

CAMILLE ANCTIL-RAYMOND

Précarité, performativité, communauté. L'impulsion performative dans *Mai au bal des prédateurs* et quelques autres opus du cycle *Soifs* de Marie-Claire Blais

« Tous les soirs, au Saloon, quand la nuit tombe, une bande de garçons se métamorphosent en créatures de rêve. [...] Tous les soirs, c'est le carnaval, la liberté, la transgression. Ils ouvrent leurs bras à tous, aux exclus, aux rejetés. Ils prennent sur eux toutes les blessures pour les tourner en dérision¹ », indique la quatrième de couverture de *Mai au bal des prédateurs* (2010), signalant d'emblée la dimension performative qui anime le cinquième tome du cycle *Soifs* de Marie-Claire Blais. Si l'ensemble du cycle est traversé par une vive solidarité envers les minorités et les êtres les plus marginaux, cette solidarité prend dans *Mai au bal des prédateurs* une dimension nouvelle dans la mesure où la marginalité est placée au centre du récit – renversement des perspectives qui se poursuit par ailleurs dans les tomes suivants, où les univers du Saloon Porte du Baiser, des Jardins des Acacias et des adolescents itinérants dont fait partie Fleur communiquent entre eux et constituent désormais le principal réseau du cycle. *Mai au bal des prédateurs* est également le tome de *Soifs* qui accorde le plus d'importance à la performance scénique, à l'action artistique collective et, plus largement, à l'action performative qui agit sur le monde. Ainsi cet opus fournit-il le matériau tout désigné à une étude de la performativité à l'œuvre dans le cycle *Soifs* et des rapports qui lient cette performativité à la précarité et à la communauté. En convoquant ponctuellement d'autres opus du cycle – *Augustino et le chœur de la destruction* (2005), *Naissance de Rebecca à l'ère des tourments* (2008), *Le jeune homme sans avenir* (2012) et *Aux Jardins des Acacias* (2014) –, je tâcherai ainsi de faire valoir comment les êtres les plus marginaux de cet univers se rassemblent autour de performances subversives qui cherchent à déjouer les rapports de domination et à renverser l'exclusion, et y réussissent parfois ; sous la direction de Yinn, les artistes du Saloon parviennent effectivement à ouvrir momentanément dans le monde qui les entoure – en de courts instants sans cesse à rejouer – des espaces de liberté où évoluer, être pris en compte et même, parfois, se réaliser hors des normes établies. Je me pencherai d'abord sur la précarité qui marque l'existence de certains

¹ Marie-Claire Blais, *Mai au bal des prédateurs*, Montréal, Boréal, 2010, 4^e de couverture. Désormais abrégé dans le texte en *M*, suivi du numéro de la page.

personnages qui gravitent autour du Saloon en tâchant d'éclairer la manière dont l'expérience de l'injure et de la honte peut nourrir l'impulsion performative. J'étudierai ensuite la performativité telle qu'elle s'incarne sur les planches du Saloon comme dans une pluralité d'apparitions publiques orchestrées par Yinn et sa troupe. C'est enfin les idéaux et les rapports humains qui animent la communauté du Saloon qui retiendront mon attention alors que je tenterai d'y déceler les marques d'une utopie.

Lors d'une conférence livrée à Madrid en 2009, Judith Butler reconsidère le concept de performativité, central à son travail, au regard de la notion de précarité. Ainsi, précise-t-elle, si le genre est une construction sociale et que sa reproduction constitue une performance, la performativité implique la reconduction de normes et elle est donc toujours une négociation avec le pouvoir². Or tous ne sont équitablement armés pour mener cette négociation, car elle est intimement liée à la reconnaissance de l'individu en tant que sujet – reconnaissance dont les conditions (« *terms of recognition* ») déterminent à l'avance qui compte, et qui ne compte pas³. Il existe toutefois la possibilité que la performativité achoppe et que la reproduction du pouvoir produise des effets inattendus et étonnants ; ainsi naissent parfois des performances subversives qui ouvrent des potentialités d'exister sous de nouvelles balises⁴. Perturbant la reconduction des normes, ces performances les détournent, les esquivent ou les mettent à mal et recèlent en cela un puissant pouvoir de transformation sociale. Ainsi les personnages de *Soifs* les plus enclins à la performativité sont-ils souvent précisément ceux qui ne répondent pas aux « *terms of recognition* » qui régissent la société dominante ; plusieurs en sont vulnérabilisés et évoluent dans des conditions précaires. Butler s'est attachée à définir cette précarité :

« Precarity » designates that politically induced condition in which certain populations suffer from failing social and economic networks of support and become differentially exposed to injury, violence, and death. [...] Precarity is, of course, directly linked with gender norms, since we know that those who do not live their genders in intelligible ways are at heightened risk for harassment and violence⁵.

Cette précarité a intimement à voir avec *qui compte comme sujet*, et ceux

² Cf. Judith Butler, « Performativity, Precarity And Sexual Politics », *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, vol. 4, n° 3, 2009, p. i.

³ *Ibid.*, p. iv.

⁴ *Ibid.*, p. iii.

⁵ *Ibid.*, p. ii. « La précarité désigne cette condition, induite politiquement, de certaines populations qui souffrent de la défaillance des filets de protection socioéconomiques et qui sont exposés à la blessure, à la violence et à la mort. [...] La précarité est, bien sûr, directement liée aux normes du genre en ce que nous savons que ceux qui ne vivent par leur genre de manière intelligible s'exposent à un risque accru de subir agressions et violences. » [Je traduis].

qui existent à l'extérieur des normes établies sont particulièrement susceptibles d'être stigmatisés ou invisibilisés, de n'être pas reconnus, compris et acceptés – « *misrecognized* » ou « *unrecognized*⁶ » – non seulement aux yeux de leurs concitoyens, mais également par la loi. Voilà qui résonne de manière particulièrement féconde avec les personnages qui gravitent autour du Saloon Porte du Baiser, à commencer par Petites Cendres, prostitué, junkie et sidéen se décrivant lui-même comme « un travesti pauvre, sans attraits⁷ », « un junkie mal nourri, aux dents cassantes, souvent cassées par les coups d'autres junkies » (A, 214). Cumulant les oppressions et sans cesse la cible d'injures et de violence, Petites Cendres évolue dans la « peur de l'outrage, de l'humiliation » (A, 212), résigné à « toujours fuir la persécution », et ce « depuis le jour de sa naissance⁸ ». La voix narrative du cycle, que l'on sent poindre dans la lucidité du regard posé sur Petites Cendres, lui réserve une attention privilégiée et se montre particulièrement sensible au statut précaire de ce personnage qui apparaît comme le plus marginalisé des marginaux. Elle établit nettement une distinction entre les possibilités d'action qui s'offrent à Petites Cendres et les moyens dont dispose Yinn, directeur artistique du Saloon Porte du Baiser :

Et Petites Cendres revit l'une des représentations de Yinn [...] dont il n'avait pas compris l'excès de liberté ou de provocation, c'est sans doute qu'il ne pouvait être lui-même, Petites Cendres, ni aussi libre ni aussi provocant que l'était Yinn, que si dans sa vie de tous les jours Petites Cendres était toujours en état d'infraction, Yinn violait tous les interdits, tous les tabous, même ceux qui auraient pu desservir sa beauté, sans que cela soit vraiment rigoureux pour lui de le faire (M, 87-88).

Ainsi la performance subversive dont Yinn est un virtuose n'est-elle pas aussi facilement accessible à Petites Cendres, prostitué et toxicomane constamment « en état d'infraction » et sans cesse assailli par le manque et par la violence de ses clients. Or cette vulnérabilité qui tisse le quotidien d'être comme Petites Cendres semble constituer un terreau fertile pour l'impulsion performative. Petites Cendres est effectivement la cible des insultes de ses clients, qui le traitent de « pouilleux », de « Nègre » (A, 247), de « Chien de Noir » (A, 117) ; ses amis ne sont pas plus tendres à son endroit, le qualifiant de « prétentieux » (A, 15) « tout dépenaillé » (A, 115) et « mal accoutré » (A, 246). Petites Cendres lui-même se dit « dépareillé et laid » (A, 84) et, dans ses échanges fantasmatiques avec la révérende Ezéchielle, il se voit qualifié par elle de « fils de personne » (A, 246), de « poulet sans

⁶ *Ibid.*, p. iii.

⁷ Marie-Claire Blais, *Augustino et le chœur de la destruction*, Montréal, Boréal, 2005, p. 216. Désormais abrégé dans le texte en A, suivi du numéro de la page.

⁸ Marie-Claire Blais, *Aux Jardins des Acacias*, Montréal, Boréal, 2014, p. 13. Désormais abrégé dans le texte en JA, suivi du numéro de la page.

plumes », de « fils perdu⁹ », de « chétive créature » et de « brebis sacrificiell[e] » (R, 268). Criblé d'injures par ses clients et diminué par ses plus proches alliés, Petites Cendres en vient à s'insurger contre son sort et à vouloir le renverser en affirmant sa condition de sujet : « est-ce une façon de me parler, j'ai mal dans ma dignité, dit Petites Cendres, je suis une vraie personne, moi » (A, 86). Il y a là quelque chose de ce que Butler qualifie de réponse « habilitante » au discours haineux, mécanisme performatif qu'elle étudie dans son ouvrage *Le pouvoir des mots* (1997). La philosophe y élabore effectivement une théorie de la subversion selon laquelle le discours haineux peut engendrer une réponse critique de la part de celui ou de celle qui en est la cible. Butler s'intéresse ainsi à la possibilité qu'a le sujet injurié de rompre avec le contexte dans lequel est proférée l'injure pour la récupérer et l'investir de significations nouvelles :

Ainsi, une adresse injurieuse peut sembler figer ou paralyser la personne hélée, mais elle peut aussi produire une réponse inattendue et habilitante. Si faire l'objet d'une adresse, c'est être interpellé, une appellation offensante risque aussi d'engendrer dans le discours un sujet qui aura recours au langage pour la contrer. Quand l'adresse est injurieuse, sa force s'exerce sur celui qu'elle blesse¹⁰.

Un passage où Petites Cendres est témoin d'un échange entre la danseuse Sluttie et l'un de ses clients est révélateur de cette dynamique :

l'homme au chapeau de paille, en posant sa main sur l'épaule du garçon, l'appelait Sluttie, tout en lui avouant qu'il ne pouvait pas vivre sans elle, le mot "elle" alluma l'âme de Petites Cendres, tiens, pensa-t-il, je pourrais passer au vestiaire enfiler ma robe noire à fleurs et n'être plus qu'une fille qui danse [...], une fille ça ne se voit pas, sauf si on s'appelle Sluttie et qu'on a un corps de boxeur (NR, 202).

Ce qui renverse Petites Cendres dans cette scène est une affaire de pouvoir et de langage : la danseuse Sluttie, qui se fait traiter de « petite salope » (NR, 202) par l'homme au chapeau, parvient à renverser cette injure et à la revendiquer comme son nom de scène. Plus encore, ce « garçon » se fait appeler « elle » malgré son « corps de boxeur ». Cette capacité à devenir autre, à se transformer en transgressant les impératifs biologiques et les catégories sociales « allum[e] l'âme de Petites Cendres » et ouvre en lui un monde de possibles nouveaux.

Les êtres qui, comme Petites Cendres, se voient tous les jours refuser le statut de sujet apparaissent ainsi particulièrement susceptibles de ressentir ce qu'Eve Kosofsky

⁹ Marie-Claire Blais, *Naissance de Rebecca à l'ère des tourments*, Montréal, Boréal, 2008, p. 267. Désormais abrégé dans le texte en NR, suivi du numéro de la page.

¹⁰ Judith Butler, *Le pouvoir des mots. Discours de haine et politique du performatif*, tr. fr. Charlotte Nordmann, Paris, Amsterdam, 2017 [1997], p. 22-23.

Sedgwick nomme « *the impulse to the performative*¹¹ ». Pour la théoricienne, cela a fort à voir avec l'expérience de la honte, qui est pour elle « *a near-inexhaustible source of transformational energy*¹² ». Dans un article de 1993 repris dans *Touching Feeling* (2002), Sedgwick élabore une véritable théorie de la honte selon laquelle l'identité et la résistance *queer* sont toutes deux enracinées dans des expériences de honte vécues par les individus. Elle estime ainsi que ces expériences peuvent être métamorphosées ou transfigurées, mais qu'on ne peut s'en purger complètement. Au contraire, leurs traces se déposent en nous et façonnent notre personnalité qui se compose comme un registre de toutes ces expériences fondatrices¹³. Sedgwick place ainsi la honte à l'origine de l'impulsion performative :

[Shame] generates and legitimates the place of identity – the question of identity – at the origin of the impulse to the performative, but does so without giving that identity space the standing of an essence. It constitutes it as to-be-constituted, which is also to say, as already there for the (necessary, productive) misconstrual and misrecognition¹⁴.

Une méditation de Yinn permet d'illustrer cette étonnante articulation entre honte et performativité, qui semble être à l'œuvre chez le personnage de Mon Capitaine :

pendant qu'on l'adulait, l'aimait pour ce qu'il n'était pas, que la main d'un homme explorait son corps, c'est là que Thomas, mon Capitaine, [...] avait éprouvé un étourdissement, celui d'une ivresse repue qui soudain le faisait chanceler de honte, oui, avait dit mon Capitaine à Yinn, j'ai soudain senti qu'il me fallait renaître ou mourir de cette félicité, de mes excès de vanité, d'adulation, que mon corps en avait assez (M, 220).

L'impulsion performative dont parle Sedgwick apparaît effectivement intimement liée ici à l'identité : celle de Mon Capitaine, bouleversé de se voir pris pour *ce qu'il n'est pas*. Or cette incompréhension – « *misconstrual and misrecognition* » dans les mots de Sedgwick – se montre finalement « productive » au sens où, face à la honte, Thomas se pose puissamment la question de son identité. Mon Capitaine entreprend alors une transformation profonde, délaissant sa carrière de mannequin pour « adopter une vie plus sauvage sur l'eau » (M, 219). Il en va de manière analogue chez Jason :

¹¹. Eve Kosofsky Sedgwick, « Shame, Theatricality, and Queer Performativity », dans *Touching Feeling*, Durham, Duke University Press, 2002, p. 64.

¹². Eve Kosofsky Sedgwick, « Shame, Theatricality, and Queer Performativity », *GLQ. A Journal of Lesbian and Gay Studies*, n° 1, automne 1993, p. 4.

¹³. Eve Kosofsky Sedgwick, *Touching Feeling*, op. cit., p. 62-63.

¹⁴. *Ibid.*, p. 64. « [La honte] génère et légitime la place de l'identité – la question de l'identité – à l'origine de l'impulsion performative, mais le fait sans donner à cet espace d'identité le statut d'essence. Elle le constitue comme à-faire, et donc aussi comme déjà là pour la (nécessaire et productive) mécompréhension et méconnaissance. » [Je traduis].

l’embarras de Jason dans ses vêtements sur la photo ne rappelait-il pas à Yinn ces sobriquets de la méchanceté qu’avait subis Jason de la part de ses camarades dans une cour d’école, Jason, gros garçon, [...] voilà ce qu’exprimait le sourire flou de Jason, pensait Yinn, l’appréhension des coups reçus, mais la transformation de Jason, c’est qu’il s’était redressé, [...] il avait déjoué les insultes et les coups, et n’était-ce pas cela vivre, toujours posséder ce droit de se refaire, de changer (M, 219).

Devant l’expérience honteuse de l’intimidation vécue dans sa jeunesse, Jason apprend à *déjouer* l’injure et œuvre à se transformer. Ainsi refuse-t-il désormais de cacher son corps, ses « bras ronds tatoués » décrit à maintes reprises par Petites Cendres, ne portant désormais « que des débardeurs même par temps froid » (M, 40). C’est toutefois Yinn qui apparaît comme le maître incontesté de la métamorphose dans *Mai au bal des prédateurs* de même que dans le cycle *Soifs* en général, se disant lui-même « fait pour toujours changer, se modifier » (M, 315). Or Petites Cendres, fin observateur des états d’âme de Yinn, lit dans son effervescence incessante et sa soif de transformation les vestiges d’un passé douloureux : « ne fallait-il pas toujours désennuyer Yinn, l’égayer dans sa mélancolie, celle des ligotés sur une plage thaïlandaise coulant au fond des mers, le divertir d’un spleen profond dont sa mère seule avait l’explication en remontant vers leurs temps d’errance » (M, 44). Ainsi la propension à la performativité et à la transformation de soi est-elle liée à maintes reprises à la précarité ainsi qu’à des expériences fondatrices de la honte, de l’injure, du rejet et de la violence.

La transformation de soi est par ailleurs présentée, dans le cycle *Soifs*, comme un pouvoir d’action sur sa propre vie, et cette capacité à se changer soi-même y est largement valorisée. Victoire, artiste transsexuelle, apparaît par exemple comme celle qui a réussi à réinventer son identité. Tous les possibles semblent être contenus dans son passé, que plusieurs personnages ignorent, mais également dans son futur ; ainsi est-elle posée comme une « femme de l’avenir » :

Victoire, dont on ignorait le prénom masculin, celui de sa vie passée, que cachait-il qu’il ne pouvait dire, quelle était sa profession lorsqu’il était encore un homme, on pouvait tout imaginer, pensait Petites Cendres, qu’il avait été marin, boxeur, militaire, pilote d’avion, ingénieur, peut-être même un sportif au nom illustre [...] qu’il était rassérénant de penser à Victoire, car elle était une femme de l’avenir (JA, 203).

Le nom féminin dont se dote Victoire témoigne de sa métamorphose, qui est un triomphe sur les impératifs biologiques. Il n’est pas rare chez Marie-Claire Blais que le nom des personnages marque de la sorte leur transformation, voire leur rédemption. Il en va ainsi pour Andrew Adam, alias Fleur, qui « retrouve son nom avec dignité

dans sa nouvelle vie de virtuose en Europe¹⁵ ». De même, Cœur Vaincu devient Cœur Triomphant lorsqu'il tombe amoureux de son inséparable « Je Sais Tout » (*M*, 164). Une dynamique semblable opère chez Bryan qui, selon Kim, « dit s'appeler Brillant, ce prétentieux, parce qu'il écrit des livres dont personne n'a jamais lu une seule ligne¹⁶ ». Ainsi son nom semble-t-il marquer son passage de l'écriture à la littérature orale après la perte de ses manuscrits dans la « Troisième Grande Dévastation » (*JH*, 56). Sortir de la Nuit, la perruche de Lucia a, elle aussi, un nom à valeur performative :

le nom de ma perruche sera Sortir de la Nuit, c'est déjà tout écrit sur la liste, j'ai aussi écrit, Lucia, souviens-toi d'être persévérante, souviens-toi aussi que seul le présent est habitable, souviens-toi, Lucia, Sortir de la Nuit, Sortir de la Nuit [...], quand j'oublierai son nom, elle me le rappellera par son sifflement [...] je ne pourrai jamais rien oublier, non, rien, pensait Lucia, et peu à peu je ne serai plus happée par des trous de blancheur, non, jamais plus. (*JA*, 136)

Le nom de la perruche agit effectivement comme un performatif en ce que Lucia le choisit, justement, pour *sortir de la nuit* et pour ne plus être « happée » par l'oubli. Lorsqu'elle prononce ce nom, il joue le rôle pour lequel il a été inventé : il lui rappelle son existence et cet oubli qu'elle s'attèle à combattre. « Sortir de la Nuit » a par ailleurs une connotation de renversement et une valeur lumineuse que l'on retrouve aussi dans les noms de Victoire, Brillant et Cœur Triomphant.

C'est toutefois chez la troupe du Saloon Porte du Baiser que l'impulsion performative prend à mon sens sa forme la plus puissante dans le cycle *Soifs*. La performativité est effectivement particulièrement présente sur les planches du cabaret de Yinn, qui présente aux spectateurs des numéros de danse, de chant et d'effeuillage qui étonnent et séduisent tout à la fois le public. Un numéro de Robbie alliant danse et chant est caractéristique des performances qui s'y déroulent et qui sont décrites en grand nombre dans *Mai au bal des prédateurs* :

voici Robbie notre splendide fée voyou, notre adorable Robbie, [...] et la voix mélodieuse de Robbie qui chantait sur scène, dans son décolleté de velours noir, ses longs gants montés jusqu'à l'épaule, chaussé de ses bottes en peau de léopard, bien que tout ce que voyait Petites Cendres fût une illusion, l'étoffe malmenée des bottes, le chapeau, les gants si longs, enveloppants, eux aussi d'illusoires articles, pensait Petites Cendres, posés, interchangeable, sur le corps affriolant de Robbie, qui dans quelques heures serait quelqu'un d'autre, danserait et chanterait autrement, comme s'il pouvait changer de corps comme de costume, avec une aise extrême, presque coulante, serpentine » (*M*, 82-83).

Bien que Robbie performe avec virtuosité le féminin, Petites Cendres, qui fréquente les

¹⁵ Marie-Claire Blais, *Une réunion près de la mer*, Montréal, Boréal, 2018, p. 263.

¹⁶ Marie-Claire Blais, *Le jeune homme sans avenir*, Montréal, Boréal, 2012, p. 53. Désormais abrégé dans le texte en *JH*, suivi du numéro de la page.

coulisses du cabaret, n'est pas dupe de cette performance. Il sait y déceler ce qui fait illusion : le « féminin » que met en scène Robbie tient à ses bottes, à ses gants, à ses gestes et à son chant. Le genre performé par Robbie n'est finalement qu'une parure, et donc une construction imitable par tous. C'est là ce qui intéresse Judith Butler dans *Trouble dans le genre* (1990), à savoir la performance subversive des *drags*, qui met éloquemment en lumière l'inadéquation entre le genre performé et le sexe biologique. En imitant le féminin, le *drag* en pointe l'artificialité :

Si le *drag* produit une image unifiée de la « femme » (ce qu'on critique souvent), il révèle [...] implicitement la structure imitative du genre lui-même [...]. La parodie du genre révèle que l'identité originale à partir de laquelle le genre se construit est une imitation sans original¹⁷.

Ainsi la performance du *drag* montre-t-elle que toute vérité du genre est une *fabrication* et que nous sommes dans des *effets* de vérité par rapport au sexe biologique. Il est par ailleurs à noter que le terme « parodie » qu'emploie Butler pour parler de la performance du genre est également utilisé par Herman pour désigner les numéros du Saloon : « nous avons au cabaret les meilleures parodies, qu'elles soient d'un goût vulgaire parfois, voyez ce que nous tentons de dire en dessous » (*M*, 108), annonce-t-il dans la rue. Les accessoires, les intonations et les mouvements associés à la féminité qu'emploie Robbie renvoient ainsi à des codes qu'il est possible de reproduire, de parodier. Il semble en aller de même pour ces « sexes en caoutchouc » et ces « seins d'apparat » (*M*, 49) qu'il remue sur scène, « attirant ainsi tous les regards » (*JH*, 100) : ces ersatz d'organes sexuels sont à la fois des accessoires factices et des symboles qui parviennent avec succès à faire signe vers cette construction sociale qu'est le genre, au même titre que la « couronne de papier en faux or » (*JH*, 123) suffit tous les ans à « couronner reine » (*JH*, 283), une danseuse du Saloon à l'occasion du carnaval.

Les artistes de la troupe de Yinn configurent également des performances où le genre se fait indécidable et pluriel, où les contraires s'allient et fusionnent – ce que présageait déjà le qualificatif employé pour présenter Robbie au public dans l'extrait précédent, « splendide fée voyou ». Il en va ainsi d'un numéro qu'Herman décrit à Petites Cendres : « 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 » (*M*, 138). Herman y fait plus tard référence comme à « son étonnant numéro de la femme à l'homme, l'homme à la femme » (*M*, 145). Passant du

¹⁷ Judith Butler, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, tr. fr. Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, 2010 [1990], p. 261.

féminin au masculin, puis encore au féminin, Herman produit dans ce numéro un cercle harmonieux et infini où le genre est posé comme un continuum, réfutant de ce fait la binarité imposée par ce que Butler nomme « la fiction régulatrice de la cohérence hétérosexuelle¹⁸ ». Herman semble effectivement parvenir à performer les attributs du masculin et du féminin de manière inclassable, sans qu'il soit possible de déceler à quel moment l'on passe d'un pôle à un autre, produisant un brouillage qui contrecarre la dichotomie homme-femme. Ainsi Herman est-il convaincu qu'il existe en chacun la potentialité d'une telle harmonie, idée que réitère Fatalité dans un souvenir de Robbie : « quel homme viril j'étais alors et combien je t'impressionnais, homme le jour, femme le soir dans les boîtes de nuit, la ronde complète des sexes, un accomplissement parfait dans la performance des corps, dirait Herman » (*JH*, 126). On retrouve aussi cette fluidité à l'œuvre dans une représentation finale du cabaret qualifiée de « noces qui seraient célébrées en secret, noces féeriques, car ce serait l'alliage des sexes de même qu'un mélange de couleurs, mémorable moment de fusion dans les lueurs de la scène » (*M*, 54). Dans un « alliage des sexes » qui échappe à toute essence, les danseuses parviennent ainsi à passer avec fluidité d'une identité à l'autre.

Or c'est encore Yinn qui apparaît comme le maître incontesté de la métamorphose, à la fois sur scène et hors scène. Portant en lui « l'homme et la femme, la fille et le garçon » (*M*, 44), Yinn est tour à tour « déesse des jours brillants » (*M*, 11), « prince d'Asie » (*M*, 11), « chef » (*M*, 18), « reine majestueuse », « garçon fonceur, presque batailleur » (*M*, 18-19), « petit voyou » (*M*, 45) et « femme superbe divinisée sur ses talons de verre » (*M*, 50). Tantôt une « dame très lasse » et « une amante que tourmentait un amour adultère, une princesse eurasienne indolente ou dépérissante » (*M*, 105), il devient ensuite une « reine fine et musclée » (*M*, 118), « un garçon ordinaire » (*M*, 137), une « star au cabaret » et, enfin, un « garçon à tout faire » (*M*, 314). À la fois surnommé « Prince Thaï » (*M*, 26), « princesse » (*M*, 40), « mère samourai » (*M*, 110) et « reine mère » (*JH*, 289), Yinn semble par ailleurs pouvoir occuper tous les rôles à la fois. Cette logique de l'accumulation qui régit les descriptions de Yinn, dont l'identité ne semble jamais pouvoir être circonscrite en un mot, en fait un personnage de plus en plus fuyant à mesure que l'on tente de le définir. Ainsi est-ce en vain que Yinn se voit « exposée à tous les passants, dévisagée, palpée par toutes les mains, comme s'il eût été saisissable alors qu'il ne l'était pas » (*M*, 320). Voilà qui semble être le propre de l'artiste, « fait pour toujours changer, se modifier » : « l'artiste [est] avant tout un être de métamorphoses, [...] un être de révolution » (*M*, 315). S'inventant et se créant sans cesse, l'artiste apparaît comme une figure particulièrement encline à la performativité.

¹⁸ *Ibid.*, p. 258.

Yinn est d'ailleurs un être productif qui fabrique et fait exister ce qui n'existe pas encore : cousant des costumes élaborés, confectionnant des décors, créant des mises en scène et organisant des spectacles, Yinn fait advenir et perdurer pour sa troupe et son public toutes sortes de créations fantaisistes et étonnantes. « [M]inutieuse [...] de toute parcelle recouvrant le corps de ses filles » (M, 43), Yinn, grâce à ses « florissants tissus », ses « carnations roses » et ses « fastueuses perruques » (M, 211), transforme et façonne aussi celles dont il est le directeur artistique bienveillant et omniprésent. Ainsi Cheng, danseur « maladroit » au « maintien relâché » et aux « épaules courbées » que Yinn exhorte à être « plus gracieux » (M, 183) dans *Mai au bal des prédateurs* devient-il le « danseur le plus délicat, le plus perfectionné » (JH, 74) du Saloon : « Cheng, le second Prince d'Asie [...] qu'on appelait jadis le Suivant et que les mains de Yinn, magistrales et douces, avaient modelé, formé, pour ces festins des sens de la nuit » (JH, 205). La matérialité du travail de l'artiste, qui *modèle* et *forme* de ses mains, apparaît ici dans toute sa splendeur. La confection, le maquillage, le costume et la danse jouent également un rôle prépondérant pour les personnages qui évoluent hors de l'univers du Saloon et dont les performances subversives font l'économie du dispositif scénique. C'est par exemple avec « un peu de rouge à lèvres, une ombre de mascara sur les cils, le chapeau noir rabattu sur le front, la danse la plus osée, les looks les plus sexy » (JH, 213) que Mick performe un genre qui échappe à la binarité. De même, c'est avec « la cravate de Jules [...] mollement nouée à son cou au-dessus de son t-shirt » (JH, 219), symbole hautement stéréotypé de la masculinité, que Lou tend dès *Le jeune homme sans avenir* à s'identifier comme un garçon.

Se distinguant par l'abondance des performances scéniques qui y sont présentées, *Mai au bal des prédateurs* est également un opus du cycle *Soifs* particulièrement traversé de scènes de défilés, de processions et de parades publiques qui se font écho, à commencer par la procession funéraire pour Fatalité qui inaugure le récit. Un orchestre de musiciens noirs jouant du blues en procession vers le cimetière des Roses est également vu – ou imaginé – par Mère depuis son pavillon. Le défilé qu'organise Yinn pour les anciennes artistes du Saloon atteintes du sida, événement central dans le roman, a par ailleurs son pendant africain moins fastueux que celui des « filles » : un défilé de milliers de « femmes, [d']hommes, [d']enfants, tous semblables à l'Africaine Rosinah, [et qui] eux n'étaient pas en limousine, mais dans des charrettes ou à pied » (M, 302). C'est Herman qui a l'initiative du défilé des anciennes artistes du Saloon :

j'irai les chercher toutes dans leurs repaires, disait Herman, là où la ville les a parkés, dans des appartements, des logements à part, telle une colonie de lépreux [...] j'irai les chercher toutes, afin qu'elles chantent et dansent au cabaret

une fois encore, qu'elles marchent, défilent dans la rue, dans la dignité de leurs costumes de jadis, [...] comme l'a fait Fatalité, ne connaissant plus la fatigue, la honte, seulement l'honneur d'être jusqu'au bout une artiste, ou une princesse, sans déchoir jamais de ce rang, car je te le dis, Yinn, il n'y a pas d'amour pestiféré, il n'y a personne qui mérite ce sort de l'opprobre (*M*, 208-209).

Déjà dès cette première mention, c'est sous le signe de la transformation performative de « la honte » et de « l'opprobre » en « dignité » et en « honneur » qu'est placé le défilé. Il y a là quelque chose de la rhétorique de la fierté qui est devenue un véritable cri de ralliement au sein des mouvements de libération gais et lesbiens, et qui se fonde sur une stratégie performative de renversement du discours. Souhaitant exhiber ce qui est invisibilisé et accueillir les plus ostracisées, Herman défend son projet en évoquant le travail du photographe Roy DeCarava, qui a photographié Harlem avant l'abolition de la ségrégation raciale :

ce qui est camouflé par complaisance doit être vu, ce qui n'est pas dit doit être dit, le photographe en soulevant le rideau sur des danseurs noirs dans les rues de Harlem semblait dire, saviez-vous que des gens existent ici, ceux dont vous n'aimez pas la couleur, les voici dansant sous des lumières au néon, chantant sous la pluie, [...] saviez-vous qu'ici, quelque part dans leur enclave, votre mépris n'a jamais su les atteindre, qu'ils ont eu le courage de vivre librement (*M*, 216).

Rendant visible la liberté et la joie qui en secret triomphent dans Harlem – dont la caractérisation comme « enclave » ne peut que faire songer au Saloon –, cette dynamique du dévoilement est également à l'œuvre lors du défilé des filles, que les mains de Yinn transforment pour une soirée ; maquillage, perruques et costumes leur donnent le courage de revendiquer l'espace public. C'est là où la performativité opère de manière particulièrement éloquente, puisque dès que les filles investissent effectivement l'espace de la rue, la parade accomplit précisément ce que visait Herman, c'est-à-dire que les filles soient vues et acceptées : le « défilé [est] splendide, les passants sont ravis, étonnés » (*M*, 215), les filles sont rayonnantes et « on les applaudit, on les admire, [...] la foule est avec elles » (*M*, 298). Malgré ces marques d'approbation de la part du public, Yinn est accablé par l'aspect « carnavalesque » (*M*, 215) de ce qu'il perçoit comme une « procession de défuntes », de « princesses déjà mortes » telles d'« agonisantes fées sur le trottoir » (*M*, 213), et qui lui rappelle le défilé que peint James Ensor dans *Masques raillant la mort* (*M*, 297). La procession tient effectivement de la danse macabre ; or cet aspect n'est pas anodin dans la mesure où ce motif artistique comporte un fort élément de satire sociale, soulignant la vanité des distinctions de classe et l'égalité de tous devant la mort, qui fauche les pauvres comme les riches. De manière analogue, le carnavalesque qu'évoque Yinn permet selon Bakhtine un renversement temporaire des hiérarchies, des institutions et des valeurs, et reprend les outils culturels des classes

sociales dominantes pour s'en moquer¹⁹. Ces dynamiques subversives résonnent ainsi de manière particulièrement féconde avec le projet d'Herman. Autant pour le carnavalesque que pour la danse macabre, le renversement produit est momentané, temporaire, comme est temporaire le sursis qu'accorde aux filles l'« enchantement [de] cette nuit sous les étoiles » (*M*, 257) – qui ne les guérit pas, mais constitue pour elles une lueur d'espoir.

Le « défilé de fantômes » (*M*, 212) que rendent possible Yinn et Herman, Vénus l'invoquait par ailleurs déjà lorsqu'elle était encore tout jeune, ce qu'elle se remémore à l'âge adulte :

on l'appelait ainsi, le cimetière des Roses, car chaque jour quelqu'un venait déposer sur les tombes des roses rouges, et je me demandais si, la nuit venue, ces jeunes gens les nuits de pleine lune, oui, pourquoi ne soulevaient-ils pas le couvercle de la boîte rigide pour danser, chanter, entre les herbes, des roses rouges entre les dents, oui, pourquoi pas, je me disais, c'est sûr que la nuit ils quittent leurs obscurs caveaux, reviennent à leur jeunesse demeurée intacte, qu'ils dansent, chantent (*NR*, 90).

S'imaginant une scène presque identique, Petites Cendres en appelle lui aussi au retour des morts parmi les vivants : « qui sait si, au cimetière des Roses, tous ces jeunes gens ne se levaient pas la nuit pour converser entre eux, pensait Petites Cendres, libérant leurs énergiques fantômes jusqu'à l'aube, fuyant le monde diurne [...], faussement morts, [ils] se levaient pour aller danser, s'adonner à leurs valse, dans les clubs » (*JA*, 17, 147). Dans *Aux Jardins des Acacias*, c'est la créativité de Yinn qui parvient en quelque sorte à exaucer à nouveau ce souhait, ramenant à la mémoire des spectateurs du Saloon les danseuses malades qui en étaient jadis les vedettes et permettant à ces dernières de demeurer présentes au sein de leur communauté :

[Yinn] avait fait tapisser de toiles tous les bancs et tabourets du bar, et sur ces toiles avait peint les portraits de chacune des célébrités du Saloon [...] il vaut mieux que Fatalité et Herman soient ici, avec nous, respirent tous les effluves de nos corps, quand s'échouent sur leurs têtes des clients soûls, qu'incinérés ou se décomposant sous la terre (*JA*, 36, 38).

L'inclusion sans frontière que prône Yinn semble donc bien s'étendre par-delà la mort et viser le triomphe de la vie et de la fête sur toutes les tragédies. De même, après le décès d'Herman, sa mère fait revivre chaque soir le souvenir de son fils et du message d'ouverture qu'il prônait :

tant que je serai vivante, dit-elle, mon fils sera vivant à travers moi, vous savez,

¹⁹ Cf. Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, tr. fr. Andrée Rebel, Paris, Gallimard, coll. « Traduire, écrire, lire », 1970 [1965], 471 p.

Petites Cendres, que tous les soirs je montre les vidéos où il chante et danse, [...] et on continue de l'applaudir et de rire en écoutant ses provocations, car mon fils n'aimait pas la bêtise, l'ignorance et aimait provoquer, surprendre, oui, disait la mère d'Herman, à sa façon il a travaillé à ce que les mœurs évoluent, se transforment » (JA, 93).

Cette transformation sociale à laquelle en appelait Herman, ce sont les actes de résistance publiques comme les parades, les spectacles et même les fêtes qui s'organisent autour du Saloon qui semblent recéler dans *Soifs* la capacité de la faire advenir peu à peu. La résistance à l'oppression et à la précarité y prend le plus souvent une dimension collective. Si Mick, par exemple, qui subit la discrimination de camarades de classe refusant qu'il monte avec eux dans l'autobus scolaire, « march[e] jusqu'au Collège en dansant, comme cela [lui] plaît » (JH, 213) et s'affiche publiquement sans chercher à dissimuler son identité, car « c'est au grand jour [qu'il] veut vivre et chanter » (JH, 214), sa résistance individuelle se transforme rapidement en un mouvement collectif de lutte au harcèlement : « ce serait l'Alliance, le Pacte du refus de toute discrimination, Mick et ses amis lèveraient sur les toits des écoles, des collèges de la ville, leur bannière, un drapeau or, bleu et mauve ou bien un drapeau blanc comme pour inviter le territoire ennemi à la paix » (JH, 241). Ce mouvement, que Mick parvient effectivement à mettre en branle, est par ailleurs doté d'un drapeau qui n'est pas sans rappeler celui de la « Grande Fête de la diversité triomphante », ce « vaste drapeau arc-en-ciel de la Fierté, du Triomphe de la Diversité » qui est « promené dans la ville, d'un côté de la mer à l'autre, d'un océan à l'autre » (JA, 150). Autre manifestation publique de résistance à l'exclusion, cette grande fête concentre d'ailleurs bon nombre des dynamiques performatives évoquées jusqu'ici, que l'on songe par exemple au renversement de la honte en fierté, de l'invisibilisation en exhibition ou de l'impuissance en triomphe. Divers mouvements d'inclusion se font ainsi écho et forment un riche réseau de renvois au sein du cycle *Soifs*, contribuant à y faire ouvrir de nouvelles possibilités d'exister hors de l'oppression des normes.

Le Saloon Porte du Baiser figure dans l'univers de *Soifs* comme un lieu d'inclusion totale apte à diffuser un puissant message d'ouverture, voire à fléchir les lois qui régissent la société dominante ; c'est en cela que la communauté du Saloon peut apparaître comme une véritable utopie. C'est effectivement un projet artistique tout à fait radical que nourrit Yinn et qui oriente les activités du Saloon. Ce projet est décrit à la faveur d'un numéro où Yinn se transfigure « de la très belle femme qu'il [est] » en une femme « d'une laideur insensée » (M, 88) :

l'on criait bravo autour d'elle, bravo, oui, [...] comme si Yinn avait exprimé sous les différents masques de la beauté et de la laideur son dégoût de tout opprobre

et de toute oppression, qu'elle incitait ainsi à la plus radicale des révoltes, visant l'intolérance dans son aspect caché, que dans son inventivité elle outrepassait toutes les limites afin de mieux accaparer les consciences, que, quoi qu'elle fasse, dans l'excès ou la démesure, toujours, elle indignerait, scandaliserait, car tel était le but de sa création, oxygéner toute vie fétide du souffle de sa créatrice révolte, ne rien laisser du coma de la conscience, comme si sur la modeste scène de son cabaret elle avait reçu de Dieu l'ordre de changer le monde (M, 88-89).

La créativité et la métamorphose sont ici posées comme des antidotes à la rigidité et à la fermeture que connotent « l'intolérance », la « vie fétide » et le « coma », et l'excès comme la provocation semblent nécessaires pour conscientiser le public, combattre l'oppression et, ultimement, changer le monde. Yinn semble effectivement parvenir sinon à agir sur les consciences, à tout le moins à faire du Saloon un lieu où peuvent coexister toutes les différences et où les spectateurs se sentent protégés par sa tendresse désintéressée et sa « sympathie universelle » (M, 313) :

il lui semblait parfois [que la jeunesse] venait du monde entier, surgissant par bandes joyeuses au bas de l'escalier qui menait au cabaret, ne venaient-ils pas, ces filles et ces garçons, pour partager avec Yinn son don le plus grand, cette harmonieuse compréhension dans la détente, la tendresse, et cette tendresse n'était pas feinte, de tout ce qui était différent, en eux, [...] son âme soudain s'éclairait de joie, quand, par bandes joyeuses, filles et garçons gravissaient les marches en courant vers lui, Yinn, celui qui les attendait en souriant, dans sa céleste androgynie, sa parfaite ambiguïté, distribuant à tous, bien que d'une façon qui pouvait sembler lointaine, la même affection, le même amour » (M, 320-321).

Or si cette « vaste entreprise de conciliation » (M, 321) que mène Yinn attire de fabuleuses hordes de jeunes gens venus des quatre coins du monde et leur offre bel et bien un lieu les préservant pour un temps de la « condamnation sociale », des « infamants jugements » et même des « sentences de mort » (M, 321) qui ailleurs les attendent, l'espace du cabaret n'en est pas moins soumis aux mêmes règles et aux mêmes dangers qui régissent et menacent l'île où se déroule le cycle *Soifs*. Aussi l'espace du Saloon ne semble-t-il pas pouvoir être une utopie au sens où l'entend Foucault, qui définit les utopies comme des « emplacements sans lieu réel », des « espaces qui sont fondamentalement, essentiellement irréels²⁰ ». S'il apparaît comme une enclave, le Saloon est décrit dans une abondance de détails qui en font un lieu réel et identifiable dans l'espace de l'île, lieu qui n'est d'ailleurs pas soustrait à la menace diffuse de la haine qui plane sur elle. Ainsi Yinn craint-il qu'Herman ne s'attire cette haine lorsqu'il parcourt la ville sur son tricycle :

n'était-il pas trop dramatique dans ses harangues dans la rue, contenant trop peu sa fureur contre toute réprobation sociale sur cette scène un peu trop voyante de l'île où il eût été soudain facile d'attirer la violence, [...] et Yinn craint toujours

²⁰ Michel Foucault, « Espaces autres », dans *Dits et Écrits*, t. II, Paris, Gallimard, 2001 [1967], p.1574.

qu'Herman ne soit attaqué dans [...] cette foule dont il ne connaît ni la haine ni l'antipathie et la détestation de ce que nous sommes, Yinn dit qu'Herman, non, ne devrait pas aller si loin de ce côté hostile de la ville (M, 108-109).

Cette intuition en vient par ailleurs à se réaliser alors qu'Herman, défilant dans la rue auprès de Geisha, Cobra, Robbie et Cœur Vaincu, se voit lancer un canif qui déchire sa cape (M, 170). Yinn s'inquiète également de ce que le bruit devant le cabaret puisse y attirer les policiers (M, 297). Cette crainte laisse transparaître toute la fragilité du Saloon, qui non seulement n'est pas un lieu préservé de la violence, mais n'est pas même protégé par la loi ordinaire – au contraire, les policiers sont plutôt évités et craints. Ces inquiétudes s'ajoutent ainsi au « fardeau » (M, 282) que constitue déjà pour Yinn « l'entière précarité de toutes ces existences » (M, 144) placées sous sa protection. Le Saloon n'est donc pas un lieu complètement idyllique pour Yinn, qui tous les jours s'astreint à accueillir la foule tout en craignant « l'injure à son âme qui pourrait en jaillir » (M, 50) et qui souffre de l'indélicatesse des spectateurs qui « la touch[ent], la palp[ent] afin de voir si elle était bien réelle, avec un irrespect qui la drain[e] » (M, 214). À cette expérience douloureuse de la fétichisation que subit Yinn s'ajoutent par ailleurs des violences plus directes de la part de clients dangereux ou agressifs, comme ce vieil homme qui traite Robbie de « fille putain » et qui dit des danseuses du Saloon qu'elles sont « toutes des menteuses, des mythomanes, des conteuses » (M, 134).

Le Saloon n'est pas non plus l'incarnation d'un idéal unique, mais est plutôt animé de dissensions entre les artistes, qui ne s'entendent pas quant à la manière de créer ou de se conduire envers les clients. Si Herman considère par exemple la clientèle du Saloon comme « souvent bête, insatiable de vulgarités, noyant sans se délivrer d'eux ses préjugés dans le rire » (M, 145), Yinn tient à ce que l'on respecte ceux qui paient pour voir danser et chanter les artistes du Saloon. La communauté du cabaret est également divisée par de petites insatisfactions, comme cette « ombrageuse jalousie » (M, 84) qui mine Robbie devant la familiarité que réserve Yinn à Robert le Martiniquais. Le Saloon n'est pas non plus sans produire du rejet ; ainsi Petites Cendres, rongé d'un amour dévorant pour Yinn, en est-il toujours à la fois inclus et exclus :

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 (M, 163-164).

La description du cabaret que fait Petites Cendres depuis sa posture mitoyenne nous

interdit ainsi de l'idéaliser. Des désaccords existent même entre Yinn et sa propre mère qui, bien qu'elle veille affectueusement au bien-être des danseuses de la troupe, rejette le mariage de Yinn et Jason, et ne comprend pas que son fils défende le droit universel au mariage – « institution formelle » qui à son avis « n'est pas pour tout le monde » (M, 203). Or si le Saloon ne semble décidément pas un espace utopique, il apparaît significatif que ces dissensions existent et soient débattues à *l'intérieur même* de la communauté ; ainsi le Saloon constitue-t-il un lieu où peuvent coexister des opinions et des idéaux divergents sans que les voix dissidentes ne soient muselées ou assimilées.

Si le Saloon Porte du Baiser ne semble pas être une utopie, il m'apparaît toutefois possible d'y déceler ce que Foucault, dans une communication intitulée « Espaces autres²¹ » prononcée en 1967, a nommé une « hétérotopie ». Jorge Calderón, Dominic A. Beneventi et Margery Fee ont repris ce concept en l'appliquant spécifiquement aux espaces *queers* :

les hétérotopies *queers* sont [...] générées par des pratiques, des projets, des manières de vivre propres à des hommes et des femmes qui rejettent, renversent, subvertissent et transforment les règles et les normes hétéronormatives de la société dominante dans laquelle ils évoluent. Ne trouvant pas de place pour eux dans un espace sociopolitique homogénéisant, discriminatoire et homophobe, ils construisent des hétérotopies où ils peuvent survivre, peut-être vivre et parfois s'épanouir²².

Cette définition apparaît particulièrement pertinente pour réfléchir à l'univers du Saloon en ce qu'elle insiste sur le caractère fragile et éphémère de cette enclave où il est *parfois* possible de vivre et de s'épanouir. Ainsi la performativité est-elle sans cesse à répéter au sein du Saloon, et c'est là l'une de ses lois fondamentales : elle n'est pas éternelle, mais fragile, et sans cesse à refaire. C'est d'ailleurs là une préoccupation centrale chez Yinn que celle de la répétition. Malgré la mort tragique de Fatalité, Yinn tient effectivement à ce que le spectacle du soir ait lieu comme à l'habitude dans *Mai au bal des prédateurs* ; ainsi répète-t-il que « le spectacle doit recommencer à dix heures, Fatalité nous en voudrait de manquer à notre devoir » (M, 19), « allons, marchons, car le spectacle est annoncé pour dix heures » (M, 20), « il faudrait être de retour avant dix heures, [car] ce serait une nuit comme une autre au Saloon, même si c'est un drame, le drame de Fatalité » (M, 25), ainsi « on chantait et dansait cette nuit, aucune interruption n'était permise » (M, 180). Ce souci, chez Yinn, de ne pas faillir à la régularité des représentations du Saloon – marqué dès la 4e de couverture du roman

²¹. Voir Michel Foucault, *op. cit.*, p. 1571-1581.

²². Jorge Calderon, Dominic A. Beneventi et Margery Fee, « Frontières *queers*. Hétérotopies, lieux/non-lieux et espaces frontaliers », *Canadian Literature*, n° 224, printemps 2015, p. 9.

par la répétition de « tous les soirs » – semble répondre au caractère éphémère de la carrière de ses danseuses. Ainsi est-ce pour pallier la vulnérabilité de ses « reines » qu'il fonde une maison de retraite – d'ailleurs éloquemment nommée La Répétition :

nous aurons une maison de retraite, et des salaires de retraités, pour nos reines en vieillissement ou qui ne peuvent plus travailler sur scène, [...] car ne l'oubliez pas, dans ce louable métier, notre durée est éphémère [...], c'est en pensant à Fatalité, ajoutait Yinn, que j'ai eu l'idée de cette maison pour nos jeunes retraités, d'ailleurs je n'aime pas le mot retraité, ne dirait-on pas le dernier retranchement, l'exil vers les limbes, non, on appellera la maison La Répétition (JH, 61-62).

Le rêve de Yinn est celui d'une chaîne de solidarité grâce à laquelle les plus malades et les plus âgées des danseuses peuvent compter sur le support des plus jeunes grâce aux profits générés au Saloon ; ainsi la régularité, qui alimente cette chaîne de solidarité, y est-elle essentielle. Butler traite d'ailleurs de la solidarité dans « Performativity, Precarity And Sexual Politics », soutenant que quand des liens parviennent à se tisser entre les êtres les plus vulnérables, ces liens sont d'une force telle qu'il est impossible de les dénouer²³. C'est ce qui semble se produire chez Petites Cendres après le défilé des danseuses sidéennes :

c'était pour Petites Cendres une heure relaxante, pensait-il, quand, peu de temps avant l'aube, il pouvait sentir contre lui la compression de corps aussi solidaires que le sien dans l'épreuve, la résistance aux invasions de microbes de toutes sortes, [...] peu lui importaient leur précarité et la sienne, en cet instant, tous vivaient, exultaient d'une joie commune (M, 311).

Entouré de ses anciennes consœurs qui combattent les mêmes maux que lui, Petites Cendres se sent – pour une rare fois – délesté de ses souffrances par un sentiment d'inclusion et de solidarité. Une solidarité semblable se tisse entre les résidents des Jardins des Acacias, qui se rapprochent à mesure que les emporte la mort : « leurs liens, devant la maladie, allaient en se resserrant tout en étant de plus en plus rétrécis, de moins en moins nombreux, on parlait d'un groupe de copains d'amis, pensait Brillant tristement, quand soudain il n'y avait plus que trois ou quatre personnes » (JA, 90).

Le Saloon – comme les Jardins des Acacias, dont il permet la création – n'est donc pas simplement un lieu où les « différences sexuelles » (M, 321) sont acceptées, mais constitue un espace de solidarité et d'accueil pour toutes les différences. Le cabaret m'apparaît en cela comme un espace de résistance *queer* – au sens où :

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

²³. Cf. Judith Butler, « Performativity, Precarity And Sexual Politics », *loc. cit.*, p. xiii.

dominant, le légitime [et correspond à] une identité déessentialisée et purement positionnelle²⁴.

Le Saloon semble effectivement être un lieu où convergent tous les minoritaires ; ainsi le cabaret est-il le refuge de Petites Cendres, Robbie, Fatalité et Robert le Martiniquais, qui tous sont noirs ou métissés, et accueille les doléances de Filippo, dont le mari refuse de recevoir chez lui ses amis latinos sous prétexte qu'ils « font trop de bruit » (M, 236). Yinn en appelle aussi à ce que Cheng, dit le Suivant, y célèbre la forme de ses yeux et la couleur de sa peau, qui font « [s]a différence » (M, 183). Des personnages hors-normes et marginaux sont également accueillis au sein du Saloon, comme cette chanteuse très corpulente d'une « divine hystérie » (M, 39) ou encore cette amie naine de Robbie – toujours accompagnée de son bichon – et son compagnon à la carrure de colosse qui viennent chaque soir au Saloon, où « ils ne sont plus affligés d'être ou trop colossaux ou trop petits, on les excuse de leur taille » (M, 52). « [S]ordide est la misère pour tant d'animaux bizarres, d'espèces incongrues » (M, 41), dit Robbie à Petites Cendres dans *Mai au bal des prédateurs* ; cette phrase énigmatique prend tout son sens devant cette solidarité sans frontières qui unit les « espèces incongrues » qui coexistent au cabaret, et auxquelles semble renvoyer la définition que propose Sedgwick du *queer*, qui pour la théoricienne signifie :

la matrice ouverte des possibilités, les écarts, les imbrications, les dissonances, les résonances, les défaillances ou les excès de sens quand les éléments constitutifs du genre et de la sexualité de quelqu'un ne sont pas contraints (ou ne peuvent l'être) à des significations monolithiques. [...] Le mot *queer* lui-même signifie « à travers », il vient de la racine indo-européenne *twerkw*, qui a donné également l'allemand *Quer* (transversal), le latin *torquere* (tordre), l'anglais *athwart* (en travers)... 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 courant immémorial que le *Queer* représente est anti-séparatiste autant qu'il est anti-assimilationniste. Profondément, il est relationnel. Et, assurément, il est étrange²⁵.

Cet aspect à la fois « anti-séparatiste » et « anti-assimilationniste » du *queer* que décrit Sedgwick pourrait tout aussi bien qualifier l'écriture de Marie-Claire Blais, qui propose une inclusion sans limite des différences tout en refusant de les incorporer comme de les étiqueter. Ainsi l'écriture du cycle *Soifs* met-elle de l'avant un refus des catégories qui rejoint la fluidité identitaire des danseuses du Saloon. Le caractère oppressif de ces catégories est par ailleurs illustré par le discours des collégiens qui empêchent Mick d'entrer dans l'autobus scolaire :

²⁴ David Halperin, *Saint Foucault*, Paris, EPEL, 2000 [1995], p. 75.

²⁵ Eve Kosofsky Sedgwick, « Construire des significations queer », dans Didier Eribon (dir.), *Les études gay et lesbiennes*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1998, p. 115-116.

dis-nous, Mick, qui tu es, et nous ne te frapperons plus à la tête à la sortie de l'autobus scolaire, dis-nous, Mick, que nous puissions rire un peu, gay, transsexuel, veux-tu que nous te déshabillions, veux-tu que, ainsi on finira par savoir qui tu es, sous tes coûteux vêtements, ta lingerie féminine sans doute, on finira par savoir qui tu es (JH, 213).

Or cette tyrannie des catégories que reconduisent les collégiens n'atteint pas Mick, qui refuse de *dire*, *d'avouer* son identité ; de même Petites Cendres ne répond pas lorsqu'on le questionne sur son genre : « tu es une fille ou un homme, demanda Léo, Petites Cendres sourit sans répondre, écartant les lourds cheveux de son front » (JA, 148). Le cycle *Soifs* fait de même dans la mesure où les catégories y sont toujours imposées de l'extérieur. Lorsque Petites Cendres se compte parmi « les prostitués, les bisexuels », par exemple, c'est en citant ceux qui médisent à son sujet et l'accusent de « transmett[re] le fléau » (JA, 13). Il en va de même lorsqu'Herman soutient que les clients du Saloon ne voient dans les danseuses de la troupe « que de vagues homosexuels déguisés » (M, 145). Si la mère de Yinn parle de ces « transsexuels et autres » que défend Yinn, c'est bien parce que ses « idées [...] sur la sexualité n'ont pas bougé depuis cent ans » (M, 203). Ainsi les mots qui servent à catégoriser les identités sexuelles dans *Soifs* ne viennent-ils pas des personnages, mais semblent toujours attribuables à la parole d'autrui ou au discours social. Les « appellations [et] les mots dénonciateurs » ne sont donc pas employés par la communauté du Saloon, ce qui permet au texte de maintenir la multiplicité et la fluidité identitaires, voire de les performer en incarnant ce nouveau langage auquel en appellent Léonie et Alexandra :

ces filles dont le langage était saugrenu, pensait Petites Cendres, avaient une confiance illimitée en un avenir où les appellations, les mots dénonciateurs et accusateurs n'existeraient plus, car ces désignations avaient souvent un ton religieux et moral qui divisait, écartait, disaient-elles, [...] on aurait une tout autre façon de vivre et les mots ne seraient plus les mêmes, l'idée révolutionnaire bien que saugrenue de ces filles, c'était qu'on vivrait alors en cette époque nouvelle et aux mots renouvelés, on vivrait tous sous le Règne de la Poésie, dans l'abolition des appellations destructrices ou défaitistes, racistes ou sexistes, non, toutes ces sottises seraient finies, disaient-elles, oui, ce serait la fin des espèces séparées et tous seraient réunis par la neutralité poétique des mots ne contenant ni jugement ni haine (JA, 203-204).

Cet appel à la « fin des espèces séparées » que font entendre les deux filles, *Soifs* semble même parvenir à le performer aussi en ce que le cycle permet aux personnages de configurer eux-mêmes leur famille hors des impératifs biologiques et au-delà des espèces. Il en va ainsi de cette « famille bigarrée et farfelue » (M, 182) qui se construit autour de Yinn, de sa mère et de Jason, qui accueillent chez eux certaines danseuses du Saloon. Aussi c'est ultimement dans cette vie communautaire qui recrée la famille sur de nouvelles bases que se trouve la véritable « utopie de Yinn », dans « cette famille

universelle, ce rêve que tous viennent habiter chez lui, entre les murs de sa maison de bois peinte en jaune, tel un soleil attirant à lui les déshérités de la nuit » (*M*, 312). L'univers des Jardins des Acacias, autre grande hétérotopie du cycle, comporte également sa propre famille réinventée qui se construit autour du petit Angel :

Brillant regardait ceux qu'il appelait sa petite famille, son petit monde, quand ce qui était hier un cercle ne faisait que s'agrandir jusqu'à l'humanité entière, pensait-il, son regard s'attendrissait sur les visages de Lucia, de Lena, la mère d'Angel, Angel dont le teint semblait plus hâlé dans la lumière du soleil couchant (*JA*, 89).

Cette famille qui rassemble des êtres vulnérables d'horizons différents et dont la capacité d'inclusion semble ne connaître aucune frontière compte bien sûr Misha, le Meilleur Citoyen canin qui, même s'il est un chien, est « aussi une vraie personne » (*JA*, 65). Elle semble également s'étendre à Petites Cendres, qu'Angel invite à accompagner la bande lors d'une promenade en mer, proposition qui constitue l'excipit des *Jardins des Acacias* : « viens avec nous, viens avec nous, Petites Cendres, nous allons tous en mer dans le bateau du capitaine Joë, l'ami capitaine de Brillant, et Petites Cendres dit, oui, qu'il irait avec eux tous, oui [...] » (*JA*, 22). Ainsi Petites Cendres, qui s'est si souvent imaginé les promenades en bateau de Yinn et de Mon Capitaine, a-t-il finalement droit à sa propre excursion en mer, et cette excursion semble être ce qui, pour l'éternel laissé-pour-compte qu'est Petites Cendres, signe enfin son inclusion au sein d'une « vraie famille » (*JA*, 150).

En définitive, il semble donc bien se tisser des liens d'une étonnante puissance entre les êtres les plus vulnérables qui, en s'unissant dans des communautés bigarrées qui sont autant de familles d'un genre nouveau, parviennent à agir sur le monde qui les entoure. Ainsi est-ce entre précarité et communauté que la performativité trouve son expression la plus forte dans le cycle *Soifs*. Dans une alliance communautaire qui transcende les espèces et qui fait bel et bien du Saloon Porte du Baiser une hétérotopie, Yinn et sa troupe de danseuses parviennent effectivement à créer des performances et des rassemblements qui défont momentanément l'oppression des normes et ouvrent des possibilités de survivre, d'exister, voire d'être reconnus sous des balises nouvelles. C'est ce que fait dans *Mai au bal des prédateurs* le défilé des « princesses déjà mortes » (*M*, 213), qui non seulement les réhabilite aux yeux de ceux qui les ont exclues, mais leur accorde un véritable sursis, freinant pour un temps la course du destin. Ainsi ces performances temporaires, fragiles et fugaces sont-elles aussi des actes de résistance qui clignent dans le cycle *Soifs* en faisant contrepoids aux forces de l'exclusion et de la haine, nimbant les existences les plus précaires non pas d'illusions, mais de leurs

d'espoir. Voilà qui résonne de manière particulièrement féconde avec la « survivance » qu'évoque Georges Didi-Huberman lorsqu'il traite de « l'infinie ressource des lucioles » que constituent leur « "force diagonale" », « leur communauté clandestine de "parcelles d'humanité" » et « leur faculté de faire apparaître le désir comme l'indestructible par excellence²⁶ ». Il y a dans cette force clandestine quelque chose de la résistance *queer* qui s'organise au sein du *Saloon*, se tissant de rapports inédits entre les êtres pour produire une force d'inclusion à la fois ténue et tenace, fougueuse et fragile. Une étude fouillée du traitement de la lumière dans les espaces de *Soifs* demeure d'ailleurs à faire, car il y aurait beaucoup à dire de la « lampe allumée jour et nuit afin que l'on se souvienne de Fatalité » (*M*, 17), de la « maison de bois peinte en jaune, tel un soleil attirant à lui les déshérités de la nuit » (*M*, 312) de Yinn ou encore de la « veilleuse rouge, au-dessus du sofa » (*M*, 322) du *Saloon* sous laquelle s'endort toutes les nuits Petites Cendres dans *Mai au bal des prédateurs*, et qui sont autant d'infimes éclats de tendresse et de résistance *queer*.

²⁶. Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, Paris, Éditions de Minuit, 2009 [1975], p. 132-133.