », dans Andy Bennett et Paul Hodkinson (dir.), *Ageing and Youth Cultures : Music, Style and Identity*, Londres et New York, Bloomsbury Academic, p. 24-36.
- TOMKINS, Silvan Solomon (2008), *Affect Imagery Consciousness : The Complete Edition*, New York, Springer Publishing.
- WITTIG, Monique (2001), *La Pensée straight*, Paris, Balland.