

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

MÉMOIRE PRÉSENTÉ

À L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI

COMME EXIGENCE PARTIELLE DE LA MAÎTRISE EN LETTRES

OFFERTE CONJOINTEMENT PAR L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI,

L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À RIMOUSKI

ET L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

PAR GUILLAUME GIRARD

B.A.

IDENTITÉ DE GENRE ET RESUBJECTIVATION DANS *MAI AU BAL DES*

PRÉDATEURS* (2010) DE MARIE-CLAIRE BLAIS ET *MES MAUVAISES

***PENSÉES* (2005) DE NINA BOURAOUI**

DÉCEMBRE 2014

RÉSUMÉ

Le présent mémoire de maîtrise porte sur *Mai au bal des prédateurs* (2010) de Marie-Claire Blais et sur *Mes mauvaises pensées* (2005) de Nina Bouraoui. Il s'intéresse tout particulièrement à la façon dont s'articulent identité de genre et désir chez certains personnages qui ne cadrent pas avec le système hétéronormatif en raison de la dislocation entre leur sexe anatomique, leur genre et leur désir, de même qu'à la façon dont ils refont leur subjectivité grâce à certaines communautés. Ce mémoire se déploie en deux chapitres comprenant chacun trois parties.

Dans le premier chapitre, la première partie fait ressortir l'heureuse non-concordance entre le sexe anatomique et l'identité de genre des personnages *queer* qui donnent des spectacles de *drag queen* au Saloon Porte du Baiser. Elle analyse, à l'aide des notions de performativité et de *queerness*, la manière dont certains d'entre eux incarnent l'indécidabilité par leurs performances sur scène, leurs relations avec les autres, leur habillement et leur attitude générale. Elle met aussi en évidence la lecture qu'ils font d'eux-mêmes et des autres sur le plan du genre et du désir.

La deuxième partie du premier chapitre se penche sur le fonctionnement du désir et de l'identité de genre de l'auteure-narratrice de *Mes mauvaises pensées*. Elle s'intéresse d'abord et avant tout, au moyen du concept d'identification, à la façon dont l'auteure-narratrice représente ses relations avec ses parents, avec les hommes en général, avec Johan, un être à l'identité de genre ambivalente qui la fascine, avec sa dernière amoureuse et avec sa première amoureuse fantasmée.

Le premier chapitre de ce travail de recherche se clôt par une synthèse comparative des deux textes à l'étude, à propos de la façon dont les personnages vivent leur identité de genre et leur désir en lien avec la notion d'intelligibilité. Il en ressort que l'indécidabilité est en quelque sorte revendiquée comme mode de vie chez les danseurs-danseuses, qui acceptent bien identité de genre floue et désir fluide, alors que l'auteure-narratrice de *Mes mauvaises pensées*, ayant longtemps souffert de son incapacité à se définir clairement, a besoin de se positionner en raison de son grand désir d'intelligibilité.

Quant au second chapitre, la première partie traite de la resubjectivation de l'auteure-narratrice de *Mes mauvaises pensées*. Elle met en lumière son rapport à soi et son rapport à l'autre durant ce processus de resignification positive de soi qu'ont décrit Butler et Eribon. À la lumière des théories de Nancy et d'Esposito de même que des propositions de Spreafico sur le concept de communauté, cette partie s'intéresse à cinq communautés avec lesquelles l'auteure-narratrice entre en contact de différentes façons : la communauté des femmes de Provincetown, la communauté de lecture et d'écriture qu'elle se crée, la communauté de ses amis au lycée d'Alger, la communauté constituée lors d'une

démonstration de rap et la communauté formée de l'auteure-narratrice et de son amoureuse, l'Amie.

Reprenant les idées d'Eribon sur la subjectivité gaie et celles de Butler sur le désir, la reconnaissance réciproque et le regard de l'autre, la deuxième partie du second chapitre se concentre sur la façon dont s'influencent la resubjectivation (ou la non-resubjectivation) de certains personnages de *Mai au bal des prédateurs* et la communauté. Elle montre d'abord que le personnage de Petites Cendres ne refait pas son *je* en raison notamment de sa demi-inclusion au sein de la communauté des danseurs-danseuses, de l'inassouvissement de son désir de reconnaissance et de l'imminence de sa mort. Le présent mémoire distingue trois communautés dans le roman de Blais, dont il tente de décrire le fonctionnement : la communauté des danseurs-danseuses qui se donnent en spectacle sur scène, la communauté des danseurs-danseuses et de tous-tes leurs client-e-s sans exception et, enfin, la communauté des danseurs-danseuses et de leurs admirateurs, c'est-à-dire leurs client-e-s qui s'identifient à elles-eux et sont en accord avec la philosophie du cabaret le Saloon Porte du Baiser.

Le second chapitre se termine par une synthèse comparative permettant de contraster les différentes façons dont se vit le rapport à l'autre et à soi chez certains personnages des deux textes analysés, personnages qui se révèlent en train de procéder à leur resubjectivation par le contact avec soi et avec l'autre que rend possible la communauté.

Le présent mémoire cherche à montrer que les personnages non hétérosexuels des textes de Blais et de Bouraoui sont appelés à repenser et à réinventer les liens entre sexe, genre et désir en dehors de la catégorisation binaire, complémentaire et unidirectionnelle sur laquelle prend appui le système hétéronormatif, et que répondre à cet appel implique une resubjectivation. Si celle-ci n'advient pas toujours, elle ne peut cependant s'effectuer sans la possibilité et l'acceptation de faire partie d'une communauté dont les membres reconnaissent l'existence pleine et entière de chacun.

REMERCIEMENTS

Merci au Conseil de recherches en sciences humaines du Canada et au Fonds de recherche du Québec sur la société et la culture pour les bourses qu'ils m'ont octroyées.

Merci à ma directrice, Anne Martine Parent, de m'avoir fait découvrir la pensée de Butler, et à mon codirecteur, Nicolas Xanthos, de m'avoir fait confiance en m'embauchant comme assistant de recherche. Merci à tous deux de leur patience, de leur soutien et de la liberté qu'ils m'ont donnée lors de cette aventure intellectuelle.

Merci à tous mes professeurs du Département des arts et lettres de l'UQAC. Ils m'ont appris à penser, à critiquer, à remettre en question, à réaliser le pouvoir des mots et à voir le monde autrement.

Merci à Christiane Perron, pour sa précieuse aide et sa compétence.

Merci à David Caron pour sa disponibilité, sa générosité et sa grande ouverture lorsqu'il m'a accueilli à l'Université du Michigan, et à Jarrod Hayes, pour nos discussions et ses suggestions.

Merci à Denis Provencher pour ses conseils et ses encouragements.

Merci à mes parents pour leur soutien inconditionnel, leur écoute bienveillante et leur volonté de comprendre.

Merci à celui que je surnomme affectueusement mon *hermano* pour sa force de caractère, sa révolte, sa capacité à confronter et son refus de catégoriser.

Merci à mes ami-e-s, à qui j'ai parlé tant de fois des études *queer*, de m'avoir écouté, éclairé de leurs opinions et de leur perspective, de m'avoir parfois choqué aussi, mais de m'avoir poussé, toujours, à chercher plus loin.

Merci à ces théoriciens et à ces théoriciennes comme Butler, Eribon, Foucault, Halperin, Sedgwick... d'avoir eu le courage de mettre en lumière les rouages d'un système qui produit tant de souffrance. Ils et elles font partie de ma communauté fictive.

Merci à Marie-Claire Blais et à Nina Bouraoui d'écrire de façon aussi sublime et magistrale.

Et, enfin, merci à tous ceux et à toutes celles qui m'ont aidé sans le savoir et dont j'ai reçu de l'aide sans m'en apercevoir moi-même...

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I : IDENTITÉ DE GENRE ET DÉSIR DANS <i>MAI AU BAL DES PRÉDATEURS</i> ET <i>MES MAUVAISES PENSÉES</i>	16
1.1 Identité de genre, performance du genre, désir et <i>queerness</i> dans <i>Mai au bal des prédateurs</i>	18
1.1.1 Performance du genre sur scène : Yinn et Herman.....	19
1.1.2 Entre perception et interpellation : Yinn et sa mère, Yinn et Jason, Yinn et mon Capitaine	22
1.1.3 Perception du personnage de Fatalité	26
1.1.4 Désir de Petites Cendres envers Yinn et reconnaissance	29
1.1.5 Perception du désir sexuel et du genre des membres de la troupe par les client-e-s	34
1.1.6 Habillement, attitude et <i>queerness</i>	36
1.2 Identité de genre et désir dans <i>Mes mauvaises pensées</i>	42
1.2.1 Relation entre l’auteure-narratrice et son père	43
1.2.2 Relation entre l’auteure-narratrice et sa mère	44
1.2.3 Relation entre l’auteure-narratrice et les hommes	48
1.2.4 Relation entre l’auteure-narratrice et Johan	51
1.2.5 Corps en zone floue et différence des sexes.....	54
1.2.6 Relation entre l’auteure-narratrice et l’Amie	57
1.2.7 Relation entre l’auteure-narratrice et l’Amie, et identification à leur père	59
1.2.8 Relation entre l’auteure-narratrice et madame B.	62
1.3 Synthèse comparative	68
CHAPITRE II : COMMUNAUTÉ ET RESUBJECTIVATION DANS <i>MES MAUVAISES PENSÉES</i> ET <i>MAI AU BAL DES PRÉDATEURS</i>	78
2.1 Communauté et resubjectivation : de quoi s’agit-il ?.....	81
2.2 Communauté et resubjectivation dans <i>Mes mauvaises pensées</i>	87
2.2.1 Communauté et resubjectivation à Provincetown.....	88
2.2.2 Lecture, écriture et communauté fictive	93
2.2.3 Communauté des amis du lycée d’Alger	102
2.2.4 Communauté de la démonstration de rap	104
2.2.5 Communauté, resubjectivation et relations amoureuses.....	107
2.3 Communauté et resubjectivation dans <i>Mai au bal des prédateurs</i>	116
2.3.1 Petites Cendres et la non-resubjectivation.....	118
2.3.2 Petites Cendres, Louisa et « le sens de la communauté »	127

2.3.3	Communauté des danseurs-danseuses et resubjectivation	133
2.3.4	Communauté du Saloon et resubjectivation	140
2.4	Synthèse comparative	146
	CONCLUSION	155
	BIBLIOGRAPHIE	165

INTRODUCTION

« Comment ne pas demander au lecteur [et à la lectrice] de ne jamais oublier, en [...] lisant, que ce ne sont pas seulement des problèmes théoriques qui sont en jeu ? »
(Eribon, 1999 : 26)

Problématique

Le présent mémoire a pour objectif principal de proposer une réflexion à partir de textes littéraires présentant une articulation entre identité de genre et désir qui s'éloigne de celle valorisée par le système hétéronormatif¹. Cette réflexion s'inscrit dans la lutte contre la violence de ce système et dans celle en faveur du droit à l'autonomie², à la réappropriation de son *je* pour qu'une resignification positive puisse advenir. Dans ce travail de recherche, je tenterai d'être à l'écoute de deux textes prometteurs en la matière : *Mes mauvaises pensées* (2005) de Nina Bouraoui et *Mai au bal des prédateurs* (2010) de Marie-Claire Blais. Une bonne partie de la souffrance que ressentent les personnes en inadéquation avec le système hétéronormatif vient de la division binaire qui le sous-tend. Dès lors, comment imaginer un monde qui s'écarte de cette binarité complémentaire, qui fonctionne autrement ? Puisque le système hétéronormatif lui-même construit les sujets genrés et que ces derniers en intériorisent les fondements, comment y résister de manière à

¹ « Ce terme désigne 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. » (Ce sont les mots qu'emploie Cynthia Krauss, la traductrice en français de *Gender Trouble*, dans la section « Note sur la traduction » de *Trouble dans le genre* [Butler, 2005 : 24].)

² « Être un corps c'est, en un sens, être offert aux autres, même si ce corps est avant tout "à soi", et c'est pourquoi nous devons revendiquer le droit à l'autonomie. C'est aussi vrai dans le cas des revendications des lesbiennes, des gays et des bisexuel-les [*sic*] pour la liberté sexuelle [...]. Il est difficile, si ce n'est impossible, d'exprimer de telles revendications sans invoquer l'autonomie, et plus particulièrement l'autonomie corporelle, bien que celle-ci soit un paradoxe vivant. » (Butler, 2006 : 35)

ne pas assurer sa perpétuation ? La littérature, par sa capacité à faire voir le monde autrement et à le modeler différemment, apporte un éclairage indispensable à cette interrogation. De fait, comme le souligne Boisclair, « [l]e texte produit [...] l'identité sexuelle, il la met en scène, et peut donc la subvertir. Ces subversions contribuent à ébranler les conceptions communes et à modifier la configuration des cadres culturels identitaires. » (2008 : 7) Quel est l'apport d'un roman qui met en scène des personnages à la fois masculins-féminins et féminins-masculins, qui brouillent les frontières du genre et du désir et dont le rêve consiste en l'établissement d'une « famille universelle » (Blais, 2010 : 312) où l'on pourrait « être partiellement maître de ses jours, garder ce pouvoir de se métamorphoser soi-même » ? (Blais, 2010 : 218) Que peut un texte qui dresse le cheminement d'un *je* au désir multiple tiraillé entre une identité féminine et une identité masculine et qui parvient à une forme de réconciliation intelligible ? Plus précisément, dans les textes à l'étude, comment s'articulent identité de genre et désir chez les personnages qui ne concordent pas avec la matrice hétérosexuelle ? Comment la resubjectivation que cette inadéquation avec le système hétéronormatif impose s'effectue-t-elle chez les personnages ? En quoi cette resubjectivation a-t-elle partie liée avec l'autre et la communauté ? Quels types de communautés sont dépeints dans le roman de Blais et le récit de Bouraoui et comment influencent-ils la resubjectivation des personnages qui en font partie ?

Présentation des auteures

Auteure française d'origine algérienne, ouvertement lesbienne, Nina Bouraoui est née en 1967 à Rennes et a passé les quatorze premières années de sa vie à Alger. Elle quitte la ville de tous ses débuts pour Paris avec sa mère en raison des crises d'asthme de cette dernière. Les années de son enfance occupent une place capitale dans son œuvre, à ce jour composée de quatorze textes publiés dans des livres autonomes³, dont le premier, *La Voyeuse interdite*, est paru en 1991. Si les premiers sont plus généralement considérés comme des romans, « avec *Garçon manqué* (2000), *La vie heureuse* (2002), *Poupée Bella* (2004) et *Mes mauvaises pensées* (2005), Bouraoui [...] adopte un style confessionnel autobiographique ». (Garcia Martinez, 2009 : 2) En ce qui concerne *Mes mauvaises pensées* (2007), il s'agit plus précisément, comme l'a montré Garcia Martinez (2009 : 21), d'un récit autofictionnel. Le désir, l'amour, l'homosexualité, le corps, la nostalgie, l'enfance, la famille et la quête identitaire de l'auteure-narratrice provoquée par le déracinement et l'incertitude quant à son identité de genre constituent les principaux thèmes de l'écriture sensuelle et poétique de Bouraoui.

Marie-Claire Blais⁴, quant à elle, est née en 1939 à Québec. En 1963, elle part aux États-Unis, où elle écrit son très célèbre roman *Une saison dans la vie d'Emmanuel* (1965).

³ Bouraoui a aussi écrit les paroles de quelques chansons et quelques textes parus dans des ouvrages collectifs ou des recueils.

⁴ « Nicole Brossard se souvient que la première fois qu'elle [...] a rencontrée [Marie-Claire Blais], c'était dans un bar lesbien, à Montréal, en 1975. "Elle était entourée de femmes, des femmes qui allaient devenir des personnages des *Nuits de l'Underground*." »

Marie-Claire Blais a toujours refusé d'être cataloguée. [...]

"Elle n'aime pas les étiquettes, rajoute Mary Meigs. Moi, j'ai été très publique dans mon affirmation lesbienne. Pas elle. Elle ne se voit pas comme une écrivaine lesbienne et elle ne l'est pas. Elle fait partie du groupe des écrivains et des écrivaines. C'est sa seule cause." » (Laurin, 2001 : 83-84)

À la fin des années 1970, elle découvre Key West, où elle vit maintenant. Romancière, poète et dramaturge, elle est notamment l’auteure de plus de vingt romans, dont le premier, *La belle bête*, a été publié en 1959. Son œuvre, à la portée philosophique⁵, est empreinte de doutes et de remises en question. Elle exacerbe le relativisme et annihile toute certitude. Le thème de l’homosexualité, récurrent dans son œuvre, est abordé de front dans *Le loup* (1972), *Les nuits de l’Underground* (1978) et *L’Ange de la solitude* (1989). L’homosexualité continue d’être dépeinte, de même que le *drag* et le trans, dans les cinq plus récents tomes du cycle romanesque *Soifs*, composé jusqu’à maintenant de sept romans⁶.

Présentation du corpus

Publié chez Stock en 2005, *Mes mauvaises pensées* consiste en un récit procédant par associations libres qui prend appui sur la thérapie qu’a faite l’auteure-narratrice avec la Docteure C⁷. Comme le soutient Parent,

Mes mauvaises pensées se présente comme un long discours adressé à une psychiatre, le docteur C., une confession déversant un flot de phrases parfois très longues, sans chapitre ni paragraphe. Ce monologue ininterrompu, majoritairement narré au présent, permet à la narratrice d’aborder ensemble différents moments du passé, de son histoire et de celle de sa famille. *Mes mauvaises pensées* n’est pas la retranscription des séances de thérapie avec le docteur C., mais un récit élaboré à partir de ces séances, reconstituant en une seule parole, confessionnelle, l’histoire de cette thérapie. (2012 : en ligne, §02)

⁵ Roy souligne à juste titre que « l’écriture de Blais est en effet “d’essence philosophique” [(Blais, 2005 : 207)] ». (2001 : 100)

⁶ *Soifs* (1995), *Dans la foudre et la lumière* (2001), *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) et *Aux Jardins des Acacias* (2014).

⁷ Bien que le personnage soit nommé le Docteur C. dans le récit même s’il s’agit d’une femme, dans le présent mémoire, il sera question de la Docteure C.

Si *Garçon manqué* (2000) problématisait l'identité de genre, si *La Vie heureuse* (2002) avait pour thème central la découverte du désir lesbien et si *Poupée Bella* (2004) traduisait la vie et l'identité lesbiennes, *Mes mauvaises pensées* (2005) constitue en quelque sorte une synthèse des trois récits précédents : « [C]'est aussi un livre central dans [...] [l']œuvre [de Bouraoui], puisqu'on y trouve synthétisés les enjeux identitaires explorés ailleurs ainsi que les thèmes et motifs qui fondent l'ensemble de l'œuvre [...]. » (Parent, 2012 : en ligne, §01)

Il s'agit donc du texte de Bouraoui le plus à même de présenter l'ensemble de la trajectoire identitaire du sujet qu'est l'auteure-narratrice. L'identité de genre y est dépeinte, les relations avec la famille et avec les amoureuses y abondent, ce qui est propice à une étude approfondie des liens entre identification, genre et désir. De plus, le texte de Bouraoui déploie une riche subjectivité, comme l'affirme Kosnick : « *Mes mauvaises pensées* [...] emphasizes polyvocality, infinitely complicating and multiplying subjectivity. » (2011 : 10)

Publié chez Boréal en 2010, *Mai au bal des prédateurs* constitue le cinquième tome d'un cycle romanesque inauguré par *Soifs* en 1995. Au sein de ce cycle, les cinq derniers romans⁸ traitent notamment de personnages *queer*, dont Petites Cendres, qui fait son apparition dans *Augustino et le chœur de la destruction* en 2005. *Mai au bal des prédateurs* s'avère particulièrement intéressant puisque c'est dans ce tome qu'il est question pour la première fois et de façon substantielle de plusieurs personnages *queer* se travestissant et donnant des spectacles de *drag queen* dans un cabaret nommé le Saloon Porte du Baiser. En

⁸ *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) et *Aux Jardins des Acacias* (2014).

ordre chronologique de publication, c'est donc *Mai au bal des prédateurs* qui donne le mieux à voir la communauté qu'ils forment. Sur le plan de la structure, ce cinquième tome se compose de trois récits imbriqués qui s'alternent⁹. Le présent mémoire s'intéresse uniquement au premier de ceux-ci, c'est-à-dire celui ayant pour personnages centraux les personificateurs-personnificatrices¹⁰ du Saloon Porte du Baiser. N'étant divisé en aucun

⁹ Le premier récit à être raconté est celui autour du personnage de Petites Cendres et des membres de la troupe du Saloon. Le second gravite autour de Mai, une jeune adolescente, et de sa famille ainsi que de leurs amis. Le troisième récit à entrer en scène est celui autour de Lou, une jeune adolescente gâtée par son père et dont les parents, séparés, alternent la garde des enfants.

¹⁰ Si le présent mémoire n'a pas fait l'objet d'une féminisation, les personnages de la troupe de *drag queens* du Saloon Porte du Baiser y seront néanmoins désignés à la fois par le masculin et le féminin pour rendre compte de la fluidité de leur genre et pour représenter le jeu entre les pôles féminin et masculin que met en scène *Mai au bal des prédateurs*. Pour cette raison, ils seront le plus souvent appelés les « danseurs-danseuses », parfois les « personificateurs-personnificatrices ». De plus, les danseurs-danseuses de la troupe du Saloon seront repris-e-s par la double pronominalisation (il-elle, ils-elles, elle-lui, elles-eux, celui-celle, celles-ceux, le-la, etc.) et les adjectifs de même que les participes passés se rapportant à ces personnages seront accordés à la fois au masculin et au féminin. Le double pronom séparé, ou plutôt lié, par un trait d'union et non par une barre oblique (il-elle au lieu de il/elle) a été choisi afin de mettre en exergue l'espace interstitiel entre les pôles masculin et féminin investi par les membres de la troupe. En ce sens, il se veut représentatif de l'ambiguïté fondamentale de ces personnages. Dans la même optique, lorsque l'antécédent correspondra au mot *membre(s)* et que celui-ci sera remplaçable par les « danseurs-danseuses » ou les « danseur-danseuses » et les « client-e-s », l'accord se fera à la fois au masculin et au féminin afin de ne pas invisibiliser le caractère insaisissable des danseurs-danseuses. Le mot *membres* n'impliquera la seule utilisation du masculin que lorsqu'il s'agira de membres au sens large, sans qu'il soit possible de déterminer à qui exactement cela réfère. Quant au mot *personnage*, bien qu'il puisse renvoyer directement aux danseurs-danseuses, notamment dans le syntagme « les personnages de la troupe du Saloon », il sera considéré comme monogéné (Larivière dans Boisclair, 2002 : 24), au même titre que *personne* ou *personnalité*. De ce fait, il n'occasionnera pas d'accord au masculin et au féminin ni de double pronominalisation. Notons également que la distinction entre « danseurs-danseuses » et « client-e-s » en ce qui a trait à la façon de féminiser n'est pas anodine. Dans le premier cas, les deux mots sont écrits en entier, car l'un n'est pas réductible à l'autre : chaque danseur-danseuse, individuellement, se veut l'incarnation à la fois du féminin, du masculin et du riche espace interstitiel qui relie ces deux pôles. Dans le cas des client-e-s, il s'agit d'une féminisation traditionnelle servant à rendre compte du fait que, si individuellement, chaque client-e semble être soit une cliente, soit un client, au pluriel, il est primordial de reconnaître qu'il y a des femmes et des hommes et qu'il pourrait aussi y avoir – étant donné le type de lieu que constitue le Saloon –, des êtres à l'identité de genre fluide comme les danseurs-danseuses. Dans ce contexte, au pluriel, les client-e-s seront pronominalisés-e-s par ils-elles, celles-ceux, elles-eux, etc. pour mettre l'accent sur la possibilité qu'ils-elles soient trans ou *queer*, autrement dit pour ne pas présumer de leur cisgenderisme. Or, au singulier, lorsqu'il sera question d'un-e client-e en particulier, puisque le genre de la plupart d'entre elles-eux est représenté comme clairement défini et stable dans le texte, les client-e-s seront repris-e-s soit par un pronom masculin, soit par un pronom féminin, selon ce que suggère le roman. Par contraste, le seul personnage au genre incertain dans *Mes mauvaises pensées* ne sera pas repris par le double pronom puisque le texte de Bouraoui obéit davantage au principe de l'ambivalence qu'à celui de l'ambiguïté. Enfin, certains doubles pronoms commenceront par le pronom masculin (il-elle), d'autres par le pronom féminin (elle-lui). Cette alternance, uniforme dans tout le texte, a été adoptée pour ne donner la

paragraphe ni chapitre, le texte est exempt de blanc typographique, comme c'est également le cas chez Bouraoui. Sa ponctuation est essentiellement assurée par des virgules, parfois des points-virgules, rarement des points. Sur le plan narratologique, il s'agit d'un récit raconté par un narrateur omniscient qui délègue la focalisation surtout à Petites Cendres. Roy décrit la narration du cycle *Soifs* comme suit :

La narration de chacun des cinq¹¹ 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)

Roy observe en outre un « lieu d'énonciation aux contours flous, où les personnages ne sont pas représentés comme des êtres autonomes, du moins pas entièrement, par rapport à la voix narrative. » (2011 : 111) Ce flou auquel elle fait ici allusion quant à la provenance des voix narratives rappelle la difficulté que soulève Kosnick de cerner le *je* de *Mes mauvaises pensées* : « The text is a plurality of narratives woven together and thus nothing about the narrative voice *je* is permanently identifiable. » (2011 : 10) Ce brouillage, déjà bien remarqué par la critique tant chez Blais que chez Bouraoui, s'observe-t-il sur le plan de l'identité de genre des personnages et, si oui, comment se manifeste-t-il ?

Réception critique

En règle générale, les critiques portant sur les romans de Blais mettent souvent l'accent sur leur forme singulière. Elles s'inscrivent dans une certaine perspective, que

préséance ni au masculin ni au féminin, ce qui me semble en accord avec le projet artistique de *Mai au bal des prédateurs*.

¹¹ Il y en a maintenant sept, avec la parution d'*Un jeune homme sans avenir* (2012) et d'*Aux Jardins des Acacias* (2014).

Julien énonce comme suit : « Quand on se rappelle que l'ambition de l'œuvre de Marie-Claire Blais est de racheter l'humanité par la passion de l'écriture, il est donc essentiel de s'intéresser au style et aux conséquences que cela implique pour la lecture. » (2011 : 136)

La réception critique du cycle romanesque *Soifs* ne fait pas exception. Comme le souligne Inkel, « [...] le savant dispositif textuel du cycle [...] a retenu l'attention de nombreux commentateurs [...] » (2011 : 87) Aussi est-ce pourquoi le présent mémoire ne s'y concentre pas. En revanche, la critique a très peu traité des personnages *queer* que Blais met en scène dans le cycle *Soifs* depuis le troisième tome. Il y a bien quelques critiques qui signalent la présence de ces personnages (Brochu, Hamelin, Inkel, Ricouart, etc.), mais hormis Julien – qui reconnaît que le « transgenre » et l'« homosexualité » (2011 : 134) sont des thèmes abordés dans le roman –, peu ont accordé une grande importance aux danseurs-danseuses de la troupe du Saloon dans leur analyse. D'ailleurs, lorsqu'il est fait mention d'elles-eux, la façon dont on les désigne laisse souvent entendre un certain malaise, qui découle probablement d'une méconnaissance des études *queer* : « [le groupe] des garçons qui, le soir, métamorphosés en filles, animent le Saloon Porte du Baiser » (Brochu, 2010 : 18) ; « Androgynes aimables, ils (elles) » (Brochu, 2010 : 18) ; « une troupe de travestis » (Hamelin, 2011 : 4) ; « une drag-queen nommée Fatalité » (Hamelin, 2011 : 4) ; « fofolles en limousine blanche » (Hamelin, 2011 : 4) ; « le petit groupe des artistes du cabaret » (Julien, 2011 : 135) ; « personnages costumés » (Inkel, 2011 : 94) ; « Petites Cendres, travesti/transsexuel » (Ricouart dans Ricouart, 2008 : 254). Dans le présent mémoire, la perspective qui sera adoptée se veut *queer*. Il s'agit de s'intéresser à la représentation de personnages non normatifs sur le plan du désir et de l'identité de genre qui,

conséquemment, ne cadrent pas avec une division binaire du sexe, du genre et du désir. Cette approche s'avère pertinente dans la mesure où l'œuvre de Blais aborde l'homosexualité et le transgendérisme depuis déjà longtemps et que, malgré cela, rarissimes sont les analyses rendant compte en profondeur de cet aspect pourtant crucial de son œuvre et notamment présent dans cinq tomes du cycle *Soifs*.

Quant à l'œuvre de Bouraoui, il est admis par la critique que la principale matière à partir de laquelle l'écrivaine tisse ses livres renvoie à « [...] une identité fracturée, un "je" blessé, écartelé entre deux cultures (française et algérienne) et deux identités [de genre] (fille et garçon). » (Rousseau, 2005 : 3) Cela dit, la critique a parfois tendance à accorder peu d'importance à la déchirure que ressent l'auteure-narratrice en lien avec son identité de genre et son désir, privilégiant plutôt celle qu'elle éprouve à l'égard de ses deux pays d'origine. Dans le présent mémoire, *Mes mauvaises pensées* sera abordé dans une optique *queer*, ce qui signifie que, si la souffrance vécue par l'auteure-narratrice à cause de ses origines doubles ne sera pas occultée, ce sont plutôt son identité de genre incertaine et son désir qui seront scrutés plus avant. Dans cet ordre d'idées, j'abonde dans le même sens que Fernandes qui, bien que son analyse ne porte pas sur *Mes mauvaises pensées*, souligne de façon globale que

si *Garçon manqué* se présente comme une dénonciation des violences personnelles liées au métissage franco-algérien, il permet surtout à Bouraoui de révéler son lesbianisme, qui est au cœur du roman suivant *La Vie heureuse* et plus récemment *Poupée Bella*. (2005 : 67)

Par ailleurs, la critique parle de *Garçon manqué*, *La Vie heureuse*, *Poupée Bella* et *Mes mauvaises pensées*¹² en termes d'« acceptation de soi » (Fernandes, 2005 : 73), de « réconciliation » (Meslet, 2009 : en ligne, §20 ; Laflamme, 2006 : 49), de « réalisation de soi » (Meslet, 2009 : en ligne, §20), de « reconstruction de soi » (Rousseau, 2005 : 3), de « self-acceptance » (Vassallo, 2009 : 48), de « réconciliation » (Kosnick, 2011 : 11), et Rousseau utilise le verbe « se réinvente » (2005 : 3). Le présent travail de recherche s'inscrit dans cette lignée. Il considère *Mes mauvaises pensées* comme une forme de réconciliation, pour l'auteure-narratrice, de son identité de genre, de son identité sexuelle et de son désir. Or, puisqu'il fait valoir que cette réconciliation tend à se réaliser par un positionnement stable de l'auteure-narratrice, il se rapproche du point de vue selon lequel, comme le soutient Vassallo à propos de *Garçon manqué*, « through her writing Bouraoui is searching for a fixed identity » (2007 : 49) et celui que défend Desrochers, toujours à propos de *Garçon manqué* : « Dans la perspective sexuelle seulement, il apparaît clairement que l'indéfinition n'est pas souhaitable, qu'elle est même une source de souffrance [...]. » (2010 : 67) Je considère que, certes, au sein de l'œuvre de Bouraoui, *Mes mauvaises pensées* représente l'identité de façon beaucoup plus fluide que ne le font ses livres précédents, comme le souligne d'ailleurs Vassallo : « [...] dans *Mes mauvaises pensées* [...] Bouraoui commence à revendiquer son identité sexuelle et culturelle tout en négociant une “nouvelle” altérité ». (2009 : 37) Cela dit, ce texte, du moins en comparaison avec *Mai au bal des prédateurs*, conserve tout de même les traces d'une volonté de stabiliser l'identité.

¹² En raison des thèmes qu'ils abordent, au sein de l'œuvre de Bouraoui, ces quatre livres sont particulièrement proches. D'ailleurs, plusieurs articles les comparent.

Enfin, en ce qui a trait aux liens entre les subjectivités *queer* et la forme du texte dans lequel elles se déploient, Kosnick fait valoir ceci :

Although the representation of non-normative genders and sexualities in literature is of undisputed importance, [...] it is equally imperative to consider the ways that texts do not simply represent queer subjectivities but rather textually create them through linguistic manipulations and experimental narrative strategies. (2011 : 3)

Bien qu'une telle affirmation soit valable et qu'elle puisse donner lieu à une analyse intéressante, le présent mémoire ne cherche pas à mettre en lien la forme des textes à l'étude avec la représentation de subjectivités *queer*, mais bien à analyser ces dernières comme le fruit de resubjectivations, et ce, sous l'angle ontologique plutôt que formel.

Cadre théorique

Pour explorer l'identité de genre des personnages de mon corpus, j'utiliserai les théories que Butler a développées notamment dans *Trouble dans le genre* et *Défaire le genre*. Les concepts de sexe, de genre, de désir, de performativité, d'identification et d'intelligibilité me serviront à expliquer comment fonctionne le lien entre identité de genre et désir dans les textes à l'étude. Certes, l'identité de genre peut être appréhendée de l'intérieur à partir de la conscience du personnage. Cela dit, de l'extérieur, ce qui est donné de prime abord, ce n'est pas tant l'identité de genre elle-même, mais bien la façon dont le personnage se présente aux autres. Il s'agit en somme de son expression de genre, qui se manifeste sous la forme de « performances identitaires » selon l'analyse de Judith Butler, pour qui l'identité [de genre] n'est pas fixée dans la mesure où elle a besoin d'être réaffirmée sans cesse à travers des actes performatifs (vêtements, voix, comportements,

etc.) ». (Fernandes, 2005 : 70) Je porterai ainsi une attention particulière, surtout chez Blais, à la perception de soi, à la perception que les autres ont de ce soi et à l'interprétation que le soi lui-même fait de cette perception extérieure. Ce travail de recherche s'appuie sur le postulat selon lequel performer un genre construit comme opposé à son sexe anatomique ne peut être anodin dans une société hétéronormative qui valorise la concordance entre sexe, genre et désir et qui en sanctionne la discordance. Il adopte par ailleurs une perspective *queer*, qui se caractérise, selon Lamoureux, par

quatre grandes pistes de prospection [...] : 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 analyser mon corpus dans une telle optique, je me référerai à certains écrits de Sedgwick (1998, 2008), d'Halperin (2000), de Navarro Swain (1998) et de Bereni et autres (2008). Quant à la communauté, afin d'examiner comment elle se déploie dans les œuvres à l'étude, je recourrai aux théories d'Esposito (2000), de Nancy (2000) et aux textes de Caron (2009) et de Caron et Marquart (2011). L'article synthèse de Spreafico (2005) me permettra de concevoir la communauté à la fois comme un partage d'éléments identitaires communs et comme un manque et un besoin de l'autre, qui se révèle donneur de sens. Dans le but de mettre en dialogue resubjectivation et communauté, je m'inspirerai des réflexions d'Eribon (1999) sur la subjectivité gaie ainsi que la resubjectivation, et suivrai les traces de Butler (1987), qui lie communauté, désir, reconnaissance et subjectivité. Les travaux de Boisclair

et Saint-Martin (2006) m'aideront, quant à eux, à exploiter les études de sexe/genre pour analyser des textes littéraires.

Contenu des chapitres

Le présent mémoire sera divisé en deux chapitres, le premier traitant de l'articulation entre identité de genre et désir dans les deux textes à l'étude, et l'autre abordant les liens entre communauté et resubjectivation. Chacun de ces chapitres comprendra trois parties : une première portant sur un des deux textes du corpus, une deuxième sur l'autre¹³ et, enfin, une synthèse comparative.

Dans la première partie du premier chapitre, je tenterai de montrer que *Mai au bal des prédateurs* propose un éclatement de l'ordre sexe/genre/désir, et ce, en mettant en scène des personnages inclassables sur le plan des identités de genre et des identités sexuelles. Je montrerai aussi la fragilité de ce caractère inclassable, dans la mesure où les pôles masculin et féminin, toujours présents dans l'œuvre de Blais, ne sont jamais totalement subsumés. En ce sens, les danseurs-danseuses ne sont jamais *queer* une fois pour toutes, ils-elles doivent toujours se réinventer pour le demeurer.

Dans la deuxième partie du premier chapitre, je m'intéresserai au recentrage de soi qu'opère l'auteure-narratrice dans *Mes mauvaises pensées*. Par sa thérapie et le retour qu'elle effectue sur son passé, elle construit un récit travaillé par son désir de produire du sens et d'être intelligible. Je proposerai de lire *Mes mauvaises pensées* comme une forme

¹³ Afin de ne pas reproduire une structure binaire qui aurait été à l'encontre de mon projet de recherche, j'ai choisi de ne pas commencer le deuxième chapitre par l'analyse de *Mai au bal des prédateurs*, précisément parce que le premier chapitre commençait ainsi. Je tenais à ce qu'aucun des textes de mon corpus ne serve de base de comparaison.

de réconciliation, chez l'auteure-narratrice, entre son besoin d'intelligibilité et son désir de singularité en ce qui concerne l'articulation entre son genre, son identité de genre, son désir et son identité sexuelle, réconciliation qui se concrétise lors de sa relation amoureuse avec l'Amie.

La synthèse du premier chapitre comparera le besoin d'intelligibilité de l'auteure-narratrice et ses répercussions avec l'indifférence rieuse des danseurs-danseuses quant à cette intelligibilité au profit d'une indécidabilité toujours réinventée et, donc, inassimilable. Si l'auteure-narratrice ne cherche pas à s'enfermer dans un carcan, tant s'en faut, elle a néanmoins besoin d'occuper une place définie dans le champ des identités de genre et des identités sexuelles, sans que celle-ci soit pour autant définitive.

Dans le second chapitre, je m'intéresserai aux liens entre resubjectivation et communauté. Pour l'auteure-narratrice de *Mes mauvaises pensées*, il y a nécessité d'une resubjectivation lesbienne, laquelle est rendue possible grâce à son entrée en contact avec soi et avec l'autre par l'intermédiaire de différentes communautés. La première partie du second chapitre s'attardera à en faire la démonstration.

Dans la deuxième partie du second chapitre, je me pencherai sur les liens entre resubjectivation et communauté, cette fois-ci dans *Mai au bal des prédateurs*. Je mettrai en évidence certaines caractéristiques de quelques communautés dépeintes dans le roman de Blais afin de faire ressortir les conditions qui peuvent s'avérer nécessaires à une resubjectivation effective.

La synthèse comparative du deuxième chapitre fera un retour sur le fonctionnement des communautés dont il aura été question dans les deux premières parties du second

chapitre. S'agit-il de communautés axées sur la proximité et la présence d'un autre donneur de sens ou de communautés centrées sur le partage d'éléments communs (projet, identité, vécu, expérience, rapport au monde, etc.) ? Comment se joue l'imbrication entre la resubjectivation, processus qui, au final, ne se révèle pas tout à fait consciemment souhaité, et l'appartenance acceptée et assumée à une communauté ?

CHAPITRE I

IDENTITÉ DE GENRE ET DÉsir DANS *MAI AU BAL DES PRÉDATEURS ET MES MAUVAISES PENSÉES*

CHAPITRE I :

IDENTITÉ DE GENRE ET DÉSIR DANS *MAI AU BAL DES PRÉDATEURS* ET *MES MAUVAISES PENSÉES*

La perception binaire du monde est une réalité omniprésente et tenace. En ce qui concerne l'identité de sexe/genre, cette vision sert des intérêts particuliers. Comme le soutiennent Boisclair et Saint-Martin, « 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 ». (2006 : 11-12) Comment cette binarité peut-elle être plus ou moins subvertie dans des textes mettant en scène des personnages non hétérosexuels ? Par l'univers qu'ils déploient et les relations que leurs personnages entretiennent, *Mai au bal des prédateurs* et *Mes mauvaises pensées* tiennent un discours potentiellement subversif sur l'identité de genre et en proposent une perspective non hétéronormative. Quelles avenues ouvrent ces œuvres ? Quelles perceptions de l'identité de genre en émanent-elles ? Que proposent-elles pour que soit subvertie « la fiction régulatrice de la cohérence hétérosexuelle » (Butler, 2005 : 258) et pour qu'il y ait ouverture du spectre des possibles ? Comment donc s'articulent identité de genre et désir dans ces textes ? Comment cette articulation peut-elle permettre de résister à la catégorisation et de contrecarrer la binarité complémentaire du système hétéronormatif ? Alors que *Mai au bal des prédateurs* représente l'indétermination et la pluralité identitaires, *Mes mauvaises pensées* se veut plutôt l'expression d'une ambivalence identitaire. Comment la *queerness*, qui « défie [...] la

notion d'identité, nie l'essentialisme genré ou homosexuel-le dans la mesure où elle est organisée autour de la performance d'identités plurielles qui se manifestent chaque jour », l'identité devenant ainsi « une construction permanente, un processus sans borne et sans limite » (Navarro Swain, 1998 : 148), est-elle à l'œuvre dans *Mai au bal des prédateurs* ? À l'inverse, comment le chemin de la fluidité identitaire et de l'inclassabilité, induisant de la souffrance chez l'auteure-narratrice, est-il finalement contourné pour favoriser l'émergence d'un sujet qui se réapproprie son corps, se réconcilie et s'accepte sans pour autant se résigner à la catégorisation imposée par le système hétéronormatif et se laisser définir par lui ?

1.1 Identité de genre, performance du genre, désir et *queerness* dans *Mai au bal des prédateurs*

Mai au bal des prédateurs met en scène une communauté de danseurs-danseuses travesti-e-s qui se produit chaque soir sur les planches du cabaret le Saloon Porte du Baiser. Afin de mettre en lumière la façon dont s'articulent identité de genre, performance du genre, désir et *queerness* dans ce roman, je m'intéresserai à la manière dont certains personnages performant le genre sur scène et dans la vie quotidienne, à la perception qu'ils ont d'eux-mêmes, au regard que les autres personnages portent sur eux et à l'interprétation qu'ils font de ce regard. Plus particulièrement, je traiterai de la relation que Yinn entretient avec sa mère et ses amoureux, de la relation entre Fatalité et les autres danseurs-danseuses, du besoin de reconnaissance de Petites Cendres et de son désir, de la relation entre les personnificateurs-personnificatrices et leurs client-e-s et, enfin, de l'attitude, de la conception et des comportements de certain-e-s membres de la troupe. Ressortira de ce

parcours une forme d'« éclatement du binarisme vers la diversité, le multiple » (Boisclair et Saint-Martin, 2006 : 10) sur le plan des genres, les danseurs-danseuses pouvant, tout compte fait, être interprété-e-s comme fondamentalement indécidables, même si une polarisation entre le féminin et le masculin subsiste.

1.1.1 Performance du genre sur scène : Yinn et Herman

Dans *Mai au bal des prédateurs*, les danseurs-danseuses du Saloon ont une identité de genre plus ou moins indécidable et performant le genre de façon non dichotomique. Considéré-e-s dans toute leur étendue, c'est-à-dire si l'on tient compte de l'ensemble de leur comportement et de leur attitude, de leur conception de soi et de leur rapport à l'autre ainsi que de la fluidité de leur désir, ils-elles se révèlent inclassables. Yinn, reine du Saloon, en constitue un exemple probant. C'est par la perspective de Petites Cendres, personnage qui a trouvé refuge parmi la troupe du Saloon, que Yinn, en train de se produire sur les planches du cabaret, est décrit-e comme un être aux contours flous :

[Petites Cendres] se demandait si ce fil qui liait Yinn au spectateur n'était pas coupé, n'eût-on pas dit que Yinn, dans ces mouvements de la folie, avait égaré le drame de son déconcertant récit corporel, que la diva s'embourbait, tourbillonnant dans son délire, tel Nijinski que l'ampleur d'un bond ne retenait plus, lévitant vers le ciel, dans un rire foudroyé, Yinn, cette sylphide éhontée sur une scène de cabaret, soudain aussi impudique que d'une démente calculée, dérangeait toute perception que l'on avait pu avoir d'elle auparavant, comme si, sous ce déguisement, on n'était plus certain qu'elle fût vraiment déguisée, tant elle avait su brouiller d'elle-même toutes les images, tant elle était peu représentable ni percevable dans cette dérisoire affabulation d'où elle semblait sortir diminuée, assujettie à quelque déplaisante farce, et pourtant rien de tout cela n'était vrai, pensait Petites Cendres [...]. (Blais, 2010 : 88)

La performance que donne Yinn sur scène est décrite comme un « déconcertant récit corporel » qui perturbe « toute perception que l'on avait pu avoir d'elle auparavant ». La

reine du Saloon devient alors « peu représentable ni percevable ». Les mots « égaré », « déconcertant », « tourbillonnant » et « brouiller » connotent le caractère flou et évanescent de la façon dont Yinn personnifie la féminité. En outre, « folie », « délire », « démente calculée », « s'embourbait », « dérisoire affabulation », « farce » et « rien de tout cela n'était vrai », quant à eux, renvoient à la perturbation des sens et au mélange inextricable de la vraie et de la fausse interprétation, ce qui a pour effet de rendre non pertinents les critères d'authenticité et de fausseté. C'est que Yinn joue avec les normes de genre, les tordant et les dénaturisant de telle sorte que l'artificiel et le soi-disant naturel se confondent et que leurs frontières se brouillent, « 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 [...] ». (Blais, 2010 : 89) Ainsi, la façon dont Yinn performe le genre induit une confusion dans la perception que les autres ont d'elle-lui. Par exemple, au sein de la troupe du Saloon, Yinn est à la fois interpellé-e par les mots « reine », « Prince Thaï », « princesse » et « Mère Samourai ». Par ailleurs, à titre de vedette du Saloon, Yinn attire beaucoup de gens pour qui il-elle représente l'espoir. Aux yeux de ces exclu-e-s du système hétéronormatif, il-elle se révèle « celui qui les attendait en souriant, dans sa céleste androgynie, sa parfaite ambiguïté [...] ». (Blais, 2010 : 321)

Sur les planches du Saloon, c'est non seulement Yinn qui se révèle incatégorisable, mais également Herman, qui décrit son « étonnant numéro de la femme à l'homme, l'homme à la femme » (Blais, 2010 : 145) à Petites Cendres comme suit :

[...] il disait à Petites Cendres, ce que tu ne dois pas manquer, c'est mon numéro le plus étonnant, le plus déroutant, oui, quand je suis une femme et que

peu à peu je me dépouille de cette apparence pour devenir un homme, exprimant combien il existe en nous de puissance si nous avons la force d'être l'un et l'autre harmonieux, qu'en dis-tu Petites Cendres, viendras-tu voir mon numéro [...]. (Blais, 2010 : 138)

Le numéro d'Herman, qualifié d'« étonnant » et de « déroutant » par elle-lui-même et « si apprécié au cabaret » (Blais, 2010 : 145), met en lumière le continuum qui relie le masculin et le féminin par un lent processus de transformation, suggérant par là que la masculinité et la féminité ne sont pas des essences, mais bien des « apparences », des constructions contingentes qui peuvent coexister harmonieusement dans un seul et même être. Herman laisse entendre que si la conciliation équilibrée du féminin et du masculin peut constituer un défi, elle rend cependant plus fort-e-s celles et ceux qui l'atteignent. D'ailleurs, la représentation n'est pas intitulée « le numéro de la femme à l'homme *et* de l'homme à la femme », mais bien « le numéro de la femme à l'homme, de l'homme à la femme », ce qui laisse entendre qu'il n'y a pas de séparation nette entre les pôles masculin et féminin, qu'il s'y trouve plutôt un entre-deux prometteur, qu'Herman se propose d'investir artistiquement. De fait, celle-celui-ci se perçoit, elle-lui et les autres danseurs-danseuses, comme des « artistes à l'œuvre ». (Blais, 2010 : 145) L'utilisation du mot « artistes » par Herman et celle de l'adjectif « créatrice » par le narrateur à propos du projet de Yinn – « car tel était le but de sa création, oxygéner toute vie fétide du souffle de sa créatrice révolte » (Blais, 2010 : 89) – soulignent que les membres de la troupe du Saloon se conçoivent comme des créateurs-créatrices qui jouent avec les normes de genre pour en brouiller les frontières et en faire voir la contingence. Comme le soutient Butler, le genre ne saurait être limité au masculin et au féminin :

Considérer que le terme « genre » se réfère toujours et exclusivement à la matrice du « masculin » et du « féminin » revient à passer à côté du point critique selon lequel la production de ce binarisme cohérent est contingente, qu'elle a un prix et que les transformations du genre qui ne rentrent pas dans ce cadre binaire font autant partie du genre que ses expressions les plus normatives. [...] Le genre est le mécanisme par lequel les notions de masculin et de féminin sont produites et naturalisées, mais il pourrait très bien être le dispositif par lequel ces termes sont déconstruits et dénaturés. (2006 : 59)

À propos de la déconstruction et de la dénaturalisation des notions de féminin et de masculin, le jour des funérailles de Fatalité, Petites Cendres se remémore le numéro qu'a fait Yinn la veille :

[...] et le lendemain, Petites Cendres songeait qu'il avait vu Yinn agir comme un chef, lui qui avait été si féminin, dans son spectacle de la veille, dans un bikini rose pailleté sous un long manteau de fourrure synthétique bleu marine, comme s'il eût été en robe de chambre, sur des talons aiguilles, de reine majestueuse ne s'était-il pas transformé en garçon fonceur, presque batailleur, sur la scène de son cabaret, disant à chacun comment procéder [...]. (Blais, 2010 : 18-19)

Ce mouvement du masculin au féminin et inversement qu'Herman produit, Yinn le fait aussi. Les membres de la troupe du Saloon ne se cantonnent jamais dans un genre fixe. Cette oscillation entre le féminin et le masculin marque le caractère indécidable de leur identité de genre.

1.1.2 Entre perception et interpellation : Yinn et sa mère, Yinn et Jason, Yinn et mon Capitaine

Yinn partage sa vie amoureuse avec deux hommes : Jason, avec qui il-elle est mariée, et Thomas, surnommé mon Capitaine, sorte d'amant de Yinn. Dans une dispute entre Yinn et sa mère à propos du mariage entre personnes de même sexe, celle-ci rappelle les circonstances dans lesquelles Jason est tombé amoureux de Yinn :

[...] quand tu as rencontré Jason, il avait déjà une femme et trois filles, disait la mère de Yinn, t'a-t-il vu ce jour-là, était-ce à Rome, qu'il dit n'avoir jamais vu une aussi belle femme, il a dardé ses yeux sur toi pour ne plus te quitter, même lorsqu'il a appris en te dévêtant que tu étais un garçon [...]. (Blais, 2010 : 203)

Dans la perspective de la mère de Yinn, le sexe anatomique constitue l'ultime vérité. Son fils étant de sexe masculin, il est, en dernier ressort, quoi qu'il dise et quoi qu'il fasse, implacablement un homme. D'ailleurs, elle l'interpelle toujours comme son « fils » et son « prince » :

[...] et Maman Yinn dit, Jason sera-t-il la cause de la quatrième lésion, peine de mon fils, non, je refuse et la voici [la mère de Yinn] reine de son prince, cousant pour lui ses costumes, l'éduquant à l'art de dessiner et de coudre, elle n'aime pas qu'il se confie à lui-même des tâches basses, [...] et elle voit le visage penché de son fils et dit, non, pas toi, mon fils, sous ce courroux de saletés, pourquoi lui, et pas Jason, mais il va imperturbablement vers la rue, ainsi prostré, le regard fermé, qui le reconnaîtrait sous les traits de cet enfant esclave, dit la mère de Yinn, qui pourrait voir en *lui* le *prince* qu'il a vu la veille, dans les soieries de ses atours, qui donc [...]. (Blais, 2010 : 42)

La mère de Yinn continue de voir son fils comme un homme, même lorsqu'il se travestit, allant jusqu'à dire que, « dans les soieries de ses atours », Yinn est un « prince ». Dans cette optique, bien qu'elle tolère le mariage de son fils avec Jason, elle considère leur alliance comme celle de deux personnes de même sexe, sans égard à leur identité de genre respective. Pour elle, cette liaison est contraire à l'institution maritale. Son raisonnement correspond ainsi à ce que Dorais résume comme suit : « Aux yeux de la plupart de nos contemporains, sexe anatomique et genre social doivent être superposables. » (1999 : 91)

Au sein du roman, la mère de Yinn se révèle donc le véhicule de cette conception encore bien ancrée. Or, Yinn ne perçoit pas la situation de la même manière. À la réplique de sa mère qui lui dit : « [...] j'étais une femme, et lui, ton père, un homme, [...] voilà qui est

compréhensible » (Blais, 2010 : 202), Yinn rétorque : « [...] eh bien, comme moi, tu étais une femme orientale qui épouse un Blanc, qu'y a-t-il de si différent [...] » (Blais, 2010 : 202).

Si la mère de Yinn voit dans le sexe anatomique une vérité fondatrice et irréfutable, Yinn ne se comporte pas comme si son destin était scellé par son sexe. Il agit plutôt en conformité avec son identité de genre fluide. Puisqu'il-elle se perçoit notamment comme une femme dans son rapport avec Jason, pourquoi le mariage avec un individu de sexe mâle qui se perçoit comme un homme et qui performe le genre masculin serait-il contraire à l'institution maritale ? D'autant plus que Jason interpelle Yinn comme une femme. À cet égard, notons qu'un matin, alors que Petites Cendres observe Yinn et Jason en train de fermer le cabaret, il-elle est témoin de la manière dont Jason aborde Yinn dans l'intimité : « [...] déjà de ses bras ronds il se saisissait avec douceur de Yinn, quelle journée, quelle nuit, il faut aller dormir, ma chérie, disait-il, touchant de ses lèvres le cou de Yinn [...] » (Blais, 2010 : 107).

Cela dit, si Yinn est interpellé-e comme une femme par Jason et que c'est d'abord en le-la percevant comme une femme que Jason s'est intéressé à elle-lui, il n'en demeure pas moins que la façon dont Yinn se perçoit et accepte de se faire interpeller par les personnes qui l'entourent est complexe et changeante. En effet, le personnage nommé mon Capitaine, amant de Yinn, « séduisant modèle international que l'on voyait partout dans les magazines » (Blais, 2010 : 182) et qui, selon la perspective de Petites Cendres, est « un homme, un vrai » (Blais, 2010 : 188), prend Yinn pour un homme. Dans la chambre où

Yinn et Jason dorment ensemble, sur une photo où mon Capitaine et Yinn figurent, mon Capitaine a écrit : « [...] à toi pour toujours, mon cher Yinn [...]. » (Blais, 2010 : 218)

En définitive, alors que mon Capitaine interpelle Yinn comme un homme, Jason l'interpelle comme une femme. Perçues ensemble et non isolément, la relation que Yinn entretient avec Jason et celle qu'il-elle a avec mon Capitaine mettent donc en lumière, comme Sedgwick l'a fait remarquer, « la pluralité des éléments qui sont condensés dans la notion contemporaine d'«identité sexuelle», que le sens commun actuel présente comme une catégorie unitaire ». (Sedgwick, 1998 : 113) D'ailleurs, dans la chambre de Yinn et Jason sont disposées, « de son [celui de Yinn] côté du lit », « tout près sur la même étagère » (Blais, 2010 : 217), deux photos : l'une de Yinn et Jason, l'autre de Yinn et mon Capitaine. Sur la photo avec Jason, Yinn est habillé-e en femme, « dans l'une de ses robes les plus excentriques » (Blais, 2010 : 217), et Jason tient Yinn « par la taille d'une main ferme ». (Blais, 2010 : 217) Quant à la photo avec mon Capitaine, « le bras de mon Capitaine envelopp[e] l'épaule de Yinn » (Blais, 2010 : 217), Yinn a les « cheveux sur les épaules » (Blais, 2010 : 217) et mon Capitaine a les « cheveux courts ». (Blais, 2010 : 217) Dans les deux cas, tant Jason que mon Capitaine performent le genre masculin. Cependant, en conformité avec la façon dont Yinn est respectivement interpellé-e par Jason et par mon Capitaine, il-elle performe davantage le genre féminin sur la photo avec Jason que sur celle

avec mon Capitaine. Il s'agit néanmoins du même être, un être dont l'identité de genre et l'identité sexuelle¹⁴ ne sont ni unitaires ni stables, mais bien plurielles et fluides.

1.1.3 Perception du personnage de Fatalité

Fatalité est un-e membre de la troupe du Saloon qui vient tout juste de mourir du sida au moment où s'ouvre le récit. Cette particularité en fait un personnage d'importance en ce sens que tous-tes les autres danseurs-danseuses parlent d'elle-lui, se remémorent les moments passés ensemble. Fatalité devient alors en quelque sorte un point focal où converge la perception que les autres se faisaient du genre qu'il-elle performait. Dans cette optique, la façon dont Fatalité se perçoit elle-lui-même et la façon dont il-elle est interpellé-e par les autres membres de la troupe est révélatrice de son identité de genre indéterminée.

Bien que Fatalité soit anatomiquement de sexe masculin, il-elle parle d'elle-lui-même à partir des deux genres. En effet, il-elle enregistre un message sur son téléphone cellulaire qui correspond à ceci : « [...] bonjour, vous parlez à Fatalité, Fatalité, [...] hé ! les amis, c'est moi, Fatalité, laissez-moi votre nom, [...] qui veut de moi ici, fille crémeuse et défoncée, [...] je t'ai vu, toi [Jason] et Yinn, vous vous aimez, moi, Fatalité, plus je vous regarde, plus je suis seul [...]. » (Blais, 2010 : 17)

¹⁴ Par « identité sexuelle », je fais référence ici au désir sexuel et aux pratiques sexuelles, non à l'identité liée au sexe anatomique. En ce sens, cette notion se rapproche de l'« identité érotique » dans l'acception où l'utilise Dorais : « Essentiellement relationnelle, cette identité érotique est déterminée par la façon dont un individu se définit en raison de ses attirances sexuelles : Qui m'attire ? Et, en fonction de cela, suis-je plutôt hétérosexuel ou plutôt homosexuel ? » (1999 : 16)

Quant à la perception des autres danseurs-danseuses, Fatalité est considéré-e tantôt comme une femme, tantôt comme un homme. Lors des funérailles de Fatalité, Robbie décrit le défunt personnage en recourant au féminin :

[...] 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 [...]. (Blais, 2010 : 57)

Robbie explique également à Petites Cendres le type de vie que menait Fatalité, cette fois-ci en mélangeant le féminin et le masculin :

[...] c'est un bien grand drame pour Fatalité qui aimait les choses simples, manger, boire, un bien grand drame, dit Robbie, s'il avait su, il n'aurait jamais quitté l'Arizona, ah, si elle avait su, manger, boire et tout ce qu'il aimait faire, aussi, dans les saunas et ailleurs, toujours la patte levée pour séduire, plaire [...]. (Blais, 2010 : 25)

Yinn perçoit, elle-lui aussi, Fatalité à la fois comme un homme et comme une femme. Lors du défilé organisé en souvenir de Fatalité, le jour de ses funérailles, Yinn dit aux personnes présentes : « [...] souvenez-vous de ces chansons qu'il aimait » (Blais, 2010 : 20), pour ajouter quelque temps après : « [...] quand Fatalité chantait, dansait toute la nuit, ses nuits burlesques de chansons, de danses, [...] elle faisait la fête, [...] *Love me, hug me, kiss me*, chantait-elle, notre clandestine qui disait tout ce qui ne devait pas être dit [...]. » (Blais, 2010 : 21)

Quant à Jason, lorsqu'il annonce la mort de Fatalité aux membres de la troupe, il recourt au féminin puis au masculin pour désigner le personnage disparu :

[...] et c'est Jason qui nous avait dit à tous au Saloon, Fatalité, Fatalité, elle ne veut plus ouvrir les yeux, se réveiller, Fatalité s'en va, oh, mon Dieu, [...] et Jason avait dit, [...] je dois vous le dire, à deux heures cette nuit, Fatalité, bien qu'il n'y eût plus de soleil, mais peu importe, Fatalité ne s'est plus réveillé. (Blais, 2010 : 14)

À l'opposé, mon Capitaine parle toujours de Fatalité comme s'il s'agissait d'un homme. Lorsqu'il dévoile à Yinn qu'il a conservé une petite partie des cendres de Fatalité pour les déposer au fond des mers, alors que, selon la règle de Yinn, « toutes les cendres de Fatalité devaient être réunies sous un tapis de roses » (Blais, 2010 : 189), mon Capitaine justifie sa décision en disant : « je veux que Fatalité puisse parcourir les océans, loin, très loin, [...] oui, qu'il navigue sans fin parmi les océans [...]. » (Blais, 2010 : 188) Il ajoute aussi : « [...] qu'il soit enfin délivré, libre d'aller partout dans les mers, les océans, [...] Fatalité était d'une espèce menacée, il doit rejoindre les siens [...]. » (Blais, 2010 : 189) Et dans le récit que Robbie fait du dépôt des cendres de Fatalité par mon Capitaine, on a l'impression que Robbie invente les paroles de Thomas en tenant compte de la perception que ce dernier a du genre de Fatalité : « [...] il eût rendu à Fatalité sa liberté, parmi les courants en apparence limpides et clairs, il eût dit, adieu, va, mon ami, oui, disait Robbie [...]. » (Blais, 2010 : 249)

Petites Cendres parle de Fatalité en utilisant le féminin et le masculin aussi. Alors que Dieudonné, médecin de Fatalité et de Petites Cendres, lui dit que la mort de Fatalité aurait pu être évitée, qu'il-elle aurait pu être soigné, Petites Cendres se dit : « [...] cette médication salvatrice, Fatalité n'avait pu se la procurer, sans moyens, pensait Petites Cendres, il avait toujours été sans moyens, et il s'en allait comme il était venu [...]. »

(Blais, 2010 : 87) En outre, tandis que Yinn rend hommage à Fatalité lors de ses funérailles en rappelant les chansons qu'il-elle chantait au cabaret, Petites Cendres conclut en se disant : « [...] Fatalité fut très aimée comme elle le méritait [...]. » (Blais, 2010 : 22)

Ce qu'on observe à propos de Fatalité en ce qui concerne son identité de genre, la perception que les autres ont de son genre et la façon dont ils l'interpellent s'applique également aux autres membres de la troupe. Cette oscillation entre le masculin et le féminin concourt à brouiller la frontière entre les genres et rend les personnages flous et impossibles à catégoriser définitivement. Blais ne tranche pas entre la soi-disant vérité de l'anatomie et celle de l'identité de genre des danseurs-danseuses du Saloon. Ils-elles sont à la fois hommes et femmes, féminin-e-s et masculin-e-s, et leur rendre justice consiste précisément à mettre en lumière leur indécidabilité constitutive.

1.1.4 Désir de Petites Cendres envers Yinn et reconnaissance

La sexualité n'est pas montrée dans *Mai au bal des prédateurs*. Bien que les danseurs-danseuses passent la majeure partie de leur temps dans le cabaret le Saloon Porte du Baiser, où ils-elles exhibent leur corps dénudé lors des Vendredis Décadents, et bien qu'un sauna soit attenant au cabaret, où des films pornographiques sont diffusés, la sexualité demeure toujours implicite. Aucun acte sexuel n'est décrit ni raconté, bien qu'il soit question de prostitution et de nudité. Certains personnages expriment cependant leur désir. C'est le cas de Petites Cendres, qui est secrètement amoureux-se de Yinn : « Yinn et Jason s'étaient enfin mariés, je pourrais faire de Yinn mon épouse et personne ne

l'apprendrait, pensait Petites Cendres, je volerais une bague, et, tu peux bien avoir deux hommes, ce n'est pas de trop, lui dirais-je [...]. » (Blais, 2010 : 13-14)

Selon Butler, dont la thèse doctorale portait sur le désir et la reconnaissance chez Hegel, « le désir est toujours un désir de reconnaissance et [...] la reconnaissance est la condition *sine qua non* d'une vie continue et viable. » (2006 : 267) Petites Cendres incarne parfaitement le caractère coextensif du désir et de la reconnaissance. Épris-e de Yinn, perpétuellement dans l'expectative d'un coup d'œil ou d'un baiser de sa part, il-elle vit dans l'illusion et l'attente que Yinn reconnaisse son désir. C'est que, comme l'écrit Bersani à propos du fonctionnement du désir, « nous ne désirons pas seulement l'autre, nous désirons aussi son désir ». (1998 : 162) Petites Cendres se nourrit de l'espoir que Yinn l'aime un jour : « [...] mais n'avait-il pas l'espoir [...] qu'il serait comme l'avait été Fatalité sous le farouche envoûtement de Yinn, aimé, sauvé [...]. » (Blais, 2010 : 58) Or, cet espoir est illusoire, et Petites Cendres le sait bien : Yinn est déjà marié-e avec Jason et, de surcroît, il-elle a un amant. Bien que sidéen-ne, n'en ayant vraisemblablement plus pour très longtemps à vivre, s'apprêtant à connaître les souffrances qui ont emporté Fatalité, Petites Cendres caresse tout de même le rêve que Yinn discerne un jour le désir qu'il-elle éprouve à son égard :

[...] Yinn, fille et garçon, déesse des jours brillants, lorsque complète est la nuit, qui s'avance vers Petites 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 [...]. (Blais, 2010 : 11-12)

C'est à la fois pour une « fille », un « garçon », une « déesse » et un « prince » que Petites Cendres éprouve du désir. L'identité de genre de Petites Cendres, la perception qu'il-elle a de Yinn, la façon dont Yinn performe le genre et le désir de Petites Cendres s'entrecroisent de manière à subvertir le système hétéronormatif. Petites Cendres, qui se perçoit comme un homme vis-à-vis de Yinn – « tu peux bien avoir deux hommes, ce n'est pas de trop » (Blais, 2010 : 14) – est attiré-e et par la femme et par l'homme que joue Yinn et qu'il-elle voit en Yinn. Le désir de Petites Cendres correspond ainsi à une cartographie de la sexualité et du genre qui n'obéit pas au prisme de la matrice hétérosexuelle. Si le désir de Petites Cendres peut être clairement perçu comme un désir sexuel, on ne saurait dire s'il s'agit d'un désir *homosexuel* ou *hétérosexuel*. C'est précisément cette impossibilité de répondre définitivement à la question qui rend le désir de Petites Cendres inclassable et, par conséquent, *queer*. En effet, selon Halperin, « l'identité *queer* n'a aucun besoin de se fonder sur une vérité quelconque ou sur une réalité stable. [...] le mot *queer* 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 » et correspond à « une identité déessentialisée et purement positionnelle ». (2000 : 75) Le désir sexuel qu'éprouve Petites Cendres pour Yinn est *queer* en ce sens qu'il ne peut être cerné une fois pour toutes et qu'il ne saurait cadrer dans les catégories opératoires d'une conception dualiste de la sexualité. De fait, selon Butler,

[i]l devient difficile de dire si la sexualité des personnes transgenres est homosexuelle ou hétérosexuelle. Le terme « queer » est devenu utile précisément pour aborder ces moments d'indécidabilité productive. [...] Si nous ne pouvons nous référer sans ambiguïté au genre dans de tels cas, quel point de référence avons-nous pour affirmer quelle est l'orientation sexuelle d'une personne ? Dans le cas du transgenre, où la transsexualité n'entre pas en jeu, il

est question de traversées qui ne peuvent être considérées comme des réalisations stables et dont la traversée des genres, le gender crossing, constitue la condition de l'érotisation. (2006 : 166)

La traversée des genres se manifeste dans le roman à l'étude par le fait que Petites Cendres se considère comme celui-celle qui sauve Yinn en l'allégeant du fardeau des tâches ménagères. Petites Cendres tient en effet à ce que la basse besogne que constituent le nettoyage du cabaret et du sauna ainsi que le lavage des vêtements des membres de la troupe n'incombe pas à Yinn :

[...] et Petites Cendres songea qu'il retirerait du dos de Yinn la poche noire, oui, il le ferait, et l'appliquerait contre son dos à lui, tous ces chiffons, ces dessous des filles de la nuit au cabaret, Petites Cendres soustrairait Yinn à ces servitudes, mais dignement, dans sa robe pailletée de sirène, la plus étincelante de ses robes, pensait Petites Cendres, la robe sirène du fond des mers [...]. (Blais, 2010 : 43)

Ici, Petites Cendres joue le sauveur de Yinn en le-la délestant de la poche de vêtements sales. On pourrait croire qu'il-elle accomplit cette tâche habillé-e en femme, car il-elle est vêtu-e de « la plus étincelante de ses robes », mais il s'agit de « la robe sirène », ce qui évoque cet être fabuleux dont le sexe est invisible en raison de sa queue de poisson. C'est donc en ne performant ni le genre féminin ni le genre masculin, autrement dit, en étant indécidable, mais en jouant un certain rôle sexué, à savoir celui de l'homme traditionnel qui, dans un couple hétérosexuel, peut préserver son épouse de lourdes charges, que Petites Cendres conçoit son rôle de sauveur auprès de Yinn.

Cette lecture que Petites Cendres fait du genre de Yinn n'est cependant pas immuable. Petites Cendres s'avère également attiré-e par le vilain garçon auquel lui fait penser Yinn lorsqu'il-elle est habillé-e en homme :

[...] il arrivait aussi, pensait Petites Cendres, que, dans sa tenue de sobre garçon, sur ce même trottoir, [...] [Yinn] eût l'air d'un garçon tentant de maîtriser en lui-même des envies canailles, ou il sifflait entre les dents, ou il crachait par terre, qu'il devînt si frère du garçon à la poche noire sur son dos [...], c'était peut-être cet enfant à la poche noire, ou ce garçon des mauvais lieux, quand rien en Yinn n'était mauvais, qui attirait Petites Cendres [...]. (Blais, 2010 : 45)

Conscient-e que Yinn lui est inaccessible, Petites Cendres s'imagine être à la place des hommes pour qui la reine du Saloon éprouve du désir ou sur qui elle focalise son regard. Par exemple, lorsque Robert le Martiniquais, nouvelle recrue du Saloon, se fait ausculter par Yinn – « Yinn touchait de ses mains gracieuses, habiles, les fesses du garçon » (Blais, 2010 : 63-64) – Petites Cendres

aurait aimé que la main de Yinn coure sur sa peau, sur ses hanches comme sur celles de Robert, [...] oui, que la main, les doigts de Yinn soient là sur sa peau, aussi distraits qu'habiles, que n'aurait-il fait pour être à lui de plus près même s'il n'avait rien à offrir, à elle aussi, lorsque Yinn, cette dame en noir accoudée au comptoir du bar, était si courtisée le soir, la nuit [...]. (Blais, 2010 : 65)

Cette forme de triangulation s'observe aussi entre Jason, Yinn et Petites Cendres. Alors que Yinn est en train de parler à Robbie du corps de Jason en décrivant « de ses mains à la fois masculines et gracieuses, et du frémissement de ses lèvres, toute la délectation qu'il éprouvait sur son corps » (Blais, 2010 : 45-46), Petites Cendres écoute Yinn « comme s'il eût été soudain l'incarnation du corps langoureux de Jason offert aux lèvres de Yinn ». (Blais, 2010 : 46) Ici encore, c'est par l'intermédiaire d'un personnage tiers que Petites Cendres vit par procuration son désir envers Yinn qui, du reste, se révèle toujours à la fois féminin-e et masculin-e aux yeux du personnage désirant.

C'est donc un être dont la performance du genre est souvent indécidable, dont « les ongles magnifiques » (Blais, 2010 : 105) constituent la vanité et qui voit en Yinn un « prince » et une « déesse » (Blais, 2010 : 11) qui ressent du désir pour un être qui, quant à lui, brouille les frontières des genres en performant aussi bien le féminin que le masculin.

1.1.5 Perception du désir sexuel et du genre des membres de la troupe par les client-e-s

Si, comme le soutient Butler, « [i]l devient difficile de dire si la sexualité des personnes transgenres est homosexuelle ou hétérosexuelle » (2006 : 166), comment le désir sexuel des danseurs-danseuses travesti-e-s du Saloon est-il interprété par les client-e-s du cabaret ? Comment ce désir supposé est-il en lien avec le genre qu'ils-elles performent sur scène ? Car, comme l'affirme Butler, les possibilités sont multiples et le désir sexuel ne peut s'expliquer uniquement par l'identité de genre :

Les corrélations entre identité de genre et orientation sexuelle sont au mieux obscures : on ne peut se baser sur le genre d'une personne pour prédire l'identité de genre qu'elle aura, ni la ou les directions du désir qu'elle éprouvera et poursuivra. [...] ce serait une terrible erreur de supposer que l'identité de genre cause l'orientation sexuelle ou que la sexualité se réfère nécessairement à une identité de genre antérieure. (2006 : 99)

À ce sujet, une dispute entre Herman et Yinn à propos de l'attitude que les danseurs-danseuses devraient avoir à l'égard des client-e-s s'avère révélatrice. Alors que Yinn est d'avis qu'il faut les respecter et les considérer, Herman se montre sceptique quant à leurs bonnes intentions :

[...] tu crois encore, toi, qu'ils sont récupérables, qu'ils finiront bien un jour par comprendre que nous sommes des artistes à l'œuvre, quand ils ne voient en nous que de vagues homosexuels déguisés, d'insolites, bizarres apparitions qui les choquent tout en excitant leurs sens, car nous poussons à bout leurs inhibitions [...]. (Blais, 2010 : 145)

Si, selon Herman, les client-e-s du cabaret perçoivent les membres de la troupe comme des hommes qui se déguisent en femme et voient dans cette transgression des normes de genre une preuve de leur homosexualité, rarissimes sont les allusions à l'orientation sexuelle dans *Mai au bal des prédateurs*. En effet, le mot « homosexuel » apparaît une seule fois dans tout le roman, et c'est dans le passage précédent. Quant au mot « gai », il ne figure pas plus souvent. La seule occurrence a lieu lorsqu'un jeune architecte venu pour la première fois au cabaret essaie d'amener Petites Cendres dans un hôtel afin de se faire masser. Il lui demande alors : « [...] est-ce un lieu gai, ici, on le dirait [...]. » (Blais, 2010 : 199) Ce nouveau venu au Saloon perçoit tous-tes les danseurs-danseuses comme des hommes, à commencer par Petites Cendres, dont il a pourtant remarqué les ongles, symbole de fierté pour le-la membre de la troupe : « [...] je ne voudrais pas t'effaroucher, je ne veux pas de sexe, seulement tes mains, tes ongles, et qui sont ces musiciens qui chantent, tes amis, tu n'es pas seul, toi [...]. » (Blais, 2010 : 200) L'architecte fait référence aux membres de la troupe du Saloon par les mots « musiciens » et « amis » (Blais, 2010 : 200) et il désigne Petites Cendres comme un « soigneur » et un « masseur ». (Blais, 2010 : 199) De plus, il se présente lui-même comme « un homme docile, et qui s'ennuie ». (Blais, 2010 : 200) Pour ce personnage, le sexe anatomique constitue donc une vérité première et absolue. Bien qu'il soit entouré d'êtres humains de sexe masculin performant de façon subversive et non définitive les genres féminins et masculins, il considère néanmoins que ces êtres sont des hommes homosexuels.

L'idée que le personnage nommé le vieil homme sophistiqué se fait de l'identité de genre et du désir sexuel des danseurs-danseuses du Saloon est significative. Cet habitué du

cabaret a pour danseur-danseuse préféré-e Robbie. Il parle de lui et des autres membres de la troupe avec Petites Cendres en ces termes :

[...] où est Robbie, c'est un garçon putain, tu sais, toujours en vitrine le soir, faut-il qu'ils aient l'air de se vendre, non, [...] alors pourquoi se met-il en vitrine, Robbie, hein, toutes des traîtresses, parce que vous êtes tous des traîtresses, voilà pourquoi, je voudrais bien l'avoir toute à moi, Robbie, mais c'est une traîtresse, on lui offrira un peu d'argent et il partira avec un couple, et tu sais ce qui se passe alors, une orgie, une traîtresse, je te dis [...]. (Blais, 2010 : 133)

Le vieil homme sophistiqué perçoit Robbie, de même que les autres danseurs-danseuses, à la fois comme une femme et un homme. En témoigne le mélange du masculin et du féminin dans les expressions auxquelles il recourt pour désigner Robbie. Tantôt « un garçon putain », tantôt « une fille putain » (Blais, 2010 : 134), Robbie est perçue par le vieil homme sophistiqué comme faisant partie d'un groupe de danseurs-danseuses qu'il qualifie de façon réductrice et méprisante tour à tour par les mots « toutes des traîtresses », « tous des traîtresses » et « tous des traîtres ». (Blais, 2010 : 55) La confusion du vieil homme sophistiqué, exacerbée par son ivresse, traduit néanmoins l'ambiguïté de genre, voire l'indétermination, de Robbie et de ses pairs.

1.1.6 Habillement, attitude et *queerness*

Si l'on considère que le mouvement *queer* « s'affirme par une revendication identitaire stratégique visant à faire des minorités et des identités sexuelles le lieu de la contestation des normes dominantes » (Bereni *et al.*, 2008 : 34), Herman est sans contredit l'être le plus *queer* du Saloon. Non seulement il-elle se produit sur la scène du cabaret en performant le numéro « de la femme à l'homme, l'homme à la femme » (Blais, 2010 : 145),

mais c'est aussi elle-lui qui, dans les rues, annonce les soirées, « criant », « bravant les foules » et « piaffant », afin d'attirer la clientèle au Saloon Porte du Baiser :

[...] et Yinn craint toujours qu'Herman ne soit attaqué dans la rue, la nuit, il craint, oui, pour lui, lorsque Herman traverse toute la ville, dans ses bottes, sous ses perruques outrées, pour annoncer le spectacle, excessif dans ses paroles et ses cris sur son tricycle que meut un moteur électrique, oui, il est là comme sur un cheval de course, debout sur la marche arrière du tricycle multicolore, criant, bravant la foule, si loin au bout de ces rues où se réunissent les touristes, piaffant, oui, Herman, cette foule dont il ne connaît ni la haine ni l'antipathie et la détestation de ce que nous sommes [...]. (Blais, 2010 : 109)

C'est ici par le point de vue de Yinn que le lecteur peut constater l'extravagance et la flamboyance d'Herman. Mais le-la danseur-danseuse, qui se considère elle-lui-même comme un « insoumis caractériel » (Blais, 2010 : 144), se perçoit à peu près de la même manière lorsqu'il-elle demande à Yinn de lui confectionner une « décadente cape dentelée » (Blais, 2010 : 169) pour le « défilé des filles dans la rue » (Blais, 2010 : 171) devant les motards :

[...] mais fabrique pour moi une cape, une très longue cape, en dentelle, invente, tu sais bien ce que je veux, et j'irai sur mon tricycle d'un bout à l'autre de la ville, entre les motards et leurs motos rangés de chaque côté de la rue, eux seuls et nous, toute circulation sera interrompue, et tes bottes, je veux tes bottes et les lacets de cuir rouge enlacés aux genoux, [...] encore des imprudences, dit Yinn, tu ne peux donc rien faire comme un autre [...]. (Blais, 2010 : 168-169)

Alors qu'Herman se travestit tant à l'intérieur qu'à l'extérieur du cabaret et qu'il-elle est convaincu-e, comme il-elle le fait d'ailleurs valoir à Yinn, que « ce qui est camouflé par complaisance doit être vu, ce qui n'est pas dit doit être dit » (Blais, 2010 : 216), Yinn est souvent habillé-e en homme à l'extérieur du Saloon et opte plutôt pour la discrétion. En effet, lors des funérailles de Fatalité, l'habillement de Yinn est décrit ainsi : « [...] Yinn en

tête du défilé, dans sa tenue sobre de garçon, un débardeur rouge, un bermuda contenant plusieurs poches, sur les côtés, pieds nus dans ses sandales [...]. » (Blais, 2010 : 19) Qui plus est, lors du défilé des pestiféré-e-s, où les ex-danseurs-danseuses du Saloon sont à l'honneur, Yinn demande à Herman « de ne pas faire autant de bruit afin que les policiers ne se ramassent pas autour d'eux tous ». (Blais, 2010 : 297) Tandis que Yinn s'avère plutôt discret à l'extérieur du Saloon et qu'il-elle réserve ses créations flamboyantes pour ses représentations sur scène, Herman n'hésite pas à arborer une tenue exubérante sur son tricycle multicolore et à faire le tour de la ville ainsi. Dans la mesure où Herman cherche davantage la provocation que Yinn et qu'il-elle s'avère résolument anticonformiste, il-elle est profondément *queer*. De fait, Halperin ne définit-il pas le mot *queer* comme « tout ce qui est en désaccord avec le normal, le dominant, le légitime » ? (2000 : 75) Puisque la *queerness* connote la fluidité, la souplesse, le mouvement sans fin de même que le refus de la stabilité, de la réification et de la binarité, il va sans dire que l'identité de genre d'Herman et la façon dont il-elle performe le genre sont tout à fait *queer*.

Il n'y a cependant pas seulement l'identité de genre qui se prête à une interprétation *queer* dans *Mai au bal des prédateurs* : la *queerness* s'avère au cœur du roman. Le flou, l'indécidabilité et l'illusion sont omniprésents dans l'œuvre de Blais. Le défilé des pestiféré-e-s en constitue un excellent exemple. Ce projet s'avère, à l'origine, une idée d'Herman, qui veut organiser une parade dans laquelle les ex-danseurs-danseuses du Saloon, maintenant isolé-e-s dans des hospices, y attendant la mort, telle « une agglomération d'animaux pestiférés » (Blais, 2010 : 209), seraient à l'honneur. L'objectif d'Herman est de rendre hommage aux pestiféré-e-s et de restaurer leur dignité. Pour ce

faire, il-elle demande à Yinn de les maquiller et de les vêtir de ses plus belles créations, comme jadis, lorsqu’au faite de la gloire, ils-elles étaient en bonne santé et dansaient au cabaret. C’est donc à partir d’êtres agonisants et cadavériques que Yinn devra « refaire des corps neufs » (Blais, 2010 : 211) :

[...] et peu à peu, Yinn avait vu monter vers sa loge ces hommes qui n’étaient plus des hommes ou des femmes, mais des ombres, [...] vite Yinn avait rembourré ces corps ou leurs ombres de florissants tissus, il avait maquillé ces visages aux joues hâves de carnations roses, les têtes étant trop cahoteuses, d’un abord squelettique, il les avait coiffées de fastueuses perruques [...]. (Blais, 2010 : 211)

Les ex-danseurs-danseuses n’ont ici plus d’identité. Ni hommes ni femmes, ils-elles ne sont plus tellement indécidables, mais désormais résolument illusoire. Malgré l’envergure du défi, Yinn essaiera tout de même de faire de ces spectres des femmes, comme à leur apogée sur les planches du cabaret, mais le résultat se révélera, à ses yeux, insatisfaisant. Dans sa perspective, c’est plutôt à un « défilé de fantômes » (Blais, 2010 : 212), à une « procession de défuntés, de [s]es princesses déjà mortes » (Blais, 2010 : 213) que Yinn assiste. Les ex-danseurs-danseuses, réduit-e-s à des corps asexués et inintelligibles, n’appartiennent plus au domaine de l’humain. Butler explique les conséquences de la déshumanisation et de la déréalisation que subissent certaines minorités, dont les pestiféré-e-s de *Mai au bal des prédateurs* constituent un exemple :

Être désigné comme une copie ou comme un irréel est un mode d’oppression. Être opprimé signifie que vous existez déjà en tant que sujet d’un certain type, en tant que sujet possible ou potentiel ; cela signifie que vous êtes là, en tant qu’autre opprimé et visible pour le maître sujet. Mais être irréel est différent. Pour être opprimé il faut d’abord être intelligible. Se trouver fondamentalement inintelligible (être considéré par les lois de la culture et du langage comme une impossibilité) revient à dire que l’on n’a pas atteint le statut d’humain. C’est parler *comme si* on était humain, mais avec le sentiment qu’on ne l’est pas.

C'est avoir l'impression que notre langage est creux et que nous ne serons pas reconnus car les normes de la reconnaissance ne sont pas en notre faveur. (2006 : 44-45)

Si la déshumanisation des ex-danseurs-danseuses résulte d'abord et avant tout de leur maladie, un parallèle peut néanmoins être établi avec les normes de genre. Étant ravagé-e-s par la maladie, les ex-danseurs-danseuses ne sont plus reconnaissables, certes comme êtres humains, mais aussi en tant que femmes ou hommes. Le geste de reconnaissance auquel se livre Herman en organisant le défilé des pestiféré-e-s consiste à sortir de l'ombre ces fantômes. Et, pour y arriver, c'est précisément en camouflant les traces de la maladie, en atténuant ce qui prive maintenant les ex-danseurs-danseuses de toute possibilité de reconnaissance humaine, que Yinn s'y prend. C'est que, comme le soutient Eribon, « [l]'on n'existe pas parce que l'on est "reconnu" mais parce que l'on est "reconnaissable" ». (1999 : 88) Et, à l'intérieur de la matrice hétérosexuelle, n'est reconnaissable que celui ou celle qui affiche clairement l'un des deux genres intelligibles. C'est donc en tentant tant bien que mal de redonner un genre lisible à ses ex-danseurs-danseuses qui, ayant basculé dans l'irréel, sont désormais, dans la perspective de Yinn, d'anciens êtres humains, que Yinn cherche à les humaniser de nouveau. À l'opposé, Herman voit dans les ex-danseurs-danseuses « des stars, toutes des stars, comme l'était Fatalité » (Blais, 2010 : 298), et il-elle se réjouit que son idée connaisse un aboutissement aussi heureux : « [...] Herman manifestait à Yinn son contentement, ce qui était rare, bravo, Yinn, disait Herman en étreignant Yinn à l'étouffer, quel défilé splendide, les passants sont ravis, étonnés, et je le suis aussi [...]. » (Blais, 2010 : 215) Herman n'est pas seulement elle-lui-même *queer*, il-elle jette un regard *queer* sur le monde.

Lorsqu'on tient compte de l'ensemble de leurs actes et de leurs gestes, les danseurs-danseuses du Saloon sont incatégorisables de façon définitive. On ne peut affirmer que Yinn est *toujours* une femme, qu'il-elle performe *toujours* le genre féminin, qu'il-elle se perçoit *toujours* comme une femme, qu'il-elle éprouve *toujours* du désir pour un homme qu'il-elle perçoit comme masculin. Toutefois, appréhendé-e-s par petits tableaux, selon des circonstances données, les danseurs-danseuses de la troupe se révèlent plus dociles à la catégorisation, les pôles masculin et féminin étant toujours présents dans l'univers des membres de la troupe et, parfois même, renforcés. Par exemple, Herman a beau avoir mis au point son fameux numéro, lorsqu'il-elle joue la femme, aucun doute ne subsiste quant à son genre. Pareillement, lorsqu'il-elle joue l'homme, on ne saurait voir dans cette performance une quelconque hésitation, un doute, une ambiguïté. Herman incarne alors le stéréotype de la masculinité :

[...] le performant Herman aux dons oratoires si aigus, l'animateur des nuits au cabaret, dans sa robe jusqu'aux genoux, chaussé de bottes beiges, maintenant très viril dans son jeans, sur le point de s'embarquer sur sa motocyclette, ses cheveux frisant dans l'air, tête grecque magistrale que Petites Cendres n'avait vue que sous ses outrancières perruques, pendant la nuit, ou sur le trottoir devant le bar lorsqu'il haranguait les passants [...]. (Blais, 2010 : 108)

Ce n'est donc pas en découpant les actes et les gestes des danseurs-danseuses qu'on peut voir leur *queerness*, au sens où ils-elles seraient indéterminé-e-s et indécidables. C'est plutôt en embrassant l'ensemble de leur comportement et de leur attitude, de leur conception de soi et de leur rapport à l'autre (ce qui inclut la perception qu'ils-elles ont d'elles-eux-mêmes, la perception que les autres ont d'elles-eux-mêmes et l'interprétation qu'ils-elles font de la perception que les autres ont d'elles-eux-mêmes) ainsi que la fluidité

de leur désir et la façon dont ils-elles performant le genre, qu'on peut faire ressortir l'imprévisibilité et le caractère insaisissable et incernable de ces personnages qui résistent à toute catégorisation définitive. En ce sens, leur identité de genre s'avère résolument plurielle et fuyante.

1.2 Identité de genre et désir dans *Mes mauvaises pensées*

L'identité de genre de l'auteure-narratrice de *Mes mauvaises pensées* évolue tout au long du récit. Si *Mes mauvaises pensées* correspond non pas à un récit chronologique, mais plutôt à un récit procédant par associations d'idées, de ces associations que l'auteure-narratrice fait dans le cabinet de la Docteure C., psychiatre, qu'elle consulte parce qu'elle a de « mauvaises pensées » (Bouraoui, 2005 : 11), on peut tout de même constater une évolution sur les plans de l'identification et de la perception de soi chez l'auteure-narratrice de son enfance jusqu'à sa vie adulte. Afin d'analyser l'identité de genre de l'auteure-narratrice, je m'intéresserai notamment au rapport que celle-ci entretient avec les hommes à la lumière de sa relation avec son père et avec la beauté masculine. Je me pencherai aussi sur le lien que l'auteure-narratrice entretient avec sa mère et sur quelques-unes de ses relations amoureuses. Parallèlement, je traiterai du personnage qui incarne le mieux l'ambivalence de genre en faisant ressortir la perception que l'auteure-narratrice a de lui. Ce parcours permettra de mettre en exergue le besoin qu'éprouve l'auteure-narratrice, après avoir cru à la fluidité des genres, de se trouver une place définie sur l'échiquier des identités de genre et des identités sexuelles, afin qu'elle puisse enfin vivre en paix et en harmonie avec son désir et son identité. Étant donné l'importance qu'elle accorde à

l'intelligibilité et la souffrance qu'elle ressent en tant qu'être inintelligible, l'auteure-narratrice fait finalement le choix personnel d'accepter la binarité, sans pour autant s'y résigner, et de se positionner par rapport à celle-ci, tout en reconnaissant la diversité des façons de résoudre un problème identitaire. Il s'agit là d'une perspective individuelle, personnelle et unique : celle de l'auteure-narratrice.

1.2.1 Relation entre l'auteure-narratrice et son père

Alors qu'elle se remémore l'été 1976 où, passant ses vacances en France, elle jouait avec son cousin, l'auteure-narratrice écrit : « J'ai longtemps cette relation avec les garçons, l'image-miroir. » (Bouraoui, 2005 : 38) C'est que l'auteure-narratrice s'identifie fortement aux hommes. Elle voit d'ailleurs en certains d'entre eux un modèle dont elle désire être le reflet. C'est le cas de son père, qu'elle aime et estime profondément :

Je prends mon père pour modèle, ses chaussures, sa mallette, ses dossiers, ses stylos, le bureau, la voiture, son corps, assis, debout, en nage papillon, fin et nerveux, prêt à surgir, inquiet et minutieux ; il y a le trousseau de clés aussi, à la main, l'imperméable, le parfum qui reste dans l'ascenseur, dans l'escalier, sur ma peau quand je l'emprunte pour me transformer ou pour occuper cette place tant convoitée, de chef de famille. (Bouraoui, 2005 : 117)

L'auteure-narratrice écrit aussi : « [...] je suis le fils de mon père, je suis surtout son miroir, un jour il dit : "Tu es le jeune homme que j'étais." » (Bouraoui, 2005 : 175) Si l'auteure-narratrice s'identifie à son père, c'est notamment parce qu'elle convoite la position de « chef de famille ». Son rapport d'identification aux hommes se double donc d'une volonté de pouvoir. L'auteure-narratrice se perçoit comme le fils de son père, ce qui n'est pas sans la rendre fière : « [...] je suis fière d'être encore le fils de mon père, et son prolongement puisque je pense que nous avons le même cerveau, le même humour, la même fragilité face

à la fascinante douceur des femmes [...]. » (Bouraoui, 2005 : 175) En outre, elle explique son désir pour les femmes par cette identification : « [...] et c'est si simple de comprendre aujourd'hui mes amours, je marche dans les pas de mon père, et je sais comme lui combien il est enivrant de suivre le parfum d'une femme, de répondre à sa voix, de soutenir son regard [...]. » (Bouraoui, 2005 : 177) Effectivement, l'identification au père, et plus généralement aux hommes, de même que le désir lesbien de l'auteure-narratrice vont de pair. C'est d'abord par l'intermédiaire d'un rapport spéculaire avec les hommes que l'auteure-narratrice rend possible et intelligible son désir. Dans le sillon de son père, l'auteure-narratrice cherche en quelque sorte à occuper la place de la personne qui regarde : comme son père, elle aime soutenir le regard d'une femme. L'auteure-narratrice a à ce point le sentiment d'être le prolongement de son père qu'elle écrit qu'elle vient de lui, comme si c'était lui qui l'avait portée, qui lui avait donné naissance, et qui la portait encore : « [...] il y avait cette histoire dans les années quatre-vingt, des lunettes qui permettaient de voir au travers des vêtements, moi je vois au travers de la peau ; [...] sous le ventre de mon père, il y a moi [...]. » (Bouraoui, 2005 : 36)

1.2.2 Relation entre l'auteure-narratrice et sa mère

À l'âge de 14 ans, l'auteure-narratrice doit déménager en France avec sa mère et sa sœur aînée, laissant son père seul en Algérie. Arrivées à Paris, la mère et la fille cadette s'établissent ensemble, dans l'appartement du 118, rue Saint-Charles. Elles y forment ce que l'auteure-narratrice nomme « le couple du 118 » (Bouraoui, 2005 : 159), lequel renvoie

à une constellation d'autres couples que la mère et la fille ont constitués au cours des années et au gré des circonstances :

[...] vous savez, quand je me rends dans l'appartement de la rue X, il se passe quelque chose entre nous, nous reformons notre couple, le couple du 118, les deux petites femmes bras dessus, bras dessous dans les couloirs du métro parisien, le couple de ma tête, quand je pense, enfant, qu'un jour j'épouserai ma mère, le couple fantasme quand ma mère dit : « Nous avons vécu des choses particulières, nous deux. » Le couple abusif quand mon père dit : « J'aurais tant voulu que tu vives avec ta mère pendant mes séjours à Alger » [...]. (Bouraoui, 2005 : 159)

Non seulement l'auteure-narratrice convoite la place de son père, auquel elle s'identifie, mais ce dernier la lui laisse volontiers lorsqu'il s'absente. Pour elle, occuper la place de son père, c'est aussi rendre possible et légitimer le désir qu'elle éprouve pour sa mère. Ainsi, quand, plus tard, elle rend visite à sa mère qui habite l'appartement de la rue X à Paris, « [l]e couple se reforme » (Bouraoui, 2005 : 239) : « Quand je m'installe face à ma mère, je deviens la doublure de mon père. » (Bouraoui, 2005 : 240) L'auteure-narratrice se perçoit par ailleurs comme la protectrice de sa mère : « [...] je suis le chevalier de ma mère, je réponds à ses appels au secours, je fais passer son corps avant le mien, j'ai la mémoire de ses maladies, j'ai souvent voulu être malade à sa place [...]. » (Bouraoui, 2005 : 30-31) Cette image de chevalier lui revient lors du séisme qui survient en Algérie. En effet, lorsque l'auteure-narratrice apprend qu'il y a eu un tremblement de terre à Alger, alors que son père s'y trouve et qu'elle n'arrive pas à le joindre par téléphone, elle pense à ses parents et se rappelle ce qu'elle leur disait, enfant : « [...] avant, je disais à ma mère : “Tu ne seras jamais seule, je veillerai sur toi” ; avant, je disais à mon père : “Un jour, tu seras fier de moi” ; je ne sais pas si ces deux phrases ont fini par se répondre ou par s'annuler, je ne sais

pas sur quelle ligne me tenir. » (Bouraoui, 2005 : 250) Pour l'auteure-narratrice, veiller sur sa mère comme le ferait son père s'il était en France, suivre les traces de ce dernier, les traces de son désir pour les femmes, s'inspirer de lui, tout cela converge vers le même objectif : rendre son père fier d'elle. Puisque l'auteure-narratrice sait qu'occuper la place de son père auprès de sa mère est non seulement approuvé, mais aussi encouragé et valorisé par ce dernier, elle sait qu'il s'agit là d'un rôle qui suscitera à coup sûr de la fierté chez son père. Or, si l'auteure-narratrice « ne sai[t] pas sur quelle ligne [s]e tenir », c'est parce que son désir lesbien va de pair avec l'abandon de sa mère. Ainsi, lorsqu'elle va à Provincetown, ville lesbienne, la solitude qu'elle ressent dans sa chambre d'hôtel la renvoie à celle que sa mère éprouve quand elle part en voyage. L'auteure-narratrice, dont c'est pourtant la mère qui s'en va, se sent alors coupable de l'abandonner, comme si elle se rendait responsable de l'abandon que sa mère lui faisait subir en partant en voyage :

[...] c'est aussi la solitude de ma mère quand elle voyage [...] et que je l'imagine, [...] et je sais que mes larmes ne sont pas loin, parce que j'ai encore ce sentiment d'abandonner ma mère dans les ruines de Pétra, sur les routes de Sicile, dans les ruelles de Naples, je l'abandonne au soleil, à la mer, à la beauté des vestiges qui fait écho à la beauté de l'Algérie ; je l'abandonne au monde, qui me semble si brutal, j'abandonne mon amie, ma fille, mon amour. Je deviens comme mon père [...]. (Bouraoui, 2005 : 181)

Dans cette optique, que ce soit la mère qui parte en voyage ou l'auteure-narratrice, il n'y a qu'une personne qui porte la responsabilité de l'abandon : l'auteure-narratrice. Cette dernière, en voyage à Provincetown, où elle peut vivre librement son homosexualité, où elle se sent chez elle et en paix avec elle-même, est alors rongée par le sentiment d'abandonner « [s]on amie, [s]a fille, [s]on amour », comme son père le fait lorsqu'il part en mission dans d'autres pays ou qu'il n'est pas en France avec elle. Ainsi, qu'elle soit près de sa mère et en

prenne soin ou qu'elle soit loin d'elle, en voyage, l'auteure-narratrice joue, dans les deux cas, le même rôle que son père : celui de protectrice et d'amoureuse, mais aussi celui d'abandonneuse. Une abandonneuse qui a cependant peur de se séparer de sa mère. Pour l'auteure-narratrice, la peur et la séparation ont partie liée avec la mère : « Ma peur est la peur du lien avec ma mère, ma peur est la peur de cet amour, ma peur est la peur de ma mère qui ne sait pas séparer son corps de mon corps, quand elle dit : "Tu étais si tendre avant. Tu m'embrassais pour un rien." » (Bouraoui, 2005 : 98) Plus largement, la peur de l'auteure-narratrice procède des liens avec sa famille :

Quand je rencontre la Chanteuse, elle dit : « J'ai hâte que tu vieillisses » ; au début, je ne comprends pas sa phrase ; je sais aujourd'hui, vieillir c'est apprendre à vivre, c'est renverser sa peur de vivre, puisque c'est cela la colère, c'est la peur d'occuper sa vie, de se délier de la famille, le cercle des adorés. (Bouraoui, 2005 : 195)

Pour l'auteure-narratrice, la séparation, c'est la peur d'exister d'une nouvelle façon et de ne plus exister comme avant, d'être reconnaissable d'une nouvelle façon et de ne plus l'être comme avant, d'être intelligible d'une nouvelle façon et de perdre son intelligibilité de jadis. En effet, dans la mesure où la pleine reconnaissance du désir lesbien de l'auteure-narratrice, tant par l'auteure-narratrice elle-même que par les autres, nécessite la séparation entre la mère et la fille, la peur dont il est ici question renvoie à la peur du désir. L'auteure-narratrice voudrait être au diapason avec son désir pour l'incarner et le vivre et, ainsi, être reconnue comme une personne qui vit harmonieusement son désir, mais elle a peur. Longtemps incapable de se distancier de sa mère pour affirmer pleinement son identité et vivre ouvertement son homosexualité, l'auteure-narratrice cherche à rester dans l'ombre. Sa

deuxième relation amoureuse, avec le personnage nommé la Chanteuse, rend possible cet effacement.

1.2.3 Relation entre l'auteure-narratrice et les hommes

L'auteure-narratrice de *Mes mauvaises pensées* éprouve un fort désir pour les femmes, mais elle se révèle parallèlement fascinée par la beauté de la force physique des hommes et du désir homosexuel masculin. L'auteure-narratrice confesse d'ailleurs à la Docteure C., après avoir souligné son élégance : « C'est une obsession chez moi, cette beauté, ce plein de beauté [...] » (Bouraoui, 2005 : 24-25) Et, chez Bouraoui, la beauté, c'est notamment celle des corps, des corps masculins. La beauté masculine est un des moteurs de l'écriture de Bouraoui. Elle s'y abreuve pour créer. À La Baule, en raison de la présence d'A., son professeur de plongée qui la fascine, elle a le projet de créer : « [...] j'ai un livre entier dans ma tête, ce serait un livre sur les hommes, sur A., [...] sur son ventre dur et ses épaules fortes, sur son sourire, sur sa peau, sur sa main qui prend la mienne sous l'eau [...] » (Bouraoui, 2005 : 112) Ce livre prend aussi sa source dans la beauté et le désir de trois jeunes hommes que l'auteure-narratrice admire un jour sur une plage de Biarritz :

Ce livre serait aussi sur les trois garçons de Biarritz, [...] sur les corps tendus, gavés de plaisirs, les corps de ces trois garçons si beaux, si fous, comme à la tête d'une meute, comme innocents et coupables, comme ébahis de plaisir, comme écrasés par la jouissance qu'ils portent sur eux, sur le simple corps, sur le simple sourire, au-dessus de tous les baigneurs, de tous les couples, de tous les liens, et cette image de moi, devant eux, debout, qui les regarde, jaillir de l'eau, jaillir de leurs bras, jaillir de leur force amoureuse, je les surveille, chaque jour, fascinée, essayant d'entrer dans cette boule de feu, dans leurs jeux, essayant de les décrire avec des mots, de restituer la douceur, et la violence, de leurs gestes, de leurs courses, de leur désir qui semble envahir la plage, brûler les sables et les rochers. (Bouraoui, 2005 : 113-114)

Dans ce passage, l'auteure-narratrice dépeint le désir, la puissance, la supériorité, la beauté et la candeur des trois hommes qu'elle a vus sur une plage à Biarritz. Elle voudrait partager leur désir, faire partie de cette ivresse et de ce trop-plein de beauté qu'elle voit sur leur corps et dans leurs gestes. Cette volonté de se mêler à ces garçons, « d'entrer dans cette boule de feu, dans leurs jeux », procède de l'identité de genre masculine de l'auteure-narratrice. Cette dernière entretient un rapport identificatoire et spéculaire avec plusieurs hommes, notamment les trois garçons de Biarritz. Pour cette raison, elle veut être admise dans ce groupe afin de goûter au « sentiment d'égalité, de fraternité, de complicité, qu'[elle a] toujours vu se dégager dans le lien des hommes ». (Bouraoui, 2005 : 175) Si on peut lire dans la citation sur les trois garçons de Biarritz un hymne à la puissance phallique, on peut aussi y déceler la volonté de l'auteure-narratrice de porter son regard sur des êtres de sexe masculin et, de cette façon, de se soustraire à l'économie phallogocentrique du regard et d'exercer son propre pouvoir. Les hommes dont elle parle sont certes dans le mouvement, ils jaillissent, jouent, courent, ils sont dans l'action. Or, sur le plan de la parole, ils sont passifs dans la mesure où ils n'ont pas de voix : non seulement c'est uniquement par la perspective de l'auteure-narratrice que le lecteur a accès à ce qui se passe entre les trois hommes, mais leur parole n'est pas rendue. De plus, c'est l'auteure-narratrice qui, de sa position d'observatrice, a le pouvoir de « décrire » et de « restituer » la réalité de ces êtres. Sa position – n'est-elle pas « devant eux, debout, qui les regarde » ? – en dit long sur le renversement des rapports de pouvoir dont il est question ici. Ce renversement consiste en l'expression de la volonté d'un être de sexe féminin de faire partie du groupe auquel, dans

une logique hétéronormative, elle ne devrait pas s'identifier, mais bien s'opposer, à savoir le groupe des hommes.

L'auteure-narratrice n'est donc pas indifférente, tant s'en faut, aux caractéristiques typiquement masculines du corps des hommes tel que créé par le système hétéronormatif. Cette sensibilité s'explique par sa forte identification aux hommes et par l'importance qu'elle accorde à l'intelligibilité. De fait, comme je l'ai déjà mentionné, l'auteure-narratrice ne « prend[-elle pas] [s]on père pour modèle » (Bouraoui, 2005 : 117) et ne rend-elle pas compréhensible à ses yeux son désir pour les femmes en écrivant qu'elle « marche dans les pas de son père » ? (Bouraoui, 2005 : 177) Si elle est sensible aux traits masculins, c'est qu'elle les voudrait et qu'elle se voit dans les hommes, lesquels peuplent son imagination : « [...] il y a de la peur dans l'idée de ces hommes mais il y a aussi de la fascination, de se dire qu'il faut trouver à l'aide de mon intelligence, de mes inventions [...] un moyen de capter, chez eux, ce qui, chez moi, fait défaut. » (Bouraoui, 2005 : 117) L'auteure-narratrice, à l'époque où elle vit encore en Algérie, s'identifie donc aux hommes, mais se perçoit alors sous l'angle du manque, comme le souligne d'ailleurs le titre d'un de ses livres, publié avant *Mes mauvaises pensées : Garçon manqué*. Cette fascination pour les hommes est synonyme d'une volonté de faire corps avec ceux qui, dans une perspective hétéronormative, ont le privilège de désirer intelligiblement les femmes : les hommes. D'ailleurs, l'auteure-narratrice dira à la Docteure C. : « [...] je rêve que je suis un homme, parfois, je suis réveillée par le plaisir, je ne sais pas s'il arrive vraiment ou s'il vient du cerveau. » (Bouraoui, 2005 : 220)

1.2.4 Relation entre l'auteure-narratrice et Johan

Si l'auteure-narratrice de *Mes mauvaises pensées* est attirée par des corps pouvant être considérés comme typiquement masculins selon une conception hétéronormative, elle est aussi sensible aux corps des hommes dont les traits ne correspondent pas aux normes de genre :

[...] ce livre sur les hommes serait aussi le livre des hommes qui restent étroits, fins, comme moulés à leur première image, comme retenus par ce corps flou qui n'a pas su choisir son identité ; pour moi aussi il a fallu choisir, je ne divisais pas le monde en deux camps, je croyais à la transparence des chairs, à la traversée d'un être par un autre [...]. (Bouraoui, 2005 : 116)

Ce refus de la binarité, cette « traversée d'un être par un autre » de même que cette « transparence des chairs » renvoient à la perméabilité des frontières des genres sexuels, ce qui fait écho aux propos de Sedgwick sur le sens du mot *queer* :

Le mot *queer* lui-même signifie « à travers », il vient de la racine indo-européenne *twerkw*, qui a donné également l'allemand [*q*]uer (transversal), le latin *torquere* (tordre), l'anglais *athwart* (en travers)...

Ce sont précisément des énoncés « à travers » que de nombreux écrits s'efforcent de produire aujourd'hui : à travers les sexes, à travers les genres, à travers les « perversions ». Le concept de *queer*, dans ce sens, est transitif et transitif de multiples façons. (1998 : 115-116)

L'ambivalence de genre est incarnée dans *Mes mauvaises pensées* par le personnage de Johan. Il s'agit d'un camarade de classe de l'auteure-narratrice à l'époque où elle vivait en Algérie. Il est en retrait, ne parle pas, passe beaucoup de temps au gym, mais l'auteure-narratrice croit comprendre la source de son mutisme. Elle est fascinée par cet être parce que, comme elle, son identité de genre ne correspond pas à son sexe anatomique et, comme

elle, il transgresse l'ordre obligatoire du sexe/genre/désir du système hétéronormatif.

Comme le soutient Butler :

Supposer que le genre est un système binaire revient toujours à admettre le rapport mimétique entre le genre et le sexe où le genre est le parfait reflet du sexe, que le sexe en constitue du moins la limite. Lorsqu'on théorise le genre comme une construction qui n'a rien à voir avec le sexe, le genre devient lui-même un artefact affranchi du biologique, ce qui implique que *homme* et *masculin* pourraient tout aussi bien désigner un corps féminin qu'un corps masculin, et *femme* et *féminin* un corps masculin ou féminin. (2005 : 68)

Alors qu'elle fait partie d'un groupe d'une dizaine de camarades de classe réunis dans la maison de leurs instituteurs pour y passer quelques jours de vacances et que tous vont à la plage, l'auteure-narratrice, captivée par Johan, qui « reste habillé » (Bouraoui, 2005 : 193) supposément en raison de la fragilité de sa peau, décide de se rapprocher de lui :

Johan, Johan, Johan, je répète son prénom trois fois et je vais vers lui, il fait si chaud et j'ai si froid, il ne dit rien, il ne me regarde pas, je suis si près de lui, il y a sa peau, il y a son odeur, il y a ses yeux, il a peur, vous savez, il est dans la peur, et il prend ma main, il l'embrasse, et je reste dans le silence, parce que je suis fascinée, parce que je sais et je ne dis rien [...]. (Bouraoui, 2005 : 193)

Et ce rapprochement des corps, l'auteure-narratrice en décrit l'effet sur elle comme suit : « [...] il y a mon corps qui se détache du monde, parce que je sais, je sais mon désir pour Johan, je sais cette part de moi, si profonde et si légère à la fois, je sais cette vie heureuse, je sais. Je sais que Johan est une fille. » (Bouraoui, 2005 : 194) Ici, l'auteure-narratrice parle de ce qu'elle ressent pour Johan en s'affranchissant de son apparence corporelle et en utilisant le mot « désir », qu'elle met en lien avec les expressions « cette part de moi » et « cette vie heureuse ». Dans l'œuvre de Bouraoui, l'expression « vie heureuse » est

synonyme de la découverte de l'homosexualité et du sentiment d'épanouissement qui peut y être associé malgré les complications et la douleur qui peuvent en découler¹⁵.

En prenant conscience de son désir pour Johan, dont l'identité de genre est féminine, mais dont le corps est d'apparence masculine, l'auteure-narratrice peut vivre ce désir de deux façons : secrètement, elle peut le concevoir comme un désir homosexuel, alors que publiquement, elle peut l'imaginer comme un désir hétérosexuel, ce qui lui permet de sauver les apparences. De fait, l'auteure-narratrice, être de sexe féminin dont l'identité de genre est masculine à l'époque où elle vit encore en Algérie, éprouve du désir pour un être de sexe masculin qui performe le genre masculin, car il s'entraîne au gym et fait de la boxe, mais qui se perçoit comme une femme. Ce mélange fascine l'auteure-narratrice, qui reverra par hasard Johan en Allemagne :

Je sais aussi que je le retrouve, ou je la retrouve, bien des années plus tard dans une université de Berlin ; c'est un bal de filles, je descends l'escalier, je le reconnais vite, à cause du visage qui n'a pas changé, à cause des yeux et du regard froid, il est ou elle est avec une autre fille, ils dansent ensemble sur une valse et je le trouve d'une grande beauté parce que je sais, et qu'il ressemble encore à un garçon, et je suis troublée par cela, par ce qui revient sur moi [...].
(Bouraoui, 2005 : 194)

Le Johan qu'elle a connu en Algérie, celui qui avait peur de vivre, de vivre en accord avec son désir et son identité de genre, celui qui était mal à l'aise dans son corps d'homme et qui

¹⁵ Dans *La Vie heureuse*, publié juste après *Garçon manqué*, Marie, assimilable dans une certaine mesure à l'auteure-narratrice de *Mes mauvaises pensées*, alors amoureuse de Diane, son premier amour lesbien réciproque, parle de sa difficulté à reconnaître et à accepter son homosexualité en raison du décalage qu'elle ressent entre ses besoins et les attentes de la société hétéronormative. Reconnaître qu'elle aime Diane bouleverse le schème de pensée dans lequel elle a grandi. Cependant, du même souffle, elle parle aussi de la plénitude de son sentiment amoureux et de l'épanouissement que procure la reconnaissance de son homosexualité : « C'est horrible que tu existes Diane. Je dois tout refaire à l'envers, l'enfance, ce qu'on m'avait dit, l'homme de mes rêves, le prince et la princesse, la légende. Moi, je n'aurai pas peur de faire l'amour avec toi. Ce sera plus qu'avec un garçon. Il ne manquera rien, là. Ce sera la vie, la Vie heureuse. » (Bouraoui, 2002 :61)

cherchait à le cacher, bien qu'il en exacerbât les traits typiquement masculins selon les normes de genre, montre maintenant, en conformité avec son identité de genre féminine, une féminité toute personnelle, sa féminité à lui, cette féminité dont il avait honte et qui le maintenait « dans la peur ». (Bouraoui, 2005 : 193) Déjà, en Algérie, pressentant que Johan était au fond une fille, l'auteure-narratrice trouvait qu'il avait « une beauté étrange, une beauté dont on ne peut se remettre ». (Bouraoui, 2005 : 192) À Berlin, lorsqu'elle le revoit, elle le, ou plutôt la, trouve toujours aussi beau-belle, sinon plus qu'avant ; l'harmonie se dégageant désormais de Johan et sa capacité à vivre en accord avec son identité de genre féminine et à assumer pleinement son désir malgré le sexe anatomique masculin qu'il a ou avait¹⁶ font que l'auteure-narratrice « le trouve d'une grande beauté » (Bouraoui, 2005 : 194) et qu'elle est illuminée par lui : « [...] ce bal de fin d'année, ces filles-hommes, ces femmes-femmes, il y a une diversité amoureuse, une mosaïque, et je n'en retiens que le point le plus lumineux : Johan [...]. » (Bouraoui, 2005 : 194-195)

1.2.5 Corps en zone floue et différence des sexes

À propos de l'ambiguïté de genre des personnes présentes à la soirée berlinoise où elle revoit Johan, l'auteure-narratrice écrit : « [...] je pense à cette ligne invisible qui sépare les hommes des femmes, je pense que certains corps s'y tiennent, sans cesse en équilibre, sans cesse dans un camp puis dans l'autre. Ce sont des corps en zone floue [...]. » (Bouraoui, 2005 : 197) Cette zone floue, l'auteure-narratrice y fait allusion à quelques

¹⁶ Si Johan arrive à entrer dans un bal réservé aux femmes, c'est qu'il est parvenu à adopter une apparence féminine. Mais quelle est l'origine de cette apparence ? Prend-elle sa source dans un processus de changement de sexe (transsexualisme), dans une performance plus ou moins permanente du genre féminin en dépit du sexe anatomique (transgendérisme) ou dans un déguisement temporaire (travestissement) ? Le texte n'est pas clair à ce sujet, sans doute à dessein.

reprises dans *Mes mauvaises pensées*. Elle est liée à sa perception de la différence des sexes, perception qui a évolué avec le temps. Comme je l'ai déjà soulevé, il y a eu une époque où l'auteure-narratrice « ne divisai[t] pas le monde en deux camps », une époque où elle « croyai[t] à la transparence des chairs, à la traversée d'un être par un autre ». (Bouraoui, 2005 : 116) Cette époque correspond à celle où elle vivait encore en Algérie. Lors de cette période, qui va de sa naissance jusqu'à ses quatorze ans, l'auteure-narratrice sent que son père la considère comme son fils : « [...] je ne me souviens pas des mots de mon père à mon sujet, je n'entends pas, je crois, "Tu es ma jolie petite fille", J'entends : "Tu es mon brio" [...]. » (Bouraoui, 2005 : 175)

Si le père de l'auteure-narratrice « ne marque jamais la ligne entre les filles et les garçons » durant l'enfance de cette dernière en Algérie, en France, la conception que l'auteure-narratrice se fait de la différence des sexes change, si bien qu'à propos des visites de son père à Paris, elle écrit : « [...] c'est évident, je suis la fille de mon père, je porte son nom, je l'emporte avec moi, je suis vraiment la fille de mon père à la montagne quand je le suis sur le petit chemin du Calvaire [...]. » (Bouraoui, 2005 : 236-237) Et dans le cabinet de la Docteure C., à Paris, l'auteure-narratrice ne peut faire l'économie de la différence sexuelle :

[...] le corps qui me fait face, votre corps, est le corps d'une femme et je crois que tout tient là, dans cette différence avec les hommes, je n'arrive pas à me dire que nous sommes semblables, il y aura toujours, pour moi, les hommes et les femmes, il y aura toujours cette ligne, mais ce n'est pas la peur qui fait cela, c'est le désir je crois, c'est la place aussi et ma place est dans le petit avion de Provincetown [...]. (Bouraoui, 2005 : 174)

Au fil du temps, c'est comme si l'auteure-narratrice perdait sa capacité à percevoir les frontières des genres comme perméables. Elle semble plutôt souscrire, malgré les « corps en zone floue » qu'elle sait toujours reconnaître, à la croyance selon laquelle il n'y aurait que deux sexes, le mâle et la femelle, et que deux genres, le masculin et le féminin, et qu'il faudrait, bien que cela ne soit ni aisé ni agréable mais plutôt violent, opter pour l'un ou l'autre de ces deux pôles : « [...] pour moi aussi il a fallu choisir [...]. » (Bouraoui, 2005 : 116)

Cette nécessité de choisir procède, dans la perspective de l'auteure-narratrice, d'une distinction claire entre les corps d'apparence féminine et les corps d'apparence masculine, mais aussi entre la féminité et la virilité. L'auteure-narratrice explique qu'elle a « longtemps nié le désir des hommes sur [elle] » (Bouraoui, 2005 : 21) car, lorsque féminité, virilité et désir se mélangent, il y a « quelque chose d'obscène, [...] quelque chose qui étouffe, [...] il y a un lien avec la possession d'un corps par un autre corps ». (Bouraoui, 2005 : 21) L'auteure-narratrice considère que « cette relation de guerre n'existe pas entre femmes ». (Bouraoui, 2005 : 21) Et ce qu'elle aime chez les hommes, c'est la beauté qui émane de leur force physique lorsqu'elle n'exprime pas d'agressivité. En parlant du livre sur les hommes qu'elle voudrait composer, elle écrit :

Ce livre sur les hommes serait fait de leur force physique, de cette beauté, quand elle n'est pas agressive, quand elle est dans le simple mouvement, dans le simple désir, dans la simple attraction d'une autre force, c'est là que prend la féminité sur le corps de l'homme, c'est là que celle-ci se transforme ou revient, peut-être à sa première forme, les corps des enfants semblent faits d'une seule chair [...]. (Bouraoui, 2005 : 116)

Dans l'optique de l'auteure-narratrice, la féminité est étrangère à toute agressivité, à toute volonté de possession et à toute pulsion meurtrière. Et lorsqu'un corps masculin n'exprime pas de tels traits, la féminité *prend* sur lui, comme une couche qui recouvrirait l'enveloppe charnelle de l'être associé à ce corps, ce qui laisse entendre que la féminité ne correspond pas à une essence pour l'auteure-narratrice, qu'elle ne saurait être l'apanage des femmes. Faisant référence aux personnages de sexe féminin dans le film *Mulholland Drive*, l'auteure-narratrice souligne que, à l'opposé de la virilité, il y a, dans la féminité, « une ouverture et non une prise, il y a un effet de miroir, puis un effet de loupe, il ne s'agit pas simplement de femmes mais de corps parfaits dont les tensions ne sont pas des tensions meurtrières ». (Bouraoui, 2005 : 21)

1.2.6 Relation entre l'auteure-narratrice et l'Amie

La relation que l'auteure-narratrice entretient avec l'Amie, sa dernière et actuelle amoureuse, en est une spéculaire. L'effet de miroir dont elle parle à propos des femmes de *Mulholland Drive* s'observe aussi entre l'auteure-narratrice et son amoureuse : « [...] j'ai l'intuition d'une autre vie ou d'une vie double, puisque je suis le reflet de l'Amie et que l'Amie est mon reflet, puisque nous nous amusons de cela, de notre lien-miroir [...]. » (Bouraoui, 2005 : 101) Cette relation spéculaire prend sa source dans la ressemblance à la fois physique et mentale des deux personnages : « [...] il y a quelque chose de surnaturel avec l'Amie, il y a quelque chose qui nous dépasse, notre ressemblance, “Vous, photocopies”, dit la serveuse du Dragon Volant, notre cerveau aussi, puisque nous formons

les mêmes rêves à partir des mêmes images [...]. » (Bouraoui, 2005 : 139) De fait,

l'auteure-narratrice et l'Amie partagent une perspective similaire sur le monde :

[...] il y a cette chose dans nos yeux, je ne sais pas si c'est de la tristesse, je ne sais pas si c'est de la joie, c'est de ce regard que prennent nos vies, et c'est ce regard qui garde notre jeunesse, nous contemplons le monde avec les mêmes yeux. Il est là notre lien, il est là notre brasier. (Bouraoui, 2005 : 138)

Leur enfance se recoupe, leurs souvenirs se croisent, leurs références se font écho : « Nous avons les mêmes adorations, nous avons les mêmes effrois, nous venons du même cercle.

[...] il y a un pont qui relie nos enfances [...]. » (Bouraoui, 2005 : 246) Ce cercle renvoie

notamment à la perception de soi et à l'identité de genre. Enfants, les deux amoureuses se

sont d'abord senties comme des garçons, ce qui perdure : « Nous avons deux vies de garçons, je crois, il y a ce film, *Presque rien*, qui semble parler de nous, nous ne sommes

pas comme les autres filles, nous étions différentes dès l'enfance, c'est le secret de nos solitudes passées [...]. » (Bouraoui, 2005 : 267) L'Amie et l'auteure-narratrice ont des vies

de garçons sans pour autant en être, sans pour autant valoriser et exprimer la virilité et sans pour autant avoir des corps d'apparence masculine. À l'opposé, la relation amoureuse que

l'auteure-narratrice a avec la Chanteuse quelques années auparavant porte l'empreinte de la traque. Cette femme lui dit : « [...] tu es dans mon cercle, t'approcher c'est me frôler, [...]

tu es, malgré toi, une part de moi [...]. » (Bouraoui, 2005 : 116) Alors que l'auteure-

narratrice est réduite à une part de la Chanteuse, qu'elle se résume à sa possession lorsqu'elle partage sa vie avec cette dernière, cet engoutissement par l'autre ne se fait pas

sentir dans la relation entre l'auteure-narratrice et l'Amie : « [...] il y a une contamination, positive, de l'une par l'autre, il n'y a aucune dévoration [...]. » (Bouraoui, 2005 : 139) La

relation entre l'auteure-narratrice et l'Amie est donc empreinte d'une complémentarité salvatrice. D'ailleurs, elles se protègent l'une l'autre : « [...] il est là l'amour parce qu'il est définitif : chacune est le sauveur de l'autre. Je sais que je pourrais donner mon corps pour sauver l'Amie [...]. » (Bouraoui, 2005 : 91) En plus de se révéler thérapeutique, la relation entre l'auteure-narratrice et l'Amie se suffit à elle-même :

[...] notre amour cimente tous nos liens fissurés. Avec l'Amie, nous avons tous les visages, nous sommes tout, l'une pour l'autre, nous ne souffrons d'aucune déficience dans notre lien, nous sommes avant et après tout, nous ne suivons que notre ligne, nous ne ressemblons à personne [...]. (Bouraoui, 2005 : 167)

La relation amoureuse que l'auteure-narratrice et l'Amie partagent se caractérise par la plénitude, la profondeur et le respect, sans oublier l'unicité et la liberté : « Il y a tant de soumission parfois. Nous sommes si libres, si libres à l'intérieur de ce que nous avons créé. » (Bouraoui, 2005 : 167)

1.2.7 Relation entre l'auteure-narratrice et l'Amie, et identification à leur père

La relation entre l'auteure-narratrice et l'Amie se double de celle que chacune d'elles entretient ou a entretenue avec son père. C'est que les deux se sont fortement identifiées à leur père. L'Amie a perdu son père jeune, mais elle est restée très proche de lui. Il revêt une importance capitale dans sa vie, comme c'est aussi le cas pour l'auteure-narratrice, dont le père est cependant toujours en vie. L'Amie raconte à son amoureuse toute l'admiration, la fierté et l'amour qu'elle éprouvait pour celui qu'elle considérait comme son héros :

Je sens encore son odeur de tabac, de crayon, son odeur d'homme, j'entends encore sa voix, il avait une très belle voix, qui disait : « Un jour, tu rencontreras quelqu'un que tu aimeras à la folie », j'entends encore le bruit de nos bottes en caoutchouc sur les rochers, dans l'eau, ce bruit est si particulier pour moi, c'est toute la vie, toute la vie de mon enfance avec mon père ; j'étais fière de pêcher

avec lui. J'ai cette image en Méhari, quand il disperse un troupeau de vaches. C'était mon héros ; il me faisait rire aussi, je n'ai jamais vu quelqu'un aimer autant la vie. Il me manque ; il est parti trop tôt. Nous avions tant à partager. Il nous arrivait de déjeuner ensemble à La Fontaine de Mars. Nous étions aussi des amis. (Bouraoui, 2005 : 244)

Les pères des deux amoureuses font partie de leur relation. D'abord parce que le « quelqu'un » auquel fait allusion le père de l'Amie – « Un jour, tu rencontreras quelqu'un que tu aimeras à la folie » – correspond précisément à l'auteure-narratrice. En ce sens, puisque l'amour qu'elles partagent avait été annoncé par le père de l'Amie, il est en quelque sorte sanctifié. Ensuite parce que l'Amie voit dans l'auteure-narratrice le reflet de son père : « [...] l'Amie dit, souvent, quand je la fais rire : “Je crois voir ton père” [...]. » (Bouraoui, 2005 : 175) La relation spéculaire que les deux amoureuses entretiennent fait écho à la relation spéculaire que chacune d'elles a eue avec son père respectif : chacune voit le père de l'autre dans l'autre. À cet égard, l'auteure-narratrice écrit : « [...] je suis le fils de mon père, je suis surtout son miroir, un jour il dit : “Tu es le jeune homme que j'étais.” Il y a une histoire des pères dont on ne se défait pas [...]. » (Bouraoui, 2005 : 175) Cette histoire des pères, l'Amie en est aussi imprégnée. Lorsque l'auteure-narratrice et son amoureuse rendent visite au père de cette dernière au cimetière, elle raconte l'événement comme suit :

Il y a un vertige, dans ma tête, l'Amie sait, elle dit : « C'est étrange de voir son nom ainsi gravé. » Les spirales de mots viennent, et puis il y a comme un lien que je ne saurais définir, il y a des lignes qui se forment entre mon corps, le corps de l'Amie et la tombe de son père, je sais que nous formons un triangle, je sais et je sens l'amour, tout autour de nous, la mort n'emporte pas l'enfance, non, elle ne l'emporte pas. (Bouraoui, 2005 : 268-269)

Ici, les relations s'entrecroisent et communiquent. Le vertige que ressent l'auteure-narratrice renvoie à sa relation avec son propre père. Et si l'Amie devine ce vertige, c'est qu'elle comprend cette relation d'identification, c'est qu'elle a eu le même genre de relation avec son propre père.

L'amour des deux personnages procède de leur relation avec leur père, laquelle pourrait être nommée relation père-fille/fils¹⁷, puisque toutes deux se sont perçues comme des garçons durant leur enfance en dépit de leur sexe anatomique. De fait, étant jeune, l'Amie se déguisait en homme et s'imaginait qu'elle était architecte, comme son père :

J'ai tant prié derrière le fauteuil jaune. Je voulais me transformer en garçon. Je jouais à l'architecte, avec une poupée, Pekor le chat. Je me plaquais les cheveux en arrière après le bain. On disait que j'avais une coiffure de chauffeur de taxi. J'étais souvent triste, jeune, parce que je ne savais pas où poser mon cœur. Quand mon père est mort, j'ai su, aussi, que ma vie amoureuse en serait bouleversée. (Bouraoui, 2005 : 242)

Si l'Amie a bel et bien perdu son père, l'auteure-narratrice croit le perdre alors qu'elle est en France et qu'un séisme sévit à Alger. Finalement sain et sauf, le père de l'auteure-narratrice quitte l'Algérie pour la France afin de revoir les siens. L'auteure-narratrice et l'Amie l'accueillent :

J'achète du champagne pour mon père, l'Amie est là, avec moi, il vient à la maison, et il vient dans nos bras, et il dit : « Je suis si heureux d'être là » ; vite une coupe, vite une chanson, et dans les jours parisiens les mauvais jours algériens s'infiltrèrent comme du poison. [...] Nous buvons tous les trois et j'ai envie de pleurer, il y a un renversement des liens. J'aimerais serrer ce fils contre moi. (Bouraoui, 2005 : 253)

¹⁷ La barre oblique représente mieux la conception des genres que véhicule l'auteure-narratrice que le trait d'union.

L'Amie soutient et accompagne invariablement l'auteure-narratrice durant la période où celle-ci croit perdre son père jusqu'à leurs retrouvailles, comme l'auteure-narratrice le fait avec l'Amie au cimetière, et c'est dans les bras des deux amoureuses – « dans *nos* bras » – que le père se fait serrer. L'identité de genre masculine de l'auteure-narratrice et de l'Amie dans l'enfance de même que leur identification à leur père influence leur relation amoureuse. D'ailleurs, toutes deux ont l'impression de suivre les traces de leur père, toutes deux croient qu'elles en sont le prolongement et toutes deux se révèlent soucieuses de la fierté que leur père peut ressentir à leur égard. À ce sujet, l'Amie dit à son amoureuse : « Tous les jours, je me dis qu'il serait fier de moi. Je suis sa ligne de vie tu sais, d'une certaine façon, je poursuis son ouvrage. » (Bouraoui, 2005 : 245) Quant à l'auteure-narratrice, rappelons qu'elle explique son désir pour les femmes notamment par son identification à son père : « [...] et c'est si simple de comprendre aujourd'hui mes amours, je marche dans les pas de mon père [...]. » (Bouraoui, 2005 : 177)

1.2.8 Relation entre l'auteure-narratrice et madame B.

Le désir et la peur que ressent l'auteure-narratrice de même que la place qu'elle n'arrive pas à trouver, laquelle fait écho aux « corps en zone floue » et à son existence incertaine, convergent dans le personnage de madame B. Amie de la mère de l'auteure-narratrice, madame B. constitue la première femme pour qui l'auteure-narratrice éprouve du désir. « Première strate romantique » de l'auteure-narratrice et véritable « coup de foudre », elle s'avère une « idole ». (Bouraoui, 2005 : 187-188)

Durant l'hiver 1980, la mère de l'auteure-narratrice manque mourir d'un œdème. Afin qu'elle puisse se reposer, des amis de la famille prennent soin de ses enfants. L'auteure-narratrice se retrouve alors chez madame B. Dans l'appartement de cette dernière, parfaitement consciente de son corps gorgé de désir, l'auteure-narratrice connaît l'effet qu'elle peut produire sur madame B. Elle entre donc dans une dynamique de séduction : « [...] je crois que j'aime vraiment madame B., je sais la regarder, l'envelopper, l'écouter, je sais aussi l'effet de ma tendresse sur elle, je sais ce qui la fait fondre, je sais aussi qu'elle s'attache, encore plus vite que moi, encore plus fort que moi. » (Bouraoui, 2005 : 65) Mais en dépit de la force du désir qu'elle éprouve pour madame B., l'auteure-narratrice sait très bien que ce qu'elle ressent pour l'amie de sa mère n'est pas réciproque : « [...] ce désir a un lien avec la mort, parce que c'est un désir non partagé. Madame B. a de la tendresse pour moi, c'est tout. [...] elle retire vite mes bras de ses épaules, quand je l'embrasse avant de dormir. Elle sait qui je suis. » (Bouraoui, 2005 : 129) En revanche, madame B. sait que l'auteure-narratrice a du désir pour elle. Elle a conscience de l'homosexualité de l'auteure-narratrice, de cette homosexualité que l'auteure-narratrice elle-même n'arrive pas encore à circonscrire : « Qui je suis, ce jour de février dans la propriété de madame B. ? [...] Qui je suis quand je ne veux plus quitter madame B. ? » (Bouraoui, 2005 : 129) L'auteure-narratrice n'est pas sans savoir qu'il n'y a pas de place pour celle qui désire madame B. dans la famille B. En conséquence, elle doit taire son désir.

Lors de sa visite chez madame B., après la crise d'œdème de sa mère, l'auteure-narratrice est à l'origine de la quasi-noyade d'une fille de son âge venue porter une robe à

madame B., alors partie faire des courses. Elle nomme cet événement traumatique « l'événement de ce jour de février » (Bouraoui, 2005 : 187), qu'elle relate ainsi :

[...] il y a le corps de cette fille debout, devant moi, cette fille qui commence à rire, à tourner autour de moi, c'est comme une danse au début, puis c'est comme une folie dans ma tête, je me relève, je me tiens au bord de la piscine, elle dit : « Attention, tu pourrais tomber », et c'est elle qui tombe, vous savez, elle tombe sur le dos, et il y a l'orage qui avance vers nous, le ciel jaune, comme chargé de terre, et je ne sais pas ce que j'ai fait, mais elle se noie, devant moi, et je ne l'aide pas, je la regarde, parce que je sais que c'est ma main qui l'a poussée, au début, pour rire, vite, parce que je ne supporte pas son corps et sa peau blanche, elle dit : « Je ne sais pas nager » [...]. (Bouraoui, 2005 : 132)

Le récit que fait l'auteure-narratrice de « l'événement de ce jour de février » peut se lire comme le refus de sa féminité et de son désir lesbien. Au moment où cette quasi-noyade se produit, le corps de l'auteure-narratrice est en changement. Elle se définit alors comme « une enfant en fin d'enfance ». (Bouraoui, 2005 : 129) Il y a chez l'auteure-narratrice la volonté de se dissocier de la fille qui vient remettre une robe à madame B., cette fille dont le corps porte les traces de la féminité : « Il y a le fond de la piscine, le corps de cette fille que je ne connais pas, qui ne me ressemble pas [...]. » (Bouraoui, 2005 : 133) Et l'auteure-narratrice ajoute : « [...] puis la voix qui appelle encore, alors je tends la main, alors je sens son corps qui s'agrippe et j'ai du dégoût pour cela [...]. » (Bouraoui, 2005 : 133) Ce dégoût, l'auteure-narratrice l'éprouve une fois de plus lorsqu'elle voit le corps dénudé de la fille qui vient de manquer se noyer : « [...] je sais le souvenir de la fille, dans son entier, le souvenir de son corps sur le rebord de la piscine, ses vêtements trempés qu'elle retire, ses pieds sales, son tricot de peau, ses seins qui font comme deux disques dans la chair et encore mon dégoût de cela, de sa féminité [...]. » (Bouraoui, 2005 : 134) Dans la mesure où

l'expression utilisée par l'auteure-narratrice pour rendre compte de son dégoût implique toujours le pronom indéfini « cela » (« j'ai du dégoût pour cela », « mon dégoût de cela »), le rejet de la féminité de la fille de la piscine se recoupe du rejet de l'innommable, de ce qui ne peut encore être clairement défini : son désir lesbien. D'ailleurs, après la quasi-noyade, alors que l'auteure-narratrice sent que madame B. devine son désir lesbien – « elle sait qui je suis » (Bouraoui, 2005 : 129) –, l'auteure-narratrice se demande comment madame B. a interprété l'événement : « Je ne sais pas ce qu'elle a vu, je ne sais pas ce qu'elle comprend. » (Bouraoui, 2005 : 134)

Après l'événement, déçue, madame B. ramène l'auteure-narratrice chez elle. Celle-ci se remémore alors l'image de la fille qu'elle a poussée :

[...] après, je sais le souvenir de la fille, dans son entier, le souvenir de son corps sur le rebord de la piscine, ses vêtements trempés qu'elle retire, ses pieds sales, son tricot de peau, ses seins qui font comme deux disques dans la chair et encore mon dégoût de cela, de sa féminité, de cette expression terrible qui me vient : « Elle est formée. » (Bouraoui, 2005 : 134)

Dans le corps de la fille de la piscine, par un effet de projection, convergent le désir de l'auteure-narratrice pour madame B., sa honte, son identité de genre à la fois masculine et incertaine ainsi que le refus de sa féminité. À cette époque de sa vie, l'auteure-narratrice est aux prises avec un malaise existentiel qui provient de son incapacité à se positionner sur l'échiquier des identités de genre et des identités sexuelles et de son absence de modèle : « [...] la vie que j'ai devant moi et que je ne sais pas définir, c'est cela dont j'ai peur, mon absence de projet, je ne sais pas ce que je vais devenir parce que je ne sais pas ce que je

peux devenir [...]. » (Bouraoui, 2005 : 131-132) Elle cherche à se libérer de l'inconfort produit par la « zone floue » dans laquelle elle se sent.

Durant l'été 1980, quelques mois après la quasi-noyade, la famille de l'auteure-narratrice loue un appartement à la montagne en France pour y passer les vacances en compagnie de la famille B. L'auteure-narratrice ressent un mélange de bonheur et de tristesse qui a pour source madame B, la différence entre le statut économique de sa famille et de celle de madame B., de même que la fin de l'enfance et la perte d'innocence de sa sœur qui est sur le point d'avoir 18 ans. Elle est heureuse parce que les vacances à la montagne lui permettent de se rapprocher de madame B. après « l'événement de ce jour de février ». Mais elle est également triste parce que c'est l'été, qu'elle est confrontée plus que jamais à son désir lesbien, qu'elle se sent coupable et que, de surcroît, elle ne sait pas qui elle est¹⁸ : « Je ne sais pas si je suis dans la bonne zone, je n'en suis toujours pas sûre [...]. Ma zone est floue pendant ces vacances à la montagne, elle est floue parce que je suis triste et heureuse à la fois. » (Bouraoui, 2005 : 228-229)

¹⁸ Cette tristesse particulière liée à la déception de ne pas être dans la « bonne zone » n'apparaît pas seulement dans *Mes mauvaises pensées*. Marie, le personnage principal de *La Vie heureuse* parle du même type de tristesse lorsqu'elle se retrouve dans une fête chez Diane, sa première véritable amoureuse après madame B. Elle est alors heureuse d'être en présence de Diane, mais est également triste d'être amoureuse d'elle, car cette passion exacerbe son sentiment d'être différente, ce qui l'oblige à remettre en question l'enseignement hétéronormatif qu'elle a reçu et complique les choses plus qu'elle ne l'aurait voulu : « Diane ouvre la porte, "Je suis heureuse que tu sois là." Et Céline ? Tu n'es pas heureuse de voir Céline ? Pourquoi moi ? Moi, je suis triste d'être ici, dans ta maison d'Uster, si tu savais comme je suis triste Diane, de t'entendre, de te regarder danser, d'être à ta fête, de voir le mal que tu t'es donné, le champagne, le buffet, les gâteaux, triste au deuxième étage quand tu me montres ta chambre, triste d'avoir accepté de revenir, bientôt, oui je suis triste de danser avec Olivier, de rire avec Céline et les filles, triste de te prendre en photo, ton beau visage, Diane, tes cheveux et tes yeux, comme l'actrice de *Flashdance*, tout cela est d'une tristesse infinie, triste de ne pas savoir qui je suis, triste à en pleurer, dans ta maison, chez toi, triste de traverser ton jardin dans la neige, triste de te trouver si belle, triste de t'avoir rencontrée. Comment cela a pu arriver, Diane ? Et cette chanson d'Elton John, *how wonderful life is, when you're in the world*. » (Bouraoui, 2002 : 61)

Dans *Mes mauvaises pensées*, ce mélange de tristesse et de bonheur s'accompagne de honte, de colère et de violence. Alors que madame B. va chercher l'auteure-narratrice avec sa Jaguar pour qu'elles jouent ensemble au tennis, cette dernière a honte de ce qu'elle ressent : « [...] et quand je monte dans la voiture et que je sens le bonheur dans mon ventre, j'ai honte de moi [...]. » (Bouraoui, 2005 : 230) Cette honte renvoie à son désir lesbien. Puisque la famille B. a loué un chalet comportant trois étages et quinze chambres au mont d'Arbois, et que l'auteure-narratrice et sa famille n'habitent que le deuxième étage d'un chalet de bois situé dans une zone moins riche, madame B. propose à l'auteure-narratrice, tout juste avant que celle-ci n'enfile sa tenue de tennis, de « venir dormir [...] de temps en temps ». (Bouraoui, 2005 : 230) L'auteure-narratrice réagit alors à la situation globale dans laquelle se condensent le fossé socioéconomique entre la famille B. et sa famille à elle, l'émergence de son désir lesbien et le refus de sa féminité de même que la séparation de l'enfance que vit sa sœur et qu'elle ressent vivement comme suit :

[...] je me regarde dans un miroir et je sais ce que je vois au fond de mes yeux : il y a de la honte, la honte de moi et pire encore, il y a de la colère, je pourrais briser le miroir d'un coup de tête, je pourrais m'ouvrir les veines, je pourrais m'enfuir par la fenêtre, descendre le petit chemin qu'on appelle chemin du Calvaire, et je ne fais rien, [...] je sens l'électricité qui monte dans tout mon corps, je sens toute la force de ma colère et toute la force de ma tristesse, je me sens humiliée [...]. (Bouraoui, 2005 : 230)

Sur le terrain de tennis, la honte de l'auteure-narratrice, qui a fait place à la colère, s'exprime maintenant par la violence, si bien que lorsqu'elle frappe la balle, c'est à ce qu'elle est fondamentalement que l'auteure-narratrice s'attaque :

[...] nous entrons sur le court et j'ai de la violence en moi, alors je frappe toutes mes balles pendant une heure et quand je frappe, je sais que je détruis tous les

instants heureux du Rocher Plat¹⁹, de la propriété, de l'appartement bleu ; je sais aussi que je me fais du mal, que je m'épuise, que je bats mon sang, que je bats ce que je suis, un sujet en zone floue ; je brise ma raquette, ce qui fait dire à madame B. : « Tu ne changes pas, toi. » (Bouraoui, 2005 : 231)

Au « Rocher Plat », qui symbolise la masculinité et rappelle l'identité de genre masculine de l'auteure-narratrice, s'ajoutent « la propriété » et « l'appartement bleu » de madame B., qui, eux, renvoient à son désir lesbien. Ainsi, lorsque l'auteure-narratrice « détrui[t] tous les instants heureux du Rocher Plat, de la propriété, de l'appartement bleu » (Bouraoui, 2005 : 231), c'est à l'être de sexe féminin dont l'identité de genre est encore indécise mais qui tend plus vers le pôle masculin et qui commence à découvrir son désir lesbien, qu'elle s'en prend violemment. C'est de l'indétermination de son identité, autrement dit de sa situation de « sujet en zone floue » (Bouraoui, 2005 : 231), que proviennent sa colère et sa violence.

1.3 Synthèse comparative

Parmi les différences narratives majeures²⁰ entre *Mai au bal des prédateurs* et *Mes mauvaises pensées*, on observe notamment celle de la durée. Puisque le second texte consiste en un récit confessionnel relaté dans le bureau d'une psychiatre à des fins

¹⁹ Le Rocher Plat renvoie à un escarpement rocheux longeant la mer à Alger où les hommes effectuent un périlleux plongeon. Dans l'œuvre de Bouraoui, ce rocher occupe une place centrale. Comme le fait remarquer Desrochers dans son mémoire sur *Garçon manqué*, autre livre de Bouraoui publié avant *Mes mauvaises pensées* : « Le "saut de la mort" est couramment pratiqué dans le village algérien de Nina : des garçons et des hommes se rassemblent au sommet du rocher plat, puis sautent de la falaise, se jetant dans la mer. L'activité est décrite comme étant réservée aux hommes. Elle est risquée, elle demande du courage et de la puissance. » (2010 : 57) Pour ces raisons, Desrochers considère le Rocher Plat comme un « lieu symbolique de la virilité » (2010 : 57). D'ailleurs, elle souligne que le personnage de Nina « expériment[e] l'ivresse de cette virilité-là – celle de la bravoure et de la puissance physique –, puisqu'elle est capable de se hisser au sommet de la falaise et de sauter aux côtés des garçons et des hommes d'Alger ». (2010 : 57)

²⁰ Alors que *Mai au bal des prédateurs* présente un récit au passé régi par une instance narrative anonyme qui gouverne de multiples voix, lesquels s'entremêlent dans un monologue narrativisé qui mélange passé, présent et futur, de telle sorte que la provenance exacte de ces voix est brouillée (Roy, 2011 : 99), *Mes mauvaises pensées* offre un récit au présent sous forme de monologue à la première personne raconté par une auteure-narratrice qui explore sa propre conscience au gré d'associations libres qui donnent lieu à un mélange du passé et du présent, des lieux et des voix.

thérapeutiques, il convoque tout le passé de l'auteure-narratrice, de son enfance en Algérie jusqu'à sa vie adulte en France où elle est en couple avec l'Amie. Cela signifie qu'elle s'affaire à reconstruire le récit de sa vie en tissant entre eux les éléments de son passé et à mettre en évidence l'évolution de son identité dans le temps et l'espace. *Mes mauvaises pensées* se prête donc particulièrement bien à une analyse de la progression des relations que l'auteure-narratrice a entretenues avec les différentes personnes qui ont joué un rôle important dans sa vie. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle j'ai choisi essentiellement d'analyser le texte de Bouraoui à partir des personnages, plus précisément des relations interpersonnelles.

Quant à *Mai au bal des prédateurs*, il s'agit du cinquième tome d'un cycle romanesque en comptant, rappelons-le, sept jusqu'à ce jour. Appréhendé-e-s sur toute la durée du cycle, les danseurs-danseuses du Saloon évoluent. Cependant, considéré-e-s à partir de la seule durée du cinquième tome, ils-elles se révèlent plutôt constant-e-s. Ils-elles sont doté-e-s d'une riche psychologie, mais leur conception du monde et les relations qu'ils-elles entretiennent avec leur entourage ne font pas l'objet d'une évolution notable, simplement parce que la courte durée de la diégèse ne s'y prête pas. Les informations que le lecteur reçoit sur le passé des personnages ne sont pas mises en récit comme elles le sont chez Bouraoui, car elles ne servent qu'à éclairer leur présent et à leur donner une consistance. Dans ce contexte, il est apparu préférable de centrer, comme dans *Mes mauvaises pensées*, l'analyse sur les personnages, mais, à la différence du texte de Bouraoui, de mettre l'accent sur les caractéristiques plutôt fixes des danseurs-danseuses, à savoir l'indétermination de leur identité de genre ; le caractère flou et changeant, non pas

dans le temps, mais selon les circonstances, des performances genrées des personnages ; la fluidité avec laquelle les membres de la troupe se perçoivent elles-eux-mêmes, perçoivent les autres et sont perçu-e-s par eux.

Quelles sont les conséquences sur l'identité de genre qu'induit cette différence narrative ? D'abord, si l'on considère que l'identité de genre est le fruit d'un processus sans fin, de prime abord, *Mes mauvaises pensées*, parce qu'il s'échelonne sur une plus longue période et qu'il met en exergue le développement identitaire de l'auteure-narratrice, serait plus à même de faire ressortir ce processus. Or, il y a chez Bouraoui une volonté d'y mettre un terme, ce qui n'est pas le cas chez Blais. L'auteure-narratrice de *Mes mauvaises pensées* lutte une bonne partie de sa vie pour se trouver une place qui lui convient dans l'arène des identités de genre et des identités sexuelles. Cette place, c'est finalement avec l'Amie qu'elle la trouve. Maintenant en paix avec son identité de genre et son désir, l'auteure-narratrice semble vouloir se soustraire au processus sans fin qu'est celui du développement identitaire pour jouir pleinement des bienfaits d'une identité non pas définitivement stable, mais enfin stabilisée. Certes, la position qu'elle occupe au sein de la matrice hétérosexuelle est bien la sienne, la façon dont elle performe et actualise son genre lui est propre, mais son évolution a toujours été guidée par la volonté d'être intelligible. L'inconfort que provoque chez elle le fait qu'elle se perçoive comme un « sujet en zone floue » (Bouraoui, 2005 : 231) et la violence qu'elle dirige envers elle-même en réaction à cet inconfort le confirment.

Dans son mémoire sur *Garçon manqué*, Desrochers souligne à juste titre que l'indéfinition et l'« inclassabilité » constituent une source de souffrance chez le personnage de Nina et que ce dernier cherche à se libérer de l'indécidabilité et de l'indétermination qui la caractérisent :

Dans la perspective sexuelle seulement, il apparaît clairement que l'*indéfinition* n'est pas souhaitable, qu'elle est même une source de souffrance : « Ne pas choisir, c'est être dans l'errance » (p. 33) [...]. L'« inclassabilité », en ce qui a trait au sexe de la narratrice, se présente plutôt comme un passage obligé devant déboucher sur une identité nouvelle, mais intelligible, soit une féminité renouvelée et assumée, qu'elle décrit à la toute fin de *Garçon manqué*. Le classement et la définition doivent faire l'objet d'une réappropriation par la narratrice, qui les refuse tout au long du texte lorsqu'ils lui sont imposés par une figure extérieure. Lorsque l'errance qu'elle traverse afin d'en arriver à assumer une identité qu'elle sentira conforme à sa vérité intérieure est brisée sans le consentement de la narratrice (c'est-à-dire lorsqu'une étiquette lui est accolée par un autre), elle regrette en effet son ambiguïté ou son entre-deux. (2010 : 67)

Les propos de Desrochers concernant *Garçon manqué* conviennent tout à fait à *Mes mauvaises pensées*. Comparativement, dans *Mai au bal des prédateurs*, bien que les trajectoires individuelles des sujets ne soient pas aussi détaillées que dans le récit de Bouraoui, on peut tout même avancer que l'« errance » dont parle Desrochers est chérie par les danseurs-danseuses, notamment parce qu'ils-elles ne cherchent pas à ce que la façon dont ils-elles performant le genre soit le reflet d'une quelconque « vérité intérieure », idée à laquelle ils-elles ne semblent de toute façon pas adhérer, pas plus qu'ils-elles ne cherchent à ce que leur identité de genre corresponde à leur sexe anatomique, comme le voudrait le système hétéronormatif. L'ordre obligatoire du sexe/genre/désir, qui est un effet de l'hétérosexualité obligatoire, est transgressé avec allégresse par certains personnages de la troupe, notamment Yinn, Herman et Fatalité.

En comparaison, le personnage de Johan dans *Mes mauvaises pensées*, celui qui incarne le plus une identité de genre ambivalente et, conséquemment, celui qui soutient le mieux la comparaison avec les personnages de la troupe du Saloon, ne demeure pas dans l'indétermination et l'« inclassabilité ». En ce sens, Johan ne pourrait être pronominalisé par le double pronom *il-elle*, comme c'est le cas des personnages de la troupe du Saloon. C'est qu'il n'est pas représenté comme cherchant à rester dans le flou et à tirer profit de cette ambiguïté. On ne peut savoir s'il est volontairement à la fois masculin et féminin. Et si, aux yeux de l'auteure-narratrice, Johan incarne le féminin et le masculin au moment où elle fait sa connaissance en Algérie, ce pourrait très bien être malgré lui. De fait, le personnage de Johan est d'abord un être de sexe masculin performant le genre masculin, mais ayant une identité de genre féminine qu'il cache soigneusement, du moins est-ce ce que l'interprétation que l'auteure-narratrice fait de la situation et la manière dont elle la représente laissent entendre. En agissant de la sorte, il se fait violence, une violence que l'auteure-narratrice ressent. Il en vient cependant, le temps d'une soirée, à ne plus performer le genre masculin et à exprimer, par une performance du genre renouvelée et personnalisée, son identité de genre féminine. Le personnage est alors appréhendé au moyen de la représentation de son évolution dans le temps, représentation qui ne donne pas à voir l'oscillation et tend vers un positionnement définitif.

Quant aux danseurs-danseuses du roman de Blais, il est impossible de les catégoriser définitivement. Ils-elles peuvent performer le genre de manière non équivoque dans certaines situations, ce qui donne l'impression que l'utilisation du pronom double *il-elle* n'est plus de mise pour rendre compte d'elles-eux, mais cette performance qui permet une

catégorisation claire se révèle souvent subversive. De fait, le même personnage jouera tantôt l'homme, tantôt la femme, tantôt la femme-homme, tantôt l'homme-femme, si bien qu'on ne peut plus, si on considère *tous* les gestes des danseurs-danseuses de la troupe, *tous* leurs actes et *l'ensemble* de leur comportement, les positionner dans le champ des identités de genre et des identités sexuelles.

Seul le personnage de Johan peut véritablement représenter une identité de genre ambivalente dans *Mes mauvaises pensées*. Quant à l'auteure-narratrice, si elle a déjà cru « à la transparence des chairs, à la traversée d'un être par un autre » (Bouraoui, 2005 : 116), cette croyance devient, au fil du temps, insoutenable pour elle : « [...] pour moi aussi il a fallu choisir [...]. » (Bouraoui, 2005 : 116) C'est comme si elle reconnaissait finalement qu'elle avait dû capituler et admettre l'évidence : il n'y a que deux positions possibles, intelligibles et véritablement confortables au sein de la matrice hétérosexuelle – celle de la femme et celle de l'homme – et, bien qu'elle ait préféré qu'il en soit autrement, elle n'a ni la force ni l'énergie de se tenir en équilibre sur la ligne qui sépare les genres. Il devient alors crucial pour elle de se débarrasser de son corps qu'elle juge « en zone floue », ce corps indécis qu'elle violente lorsqu'elle joue au tennis avec madame B. lors des vacances à la montagne : « [...] je sais aussi que je me fais du mal, que je m'épuise, que je bats mon sang, que je bats ce que je suis, un sujet en zone floue [...]. » (Bouraoui, 2005 : 231) Or, Chibani apporte un élément de réponse lorsqu'elle écrit, à propos de la façon dont se joue l'identification chez l'auteure-narratrice de *Mes mauvaises pensées* :

[...] le dilemme à résoudre est de se guérir quand on doit « absorbe[r] le monde pour ne pas être dévorée », c'est-à-dire intérioriser les souffrances du monde et

rester libre ou les refuser et subir leur harcèlement. [...] on ne guérit pas du monde et [...] on ne le guérit pas non plus. (en ligne, 2009 : §6)

Dans cette optique, il y aurait tout compte fait chez l'auteure-narratrice acceptation du système hétéronormatif et de la binarité, mais refus de s'y résigner.

À l'opposé, dans *Mai au bal des prédateurs*, Herman revendique son inclassabilité. En témoigne son « numéro de la femme à l'homme, de l'homme à la femme » (Blais, 2010 : 145) par lequel il-elle exprime « combien il existe en nous de puissance si nous avons la force d'être l'un et l'autre harmonieux ». (Blais, 2010 : 138) En témoigne aussi le fait qu'il-elle se perçoive comme un-e « artist[e] à l'œuvre » (Blais, 2010 : 145) qui peut jouer continuellement avec les normes de genre et créer l'inclassable.

On ne performe toutefois pas son genre *ex nihilo*. Comme le soutient Butler, les structures qui rendent possible l'invocation du *je* précèdent le sujet genré et le constituent inévitablement. La performance du genre et l'identité de genre ont donc à voir avec une forme de sédimentation antérieure au sujet issue de la répétition sans fin des normes de genre :

Admettons que le phénomène particulier du « sexe naturel », de la « vraie femme » ou de n'importe quelle fiction sociale prédominante et contraignante soit un effet sédimenté des normes de genre et que ce processus de sédimentation a produit avec le temps un ensemble de styles corporels, qui, une fois réifiés, prennent la forme naturelle de corps sexués sur un mode binaire. Si ces styles sont produits par des actes et s'ils produisent des sujets genrés avec cohérence se faisant passer pour leurs propres créateurs, quelle sorte de performance serait en mesure de révéler que cette « cause » apparente est un « effet » ? (Butler, 2005 : 264)

Et pour répéter de façon intelligible, il faut arriver à se positionner notamment en s'identifiant, en se désidentifiant ou en se contre-identifiant. (Muñoz, 1999) Ce processus d'identification, coextensif à la performance du genre et à la réinvention personnelle de son genre lorsque cela s'avère nécessaire, est plus marqué dans *Mes mauvaises pensées*. À la différence de la troupe du Saloon, où les danseurs-danseuses vivent déjà dans une communauté qui leur donne la force de plus ou moins se dissocier des normes de genre, l'auteure-narratrice de *Mes mauvaises pensées* doit faire elle-même son propre chemin au cours des années. Au moment où s'ouvre le récit de *Mai au bal des prédateurs*, les personnificateurs-personnificatrices du roman de Blais ont déjà choisi leur voie. Ils-elles n'ont pas terminé de se réinventer et de se redéfinir, mais ils-elles ont déjà bien cheminé et sont assez sûr-e-s d'elles-eux. *Mes mauvaises pensées* fait le récit d'une auteure-narratrice qui n'a pas toujours été très confiante sur le plan de l'expression de son identité de genre et de l'affirmation de son désir, une auteure-narratrice qui a essuyé des revers et rencontré des embûches. Dans ce contexte, sa relation avec son père et celle avec sa mère, de même que la façon dont elle s'est identifiée à chacun d'eux, revêtent une grande importance. À tel point que, dans le texte de Bouraoui, l'identité de genre et l'identification au père et à la mère sont inséparables, ce qui n'est pas mis en avant dans le roman de Blais. D'abord parce que les parents des membres de la troupe, à l'exception de la mère de Yinn, sont très peu présents, ensuite parce que les danseurs-danseuses ont réussi à « se délier de la famille, du cercle des adorés » (Bouraoui, 2005 : 195), distanciation que l'auteure-narratrice de *Mes mauvaises pensées* a mis beaucoup de temps à atteindre, si tant est qu'elle y soit véritablement parvenue.

En définitive, quelle vision de l'identité de genre se dégage des deux œuvres à l'étude ? Les deux textes ne s'affranchissent pas totalement de la binarité. Si *Mai au bal des prédateurs*, par la célébration de l'indétermination et de la recréation perpétuelle qui s'en exhale, se distancie davantage des pôles masculin et féminin, *Mes mauvaises pensées*, malgré la présence du personnage de Johan, malgré l'interpellation masculine dont l'auteure-narratrice fait l'objet par son père, malgré le mélange des sexes anatomiques, des identités de genre et des désirs sexuels observable chez l'auteure-narratrice et chez Johan, ne cherche pas à aller au-delà de la binarité des genres. L'auteure-narratrice est claire sur ce point : « [...] je n'arrive pas à me dire que nous sommes semblables, il y aura toujours, pour moi, les hommes et les femmes, il y aura toujours cette ligne [...]. » (Bouraoui, 2005 : 174) L'auteure-narratrice représente le genre par une ligne. Une ligne qui sépare, mais aussi une ligne sur laquelle certaines personnes arrivent à se tenir en équilibre. Dans cette optique, une indécidabilité de genre voulue et maintenue relève du funambulisme. Et comme l'auteure-narratrice admet avoir dû choisir un côté ou l'autre de la ligne pour s'épanouir, elle reconnaît du même souffle qu'elle n'est pas funambule. Sans pour autant dévaloriser ceux et celles qui arrivent à se tenir « sans cesse en équilibre, sans cesse dans un camp puis dans l'autre » (Bouraoui, 2005 : 197), car la beauté qu'elle voit en Johan découle de l'harmonisation non hétéronormative qu'il fait de son identité de genre, de son sexe anatomique et de son désir, l'auteure-narratrice, quant à elle, ne peut s'astreindre à une telle gymnastique. Elle a besoin de se positionner pour respirer, elle a besoin de se tailler une place intelligible à l'intérieur de la matrice hétérosexuelle. Et c'est d'abord et avant tout ce parcours que met en lumière *Mes mauvaises pensées*.

Dans *Mai au bal des prédateurs*, bien que les pôles masculin et féminin demeurent et qu'ils soient particulièrement exacerbés, l'accent est aussi mis sur la circulation entre ces deux bornes, sur le potentiel de cet espace interstitiel. L'identité de genre y est souple, fluide, instable, ce qui ne constitue pas une source de souffrance pour les personnages : les danseurs-danseuses de la troupe jouent avec elle, en explorent les possibilités. Sur scène, Yinn « incit[e] à la plus radicale des révoltes, visant l'intolérance dans son aspect caché » et, « dans son inventivité[,] elle outrepass[e] toutes les limites afin de mieux accaparer les consciences ». (Blais, 2010 : 89) Si l'auteure-narratrice de *Mes mauvaises pensées* consent finalement à se ranger, tout en conservant un espace pour se réinventer et se réapproprier son corps, les membres les plus radicaux-ales de la troupe du Saloon refusent tout moule, et c'est précisément en se tenant hors catégorie qu'ils-elles arrivent à s'épanouir.

Le prochain chapitre servira à mettre en lumière la façon dont certains personnages, en entrant en contact avec soi et avec l'autre grâce à la communauté, redéfinissent leur *je* dans un monde hétéronormatif qui menace leur intelligibilité ainsi que leur sentiment d'existence et qui entrave la satisfaction de leur désir de reconnaissance.

CHAPITRE II :

**COMMUNAUTÉ ET RESUBJECTIVATION DANS *MES MAUVAISES PENSÉES*
ET *MAI AU BAL DES PRÉDATEURS***

CHAPITRE II :

COMMUNAUTÉ ET RESUBJECTIVATION DANS *MES MAUVAISES PENSÉES* ET *MAI AU BAL DES PRÉDATEURS*

Mes mauvaises pensées et *Mai au bal des prédateurs* mettent en scène des personnages dont l'identité de genre ne correspond pas, dans une perspective hétéronormative, à leur sexe anatomique. Il s'agit aussi de personnages dont le désir, en plus de ne pas être nécessairement stable et facilement cernable, est intelligible à la faveur d'une dissociation de chacun des éléments de la logique sexe/genre/désir chère au système hétéronormatif, logique contraignante que Butler a mise en lumière. Ces éléments se révèlent fondamentaux sur le plan de leur subjectivité. Ces personnages ne sauraient être compris sans la prise en compte de ces facteurs identitaires primordiaux. Chez Bouraoui, la non-correspondance entre le sexe anatomique, l'identité de genre et le désir induit de la souffrance chez l'auteure-narratrice et exige une transformation de soi, mise en lumière par le récit de sa thérapie, qui couvre son enfance, son adolescence et sa vie adulte. Cette transformation de soi s'opère grâce à ses relations avec les autres, dont certaines prennent la forme de communautés. Or, ce processus n'est pas pleinement conscient. Si l'auteure-narratrice de *Mes mauvaises pensées* met en relief son mal-être, et si sa dernière relation amoureuse lui permet d'atteindre un niveau d'épanouissement personnel et de bien-être inégalé jusque-là dans sa vie, elle n'explicite cependant pas sa volonté de se redéfinir. C'est donc dire que le processus de resubjectivation en serait un implicite, qui se manifeste en temps et lieu, au gré des circonstances, sans que l'être qui invoque ce *je* en transformation

soit pleinement conscient qu'il est en train de contribuer, même si parallèlement il la souhaite, à la redéfinition de soi. Le récit de Bouraoui, parce qu'il se déploie sur une longue durée, donne à voir un *je* qui a changé, un *je* qui a côtoyé différents types de personnes, un *je* qui, bien qu'il ne soit pas constamment en relation directe avec d'autres *je*, se révèle continuellement entouré, dans la mesure où la présence de l'autre, sous forme de proximité spatiale, affective ou fictive, est partout. Il s'agit d'un *je* traversé par les autres et imprégné d'eux. Cette proximité spatiale, affective et fictive s'exprime-t-elle en termes de communauté ? Et si oui, comment celle-ci se manifeste-t-elle ? Et, enfin, comment interfère-t-elle dans le processus de resubjectivation de l'auteure-narratrice ?

Chez Blais, le récit ayant une durée beaucoup plus courte, le processus de resubjectivation des danseurs-danseuses du Saloon n'est pas dépeint tant à partir de leur passé qu'en fonction de leur présent et de leur avenir. Si on s'en tient strictement au cinquième tome que constitue *Mai au bal des prédateurs*, il est impossible de déterminer dans quelle mesure les personnificateurs-personnificatrices ont changé, dans quelle mesure ils-elles ont contribué à la transformation de soi. Cela dit, étant donné le projet de Yinn, il est clair qu'une incessante métamorphose est valorisée. Et celle-ci a partie liée avec le Saloon Porte du Baiser et les spectacles de *drag queen* qu'y donnent chaque soir les danseurs-danseuses. Ici encore, le processus de resubjectivation n'est pas pleinement conscient. Ce n'est pas parce qu'ils-elles veulent refaire leur *je* que les danseurs-danseuses se produisent sur scène. Or, le Saloon Porte du Baiser n'en demeure pas moins une sorte de laboratoire de la transformation de soi. Quelles formes prend ce laboratoire ? Quels liens tissent entre eux ces acteurs de changement des mentalités et de redéfinition infinie de soi ?

Y a-t-il des communautés qui sous-tendent ce changement ? Comment se manifestent ces communautés ? Sur quoi se basent-elles, comment pourraient-elles être définies ?

Dans ce deuxième chapitre, trois questions principales présideront donc à l'analyse de *Mes mauvaises pensées* et de *Mai au bal des prédateurs* : comment certains personnages principaux de chacun des textes arrivent-ils ou non à refaire leur *je* ; comment s'y articulent communauté et resubjectivation, dans la mesure où l'appartenance à une communauté peut favoriser ou entraver le processus de réinvention de sa subjectivité ; et quelles formes prennent les communautés représentées dans ces œuvres ?

2.1 Communauté et resubjectivation : de quoi s'agit-il ?

L'auteure-narratrice de *Mes mauvaises pensées* et les danseurs-danseuses de *Mai au bal des prédateurs* sont en marge de l'hétéronormativité. Ils-elles sont néanmoins issu-e-s du système hétéronormatif et en sont des constructions. Dans cette perspective, leur *je*, celui auquel ils-elles font appel pour parler d'elles-eux, pour se désigner, pour occuper une place et pour exister, en est un qui a été façonné et imposé par le système hétéronormatif.

En effet, comme le souligne Eribon :

[...] se dire gay passe nécessairement par un « désapprentissage » de tout le « faux-semblant » qu'il avait fallu apprendre avec tant d'assiduité et pratiquer pendant si longtemps et avec tant de vigilance. Tout gay a d'abord appris à mentir. Et il lui faut donc apprendre un nouveau langage, une nouvelle manière de parler, et de nouveaux modes de « présentation de soi ». [...] Un gay apprend deux fois à parler. (1999 : 145-146)

Dès lors, si l'auteure-narratrice de *Mes mauvaises pensées* et les personnificateurs-personnificatrices du Saloon, en tant qu'êtres n'obéissant pas à l'ordre sexe/genre/désir,

veulent se réappropriier leur *je* afin d'en faire une chose personnelle, et non un pronom vague et assigné chargé des attentes du système hétéronormatif, ils-elles doivent se redéfinir, refaire leur subjectivité et resignifier positivement ce qu'ils-elles ont reçu en raison de leur non-concordance avec l'hétéronormativité, c'est-à-dire passer par un processus de resubjectivation.

Or, il ne saurait y avoir de resubjectivation sans communauté réelle ou fictive, car comme le souligne Salih, qui vulgarise la façon dont Butler conçoit la notion de sujet :

[...] it is only by being in and of a community that the subject can acquire the identity for which it is searching, since as Butler puts it, “[t]rue 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)]. (2002 : 28)

C'est aussi, tout compte fait, ce que *Mes mauvaises pensées* et *Mai au bal des prédateurs* illustrent. En effet, redéfinir son *je* passe inévitablement par le contact avec l'autre. À la lumière des textes à l'étude, il appert qu'aller à la rencontre de l'autre, c'est se confronter, se questionner sur soi, c'est se donner la possibilité de reconnaître l'autre, l'autre-en-soi, de se reconnaître soi-même et d'être reconnu par l'autre, de s'identifier, de se positionner par rapport à l'autre et, ultimement, de se redéfinir. D'ailleurs, l'auteure-narratrice de *Mes mauvaises pensées* le souligne à partir des propos que lui tient son père lorsqu'elle est en Suisse : « [...] il dit que ce que je suis en train de vivre – le dépaysement – est fondateur pour mon avenir, qu'il faut visiter le monde pour se connaître soi, ce que je comprends ainsi : il faut visiter les autres pour se savoir soi. » (Bouraoui, 2005 : 49)

Nul ne peut prétendre s'extirper des structures qui l'ont façonné en tant que sujet sans une distanciation de celles-ci, ne serait-ce que pour en amoindrir les effets contraignants. C'est dans cette optique qu'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) Plus précisément, j'utilise le concept de resubjectivation comme le définit Eribon à la suite de Butler :

[...] ces processus de « subjectivation » ou de « resubjectivation », par quoi j'entends la possibilité de recréer son identité personnelle à partir de l'identité assignée. Ce qui signifie, par conséquent, que l'acte par lequel on réinvente son identité est toujours dépendant de l'identité telle qu'elle est imposée par l'ordre sexuel. On ne crée rien à partir de rien, et surtout pas des subjectivités. Il s'agit toujours d'une réappropriation, ou, pour employer l'expression de Judith Butler, d'une « resignification ». Mais cette « resignification » est l'acte de liberté par excellence, et d'ailleurs le seul possible, parce qu'il ouvre les portes de l'imprévisible, de l'inédit. (1999 : 18-19)

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. Selon la façon dont Eribon la conceptualise, cette resignification positive à laquelle se livre le sujet stigmatisé peut se comprendre à la lumière d'une phrase de Sartre : « L'important n'est pas ce qu'on a fait de nous, mais ce que nous faisons nous-mêmes de ce qu'on a fait de nous. » (cité par Eribon, 1999 : 158) 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 inférieurisé, pour en faire quelque chose de beau, de positif et qui, au lieu d'être une source de honte comme jadis, suscite désormais de la fierté.

La redéfinition de soi passe inévitablement par le regard, approbateur ou désapprobateur, de l'autre, mais également par le soutien et l'encouragement de l'autre, d'où l'intérêt de côtoyer des êtres qui partagent ou sont au fait de sa réalité, car

[d]écider que l'on va libérer sa parole des contraintes imposées par le contrôle de soi à chaque moment de son existence ne signifie pas seulement que l'on oppose une identité choisie et affirmée à une identité imposée et dissimulée, mais qu'il faut se reconstruire soi-même, trouver les moyens de le faire et les appuis nécessaires pour y parvenir (la socialisation dans le « monde gay » est sans nul doute aujourd'hui le plus efficace des moyens). (Eribon, 1999 : 147)

Dans la recherche de moyens pour réussir à refaire son *je*, des communautés peuvent alors naître, dont certaines obéissent d'abord et avant tout au principe de la ressemblance, d'autres au principe de la différence. Il y a donc des communautés basées sur une identité partagée dans lesquelles les membres se tiennent ensemble parce qu'ils sont semblables, parce qu'ils s'identifient les uns aux autres, parce qu'ils sont le reflet les uns des autres. Cette conception de la communauté a cependant été critiquée par des philosophes comme Nancy et Esposito, qui proposent de la revoir. Par exemple, pour Nancy, devant l'impossibilité « de se reposer sur quelque *donné* que ce soit de l'être commun (sang, substance, filiation, essence, origine, nature, consécration, élection, identité organique ou mystique) » (2000 : 5) pour penser la communauté, il faut désormais chercher à concevoir « [l]'être-en-commun par-delà l'être pensé comme identité, comme état et comme sujet, l'être-en-commun affectant l'être même au plus profond de sa texture ontologique ».

(2000 : 5) Cette façon de percevoir la communauté s'articule quant à elle autour de la différence et du manque. Esposito explique qu'à l'origine de la communauté, il y a une faute de laquelle découle une dette, un manque :

[...] nous manquons de ce qui nous constitue comme communauté. Si bien que nous devrions en conclure que ce que nous avons en commun, c'est justement un tel manque de communauté, que nous sommes [...] la communauté de ceux qui n'ont pas de communauté, que la loi de la communauté n'est rien d'autre que la communauté de la loi, de la dette, de la faute, comme, d'ailleurs, le démontrent tous les récits qui identifient l'origine de la société justement à un délit commun [...].(2010 : 29)

Spreafico, quant à lui, croit que ces deux conceptions de la communauté sont réconciliables. Si la communauté doit être repensée à partir d'autre chose que ce qui est commun à ceux qui en font partie, et donc à partir du manque, elle se base aussi sur ce qu'il nomme des « éléments "accomunians" », c'est-à-dire des caractéristiques semblables partagées. On ne pourrait, dès lors, concevoir la communauté strictement sous l'angle de la ressemblance, ni strictement sous l'angle de la différence. Selon Spreafico, il est possible de

penser la communauté comme un quelque chose qui puisse être positionné le long d'un *continuum* entre ces deux pôles supposés²¹ et qui contienne avec des gradations différentes un peu de cha[cun] : d'une part, le partage et la possession d'éléments qui nous rendent semblables à certains mais pas aux autres, d'autre part, l'attention portée à l'altérité en direction d'une possible communion de tous les êtres vivants. (2005 : 479)

Dans le présent chapitre, c'est essentiellement la position de Spreafico qui sera utilisée en raison de la plus grande souplesse qu'elle permet. Cela dit, sera aussi retenue

²¹ Les deux pôles dont parle ici Spreafico sont, d'un côté, la « [s]ensation de possession d'éléments "accomunians" » et, de l'autre, le « [m]anque, [l']ouverture, [le] besoin de l'autre donneur de sens ». (2005 : 473)

d'Esposito l'idée du « manque de communauté ». De Nancy sera exploitée l'idée selon laquelle la communauté n'est rien d'autre que l'*avec*, plus particulièrement le fait de prendre soin de cet *avec* : « [...] en dernière analyse [l'être-en-commun] n'est en charge de rien d'autre que du *cum*²² lui-même. Nous sommes en charge de notre *avec*, c'est-à-dire de *nous*. » (2000 : 8) Enfin, l'idée selon laquelle cet *avec* se révèle donneur de sens sera aussi empruntée à Nancy : « Être-avec c'est faire du sens, c'est être dans le sens ou selon le sens – ce “sens” [...] étant [...] le renvoi ou le rebond de proche en proche par lequel un monde fait un monde, autre chose qu'un tas ou qu'un point nul. » (2000 : 9)

La question de la communauté en lien avec la resubjectivation est cruciale dans la mesure où quiconque transgresse l'ordre sexe/genre/désir imposé par le système hétéronormatif s'expose à des conséquences négatives, à des « rappel[s] à l'ordre sexuel » (Eribon, 1999 : 99), à des sanctions. Or, pour défier cette injonction artificielle mais fortement intégrée qu'est l'ordre sexe/genre/désir, une communauté de soutien s'avère très souvent, voire presque toujours nécessaire. On ne peut se redéfinir si personne autour de soi ne reconnaît cette redéfinition et n'en entérine les effets. La communauté peut alors devenir un catalyseur de la resubjectivation. Côtayer des gens qui partagent les mêmes valeurs, qui encouragent, qui voient l'autre comme l'autre veut être vu, c'est se donner les conditions propices à la transformation de soi. Cependant, le besoin de reconnaissance engendre aussi des effets pervers : « [...] be recognized for who and what you are, and who and what you are will be determined in part by who and what recognizes you. » (Caron, 2009 : 71) En ce

²² À propos de l'origine étymologique latine du mot *communauté*, Esposito écrit : « [...] le signifié que tous les dictionnaires étymologiques donnent comme le plus probable est celui qui associe *cum* et *munus* [...]. » (2010 : 27)

sens, ce qui lie l'identité de genre, la performance du genre, le désir, la communauté et la resubjectivation, ce sont la reconnaissance, le regard de l'autre et le besoin d'exister. Convoquant reconnaissance et regard de l'autre, la communauté sera perçue, dans ce chapitre, comme « la condition d'existence du moi » (Caron et Marquart, 2011 : 12) et comme le lieu où se déploie « la capacité de chaque personne à exister avec les autres ». (Caron et Marquart, 2011 : 14)

2.2 Communauté et resubjectivation dans *Mes mauvaises pensées*

Dans *Mes mauvaises pensées*, les communautés dont parle l'auteure-narratrice n'impliquent pas toutes le même degré d'investissement, si bien que le rapport que celle-ci entretient avec la communauté varie. Tantôt mettant l'accent sur la proximité et la présence de l'autre, semblable ou non, tantôt prenant appui sur une subjectivité similaire, ayant parfois pour origine la satisfaction d'un vide et d'un déficit de sens, les communautés représentées dans *Mes mauvaises pensées* sont subtiles et diversifiées. Dans cette section seront analysées différentes expressions de ces communautés afin de mettre en lumière la façon dont l'auteure-narratrice interagit avec celles-ci et avec elle-même. Quel rapport au monde et à soi a-t-elle au sein de ces communautés ? Comment ce rapport influe-t-il sur sa resubjectivation ? Je commencerai par proposer une analyse de la communauté composée des femmes de Provincetown et de l'auteure-narratrice lors de son voyage dans cette ville. Il sera ensuite question de la communauté d'écriture et de lecture que l'auteure-narratrice fabrique en tissant des liens entre des écrivains, des chanteurs, des personnages, des livres, des films, des chansons et, aussi, les amours de sa vie. J'enchaînerai avec l'analyse de la

communauté d'amis dont l'auteure-narratrice fait partie à Alger avant son départ définitif pour la France. Qui plus est, la communauté qui se forme lorsque l'auteure-narratrice assiste à une démonstration de rap en banlieue parisienne fera aussi l'objet d'un approfondissement. Enfin, je me pencherai sur la relation amoureuse que partagent l'auteure-narratrice et l'Amie, que je lirai comme une communauté puisqu'elle se base sur un souci mutuel, sur l'identification et le partage d'éléments communs de même que sur le don et le vide. En ce qui concerne la resubjectivation, je tenterai de démontrer que, si l'auteure-narratrice arrive à refaçonner son *je*, c'est grâce à la présence des autres et à sa capacité à se laisser traverser par eux. C'est aussi grâce à la possibilité qu'elle a de se voir dans l'autre et d'être reconnue par l'autre, avec qui elle parvient à développer un lien donneur de sens.

2.2.1 Communauté et resubjectivation à Provincetown

Dans *Mes mauvaises pensées*, l'auteure-narratrice relate un de ses voyages aux États-Unis où elle rencontre son éditrice à Boston. Elle en profite alors pour visiter Provincetown, « la ville des femmes ». (Bouraoui, 2005 : 177) Durant le trajet pour s'y rendre, l'auteure-narratrice se sent bien, et vit les choses seule, comme une touriste. Cette posture de touriste n'est nullement source de souffrance pour l'auteure-narratrice. Elle y trouve son compte, même si on sent la distance qu'il y a entre elle et les autres femmes, qui sont en fait plutôt des corps :

[...] et je sais combien mon cœur est léger quand je survole la baie de Cape Cod, les plages de Hyannis Port, et enfin, comme une apparition, la petite ville de Provincetown, serrée de dunes et de marais, la ville des femmes. Quand je regarde autour de moi, je me rends compte que nous sommes six passagères

dans le petit avion, et je suis bien, je me sens en sécurité, je me sens en sécurité avec moi vous savez, je sais mon corps près du corps des femmes, je sais ses façons de tenir ou de se retenir, il y a un lien entre les femmes, il y a un fil invisible [...]. (Bouraoui, 2005 : 177)

La relation à l'autre passe ici par le rapport au corps, le corps de l'auteure-narratrice et celui des passagères. Mais le corps des passagères a plutôt pour effet de favoriser l'introspection et la réflexivité de l'auteure-narratrice en ce sens que c'est grâce aux autres qu'elle entre en contact avec elle-même. Ces corps constituent une invitation à entrer en relation non pas avec l'autre hors de soi, mais bien avec l'autre-en-soi. L'auteure-narratrice sent cependant ce qui unit ces corps de femmes, mais elle ne cherche pas à entrer en contact avec ceux-ci. Elle s'en tient à son rapport à soi. Elle conserve et nourrit sa zone de solitude. D'ailleurs, son séjour est marqué par une solitude salvatrice et une liberté salutaire, laquelle facilite sa resubjectivation :

Cette solitude donne accès à un autre sentiment, à la liberté, à la liberté de choix ; c'est moi qui choisis ma vie, là, à Provincetown, ce n'est plus la vie secrète, il y a un décrochage de ma vie dans une autre, je glisse, lentement, et je me reconnais dans ce qu'il y aurait de moins reconnaissable, je suis si bien, si près de moi, dans cette petite ville, [...] je *m'occupe*, [...] je suis en moi, je ne me suis jamais sentie aussi solidaire de moi-même, et cette solitude ne revêt aucune violence, vous savez [...]. (Bouraoui, 2005 :178-179)

Cet accent mis sur la liberté et le choix font écho aux réflexions d'Eribon, qui s'est intéressé à « la manière dont les gays²³ [...] ont [...] résisté à la domination en produisant des modes de vie, des espaces de liberté, un "monde gay". » (1999 : 18) En ce sens, la ville de Provincetown constitue clairement, pour l'auteure-narratrice, un espace de liberté.

²³ Bien qu'Eribon ait clairement choisi de centrer son analyse sur les gais et non les lesbiennes, et il le précise dans l'avant-propos de *Réflexions sur la question gay*, certaines de ses idées me semblent tout à fait convenir aux lesbiennes également.

L'expérience que fait l'auteure-narratrice à Provincetown est celle de l'adéquation avec soi-même. Dans cette ville de femmes, elle peut être authentique et pleinement autonome. L'auteure-narratrice est en elle, elle s'habite entièrement, elle occupe son corps, sans violence ni colère. Le sentiment de vide avec lequel est souvent aux prises l'auteure-narratrice fait place à la plénitude. Elle apprend à se reconnaître telle qu'elle est dans ce nouveau milieu où la possibilité de reconnaissance est bien réelle. C'est dans la solitude qu'elle se sent solidaire d'elle-même. Si la solidarité renvoie généralement à la relation aux autres, ici, il s'agit plutôt d'une relation à soi, qui s'exprime par une forme de solidarité solitaire. Cet oxymore s'avère représentatif de la façon dont l'auteure-narratrice se comporte avec les autres. Si elle se sent bien, c'est précisément parce qu'elle est à Provincetown, c'est en raison de l'ambiance qui y règne, et notamment des femmes qui l'entourent. La présence des autres n'est donc pas étrangère à son aisance, tant s'en faut. Même si l'auteure-narratrice adopte une posture de touriste, si elle conserve une distance entre elle et les autres femmes, c'est tout de même parce qu'elle a l'impression qu'elle pourrait avoir une place au sein de la communauté que constitue Provincetown et qu'elle s'y reconnaît, qu'elle se sent chez elle :

[...] je sais que je pourrais trouver ma place ici, un jour, parmi ces femmes, parmi ces filles, [...] il y a des places amoureuses et je sais que je reviendrai à Provincetown, c'est mon paradis, [...] je ne me suis jamais sentie aussi bien dans un pays, dans une communauté, je ne me suis jamais sentie bien en moi-même puisque je suis pleine de moi ; dans cette semi-solitude, je suis en paix, il n'y a plus de colère en moi, je suis faite d'une seule partie, je me resserre, je me retrouve [...]. (Bouraoui, 2005 : 185)

Loin de ses origines, « dans l'Amérique de Provincetown » (Bouraoui, 2005 : 173), – à propos de laquelle elle écrit : « [...] c'est en arrivant à Provincetown que je sais d'où je

viens, tout est là, tout se tient derrière le soleil rouge et dans ma voix qui dit : « Je suis ici, chez moi » ; cette phrase signifie que je suis chez moi à l'intérieur de moi-même » (Bouraoui, 2005 : 177) –, l'auteure-narratrice peut actualiser une facette de sa personnalité qu'elle se permet rarement de montrer. La communauté a ici un rôle de catalyseur. Elle facilite l'expression de soi et favorise les retrouvailles avec soi-même et avec « l'autre-en-soi nié, renié et expulsé, mais qui toujours revient jusqu'à ce qu'on l'accueille ». (Caron et Marquart, 2011 : 12) L'auteure-narratrice n'écrit-elle pas : « [...] je suis faite d'une seule partie, je me resserre, je me retrouve [...] » ? (Bouraoui, 2005 : 185) En favorisant les retrouvailles avec soi-même, la communauté rend aussi possible la transformation de soi, car c'est par la reconnaissance de son homosexualité que le sujet lesbien peut se permettre d'exprimer son désir et, éventuellement, de se le réapproprier, c'est-à-dire de le transformer de manière à le faire sien. Le rapport que l'auteure-narratrice entretient avec la communauté se révèle donc personnel. Il n'est pas question ici de faire partie d'un groupe, de partager une condition, d'être en union avec d'autres, bref, de communier. Il s'agit plutôt d'une communauté vécue « comme une relation de proximité » (Caron et Marquart, 2011 : 11), où l'être-ensemble a pour seul objectif la proximité avec autrui. (Caron et Marquart, 2011 : 15) Même lorsqu'elle sort en boîte, c'est comme si l'auteure-narratrice restait seule. Elle est certes entourée, elle partage l'espace avec des corps dont la présence lui importe, mais c'est d'abord et avant tout avec elle-même qu'elle entre en dialogue :

La colère s'en va, vous savez, elle s'en va au Blue Elephant, elle s'en va au Commercial Street, elle s'en va sur les planches du Tea Dance, elle s'en va de moi, je ne suis plus dans la spirale des corps, je ne suis plus happée, je suis à côté des corps qui m'attirent, que je choisis, que je vénère parce que ce sont des corps désarmés ; il n'y a aucune violence ici, moi aussi je suis sans violence, je

n'ai pas peur de la nuit, je n'ai pas peur de cette phrase : je n'ai jamais cessé d'aimer Diane [...]. (Bouraoui, 2005 : 182)

C'est à une entreprise de pacification avec elle-même que se livre l'auteure-narratrice en allant à Provincetown. Dans cette ville, elle se donne les moyens de s'accepter pleinement, de faire la paix avec son passé, notamment avec sa relation erratique avec Diane de Zurich, sa première amoureuse réelle. Le passage à Provincetown permet également à l'auteure-narratrice de reconnaître son désir lesbien, de l'accueillir sereinement et d'en prendre la pleine mesure. Au milieu des autres femmes, mais « à côté » de leur corps, l'auteure-narratrice est en elle, elle investit totalement son intériorité, elle s'habite, et c'est dans cette occupation sereine d'elle-même qu'elle se purge de sa colère. La posture qu'adopte l'auteure-narratrice est bien résumée par la citation suivante : « [...] il ne s'agit plus de regarder, mais enfin de vivre ce que je regarde, c'est comme si j'entrais dans mon miroir, c'est comme si des milliers de souvenirs se rassemblaient pour ne former qu'une seule vérité, qu'une seule ligne [...]. » (Bouraoui, 2005 : 177) Cette seule vérité et cette seule ligne expriment le projet de rassemblement et d'unification au cœur de *Mes mauvaises pensées* : réunir un essaim de souvenirs épars pour produire du sens. C'est elle et elle seule que l'auteure-narratrice trouve à travers l'autre grâce à cette entreprise spéculaire qu'est l'écriture de *Mes mauvaises pensées*.

2.2.2 Lecture, écriture et communauté fictive

L'auteure-narratrice se met à l'écriture toute jeune, par imitation. Elle ne sait pas encore écrire lorsqu'en Algérie, mue par l'exemple de son père, elle se retire pour jouer à l'écrivaine :

[...] je sais désormais que l'écriture vient de lui, lui qui écrit tant à Alger, à son bureau, sur la table du salon, sur ses genoux, dans son lit, lui aussi a cette écriture qui saigne, [...] à mon tour, je me mets à mon bureau, je prends du papier, des stylos et je forme des lettres que je relie entre elles dans une langue inventée puisque je ne sais pas encore écrire : je deviens un enfant écrivain. Et c'est dans les mots que je retrouve mon père, c'est notre pays je crois, ces lignes que je trace au feutre, cet alphabet que j'apprends, ces mots que je relie les uns aux autres [...]. (Bouraoui, 2005 : 176)

L'écriture peut permettre la création d'une communauté. Écrire, ce peut être se rapprocher des autres, dialoguer avec eux, contribuer aussi à la transformation de soi. D'ailleurs, comme le fait valoir Vassallo (2009 : 50) à propos de *Mes mauvaises pensées*, Bouraoui se sert de l'écriture comme d'un territoire pour se découvrir une terre et négocier son identité. Pour l'auteure-narratrice, écrire, c'est aussi se répandre, répandre ceux et celles qui l'habitent, comme le sang qui se répand, ce que connote l'expression : « cette écriture qui saigne ». L'auteure-narratrice fortifie et complexifie son lien avec son père par l'écriture. Elle consolide par la même occasion son identification à lui : « [...] ma mère serait du côté de la lecture, mon père serait du côté de l'écriture, de la force et d'une forme de sexualité [...]. » (Bouraoui, 2005 : 176) Dans la mesure où la communauté de lecture et d'écriture de l'auteure-narratrice s'articule notamment autour de son père et de sa mère, elle rend possible un repositionnement par rapport à la famille, lequel passe par la séparation et le retour : « [...] il y a une excitation à divorcer d'un lien et il y a une douceur dans la

tristesse de ce lien rompu, il y a un infini bonheur à le retrouver, à le reconstituer, c'est une spirale, c'est ma spirale amoureuse, c'est la spirale de mon écriture. » (Bouraoui, 2005 : 174-175) Le moteur de l'écriture de l'auteure-narratrice réside notamment dans le va-et-vient de la spirale et dans la reconstitution de liens, de ces liens amicaux et amoureux qui ont forgé sa vie : « [...] je crois que mon travail d'auteur est aussi un travail amoureux. Je crois que j'écris encore pour Diane, et plus largement j'écris pour ceux que j'ai aimés [...]. » (Bouraoui, 2005 : 256) Et le mouvement de ces reconstitutions relève justement de la spirale, en ce sens que, comme le souligne Garcia Martinez (2009 : 80), « la formulation langagière de l'identité se fait dans l'œuvre par une spirale de mots qui raconte l'identité fragmentée, les expériences de l'amour et du désir [...]. » C'est cette spirale qui permet à l'auteure-narratrice d'entremêler enfance, jeunesse et vie adulte (Garcia Martinez, 2009 : 83) de même que les rôles d'écrivaine, d'amante, de sœur, d'amie, etc. (Garcia Martinez, 2009 : 82) Or, ce type de reconstitution, parce qu'il consiste en un rassemblement de personnes de tous horizons et en un regroupement d'événements épars, permet la création, grâce à l'écriture et à la fiction, d'une communauté. L'auteure-narratrice, en situant sa pratique par rapport à celle de Guibert, écrit : « [...] il y a un cimetière amoureux je crois, il faudrait écrire sur ce lieu, il faudrait reprendre *Le Mausolée des amants* d'Hervé Guibert, et reconstituer l'édifice des filles, puis des femmes de ma vie [...]. » (Bouraoui, 2005 : 182-183) En ce sens, l'écriture de Bouraoui sert à mettre en communauté, comme le connote le « cimetière amoureux », les amours de sa vie :

Je suis folle d'écriture parce qu'elle ferme la petite enfance. C'est ce passage que je recherche, la première phrase écrite, le roman avant le roman. Je pourrais parler d'une écriture physique, comme ce peintre qui peint avec son sang pour le rouge puis le noir de ses tableaux. C'est encore l'écriture qui saigne. Je

refuse d'écrire à partir de la mort ou de la méchanceté, j'écris à partir de la vie, à partir de l'amour. Je pourrais faire une liste de mes mauvaises pensées, une sorte de catalogue [...]. (Bouraoui, 2005 : 35)

L'auteure-narratrice se sert de l'écriture et de la communauté qu'elle crée en écrivant pour procéder à sa resubjectivation. En témoigne cette conclusion de l'enfance, de cette enfance autre, celle de l'Algérie, qui n'advient que grâce à l'écriture, sur le territoire de l'écriture, par la mise en commun synthétique de ce qui a constitué cette enfance. À propos de l'auteure-narratrice, Vassallo soutient :

It is precisely the conflict within her, and the "othered" identity she embodies, that it is the cause of her writing (« je sais, d'une façon si précise, que ce qui déborde de moi sera, un jour, contenu dans un livre », [Bouraoui, 2005 : 236]). The only way in which she can embrace this "othered" identity as an adult is to live it in France and evoke it in writing, as there is no space for it in the land of her childhood. Writing thus becomes her territory, as she attempts to negotiate her identity through her « err[ances] [...] dans l'unique territoire de l'écriture ». (2009 : 49-50)

La communauté, chez Bouraoui, s'exprime aussi, sur le plan de l'écriture, par ce mouvement de mise en commun, de regroupement. Il s'agit pour elle de refaire le récit de ses origines et, donc, de procéder à sa resubjectivation. D'ailleurs, selon Vassallo, *Mes mauvaises pensées* correspond à un changement de perspective sur le plan de l'altérité et de l'identité dans l'œuvre de Bouraoui :

[...] the most interesting shift regarding alterity and identity in these life narratives is that which occurs by the time of *Mes mauvaises pensées*. [...] it is in this text that Bouraoui affects a shift away from the mode of identification which pervades her first two autobiographical narratives²⁴, and into a true quest of self-discovery and individual identity in her extensive self-analysis and lucid attempts to establish her own complicity in her difficulties. (2009 : 51)

²⁴ Vassallo désigne ici *Garçon manqué* (2000) et *Poupée Bella* (2004).

L'écriture de Bouraoui sert aussi à inventorier et à tenir le registre d'une panoplie d'événements, de souvenirs et d'émotions disparates afin de les préserver de l'oubli et de les mettre ensemble pour qu'en émerge du sens : « Je rêve d'un livre de transformation, qui m'aurait suivie depuis mon enfance, je rêve d'un album, je rêve d'un almanach ; je dois tout écrire pour tout retenir, c'est ma théorie de l'écriture qui saigne. » (Bouraoui, 2005 : 22)

Avant d'écrire, avant de répertorier, il faut d'abord s'imprégner et lire. La mère de l'auteure-narratrice est une grande lectrice : « Ma mère lit Jean-Louis Bory, Yves Navarre, Michel Foucault, elle forme une bibliothèque que je n'ai qu'à consulter pour savoir, très jeune, ce que je suis, pour savoir qui se forme au fond de moi [...]. » (Bouraoui, 2005 : 184)

L'auteure-narratrice a donc accès, tôt, à un monde autre que la réalité hétéronormative, un monde dans lequel elle peut se reconnaître, s'approprier et se comprendre. Cette communauté de lecture à laquelle elle peut se référer lui permet de se comparer et, donc, de se positionner et de définir ses propres contours et ses propres limites. De fait, elle s'inspire du « tissage romantique » (Bouraoui, 2005 : 184) dont sont faits les livres de la bibliothèque de sa mère pour lier réalité et fiction, pour perpétuer dans sa réalité ce qu'elle puise dans la fiction :

[...] il y a un tissage romantique et j'en poursuis la trame dans la ville des femmes que je regarde embarquer sur le petit port de Provincetown. Et c'est encore cette trame qui me guide quand je sors dans les bars de Standford, quand je réponds au surnom de *Frenchy girl*, quand je sais que je pourrais trouver ma place ici, un jour, parmi ces femmes, parmi ces filles, dans ce lieu mythique où séjourna Tennessee Williams. (Bouraoui, 2005 : 184-185)

C'est donc notamment grâce à la littérature, plus précisément à sa communauté de lecture, que l'auteure-narratrice apprend à vivre son homosexualité. Les lectures qu'elle fait et les livres qu'elle met en lien l'aident à produire du sens et lui permettent de se découvrir et de s'approprier.

Aux auteurs de la bibliothèque de sa mère, lesquels guident son devenir, s'ajoute Hervé Guibert, à qui l'auteure-narratrice renvoie à de nombreuses reprises dans *Mes mauvaises pensées*. C'est qu'elle appréhende sa vie à partir du filtre de la littérature et, plus particulièrement, du monde que propose Guibert. Par exemple, l'auteure-narratrice parle de son rapport à la sexualité à partir de la façon dont Guibert dépeint la sexualité dans ses livres :

[...] mais je n'ai aucun mot pour la sexualité, je ne sais pas écrire sur ces scènes, ce serait vulgaire, ce serait commun, je ne suis jamais choquée par les scènes de garçons chez Guibert, j'y trouve un lien que je ne sais définir, puisque cette sexualité, cette traque, ces nuits, me sont étrangères, et pourtant je me sens très bien dans cet univers, très bien dans cette pornographie, à lire, peut-être parce qu'elle est très loin de moi, que je ne me sens pas du tout impliquée, que cela ne me concerne pas [...]. (Bouraoui, 2005 : 68)

C'est entre autres au contact de l'univers guibertien que l'auteure-narratrice apprend à mieux se connaître et c'est à l'aune de cet auteur, qu'elle intègre dans sa communauté d'écriture, qu'elle se décrit : « [...] comme [ma mère] ma vie est longtemps passée par le filtre déformant des livres, comme elle je me réjouis de retrouver la nuit Hervé Guibert, mon amant de papier dont je souligne les mots, d'une extrême beauté, toujours dans le sentiment de vie et donc de mort. » (Bouraoui, 2005 : 184) Non seulement l'auteure-narratrice se sent bien dans l'univers fictionnel de Guibert, mais elle s'identifie à lui :

« [...] je tiens l'image de Guibert dans mes yeux, il est là, devant moi, sur les quais, il marche vite, il a rendez-vous place du Châtelet, il sait, il sait que tout peut s'écrire, qu'il y a un flux impossible à fixer. » (Bouraoui, 2005 : 172) Et cette place du Châtelet, bien réelle, mais qui appartient aussi à la fiction de Guibert, donne lieu à une superposition de la vie de l'auteure-narratrice et de celle de l'écrivain auquel elle s'identifie :

Moi je me reconnais quand je suis place du Châtelet un jour, que j'appelle l'Amie et que je lui dis : « Je vais manger au café » et qu'elle me répond : « Seule ? Je ne sais pas comment tu fais, moi je ne pourrais pas. » Et en traversant la place du Châtelet, je pense à Guibert, qui l'a tant de fois traversée, qui a tant écrit sur la café, sur l'attente, sur le théâtre de la place, sur son corps affaibli, là, dans les rues que je traverse, sur cette banquette où je m'assois : « C'est pour manger ? » « Oui. » (Bouraoui, 2005 : 170)

Ici, le mélange du discours direct rapporté, qui relève de la vie amoureuse et du quotidien de l'auteure-narratrice, et du récit de pensée, qui renvoie aux réminiscences de ses lectures, montre que la réalité et la fiction s'entremêlent et que les souvenirs de l'auteure-narratrice imprègnent et modifient le présent et la réalité, de telle sorte que ceux-ci deviennent *son* présent et *sa* réalité, dans lesquels Guibert occupe une place déterminante, puisqu'il fait partie de la vie de l'auteure-narratrice, puisqu'il « serait comme le seul auteur de [s]a vie, comme le seul homme de [s]a vie ». (Bouraoui, 2005 : 69) Ce rapport d'identification à Guibert se manifeste également par l'influence que celui-ci a sur l'écriture de Bouraoui, influence qui est par ailleurs assumée et revendiquée : « Guibert est mon propre feu, je rêve d'une transmission, d'un langage siamois, le sien sur le mien comme deux corps imbriqués. » (Bouraoui, 2005 : 47)

En plus de faire appel à des livres et à des écrivains, l'auteure-narratrice recourt également à des films et à des chansons pour expliquer sa vie, pour mieux se l'approprier.

Les auteurs, les personnages, les cinéastes, les acteurs et les chanteurs qu'elle convoque par la même occasion forment une communauté dont elle est l'instigatrice. Il y a ici communauté en ce sens que l'auteure-narratrice tisse des liens fictifs entre des œuvres et des artistes, qu'elle choisit et auxquels elle s'identifie. Ces liens favorisent un rapprochement ou une distanciation de soi et de l'autre. De fait, par la lecture, l'auteure-narratrice se rapproche de sa mère et, par l'écriture, elle se rapproche de son père. De plus, les liens qu'elle établit entre des œuvres et des artistes significatifs pour elle la renvoient aussi à elle-même, à ses goûts, à ses intérêts. Au même moment, elle s'éloigne de sa sœur et de sa mère, qui n'aiment pas les mêmes livres qu'elle. La communauté qu'elle se forge en est donc une dans laquelle elle se reconnaît et mesure sa différence. Ainsi, l'auteure-narratrice s'invente, sur le mode de la fiction, sa propre communauté, celle qui tient dans sa tête, une communauté investie de ses souvenirs, de ses émotions, de son rapport au monde, en somme, une communauté subjective, la communauté de son *je*, qui d'ailleurs favorise sa resubjectivation. C'est dans la proximité avec elle-même, avec le monde qu'elle s'invente et la communauté d'artistes et d'œuvres issus de ses lectures et investis dans son écriture, que l'auteure-narratrice éprouve la proximité avec autrui. Il y a alors établissement d'une communauté dans laquelle elle se voit, une communauté dont elle se sert pour se découvrir. De fait, elle met en dialogue des auteurs, des personnages, des cinéastes, des acteurs et des chanteurs de manière à mieux rendre compte de sa réalité et à mieux en saisir les contours. L'écriture et la lecture permettent donc la création d'une communauté fictive qui concourt à la réinvention de la subjectivité de l'auteure-narratrice en lui donnant la possibilité de se

resituer et de se redéfinir. Par exemple, l'auteure-narratrice se sert du film *Mulholland*

Drive pour décrire sa conception du désir entre femmes :

Il y a cette scène dans *Mulholland Drive*, ce ravissement des corps, il y a une ouverture et non une prise, il y a un effet miroir, puis un effet de loupe, il ne s'agit plus simplement de femmes mais de corps parfaits dont les tensions ne sont pas des tensions meurtrières. C'est tout de suite un rapport amoureux, ou plus encore, c'est une sexualité amoureuse, indéfinissable. (Bouraoui, 2005 : 21)

L'auteure-narratrice convie la fiction pour rendre compte de sa réalité. Elle crée une communauté d'œuvres qu'elle a regardées, lues ou écoutées afin de se décrire sur le mode de la comparaison. En faisant ainsi appel à des références culturelles, l'auteure-narratrice crée aussi une communauté avec ses lecteurs, car elle les encourage à entrer en contact avec les œuvres qui la constituent et qui ont forgé sa subjectivité. De cette façon, elle invite le lecteur à un rapprochement, un peu comme Caron et Marquart l'écrivent à propos de Charlotte Delbo : « [...] elle nous rapproche d'elle, [...] nous inclut dans une communauté où nous ne sommes pas elle mais près d'elle et avec elle ». (2011 : 11)

La communauté de lecture et d'écriture que forme l'auteure-narratrice lui permet enfin de se positionner par rapport aux membres de sa famille. La sœur et la mère de l'auteure-narratrice n'ont pas les mêmes goûts littéraires qu'elle. Les premières ne jurent que par les écrivaines anglaises :

[...] ma mère dit : « Je n'aime lire que les Anglaises » et elle essaie de me faire aimer cette littérature qui est à l'opposé de ce que j'écris ; elle la donne à ma sœur, et à elles deux elles forment la secte des Anglaises, ce qui me fait sourire, parce que je sais l'effet de la littérature : lire, c'est se lire [...]. (Bouraoui, 2005 : 142)

Cette différence de goûts permet à l'auteure-narratrice de se distancier de sa sœur et de sa mère, comme le connotent les mots « à l'opposé » et « secte ». Cette distanciation s'exprime aussi par le fait que l'auteure-narratrice est la seule à avoir été marquée par certains détails issus de livres que sa sœur et elle ont pourtant toutes deux lus. Lors d'un dîner familial chez sa sœur, l'auteure-narratrice revendique sa différence identitaire en dépit de ses ressemblances et de sa proximité avec sa sœur :

Tu sais Enid Blyton était notre auteur favori. Moi je n'aimais que *Le Club des Cinq*, à cause de Claude. Et tu sais pourquoi ? Parce que Claude était un garçon manqué. C'est marrant, tu as toujours besoin d'en parler. Oui, c'est ma vie. Mais ce n'est pas que cela la vie. La mienne, oui, c'est cela, c'est tout cela, mes références d'enfant, tu comprends ? C'est vrai que tu portais les cravates de papa en cachette. (Bouraoui, 2005 : 213)

En soulignant à sa sœur l'importance que le personnage de Claude a eue sur elle précisément parce qu'il était un garçon manqué, l'auteure-narratrice marque sa différence et signifie que sa subjectivité et son rapport au monde ont clairement été forgés par son identité de genre plutôt masculine durant son enfance et sa jeunesse ainsi que par son désir lesbien. Elle refuse par la même occasion de faire partie de la même communauté que sa sœur. D'ailleurs, lors d'un autre repas familial, l'auteure-narratrice se distancie nettement de sa famille : « [...] mes mots sont comme une maladie quand je dis : “Vous ne pouvez pas comprendre.” Quand je dis : “Je resterai toujours différente de vous.” Quand je dis : “Je me sens isolée.” Je ne sais pas si mon père s'attendait à avoir une fille comme moi [...]. » (Bouraoui, 2005 : 88) Cet isolement est compensé par le recours à une communauté de lecture et d'écriture, que l'auteure-narratrice a elle-même constituée, formée de ses écrivains, de ses chanteurs et de ses personnages préférés de même que de ses livres, de ses

films et de ses chansons favoris, pour se recueillir, se réfugier et trouver la force de se réinventer.

2.2.3 Communauté des amis du lycée d'Alger

L'auteure-narratrice a été influencée dans son développement identitaire par la communauté composée de ses amis du lycée d'Alger, dont elle a été contrainte de se séparer. En effet, venue la rejoindre en France alors que l'auteure-narratrice a quatorze ans et qu'elle y passe ses vacances d'été, sa mère lui annonce qu'il n'y aura pas de retour en Algérie, que toutes deux s'établiront désormais à Paris en raison de ses problèmes respiratoires. Les adieux officiels entre l'auteure-narratrice et ses camarades de classe d'Alger n'auront donc jamais lieu. L'auteure-narratrice tente alors, au moyen de l'écriture, de rétablir le lien avec ses amis du lycée d'Alger, à qui elle n'a pas pu dire au revoir et aux lettres de qui elle n'a jamais répondu : « Je viens de vos corps, de vos voix, de vos visages, je suis faite de votre amour pour moi et de mon amour pour vous ; j'aurais tant voulu vous dire adieu. J'aurais tant voulu avoir les mots, avoir les larmes. » (Bouraoui, 2005 : 107) La séparation douloureuse d'avec l'Algérie, l'enfance et ses amis du lycée d'Alger, avec lesquels l'auteure-narratrice faisait partie d'une communauté élargie, se double de la nécessité de « tout refaire » (Bouraoui, 2005 : 106) et d'oublier le passé une fois arrivée en France. La redéfinition de soi est ici brutale et obligatoire, le déménagement à Paris étant, rappelons-le, imposé à l'auteure-narratrice. Celle-ci répond à ses amis du lycée d'Alger par le truchement de l'écriture :

[...] je dois avancer, je dois exister, je dois oublier celle qui courait dans le parc de la Résidence, celle qui dormait avec vous dans la maison des instituteurs,

celle qui embrassait, celle qui promettait ; les seules promesses que je dois tenir aujourd'hui sont celles que je me fais à moi-même : je me promets d'être et cela est déjà suffisant [...]. (Bouraoui, 2005 : 106-107)

Les possibilités d'avenir sont réduites à néant. L'auteure-narratrice n'arrive plus à se projeter dans le futur lors de son arrivée en France. Elle n'a donc plus le luxe de promettre. Il lui faut absolument être une autre, mais qui ? Sans la communauté formée de ses amis d'Alger et d'elle, l'auteure-narratrice n'a plus l'entourage ni les appuis pour se transformer. Or, si elle ne peut se soustraire à la nécessité de se redéfinir, elle est condamnée à le faire seule : « [...] je ne sais pas ce que signifie *devenir*, mais je crois que j'aurais pu *devenir* avec vous [...]. » (Bouraoui, 2005 : 107) Ici, l'absence de complément au verbe *devenir* montre bien que l'essentiel, pour l'auteure-narratrice, n'est pas l'aboutissement, mais le chemin, la possibilité d'avancer *avec* ses amis du lycée. Le déracinement que vit l'auteure-narratrice la prive précisément de cet *avec*, de ce lien avec ses amis. Et, selon Nancy, la communauté n'est au fond rien d'autre que ce lien, que cet *avec* dont l'existence de l'être dépend :

L'être-en-commun est défini et constitué par une charge, et en dernière analyse il n'est en charge de rien d'autre que du *cum*²⁵ lui-même. Nous sommes en charge de notre *avec*, c'est-à-dire de *nous*. [...] cela signifie que nous avons à charge [...] l'*avec* – ou l'*entre* – dans lequel nous avons notre existence, c'est-à-dire à la fois notre lieu ou notre milieu et cela à quoi et par quoi nous *existons* au sens fort, c'est-à-dire nous sommes *exposés*. (2000 : 8)

Privée de cet *avec*, l'auteure-narratrice est donc condamnée à exister malgré la perte de cet *avec*, ce qui représente le véritable défi de son déménagement. Car, en France, avancer rime avec oublier. Alors qu'elle avait en Algérie des fondements sur lesquels s'ériger, à Paris,

²⁵ Voir 23^e note.

elle n'a rien à partir de quoi recommencer, elle doit se refaire à partir d'une perte : « [...] je suis en train de *devenir* sur vos cendres, je suis en train de *devenir* sur une disparition, sur ma disparition, je sais que j'ai deux histoires, il y a avant et après²⁶ [...]. » (Bouraoui, 2005 : 108) En France, l'auteure-narratrice perd ses repères. Sans la communauté des amis du lycée, son existence se voit désormais privée de sens. Selon Nancy, c'est précisément l'*avec* qui donne du sens :

Être-avec c'est faire du sens, c'est être dans le sens ou selon le sens – ce « sens » [...] étant [...] le renvoi ou le rebond de proche en proche par lequel un monde fait un monde, autre chose qu'un tas ou qu'un point nul. Le « rien » du sens n'est pas plus un non-sens [...]. Non pas rien = aucune chose, mais rien = la chose même du passage et du partage, entre nous, de nous à nous, du monde au monde. (2000 : 9)

Et c'est ce sens que l'auteure-narratrice a perdu en quittant de force sa communauté d'amis. Le *devenir* sans complément auquel elle a recours renvoie d'ailleurs à ce vide qu'elle ressent une fois arrivée à Paris, et qui fait écho à l'absence sur laquelle se fonde la communauté. Il s'agit là d'un manque impossible à combler une fois pour toutes qui était néanmoins partiellement assouvi lorsque l'auteure-narratrice vivait en Algérie avec ses amis du lycée, et qui se révèle dans sa pleine mesure au moment où elle est privée de cet être-avec.

2.2.4 Communauté de la démonstration de rap

Dans *Mes mauvaises pensées*, lorsque l'auteure-narratrice est en contact avec plusieurs personnes à la fois, une distance entre elle et les autres se fait souvent sentir, au sens où elle ne cherche pas à entrer en communication verbale avec eux, mais il y a

²⁶ L'auteure-narratrice signifie ici avant le déracinement et après.

parallèlement présence d'une proximité émotionnelle, de l'ordre du ressenti. La démonstration de rap à laquelle assiste l'auteure-narratrice en banlieue de Paris dans un stationnement sous-terrain s'avère éloquente à cet égard. Alors qu'elle ne connaît nullement les personnes qui l'entourent, elle sent, au même titre que le « fil invisible » (Bouraoui, 2005 : 177) qui traverse les femmes dans l'avion la menant à Provincetown, le lien qui les unit :

Un cercle se forme [...], je me sens en famille, je n'ai pas peur, parce qu'il se propage une chaleur étrange qui pourrait être la chaleur du désir, il y a une transmission de ce désir, comme si les chants étaient des chants amoureux, comme si la démonstration était une démonstration amoureuse. Je ferme les yeux, je forme un corps composé des autres, j'appartiens au monde, à ce monde secret, je suis en guerre, moi aussi [...]. (Bouraoui, 2005 : 95)

Le sentiment que l'auteure-narratrice éprouve d'être en communication avec les autres s'apparente ici à un sentiment d'épanouissement temporaire qui découle d'un groupe ponctuel dont la pérennité n'est pas un enjeu. Le lien duquel découle ce sentiment est certes intense, mais fugace. Le groupe dont l'auteure-narratrice a l'impression de faire partie lors de la démonstration de rap n'a pas de nom, ne se réunira pas une seconde fois et tient, somme toute, davantage du rassemblement. Son impression d'être avec le groupe ne se fonde pas non plus sur un acquiescement mutuel explicite des membres ni sur une reconnaissance manifeste. L'auteure-narratrice ne peut donc revendiquer une appartenance à ce groupe, où elle pourrait sentir qu'elle appartient à une communauté lesbienne qui la considère comme une des siennes par exemple. C'est une expérience personnelle, individuelle, aléatoire et momentanée que l'auteure-narratrice donne ici à voir de la communauté. Il y a contact du *je* de l'auteure-narratrice avec d'autres *je*, mais il ne saurait y

avoir de *nous* permanent. En revanche, il y a tout de même communauté, une communauté de la proximité, puisqu'il y a circulation du désir et de l'amour justement en raison de la présence des autres, qui sont certes étrangers à l'auteure-narratrice, mais dont elle s'imprègne néanmoins. C'est parce qu'elle est traversée par les autres personnes assistant à la démonstration qu'il y a communauté. L'auteure-narratrice arrive à ressentir la présence des autres sans entrer en contact par la parole en raison de sa grande perméabilité aux événements et aux sensations : « [...] mon corps transparent est traversé par le monde, par les gens que je fréquente [...]. » (Bouraoui, 2005 : 95) Elle explique aussi cette porosité par la figure du buvard : « [...] c'est cette peau buvard, c'est ce problème de tout prendre, de tout garder. » (Bouraoui, 2005 : 66)

De prime abord, le rapport que l'auteure-narratrice entretient avec le monde qui l'entoure paraît hésitant et limité, étant donné sa réticence à entrer en contact avec les autres. Or, son mode d'appréhension du monde se révèle marqué par une grande sensibilité et une grande ouverture à l'autre. Comme le fait remarquer Spreafico à propos de la façon dont Esposito conçoit la notion de communauté, celle-ci ne se fonde pas tant sur le partage par ses membres de quelque chose qu'ils auraient en commun, mais bien sur l'absence, le vide, le rien, ce qui favoriserait un tout autre rapport à l'autre :

Dans la communauté les sujets ne trouveraient donc pas un principe d'identification mais plutôt l'encouragement à sortir d'eux-mêmes en tant que « donnants » à l'autre. Selon Esposito, la communauté n'est pas la fusion d'un certain nombre d'individualité[s] en une supérieure, ni un lien collectif, ni une façon d'être ou d'agir, mais le renversement difficile du sujet au-delà de ses propres limites, exposé au contact avec l'altérité, avec le risque potentiel de perdre sa propre subjectivité [...]. (2005 : 478-479)

Cette perméabilité de l'auteure-narratrice à l'autre renvoie à ce qu'écrit Esposito sur la communauté et l'altérité :

[...] la figure de l'Autre coïncide en dernière analyse avec celle de communauté. Non dans le sens évident que chacun de nous a à faire avec l'autre, mais bien dans celui que l'autre nous constitue à partir du fond de nous-mêmes. Non pas parce que nous communiquons avec l'autre, mais parce que nous *sommes* l'autre. Que nous ne sommes rien d'autre que l'autre – comme Rimbaud l'avait dit autrefois ; ou que nous sommes étrangers à nous-mêmes, comme on l'a souvent répété. (2010 : 49)

L'expérience que vit l'auteure-narratrice lors de la démonstration de rap – durant laquelle elle « forme un corps composé des autres » (Bouraoui, 2005 : 95) – illustre bien cette idée de l'autre-en-soi. La grande sensibilité de l'auteure-narratrice et sa capacité de rétention lui permettent d'absorber l'autre. D'ailleurs, comme le soutient Esposito : « Nous ne savons accueillir l'autre sans l'absorber et l'incorporer, sans en faire une partie de nous-mêmes. » (2010 : 33) En somme, dans *Mes mauvaises pensées* – la communauté de Provincetown en témoigne aussi –, les contacts que l'auteure-narratrice entretient avec une communauté élargie composée de plusieurs personnes sont plutôt de l'ordre du ressenti, de la circulation et de la proximité que de l'ordre de la participation, de l'engagement et de la durée.

2.2.5 Communauté, resubjectivation et relations amoureuses

Les relations amoureuses que l'auteure-narratrice tisse dans *Mes mauvaises pensées* occupent une place importante. S'il y a trois relations amoureuses lesbiennes réelles décrites dans le récit, seule la dernière d'entre elles peut être perçue comme une communauté, étant donné que l'auteure-narratrice y refait son *je* au contact d'un autre *je* ouvert à l'autre et accompagnateur qui, lui aussi, refait son *je*. Chronologiquement, la

première de ces relations amoureuses est celle que l'auteure-narratrice partage avec Diane de Zurich. Il s'agit d'une relation inégalitaire marquée par la tristesse, l'absence et le manque, vécue sous le signe de la dévalorisation et de la haine, où l'auteure-narratrice, dépendante du regard de Diane, a l'impression de ne pas pouvoir entrer dans la vie de celle pour qui elle éprouve une puissante attirance et un attachement intense : « [...] je n'entre pas dans son cadre, je n'entre pas dans sa vie, ma main ne tient pas dans la sienne, nous sommes si différentes que nous nous dévorons. » (Bouraoui, 2005 : 166) Cette relation destructrice et aliénante n'est pas propice à la resignification positive de l'auteure-narratrice : « Avec Diane de Zurich, l'amour a un lien avec la mort. » (Bouraoui, 2005 : 166) Après avoir été amoureuse de Diane, l'auteure-narratrice fait la connaissance de celle qu'elle nomme « la Chanteuse », qui correspond en fait à la chanteuse de sa jeunesse. Le couple qu'elles forment consiste en une relation amour-haine qui se fonde d'abord et avant tout sur la peur de même que l'effacement et la haine de soi de l'auteure-narratrice : « [...] je suis restée avec la Chanteuse parce que j'avais peur de la solitude et que j'avais peur de moi. » (Bouraoui, 2005 : 153) À un moment de sa vie où elle a besoin de se perdre dans l'autre, de s'oublier, de ne plus se voir, de disparaître, l'auteure-narratrice, aveuglée par son besoin de reconnaissance de la part d'une vedette, est vampirisée et dépossédée par la Chanteuse :

[...] le succès des autres est une prison ; je vis dans sa voix, dans ses tournées, dans ses vacances, j'ai encore besoin d'un corps, je veux qu'on me serre dans les bras, c'est toujours moi qui essuie ses larmes, c'est toujours moi qui recueille l'histoire de son enfance ; avec elle, je suis sans passé, avec elle, je perds mon nom. (Bouraoui, 2005 : 34)

D'ailleurs, puisque le succès ne saurait être partagé au sein de la relation entre la Chanteuse et l'auteure-narratrice, cette dernière arrête d'écrire durant leurs deux années de couple : « [...] il y a des gens qui confisquent l'écriture. C'est à cause de cette histoire. Elle prenait ma force, sa voix recouvrait ma voix. » (Bouraoui, 2005, 30) ; « [...] je m'efface pour elle, je m'efface de moi, il y a ces mots un jour au sujet de la disparition de mon écriture : "Cela me plaît que tu n'écrives plus, il n'y a pas de place pour deux." » (Bouraoui, 2005 : 163) Une fois encore, la resignification positive de l'auteure-narratrice ne peut advenir dans sa relation avec la Chanteuse.

Tout compte fait, seule la relation que l'auteure-narratrice développe avec l'Amie peut être considérée comme une communauté qui favorise la resubjectivation de celles qui en font partie, et ce, pour trois raisons. D'abord, il s'agit d'une communauté axée sur un égard, comme l'entend Nancy, c'est-à-dire « une prise en compte, une observation, une considération, [...] un regard d'attention ou d'intérêt, de surveillance aussi [...]. » (2000 : 8) Esposito parle, quant à lui, de souci : « [c]'est le souci, non l'intérêt, qui est la base de la communauté. La communauté est déterminée par le souci, et réciproquement. Il ne pourrait y avoir l'une sans l'autre : "souci mutuel" ». (2010 : 48-49) Ce souci mutuel s'observe dans la relation amoureuse entre l'Amie et l'auteure-narratrice car, pour la première fois pour cette dernière, il s'agit d'une relation véritablement épanouissante et pleinement réciproque :

Vous me demandez de vous définir mes rapports avec l'Amie. C'est toujours ce mot qui revient, *amour*. Il s'agit d'un amour simple, d'un fil d'amour, qui tourne, tourne, tourne autour de nous, ce fil n'existe pas avec la Chanteuse, ma peau s'échappe si vite d'elle que je ne suis jamais entrée à l'intérieur de son esprit. (Bouraoui, 2005 : 91)

L'auteure-narratrice et l'Amie accèdent à leur intériorité et sont liées par une intercompréhension. C'est d'ailleurs en faisant la connaissance de l'Amie après sa rupture avec la Chanteuse que l'auteure-narratrice renoue avec elle-même en se remettant à écrire : « Mon écriture est revenue lorsque j'ai rencontré l'Amie, je suis née une seconde fois. L'Amie est à la source de mes livres, c'est elle la force, vous savez, elle m'entend, elle sait quand je suis hors de mon sujet, hors de moi, elle sait et elle me sait. » (Bouraoui, 2005 : 30) Si la Chanteuse dépossédait l'auteure-narratrice, l'Amie l'inspire et la rend plus forte sur le plan identitaire. L'Amie et l'auteure-narratrice se comprennent, sont au diapason, elles se portent un intérêt sincère et veulent véritablement se connaître. Ce n'est pas le cas avec Diane de Zurich, que l'auteure-narratrice a l'impression de ne « jamais vraiment [...] connaître » (Bouraoui, 2005 : 139) ni avec la Chanteuse, qui se protège derrière son statut d'idole.

La deuxième raison qui fait de la relation entre l'Amie et l'auteure-narratrice une communauté réside dans le fait qu'elle soit basée sur l'identification, le même, le reflet, le miroir. Certes, cette conception de la communauté tranche avec celle proposée par Esposito qui, comme le fait remarquer Spreafico, considère, rappelons-le, que « [d]ans la communauté les sujets ne trouveraient [...] pas un principe d'identification mais plutôt l'encouragement à sortir d'eux-mêmes en tant que “donnants” à l'autre ». (2005 : 478) Or, Spreafico tend à réconcilier le principe d'identification et d'appartenance, qui peut constituer une motivation à former une communauté, avec deux aspects : le don de soi en raison du manque et l'expérience de l'ouverture à l'autre qui en découle, comme Esposito et Nancy le conçoivent. De fait, Spreafico fait valoir que

le partage d'une même appartenance et le don de nous-mêmes à l'autre sont deux aspects qui ne semblent pas distants au point que l'on doive renoncer à penser la communauté comme un quelque chose qui puisse être positionné le long d'un *continuum* entre ces deux pôles supposés et qui contienne avec des gradations différentes un peu de cha[cun] : d'une part, le partage et la possession d'éléments qui nous rendent semblables à certains mais pas aux autres, d'autre part, l'attention portée à l'altérité en direction d'une possible communion de tous les êtres vivants. (2005 : 479)

Si la communauté peut être vue dans la différence, elle ne peut pas non plus faire l'économie de la ressemblance. De fait, elle s'articule aussi autour de ce que Spreafico caractérise comme la possession et le partage d'« éléments communs/“accomunians” plus ou moins construits (par exemple le fait de vivre dans un même lieu, [...] se référer aux mêmes traditions, [...] choisir de retenir certains éléments comme caractérisant une culture et son propre groupe) ». (2005 : 487-488) Ces « éléments communs/“accomunians” » ou, dit autrement, ces « éléments qui nous rendent semblables à certains mais pas aux autres », sont au cœur de la relation entre l'Amie et l'auteure-narratrice. En effet, cette relation amoureuse repose sur une profonde connaissance mutuelle qui prend ses origines dans un passé, un vécu et un ensemble de souvenirs communs : « Nous écoutons à la radio les chansons de notre jeunesse, puisque nous sommes aussi liées par cela, nous avons la même mémoire musicale qui est aussi une mémoire amoureuse [...]. » (Bouraoui, 2005 : 241) L'Amie et l'auteure-narratrice forment une communauté en ce sens qu'elles partagent un passé semblable, qu'elles ont un rapport au monde similaire – « nous contemplons le monde avec les mêmes yeux. Il est là notre lien [...] » (Bouraoui, 2005 : 138) – et qu'elles ont vécu une solitude et une souffrance qui se font écho : « [...] nous ne sommes pas comme les autres filles, nous étions différentes dès l'enfance, c'est le secret de nos

solitudes passées [...]. » (Bouraoui, 2005 : 267) Cette communauté procède d'une reconnaissance initiale et d'une relation de confiance : « [...] il y a ce lien que personne ne peut comprendre, cela a pris entre nous, c'est tout, par un seul regard, c'est ce regard encore je crois, celui de notre enfance, c'est celui-là qui a reconnu l'autre, qui lui a fait confiance [...]. » (Bouraoui : 2005, 139) C'est de la reconnaissance de l'enfance singulière de chacune, reconnaissance qui advient grâce à un échange de regard, qu'un lien, par ailleurs incompréhensible pour le monde extérieur, s'est créé et qu'une confiance immédiate a pu émaner. Une connexion relative à leur subjectivité – qui a joué le rôle d'élément « accomuniant » – s'est donc établie entre elles et a rendu possible la fondation d'une communauté. En effet, comme le fait valoir à juste titre Eribon à propos de la subjectivité gaie : « Ce sentiment d'« être à part », de « ne pas être comme les autres », est sans doute déterminant dans la mise en place de l'identité personnelle, dans la construction de soi. » (1999 :142) La subjectivité gaie se construit avec le temps, au fur et à mesure des expériences vécues, notamment durant l'enfance. Eribon en rend compte en reprenant l'idée de Sedgwick selon laquelle la honte constitue une grande force de changement :

C'est le souvenir, mais aussi la permanence, la persistance des sentiments éprouvés dans l'enfance, dans l'adolescence, et par lesquels l'identité personnelle de nombre de jeunes gays [et de lesbiennes] a été profondément structurée, qui produisent cette capacité et cette volonté de se transformer soi-même et l'énergie nécessaire pour y parvenir. Eve Kosofsky Sedgwick insiste à juste titre sur cette « source presque inépuisable d'énergie transformationnelle » qu'est le sentiment de honte éprouvé dans l'enfance. (1999 : 50-51)

Ainsi, un passé comparable, un ensemble d'expériences similaires, des souvenirs semblables, un imaginaire commun peuvent donner l'énergie nécessaire à la création d'une

communauté, en l'occurrence une communauté amoureuse qui favorise la resignification positive et la transformation de soi.

La troisième raison permettant de concevoir la relation entre l'Amie et l'auteure-narratrice comme une communauté réside dans le don et le vide. Vulgarisant la pensée des théoriciens de la communauté du don, Spreafico écrit : « De par le don les partenaires échangent leurs manques respectifs [...], trouvent dans l'autre le moyen de remplir le vide de sens qu'ils portent en eux. » (2005 : 480) L'auteure-narratrice et l'Amie forment une communauté axée sur le don afin de remplir un vide de sens dans la mesure où, comme l'écrit l'auteure-narratrice, « nous guérissons nos blessures et nous nous guérissons de nos blessures respectives. » (Bouraoui, 2005 : 267) En outre, l'auteure-narratrice affirme : « [...] il est là l'amour parce qu'il est définitif : chacune est le sauveur de l'autre. Je sais que je pourrais donner mon corps pour sauver l'Amie [...]. » (Bouraoui, 2005 : 91) La communauté du don que forment les deux amoureuses s'avère par ailleurs autosuffisante. Le monde extérieur n'est pas nécessaire à l'enrichissement de leur relation : « Avec l'Amie, nous avons tous les visages, nous sommes tout, l'une pour l'autre, nous ne souffrons d'aucune déficience dans notre lien [...]. » (Bouraoui, 2005 : 167) Les deux êtres vivent alors en quelque sorte dans un monde qu'elles ont elles-mêmes choisi et constitué, au sein duquel le sens ne fait plus défaut, et s'offrent une protection mutuelle à l'intérieur de ce monde. Comme elles se comprennent et ne se jugent pas, les membres de cette petite communauté se donnent les moyens de se réinventer, car elles se fournissent le réconfort et le soutien nécessaires à toute resubjectivation. Se sentant à l'abri, ayant la profonde conviction que l'une est là pour l'autre et vice versa, l'Amie et l'auteure-narratrice n'ont

plus besoin du monde extérieur pour donner un sens à leur façon d'être, ce monde se révélant de toute façon insatisfaisant et impropre à combler leur vide. Par exemple, la famille française de l'auteure-narratrice ne sait pas tisser de liens, prendre soin de son *avec*, ce que les deux amoureuses arrivent à faire :

[...] je sais que le malheur de notre famille tient dans ce mot, *soledad*, chacun pour soi, rien ne circule, personne n'a dit : « Vous m'avez manqué », personne, alors j'ouvre la porte de mon appartement, et comme chaque fois l'Amie couvre de sa voix tout ce que je n'ai pas entendu à Rennes : « Comme tu es jolie. Tu as un peu maigri, non ? Tu m'as manqué. Tu as changé aussi, je ne te reconnais plus. » (Bouraoui, 2005 : 170)

La communauté dont l'auteure-narratrice et l'Amie sont à l'origine oppose un rempart à ce monde incompréhensif et dévastateur, leur intercompréhension comblant tous leurs manques : « Je rejoins l'Amie et je sais combien il est inutile de se confier l'une à l'autre. » (Bouraoui, 2005 : 264)

À l'intérieur des frontières de cette communauté protectrice, l'Amie et l'auteure-narratrice se donnent ensemble le courage de procéder à une resubjectivation mutuelle. Il n'y a qu'avec l'Amie que l'auteure-narratrice se retrouve dans une telle situation, où les deux amoureuses se redéfinissent ici et maintenant ensemble, où il s'agit d'un projet commun. La redéfinition n'est pas différée, elle advient au sein même de la communauté et consiste en l'affaire de chacune. La resubjectivation se comprend alors comme un effet de la relation amoureuse entre l'auteure-narratrice et l'Amie, dans la mesure où cette relation constitue précisément une communauté, ce qui n'est pas le cas entre l'auteure-narratrice et Diane ou la Chanteuse. En ce sens, la resubjectivation est ici consubstantielle à la communauté et se vit mutuellement et collectivement au quotidien par les membres de cette

dernière. En effet, avec l'Amie, l'auteure-narratrice vit une resubjectivation salvatrice commune puisque c'est grâce à la communauté et à l'intérieur de celle-ci que chacune des deux amoureuses peut avoir une existence propre, singulière. À propos de sa relation avec l'Amie, l'auteure-narratrice ne déclare-t-elle pas : « Nous sommes si libres, si libres à l'intérieur de ce que nous avons créé. » (Bouraoui, 2005 : 167)

Dans *Mes mauvaises pensées*, l'auteure-narratrice procède à une resubjectivation, notamment grâce à un processus de rassemblement, de mise en commun. En réunissant les éléments de son vécu par une thérapie, elle fait le point sur un passé peuplé de figures importantes, notamment les personnes qu'elle a aimées et désirées, et qui ont eu une influence majeure sur son développement. L'auteure-narratrice utilise les ressources de différentes communautés pour refaire son *je*, dont certaines, momentanées et aléatoires, s'articulent autour de la présence et de la proximité. D'autres, fictives et compensatoires, sont le fruit du rassemblement que produit l'écriture, des souvenirs et des émotions issues des livres, des films et des chansons auxquels l'auteure-narratrice s'est identifiée. Enfin, d'autres encore, s'inscrivant dans la durée et issues d'un choix, prennent leur source dans le partage d'un vécu commun, un souci mutuel et un *avec* donneur de sens. La plupart des communautés que l'auteure-narratrice représente ont pour effet de favoriser sa resubjectivation en l'amenant à renouer avec l'autre-en-soi et à se laisser imprégner par l'autre hors de soi. Il ne s'agit pas de lieux de rencontre propices à l'engagement dans une cause commune et à la poursuite d'un objectif partagé. Dans cette perspective, « l'acception américaine de la notion de "communauté" [...] proposant un [espace social à créer pour les homosexuel[-le-]s] [...] qui suppose l'existence de pratiques sociales communes,

d'institutions ou de groupes organisés et d'un ensemble de revendications politiques » (Broqua dans Eribon, 2003 : 126), n'a rien à voir avec la façon dont la communauté se déploie dans *Mes mauvaises pensées*. Il n'est pas question ici de communautés déjà constituées auxquelles se joindrait l'auteure-narratrice, mais bien de communautés qui se forment à mesure et qui s'articulent essentiellement autour du désir et, ultimement avec l'Amie, du couple lesbien monogame. Il s'agit en quelque sorte, pour reprendre les mots de Ledoux-Beaugrand dans une critique de *Poupée Bella*²⁷, de « communauté[s] du désir partagé » (2004 : 25), à l'intérieur desquelles la resubjectivation de l'auteure-narratrice se révèle un processus autonome puisque cette dernière est la seule à procéder à la transformation de soi, sauf avec l'Amie, où les deux amoureuses se redéfinissent ensemble et parallèlement.

2.3 Communauté et resubjectivation dans *Mai au bal des prédateurs*

Mai au bal des prédateurs représente plusieurs communautés de différentes tailles. D'abord, il y a la plus évidente, à savoir celle des danseurs-danseuses du Saloon, qui vivent ensemble sous le même toit. Cette communauté, appelée dans ce chapitre *communauté des danseurs-danseuses*, fera l'objet d'une analyse destinée à déterminer ses principales manifestations et caractéristiques. On y montrera en quoi le souci constant de Yinn envers les danseurs-danseuses de sa troupe et le partage d'un projet commun contribuent à la resubjectivation individuelle et collective des membres de la communauté des danseurs-

²⁷ Publié en 2004, *Poupée Bella* précède tout juste *Mes mauvaises pensées* (2005) et suit la parution de *La Vie heureuse* (2002). « Nina Bouraoui donne à voir, dans ce journal “des strates amoureuses”, son devenir amoureux, le passage qui la mène de l'univers de l'enfance à celui de l'amour et de l'écriture. » (Ledoux-Beaugrand, 2004 : 25)

danseuses. En plus de cette communauté, il y a aussi celle, plus nombreuse, composée à la fois des danseurs-danseuses qui incarnent le projet de Yinn et des client-e-s du Saloon. Cette communauté élargie, nommée dans ce chapitre *communauté du Saloon*, peut être divisée en deux selon le degré d'identification des client-e-s à Yinn. D'un côté s'observe la communauté composée des danseurs-danseuses et des client-e-s qui s'identifient à Yinn et adhèrent à son projet ainsi qu'à la philosophie du cabaret. Il s'agit ici d'une communauté basée sur une identité partagée. De l'autre se dessine la communauté la plus englobante, celle qui comprend les danseurs-danseuses de même que tous-tes les client-e-s sans exception, y compris celles-ceux qui décrivent et dénigrent les membres de la troupe du Saloon, mais qui contribuent tout de même au fonctionnement du bar. Dans ce cas, il s'agit d'une communauté de la différence axée sur la présence et la proximité. Quant à Yinn, personnificateur-personnificatrice vedette du Saloon et phare de maint-e-s exclu-e-s du système hétéronormatif, son projet de transformation sociale prend sa source dans un don obligatoire. L'analyse de ces communautés permettra de mettre en lumière l'interdépendance entre la communauté des danseurs-danseuses et les client-e-s, sans qui la resubjectivation ne pourrait avoir lieu. Solidaires, cherchant à se protéger les un-e-s les autres, les danseurs-danseuses peuvent aussi être perçu-e-s comme formant une famille de substitution. En marge de cette famille s'observe Petites Cendres, personnage mitoyen, à demi danseur-danseuse et à demi client-e, dont l'absence de resubjectivation est analysée dans la première section du présent chapitre. Cette non-resubjectivation se révèle tributaire de son intégration partielle au sein de la communauté des danseurs-danseuses, de son absence de « désir d'exister comme un soi-même » (De Gaulejac, 2009 : 90) et de sa

dépendance au regard de Yinn, dont Petites Cendres attend désespérément une reconnaissance qui n'advient jamais. La dernière section est consacrée au besoin de communauté de Petites Cendres et à la façon dont celui-celle-ci et une jeune prostituée noire en qui il-elle se reconnaît perçoivent respectivement la communauté eu égard au contexte dans lequel chacun-e d'elles-eux vit.

2.3.1 Petites Cendres et la non-resubjectivation

Dans *Mai au bal des prédateurs*, le Saloon Porte du Baiser offre certaines conditions nécessaires à une resubjectivation heureuse, dont la possibilité d'identification et de reconnaissance, le regard de l'autre, l'appartenance à une communauté de soutien. Malgré cet environnement propice, il n'en demeure pas moins que certains personnages échouent à refaire leur subjectivité. C'est le cas de Petites Cendres. Il s'agit d'un être malade, sidéen comme Fatalité, à qui le médecin Dieudonné exhorte d'aimer avant qu'il ne soit trop tard : « [...] aime, mon ami, aime, avant que sur toi ne sonnent tous les glas [...]. » (Blais, 2010 : 11) Et son amour, cet amour chaste qui le-la soulève néanmoins, il-elle le dédie à Yinn. Petites Cendres consomme par ailleurs des drogues, malgré les conseils de son médecin : « [...] aucun haschisch, aucune cocaïne, si j'étais toi, Petites Cendres, avait dit Dieudonné [...]. » (Blais, 2010 : 14) De plus, n'arrivant pas toujours à s'en procurer, notamment en raison de ses difficultés financières et de son incapacité à se prostituer vu la dégradation de son état de santé, Petites Cendres est « harponné par l'état de manque, le manque hideux ». (Blais, 2010 : 153)

En ce qui concerne plus spécifiquement son lien avec le Saloon, Petites Cendres est un-e prostitué-e travesti-e recueilli-e par Yinn qui passe le plus clair de son temps au cabaret, mais qui ne monte jamais sur scène et qui est continuellement dans l'attente du regard de Yinn. De fait, Petites Cendres n'est pas un-e danseur-danseuse comme les autres. Il-elle ne fait pas partie de la troupe, mais il-elle est protégé-e par Yinn. Dans cette optique, sa présence au Saloon du côté des spectateurs est bienvenue. À strictement parler, il-elle n'est cependant pas un-e client-e du cabaret pour autant :

[...] 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, [...] 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 [...]. (Blais, 2010 :164)

Au sein du Saloon, Petites Cendres est effacé-e. Il-elle est présent-e, les danseurs-danseuses le-la connaissent bien, mais sa dépendance à la drogue, sa condition de sidéen-ne et son incapacité à exprimer ses besoins l'empêchent de prendre part pleinement à la vie du Saloon. Il-elle est donc en quelque sorte en état de survie. Se sentant bien auprès des membres de la troupe, Petites Cendres y coule tranquillement ses derniers moments. En dépit de sa position minorée, il-elle peut tout de même tirer profit de la zone mitoyenne qu'il-elle occupe, car cette situation lui permet non seulement d'assister aux spectacles, mais aussi d'accompagner les danseurs-danseuses à l'arrière-scène :

[...] mais saine et gratifiante était la passion qui l'avait conduit près de Yinn, dans sa loge, dans l'intimité de la garde-robe des filles, parmi leurs

affublements, leurs frusques, c'était parmi toutes ces fringues soignées, ce débraillé des corps qu'il sentait son âme renaître [...]. (Blais, 2010 : 70)

D'ailleurs, Petites Cendres a même parfois la chance d'entrer dans la maison de Yinn, bien qu'il n'y ait pas de chambre pour elle-lui :

[...] si jamais tu n'as pas de lieu pour dormir, lui dit soudain Robbie, n'hésite pas à venir chez moi, chez nous, là où les filles sont déjà nombreuses, dans la maison de Yinn, dit doucement Robbie, tu ne peux pas toujours dormir sur le sofa rouge du Saloon Porte du Baiser, tu vas t'y défaire le dos, le sofa rouge, c'est bien, c'est bien pour moi, marmonna Petites Cendres, qui frémissait d'un bonheur interdit en songeant à cette proximité de Robbie dans la maison de Yinn, à la sienne lorsqu'il visitait Robbie dans son antre [...]. (Blais, 2010 : 188)

Si Petites Cendres entretient une relation privilégiée avec les danseurs-danseuses, s'il-elle a une proximité avec elles-eux que la plupart des client-e-s n'ont pas, il n'en demeure pas moins qu'il-elle est confiné-e au sofa rouge situé au rez-de-chaussée du Saloon. C'est là que, la plupart de temps, il-elle passe, sans même qu'on le-la remarque, la fin de ses nuits, lorsque le cabaret ferme ses portes et qu'il-elle n'est pas parti-e avec un-e client-e :

[...] ne voyant que Yinn, ne respirant que ses parfums, Jason oublierait Petites Cendres encore vautré sur le sofa rouge où il passerait la nuit, c'était là l'aubaine d'un amour enchanteur, mais que rien ne pouvait soulager, pensa Petites Cendres, que de dormir sur ce sofa en y attendant le jour, souvent, avant que toutes les lumières ne soient éteintes, nul ne semblait remarquer Petites Cendres dans les plis d'ombre de son alcôve où il étirait les jambes [...]. (Blais, 2010 : 107-108)

Petites Cendres est à la fois privilégié-e et ignoré-e. Privilégié-e, car il-elle est le-la seul-e à pouvoir dormir ainsi sur le sofa rouge du cabaret une fois que tout le monde en est sorti, mais ignoré-e, en ce sens qu'il-elle passe totalement inaperçu-e aux yeux des membres de

la troupe et des responsables du cabaret. Cela laisse entendre que la faveur dont bénéficie Petites Cendres en ayant le droit d'occuper le sofa n'en est peut-être pas vraiment une, d'autant plus qu'il-elle n'a pas de chambre dans la maison de Yinn, alors que, de l'avis de Robbie, il y aurait pourtant de la place. Le sofa rouge sur lequel dort Petites Cendres est donc un espace transitoire dont l'issue sera la mort, un espace à mi-chemin entre la maison de Yinn et le deuxième étage où ont lieu les représentations des danseurs-danseuses, espace où Petites Cendres peut « tisser de nouveau sa toile de rêves » (Blais, 2010 : 314) et vivre, sur le mode du fantasme, son amour pour Yinn, « comme s'il était dans [s]es bras [...], tout près de son cœur et de son âme impénétrables ». (Blais, 2010 : 111)

La place réservée à Petites Cendres en dit long sur sa position au sein du Saloon. À la fois à l'intérieur du cabaret et à l'extérieur de la maison de Yinn, à demi membre de la troupe et à demi client-e, Petites Cendres s'avère à la fois inclus-e et exclu-e :

[...] sa solitude n'en était-elle pas agrandie, qui, en ce monde, l'eût défendu avec une telle passion, lui, Petites Cendres, qui l'eût consolé d'arborer en lui, sans un mot, plus qu'une cancéreuse fleur noire sur une jambe, une complète végétation infectieuse dans un corps dont l'apparence, avec les boutons, les sinuosités dans la peau, commençait à manifester au dehors ce qui se passait en dedans, bien que Petites Cendres jouât encore de ses mains et ongles magnifiques, de même que de ses abondants cheveux, tant était inébranlable en lui la volonté de séduire, le désir d'être aimé de Yinn, ne serait-ce que par une fugace caresse dans ses cheveux, ou quelque rapide baiser sans appartenance [...]. (Blais, 2010 : 167-168)

Cet entre-deux dans lequel Petites Cendres se trouve par rapport au Saloon entrave sa resubjectivation. Les membres de la troupe du Saloon ne font pas de Petites Cendres un-e des leurs à part entière. À cela s'ajoute la conscience qu'a Petites Cendres du fait qu'il-elle est atteint-e du sida et au bord de l'agonie, ce qui l'empêche de s'intégrer davantage à la

communauté des danseurs-danseuses et de lui demander de l'accueillir pleinement. Petites Cendres est donc victime de l'exclusion que reproduit à son insu la troupe du Saloon. Il-elle représente la frontière entre les client-e-s et les danseurs-danseuses, il-elle incarne ce que la communauté des danseurs-danseuses ne peut prendre en son sein, mais ne peut rejeter non plus. C'est la raison pour laquelle Petites Cendres ne bénéficie pas du regard approuvateur et bienveillant des autres membres de la troupe, regard qui serait pourtant essentiel à sa resubjectivation. En effet, pour reprendre les mots de Butler, Petites Cendres est privé-e de la « reconnaissance réciproque²⁸ » et du « regard reconnaissant de l'Autre qui nous confirme²⁹ » : il-elle ne jouit pas d'une reconnaissance pleine et entière de la part des autres danseurs-danseuses et n'arrive pas à demander cette reconnaissance. Isolé-e, à part, et ne cherchant pas à sortir de cette situation, il-elle ne peut, dès lors, procéder à une resignification collective et individuelle, c'est-à-dire par soi et à travers les autres, de soi.

Si la communauté peut favoriser la redéfinition de soi de ses membres, elle peut aussi, par les dynamiques d'inclusion et d'exclusion qu'elle reproduit inévitablement, y faire obstacle. Étant donné l'état dans lequel se trouve Petites Cendres, il-elle se contente du peu de place et d'attention que les membres de la troupe lui accordent. Certes, il-elle souhaiterait plus mais, ne sentant pas qu'il-elle mérite davantage, Petites Cendres n'ose pas demander quoi que ce soit. C'est ainsi qu'en dépit de ses vœux les plus chers, il-elle n'arrive pas à être reconnu-e par Yinn : « [...] ses ongles lui étaient favorables, et ses cheveux, alors pourquoi Yinn remarquait-il si peu son charme, bien que ce fût un charme

²⁸ “reciprocal recognition” (Butler citée par Salih, 2002 : 28)

²⁹ “acknowledging look of the Other who confirms us” (Butler citée par Salih, 2002 : 28)

dévasté [...]. » (Blais, 2010 : 201) Et même lorsqu'il-elle croit avoir été la cible du regard de Yinn, Robbie le-la prive de ce bonheur : « [...] non, ce n'était pas pour toi, ce regard de Yinn [...]. » (Blais, 2010 : 256) C'est que, lors du défilé des pestiféré-e-s, alors que Petites Cendres suit la parade, mais que, en concordance avec sa place au sein du Saloon, il-elle se tient en retrait, il-elle a l'impression d'avoir été regardé-e par Yinn. Heureux-se d'avoir pu être, ne serait-ce qu'un instant, considéré-e par celui-elle qu'il-elle admire et désire secrètement, Petites Cendres ne peut s'empêcher de raconter cette histoire à Robbie :

Et tu as vu ce regard de Yinn sur mes épaules, mon dos, comme s'il me désignait pour, comme si, tu as vu, disait Petites Cendres à Robbie [...], tu as vu, Robbie, [...] tu as vu son regard se poser sur mon dos, mes épaules, comme si, répétait Petites Cendres, et Robbie dit à Petites Cendres, ce regard n'était pas pour toi, on entendit dans le défilé des filles une toux à peine audible, mais une toux, et vite Yinn s' alarma, et son regard se figea, qui toussait ainsi, [...] et Petites Cendres répéta que le regard de Yinn, oui, s'était posé sur lui, sur ses épaules, son dos, parce qu'il se tenait à l'écart des autres [...]. (Blais, 2010 : 248 et 250)

Non seulement Petites Cendres est-il-elle privé-e du regard de Yinn, mais sa parole est remise en doute par Robbie, qui ne reconnaît pas que ce puisse être la toux de Petites Cendres qui a attiré le regard de Yinn :

[...] pourtant, Petites Cendres avait toussé, bien que ce fût imperceptible, à peine audible, et Robbie dit, non, ce n'était pas toi, ce n'était pas toi, c'était la toux d'une des filles pendant le défilé devant le bar, bien que ce fût à peine perceptible, audible, on se demande comment Yinn l'a entendu, on se demande bien, disait Robbie à Petites Cendres. (Blais, 2010 : 250)

Petites Cendres accorde une grande importance au regard de Yinn et à la considération qu'il-elle lui porte, faisant de cette considération ni plus ni moins que la possibilité de son salut. En fait, Petites Cendres est à la recherche de la compassion de Yinn

afin de ne pas sombrer, une nuit de plus, dans la dépendance et la prostitution. Mais le regard direct de Yinn de même que les paroles consolatrices et accueillantes tant espérées par Petites Cendres ne viennent pas :

[...] était-ce bien cette joue que de son baiser absent Yinn embrasserait, 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'autres choix 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. (Blais, 2010 : 57-58)

Petites Cendres s'avère donc dépendant-e du regard que Yinn pose sur elle-lui, ce qui l'empêche de se définir par elle-lui-même. Cette dépendance n'est pas, en soi, ce qui rend la resubjection de Petites Cendres impossible car, comme le soutient Butler, « [a]ucun individu ne devient sujet sans être d'abord assujetti et sans subir une sujétion » (2002 : 34).

Le problème réside plutôt dans le processus d'autonomie :

Car si la dépendance produit le sujet, comment sortir de la dépendance sans se dissoudre soi-même ? Si la dépendance est fondatrice, l'autonomie est un processus – et non un état – par lequel le sujet tente de se construire dans la durée, comme une exigence pour « être soi-même » et une quête jamais satisfaite d'être un autre. (De Gaulejac, 2009 : 88)

Ce processus d'autonomie, Petites Cendres ne l'enclenche pas. Il-elle se contente de chercher la confirmation de son existence dans le regard d'une communauté qui ne l'a inclus-e qu'à moitié. Or, il n'y a que dans les rêves de Petites Cendres et dans son délire,

causé par l'état de manque qu'il-elle éprouve, que Yinn lui fait signe, l'accueille véritablement, l'amène vers elle-lui. Bref, sur un mode de perception autre que le fantasme, Yinn ne pose pas sur Petites Cendres le regard amoureux que celui-celle-ci désire tant.

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. Eribon l'explique en s'appuyant sur la sociabilité gaie :

C'est pourquoi la sociabilité gay – ou lesbienne – se fonde d'abord et avant tout sur une pratique et une « politique » de l'amitié : il faut chercher à nouer des contacts, rencontrer des gens qui vont devenir des amis et constituer peu à peu un cercle de relations choisies. Comme l'écrit Henning Bech : « Être avec d'autres homosexuels permet de se voir soi-même en eux. Cela permet de partager et d'interpréter sa propre expérience [...]. Les réseaux d'amis sont, avec les associations ou les pubs et les bars, l'une des institutions les plus importantes de la vie homosexuelle. C'est seulement dans ce cadre qu'il est possible de développer une identité plus concrète et plus positive en tant qu'homosexuel. » (1999 : 43-44)

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 :

[...] 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 [...]. (Blais, 2010 : 11)

Si Petites Cendres a accepté la protection de Yinn, tout compte fait, ce n'est pas pour se donner les moyens de se redéfinir, car il-elle semble s'être résigné-e à attendre la mort sans faire de ses derniers moments un combat pour procéder à une resignification positive d'elle-lui-même. En ce sens, c'est non pas d'échec qu'il est question, mais plutôt d'absence de resubjectivation. Petites Cendres est à la recherche non pas d'une réinvention de soi, mais bien d'espoir, de cet espoir qui aurait le pouvoir de retarder l'échéance, « comme si Yinn avait repoussé pour Petites Cendres chaque jour un peu plus loin ces frontières où s'arrêtait la vie ». (Blais, 2010 : 165) Il-elle rêve néanmoins de faire entièrement partie de la communauté des danseurs-danseuses, comme le laisse entendre la fin du roman, en plus d'aspirer à « l'invincibilité de son corps ». (Blais, 2010 : 87) Or, sans lui refuser explicitement l'entrée dans la communauté, Yinn ne l'encourage pas à s'intégrer davantage dans le groupe des danseurs-danseuses. Sur son sofa rouge, alors que l'heure est venue de fermer les portes du cabaret, Petites Cendres imagine que Yinn l'invite dans sa maison :

[...] Petites Cendres, lui, n'attendrait plus rien, sinon que, en passant 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. (Blais, 2010 : 322-323)

En vérité, Petites Cendres ne veut pas réellement faire partie de la maison de Yinn, mais il-elle veut qu'on lui offre une place, il-elle désire être suffisamment reconnu-e par la reine du Saloon pour que celle-ci lui tende la main, sans pour autant que Petites Cendres, dans sa

grande modestie, sa faible estime de soi et sa tendance à se contenter du peu qu'il-elle a, n'accepte l'invitation. Or, cette invitation n'est qu'une chimère.

2.3.2 Petites Cendres, Louisa et « le sens de la communauté³⁰ »

Quoiqu'il-elle se sente bien entouré-e au Saloon et qu'il-elle adhère aux idéaux que défend Yinn, Petites Cendres, du fait de sa position ambiguë au sein du cabaret, s'identifie parfois à certain-e-s client-e-s et remet alors en question les décisions de Yinn. Il-elle se révèle donc particulièrement sensible à l'exclusion que Yinn crée parfois en refusant l'entrée au bar à certain-e-s client-e-s afin de protéger ses danseurs-danseuses. C'est notamment le cas de Louisa,

une jeune prostituée noire qui faisait le trafic des drogues dans la rue, bien qu'elle n'eût pas vingt ans, dans son short noir, son maillot blanc, avec ses yeux injectés de sang, n'était-elle pas aujourd'hui, en attendant qu'un client lui offre et allume ses cigarettes, ce qu'hier au même âge était Petites Cendres, qui lui était si semblable, c'est qu'elle n'est pas majeure, avait dit Robbie, comment savoir, avec Yinn, comment savoir, il n'exprima aucune brutalité, il dit à la fille, il vaut mieux que tu ne viennes pas ici, mais comment savoir ce qu'il éprouvait, avait dit Robbie [...]. (Blais, 2010 : 103)

Petites Cendres, qui, tout comme Louisa, consomme des drogues et se prostitue, ne fait cependant pas l'objet d'une répudiation de la part de Yinn. À demi intégré-e à la troupe et s'identifiant à Louisa, il n'est alors pas étonnant que Petites Cendres éprouve de la compassion envers celle qui lui rappelle son passé. Comment pourrait-il-elle être indifférent-e à la façon dont Yinn traite les client-e-s qui lui ressemblent ? Petites Cendres se demande alors, de concert avec Robbie, ce que ressent Yinn dans son for intérieur

³⁰ “the sense of community” (Caron, 2009 : 6)

lorsqu'il-elle expulse avec intransigeance et autorité des client-e-s en qui il-elle se voit, des client-e-s qui pourraient très bien être elle-lui.

Petites Cendres tend à prendre plaisir à imaginer que Yinn, Louisa et elle-lui, entre autres, sont semblables. De fait, Petites Cendres aime à penser qu'il-elle n'est pas seul-e, que d'autres partagent sa réalité, que d'autres aussi ont été victimes d'abus, que d'autres également ont vécu une enfance dans la pauvreté. Mais, étant donné son désir de se sortir de la solitude et son manque de communauté, Petites Cendres se trouve des alliés de la misère partout, se voyant en toute personne un tant soit peu misérable, allant jusqu'à imaginer un passé commun entre elle-lui et les autres. Dans sa promptitude à voir des ressemblances, il-elle a parfois tendance à oblitérer les différences fondamentales qui pourraient expliquer des parcours divergents.

Cela dit, si Petites Cendres se crée parfois des illusions de proximité avec autrui pour amoindrir sa solitude et combler son besoin de communauté, il arrive néanmoins que certain-e-s client-e-s et certain-e-s danseurs-danseuses alimentent bel et bien ses illusions. L'impression qu'éprouve alors Petites Cendres d'appartenir à une même communauté devient un baume pour elle-lui. Cette impression de communauté se confirme d'ailleurs dans la considération que Louisa porte à Petites Cendres lorsque celui-celle-ci lui demande si elle n'aurait pas un peu de cocaïne pour elle-lui et que la jeune prostituée noire engage une conversation intimiste sur Timo, le pourvoyeur de Petites Cendres, conversation que seuls deux êtres connaissant le milieu de la drogue et ayant vécu ses difficultés peuvent comprendre, ce qui pourrait laisser entendre que Louisa consent à considérer Petites

Cendres comme un-e des sien-ne-s. D'ailleurs, elle finit par utiliser le *nous* pour se désigner, elle, de même que les acteurs du monde de la drogue et Petites Cendres :

[...] ce qu'il fallait éviter, c'était de pourrir en prison comme tant de pourvoyeurs, et ton Timo, que devient-il, demandait Louisa à Petites Cendres, l'ont-ils tué contre un mur, sans bruit, d'un coup de revolver qui a résonné dans la campagne, mais presque sans bruit, il va bien, dit Petites Cendres, au Mexique il peut avoir tout ce qu'il veut chaque jour, non, il n'est pas harponné par l'état de manque, le manque hideux, dit Petites Cendres, chaque jour il a son demi-gramme de cocaïne, ses quatre cigarettes de marijuana, ses méthamphétamines et, s'il le veut, c'est légal, sa cuillère d'héroïne, pas plus de cinquante milligrammes, c'est la manne, il finira quand même contre un mur, un revolver sur la tempe, dit Louisa, à moins qu'il n'ait déjà rencontré ses meurtriers à cagoule, dit Louisa, nous le savons, plusieurs d'entre nous ont une mauvaise fin [...]. (Blais, 2010 : 153-154)

Ici, il est clair que Petites Cendres et Louisa partagent un style de vie commun, qu'ils-elles appartiennent à une subculture commune, celle des consommateurs et des vendeurs de drogues. Or, ces points communs ne suffisent pas. Bien qu'elle ait certes recours au *nous* pour s'inclure, avec Petites Cendres, dans la communauté des drogués, Louisa ne s'identifie pas pour autant à Petites Cendres, elle ne voit pas en elle-lui un-e semblable. La valeur du *nous* qu'utilise Louisa peut être saisie à la lumière de la distinction qu'Eribon établit, à la suite de Sartre, entre le « collectif » et le « groupe en fusion » :

Le « collectif », c'est l'unité passive, constituée par l'histoire objective, d'un ensemble d'individus. C'est une unité subie. [...] Le « collectif » est donc un « ensemble pratique » qui existe malgré les individus qu'il unit qui peuvent – dans une certaine mesure – ne pas avoir conscience de son existence. Ou en refuser jusqu'à la possibilité. (1999 : 192)

Le « groupe en fusion », quant à lui, « implique de reconnaître l'autre dans un rapport de "réciprocité" et d'intériorité, de choisir le lien qui m'unit à lui, alors que, jusque-là, dans le "collectif", ce lien m'était annoncé et imposé de l'extérieur. » (Eribon, 1999 : 194) En ce

sens, le *nous* auquel recourt Louisa relève plutôt du collectif. Il ne s'agit pas d'un lien que Louisa choisit et investit, mais bien d'un lien qui tire sa source d'un fait extérieur : les deux se droguent et se prostituent.

Petites Cendres et Louisa se protègent mutuellement en se donnant des conseils amicaux, Petites Cendres la prévenant de se tenir loin du Saloon : « Yinn et Jason ne veulent pas que tu entres dans ce bar ». (Blais, 2010 : 154) Il pourrait s'agir là d'un autre indice de communauté. Or, leur solidarité a des limites. À la distinction entre le « collectif » et le « groupe en fusion » qui permet d'expliquer pourquoi, en dépit de facteurs qui pourraient favoriser le sentiment de communauté tant chez Louisa que chez Petites Cendres, Louisa ne considère pas véritablement Petites Cendres comme un-e des sien-ne-s, s'ajoute la vision que chacun-e d'elles-eux a de la communauté. En effet, Petites Cendres et Louisa ne partagent pas la même perspective. La solidarité dans la misère qui les relie en partie, laquelle pourrait tirer sa source d'un passé semblable, d'expériences similaires et de souffrances qui se recourent, renvoie aussi, dans l'optique de Petites Cendres, à une sorte de communauté d'obligation, une communauté du « parce qu'il le faut bien », une communauté liée à une conjoncture misérable. De fait, Petites Cendres mourra bientôt. Dans quelle mesure peut-il-elle vraiment se projeter dans le futur et s'investir dans un projet alors qu'il-elle sait pertinemment qu'il-elle ne pourra le mettre à terme ? La situation dans laquelle se trouve Petites Cendres l'amène à concevoir la communauté autrement. C'est pourquoi il-elle tend à se percevoir comme faisant partie de la même communauté que plusieurs personnes qu'il-elle est seul-e à voir comme ses semblables.

Selon Esposito, cette conscience de la fin, qui va de pair avec le manque et la dette, constitue une des principales causes du besoin d'être avec, qu'il exprime aussi en écrivant que « nous manquons de ce qui nous constitue comme communauté » (2010 : 29) :

[...] [la communauté] n'est communauté que *du* défaut, au sens particulier que ce qui nous tient ensemble, qui nous constitue en tant qu'êtres-en-commun, êtres-avec, c'est précisément ce défaut, ce non-accomplissement, cette dette. Autrement dit : notre finitude mortelle [...]. (2010 : 35)

Selon Spreafico, qui vulgarise Esposito,

notre manque originel, notre finitude mortelle, [...] nous rapproche en nous renvoyant à une communauté de destin et [...] nous pousse à sortir de nous-mêmes en tant qu'individus en demande de communauté, pour autant que nous reconnaissons dans l'autre le donneur de sens de notre existence. (2005 : 479)

À la finitude mortelle, la demande de communauté et l'autre donneur de sens s'ajoute l'obligation due aux circonstances que ressent Petites Cendres d'être *près* de Louisa et *avec* Louisa, laquelle renvoie à ce que Caron appelle « le sens de la communauté³¹ ». (2009 : 6)

Faisant référence à son père et à la période que celui-ci a passée dans un camp de concentration durant la Seconde Guerre mondiale, il explique ce qu'il entend par « le sens de la communauté » (2009 : 6) comme suit :

[...] [my father] soon realized that the sense of community he had experienced during the war had been contingent upon external factors that no longer existed: the lack of freedom, of food, of health, and, what ultimately cemented the community – a sense of duty toward strangers. With this duty gone, the *copains* vanished. (2009 : 6)

Le manque qu'engendrent des circonstances particulières doit alors être éprouvé de part et d'autre pour qu'il y ait nécessité d'une communauté.

³¹ “the sense of community”

Quant à Louisa, ses jours n'étant pas comptés, elle n'adopte pas la même perspective que Petites Cendres quant à la communauté que tous-tes deux pourraient néanmoins former, du moins dans la perspective de Petites Cendres, étant donné leur réalité commune de consommateur-consommatrice de drogues et de prostitué-e. S'ils-elles partagent tous-tes deux la même subculture, ils-elles n'ont pas le même « sens de la communauté ». (Caron, 2009 : 6) Une épée de Damoclès au-dessus de la tête, Petites Cendres est à la recherche de proximité avec autrui. Son besoin de communauté est proportionnel à sa conscience de l'imminence de sa mort. Louisa, quant à elle, en dépit des ressemblances que Petites Cendres voit entre elles-eux, ne sent pas qu'elle fait partie de la même communauté que Petites Cendres et tient, tout compte fait, à s'en dissocier, bien qu'elle ait certes recours à un *nous* qui pourrait laisser croire le contraire, dans la mesure où ce *nous* aurait pu avoir une valeur inclusive assumée et revendiquée de la part de Louisa. Mais, en fait, l'attrait de la ressemblance et de la proximité n'a pas le même pouvoir chez Louisa, pour qui la communauté du « parce qu'il le faut bien » s'avère non pertinente. Son attitude envers la demande que lui fait Petites Cendres de lui fournir gratuitement de la drogue en témoigne : « [...] non, rien, je n'ai rien pour toi, Petites Cendres, car comment me paierais-tu, et je n'accepte pas le crédit, comment me paierais-tu, Petites Cendres [...]. » Louisa ne saurait *choisir* que Petites Cendres soit un-e des sien-ne-s. En témoigne la barrière, représentée par l'argent, qu'elle décide d'ériger entre elles-eux. Les facteurs externes qui influent sur leur relation ne rendent pas nécessaire, pour Louisa, l'établissement d'une communauté avec Petites Cendres. Louisa est jeune, a la vie devant elle et n'est pas aux prises, du moins le prétend-elle, avec la pauvreté : « [...] les parents de Louisa vivaient bien, eux, Louisa avait

beaucoup de clients, ils allaient tous s'enrichir et aller vivre dans les Bahamas, oui, partir, dit Louisa [...]. » (Blais, 2010 : 153) Si les ressemblances que Petites Cendres voit entre Louisa et elle-lui peuvent avoir une force de convergence, leur situation différente rend inutile, pour Louisa, la formation d'une communauté entre elles-eux, Petites Cendres ne pouvant être un-e de ces autres donneurs de sens dont l'être-avec serait indispensable pour la jeune prostituée noire.

2.3.3 Communauté des danseurs-danseuses et resubjectivation

Si Petites Cendres peine à se faire reconnaître par Yinn, la vedette du Saloon Porte du Baiser, quant à elle-lui, en plus de ne pas être dans l'ombre aux yeux des client-e-s, se révèle omniprésent-e, jouant en quelque sorte le rôle d'une mère ubiquiste auprès des danseurs-danseuses. En ce sens, il-elle a à cœur le bien-être des membres de la troupe et se fait continuellement du souci pour elles-eux. Sévère et interventionniste, Yinn ne se prive pas de rappeler à l'ordre ses personnificateurs-personnificatrices. Celui-celle qui lui donne le plus de fil à retordre est Herman, « l'insoumis caractériel » (Blais, 2010 : 144). Il-elle est en amour avec Flavian, client du Saloon atteint du sida. Yinn refuse qu'Herman mette sa vie en danger en ayant des rapports sexuels avec Flavian. Une violente querelle éclate alors :

[...] j'aimerais bien qui je veux, et si Flavian est un pestiféré, n'est-ce pas une raison de plus pour l'aimer, [...] quant aux pestiférés sous d'intenses soins médicaux tels que Fatalité et Flavian, [...] qu'il leur soit permis de connaître l'amour sexuel le plus flamboyant, car n'est-ce pas tout ce qu'il leur reste, oui, Yinn, j'aimerais bien qui je veux, ce n'est pas toi qui m'en empêcheras, [...] Flavian a raison, il peut te contaminer, et cela je le refuse pour toi, [...] et Yinn dit, non, Flavian ne sera pas à toi, ni toi à lui, près de toi son corps peut flamber comme de la paille, je te connais, Herman, et ne permettrai pas qu'à cause

d'une étreinte éperdue tu aies à mourir dans des souffrances inavouables, comme l'a fait Fatalité, non, je ne le permettrai pas, dit Yinn, les yeux brillants de larmes, trop, ce serait trop, Herman, Yinn n'ayant-il pas saisi en cet instant l'entière précarité de toutes ces existences, près de lui, [...] faut-il tolérer que l'amour soit interdit, avait dit Herman, sachant qu'il renoncerait à Flavian, tant l'avait ébranlé Yinn avec ses paroles, ses yeux brillants de larmes, Yinn qui l'aimait, voulait le sauver, lui, Herman, toujours irrité et désespérant, l'insoumis caractériel, pensait-il de lui-même [...]. (Blais, 2010 : 143-144)

Alors qu'Herman prend la défense de Flavian et des personnes atteintes du sida, refusant qu'elles soient exclues de la société et privées des quelques plaisirs qu'il leur reste avant la mort, Yinn prend le parti d'Herman, danseur-danseuse de la troupe, de sa troupe, à qui il-elle refuse les mêmes souffrances que celles qui ont emporté Fatalité, personnage emblématique autour de qui se cristallise le deuil de la communauté des danseurs-danseuses. Yinn s'acharne à empêcher Herman d'avoir des rapports sexuels avec Flavian, car la vie d'Herman, comme il-elle le lui souligne lors d'une autre querelle, c'est aussi sa vie à elle-lui : « [...] hé, laisse-moi, Yinn, qu'est-ce que ma vie pour toi, hein, tout, dirait Yinn, ta vie, c'est tout, pour moi, comme celle de Geisha, Cobra, chacune des filles, votre vie, c'est tout pour moi, dirait Yinn [...]. » (Blais, 2010 : 109)

La communauté des danseurs-danseuses est donc tissée serrée. Chacun-e a besoin de l'autre pour que soit possible l'entreprise de resubjectivation à laquelle ils-elles participent tacitement. En effet, si les danseurs-danseuses se produisent chaque soir sur les planches du cabaret, ce n'est pas nécessairement dans le but explicite de se redéfinir. Or, s'ils-elles peuvent se donner en spectacle, c'est parce qu'ils-elles se sont rassemblé-e-s, qu'ils-elles ont mis en commun leur passé et leurs blessures, et cette mise en commun leur permet de les transfigurer. Les membres de la troupe constituent une communauté dans la mesure où

ils-elles se regroupent toutes les nuits pour offrir un spectacle qui concourt à leur réinvention. Grâce à la force des liens qui les unissent, les danseurs-danseuses se soutiennent dans un processus de resubjectivation qui prend effet devant un public. De cette répétition de la performance peut naître un nouveau soi et une nouvelle identité, lesquels dépendent notamment des costumes que Yinn crée elle-lui-même. De fait, au Saloon Porte du Baiser, les membres de la troupe sont vêtus des créations de Yinn. C'est en arborant les robes de Yinn que les danseurs-danseuses parviennent à se redéfinir dans un processus infini.

Le rôle de Yinn dans la resubjectivation des membres de la troupe est central. Yinn fabrique les costumes de ses danseurs-danseuses, leur apprend à personifier, leur donne des conseils sur la façon dont tel vêtement devrait être porté, leur donne son opinion concernant leur performance. Bref, Yinn est à la fois costumier-costumière et directeur-directrice artistique de la troupe, en plus d'être elle-lui-même personnificateur-personnificatrice. C'est à elle-lui qu'incombe la responsabilité du bon fonctionnement du Saloon et du bien-être de celles-ceux qui s'y produisent en spectacle :

[...] car c'était ainsi que Yinn commençait ses journées, disait Robbie à Petites Cendres, de son atelier de couture, ses doigts déliés couvrant les tissus et les étoffes, jusqu'à ce que Robbie fût debout devant lui, ne sachant comment accommoder à son corsage, pour le soir, ses seins en plastique, ses boucles d'oreilles, sa perruque de fille ingénue, que les doigts de Yinn furent là, sur son corps, à le couvrir de caresses aussi neutres que vives, et la fleur d'hibiscus au corsage, n'oublie pas, disait Yinn à Robbie bâillant de sommeil, jusqu'à ce que Yinn fût là habillant Robbie, le rajustant, afin qu'il fût prêt pour le soir, qu'il apprît comment se présenter sur scène, ainsi, disait Robbie à Petites Cendres, débutaient les journées dans la maison de Yinn [...]. (Blais, 2010 : 205)

Attentionné-e et perfectionniste, voulant ce qu'il y a de mieux pour ses danseurs-danseuses, Yinn est aux petits soins avec elles-eux et se dévoue à ses multiples tâches de mère, de couturier-couturière, de directeur-directrice artistique et de personnificateur-personnificatrice vedette, tâches qu'il-elle prend très au sérieux, à tel point que, sans Yinn, homme-femme et femme-homme aux multiples chapeaux, les danseurs-danseuses ne pourraient procéder à leur resubjectivation. Mais sans ses danseurs-danseuses, Yinn ne pourrait non plus faire fonctionner à elle-lui seul-e le cabaret, dont il-elle se soucie d'ailleurs de la pérennité. Ainsi, pendant qu'il-elle est encore là, Yinn tient à la bonne santé de ses danseurs-danseuses, embauche les nouvelles recrues et assure leur formation, pour que son éventuel départ ne signe pas la fin de son projet :

[...] Yinn dessina d'un doigt sur l'arcade des sourcils, observant toujours en spécialiste le visage du jeune Asiatique, il faut que l'arc des sourcils soit plus hautain, disait Yinn, je te montrerai comment faire demain, car cette hauteur des sourcils, c'est un peu notre expression de fierté à nous, Asiatiques, disait Yinn au fervent jeune disciple à qui il apprendrait bientôt à chanter, danser sur scène, puis Yinn embrassait avec une neutre distraction Robert et le Suivant, sur le front, comme s'ils étaient ses enfants, en leur disant, bonne nuit [...]. (Blais, 2010 : 322)

Le Suivant étant désigné comme un « fervent jeune disciple » et Robert le Martiniquais de même que le Suivant étant nommés par le mot « enfants », Yinn est à la fois leur maître-maîtresse et leur mère. C'est d'ailleurs aussi à titre de mère, de « mère samouraï » (Blais, 2010 : 110), pour reprendre l'expression d'Herman, que Yinn planifie l'opération de celle qui a une tumeur à la jambe et le nie :

Herman, ce que tu as à la jambe, cette fleur noire qui s'enfonce jusqu'à l'os, c'est une tumeur grave, et tu en seras opéré, dès cette semaine, tout est arrangé par Jamie, le propriétaire des lieux où nous travaillons, et moi, ton directeur artistique, car n'ai-je pas la responsabilité de chacun de vous, et de toi

l'imprudent plus que d'un autre, pourquoi m'avoir menti si longtemps, Herman, quand tu savais indubitablement que je finirais par tout savoir, après tout, je peux te voir nu de ma loge quand tu changes de costume, la nuit, je t'observe depuis longtemps, Herman, et tu ne m'échapperas pas cette fois, entends-tu ce que je te dis, [...] écoute ce que j'ai à te dire, répétait Yinn, ses yeux prenant une couleur bleu foncé, cesse de nous mentir à tous, j'en ai assez, qui peut condamner un homme parce qu'il souffre, crois-tu que ce soit moi, disait Yinn, emporté par la déception qu'Herman lui eût menti, [...] sous cette pression de sauver Herman, Yinn avait quitté son lit, [...] et il était là, dans la rue, dans son bermuda aux quatre poches, lequel était ravalé assez bas sur son slip rouge tant il s'était vite levé, les cordons du short pas même noués, la fermeture éclair béante, pendant que lui résistait Herman, [...] jusqu'à ce qu'Herman finisse par dire, puisqu'il le faut, je vous écouterai, toi et Jamie [...]. (Blais, 2010 : 166-168)

La prévoyance de Yinn, sa sévérité et son exigence envers Herman, en qui il-elle croit, le sentiment de trahison qui le-la blesse à la suite du mensonge d'Herman, lequel constitue un mensonge envers tous-tes les membres de la troupe, la relation de confiance qu'il-elle tient à entretenir avec ses danseurs-danseuses, son sommeil perturbé par les signes avant-coureurs d'une détérioration de la santé de ses filles, tout cela montre que les danseurs-danseuses du Saloon forment une communauté dont Yinn se sent responsable et à laquelle il-elle tient comme à la prunelle de ses yeux. D'un autre côté, les membres de la troupe estiment et respectent Yinn et ne veulent pas, malgré leurs élans occasionnels de contestation et de révolte, mettre en péril la communauté dont ils-elles font partie et grâce à laquelle ils-elles arrivent à s'épanouir. C'est que, dans la communauté des danseurs-danseuses, le bonheur de l'ensemble dépend aussi du bonheur de chacun-e individuellement, d'où la sévérité et l'exigence de Yinn. De ce point de vue, la communauté des danseurs-danseuses s'apparente à une famille. D'ailleurs, 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 importait dans la vie, depuis la disparition de Fatalité, une vraie famille, disait Robbie [...]. » (Blais, 2010 : 313) La famille dont parle Robbie peut renvoyer à la nécessité pour les exclu-e-s du système hétéronormatif de se créer une famille de substitution, laquelle peut favoriser la resubjectivation :

Les vies gays sont souvent des vies différées ; elles ne commencent que lorsqu'un individu se réinvente lui-même, en sortant de son silence, de sa clandestinité. Lorsqu'il choisit au lieu de subir, et par exemple, lorsqu'il se compose une autre famille – constituée de ses amis, de ses amants, de ses anciens amants et des amis de ses anciens amants – et reconstruit ainsi son identité après avoir quitté le champ clos et étouffant de sa famille d'origine et de ses injonctions tacites ou explicites à l'hétérosexualité. (Eribon, 1999 : 50)

En somme, la communauté des danseurs-danseuses se fonde sur un *avec* qui fait écho à un égard, « comme cela se marque lorsque “avec” signifie aussi “à l'égard de” ». (Nancy, 2000 : 8) Pour Nancy, rappelons-le, « [c]et *égard* [...] est une prise en compte, une observation, une considération, [...] c'est un regard d'attention ou d'intérêt, de surveillance aussi, voire de méfiance ou de circonspection, ou encore d'inspection [...]. » (2000 : 8)

La communauté que forment les danseurs-danseuses se manifeste également derrière la scène. Dans la loge de Yinn, où il-elle invite parfois toute son équipe, règne une atmosphère de franche camaraderie :

Montez tous dans ma loge, dit Yinn, [...] Petites Cendres se demanda en suivant Robbie comment chacun s'habillerait, se déshabillerait, se maquillerait, se sécherait les cheveux dans une pièce aussi petite aménagée derrière les coulisses, l'atmosphère de la loge n'était-elle pas, bien que chaude, très allumée, nerveuse, d'une proximité contrariante en raison de tous ces corps se frôlant les uns les autres, Yinn ayant déjà oublié Petites Cendres pour ses filles, Cobra, Robbie, Santa Fe et quelques têtes inconnues surgissant des coulisses sous des plumes et des pendentifs, [...] et Cobra avait dit, il faut briser la reine en Yinn, que veux-tu encore Yinn, n'avais-tu pas dit que tu avais cessé de fumer, la moquerie était riieuse, tous s'aimaient, pensait Petites Cendres, dans

une discordante tendresse, explosive, souvent contenant des mots, des gestes voyous, [...] l'art de Yinn était de créer l'amour dénué d'appartenance, si bien qu'il semblait chérir Robbie autant que Cobra ou Santa Fe et un nouveau qui faisait son entrée par la coulisse de gauche [...]. (Blais, 2010 : 62-64)

Les danseurs-danseuses, les nouvelles recrues, les employé-e-s du cabaret, même Petites Cendres (dont, rappelons-le, l'intégration à la communauté des danseurs-danseuses n'est que partielle et dont la présence, justement, est rapidement oubliée), tous et toutes se regroupent dans la loge de Yinn, où la promiscuité, bien que palpable et potentiellement explosive, n'est pas source de discorde. Dans la grande familiarité et la respectueuse impudeur des danseurs-danseuses, dans la hardiesse de leurs « gestes voyous » et l'atmosphère chaleureuse et bon enfant dans laquelle ils-elles se côtoient, dans le ton moqueur et le langage familier qu'ils-elles adoptent volontiers, se dessine l'aisance d'une communauté dont les membres n'éprouvent aucune inquiétude quant à l'interprétation de leurs gestes et de leurs paroles et ont l'assurance de la reconnaissance réciproque et indéfectible de leur valeur individuelle. Qui plus est, la fébrilité qui circule entre les danseurs-danseuses juste avant leur entrée en scène, qui se manifeste par un entrecroisement de voix, par des conseils de dernière minute jetés à la volée, par des questions trahissant l'angoisse de ne pas être à la hauteur, par de derniers moments de pratique à la va-vite, par l'ajout d'ultimes accoutrements qui, le croit-on dans l'énervement, pourraient faire toute la différence, par le ton moqueur adopté pour dédramatiser la situation, tout cela s'avère caractéristique d'une communauté qui s'entraide et se soutient :

[...] mais Yinn à quelques minutes de sa représentation sur scène avait d'autres préoccupations, il demandait à Cobra comment étaient ses cheveux, enfilait des bracelets aux poignets de Cobra, aspirait à la paille sa boisson rose, allez, les filles, nous serons en retard, disait-il à Robbie, vous savez que le linoléum sur

ce plancher est dégoûtant, tout lézardé, Geisha, dépose tes chaussures de sport sous la chaise, je t'en prie, pas sur ma table, dites-vous que ce sont nos pieds qui ont fait cela, chaque nuit, notre sueur, un linoléum lézardé, vos talons hauts qui percent tout, et quelle chanson marmonnes-tu, Robbie, *I will be your inspiration Daddy, oh, Daddy*, dit Robbie, *but you have to get the best for me, yes, oh, Daddy*, un ton plus haut, commandait Yinn, n'oublie pas que c'est une femme qui chante, et une couronne sur les cheveux, ce serait bien aussi, disait Yinn à Cobra, quand vais-je briser la reine en toi, dit Cobra, oui, quand si en plus il te faut une couronne, ta somptueuse chevelure noire, c'est bien assez, *Oh, Daddy*, chantonnait Robbie, *Oh, Daddy*, alors oublions la couronne pour cette fois, disait Yinn [...]. (Blais, 2010 : 68)

Le linoléum lézardé, qui porte les marques de chacun-e des danseurs-danseuses, de leurs efforts investis dans un projet commun auquel ils-elles croient, connote par contraste, étant donné les traces dégoûtantes qui le recouvrent, la fierté que les danseurs-danseuses éprouvent à partager leurs nuits dans une entreprise festive qui est aussi, sans s'avouer telle, une resubjectivation individuelle et collective. Le regard de l'autre est sollicité pour que soit encouragée la redéfinition dont chacun-e des danseurs-danseuses est à la fois l'objet et le sujet, redéfinition qui serait impossible sans la communauté « des filles » (Blais, 2010 : 70), sans le regroupement de ces êtres incatégorisables décidés à se donner collectivement les moyens de changer les mentalités, de provoquer les spectateurs et, parallèlement, de se réinventer elles-eux-mêmes.

2.3.4 Communauté du Saloon et resubjectivation

En dépit de la communauté des danseurs-danseuses et de l'environnement favorable qu'ils-elles se créent, pour que l'entreprise de resubjectivation et de changement des mentalités advienne au Saloon Porte du Baiser, il doit y avoir des client-e-s. Sans public, point de redéfinition de soi des danseurs-danseuses ni de dépassement « de toutes les

limites afin de mieux accaparer les consciences » (Blais, 2010 : 89), ni d'indignation possible pour « ne rien laisser au coma de la conscience ». (Blais, 2010 : 89) La redéfinition de soi passe nécessairement par le regard de l'autre. (Butler citée par Salih, 2002 : 28) Dans ce contexte, l'autre, qu'il offre une reconnaissance positive ou négative, se révèle indispensable à une resignification de soi. Si certain-e-s client-e-s du Saloon sont homophobes, transphobes et misogynes, la plupart voient en Yinn un phare, un modèle, une possibilité d'identification et un-e défenseur-défenseuse des droits des personnes LGBTQ. C'est pourquoi il-elle attire les exclu-e-s de la société hétéronormative en quête d'espoir :

[...] au cabaret, il y avait ces couples d'hommes ou de femmes recherchant avec lui les fruits de leur inconditionnelle libération, et eux ne venaient-ils pas de partout pour voir Yinn, l'entendre, l'approcher, ne se souvenait-il pas de ce couple de garçons musulmans marchant vers lui, main dans la main, se présentant ainsi, à ses représentations, tout en soutenant le regard de Yinn, comme s'ils eussent dit, avec toi, Yinn, nous savons que nous ne serons pas persécutés, défends-nous, Yinn, [...] tu le sais, Yinn, ce que l'on fait avec nous en Iran, tu le sais, Yinn, défends-nous, tu es notre espoir dans ce massacre de notre jeunesse, [...] tu dois nous défendre contre de telles barbaries, Yinn, ne jamais nous oublier [...]. (Blais, 2010 : 281-282)

Qu'en est-il de la communauté composée des danseurs-danseuses et des client-e-s qui s'identifient à Yinn, comme le couple de garçons musulmans ? Dans ce cas, il s'agit d'une communauté qui partage un idéal commun, lequel consiste, pour ses membres, en la recherche des « fruits de leur inconditionnelle libération ». (Blais, 2010 : 281) Selon cette conception, Yinn, les danseurs-danseuses de même que les client-e-s qui s'identifient à Yinn et voient en elle-lui l'espoir d'une vie meilleure forment une communauté de la ressemblance, c'est-à-dire une communauté basée sur une identité partagée dont l'être-ensemble des membres réside dans le fait qu'ils-elles sont semblables.

L'attitude de Yinn à l'égard des danseurs-danseuses de même que tous-tes les client-e-s sans exception laisse cependant entendre qu'il pourrait s'agir d'autre chose, cette attitude se rapprochant de l'idée de devoir, de tâche et de don obligatoire. En effet, aux yeux de Petites Cendres, même si tous-tes les ex-danseurs-danseuses du Saloon en venaient à mourir, comme Fatalité, Yinn « vaquerait à ses occupations fières, [...] dans ce rôle ou cet emploi où il représenterait les siens, qu'ils soient morts ou vivants, Yinn incarnerait cette chaîne successive de la vie que rien ne peut interrompre vers un avenir de plus en plus évolué, croyait-il [...] ». (Blais, 2010 : 237) Yinn est motivé-e par un projet, celui de contribuer à la transformation de la société, et ce désir de changer les choses est vécu par elle-lui comme une obligation : « [...] 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 [...]. » (Blais, 2010 : 89) L'« ordre de changer le monde » renvoie à une obligation, celle du don, du don *vers* l'autre, qu'il soit sympathisant ou non, sans qui le sens ne saurait émerger. C'est pourquoi Yinn, parfaitement conscient-e de son rôle, ne saurait se soustraire à sa tâche d'accueillir les exclu-e-s du système hétéronormatif et de leur donner, non sans harcèlement parfois, l'espoir et la tendresse dont ils-elles sont en quête :

[...] 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, pensant Petites Cendres [...]. (Blais, 2010 : 320-321)

Yinn poursuit en quelque sorte une mission, certes lourde, mais qu'il-elle se sent obligé-e de remplir. Il s'agit là d'un devoir, d'une tâche essentielle à sa vie. L'articulation entre le devoir et le don se comprend mieux à la lumière de l'explication que donne Esposito de ce qui lie les membres d'une communauté :

Ils ne sont pas liés par un rapport quelconque : mais justement par un *munus*³², c'est-à-dire par une « tâche », un « devoir », une « loi ». Mais aussi [...] par un « don », mais un don à faire, et non à recevoir ; et donc, dans ce cas aussi, par une « obligation ». Les membres de la communauté ne sont tels que parce qu'ils sont liés par une loi commune. (2010 : 27)

Le type de communauté dont Yinn fait partie avec les danseurs-danseuses et tous-tes les client-e-s, favorables ou non, gagne à être éclairé par l'idée de la dette, du manque et du devoir, que Spreafico vulgarise comme suit :

De l'autre côté, il y a ceux – et Esposito en fait partie – qui voient la communauté en tant que ce qui n'est pas privé mais public, à savoir quelque chose que l'on ne peut pas posséder mais qui au contraire renvoie à l'idée de devoir, de don et d'obligation de réciprocité : la *communitas* est l'ensemble des personnes unies non par quelque chose de positif, non par une propriété, mais par une dette, « par un manque » qui doit être réciproquement compensé. En ce second sens l'on ne partage pas une propriété ou une appartenance, mais un don que nous nous devons mutuellement et qui de ce fait [ne] nous [...] rend pas entièrement patrons de nous-mêmes. (2005 : 478)

Ainsi, la communauté élargie du Saloon, c'est-à-dire non pas celle qui se limite aux danseurs-danseuses et aux client-e-s qui s'identifient à elles-eux et adhèrent à la philosophie du Saloon et au projet de Yinn, mais bien celle qui inclut tous-tes les client-e-s sans exception et les danseurs-danseuses, se rapproche davantage de la *communitas* telle que l'entend Esposito. À la différence de la communauté des danseurs-danseuses et de la

³² Esposito puise aux sources étymologiques du mot *communauté*, qui vient de la combinaison de *cum* et *munus*.

communauté comprenant les personnificateurs-personnificatrices et leurs adeptes, la communauté élargie du Saloon ne s'articule pas autour de l'identité. Il serait faux de prétendre que tous-tes les client-e-s assistent aux spectacles des danseurs-danseuses parce qu'ils-elles se voient en elles-eux. Certain-e-s, comme le vieil homme sophistiqué, y assistent par nécessité, non pas parce qu'ils-elles s'imaginent être à la place de Yinn sur scène ou qu'ils-elles endossent le projet de changement des mentalités que mène Yinn. Cette nécessité se double du don, celui ne serait-ce que de sa présence et de la sensation d'être entouré qui en résulte, un don destiné à combler le manque de communauté qui taraude chacun-e des client-e-s.

Qu'il s'agisse de client-e-s qui revendiquent l'appartenance à une communauté LGBTQ et font la promotion de la visibilité ou de client-e-s privilégiant la discrétion et considérant plutôt le Saloon Porte du Baiser comme un lieu où ils-elles cherchent à se cacher et à oublier leur quotidien, les danseurs-danseuses ne peuvent faire l'économie de la part de leur clientèle qui ne leur est pas pleinement favorable et qui ne s'inscrit pas en droite ligne dans la philosophie du cabaret. D'ailleurs, bien qu'Herman et Petites Cendres ne valorisent pas toujours les client-e-s du Saloon, Yinn soutient que, sans client-e-s, quelle-s qu'ils-elles soient, plus de cabaret :

[...] Yinn disant qu'il fallait respecter ceux qui payaient pour venir les voir danser, chanter, un peu de considération pour eux, disait Yinn, de déférence, je sais, ils nous nourrissent dans leurs mains, disait Herman, sans eux, nous serions tous sans travail, mais n'oublie pas, Yinn, qu'ils ne nourrissent que de miettes [...]. (Blais, 2010 : 145)

En revanche, tout le monde n'est pas le bienvenu au Saloon Porte du Baiser. Yinn ne veut pas des consommateurs de drogues et des pourvoyeurs. Cela dit, hormis cette restriction, les danseurs-danseuses n'ont d'autre choix que d'accepter tout le monde. La communauté élargie qui se compose à la fois de la communauté des danseurs-danseuses et de l'ensemble des client-e-s du Saloon est donc fondée sur la différence : différence quant aux points de vue, différence quant aux motifs de fréquentation du Saloon, différence quant à la perception que les client-e-s se font des danseurs-danseuses et quant à la perception que les danseurs-danseuses se font d'elles-eux-mêmes, etc. La foule qui se retrouve au cabaret se révèle disparate. Qu'il s'agisse de la naine ou du vieil homme sophistiqué, qui apprécient tous deux particulièrement Robbie ; de l'architecte, qui cherche à séduire Petites Cendres ; de Filippo, qui se sent rejeté par son mari ; de la femme très corpulente, accompagnée de son époux, qui exhibe ses seins sur scène ; du couple hétérosexuel qui veut passer la nuit avec Petites Cendres ; de Luis, le jeune drogué répudié par Yinn ; de Louisa, la jeune prostituée noire en qui Petites Cendres se voit ; de Daddy, dont Robbie s'est énamouré-e ; de Flavian, avec qui Herman est en amour ; etc., les danseurs-danseuses ont besoin des client-e-s et celles-ceux-ci ont besoin des personnificateurs-personnificatrices et de l'existence du cabaret. Ils-elles forment donc une communauté, non pas par choix, mais par la force des choses, celle qui fait en sorte que les exclu-e-s de toutes sortes, peu importe le motif de leur exclusion, peuvent éprouver un souci mutuel. Nancy met en relief le fait que le *cum* du mot *communauté* renvoie à un égard :

Cum met ensemble ou fait ensemble, mais ce n'est ni un mélangeur, ni un assembleur, ni un accordeur, ni un collecteur. C'est un *égard* [...]. Cet *égard* [...] peut être aussi de simple enregistrement : moins qu'une prise en compte,

une prise en note, un avoir-à-faire-avec (ce passant que je croise, par exemple).
(2000 : 8-9)

En ce sens, la communauté du Saloon peut être envisagée comme un souci, un égard envers l'autre, semblable ou différent, mais qui est là, dans le cabaret, et dont la présence se révèle indispensable. Dans de telles circonstances, la proximité revêt une importance capitale. Dans une communauté de la différence – comme celle constituée des danseurs-danseuses et de tous-tes les client-e-s, y compris celles-ceux qui, pour reprendre les paroles d'Herman, « ne voient en nous que de vagues homosexuels déguisés, d'insolites, bizarres apparitions qui les choquent tout en excitant leurs sens » (Blais, 2010 : 145) –, l'important n'est pas que les membres soient tous pareils, mais bien qu'ils soient près les uns des autres et avec les uns les autres. (Caron et Marquart, 2011 : 11) Dans un tel contexte, il devient possible « d'envisager l'être-ensemble sans autre but que la proximité avec autrui ». (Caron et Marquart, 2011 : 15)

2.4 Synthèse comparative

Différents types de communautés sont au cœur de *Mes mauvaises pensées* et de *Mai au bal des prédateurs*. Chez Bouraoui, tout compte fait, il s'agit d'abord et avant tout d'une communauté de la circulation, au sens où il y a communauté si l'amour, le désir, l'amitié ou l'admiration circulent. Les mots « spirale », « cercle » et « fil » sont d'ailleurs souvent utilisés par l'auteure-narratrice pour exprimer la communauté. Il est question du « fil d'amour » qui « tourne, tourne, tourne » (Bouraoui, 2005 : 91) autour de l'Amie et de l'auteure-narratrice ; du « fil invisible » (Bouraoui, 2005 : 177) qui lie les femmes entre elles dans le petit avion les menant à Provincetown ; du « cercle des adorés » (Bouraoui,

2005 : 195), qui correspond à la famille ; du « cercle » (Bouraoui, 2005 : 95) qui se forme lors de la démonstration de rap ; de la « spirale amoureuse » (Bouraoui, 2005 : 175) de l'auteure-narratrice dont l'écriture se veut la reconstitution ; etc. Il s'agit donc d'une communauté de la traversée, celle des corps, et de l'imprégnation, par l'auteure-narratrice et sa « peau buvard » (Bouraoui, 2005 : 66), de ce qui habite l'autre. Dans cette optique, la proximité et la présence de l'autre s'avèrent cruciales, que celui-ci soit de chair et d'os ou de papier. À cet égard, la communauté de lecture et d'écriture, puisque l'auteure-narratrice en est la maîtresse d'œuvre, consiste en une communauté fictive taillée sur mesure en fonction de ses besoins et destinée à lui permettre de s'identifier et de se désidentifier ainsi que de se découvrir au contact d'un autre imaginé. Également, la proximité et la présence chez Bouraoui tiennent parfois du simple rassemblement, c'est-à-dire de l'action proprement dite de « mettre ensemble ». La communauté qui se forme lors de la démonstration de rap en constitue un exemple. Cependant, la communauté dans *Mes mauvaises pensées* n'est pas toujours fondée pour autant sur la seule proximité de personnes, semblables ou non. Le partage d'« éléments “accomunians” » s'avère central dans la relation amoureuse avec l'Amie. Il ne s'agit pas, dans ce cas, d'une communauté où seul l'*avec* compte, mais bien d'une communauté basée sur la possibilité réciproque de se voir dans l'autre et d'être reconnu par l'autre.

Dans *Mes mauvaises pensées*, la communauté se définit rarement par le partage, chez ses membres, d'un projet commun. Si l'auteure-narratrice éprouve parfois un sentiment d'appartenance, comme c'est le cas envers sa communauté d'amis au lycée d'Alger, il n'est jamais question d'engagement dans une cause commune. Par contraste, chez Blais, la

communauté des danseurs-danseuses gravite autour d'un projet, celui que porte Yinn, à savoir le changement des mentalités et la transformation de la société. La resubjectivation des membres de la troupe n'est pas nécessairement revendiquée, mais elle advient néanmoins étant donné la mise en commun des efforts de chacun-e pour créer chaque soir un spectacle où les danseurs-danseuses se réinventent inévitablement. La réinvention de sa subjectivité, contrairement à ce qui pourrait sembler évident de prime abord, ne consiste donc pas nécessairement en un processus consciemment souhaité. Cela dit, il est clair que la répétition incessante de cette réinvention fait du Saloon Porte du Baiser un microcosme favorisant la redéfinition de soi. Et celui-ci ne saurait fonctionner sans la présence de Yinn, dont le souci du bien-être des membres de la troupe est inconditionnel, ni sans la présence des danseurs-danseuses, qui contribuent à la concrétisation du projet de Yinn. Il en ressort une communauté dont les membres sont soudé-e-s par une forme d'interdépendance, une communauté qui prend parfois les traits d'une famille de substitution, d'une famille cette fois-ci choisie dans la mesure où ce choix donne lieu à un non-jugement et à la reconnaissance réciproque des membres. À la tête de cette famille se trouve Yinn, dont la force nécessaire à l'occupation de ce rôle au sein de la communauté lui vient du don obligatoire, de la nécessité qu'il-elle ressent de donner pour que sa vie acquière un sens. Quant à la communauté élargie du Saloon, c'est-à-dire celle qui inclut tous-tes les client-e-s sans exception, elle fonctionne d'abord autour du besoin de proximité et de la présence de l'autre, de cet autre parfois désagréable, avilissant et méprisant, mais dont la présence est essentielle au roulement du Saloon Porte du Baiser et rend possible un être-ensemble somme toute préférable à la solitude et à l'isolement. Mais cet autre peut aussi prendre la

forme de client-e-s assoiffé-e-s d'identification, d'êtres de l'ombre bafoués et ignorés qui ont grand besoin d'exister et de se voir exister dans leurs semblables. La communauté du Saloon, cette fois-ci limitée aux client-e-s qui souscrivent au projet de Yinn et à la conception du monde qui le sous-tend, renvoie à un besoin de reconnaissance qui ne peut être comblé que grâce à une identité partagée.

En ce qui concerne la provenance du point de vue porté sur les communautés dans les deux textes à l'étude, chez Bouraoui, la communauté est rendue par une seule conscience, mais une conscience en évolution. Cela fait en sorte que lorsque l'auteure-narratrice est en voyage à Provincetown, par exemple, on ne peut savoir ce que les autres femmes qu'elle côtoie ressentent, ou plutôt, on en a une idée, mais uniquement par l'intermédiaire de la conscience de l'auteure-narratrice et de ce que celle-ci ressent au contact des émotions des autres. La communauté dans *Mes mauvaises pensées* est donc décrite dans une perspective singulière et personnelle. En comparaison, chez Blais, la communauté est donnée à voir par plusieurs consciences qui sont parfois aux prises avec des réalités différentes. Elle l'est par la conscience notamment de Petites Cendres, dont les jours sont comptés ; de Robbie, jeune recrue dans la fleur de l'âge ; de Herman, personnage révolté qui doute de la capacité des client-e-s à comprendre le projet artistique des danseurs-danseuses ; de Yinn, qui porte le fardeau de la responsabilité du Saloon et d'en être la vedette ; et aussi de Louisa, dont la situation de prostituée et de consommatrice de drogues ne suffit pas à faire en sorte qu'elle se sente appartenir à la même communauté que Petites Cendres. Cet accès à plusieurs consciences concourt à donner une myriade de points de vue sur la communauté. Dans cette optique, on pourrait avancer que Blais met en scène un éclatement de l'être, où la

dispersion et la dissémination sont à l'honneur, où les points de vue s'entrechoquent et s'entremêlent, où l'on ne sait plus très bien distinguer le vrai du faux. En comparaison, Bouraoui représente l'évolution d'une conscience éparse qui en vient à procéder à un recentrage, « comme si des milliers de souvenirs se rassemblaient pour ne former qu'une seule vérité, qu'une seule ligne [...] ». (Bouraoui, 2005 : 177) C'est que, chez Bouraoui, la communauté tient plutôt du cercle, lequel va de pair avec l'idée de centre, de convergence et de recentrage. Par contre, bien que la communauté des danseurs-danseuses, très soudée et gravitant autour de Yinn, constitue un noyau dur qui semble proposer le contraire, l'accent est davantage mis sur la pluralité et sur l'éclatement chez Blais. En témoigne la représentation d'une communauté élargie par plus d'une conscience, d'autant que cette communauté se regroupe régulièrement dans un même lieu, alors que les communautés élargies chez Bouraoui soit ne se regroupent plus (celle des amis du lycée d'Alger), soit ne se regroupent qu'une seule fois par hasard (celle formée lors de la démonstration de rap et celle de Provincetown).

La communauté des danseurs-danseuses et la relation amoureuse, lue comme une communauté, entre l'Amie et l'auteure-narratrice, se recourent. De fait, dans les deux cas, il est question d'une identité partagée, d'une reconnaissance réciproque, d'une volonté d'entrer en contact avec l'autre et d'apprendre à le connaître, d'un désir et d'un besoin de s'encourager, de se soutenir et de ne pas se juger. À l'opposé, des communautés telles que celle qui se forme lors de la démonstration de rap ou celle de Provincetown de même que celle constituée de tous-tes les client-e-s du Saloon et des danseurs-danseuses n'impliquent pas la volonté d'apprendre à connaître l'autre comme une personne unique, mais

correspondent plutôt à un besoin d'être avec, à la nécessité d'être entouré, de sentir la présence de l'autre, sans pour autant que cette proximité ne soit pleinement choisie, au sens où elle relèverait plus d'un « avoir-à-faire-avec » (Nancy, 2000 : 9) que de la volonté de s'inscrire dans la durée et de construire un lien singulier avec d'autres *je* qui s'imprégneront les uns des autres et qui se donneront la possibilité de s'altérer fondamentalement.

La communauté perçue et vécue comme une proximité avec un autre dont la présence, bien qu'indispensable, ne correspond pas à celle d'un autre en particulier, mais plutôt d'un autre quelconque, n'est peut-être pas, tant chez Bouraoui que chez Blais, la plus propice à favoriser la resubjectivation individuelle et collective de ses membres. En effet, dans *Mes mauvaises pensées*, ce n'est pas tant lorsque l'auteure-narratrice séjourne à Provincetown ou qu'elle assiste à la démonstration de rap que le caractère coextensif de la resubjectivation et de la communauté atteint son paroxysme. C'est plutôt dans sa relation amoureuse avec l'Amie que cela s'observe puisque cette communauté se distingue par un souci mutuel, une identification des deux amoureuses et le don de chacune envers l'autre afin de combler leur vide. Le constat s'avère le même chez Blais, où la resubjectivation n'advient pas tant dans les communautés élargie et restreinte du Saloon (celle qui comprend tous-tes les client-e-s sans exception et celle qui n'inclut que les client-e-s qui s'identifient à Yinn), mais plutôt au sein de la communauté des danseurs-danseuses. Comme le souligne Eribon, pour que la communauté favorise la resubjectivation de ses membres, il faut non seulement que ceux-ci finissent par choisir d'être ensemble, malgré les facteurs qui les font appartenir de toute façon à un même « collectif », mais aussi qu'ils choisissent de faire leur

le lien qui les unit et de dépasser son pouvoir aliénant en cultivant « la conscience réflexive et critique de cette appartenance » (1999 : 92) :

Le « collectif » existe indépendamment de la conscience que peuvent en avoir les individus, et indépendamment de leur volonté. C'est cette appartenance acceptée et assumée qui permet à l'individu de se constituer comme « sujet » de sa propre histoire. (1999 : 92)

Si la communauté qui se vit uniquement sur le mode d'une proximité avec l'autre n'est pas celle qui implique le plus fort sentiment d'appartenance et qui permet la plus importante resubjectivation, ajoutons aussi que l'impression de faire partie ou non d'une communauté et le besoin d'être ensemble ou non sont notamment influencés par « le sens de la communauté ». (Caron, 2009 : 6) À cet égard, la relation entre Petites Cendres et Louisa le montre bien. La communauté, en tant qu'elle est constituée de personnes conscientes d'en être membres et qui assument cette réalité, ne prend pas forme partout. Il y a plusieurs communautés potentielles, mais nombre d'entre elles ne s'actualisent pas. Pour qu'il y ait concrétisation de celles-ci, il doit y avoir prise de conscience que la communauté, comme l'affirme Nancy, n'est rien d'autre que l'*avec* dont les êtres humains manquent irrémédiablement et à propos duquel ils sont en dette, aussi est-ce pourquoi ils ont le devoir d'en prendre soin. À ce sujet, Esposito écrit :

C'est le souci, non l'intérêt, qui est la base de la communauté. La communauté est déterminée par le souci, et réciproquement. Il ne pourrait y avoir l'une sans l'autre : « souci mutuel ». Mais [...] cela signifie que le devoir de la communauté [...] n'est pas celui de se libérer du souci, mais celui, au contraire, de le garder comme ce qui seul la rend possible. (2010 : 48-49)

La question est donc de savoir ce qui sera fait de cet *avec*, ce que les individus choisiront d'en faire. Qu'ils reconnaissent ou non l'existence de cet *avec* en puissance, ce dernier

demeure tout de même là, prêt à être façonné par qui veut bien s'en soucier. Dans ces circonstances, au-delà de la distinction entre la communauté fondée sur une identité partagée et celle basée sur la différence – que Spreafico tente de réconcilier sur un axe ayant pour pôles, d'un côté, le partage d'éléments communs et, de l'autre, le manque et l'autre donneur de sens –, il y a l'acceptation et la reconnaissance, chez les membres de la communauté, de cette similitude partagée ou de cette dissemblance rassembleuse. En effet, *Mes mauvaises pensées* et *Mai au bal des prédateurs* illustrent qu'une communauté implique toujours peu ou prou de la ressemblance et de la différence et qu'elle peut toujours, par conséquent, être interprétée sous l'angle de l'une ou l'autre des perspectives. Dès lors, l'analyse d'une communauté ne consisterait pas à déterminer si elle s'articule principalement autour du même ou de l'autre, mais bien à déterminer comment les membres de celle-ci vivent la communauté, comment ils la ressentent, comment ils la font exister. C'est que, outre la ressemblance et la dissemblance factuelles, il y a ce que les membres, aux prises avec un manque de communauté, un besoin d'être avec et la nécessité d'un *avec* donneur de sens, en font.

Qu'en est-il de la réinvention de sa subjectivité ? Dans la mesure où il ne saurait exister de *je* sans *tu*, la reconstitution de son *je* se fait toujours grâce à l'autre. En ce sens, l'absence de contact avec un autre réel ou fictif rend caduque toute tentative de resubjectivation. Si faire partie d'une communauté peut permettre de rompre cet isolement, ce contact avec l'autre n'est cependant pas un gage de resubjectivation non plus. Être membre d'une communauté ou en être près ne signifie pas nécessairement qu'il y aura transformation de son *je*. Petites Cendres en constitue l'illustration. Son incapacité à

s'affranchir du regard de Yinn, l'entre-deux dans lequel il-elle se trouve et sa posture de témoin, non de participant-e, qui en découle, de même que l'imminence de sa mort contribuent à sa non-resubjectivation. Cela dit, toute resubjectivation est tributaire d'un rapport à l'autre et, en ce sens, se révèle fortement liée à la possibilité et à l'acceptation de faire partie d'une communauté de même qu'à la reconnaissance mutuelle de l'existence de tous en tant que membres à part entière de la communauté.

CONCLUSION

Le récit autofictionnel de Nina Bouraoui *Mes mauvaises pensées*, publié en 2005, et le roman de Marie-Claire Blais *Mai au bal des prédateurs*, paru en 2010, se prêtent bien à une comparaison puisqu'ils soulèvent tous deux, dans un premier temps, des questions quant à l'identité de genre, la performance du genre, le désir et la *queerness*. En effet, ces deux textes articulent l'identité de genre et le désir d'une façon qui ne correspond pas à l'hétéronormativité. Comment se manifeste cette articulation non hétéronormative ? Comment remet-elle en question la catégorisation binaire, complémentaire et unidirectionnelle du sexe, du genre et du désir sur laquelle s'appuie le système hétéronormatif ? Dans un second temps, puisque les textes à l'étude présentent des personnages qui ont été forgés par le système hétéronormatif, mais qui ne peuvent respecter l'ordre sexe/genre/désir qui est considéré comme « obligatoire, en tout cas désirable et convenable³³ » dans ce système, ces personnages sont appelés à réinventer leur subjectivité et à se construire un espace de liberté où vivre et s'épanouir sont possibles. Or, ils ne peuvent redéfinir leur *je* tout seuls, sans contact avec l'autre, car la reconnaissance de soi par l'autre est indispensable à la possibilité d'exister, et cette reconnaissance est tributaire de normes. En effet, comme l'écrit Eribon en paraphrasant Butler, « [l']on n'existe pas parce que l'on est "reconnu", mais parce que l'on est "reconnaissable" ». (1999 : 88) Et Butler, en plus de soutenir que « nos vies elles-mêmes, comme la persistance de notre désir, dépendent de l'existence de normes de reconnaissance capables de produire et de maintenir

³³ Ce sont les mots qu'emploie Cynthia Krauss, la traductrice en français de *Gender Trouble*, dans la section « Note sur la traduction » de *Trouble dans le genre* (Butler, 2005 : 24).

notre viabilité en tant qu'humains » (2006 : 48), reprend « l'assertion hégélienne selon laquelle le désir est toujours un désir de reconnaissance et que la reconnaissance est la condition *sine qua non* d'une vie continue et viable ». (2006 : 267) Dans cette optique, comment la resubjectivation de sujets en marge de l'ordre sexe/genre/désir est-elle possible ? Il m'est apparu prometteur de tenter de répondre à cette question par la communauté. De fait, la resubjectivation des personnages des textes analysés allant de pair avec l'autre, la rencontre de cet autre pouvait advenir au sein de communautés. Il devenait alors pertinent de se demander comment se déployaient les communautés représentées dans le roman de Blais et le récit de Bouraoui, et comment se jouaient le rapport à l'autre et la resubjectivation au sein de ces communautés.

Pour ce faire, la première partie du premier chapitre a été consacrée à la performance du genre de certain-e-s danseurs-danseuses du Saloon Porte du Baiser et à la façon dont cette performance est lue par elles-eux-mêmes ainsi que par leurs pairs et les client-e-s. Une attention particulière a aussi été accordée à l'interprétation que les danseurs-danseuses font de la perception que les autres ont d'elles-eux. Les relations que Yinn entretient avec sa mère et ses deux amoureux de même que le rapport entre Petites Cendres et Yinn ont aussi fait l'objet d'un approfondissement. Il en ressort que l'articulation de l'identité de genre et du désir des danseurs-danseuses relève de l'indétermination et de l'indécidabilité. Incatégorisables une fois pour toutes, les personnificateurs-personnificatrices se révèlent résolument *queer*. L'articulation non hétéronormative de l'identité de genre et du désir présente dans le roman de Blais se manifeste par le caractère flou et changeant de la performance, par les danseurs-danseuses, de leur genre, et par la lecture souple, tant de leur

identité de genre que de leur identité sexuelle, qu'ils-elles font d'elles-eux-mêmes, des autres et de la façon dont ils-elles sont perçu-e-s. Ici, bien que les pôles féminin et masculin soient toujours présents, l'entre-deux étant investi de façon créative et sans volonté de stabilisation, la catégorisation binaire, complémentaire et unidirectionnelle du sexe, du genre et du désir sur laquelle se fonde le système hétéronormatif est subvertie.

La deuxième partie du premier chapitre a été consacrée à *Mes mauvaises pensées*, où il a été question essentiellement des relations que l'auteure-narratrice entretient avec les personnes significatives de sa vie : son père et, plus généralement, certains hommes et leur beauté ; sa mère ; son amoureuse l'Amie ; Johan, personnage ambivalent quant à son identité de genre et que l'auteure-narratrice trouve d'une « beauté étrange », d'une « beauté dont on ne peut se remettre » (Bouraoui, 2005 : 192) ; madame B., la première amoureuse fantasmatique de l'auteure-narratrice. En outre, la perception que se fait l'auteure-narratrice de la différence des sexes et l'expression « corps en zone floue » à laquelle elle recourt pour en parler ont été utilisées pour montrer que la fluidité et l'indétermination sont source de souffrance pour l'auteure-narratrice. L'articulation non hétéronormative entre l'identité de genre et le désir que véhicule le récit de Bouraoui se manifeste par une valorisation de la capacité de se tenir « sans cesse en équilibre, sans cesse dans un camp puis dans l'autre » (Bouraoui, 2005 : 197), mais elle est parallèlement représentée par une ligne sur laquelle il a été impossible, pour l'auteure-narratrice, d'être funambule, car son besoin de se positionner d'un côté ou de l'autre de la ligne afin d'être intelligible dépasse sa volonté d'incarner l'inclassabilité. Dans cette optique, la catégorisation binaire du sexe, du genre et

du désir sur laquelle repose le système hétéronormatif, si elle est aussi remise en question et dénoncée dans le texte, n'est pas pleinement subvertie par l'auteure-narratrice elle-même.

La troisième partie du premier chapitre a permis de dresser une synthèse comparative des différentes perspectives proposées par les deux textes à l'étude sur le plan de l'articulation entre identité de genre et désir. Elle a servi à mettre en exergue la distinction entre, d'un côté, ambivalence, incertitude et hésitation chez Bouraoui et, de l'autre, ambiguïté, indécidabilité et fluidité chez Blais. La différence la plus notable entre le traitement de l'identité de genre et du désir dans les deux textes du corpus réside dans l'importance qu'accorde l'auteure-narratrice de *Mes mauvaises pensées* à l'intelligibilité et dans la « tension profonde entre le désir de singularité et le désir d'être comme les autres qui la renvoie à l'universel. » (Fernandes, 2005 : 73) Alors qu'il est primordial pour l'auteure-narratrice d'être intelligible, pour les danseurs-danseuses, peu leur en chaut. Celles-celles-ci ont en quelque sorte adopté la fluidité et l'instabilité permanente comme mode de vie, tandis que l'auteure-narratrice a besoin de se poser quelque part, de se trouver une place certes définie, mais qui n'est pas nécessairement définitive pour autant.

Le deuxième chapitre, quant à lui, avait pour but de rendre compte de différents types de communautés observables dans les textes analysés de manière à proposer une réflexion sur la façon dont se conjugue le *je* de certains personnages non conformes à l'ordre sexe/genre/désir avec d'autres *je* avec qui ils entrent en contact de diverses façons et grâce à qui ils arrivent ou non à procéder à leur resubjectivation. Dans cette perspective, dans la première partie, la lumière a été faite sur cinq communautés dans *Mes mauvaises pensées*.

D'abord, il y a celle composée des femmes lesbiennes qui entourent l'auteure-narratrice lors de son séjour à Provincetown, laquelle se manifeste par une proximité qui permet à l'auteure-narratrice de se rapprocher de soi et de l'autre-en-soi. La communauté fictive que façonne l'auteure-narratrice par son écriture en mettant ensemble ce qu'elle puise dans les livres, les films, les chansons qui l'ont marquée s'exprime, quant à elle, par la possibilité pour l'auteure-narratrice de s'approprier les symboles et les icônes qui l'entourent et de se positionner par rapport à eux. La communauté perdue de ses amis du lycée d'Alger à qui elle n'a jamais dit adieu occasionne une perte de repères et de cet *avec* donneur de sens dont parle Nancy, que l'auteure-narratrice doit combler maintenant qu'elle est contrainte de refaire sa vie en France. La communauté temporaire et circonstancielle composée des personnes qui se regroupent lors d'une démonstration de rap à laquelle l'auteure-narratrice assiste en banlieue parisienne alors qu'elle est en pleine quête identitaire, qu'elle doit se reconstituer dans ce pays où elle est née, mais où elle ne se reconnaît pas, s'appuie sur une proximité qui rend possible la circulation d'un désir et d'une révolte : « [...] je suis en guerre, moi aussi [...] » (Bouraoui, 2005 : 95) Enfin, la communauté pleinement choisie née de l'amour de l'auteure-narratrice et de l'Amie se caractérise par un lien qui prend appui sur une reconnaissance mutuelle, un passé commun, une différence partagée et le besoin de donner afin de combler un vide, celui avec lequel les deux amoureuses sont aux prises et qu'elles sont les seules à vraiment réaliser, d'où leur intercompréhension et leur relation miroir. En dépit de leurs différences, ces communautés ont en commun de favoriser la circulation de l'amour, du désir, de l'amitié ou de l'admiration, ce qui permet à l'auteure-narratrice d'être traversée par l'autre, de mieux prendre conscience de son *je* et, par le

contact réel ou fictif avec l'autre, de se connecter à elle-même, de se positionner et de se redéfinir intelligiblement, mais à sa façon.

Dans la deuxième partie du second chapitre, l'analyse a porté sur trois communautés dépeintes dans *Mai au bal des prédateurs*. La communauté des danseurs-danseuses, soudée par l'investissement dans un projet commun, où les membres se donnent ensemble les moyens de réaliser le projet que soutient Yinn et auquel ils-elles adhèrent, se manifeste par une interdépendance, où la participation de chacun-e est essentielle à la réalisation du projet global, et par un souci mutuel, où le bon fonctionnement de la troupe du Saloon dépend de l'égard que chacun-e se porte. S'observe également la communauté des personnificateurs-personnificatrices et de leurs client-e-s, à savoir celles-ceux qui, sans nécessairement être des habitué-e-s du cabaret, se déplacent pour voir Yinn et sa troupe en spectacle pour des raisons identitaires. Dans cette communauté, la reconnaissance de caractéristiques identitaires communes par les membres s'ajoute au besoin d'être ensemble. Enfin, la communauté la plus étendue, celle qui regroupe tous-tes les client-e-s sans exception et les danseurs-danseuses, celle qui est aussi la plus disparate et dont tous-tes les membres ne s'entendraient pas nécessairement, se base sur la présence de gens parfois moins agréables pour les danseurs-danseuses, mais il s'agit néanmoins d'une présence essentielle à la pérennité du Saloon et au projet qui y prend vie. Cette communauté, on l'aura compris, tire sa source du besoin d'être entouré. Au cœur de ces communautés erre Petites Cendres, ni dans l'une ni dans l'autre, à la recherche d'un peu de protection et d'espoir dans les derniers jours de sa vie, laquelle est marquée par le manque de drogue, la nécessité de se prostituer pour s'en procurer, mais la difficulté de le faire en raison de la dégradation de

son état de santé. Dans de telles circonstances, la resubjectivation à laquelle pourrait procéder Petites Cendres, comme le font les danseurs-danseuses, n'advient pas. L'analyse du personnage de Petites Cendres a permis de montrer que, s'il ne peut y avoir de resubjectivation heureuse sans faire partie d'une communauté, le fait de graviter autour d'une communauté ne contribue pas à la redéfinition du *je* de celles et ceux qui en constituent en quelque sorte un satellite. Le rejet partiel ou la demi-inclusion dont fait l'objet Petites Cendres vient aussi de Louisa, dont « le sens de la communauté » (Caron, 2009 : 6) et la conjoncture misérable ne rendent pas pertinente une association avec Petites Cendres.

La synthèse comparative qui clôt le second chapitre a cherché à faire ressortir quelques différences et ressemblances dans le fonctionnement des communautés représentées dans les deux textes à l'étude. Par exemple, des rapprochements peuvent être établis entre la communauté des danseurs-danseuses et celle qui consiste en la relation amoureuse entre l'auteure-narratrice et l'Amie, car les deux ne se basent pas uniquement sur un besoin d'être ensemble que la simple proximité pourrait combler, mais bien sur des éléments identitaires communs et la reconnaissance, de part et d'autre, de l'existence de ces derniers. En revanche, les deux textes à l'étude mettent aussi en scène des communautés qui ne dépendent que de la proximité de l'autre, où cet autre, par sa seule présence – qu'il soit semblable ou différent, là n'est pas la question – se révèle un donneur de sens indispensable. La synthèse a aussi mis en évidence que, tout compte fait, la possibilité qu'une communauté soit créée et qu'une resubjectivation ait lieu dépend surtout de

l'acceptation et de la reconnaissance mutuelle de l'existence d'un *avec* potentiel, que les membres choisissent de se réapproprier et de refaire à leur manière.

En mettant l'accent sur des personnages qui, par la façon dont ils articulent leur identité de genre et leur désir, ne respectent pas l'ordre sexe/genre/désir, ce mémoire s'inscrit dans la dénonciation de la violence du système hétéronormatif et défend la remise en question et l'élargissement de catégories construites comme dichotomiques et exhaustives (Delphy, 2008 : 42) telles que féminin/masculin, homme/femme, homo/hétéro et naturel/artificiel étant donné l'exclusion et la souffrance qu'elles créent. Comme le soutient Butler,

[...] il s'agit de se demander comment créer un monde dans lequel ceux qui définissent leur genre et leur désir comme étant non normatifs peuvent vivre et s'épanouir sans la menace extérieure de la violence et sans le sentiment envahissant de leur irréalité, qui peut conduire au suicide ou à une vie suicidaire. [...] La 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. (2006 : 248-249)

C'est pourquoi, comme le fait valoir Butler,

[u]ne transformation démocratique radicale nécessite que nous sachions que nos catégories fondamentales peuvent et doivent être étendues pour devenir plus inclusives et plus responsables face à l'ensemble des populations culturelles. [...] Cela signifie que la catégorie elle-même doit être soumise à une reformulation à partir d'une infinité de directions, qu'elle doit être renouvelée par les traductions culturelles qu'elle subit. (2006 : 253)

Ce travail de recherche vise par ailleurs à montrer que l'homosexualité, la bisexualité, le transgendérisme, la transsexualité et le *queer* ne sont pas que des pratiques, mais qu'ils ont partie liée avec la subjectivité de celles et ceux qui ressentent le besoin d'utiliser ces

termes pour se nommer. Comme le soutient Eribon à propos de l'homosexualité, mais cela pourrait aussi s'appliquer à la bisexualité, le transgendérisme, la transsexualité et le *queer* :

[...] l'homosexualité ne désigne pas seulement une classe d'individus définis par des préférences et des pratiques sexuelles, mais aussi un ensemble de processus d'« assujettissement » qui sont autant collectifs qu'individuels dans la mesure où une structure commune d'infériorisation est à l'œuvre et qu'elle a d'autant plus de force qu'elle est la même pour tous et pourtant toujours spécifique à chaque individu qui peut même croire, à un moment donné de sa vie, qu'il est le seul à en être victime. (1999 : 91-92)

Eribon conclut d'ailleurs : « Bref : il y a bel et bien des “personnes” homosexuelles, et les “actes” homosexuels ne sont qu'un des éléments qui permettent de les définir. » (1999 : 80)

Ce mémoire s'inscrit également dans les études littéraires, car il s'appuie sur le postulat selon lequel la transformation de la société hétéronormative ne peut advenir sans l'apport de textes littéraires qui cherchent à proposer une perspective renouvelée et de nouvelles avenues, qui cherchent à dire autrement la réalité, à la retravailler par les mots, de telle sorte qu'elle ne soit pas synonyme de fixité, de réification et de forclusion et que le système hétéronormatif apparaisse dans toute sa contingence. Subvertir la catégorisation binaire, complémentaire et unidirectionnelle du sexe et du genre, laquelle a, rappelons-le, des « visées hétérosexistes » (Boisclair et Saint-Martin, 2006 : 11), peut contribuer à l'établissement d'une société plus égalitaire, car comme en fait la démonstration Delphy, pour dominer, il faut d'abord classer³⁴ :

[...] 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

³⁴ Le livre de Delphy dont est tiré la citation s'intitule *Classer, dominer*.

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)

Enfin, ce travail de recherche souscrit à la pensée selon laquelle « [...] l'affirmation publique de l'homosexualité³⁵ remet en question les définitions de la réalité et de la vie humaine ». (Butler, 2006 : 44) En ce sens, « [l]a 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. » (Butler, 2006 : 44)

³⁵ Et on pourrait ajouter la bisexualité, le transgendérisme, la transsexualité, l'intersexualité, le *queer*, etc.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus étudié

BLAIS, Marie-Claire (2010), *Mai au bal des prédateurs*, Montréal, Boréal, 322 p.

BOURAOUI, Nina (2005), *Mes mauvaises pensées*, Paris, Stock, 268 p. (coll. « Folio »).

Autres œuvres pertinentes des auteures étudiées

BLAIS, Marie-Claire (1961), *La belle bête*, Montréal, Boréal, 166 p.

BLAIS, Marie-Claire (1965), *Une saison dans la vie d'Emmanuel*, Montréal, Boréal, 164 p.

BLAIS, Marie-Claire (1972), *Le loup*, Montréal, Éditions du Jour, 243 p.

BLAIS, Marie-Claire (1978), *Les nuits de l'Underground*, Montréal, A. Stanké, 267 p.

BLAIS, Marie-Claire (1989), *L'ange de la solitude*, Montréal, VLB, 135 p.

BLAIS, Marie-Claire (1995), *Soifs*, Montréal, Boréal, 313 p.

BLAIS, Marie-Claire (2001), *Dans la foudre et la lumière*, Montréal, Boréal, 250 p.

BLAIS, Marie-Claire (2005), *Augustino et le chœur de la destruction*, Montréal, Boréal, 301 p.

BLAIS, Marie-Claire (2008), *Naissance de Rebecca à l'ère des tourments*, Montréal, Boréal, 296 p.

BLAIS, Marie-Claire (2012), *Le jeune homme sans avenir*, Montréal, Boréal, 301 p.

BLAIS, Marie-Claire (2014), *Aux Jardins des Acacias*, Montréal, Boréal, 224 p.

BOURAOUI, Nina (1991), *La voyeuse interdite*, Paris, Gallimard, 142 p.

BOURAOUI, Nina (2000), *Garçon manqué*, Paris, Stock, 188 p.

BOURAOUI, Nina (2002), *La Vie heureuse*, Paris, Stock, 285 p.

BOURAOUI, Nina (2004), *Poupée Bella*, Paris, Stock, 129 p.

Textes à propos de Blais

BROCHU, André (2010), « Filles mal aimées, garçons rayonnants », *Lettres québécoises : la revue de l'actualité littéraire*, n° 140 (hiver), p. 18.

CLICHE, Anne Éléine et Nathalie ROY (dir.), (2011), « Marie-Claire Blais » (dossier), *Voix et Images*, vol. 37, n° 1 (automne), p. 7-112.

GUY, Chantal (2011), « Jeter l'encre à Key West », *La Presse* (Montréal), samedi 21 mai, section vacances-voyage 8-9.

HAMELIN, Louis (2011), « Cantate pour temps de brume », *Le Monde des livres* (Paris), vendredi 29 avril, p. 4.

INKEL, Stéphane (2011), « Mémoire du présent : double dette et forme d'une politique à venir dans le cycle *Soifs* », *Voix et Images*, vol. 37, n° 1 (automne), p. 87-98.

JULIEN, Jacques (2011), « Les yeux fertiles », *Mœbius : écritures / littérature*, n° 131, p. 132-138.

LAURIN, Danielle (2001), « Marie-Claire Blais, plume de jour oiseau de nuit », *L'actualité*, vol. 26, n° 6 (15 avril), p. 80-84.

RICOUART, Janine (2008b), « Vision politique de Marie-Claire Blais ou les avatars de la vie en Amérique du Nord », dans RICOUART, Janine et Roseanna DUFAULT (dir.), *Visions poétiques de Marie-Claire Blais*, Montréal, les Éditions du remue-ménage, p. 243-250.

RICOUART, Janine et Roseanna DUFAULT (dir.), (2008a), *Visions poétiques de Marie-Claire Blais*, Montréal, les Éditions du remue-ménage, 323 p.

ROY, Nathalie (2011), « Narration et traitement des personnages : du visible à l'«espace derrière» dans le cycle *Soifs* », *Voix et Images*, vol. 37, n° 1 (automne), p. 99-112.

Textes à propos de Bouraoui

CHIBANI, Ali (2009), « *Mes mauvaises pensées : écriture de la vie, récit de morts* », *La Plume Francophone : les littératures du monde francophone*, [En ligne], <<http://laplume francophonee.wordpress.com/2009/01/15/nina-bouraoui-mes-mauvaises-pensees/>>, page consultée le 9 novembre 2012.

DESROCHERS, Marie-Julie (2010), *De la prise de conscience à la prise de parole : construction, déconstruction et reconstruction identitaires dans Garçon manqué, de Nina Bouraoui*, Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 132 p.

FERNANDES, Martine (2005), « Confessions d'une enfant du siècle : Nina Bouraoui ou la "bâtarde" dans *Garçon manqué* et *La Vie heureuse* », *L'Esprit Créateur*, vol. 45, n° 1 (printemps), p. 67-78.

GARCIA MARTINEZ, Karla Cynthia (2009), *Enjeux identitaires dans Garçon manqué et Mes mauvaises pensées de Nina Bouraoui*, Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Chicoutimi, 112 p.

KOSNICK, Kristina (2011), "Reading Contemporary Narratives as Revolutionaries: Radical Textuality and Queer Subjectivity in the Works of Monique Wittig, Anne F. Garréta, and Nina Bouraoui", dans HACKNEY Melanie et Aaron EMMITTE (dir.), *Sexuality, Eroticism, and Gender in French and Francophone Literature*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 125 p.

LAFLAMME, Elsa (2006), « Il faut déconstruire avant de construire », *Spirale*, n° 209 (juillet-août), p. 48-49.

LEDOUX-BEAUGRAND, Evelyne (2004), « L'amour, la nuit », *Spirale*, n° 198 (septembre-octobre), p. 25.

MESLET, Sandrine (2007), « Sexualité : projection de l'instance sensorielle en terres littéraires », *La Plume Francophone : les littératures du monde francophone*, [En ligne], <<http://laplume francophonee.wordpress.com/2007/01/01/litterature-et-sexualite-presentation-du-dossier/>>, page consultée le 9 novembre 2012.

MESLET, Sandrine (2009), « Une trilogie intime : de l'exploration à la réconciliation », *La Plume Francophone : les littératures du monde francophone*, [En ligne], <<http://laplume francophonee.wordpress.com/2009/01/19/nina-bouraoui-garcon-manque/>>, page consultée le 9 novembre 2012.

PARENT, Anne Martine (2012), « La peau buvard de Nina Bouraoui », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, [En ligne], <<http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/61>>, page consultée le 29 juin 2012.

ROUSSEAU, Christine (2005), « Bouraoui, au vertige de soi », *Le Monde des livres* (Paris), vendredi 9 septembre, p. 3.

VASSALLO, Helen (2007), "Wounded Storyteller: Illness as Life Narrative in Nina Bouraoui's *Garçon manqué*", *Forum for Modern Language Studies*, vol. 43, n° 1 (janvier), p. 46-56.

VASSALLO, Helen (2009), "Unsuccessful Alterity? The Pursuit of Otherness in Nina Bouraoui's Autobiographical Writing", *International Journal of Francophone Studies*, vol. 12, n° 1 (avril), p. 37-53.

Ouvrages et articles théoriques

BERENI, Laure *et al.* (2008), *Introduction aux Gender Studies : manuel des études sur le genre*, Bruxelles, De Boeck, 247 p.

- BERSANI, Leo (1998), *Homos : repenser l'identité (Homos, 1995)*, traduit par Christian Marouby, Paris, Éditions Odile Jacob, 217 p.
- BOISCLAIR, Isabelle (dir.), (2002), *Lectures du genre*, Montréal, les Éditions du remue-ménage, 179 p.
- BOISCLAIR, Isabelle et Caroline TELLIER (dir.), (2008), *Nouvelles masculinités (?) : l'identité masculine et ses mises en question dans la littérature québécoise*, Québec, Nota Bene, 296 p.
- 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 et Lori SAINT-MARTIN (2007), « Féminin/masculin : jeux et transformations », *Voix et Images*, vol. 32, n° 2, p. 9-13.
- BOURCIER, Marie-Hélène (2006), *Queer Zones 1 : politique des identités sexuelles et des savoirs*, Paris, Éditions Amsterdam, 263 p. (coll. « Poche »).
- BUTLER, Judith (1987), *Subjects of Desire: Hegelian Reflections in Twentieth-Century France*, New York, Colombia University Press, 268 p.
- BUTLER, Judith (2002), *La Vie psychique du pouvoir (The Psychic Life of Power, 2002)*, traduit par Brice Matthieussent, Paris, Éditions Léo Scheer, 309 p. (coll. « Non & Non »).
- BUTLER, Judith (2004a), *Le pouvoir des mots : politique du performatif (Excitable Speech: a Politics of the Performative, 1997)*, traduit par Charlotte Nordmann, Paris, Éditions Amsterdam, 287 p.

- BUTLER, Judith (2005), *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité* (*Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, 1990), traduit par Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, 283 p.
- BUTLER, Judith (2006), *Défaire le genre* (*Undoing Gender*, 2004), traduit par Maxime Cervulle, Paris, Éditions Amsterdam, 311 p.
- BUTLER, Judith (2009), *Ces corps qui comptent : de la matérialité et des limites discursives du « sexe »* (*Bodies that Matter: on the Discursive Limits of "Sex"*, 1993), traduit par Charlotte Nordmann, Paris, Éditions Amsterdam, 249 p.
- BUTLER, Judith et Gayle RUBIN (2001), *Marché au sexe*, Paris, EPEL, 175 p. (coll. « Les grands classiques de l'érotologie moderne »).
- CARON, David (2009), *My Father and I: the Marais and the Queerness of Community*, Ithaca, Cornell University Press, 267 p.
- CARON, David et Sharon MARQUART (dir.), (2011), *Les revenantes, Chalotte Delbo : la voix d'une communauté à jamais déportée*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 232 p.
- DE GAULEJAC, Vincent (2009), « Vouloir être sujet », dans HALPERN, Catherine (dir.), *Identité(s) : l'individu, le groupe, la société*, Auxerre, Éditions Sciences Humaines, 351 p. (coll. « Synthèse »).
- DE LAURETIS, Teresa (2007), *Théorie queer et cultures populaires : de Foucault à Cronenberg*, Paris, La Dispute, 189 p. (coll. « Le genre du monde »).
- DELPHY, Christine (2008), *Classe, dominer : qui sont les autres ?*, Paris, La fabrique éditions, 227 p.
- DORAIS, Michel (1999), *Éloge de la diversité sexuelle*, Montréal, VLB éditeur, 166 p.

- ERIBON, Didier (1999), *Réflexions sur la question gay*, Paris, Fayard, 526 p.
- ERIBON, Didier, Frédéric HABOURY et Arnaud LERCH (2003), *Dictionnaire des cultures gays et lesbiennes*, Paris, Larousse, 548 p.
- ESPOSITO, Roberto (2000), *Communitas: origine et destin de la communauté* (*Communitas: origine e destino della comunità*, 1998), Paris, PUF, 166 p. (coll. « Les essais du collègue international de philosophie »).
- FOUCAULT, Michel (1976), *Histoire de la sexualité, tome I: la volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 211 p. (coll. « Tel »).
- HALPERIN, David (2000), *Saint Foucault (Saint Foucault: Towards a Gay Hagiography*, 1995), traduit par Didier Éribon, Paris, EPEL, 160 p. (coll. « Les grands classiques de l'érotologie moderne »).
- HALPERIN, David (2010), *Que veulent les gays? Essai sur le sexe, le risque et la subjectivité* (*What Do Gay Men Want? An Essay on Sex, Risk, and Subjectivity*, 2007), traduit par Matthieu Dupas et William Bishop, Paris, Éditions Amsterdam, 185 p.
- KOSOFKY SEDGWICK, Eve (1998), « Construire des significations *queer* », dans ERIBON, Didier, *Les études gay et lesbiennes: rencontres internationales sur les cultures gay et lesbiennes (1997: Centre Georges Pompidou)*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, p. 109-116.
- KOSOFKY SEDGWICK, Eve (2004), « Queer and Now », dans *Tendencias*, London, Taylor & Francis e-Library, 281 p.
- KOSOFKY SEDGWICK, Eve (2008), *Épistémologie du placard (Epistemology of the Closet*, 1990), traduit par Maxime Cervulle, Paris, Éditions Amsterdam, 257 p.

- LAMOUREUX, Diane (2005), « La réflexion queer : apports et limites », dans NENGEH MENSAH, Maria (dir.), *Dialogues sur la troisième vague féministe*, Montréal, les Éditions du remue-ménage, p. 91-103.
- MUÑOZ, José Esteban (1999), “Performing Disidentifications”, dans *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*, Minneapolis, London, University of Minnesota Press, p. 1-34.
- NANCY, Jean-Luc (2000), « Conloquium », dans ESPOSITO, Roberto, *Communitas : origine et destin de la communauté (Communitas : origine e destino della comunità*, 1998), traduit par Nadine Le Lirzin, Paris, PUF, p. 3-10. (coll. « Les essais du collège international de philosophie »).
- NAVARRO SWAIN, Tania (1998), « Au-delà du binaire : les *queers* et l'éclatement du genre », dans LAMOUREUX, Diane (dir.), *Les limites de l'identité sexuelle*, Montréal, les Éditions du remue-ménage, p. 135-149.
- RUBIN, Gayle (2010), *Surveiller et jouir : anthropologie politique du sexe*, EPEL, 484 p. (coll. « Les grands classiques de l'érotologie moderne »).
- SALIH, Sara (2002), *Judith Butler*, New York, Routledge, 177 p.
- SPREAFICO, Andrea (2005), « La communauté : entre solidarité et reconnaissance », *International Review of Sociology, Revue internationale de sociologie*, vol. 15, no 3 (novembre), p. 471-492.

