

ÉCRIRE TRANSSEXUEL : UNE ÉTUDE DE LA POSTURE LITTÉRAIRE DE
SIMON BOULERICE

James DICKSON

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À LA FACULTÉ DES ÉTUDES SUPÉRIEURES
COMME EXIGENCE PARTIELLE POUR L'OBTENTION DE LA MAÎTRISE EN
ÉTUDES FRANÇAISES

DÉPARTEMENT D'ÉTUDES SUPÉRIEURES EN ÉTUDES FRANÇAISES
UNIVERSITÉ YORK
TORONTO, ONTARIO

July, 2018

© James Dickson 2018

RÉSUMÉ

La présente étude tente d'évaluer une facette de la représentation queer dans la littérature québécoise contemporaine ainsi que la construction d'une posture littéraire queer. Dans le cadre de cette analyse, nous privilégions l'image que Simon Boulerice produit et entretient à travers sa présence dans le champ littéraire. Nous nous servons de la posture établie comme postulat d'analyse de l'œuvre *L'enfant mascara*. La communauté queer occupe une place croissante dans la littérature, des écrivains, tant queer qu'hétérosexuels, prenant la parole pour démontrer des enjeux et des réalités de ce groupe marginal. Il s'agit de décrire une possible construction identitaire d'écrivain queer et d'évaluer l'importance d'une telle identité dans la production des écrits qui mettent en scène la communauté queer. En même temps, cette étude relèvera certaines stratégies pour écrire la transsexualité. Nous analyserons également une entrevue que Simon Boulerice nous a accordée.

ABSTRACT

The current study aims to evaluate an aspect of queer representation in contemporary Quebecois literature as well as the construction of a queer literary stance. In this analysis, we chose the image that Simon Boulerice produces and maintains through his presence in the literary field. We will use the established stance as a premise to analyse the work *L'enfant mascara*. The queer community occupies a growing place in literature, with both queer and heterosexual authors creating texts that display the issues and realities of this marginal group. We will attempt to describe one possibility in the construction of a queer literary identity and to evaluate the importance of such an identity in the production of written works that display the queer community. At the same time, this study will reveal certain strategies for writing about transsexuality. We will also analyse an interview conducted with Simon Boulerice.

À ceux et à celles qui souffrent de la haine.

REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à exprimer toute ma reconnaissance et mon appréciation à ma directrice de recherche, Marie-Hélène Larochelle, pour votre soutien, vos lectures et votre encouragement. Nos discussions et vos conseils ont rendu mon parcours exceptionnellement enrichissant. Je vous remercie infiniment.

Je voudrais également offrir mes remerciements les plus sincères à Anne Caumartin, pour vos lectures et vos suggestions si précieuses à mon mémoire. Vos révisions ont enrichi mon parcours et ont solidifié mon projet.

J'aimerais aussi remercier Sylvie Rosiensi-Pellerin, pour les suggestions de lecture passionnantes qui ont été essentielles à ma réflexion.

Enfin, je tiens à remercier ma famille et mes amis pour le soutien et l'encouragement tout au long de mon parcours.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	ii
DÉDICACE.....	iii
REMERCIEMENTS	iv
TABLE DES MATIÈRES.....	v
Introduction	1
Précision de quelques définitions	3
État de la question	5
Méthodologie	12
Chapitre un : La posture littéraire chez Simon Boulerice : la construction d'un <i>ethos</i> queer.....	18
Simon Boulerice se révèle.....	19
Boulerice se connecte à ses lecteurs.....	27
Boulerice, lecteur et écrivain.....	30
Chapitre deux : La construction d'un personnage transsexuel : le cas de Larry/Leticia.....	37
La narration homodiégétique comme affirmation identitaire.....	38
Narration à la deuxième personne.....	45
La posture de Boulerice.....	48
Chapitre trois : La construction d'un espace queer.....	56
La construction d'une campagne queer	56
Figures spatiales queer	59
Spectralité comme espace queer.....	63
La posture de Simon Boulerice	66
Conclusion.....	75
Posture d'« homme-enfant », posture d'homme militant	75
Pour une narration transsexuelle	77
Des espaces queer.....	79
Bibliographie.....	82
Annexe A : Images.....	86

Introduction

« Trois mille ans de littérature occidentale ont exploré l'intellect hétérosexuel et la vision du monde qui l'accompagne. Il est temps d'explorer une autre face¹ ». Voici l'introduction que donne William Marx à son ouvrage *Un savoir gai*, qui explore la contribution et la représentation de la communauté homosexuelle (queer). Ce texte met en valeur la pensée queer, qu'il affirme différente de son homologue hétérosexuel, et dont il situe les origines dans l'Antiquité. Or, la communauté queer n'a pu jouir d'un épanouissement ni d'une représentation dans les médias que jusqu'à très récemment et, même si sa réception s'avère encore assez restreinte, il faut reconnaître la présence croissante de ce groupe marginalisé. Malgré ces évolutions dans la société, la haine et l'ignorance menacent toujours la communauté LGBTQ+ : des atrocités motivées par l'homophobie et la transphobie continuent de se produire. Comment répondre à l'oppression ? Plusieurs artistes semblent passer par la création pour s'y attaquer. Aussi observons-nous l'apparition de la « collection "Queer"² » aux Éditions Triptyque par exemple, ainsi qu'un élan de personnages queer dans les médias. Des séries télévisées comme *Sense8*, *Transparent*, *Rupaul's Drag Race* et *Queer Eye* montrent des personnes queer qui incarnent fièrement leur identité sexuelle. Le septième art représente également de plus en plus les enjeux de la communauté queer : *The Danish Girl*, *Moonlight : L'histoire d'une vie*, *La vie d'Adèle* et *Appelle-moi par ton nom* en témoignent. La communauté littéraire n'est pas une exception de cette tendance, avec l'apparition récente de *Queues*, *Le jeu de la musique*, *Au 5e* et *Jeanne*. La présente étude analyse la représentation queer dans la littérature québécoise contemporaine : un écrivain peut-il adopter une posture littéraire queer ? Quelle forme prend alors cette posture et quelle en est la fonction ? Quelle est l'importance de la figure d'écrivain dans la réception de son œuvre ? Quelles formes littéraires un récit qui traite de la transsexualité peut-il incarner ? Y a-t-il certains enjeux à prendre en compte pour construire un récit transsexuel ? Comment la représentation queer littéraire est-elle importante pour la communauté LGBTQ+ ?

¹ MARX, William (2018), *Un savoir gai*, Paris, Les Éditions de Minuit, p. 10.

² BEAULIEU, Isabelle (2017), « Triptyque : 40 ans d'édition » dans *Les libraires*, [en ligne]. URL : <https://revue.leslibraires.ca/actualites/le-monde-du-livre/triptyque-40-ans-d-edition> [Site consulté le 15 janvier 2018]

Comme objet d'étude, nous ferons appel à l'écrivain Simon Boulerice et son roman de jeunesse *L'enfant mascara*. Cet auteur, qui depuis sa première publication en 2009³ compte une quarantaine de publications à son actif, est ouvertement homosexuel et occupe une place considérable dans l'espace public. Boulerice est particulièrement intéressant car il proclame fort et fier sa sexualité et offre souvent à son lectorat des personnages queer. La contemporanéité du sujet et le manque de sources critiques sur l'œuvre de Simon Boulerice nous permettront d'ouvrir une nouvelle piste de réflexion autour du romancier mais aussi sur l'état actuel de la représentation queer en littérature. Nous espérons cerner, au fil de l'étude, la construction identitaire queer de l'écrivain. Il s'agira de mettre en parallèle la représentation de soi de l'écrivain avec sa production fictive pour mesurer la forme et la fonction d'une posture littéraire queer. Par ailleurs, cet écrivain nous intéresse car il se vante d'une publication et d'un public divers : romans de littérature jeunesse, romans grand public, pièces de théâtre, poésie et albums. Publié chez plusieurs maisons d'édition, Boulerice s'adapte selon le public ciblé. L'écrivain, divers dans sa production et son lectorat, offre plusieurs voies de réflexion vers la question queer en littérature, tant pour un public adulte que pour un public de jeunesse.

Pour compléter l'analyse de la posture de Boulerice, nous étudierons le lien entre l'image qu'il se construit et son roman, *L'enfant mascara*. Le roman raconte l'histoire vraie d'un meurtre transphobe qui a eu lieu aux États-Unis en 2008. Ce texte, dont la matière est violente et délicate, apparaît dans la collection de jeunesse chez Leméac. Le sujet queer du récit permettra à la fois d'évaluer l'efficacité de la posture queer que Boulerice adopte et d'étudier la construction d'un récit transsexuel. Il sera également question d'inscrire *L'enfant mascara* dans la vaste publication de Simon Boulerice et dans la littérature queer en général. Il n'existe actuellement que très peu de sources critiques qui abordent la représentation queer en littérature québécoise et, encore moins qui traitent de l'œuvre de Boulerice. L'intérêt de ce mémoire est d'ouvrir des pistes de réflexion autour des écrits de Boulerice mais aussi des formes de représentation queer en littérature québécoise. Nous établirons également des liens entre *L'enfant mascara* et la représentation queer d'ailleurs (c'est-à-dire avec des écrits et des écrivains étatsuniens, européens et anglo-canadiens) pour replacer le roman dans un contexte queer plus large. Il faut rappeler que cette étude ne prétend ni présenter une définition complète de la représentation LGBTQ+, ni saisir l'entièreté de la posture de Simon Boulerice. Nous reconnaissons la grande diversité sexuelle possible ainsi que

³ BOULERICE, Simon (2009), *Les Jérémiades*, Montréal, Les Éditions Sémaphore.

la nature évolutive des postures littéraires. Il s'agit ici d'offrir une facette de ces représentations, d'élargir le champ de recherche queer.

Précision de quelques définitions

Qu'est-ce que le queer ? Quelle est l'origine de ce mot et comment est-il entré dans notre vocabulaire ? Le mot anglais *queer* signifiait « étrange » ou « hors de la norme », mais à la fin du 20e siècle il s'est chargé d'un sens péjoratif pour désigner la communauté gay et lesbienne. Plus récemment, le mot a été repris par ce groupe pour représenter l'éventail de possibilités d'expression sexuelle et de genre, autrement dit toute personne qui ne se conforme pas au binaire de genre masculin/féminin ou de sexualité hétérosexuelle⁴. Mais, comme l'explique Dan Jones : « *You don't have to be gay, lesbian, bisexual, trans*⁵ » pour être queer, il suffit d'avoir « *a queer-minded attitude, being an advocate and ally to civil equality, human rights, living life to the fullest, and leaving a queer legacy so others in the future can climb even higher*⁶ ». Le mot queer a aussi été repris par le milieu universitaire dans la formation d'une approche critique : « *queer theory/ queer studies* ». Ainsi, queer est devenu un adjectif, un nom, et un verbe qui réfère à une résistance aux normes sociales, notamment à l'égard de la sexualité et du genre mais aussi à la rigidité des identités⁷. Nous pouvons résister aux normes hétérosexuelles/cisgenres de plusieurs façons, dont notre façon de nous habiller, de nous identifier, de concevoir les relations intimes, etc. Bref, le queer nous pousse à reconstruire les normes sociales autour de la sexualité et du genre. Ce terme, comme le remarque Siobhan Somerville, peut également être utilisé d'une façon

contradictoire : il s'agit alors d'une remise en question de la stabilité de toute catégorie identitaire basée sur l'orientation sexuelle. Dans cette deuxième acception du terme, le queer est un critique de la tendance à organiser les questions politiques ou théoriques autour de l'orientation sexuelle en soi. Le queer devient donc une manière de dénaturer les catégories comme « lesbianisme », « homosexualité » et « hétérosexualité », les révélant pour ce qu'elles sont, c'est à dire des identités construites socialement et historiquement qui ont souvent travaillé à établir les frontières entre « normal » et « anormal » et à maintenir l'ordre ainsi établi⁸.

⁴ DAWSON, James (2015), *This Book is Gay*, Naperville, Sourcebooks Jabberwocky, p. 24-25.

⁵ JONES, Dan (2017), *50 Queers Who Changed the World*, London, Hardie Grant Books, p. 6.

⁶ *Ibid.*, p. 6.

⁷ BARKER, Meg-John et Julian SCHEELE (2016), *Queer: A Graphic History*, London, Icon Books LTD, p. 14.

⁸ SOMERVILLE, Siobhan (2007), « Queer », dans HENDLER, Glenn et Bruce BURGETT [dir.], *Keywords for American Cultural Studies*, NYU Press, p. 187. (Traduit et cité dans LANDRY, Pierre-Luc (2017), « Littérature queer : le refus du ghetto et des regroupements vaseux », *Nuit Blanche*, no 147 (été), p. 36.)

Nous avons donc deux possibles définitions du queer : un terme qui désigne toute identité non-hétérosexuelle/cisgenre et un terme qui cherche à déstabiliser la rigidité des identités. Ce deuxième emploi s'avère un peu problématique dans la définition du queer, car il refuse les binarités tout en créant une binarité hétéronormatif/cisgenre et queer. Il s'agit donc de se conformer à cette définition tout en y résistant.

Il semble également pertinent de préciser ce que nous entendons par transsexualité. Viviane Namaste définit les transsexuelles comme étant : « des personnes nées de sexe masculin, mais s'identifiant et vivant en tant que femme⁹ ». Cette définition pourrait aussi être inversée pour décrire des personnes nées de sexe féminin, mais s'identifiant et vivant en tant qu'homme. Souvent ces personnes suivent « un traitement d'hormonothérapie et subi[ssent] des interventions chirurgicales afin de vivre [en l'autre sexe]¹⁰ ». Subir toutes les opérations de transition n'est pas obligatoire dans la construction transsexuelle, c'est l'individu qui définit son identité et décide des interventions médicales nécessaires. La personne transsexuelle se distingue d'un travesti, qui est : « un homme qui se déguise en femme pour donner un spectacle sur scène¹¹ ». D'autres termes qui s'emploient à la place de « travesti » sont « drag-queen » et « drag-king » (lorsqu'il s'agit d'une femme déguisée en homme). Ces deux derniers mots sont des anglicismes. On évitera, dans le cadre de cette étude, l'anglicisme « transgenre », qui vient de « transgender ». Ce mot ayant été refusé par Namaste, qui affirme que « le mot efface la spécificité du vécu transsexuel » et qu'il n'est pas « en circulation dans le milieu québécois francophone [des transsexuelles]¹² », nous nous servirons donc de « transsexuel(le) ». Il faudra aussi mentionner que cette étude, quoiqu'elle traite de la transsexualité dans la littérature québécoise contemporaine, ne vise ni à donner une description de la représentation transsexuelle dans toutes ses formes, ni à définir la réalité actuelle de ces personnes à travers la littérature. Nous reconnaissons la spécificité de l'expérience de chaque personne transsexuelle et ne voulons pas généraliser le vécu de ces personnes. Nous nous contenterons plutôt d'explorer une facette de cette représentation ainsi que ses effets, à travers le roman *L'enfant mascara* de Simon Boulerice.

⁹NAMASTE, Viviane (2005), *C'était du spectacle ! L'histoire des artistes transsexuelles à Montréal, 1955-1985*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, p. 5.

¹⁰ *Ibid.*, p.5.

¹¹ *Ibid.*, p. 6.

¹² *Ibid.*, p. 5-6.

État de la question

Comment se traduit donc le queer en littérature ? La littérature queer est-elle un véritable genre littéraire ? Plusieurs auteurs et critiques ont tenté de répondre à ces questions, mais l'opinion est partagée entre deux camps : ceux qui la soutiennent comme genre littéraire et ceux qui la nient. Pierre Salducci, écrivain et critique littéraire québécois, se retrouve parmi ceux qui revendiquent la littérature queer comme genre littéraire. Il a dirigé le collectif *Écrire gai*, réunissant neuf romanciers de partout dans le monde pour parler de leur expérience en tant qu'écrivains homosexuels. Il explique que son « vœu le plus cher serait qu'*Écrire gai* contribue à une prise de conscience équivalente dans le monde francophone¹³ » que « la création du groupe *The Violet Quill* (dont ont fait partie Felice Picano et Edmund White) [qui] a marqué la naissance officielle de la littérature gaie états-unienne¹⁴ ». Il argumente que ce genre est « une littérature où l'homosexualité occupe une place significative¹⁵ ». La littérature queer serait donc, selon le critique, une littérature dont l'objet ou l'écrivain(e) est queer et dont la vision du monde correspond à celle d'une personne queer. Ainsi, cette littérature se définit par opposition à la littérature hétérosexuelle. La littérature sera donc marquée par une expression de sexualité qui ne se conforme pas à l'hétérosexualité ou aux normes binaires du genre. Salducci constate aussi que la littérature queer participe à son opposée hétérosexuelle à travers ses contributions à l'écriture masculine. Il souligne que, étant à la fois « un questionnement sur le masculin » et « un questionnement sur l'identité sexuelle¹⁶ », cette littérature participe à la création d'une voix intime masculine. Il semble donc que les littératures queer et non-queer sont interdépendantes : la première ne sait se définir que par opposition à la dernière, et celle-ci transforme grâce aux nouvelles évolutions de la première.

La notion d'une littérature queer ne fait pas l'unanimité. Des écrivains, dont Mario Cyr, refusent d'être rangés dans une telle catégorie. L'écrivain affirme : « Je considère de toute façon que mon identité est beaucoup plus large que mon orientation sexuelle, et que mes personnages,

¹³ SALDUCCI, Pierre [dir.] (1999), *Écrire gai*, Montréal, Stanké (Collection L'Heure de la sortie), p. 13.

¹⁴ *Ibid.*, p. 12-13.

¹⁵ BORDELEAU, Francine (2000), « L'écrit du masculin », *Lettres québécoises*, no 100 (Hiver), p. 17.

¹⁶ *Ibid.*, p. 18.

qu'ils soient gay ou non, peuvent toucher de multiples publics¹⁷ ». D'après Cyr, mettre l'étiquette *gay* ou *queer* sur une œuvre littéraire limite sa réception à un public très spécifique, voire, un public queer. La littérature queer comme genre littéraire serait donc réductrice, limitant les écrivains queer à n'écrire que le queer. Pierre-Luc Landry se joint à Mario Cyr, exprimant son propre dégoût pour l'étiquette *littérature queer*. D'après lui, un genre littéraire queer réduit tous les textes que l'on range dedans à « une "niche" ou à un "ghetto"¹⁸ ». Dans son article « Littérature queer : le refus du ghetto et des regroupements vaseux », Landry met en parallèle trois ouvrages « au ton, aux propos et aux objectifs fort différents¹⁹ », dont soit l'écrivain soit les personnages sont gay pour démontrer l'impossibilité de regrouper ces œuvres dans un seul genre littéraire. Comme Mario Cyr, Pierre-Luc Landry affirme que l'on est plus que sa sexualité et donc le seul fait d'être queer ne devrait pas isoler un écrivain des autres écrivains. Il continue en disant que l'orientation sexuelle est « un continuum sur lequel de multiples possibles s'incarnent et se réalisent et la même chose est vraie des individus qui choisissent de faire de cette orientation sexuelle, d'une manière ou d'une autre, le sujet d'un texte ou d'une œuvre²⁰ ». Aussi incite-t-il le lecteur à être critique face aux catégorisations établies par la société et à être à l'écoute des voix marginalisées. L'étude de cet écrivain propose que l'on arrête de considérer les œuvres « queer » comme un genre littéraire, constatant qu'elles sont plutôt des représentations des possibilités du continuum queer. Elle démontre aussi un refus du queer comme identité unique, car elle affirme la possibilité qu'un texte d'un écrivain queer ne touche pas au phénomène LGBTQ+ ou qu'un texte d'un écrivain hétérosexuel incarne une ou plusieurs réalités queer. Ainsi, le queer n'est plus une notion interdite à tout le monde, mais plutôt une expérience à laquelle tout le monde peut participer.

La question de représentation a été traitée par bon nombre de critiques littéraires. Dans *Théories de la littérature*, Didier Eribon explore comment la littérature aborde des théories critiques de la société. Il explique « qu'il y a dans l'exercice de la théorie, du moins quand elle se veut critique, une force particulière de transformation des perceptions du réel et donc du réel lui-

¹⁷ *Ibid.*, p. 18.

¹⁸ LANDRY, Pierre-Luc (2017), « Littérature queer : le refus du ghetto et des regroupements vaseux », *Nuit Blanche*, no 147 (été).

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*

même²¹ ». En analysant les œuvres de Proust et de Genet, il démontre comment la littérature peut « mettre en scène la multiplicité des théories qui, à un moment donné de l'histoire, se heurtent et s'affrontent, tout en mettant en œuvre des stratégies littéraires et romanesques pour parler des réalités "scandaleuses"²² ». Ainsi, on peut se servir de la littérature pour contribuer aux connaissances sur la sexualité et sa grande diversité. Claudie Lesselier participe à cette réflexion aussi en élaborant une étude sur l'expression lesbienne des années cinquante et soixante en France. À partir des témoignages et des textes littéraires qui mettent en scène « des personnages de lesbiennes ou des relations amoureuses entre des femmes²³ » et des discours sur le lesbianisme par le groupe dominant (masculin et hétérosexuel), nous comprenons mieux comment l'identité lesbienne a été construite à cette époque et les formes de résistance dont les lesbiennes se sont servies pour surmonter la répression. Aussi Lesselier démontre-t-elle qu'en plaçant une littérature dans son contexte, on peut mieux identifier les procédés dont les écrivains se servent pour exprimer leur identité sexuelle. Ces derniers peuvent aussi se servir de la littérature pour subvertir les idées sociales autour de la sexualité. En mettant en scène des réalités et des philosophies qui ne correspondent pas forcément aux pensées courantes de son époque de parution, la littérature démontre de nouvelles façons d'interpréter le genre et la sexualité.

Aux États-Unis, Eve Kosofsky Sedgwick essaie de décrire comment la littérature montre la différence sexuelle. Dans son œuvre *Epistemology of the Closet*, elle tente d'établir un canon littéraire queer qui transcende les frontières politiques et culturelles pour créer une culture queer internationale. Elle explique :

*that a combination of discursive forces have carved out, for women and for men, a possible though intensively proscribed homosexual identity in Euro-American culture. To the extent that such an identity is traceable, there is clearly the possibility, now being realized within literary criticism, for assembling alternative canons of lesbian and gay male writing as minority canons, as a literature of oppression and resistance and survival of heroic making.*²⁴

Comme Didier Eribon, Eve Kosofsky Sedgwick défend la force informative de la littérature. En créant un canon littéraire écrit par des minorités sexuelles, la communauté gay et lesbienne a pu établir une identité et une culture queer communes aux États-Unis et à l'Europe. Cette identité est

²¹ ERIBON, Didier (2015), *Théories de la littérature : système du genre et verdicts sexuels*, Paris, Presses Universitaires de France (Collection des mots), p. 5.

²² *Ibid.*, p. 9.

²³ LESSELIER, Claudie (2000), « Formes de résistances et d'expression lesbiennes dans les années cinquante et soixante en France », dans Louis-Georges TIN [dir.], *Homosexualités expression/répression*, Paris, Éditions Stock.

²⁴ KOSOFSKY SEDGWICK, Eve (1990), *Epistemology of the Closet*, Berkeley, University of California Press, p. 51.

constamment en train d'évoluer et nous pouvons nous servir de la littérature pour tracer ces évolutions. De plus, la littérature peut contribuer à la transformation identitaire de la communauté LGBTQ+ en proposant de nouvelles interprétations de la sexualité et du genre. Trente ans plus tard, plusieurs critiques littéraires appuient toujours cette notion de canon littéraire queer. Nous avons identifié des études qui tentent d'élargir notre compréhension du canon littéraire queer, notamment, le mémoire de maîtrise de Maude Dénommmé-Beaudoin soutenu à l'Université de Sherbrooke. La visée de ce projet a été « d'abord et avant tout un tour d'horizon des romans et nouvelles jeunesse québécoises ou édités dans une collection jeunesse québécoise, qui présentent un ou plusieurs personnages homosexuels "actifs"²⁵ ». En effectuant une analyse de 22 romans et nouvelles pour adolescents de 19 écrivains, Maude Dénommmé-Beaudoin explore les aspects d'une littérature de jeunesse homosexuelle. Cette étude révèle que la littérature donne « une image très complète des étapes que peut vivre une personne homosexuelle, de son enfance à l'âge adulte²⁶ » mais aussi remarque le manque flagrant de représentation des personnages homosexuels féminins à l'âge adulte et plus particulièrement adolescents. Elle démontre aussi que « la majorité des œuvres du corpus n'ont pas abordé le thème de l'homosexualité de front²⁷ », mais que cette apparition de textes est « annonciatrice d'un changement de cap²⁸ ». Dénommmé-Beaudoin, dans son mémoire, remarque une diversité peu développée parmi les œuvres à l'étude. C'est-à-dire, la plupart des textes mettent en scène des personnages masculins homosexuels et ceux-ci, la plupart du temps, ne sont que des personnages secondaires. Cette étude démontre également, sans le dire, un manque d'ouvrages abordant la transsexualité en littérature de jeunesse. Elle ne cite aucun texte qui traite, d'une façon ou d'une autre, des réalités transsexuelles, probablement à cause d'un manque de textes à étudier. Comment écrire et étudier ce groupe marginal alors ? La présente étude visera à explorer la présence transsexuelle dans la littérature québécoise en abordant l'ouvrage *L'enfant mascara* de Simon Boulerice.

Laurent Lombard explore les effets de la répression sur une communauté minoritaire. En étudiant la représentation transsexuelle dans la littérature italienne contemporaine, il révèle comment la répression peut laisser des séquelles tenaces sur une communauté. Ainsi, en Italie, un pays jadis dominé « par l'alliance entre le discours chrétien classique et le puritanisme du

²⁵ DÉNOMMMÉ-BEAUDOIN, Maude (2003), « L'homosexualité dans la littérature jeunesse québécoise (1988-2003) : du paratexte au personnage », mémoire de maîtrise, Département d'Études françaises, Université de Sherbrooke, p. 3.

²⁶ *Ibid.*, p. 115.

²⁷ *Ibid.*, p. 116.

²⁸ *Ibid.*, p. 120.

communisme²⁹ », Lombard observe actuellement un discours binaire du genre qui refuse l'ambiguïté des transsexuel(le)s, une communauté qui ne rentre forcément ni dans le masculin ni dans le féminin. Ce refus de la transsexualité produit une imagerie de la transsexualité plutôt qu'un discours, où les écrivains passent par le symbolisme et le non-dit pour représenter cette communauté. Le critique affirme :

Or, cette présence illusoirement évidente reste comme un acte suspendu dans l'infranchissable distance de l'acceptation de l'Autre-étranger, de l'Autre-différent. Suspendu puisque la télévision qui transforme la vie en spectacle n'offre qu'une vision inachevée de ces figures, comme le fait aussi le cinéma qui ne cesse de les travailler, ces figures, dans le comique, dans la clownerie ou dans le pathétique. Suspendu car on pourrait s'attendre à une mise en acte politique - qui n'aurait d'ailleurs pas à voir avec un quelconque militantisme- de ces apparitions, de ces images qui ne font que se constituer en mirages, tant elles sont incomplètes, fragiles et éphémères. Suspendu, enfin, puisque l'acte politique revendiqué comme tel, est masqué jusque dans l'écrit³⁰.

Nous découvrons alors que les écrivains italiens, lorsqu'ils cherchent à traiter de la transsexualité, le font d'une façon détournée. Lombard poursuit sa réflexion en disant :

Aucune société n'est prête à recevoir la voix dissidente d'un écrivain où il dit, nomme, dénonce ce qu'elle ne peut/veut ni entendre, ni entendre dire. Tout juste tolère-t-elle les vérités irrecevables en se lovant dans un faux-semblant généralisé ou dans le simulacre, peut-être malsain, de la curiosité qu'est l'acte de regarder³¹.

La société prétend ne pas être prête pour une représentation transsexuelle. Mais, comme le critique l'a évoqué, elle est curieuse de voir quelque chose de neuf, d'inconnu. Peut-être la société est-elle plus prête qu'on ne le pense.

Comme l'Italie, le Québec était autrefois une société dominée par l'église catholique. Mais, comme l'a noté Jean-Philippe Warren, la Révolution tranquille est

une période d'intenses remises en question de la sexualité, non seulement en continuité avec les tendances libérales et la privatisation du corps et à la montée de l'individualisme et de l'intimité, mais à l'intérieur du courant nationaliste qui n'hésitait pas à recycler la sexualité dans sa rhétorique émancipatrice³².

Warren explique que pendant la Révolution tranquille, la société québécoise s'est débarrassée du contrôle catholique, permettant ainsi une libération des mœurs, notamment à l'égard de la sexualité. En cherchant une société libre des contraintes sociales, religieuses et politiques, les Québécois ont établi une égalité de toutes les réalités sexuelles. De même, dans les années 1970, existent des groupes homosexuels qui appuient l'indépendance du Québec tel que le Front de

²⁹ LOMBARD, Laurent (2013), « De la représentation (rare) du transgenre dans la littérature italienne contemporaine », dans *Cahiers d'études italiennes*, [en ligne] URL : <http://cei.revues.org/1255> [Site consulté le 22 juillet, 2017].

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*

³² WARREN, Jean-Philippe (2012), « Un parti pris sexuel : la sexualité dans la revue *Parti pris* », dans Jean-Philippe WARREN [dir.], *Une histoire des sexualités au Québec au XXe siècle*, Montréal, VLB, p. 172.

libération homosexuelle qui « avait des affinités avec le mouvement souverainiste québécois³³ ». Grâce aux libertés gagnées pendant la Révolution tranquille, le Québec des années 1980 se réjouissait d'un discours dominé par des « pratiques sexuelles autrefois confinées dans les marges de la déviance³⁴ ». Nous pouvons constater que le Québec laïc permet à toutes les possibilités sexuelles de s'épanouir sans condamnation ni sociale, ni religieuse.

La société québécoise semble être la terre féconde où la communauté transsexuelle peut prospérer. Nous observons déjà une étude de la représentation de la communauté transsexuelle dans *C'était du spectacle*, de Viviane Namaste, qui se veut un espace où ces personnes « parlent de leur vécu en leurs propres mots³⁵ ». Ce texte, qui retrace l'histoire des femmes transsexuelles montréalaises, éclaire les enjeux de cette communauté de 1955 jusqu'à 1985. En étudiant treize témoignages offerts par des transsexuelles et un travesti, Namaste permet au lecteur de plonger dans les expériences vécues par ces personnes, démontre la naissance d'une communauté au Québec et met en scène la présence des transsexuelles et des travestis dans les cabarets de Montréal. Ainsi nous découvrons qu'à l'époque, on ne parlait même pas de transsexuels, mais plutôt de travestis, soulignant une confusion qui se voit même parfois aujourd'hui. Namaste rappelle l'importance des cabarets dans la réalisation de l'identité féminine des personnes interviewées, mais aussi l'importance des cabarets comme lieu de travail. Ces transsexuelles, dans plusieurs cas (pas tous) ont travaillé dans des cabarets et dans des bars comme prostituées, comme chanteuses et comme danseuses. Étant un lieu d'expression et de travail, le cabaret serait, d'une certaine façon, essentiel à la construction de l'identité transsexuelle. Michel Dorais met aussi en scène l'importance des spectacles des travestis et des personnes transsexuelles. Il explique :

Avant que la télévision ne devienne le rendez-vous de soirée le plus populaire, les spectacles parmi les plus courus étaient ceux mettant en vedette travestis et transsexuelles. Rompant avec la distinction à l'époque très rigide entre les genres masculin et féminin, ces êtres d'exception ouvraient une porte sur des possibles jusqu'alors difficilement concevables³⁶

Dorais analyse la fascination de la société pour les spectacles des transsexuel(le)s et des travestis. D'après lui, la popularité de ces séances aux cabarets est due au fait que la communauté

³³ GENTILE, Patrizia (2012), « "À bas la répression contre les homosexuelles !" Résistance et surveillance des gais à Montréal, 1971-1976 Résistance et surveillance des gais à Montréal, 1971-1976 » dans Jean-Philippe WARREN [dir.], *Une histoire des sexualités au Québec au XXe siècle* », Montréal, VLB, p. 199.

³⁴ WARREN, Jean Philippe (2012), *op. cit.*, p. 172.

³⁵ NAMASTE, Viviane (2005), *C'était du spectacle ! L'histoire des artistes transsexuelles à Montréal, 1955-1985*, *op. cit.*, p. 7.

³⁶ DORAIS, Michel (2012), *La Sexualité spectacle*, Montréal, VLB, p. 46.

transsexuelle remet en question l'ordre établi par la société du genre. En assistant à ces présentations, le public s'est exposé à de nouvelles interprétations du genre qu'il n'avait pas vues auparavant. La binarité des genres n'est donc pas aussi rigide qu'auparavant. La société, à travers son intérêt pour les spectacles, démontre son ouverture aux autres possibilités sexuelles.

En réunissant les études de Namaste et de Dorais, nous découvrons que les spectacles des personnes transsexuelles ont été importants pour plusieurs raisons. Ils ont permis aux transsexuelles d'explorer leur identité, renforçant ainsi leur féminité, et de gagner leur vie. En travaillant dans des cabarets, les transsexuelles jouissaient d'une grande liberté d'expression et ont donc pu travailler à la fois comme artistes et comme prostituées. Le travail des transsexuel(le)s dans les cabarets a aussi permis à la société de découvrir d'autres possibilités d'exprimer sa sexualité et son genre. Mais, le cabaret n'ayant plus la tribune qu'il avait à l'époque, comment la communauté transsexuelle s'exprime-t-elle ?

Une étude de la posture de Simon Boulerice existe déjà : « *L'ethos* de l'écrivain québécois Simon Boulerice. L'enfance comme gage d'authenticité et d'originalité » de Kiev Renaud. En étudiant les notices bibliographiques des textes de Boulerice publiés en 2012 chez quatre éditeurs, Renaud démontre *l'ethos* de Boulerice et la façon dont il s'adapte à des maisons d'édition différentes. L'article explique que : « même si [l']imaginaire [des écrivains] est imprégné des discours d'une époque, ils ne doivent pas simplement reconduire l'hégémonie discursive, mais bien affirmer leur singularité, et par le fait même leur valeur littéraire³⁷ ». Renaud compare les notices de Boulerice avec d'autres écrivains publiés la même année chez les mêmes maisons d'édition pour saisir comment ce premier s'en distingue. Étant un écrivain qui traite souvent de l'enfance dans ses écrits, même les publications pour un public général, l'image d'un adulte à l'esprit d'un enfant donne à Boulerice une autorité importante en création. Renaud illustre que cette posture, dont « l'état de nature est associé à l'authenticité et à la pureté³⁸ », rappelle une nature québécoise et populaire que plusieurs écrivains emploient actuellement. L'article élabore l'étude de la posture de Boulerice en remarquant ce qui le confond avec les autres écrivains à l'étude : « L'activité d'écriture est presque accidentelle, les écrivains publient des livres bien malgré eux, soumis à l'irrépressibilité de leur passion pour l'écriture³⁹ ». Cette citation évoque la

³⁷ RENAUD, Kiev (2014), « L'ethos de l'écrivain québécois Simon Boulerice. L'enfance comme gage d'authenticité et d'originalité, *Communication, lettres et sciences du langage*, vol. 8, no 1 (printemps), p. 28.

³⁸ *Ibid.*, p. 36.

³⁹ *Ibid.*, p. 36.

spontanéité de l'écriture de Boulerice, démontrant encore une fois l'authenticité de son discours. L'autorité de Simon Boulerice semble donc se retrouver dans cette posture de grand enfant qui ne sait qu'écrire, danser, jouer. Il semble qu'avoir une nature d'enfant est ce qui distingue Boulerice des autres écrivains inclus dans l'étude de Renaud, plutôt que ce besoin d'écrire et cette spontanéité qui semblent réapparaître dans plusieurs de ses notices biographiques. Ce mémoire espère continuer la réflexion autour de la posture littéraire de Boulerice

Méthodologie

Dans le cadre de cette analyse, nous privilégierons une méthodologie sociocritique. Cette méthodologie, qui peut « se définir de manière concise comme une herméneutique sociale des textes⁴⁰ », nous permettra de souligner le caractère social, la portée critique et la valeur créative du corpus. Proposant une analyse des textes qui est « attentive à leur interaction avec la semiosis sociale qui les environne⁴¹ », la sociocritique nous donnera l'occasion de cerner la compréhension sociale des réalités queer, mais aussi de voir comment la littérature peut y rajouter de nouvelles informations. Ainsi, nous comprendrons mieux la création et l'application de la représentation transsexuelle dans la littérature. Les travaux de Jérôme Meizoz portant sur la posture littéraire vont servir de référence tout au long du travail. La posture, que Meizoz définit comme étant « la manière singulière d'occuper une position dans le champ littéraire⁴² » nous aidera à comprendre le rôle de l'écrivain dans la réception du roman. Il affirme que : « en parlant de "posture" d'auteur, on veut décrire relationnellement des effets de texte et des conduites sociales⁴³ ». Boulerice étant un écrivain très présent dans les médias, nous avons une riche base de données pour étudier l'image qu'il projette de lui-même. Ceci facilitera l'analyse de son texte et l'inscription de ce dernier dans le champ littéraire. Il faudra donc prendre en compte plusieurs choses externes au texte (« interventions dans les médias, discours de prix littéraires, notice biographique, lettre à la critique, etc.⁴⁴ ») ainsi que l'image que l'écrivain produit à travers son discours dans ses textes.

⁴⁰ POPOVIC, Pierre (2011), « La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », *Pratiques*, p. 16.

⁴¹ *Ibid.*, p. 35.

⁴² MEIZOZ, Jérôme (2007), *Postures littéraires. Mises en scènes modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine (Erudition), p.18.

⁴³ *Ibid.*, p. 21.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 23.

Un sujet qui ressurgit dans plusieurs des textes de Simon Boulerice est le queer. Les personnages homosexuels, lesbiennes et transsexuel(le)s fourmillent dans l'œuvre de Boulerice. Mais comment étudier la posture d'un écrivain queer ? Comme le constate Dominique Maingueneau : « on ne peut pas se référer d'une catégorie sociale, comme c'est le cas avec la réplique du notaire de Molière, qui s'inscrit dans un monde éthique socialement identifié⁴⁵ ». Le queer regroupant des personnes de diverses sexualités, cultures, âges et qui les expriment chacune à leur façon, il n'y a pas forcément un code social ni une identification unificatrice. C'est-à-dire qu'il n'existe ni une façon de parler particulière des personnes queer, ni un discours politique qui fait l'unanimité dans communauté. Comment donc parler d'un *ethos* queer ? Maingueneau répond à cette difficulté en proposant un *ethos* « d'ordre intertextuel⁴⁶ ». Ainsi, un écrivain peut se construire une posture queer en se référant à d'autres textes et écrivain(e)s qui évoquent des sujets queer. Par ailleurs, Maingueneau cite plusieurs catégories d'*ethos*. Il décrit un *ethos* catégoriel, qui « recouvre des catégories de natures variées⁴⁷ » (rôle lié à l'exercice du discours, statut socio-économique et ethnicité), l'*ethos* idéologique, qui renvoie au « positionnement du locuteur dans un champ conflictuel de valeurs⁴⁸ » (politique, religieux, philosophique). Ceci se divise en *ethos* dit (le discours qui invoque certaines idéologies) et l'*ethos* montré (l'énonciation au niveau de langue). Il décrit également un *ethos* expérientiel qui illumine comment le ton des textes permet au lecteur de construire une caractérisation psycho-sociale d'un énonciateur et de l'incorporer (lui donner corps) à travers l'ensemble de représentations et de stéréotypes qu'il « contribue à conforter ou à transformer⁴⁹ ». Le destinataire « assimile ainsi un ensemble de schèmes qui correspondent à une manière spécifique de se rapporter au monde en habitant son propre corps⁵⁰ », permettant la construction d'une « communauté imaginaire qui adhère au même discours⁵¹ ». Maingueneau propose donc une construction de l'*ethos* à travers le statut de l'écrivain mais aussi à travers le discours qu'il évoque.

En reliant les travaux sur la posture littéraire et l'*ethos*, nous pourrions identifier la forme et les effets d'une posture littéraire queer, qui cherche à créer une place pour cette communauté

⁴⁵ MAINGUENEAU, Dominique, «Le recours à l'*ethos* dans l'analyse du discours littéraire », *Fabula/ Le colloques*, Posture d'auteurs : du Moyen Âge à la modernité [en ligne]. URL : www.fabula.org/colloques/document2424.php [Site consulté le 8 janvier, 2018].

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Ibid.*

dans la littérature québécoise contemporaine ainsi que la relation entre ce groupe et le groupe dominant (autrement dit les personnes hétérosexuelles et cisgenres). La posture et *l'ethos* nous permettront d'analyser comment un écrivain peut établir une autorité en traitant des matières queer. Il s'agira en fait, d'étudier *l'ethos* que Simon Boulerice produit pour cerner comment il s'établit comme un écrivain queer. Dans *Sains et saufs*, Michel Dorais incite la communauté queer à « s'armer le mieux possible pour résister, combattre et, si possible, terrasser les intolérances et les préjugés qu'ils affrontent au quotidien » et affirme que : « il revient généralement aux groupes ostracisés de critiquer, voire de renverser, l'ordre établi qui les brime et les méprise⁵² ». Dorais exprime la possibilité de créer une posture queer et même l'importance d'une telle posture dans l'affirmation de cette communauté malgré l'opposition sociale qui tente de la rabaisser. En développant un *ethos* queer, un écrivain peut contribuer à modifier les idées et les préjugés autour de ce groupe minoritaire, ouvrant une place pour cette communauté dans la société. En juxtaposant la posture d'écrivain de Simon Boulerice avec son roman de littérature de jeunesse *L'enfant mascara*, nous identifierons la communication entre la présence médiatique de l'écrivain avec son discours littéraire.

Quelques critiques américains ont déjà élaboré des études autour du discours transsexuel dans la littérature. Jay Prosser, dans *Second Skins: The body narratives of transsexuality*, présente la transsexualité sous la forme d'un récit : en étudiant des autobiographies de transsexuel(le)s, il observe le trajet narratif d'une personne née dans le mauvais corps et sa transition qui corrige ce problème. Prosser privilégie la trajectoire corporelle pour décrire les procédés narratifs présents dans un récit écrit par une personne transsexuelle. Il explique : « *For transsexuality is always narrative work, a transformation of the body that requires the modelling of the life into a particular narrative shape*⁵³ ». Cette analyse, dotée principalement d'un corpus d'autobiographies états-uniennes et britanniques, sera très utile pour notre étude car elle nous permettra d'identifier des procédés narratifs employés par des personnes transsexuelles lorsqu'elles se mettent à reconstruire leur vie à l'écrit. Même si l'objet de notre étude est une fiction, le roman de Boulerice s'inspire d'un meurtre transphobe qui a eu lieu en Californie, et comporte donc des traces d'un personnage transsexuel qui a existé. Pour compléter l'analyse de Prosser, il sera pertinent de puiser dans l'analyse de Francine Bordeleau « L'écrit du masculin ». En privilégiant les formes

⁵² DORAIS, Michel (2005), *Sains et saufs*, Montréal, VLB, p. 8.

⁵³ PROSSER, Jay (1998), *Second Skins: the body narratives of transsexuality*, New York, Columbia University Press (Gender and Culture Series), p. 4.

littéraires intimes masculines au Québec, elle démontre comment l'écriture contribue à l'affirmation identitaire des hommes homosexuels. Nous nous servirons de cette étude pour analyser la portée du texte de Boulerice dans l'affirmation d'une identité queer québécoise. Aussi verrons-nous comment l'écriture permet à l'auteur de créer une image d'écrivain queer, mais aussi comment elle contribue à l'épanouissement de la représentation queer au Québec.

Judith Halberstam, pour sa part, propose une étude des formes de discours autour de la transsexualité. À partir de sources variées (journalistiques, biographiques, fictives, filmiques), elle tente d'établir « *a transgender archive of "emotion and trauma" that allows a narrative of a queerly gendered life to emerge from the fragments of memory and evidence that remain*⁵⁴ ». Cette archive sera donc : « *simultaneously a resource, a productive narrative, a set of representations, a history, a memorial, and a time capsule*⁵⁵ ». En puisant l'information autour du meurtre de Brandon Teena de sources variées, Judith Halberstam réussit à analyser les différents discours produits et leurs buts. Comme le roman à l'étude, *L'enfant mascara* est une reproduction fictive d'un autre meurtre transphobe qui a eu lieu aux États-Unis, le travail de Halberstam sera utile pour saisir les enjeux de la mise en fiction de la transphobie et pour comprendre la posture de Simon Boulerice. En outre, ce mémoire répondra à l'étude de Halberstam lorsque cette dernière appelle à conceptualiser une façon de lire de la fiction transsexuelle. La critique écrit :

*The task that faces us now as we write epitaphs, elegies, and encomiums for Brandon, Billy, and others like them is to craft a poetic rather than a moral framework of remembrance- a framework, moreover, that tackles the economic charge that propels Brandon out of the realm of flesh and into the order of fetish, icon, commodity*⁵⁶.

Avec un élan d'œuvres de fiction qui tentent de raconter ces histoires d'homophobie et de transphobie, il faut étudier les formes qu'elles prennent et leur fonction dans la représentation de la communauté queer.

L'étude d'Halberstam élabore également une analyse des espaces queer, les définissant dans l'imaginaire filmique et littéraire. L'espace au centre de son étude est Falls City, Nebraska, une ville rurale américaine. À partir d'un corpus de films et de littérature qui racontent des réalités queer dans des milieux ruraux, la critique relève certaines stratégies pour étudier le rôle de l'espace dans le récit. Elle utilise « *Brandon's story as it emerges here to begin the articulation of the stories of white, working-class, rural queers, and to map the immensely complex relations*

⁵⁴ HALBERSTAM, Judith (2005), *In a queer time and place : transgender bodies, subcultural lives*, New York, New York University Press, p. 24.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 23.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 75.

*that make rural America a site of horror and degradation in the urban imagination*⁵⁷ ». Une telle analyse sera pertinente au mémoire car elle nous aidera à comprendre l'espace de *L'enfant mascara* : Oxnard, Californie, autre petite ville rurale. Aussi pourrions-nous nous servir de l'étude pour cerner le rôle de l'espace dans le récit. Pour élargir notre conceptualisation de l'espace, nous recourons à l'article de Fernando Lambert « Espace et narration : théorie et pratique ». L'article étudie l'espace et « la narrativisation de l'espace dans le roman, c'est-à-dire l'inscription dans le récit, par la narration⁵⁸ ». Il élabore l'espace comme producteur de sens, évaluant la relation interdépendante entre l'espace et le récit. Le critique privilégie une démarche narratologique, qui rattache les événements d'un récit à l'espace du récit. D'après Lambert, l'espace est « habituellement présent et il exerce à des degrés divers une fonction narrative signifiante. Dans certains cas, l'espace peut constituer la forme narrative dominante ou grandement caractéristique d'un récit⁵⁹ ». Nous pourrions nous servir de cette étude dans le présent mémoire pour analyser le rôle que joue la ville d'Oxnard dans le récit, mais aussi pour observer comment le récit fait évoluer Oxnard. Il sera question d'identifier les figures spatiales (« divers espaces inscrits dans le récit⁶⁰ ») présentes dans un récit transsexuel et comment elles font progresser le récit.

Une étude portant sur l'élaboration d'une identité queer chez un protagoniste enfant dans un texte de Simon Boulerice a déjà été effectuée. Gabrielle Lapierre, dans un article qui prend *Les Jérémias* comme objet d'étude, analyse la construction identitaire d'un personnage queer. Elle observe que ce personnage « rejoue les scripts culturels hétéronormatifs de la culture populaire⁶¹ ». Cette étude, qui trace chronologiquement le développement du personnage principal du texte, donne un aperçu des difficultés qu'éprouvent des jeunes personnes queer lorsqu'elles cherchent à comprendre et à établir leur identité sexuelle. Dans le cas du roman à l'étude, le personnage s'informe sur la construction d'une relation intime à travers les personnes qu'il observe dans les médias. N'ayant que des modèles hétérosexuels, le personnage ne reconnaît pas la possibilité d'un couple homosexuel. En étudiant l'hétéronormativité présente dans l'œuvre de Simon Boulerice, Lapierre souligne à la fois le manque de personnages homosexuels dans les

⁵⁷ *Ibid.*, p. 27.

⁵⁸ LAMBERT, Fernando (1998), « Espace et narration : théorie et pratique », *Études littéraires*, vol. 30, no 2 (hiver), p. 111.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 115.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 114.

⁶¹ LAPIERRE, Gabrielle (2014), « L'élaboration de l'identité homosexuelle chez le protagoniste enfant en regard de son univers de référence hétéronormé dans *Les Jérémias* de Simon Boulerice », *Communication, lettres et sciences du langage*, vol. 8, no 1 (printemps), p. 49.

médias et comment l'écrivain y répond. Elle révèle que, à travers la construction de Jérémie, Boulerice démontre l'obstacle qui entrave la construction de l'identité sexuelle des jeunes personnes queer. Cette étude, dont l'objet est une œuvre de Simon Boulerice, complète très bien la lecture de *L'enfant mascara*, car elle offre une analyse des textes qui est sensible aux enjeux des adolescents queer lorsqu'ils partent à la découverte de soi. L'article, qui révèle l'hétéronormativité dans l'œuvre de Simon Boulerice, aidera à comprendre la construction de Larry/Leticia, une transsexuelle qui cherche à trouver une place dans un monde qui ne la comprend pas. Nous pourrions saisir, à travers ce personnage, les effets d'une société où la communauté transsexuelle n'a quasiment aucune représentation et les formes d'auto-identification sont sans points de repère dans les médias.

En outre, une entrevue que l'écrivain nous a accordée sera intégrée au corps du mémoire. Comme l'explique Jérôme Meizoz, la posture « est constituée de toute apparition sur la scène littéraire⁶² » et qu'un écrivain peut s'en servir comme « une présentation de soi [...] ayant avant tout pour fonction de le situer dans le champ littéraire⁶³ ». Aussi pouvons-nous considérer cette entrevue comme faisant partie de la posture littéraire de Boulerice. L'entrevue élargira la compréhension de la posture de Boulerice, offrant une piste d'analyse qui révélera sa vision du champ littéraire et comment il s'y inscrit. Nous étudierons les réponses de l'écrivain pour élargir notre compréhension de sa posture littéraire, c'est-à-dire pour compléter la construction de son image d'écrivain queer. L'analyse de l'entrevue nous donnera l'occasion de situer *L'enfant mascara* dans la vaste publication de Simon Boulerice, ainsi que dans la représentation de la communauté queer au Québec. Par ailleurs, l'écrivain est très actif dans le milieu littéraire : en plus d'être chroniqueur à *Plus on est de fous, plus on lit*, nous le voyons en « tournée littéraire⁶⁴ », « en Roumanie, pour participer à un panel sur le théâtre jeunesse⁶⁵ », donner « un atelier littéraire⁶⁶ » et « parler de [s]es livres [...] à des lecteurs ouverts⁶⁷ ». Ainsi, nous pouvons constater la grande présence de l'écrivain sur la scène littéraire. Nous considérerons alors l'écrivain comme un critique littéraire, ses commentaires contribuant non seulement à notre conceptualisation de sa posture littéraire, mais à notre vision du milieu littéraire.

⁶² MEIZOZ, Jérôme (2011), *La fabrique des singularités : Postures littéraires II*, Genève, Slatkine (Erudition), p. 10.

⁶³ *Ibid.*, p. 45.

⁶⁴ BOULERICE, Simon et Alain LABONTÉ (2017), *Moi aussi j'aime les hommes*, Montréal, Les éditions internationales Alain Stanké, p. 15.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 178.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 111.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 18.

Chapitre un : La posture littéraire chez Simon Boulerice : la construction d'un *ethos* queer

Dans ce premier chapitre du mémoire, nous explorerons la posture littéraire de Simon Boulerice. La posture, telle que Jérôme Meizoz la définit, a :

une double dimension, en prise sur l'histoire et le langage : simultanément elle se donne comme une *conduite* et un *discours*. C'est d'une part la présentation de soi, les conduites publiques en situation littéraire (prix, discours, banquets, entretiens en public, etc.) ; d'autre part, l'image de soi donnée dans et par le discours, ce que la rhétorique nomme l'*ethos*⁶⁸.

Ainsi, la posture d'un écrivain se construit par le biais de son comportement dans les médias et du discours produit dans son œuvre. Cette définition permet d'analyser la relation interdépendante entre les textes et la présence médiatique d'un écrivain. Une étude de la posture d'un écrivain, il faut le souligner, n'est pas une réflexion de l'écrivain comme personne civile, mais plutôt la place que cette personne occupe dans l'espace littéraire. Meizoz affirme que la posture d'un écrivain peut aussi se développer « par référence à de grands ancêtres auxquels il emprunte des croyances, des motifs⁶⁹ » et « avec les groupes littéraires, réseaux d'écrivains contemporains ou passés ; avec les genres littéraires qu'elle investit (selon une hiérarchie générique en vigueur) ; enfin, avec les publics (instances d'assignation de la valeur : critiques, etc.)⁷⁰ ». Pour étudier la posture d'un écrivain, il faut donc prendre en compte les auteurs qu'il fréquente dans l'espace public mais aussi ceux qu'il cite dans ses textes.

De plus, Meizoz affirme : « Un artiste accède au public par des publications, la presse, mais également par les multiples possibilités interactives du web⁷¹ ». Pour analyser la posture d'écrivain de Simon Boulerice, nous prendrons donc en compte non seulement sa présence dans les médias (entrevues, articles) et ses publications, mais aussi sa présence dans les médias sociaux. Ainsi, ce chapitre tentera d'englober plusieurs facettes de la représentation que Simon Boulerice se donne dans l'espace public, y compris des entrevues, des textes et des photos de son Instagram (où Boulerice est très actif). Nous ferons aussi référence à l'article de Kiev Renaud « *L'ethos* de l'écrivain Simon Boulerice. L'enfance comme gage d'authenticité et d'originalité⁷² », qui étudie l'*ethos* de Boulerice produit à travers les notices biographiques attachées à toutes ses

⁶⁸ *Ibid.*, p. 21. (C'est l'écrivain qui souligne dans la citation.)

⁶⁹ *Ibid.*, p. 25.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 31.

⁷¹ MEIZOZ, Jérôme (2011), *La fabrique des singularités : Postures littéraires II*, *op. cit.*, p. 12.

⁷² RENAUD, Kiev (2014), *op. cit.*

œuvres de 2012. Cette étude, centrée sur la construction de l'image de Boulerice à travers les quatrièmes de couverture de ses publications, nous aidera à saisir l'*ethos* qu'il produit dans certaines de ses apparitions médiatiques. Sans prétendre à l'exhaustivité, nous aurons une compréhension plus large de la posture littéraire de Simon Boulerice.

Le but de ce chapitre sera donc d'établir et de comprendre l'image et l'*ethos* de Simon Boulerice. En étudiant l'*ethos* et la posture de l'écrivain, nous aurons un postulat d'analyse dont nous pourrions nous servir et qui évoluera au fil des chapitres suivants. Dans un premier temps, nous analyserons le côté intime de Simon Boulerice. Le discours qu'il offre autour de son enfance ainsi que la révélation de sa vie intime et l'effet que ces révélations peuvent produire au moment de la lecture d'une œuvre de Boulerice. Ensuite, nous tenterons de comprendre la relation qu'entretient Boulerice avec son lectorat. Cela sera utile à l'analyse de la portée discursive du roman *L'enfant mascara* et permettra de comprendre les buts de cet écrivain en produisant de la fiction. Troisièmement, nous passerons à l'étude du positionnement de Boulerice dans le champ littéraire. En analysant ses relations avec d'autres auteurs ainsi que les textes littéraires qu'il cite, nous saisissons mieux ce qui l'influence et l'inspire. Cela contribuera par la suite à l'étude de la construction de *L'enfant mascara* ainsi que la réception que Simon Boulerice semble vouloir privilégier de ses textes.

Simon Boulerice se révèle

Comme le constate Kiev Renaud, Simon Boulerice se présente dans ses notices biographiques « comme un grand enfant authentique et passionné⁷³ ». Cette posture d'enfant dans le corps d'un adulte est importante ; elle construit une cohérence puisque l'écrivain prend très souvent l'enfance comme sujet dans ses romans et en particulier le corpus qui nous intéresse. Boulerice, publiant un bon nombre d'ouvrages destinés à des lecteurs jeunes ainsi qu'à un lectorat adolescent, recouvre un groupe de possibles lecteurs vaste. En gardant ce lien avec son enfance, Boulerice facilite l'identification de ses lecteurs tant à lui-même qu'aux personnages qu'il met en scène dans ses textes. En plus des notices biographiques, l'écrivain évoque très souvent ses

⁷³*Ibid.*, p. 36.

souvenirs d'enfance, qui continuent de nourrir sa créativité⁷⁴. Il dit même, lors d'une entrevue : « J'ai écrit pour moi, jeune⁷⁵ ». Cette filiation avec son enfance appuie l'*ethos* de l'« homme-enfant »⁷⁶. Boulerice, en écrivant ses textes, retourne à son enfance pour créer des textes que lui-même aurait voulu lire, dont lui-même avait besoin pendant son enfance et son adolescence. Il poursuit cette filiation avec son passé lorsqu'il constate : « Mon meilleur moteur, ce sont les souvenirs. Ceux de mes amis, de ma famille, mais surtout les miens⁷⁷ ». L'écrivain semble donc puiser de l'inspiration pour l'écriture dans ses souvenirs d'enfance et d'adolescence. L'importance d'entretenir ces souvenirs et de les revivre dans sa vie adulte donne une espèce d'autorité, quasi parentale, à Boulerice au moment de l'écriture des histoires qui abordent la jeunesse. En gardant ses souvenirs si proches de lui, Boulerice semble ne pas vouloir laisser le passé derrière lui, comme s'il voulait maintenir à jamais cet état d'enfant ou d'adolescent tout en jouissant de l'expérience de l'adulte qu'il est devenu. La posture est paradoxale mais non moins efficace.

Virginie Despentes, dans *King Kong Théorie*⁷⁸, définit la virilité toxique, autrement dit les valeurs et normes associées (voire réclamées par la société) aux hommes. Cette définition dévalorise l'« homme-enfant » :

Qu'est-ce que ça exige, au juste, être un homme, un vrai ? Répression des émotions. Taire sa sensibilité. Avoir honte de sa délicatesse, de sa vulnérabilité. Quitter l'enfance brutalement, et définitivement : les hommes-enfants n'ont pas bonne presse [...] Craindre son homosexualité car un homme, un vrai, ne doit pas être pénétré. Ne pas jouer à la poupée quand on est petit, se contenter de petites voitures et d'armes en plastique super moches. Ne pas trop prendre soin de son corps.⁷⁹

L'« homme-enfant » serait, d'après cette explication, non seulement un homme qui refuse de quitter son enfance, mais aussi un homme qui refuse de se conformer aux rôles désignés au genre masculin par la société. Elle précise que l'« homme-enfant » n'a pas bonne presse, discréditant même le statut d'homme. L'« homme-enfant », dans ce discours, se voit classé avec ceux qui ne savent pas « faire jouir les femmes⁸⁰ » et ceux qui ne veulent pas « s'habiller dans des couleurs

⁷⁴ Je pense notamment à son interview à *Les grands entretiens* de Radio-Canada : « Les années difficiles m'ont donné du matériel pour écrire » du 20 juillet 2017.

⁷⁵ ARSENAULT, Marie-Louise (2017), « Les années difficiles m'ont donné du matériel pour écrire », *Les grands entretiens*, Radio-Canada, le 20 juillet, 5:15.

⁷⁶ Nous choisissons cette formule pour le rapport qu'elle établit avec la posture de la femme-enfant, porteuse d'attentes et de fantasmes bien ancrés dans l'imaginaire occidental qui reconnaît la Lolita comme une posture spécifique.

⁷⁷ BOULERICE, Simon et Alain LABONTÉ (2017), *Moi aussi j'aime les hommes*, op. cit., p. 119.

⁷⁸ DESPENTES, Virginie (2007), *King Kong Théorie*, Paris, Éditions Grasset (collection Le Livre de poche).

⁷⁹ *Ibid.*, p. 28-29.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 28.

ternes, porter toujours les mêmes chaussures pataudes⁸¹ ». L'« homme-enfant » serait donc, d'après cette définition, un invalide en matière de sexualité, dont les femmes ne veulent pas. Mais, dans un contexte queer, cette posture d'« homme-enfant » pourrait avoir du charme. Comme Michel Foucault l'indique dans *L'Histoire de la sexualité II*, « Aimer les garçons était une pratique "libre" en ce sens qu'elle était non seulement permise par les lois (sauf circonstances particulières) mais admise par l'opinion⁸² ». Il décrit les relations sexuelles (amoureuses) que les hommes de l'Antiquité grecque entretenaient avec des adolescents et des jeunes hommes. Ces relations, même si nous ne savons pas à quel point elles étaient communes, étaient tout de même acceptées par la société grecque. Ce genre de relation était surtout sexuelle mais trouvait aussi « de solides supports dans différentes institutions (militaires ou pédagogiques)⁸³ ». L'« homme-enfant » aurait alors une place dans un contexte queer.

Simon Boulerice précise cette posture d'« homme enfant » dans un article publié dans *Les Libraires*. Il raconte une visite chez Michel Tremblay et révèle de quelles façons ils se ressemblent. Un des points communs entre les deux écrivains qu'il note est leur « amour du t-shirt à imprimé juvénile, ludique⁸⁴ ». Cette anecdote renforce non seulement une filiation entre Simon Boulerice et Michel Tremblay (sur laquelle je reviendrai plus tard dans le chapitre), mais aussi l'image puérile que Simon Boulerice entretient. En exprimant son goût pour des t-shirts « juvéniles » et « ludiques », Boulerice affirme sa nature enfantine et enjouée. Comme le note Jérôme Meizoz, la posture d'un écrivain peut se lire jusque dans « les choix vestimentaires⁸⁵ ». Ainsi, un écrivain dont les habits sont plutôt enfantins cherche à se présenter comme un enfant lui-même⁸⁶. Mais, ce n'est pas que dans la tenue de Boulerice que nous observons cet air enjoué et léger.

⁸¹ *Ibid.*, p. 28.

⁸² FOUCAULT, Michel (1976), *L'Histoire de la sexualité 2: L'usage des plaisirs*, Éditions Gallimard, (Collection Bibliothèque des Histoires, p. 211.

⁸³ *Ibid.*, p. 211.

⁸⁴ BOULERICE, Simon (2017), « Simon Boulerice dans l'univers de Michel Tremblay : J'ai failli tuer un monument », *Les Libraires*, no 102 (été).

⁸⁵ MEIZOZ, Jérôme, « "Postures" d'auteur et poétique (Ajar, Rousseau, Céline, Houellebecq) », dans *Vox-poetica* [en ligne]. URL : <http://www.vox-poetica.org/t/articles/meizoz.html>[Site consulté le 15 janvier, 2018].

⁸⁶ Nous pourrions ici faire le parallèle avec la posture du bédéiste pour enfants, Alex A. qui se présente en toutes circonstances dans son pyjama et son bonnet. La posture de l'« adolescent » est ici encore plus nette que celle de Boulerice, Alex A. ne revendiquant pour sa part aucune forme de sexualité : il est totalement dans le ludique.

Sur sa page Instagram (qui est ouverte au grand public), nous voyons plusieurs photos de Simon Boulerice qui soutiennent cet enthousiasme enfantin. L'annexe A1 est une photo qui démontre très bien cette nature. Nous le voyons, en pleine conférence, faisant un mouvement de danse. Cette photo incarne la posture d'un grand enfant que l'écrivain entretient dans ses discours médiatiques ainsi que dans ses notices biographiques. En publiant une telle photo, Boulerice souligne sa posture joviale. Il est d'autant plus intéressant de noter que cette photo a été prise lors d'une conférence qu'il donnait sur sa propre œuvre à « des ados de secondaire trois ». Cette photo, démontre que Boulerice sait s'adapter à son public. Il se veut ici déjanté, excentrique. La posture, en fait, se veut une mise en scène d'un personnage que l'écrivain crée pour lui-même. Cet emploi des réseaux sociaux nous rappelle la place des relations homosexuelles dans l'espace public grec. Comme l'explique Michel Foucault :

Avec le garçon, le jeu se déroule dans un espace très différent : espace commun au moins à partir du moment où L'Enfant a atteint un certain âge- espace de la rue et des lieux de rassemblement, avec quelques points stratégiquement importants (comme le gymnase) ; mais espace où chacun se déplace librement⁸⁷

Grâce à Instagram et Facebook (espaces publics contemporains), Boulerice peut engendrer et soutenir une image d'« homme-enfant » léchée et contrôlée. L'écrivain semble également jouer sur l'espace de gymnase, dans la mesure où il est connu pour son « split ». Boulerice démontre son split sur l'émission *Tout le monde en parle*⁸⁸ comme s'il était gymnaste. Cet acte pourrait aussi être interprété de façon symbolique pour représenter l'écrivain qui est divisé entre l'enfance et l'âge adulte. Comme s'il était l'entre-deux de ces âges et le split lui permettait de rester en contact avec chacun.

L'annexe A2, une autre photo qui évoque l'image de Boulerice comme un grand enfant. Sur cette photo, Simon Boulerice joue à l'écolier. L'angle de prise de la photo est intéressant à prendre en compte : en regardant l'écrivain d'en haut, l'image donne l'impression que l'écrivain est petit et innocent. L'auteur, qui sourit largement et tient sa « boîte à lunch » dans ses deux mains a l'air heureux et inoffensif du petit qui entre à la maternelle. L'innocence est évoquée jusque dans le choix des couleurs vives, primaires. Nous comprenons que la légèreté et l'innocence font partie d'une théâtralité qu'aime nourrir Boulerice et que des médias sociaux comme Instagram et

⁸⁷ FOUCAULT, Michel (1976), *op. cit.*, p. 218.

⁸⁸ Épisode du 17 novembre, 2013, accessible sur le site suivant : <https://vimeo.com/98299206> (le split se trouve à 4:30).

Facebook favorisent. Dans *Moi aussi j'aime les hommes*, il explique : « on me prend pour mon entrain, mon allant et, à la rigueur, mon humour sympathique⁸⁹ ». Cette déclaration nous rappelle que Boulerice assume sa posture d'« homme-enfant » et accepte que nous le percevions ainsi. Mais il faut reconnaître que la posture de Boulerice est malléable et très étudiée. Nous voyons une posture enfantine également chez Clara B. Turcotte, l'écrivaine de *Demoiselles cactus*⁹⁰. Ce récit, qui met en scène « l'alter ego romanesque de Clara Brunet-Turcotte, un refus de grandir, dans tous les sens du terme, qui englobe tout ce qui précède⁹¹ », semble renvoyer à la même posture que Boulerice, une posture « ludique⁹² ». L'annexe A3, une photo de l'écrivaine qui rappelle beaucoup celle de Boulerice. Une photo qui capture cet air innocent et enfantin, avec le sceptre qui ressemble à celui de *Sailor Moon* et la chemise imprimée avec des fleurs et des chatons, qui évoque l'image d'une écolière.

Selon Judith Halberstam, le refus de se conformer aux normes de son âge fait partie du mouvement queer. Dans son *In a Queer Time and Place*, elle élabore une analyse des temporalités queer, expliquant :

The notion of a stretched-out adolescence, for example, challenges the conventional binary formulation of a life narrative divided by a clear break between youth and adulthood; this life narrative charts an obvious transition out of childish dependency through marriage and into adult responsibility through reproduction. Subcultural involvement, by delaying the onset of reproductive adulthood, challenges what Lauren Berlant and Michael Warner in their essay "Sex in Public" have termed the "institutions of intimacy" through which heteronormative culture secures its "metacultural intelligibility"⁹³.

D'après l'observation de Halberstam, nous pouvons étudier la posture d'« homme-enfant » comme étant un refus du binaire de l'âge et un refus de l'hétéronormativité. Le passage de l'adolescence à l'âge adulte, comme Halberstam le souligne, est un passage obligatoire pour toute personne : « *In Western cultures, we chart the emergence of the adult from the dangerous and unruly period of adolescence as a desired process of maturation*⁹⁴ ». Ainsi, en se construisant l'image d'un enfant perpétuel, Boulerice refuse d'accepter les normes prescrites par la société autour de la maturité et la bonne façon de mener sa vie. L'hybridité de l'enfance, de l'adolescence et de l'âge adulte

⁸⁹ BOULERICE, Simon et Alain LABONTÉ (2017), *op. cit.*, p. 28.

⁹⁰ BRUNET-TURCOTTE, Clara (2015), *Demoiselles cactus*, Montréal, Leméac.

⁹¹ LAURIN, Danielle (2015), « Big bang intérieur », dans *Le Devoir*, [en ligne]. URL : <http://www.ledevoir.com/opinion/chroniques/429702/big-bang-interieur> [Site consulté le 6 mars 2018.]

⁹² *Ibid.*

⁹³ HALBERSTAM, Judith (2005), *op. cit.*, p. 153.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 152.

devient une posture violente, qui renie le passage linéaire d'une étape à l'autre de la vie, en particulier celle de la puberté. En effet, se représentant en écolier, Boulerice s'attache à sa petite enfance, étape précédant l'éclosion d'une maturité sexuelle, mais surtout virile du corps. Il faut reconnaître pourtant que Boulerice, contrairement à un Alex A., par exemple, ne se contente pas d'une posture d'enfant pré-pubère⁹⁵, voire asexué : sa représentation en écolier reproduit directement les codes de la Lolita dont la jupe courte et les longues chaussettes sont les clés d'un érotisme ambigu. Cette posture est une révolte contre l'hétéronormativité et établit un *ethos* queer, autrement dit un *ethos* qui n'accepte pas les mœurs encouragées par la société. Il s'agit, en fait, de la dimension idéologique de l'*ethos*, que Dominique Maingueneau définit comme étant : « liée aux positionnements des locuteurs dans un champ conflictuel de valeurs (politique, esthétique, religieux, philosophique...) »⁹⁶. En refusant de suivre le chemin linéaire qui mène à l'âge adulte, Boulerice s'attribue un *ethos* queer, qui n'accepte ni les binarités ni les normes sociales associées au vieillissement.

L'écrivain poursuit l'idée de vivre son passé en même temps en expliquant la posture d'enfant qu'il a adoptée. Boulerice remarque :

L'auteur jeunesse n'est pas habité par son enfance, mais par *ses* enfances. L'habitent encore L'Enfant qu'il a été, celui qu'il aurait voulu être, celui qu'il croit avoir été et celui dont il se souvient. Ce sont quatre postures différentes qui se contaminent toujours un peu, et c'est un matériel délicieux, pour créer. Certains renferment et écrasent cette portion d'eux, et d'autres non⁹⁷.

Ainsi, Boulerice affirme que son corps est en même temps habité par sa jeunesse et son âge adulte. L'écrivain, contrairement aux autres adultes, laisse ces enfances posséder son corps et s'en réjouit au lieu de les étouffer et de les laisser derrière lui. Cette affirmation selon laquelle il refuse de grandir et de vivre comme un adulte « normal » évoque encore une fois un *ethos* queer, qui remet en question la binarité des âges. Cet *ethos* contribue, pour sa part, à établir un positionnement queer de Simon Boulerice dans le champ littéraire. Par ailleurs, la construction de la posture de l'écrivain à travers son enfance et son adolescence se retrouve dans les révélations des années difficiles de sa vie. Il explique, dans *Moi aussi j'aime les hommes*, que son

⁹⁵ Alex A., lors des conférences et des salons de livres, apparaît en pyjama et en toque, adoptant un air enfantin. Le site-web du bédéiste note même que : « Dans ses temps libres, il s'adonne à l'escalade, lit des bandes dessinées de superhéros et joue à des jeux vidéo », affirmant cette posture de grand enfant.

⁹⁶ MAINGUENEAU, Dominique, *op. cit.*

⁹⁷ BOULERICE, Simon et Alain LABONTÉ (2017), *op. cit.*, p. 179-180.

adolescence fut une étape particulièrement pénible, avouant : « Mon adolescence m'a laissé quelques cicatrices⁹⁸ » et que :

Mes deux premières années à l'école secondaire ont été parfois douloureuses. On ne parlait pas d'intimidation, à l'époque, mais c'est ce dont il était question. L'été après la fin de mon primaire, j'ai perdu beaucoup de poids. J'espérais qu'on cesserait de me traiter de gros. Mince lors de mon entrée au secondaire, j'ai eu droit à des insultes portant plutôt sur mon efféminement et ma voix aiguë⁹⁹.

Cet aperçu du passé difficile de Boulerice contribue à la construction de son image. Il explique qu'il n'est pas Montréalais d'origine. Il note : « je viens d'une petite ville, Saint-Rémi¹⁰⁰ ». En évoquant sa ville natale, il permet au lecteur de situer les anecdotes de son passé dans un espace spécifique : la campagne québécoise. En révélant ses souvenirs personnels de son enfance et de son adolescence, l'écrivain se construit comme quelqu'un de sincère, qui n'a pas peur de s'ouvrir à ses lecteurs et de les laisser entrer dans son intimité.

En plus des histoires de harcèlement, Boulerice approfondit le récit de son passé en racontant ses difficultés avec une maladie alimentaire. Il explique qu'il avait « des troubles alimentaires pendant plusieurs années¹⁰¹ » et que « les adjectifs qui accompagnaient [son] physique¹⁰² » le désespéraient. « On m'affublait du surnom "Bouboule", qui rendait justice autant à mon nom de famille qu'à mon tour de taille [...] [j]'ai donc entrepris, à l'été de mes douze ans, de m'astreindre à un régime libérateur : me faire vomir » et « mes deux doigts ont maintenu leur rigueur pendant un peu moins de cinq ans¹⁰³ ». En même temps, cette histoire renverse des stéréotypes autour des maladies alimentaires. Boulerice affirme que son anorexie « représente un tabou important¹⁰⁴ », autrement dit que l'on ne parle presque jamais d'anorexie masculine. Il poursuit : « Qu'un garçon éprouve ce problème relèverait d'une double anomalie, en quelque sorte¹⁰⁵ ». Cette histoire contribue, en fait, à la construction queer de Boulerice car elle renverse les normes des genres. Ainsi, Boulerice s'en prend aux clichés sur les maladies alimentaires. Il rédige même un texte qui traite de ce sujet ; *Jeanne Moreau a le sourire à l'envers*¹⁰⁶, publié en 2013, le récit raconte l'histoire d'un jeune homme qui découvre que son frère souffre d'anorexie.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 28.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 54.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 70.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 60.

¹⁰² *Ibid.*, p. 61.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 61-63.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 63.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 63.

¹⁰⁶ BOULERICE, Simon (2013), *Jeanne Moreau a le sourire à l'envers*, Montréal, Leméac.

Il explique même que ce récit « vient directement de [lui]¹⁰⁷ », bien qu'il ne s'agisse pas d'une autofiction à proprement parler. Cette fois, nous observons un *ethos* catégoriel, qui « recouvre des catégories de natures très variées. Il peut s'agir de rôles liés à l'exercice du discours, appréhendé sous diverses facettes [...] il peut s'agir aussi des catégories sociales très diverses¹⁰⁸ ». Il semble que Boulerice, en racontant ses problèmes alimentaires passés, démontre la faiblesse des binarités des genres et des rôles associés au genre. Ainsi, cette lutte contre une maladie « féminine » problématise la perception binaire des genres ainsi que la perception sociale de cette maladie. Boulerice brouille donc la frontière entre le masculin et le féminin, permettant plus de fluidité dans l'expression de genre de chacun.

Les difficultés de Simon Boulerice semblent diminuer lorsqu'il arrive au CÉGEP et déménage à Montréal. Il raconte :

Je suis parti vivre à Montréal pour mes études collégiales en littérature. Ça a été une délivrance, une réelle émancipation. Pas parce que j'étais malheureux dans mon patelin, mais parce que je m'y étais inscrit en victime. Ou peut-être encore parce que j'étais confiné à vivre perpétuellement dans le regard des mêmes camarades de classe depuis la maternelle¹⁰⁹.

Cette « délivrance » trouvée en déménageant de la campagne à Montréal s'avère une étape commune dans la communauté queer. Dans son *In a Queer Time and Place*, Judith Halberstam décrit l'importance de la vie urbaine pour beaucoup de personnes queer : « *Most theories of homosexuality within the twentieth century assume that gay culture is rooted in cities, that it has a special relationship to urban life and that [...] erotic dissidents require urban space because in rural settings queers are easily identified and punished*¹¹⁰ ». Cette déclaration explique une migration assez importante des « *young queers from the country to the city in the 1970s*¹¹¹ ». Ainsi, l'épanouissement de Simon Boulerice au moment de son arrivée dans une grande ville correspond à cette tendance des jeunes queer de se rassembler et d'établir des communautés dans des espaces urbains. Boulerice ne condamne pas la vie rurale, il explique tout simplement que dans la ville il n'était plus « confiné », il pouvait repenser et reconstruire sa posture sociale. Boulerice explique : « je suis totalement passé à autre chose. Je me sens aimé, respecté,

¹⁰⁷ BOULERICE, Simon et Alain LABONTÉ (2017), *op. cit.*, p. 72.

¹⁰⁸ MAINGUENEAU, Dominique, *op. cit.*

¹⁰⁹ BOULERICE, Simon et Alain LABONTÉ (2017), *op. cit.*, p. 70.

¹¹⁰ HALBSERSTAM, Judith (2005), *op. cit.*, p. 35.

¹¹¹ *Ibid.*, p.35.

solide¹¹² » et « je suis épanoui, même si mon corps a épaissi avec les années¹¹³ ». La vie urbaine, anonyme, offre à nombre de personnes queer la possibilité de se construire une nouvelle identité en repensant les bases de leur être. À cet égard, les représentations fictionnelles et le discours public que tient Boulerice contribuent à le présenter en modèle du genre.

Boulerice se connecte à ses lecteurs

Demeurer au plus près de son enfance et de son adolescence est également une stratégie qui permet à Boulerice de rejoindre ses jeunes lecteurs. L'écrivain parle très souvent des moments où il a l'occasion d'entrer dans des salles de classe pour parler à des élèves (à l'école primaire et secondaire). Il souligne, à plusieurs reprises, l'importance de la relation qu'il entretient avec ses lecteurs et le bonheur qu'il ressent en découvrant ce que son œuvre représente pour autrui. Il se sert de l'écriture, en fait, pour : « fixer des moments, pour formuler un témoignage d'humanité, pour la joie de la transmission¹¹⁴ ». Écrire est donc, pour Boulerice, l'occasion de se placer en position d'autorité. Face à son jeune public, Boulerice est non seulement un modèle mais il devient enseignant du mouvement queer. Nous cernerons maintenant les buts de Boulerice lorsqu'il se met à écrire et comment ces buts produisent une posture militante queer. Comme l'écrit Martine Delvaux : « Essayez de regarder ! Essayez pour voir ! Et, tant que ce sera nécessaire, recommencer¹¹⁵ ». Nous reprendrons ce militantisme féministe pour observer la posture de Boulerice qui, en abordant souvent le sujet queer, semble ordonner à son lectorat de regarder d'autres réalités. Regarder jusqu'à ce que ces réalités soient normales, acceptées telles qu'elles sont sans jugement, pour que la communauté queer s'épanouisse.

Boulerice raconte un moment où il signait des livres à Edmundston quand un jeune couple s'est approché de lui. Ils lui ont expliqué qu'ils s'étaient rencontrés lors de l'un de ses ateliers à l'Intercollégial de théâtre et qu'ils avaient eu l'occasion de jouer ensemble dans une pièce que Simon avait coécrite, *Comme vous avez changé*, qui traite de la transsexualité. Ensuite, le garçon

¹¹² *Ibid.*, p. 56.

¹¹³ *Ibid.*, p. 70.

¹¹⁴ BOULERICE, Simon et Alain LABONTÉ (2017), *op. cit.*, p. 146.

¹¹⁵ DELVAUX, Martine (2015), « Commandements : Répéter l'exigence de regarder afin de dévoiler la violence », *Liberté*, no 307 (Printemps), p. 35.

a avoué à Boulerice : « Je suis un transgenre¹¹⁶ ». En se remémorant ce moment, Boulerice dit : « Je trouve ça émouvant. Il m'a dit à quel point la pièce lui avait fait du bien, ignorant sans doute à quel point il m'en faisait à moi¹¹⁷ ». En partageant cette anecdote, Boulerice démontre la force unificatrice de l'écriture. Sa pièce de théâtre a eu un effet positif sur un de ses lecteurs, une personne transsexuelle. Il a donc pu, à travers l'écriture, se connecter à un public queer et créer un espace où cette communauté peut s'exprimer ouvertement. Ce moment de connexion entre Boulerice et un lecteur confirme, en fait, l'autorité de Boulerice en matière de création littéraire queer. Il établit sa capacité à mettre en scène des réalités queer et même l'importance de cette mise en scène pour la communauté. Ce souvenir révèle aussi l'importance de la représentation queer dans la littérature dans la mesure où elle offre des personnages auxquels les personnes queer peuvent s'identifier.

Nous observons encore une fois une connexion qui s'établit entre Boulerice et ses lecteurs lorsque Boulerice contacte une ancienne professeure pour la féliciter de l'effort qu'elle fait avec son fils pour renouveler des lois autour du changement de sexe sur le certificat de naissance. Il découvre que le fils en question, au moment où il a écrit à sa professeure, était en train de lire *Jeanne Moreau a le sourire à l'envers*. L'écrivain raconte : « J'ai profité de l'occasion pour lui révéler le sujet de *L'enfant mascara*, mon prochain roman pour ados [...] J'espère avoir la chance de rencontrer aussi son fils et de lui manifester de vive voix toute mon admiration¹¹⁸ ». Cette citation révèle que Boulerice, en voulant rencontrer la jeune personne transsexuelle, fait un grand effort pour entrer en contact avec le plus de lecteurs possible. Ceci montre, encore une fois, que Boulerice désire créer une œuvre littéraire qui offre un espace de représentation à d'autres personnes queer. Comme si l'écriture des textes qui mettent en scène des réalités queer était une façon de permettre à la communauté LGBTQ+ de s'exprimer. Ainsi, Boulerice prend plaisir à pouvoir rencontrer ses lecteurs et à découvrir que son œuvre les a touchés, qu'en lisant ses textes ils ont pu trouver une vérité qui fait écho chez eux. Comme Gabrielle Lapierre le remarque dans son article « L'élaboration de l'identité homosexuelle chez le protagoniste enfant en regard de son univers de référence hétéronormé dans *Les Jérémies* de Simon Boulerice », l'écrivain a déjà fait référence aux difficultés qu'éprouvent les jeunes queer qui cherchent à s'identifier à des

¹¹⁶ BOULERICE, Simon et Alain LABONTÉ (2017), *op. cit.*, p. 151.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 151.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 168-169.

personnages dans les médias. Dans le cas de *Les Jérémiaades*, le personnage principal s'est servi des « références culturelles [...] issues de la culture populaire (télévisuelle et cinématographique)¹¹⁹ ». Cette lecture du roman semble confirmer cette tâche dont Boulerice se charge. En créant des textes qui représentent la communauté queer, Boulerice vise à combler un vide dans la littérature (et dans les médias en général).

Nous retrouvons plusieurs photos de Boulerice avec son public sur Instagram. L'écrivain partage très souvent des images des ateliers qu'il donne dans des classes mais aussi des photos, des dessins et des lettres que ses jeunes lecteurs lui adressent. Il semble vouloir, en fait, partager ces photos car elles représentent l'importance de son lectorat dans sa vie. L'auteur accentue l'impact que ses lecteurs ont sur lui très souvent en les remerciant et en mettant des petits cœurs dans la caption desdites photos. L'annexe A4 est trois photos prises du compte de Boulerice. Sur ces photos, nous voyons une lettre d'appréciation écrite par un lecteur, une lecture publique et le dessin d'un lecteur, dépeignant l'importance du public dans la vie de l'auteur. En mettant en ligne ces photos, Boulerice démontre combien il apprécie les réponses de son lectorat. Nous pouvons donc très bien conclure qu'un but important de l'écriture de Boulerice est de créer une œuvre qui résonne chez plusieurs personnes.

La valeur des lecteurs semble contribuer à la posture queer de Simon Boulerice. Comme nous le voyons, l'écrivain s'intéresse beaucoup à son public et fait son possible pour créer des personnages auxquels ils peuvent s'identifier. Ce désir de créer un imaginaire qui privilégie des voix queer contribue à la construction et à l'affirmation identitaire de cette communauté. Boulerice explique : « Je m'impose naturellement de brouiller les idées reçues. Je fais autant par conviction que pour changer les choses¹²⁰ ». Ainsi, l'écrivain démontre encore une fois l'acte militant qu'est l'écriture. Il se met, en produisant ses textes, à reformuler des idées autour de la sexualité et du genre, visant à libérer la société des règles qu'elle s'impose autour de l'expression de soi.

¹¹⁹ LAPIERRE, Gabrielle (2014), *op. cit.*, p. 42.

¹²⁰ BOULERICE, Simon et Alain LABONTÉ (2017), *op. cit.*, p. 39.

Boulerice, lecteur et écrivain

Très souvent, en illustrant son passé, Boulerice évoque la grande place qu'a prise la littérature. Il décrit qu'il était un enfant solitaire, qui n'avait pas besoin d'amis. Il raconte : « Mais je me suis vite fait à l'idée, et j'ai fini par apprécier cet espace de solitude, que j'ai colmaté avec ma créativité. Mon isolement m'a propulsé dans l'imaginaire¹²¹ ». Boulerice, au lieu d'entretenir des amitiés, s'est contenté d'explorer son imaginaire et a passé beaucoup de temps à lire. C'est à travers ses lectures que Boulerice a constitué un réseau d'écrivains qui influencent son œuvre. Il cite très souvent ses auteurs et ses livres préférés, et ceux-ci contribuent à la construction de sa posture. Comme Jérôme Meizoz l'explique, la posture se comprend « avec les groupes littéraires, réseaux d'écrivains contemporains ou passés¹²² ». Un auteur peut donc établir son positionnement dans le champ littéraire par le biais de ses relations avec d'autres littéraires. Dominique Maingueneau pousse cette observation un peu plus loin en notant l'importance de l'intertextualité dans l'établissement d'un *ethos*. Il explique, en parlant de *l'ethos* d'un satyre, que l'on « ne peut pas s'appuyer sur une autre réalité qu'une longue série de textes¹²³ ». Nous pouvons nous servir de l'intertextualité pour construire un *ethos* queer, car ce mot recouvre un groupe dont les âges, la race, la sexualité, le statut socio-économique ainsi que l'expression de genre varient énormément. De cette façon, nous pourrions identifier un *ethos* queer à travers l'intertextualité, autrement dit à travers les références à d'autres textes littéraires et figures queer qui existent déjà. Cette section visera à définir la facette queer de la posture de Simon Boulerice à travers les œuvres littéraires qu'il cite et les écrivains qu'il côtoie.

Dans *Moi aussi j'aime les hommes*, Simon Boulerice fait référence à plusieurs écrivains et textes qui abordent des thèmes queer. Il note « Christophe Honoré, un autre de mes auteurs français chouchous, a écrit que *le seul héritage qui vaille, c'est celui de notre imaginaire*¹²⁴ ». Boulerice cite Christophe Honoré, un écrivain homosexuel qui traite des réalités homosexuelles dans ses textes, même ceux destinés à un public de jeunesse, comme étant un de ses écrivains français préférés. Il a même publié une photo d'un texte écrit par cet auteur, *Ton père*, qui est une autofiction qui traite de la parentalité homosexuelle (voir l'Annexe A5). Cette révélation

¹²¹ *Ibid.*, p. 28.

¹²² MEIZOZ, Jérôme (2007), *Postures littéraires. Mises en scènes modernes de l'auteur*, op. cit., p.31.

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ BOULERICE, Simon et Alain LABONTÉ (2017), op. cit., p. 30. (C'est l'écrivain qui souligne dans la citation.)

contribue à un *ethos* queer car Boulerice établit non seulement le plaisir qu'il ressent en lisant des textes qui traitent de l'homosexualité, mais participe aussi à la construction d'une filiation littéraire. « Le seul héritage qui vaille, c'est celui de notre imaginaire » semble impliquer la valorisation que Boulerice donne à son héritage littéraire. Nous pouvons en conclure que son œuvre est le résultat d'une lignée d'autres écrivains queer, que c'est sur une fondation d'autres œuvres queer que sa propre œuvre se dresse. Ainsi, en se construisant une posture queer, Simon Boulerice reprend le flambeau de ses prédécesseurs et continue leur travail en créant un espace dans la littérature pour l'expression queer. Il écrit : « quand je bâtis une œuvre, j'essaie autant que possible que le fond et la forme s'épousent. Le politique et le poétique coexistent, se tressent¹²⁵ ». Cette déclaration confirme la posture queer de l'auteur, qui « bâtit » son œuvre avec un souci de « tresser » la forme poétique et le fond politique. Nous pourrions donc lire dans ses œuvres un militantisme queer, qui se bat pour reformuler les règles et les normes sociales autour du genre et de la sexualité.

L'inscription dans une lignée d'écrivains queer se démontre également dans les publications de Boulerice. Le 13 février 2018, il met en ligne le portrait d'Arthur Rimbaud, un poète français homosexuel (voir l'annexe A6). Le poète porte une chemise rayée de toutes les couleurs de l'arc-en-ciel, le drapeau officiel de la communauté queer. Nous voyons également « Arthur Rainbow » imprimé sur l'image. Cet emploi du terme anglais « rainbow », qui se traduit en « arc-en-ciel », a une prononciation très semblable au nom du poète. Ce jeu de mots renforce l'idée que les couleurs présentes ont été choisies pour évoquer des sentiments de fierté queer et implique que le nom d'Arthur Rimbaud est indissociable de son identité queer. Boulerice, à travers ses publications sur Instagram, démontre des goûts pour des écrivains queer. Nous comprenons qu'il y a là aussi un désir d'être associé aux grands auteurs, la posture relevant d'une forme d'autocanonisation. Dans *Moi aussi j'aime les hommes*, il raconte :

Quand j'avais vingt-deux ans, ça a été au tour de Violette Leduc de transformer ma vie avec sa prose bouleversante, pathétique et violente [...] Puis je me revois dépassant le quart de siècle, découvrant mes deux derniers maîtres littéraires à ce jour : le Français Gilles Leroy et le Québécois Michael Delisle¹²⁶.

Boulerice démontre son appréciation des écrivains queer, mais force également la filiation qui garantit le sérieux de sa propre production. En nommant ces écrivains, tous ouvertement queer, il

¹²⁵ *Ibid.*, p. 34.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 161.

renforce l'*ethos* intertextuel queer et s'inclut dans la lignée. Boulerice explique que c'est grâce à ces écrivains qu'il a, aujourd'hui, « une liberté de parole¹²⁷ », mais affirme qu'il « reste encore tant de travail à faire¹²⁸ ». Ainsi, Boulerice s'insère dans cet héritage d'écrivains queer. C'est cet héritage qui lui permet tant de liberté dans la représentation des réalités queer, mais l'écrivain n'oublie pas que la communauté n'a pas encore atteint le même statut social que son homologue hétérosexuel et cisgenre. Il entreprend donc, à travers l'écriture, de continuer les efforts de ses prédécesseurs pour bâtir un meilleur avenir pour la communauté queer.

Les lectures de Boulerice remettent également en question les rôles des genres dans la construction des lectorats. Il raconte un cas où, encore jeune, il lisait des livres destinés aux jeunes filles : « je me revois, enfant, lisant en cachette des Cœur-à-cœur dans l'autobus. Des romans genrés, visant essentiellement les jeunes lectrices en quête d'amourettes chastes. Des livres qui m'étaient interdits, donc¹²⁹ ». Cette citation révèle la posture queer de Boulerice dans la façon dont il déstabilise encore une fois une perception du genre. Étant un garçon qui lisait des romans destinés aux filles, et même en en tirant du plaisir, Boulerice démontre que ce n'est pas le genre qui détermine le plaisir que l'on peut ressentir en lisant un certain texte. Il raconte même que ces textes, qu'il aimait tant, lui étaient interdits. Boulerice remet donc en question des lectures genrées, c'est-à-dire qu'il conteste l'idée que seules les filles peuvent apprécier certains genres de livres qui sont alors interdits aux garçons.

Boulerice remonte le temps à ses lectures de jeunesse aussi en se remémorant ses lectures de Michel Tremblay. Il raconte : « Je me revois, à l'âge de dix-sept ans, quand je dévorais les œuvres de Michel Tremblay, sans soupçonner qu'un jour j'allais être un lecteur privilégié (Michel me fait maintenant lire ses livres avant leur publication)¹³⁰ ». L'acte de « dévorer » ses textes conjurent l'image d'un lecteur affamé, qui cherche à tout prix encore un morceau de Tremblay à consommer. Ce plaisir ressenti face aux écrits de Tremblay, écrivain ouvertement homosexuel dont l'œuvre met en scène plusieurs personnages queer (dont *Hosanna*, *La Duchesse de Langeais*, *Le gay savoir* et *Les Chroniques du plateau Mont-Royal*), vient confirmer encore une fois la posture queer de Simon Boulerice. Nous noterons également la révélation de la place privilégiée

¹²⁷ *Ibid.*, p. 165.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 165.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 149.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 161-162.

dont Boulerice peut se vanter : celle de pouvoir lire les textes de Tremblay avant leur publication. L'écrivain indique qu'il est membre d'un cercle assez restreint de personnes (une quinzaine de personnes, il précise dans un autre article¹³¹) auxquelles Michel Tremblay confie ses manuscrits avant leur parution. En tenant un rôle de lecteur des textes de Tremblay, Simon Boulerice renforce sa posture queer. Non seulement il côtoie un grand écrivain québécois queer, mais ce dernier respecte même son opinion assez pour lui demander de relire ses manuscrits. Sa relation avec Michel Tremblay démontre la place grandissante de Simon Boulerice sur la scène littéraire québécoise.

Nous découvrons, en fait, que c'est Michel Tremblay qui a aidé Simon Boulerice à lancer sa carrière en tant qu'écrivain. Lors d'une interview à Radio-Canada, Boulerice explique qu'après la publication de *Les Jérémiaades*, Tremblay l'a lu et « s'est reconnu d'une certaine façon, dans la langue ou dans quelque chose¹³² ». Ensuite, il lui « a écrit un magnifique courriel¹³³ » pour savoir ce que Boulerice avait en chantier. À ce moment-là, il écrivait *Javotte* et Michel Tremblay a aidé Boulerice à publier ce roman chez Leméac. Cette anecdote donne l'impression que le lien entre ces deux écrivains est assez fort, Tremblay a en partie découvert Simon Boulerice et l'a aidé à se rendre là où il est maintenant. Mais nous voyons aussi que maintenant, c'est Boulerice qui prend une place importante dans la production de Michel Tremblay. Il souligne combien cette responsabilité est importante : « Bien sûr, je prends cette tâche bien au sérieux, car avouons que si l'avis d'un ti-clin comme moi puisse importer pour lui, c'est un privilège¹³⁴ ». Ainsi, Boulerice rappelle qu'il n'est qu'au début de sa carrière et donc, même si Michel Tremblay l'estime, il ne doit pas se laisser emporter. Simon Boulerice exhibe encore une fois son amitié professionnelle avec Tremblay lorsqu'il raconte : « Plusieurs lecteurs qui venaient de faire autographier leur plus récent Tremblay se dirigeaient vers ma table d'illustre inconnu avec un exemplaire de *Javotte*. "Michel nous a dit qu'il fallait absolument lire ça !", me disait-on¹³⁵ ». Tremblay l'a donc aidé non seulement à faire publier ce deuxième roman, mais en a aussi facilité la diffusion. Cela dit, Boulerice ne se laisse pas emporter par la reconnaissance de cette légende de la littérature. Il note

¹³¹ BOULERICE, Simon (2017), « Simon Boulerice dans l'univers de Michel Tremblay : J'ai failli tuer un monument », *Les Libraires*, no 102 (été).

¹³² ARSENAULT, Marie-Louise (2017), « Les années difficiles m'ont donné du matériel pour écrire », *Les grands entretiens*, Radio-Canada, le 20 juillet, 29.

¹³³ *Ibid.*, 30:30.

¹³⁴ BOULERICE, Simon (2017), « Simon Boulerice dans l'univers de Michel Tremblay : J'ai failli tuer un monument », *Les Libraires*, no 102 (été).

¹³⁵ *Ibid.*

que sa table était « d'illustre inconnu », préservant de l'humilité malgré le respect de Tremblay pour lui. Ceci n'est pas le seul cas où Boulerice décrit Tremblay comme une source de conseils de lectures. Il dit : « La curiosité de Tremblay est inspirante [...] Je ne compte plus les œuvres auxquelles je me suis intéressé après avoir reçu le conseil virtuel de Michel [...] C'est un véritable passeur [...] dans sa trentaine, dès qu'il a pris ses aises dans l'espace médiatique, il s'est fait un devoir de partager ses coups de cœur¹³⁶ ». Sur Instagram, nous observons de nombreuses publications des « coups de cœur » du moment de Boulerice. Il semble se donner cette même tâche d'offrir des conseils de lecture à autrui. L'écrivain publie une assez importante quantité de photos des lectures qu'il récolte, dont plusieurs textes des écrivains queer ou qui abordent des sujets queer. L'annexe A7, une photo de *Silence-décomposition à l'écoute d'une ville* de Pierre-Luc Landry et Stefania Becheanu et *Le jeu de la musique* de Stéfanie Clermont (L'annexe A8). Pour sa part, Boulerice semble tenir beaucoup à l'avis de Michel Tremblay et démontre donc encore une fois son *ethos* queer, dans le sens où il apprécie beaucoup les conseils de lecture d'un autre écrivain queer, qui semble d'ailleurs être une espèce de mentor pour le jeune écrivain. Boulerice met en relief cette relation de mentor/protégé avec une publication sur Instagram des deux écrivains avec la caption « écouter son mentor », qui se trouve à l'annexe A9. Nous pouvons comparer cette amitié avec celle de Jean Genet et Jean Cocteau. Ce dernier, ému de la littérature de l'autre, « fait circuler le livre [*Notre-Dame-des-Fleurs*]¹³⁷ » parmi ses amis et contribue à faire entrer Genet dans le milieu littéraire de Paris. Il faut reconnaître ce lien entre Tremblay et Boulerice qui nourrit l'image d'écrivain queer québécois qu'entretient ce dernier.

Une autre ressemblance manifestée entre les deux écrivains est leur propension créative. Cela veut dire que ces deux écrivains touchent tous les deux à plusieurs genres littéraires. Boulerice insiste :

Tant de choses me reliait à lui. Au-devant de tout : notre posture à cheval entre le roman et le théâtre, la tribune que les femmes fortes se voient attribuer dans notre œuvre respectif, un appétit culturel insatiable et notre capacité à préserver notre émerveillement, notre « ébahissement » - dira-t-il lors de la rencontre - face à l'art et aux relations humaines¹³⁸.

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ DE CECCATTY, René, « GENET Jean- (1910-1986) », *Encyclopaedia Universalis* [en ligne]. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/jean-genet/> [Site consulté le 6 mars 2018]

¹³⁸ BOULERICE, Simon (2017), « Simon Boulerice dans l'univers de Michel Tremblay : J'ai failli tuer un monument », *Les Libraires*, no 102 (été).

Il semble que Boulerice construise sa propre image à travers la posture de Michel Tremblay. Non seulement le désir de partager ses lectures, mais aussi un désir de toucher à de multiples formes d'écriture pour bâtir son œuvre. Cette posture « à cheval » entre le roman et le théâtre pourrait aussi être lue comme une posture queer. L'écrivain, qui crée plusieurs genres de littérature, refuse en quelque sorte la notion d'étiquette. Ainsi, nous ne pouvons considérer Boulerice ni comme dramaturge, ni comme romancier, ni comme essayiste, ni comme poète (car oui, il écrit de la poésie aussi !). Il remplit, en fait, tous ces rôles d'écrivain en même temps. L'*ethos* catégoriel, qui nous aide à classer les écrivains selon leur « exercice du discours¹³⁹ », est donc brouillé à l'égard de Boulerice et de Tremblay. Boulerice explique qu'ils ne sont pas les seuls écrivains qui adoptent cette posture « à cheval entre le roman et le théâtre ». Il parle

de deux génies, gais de manière transparente comme Tremblay : Cocteau et ce même Pasolini, des artistes européens du XXe siècle ayant tout fait ou presque avec brin (romans, théâtre, poésie, opéra, cinéma, dessin, peinture, et même de la samba, dans le cas de l'artiste italien)¹⁴⁰.

Ces écrivains renversent la binarité du discours qui force des titres et des genres sur des écrivains selon leurs tendances créatives. Boulerice et Tremblay obligent donc le lecteur ainsi que les critiques littéraires à remettre en question les normes identitaires dont on se sert actuellement dans la littérature. Boulerice refuse même de se limiter à un certain public. Il publie à la fois des albums de jeunesse, des romans de jeunesse, des romans pour jeunes adultes et des romans pour un public adulte. Ainsi, Boulerice repousse l'idée qu'un écrivain ne peut écrire que pour un certain public, il tente d'offrir des textes à un public aussi large que possible. Il s'agit, en effet, d'un refus de toute étiquette, démontrant que ces deux écrivains semblent préférer créer comme ils veulent, sans être catégorisés dans tel ou tel genre d'écriture. Boulerice et Tremblay se ressemblent dans le sens où ils subvertissent la circulation des catégories étanches.

Michel Tremblay est conscient, lui aussi, de cette ressemblance avec Simon Boulerice. À une soirée de lancement, Tremblay a voulu se déguiser en Simon Boulerice. Aucune photo n'a été prise, mais Tremblay a quand même raconté l'histoire à Boulerice, qui l'a partagée par la suite sur Instagram. Les deux photos à l'annexe A10 sont des captures d'écran des courriels de Tremblay où il partage sa blague avec Boulerice. Ces deux courriels semblent donc attester du fait que Michel Tremblay reconnaît le fil qui le relie à Simon Boulerice. En se déguisant en Boulerice lors

¹³⁹ MAINGUENEAU, Dominique, *op. cit.*

¹⁴⁰ BOULERICE, Simon et Alain LABONTÉ (2017), *op. cit.*, p. 161.

d'une soirée de lancement, Michel Tremblay joue sur cette ressemblance et l'accentue dans un espace public. Boulerice reprend ce désir de démontrer l'amitié et la similarité entre lui-même et Tremblay en diffusant les courriels et donc l'histoire à travers un réseau social. La similitude entre les deux écrivains est exposée encore une fois dans une publication de Simon Boulerice (l'annexe A11), qui démontre une capture d'écran d'une notification Facebook. Nous retrouvons, sur cette capture d'écran, une publication de Michel Tremblay qui dit que son double est Simon Boulerice avec le commentaire « incroyable » de Tremblay. Cette publication répète et accentue la ressemblance entre Tremblay et Boulerice, et la pousse même à sa limite pour dire que ce sont presque des jumeaux. Il faut donc reconnaître que Boulerice et Tremblay contribuent chacun aux similarités qui les unissent.

Simon Boulerice, nous pouvons le constater, adopte une posture littéraire queer, qui se veut un engagement militant contre l'hétéronormativité. Par le biais des réseaux sociaux comme Facebook et Instagram ainsi que ses publications écrites, il construit une image d'« homme-enfant », qui se veut ludique, enjouée et enfantine. En jouant ce rôle d'« homme enfant », il s'en prend aux mœurs de genre et d'âge imposées par et sur la société. Ce rôle lui donne également l'autorité de produire des textes littéraires destinés tant aux adolescents qu'aux adultes. Il s'agit, en fait, d'une littérature qui met en scène des réalités queer et qui nous permet de découvrir d'autres façons de vivre la sexualité. L'écrivain nourrit son image d'écrivain militant queer par son inscription dans une lignée d'écrivains queer qui l'ont façonné et qui inspirent sa créativité. Dans les chapitres suivants, nous nous servirons de l'analyse de *L'enfant mascara* pour élargir notre compréhension de la posture de Boulerice.

Chapitre deux : La construction d'un personnage transsexuel : le cas de Larry/Leticia

L'enfant mascara, roman qualifié par l'auteur lui-même d'une « histoire d'amour à sens unique¹⁴¹ », emprunte diverses formes romanesques pour mettre en fiction l'histoire réelle d'un violent meurtre lié à l'homophobie, ou plutôt à la transphobie. Le 12 février 2008, à Oxnard en Californie, Brandon McInerney tire deux fois sur une de ses camarades de classe, Lawrence Fobes King, dite Leticia à l'école. Cette dernière est maintenue en vie artificiellement pendant deux jours avant de mourir le jour de la Saint-Valentin.

Ce récit, narré par la victime de l'histoire réelle, Leticia, raconte les jours menant jusqu'au meurtre ainsi que le meurtre lui-même. La narratrice, en racontant son histoire, s'adresse très souvent à Brandon, son bourreau et assassin, mêlant la narration homodiégétique et la narration à la deuxième personne. Il semble donc que le roman soit tant un journal intime qu'une lettre d'amour destinée à ce meurtrier. L'intimité du texte facilite l'expression transsexuelle et la construction de Larry/Leticia. Jay Prosser évoque ce genre d'écriture en disant :

Other forms of life-writing in which the subject writes without knowing the end of the story present the life as less product than process. Although journals and diaries are of course also a recounting of the past (writing can never be absolutely synchronized with the present moment of living), their dated entries fragment the life into an organisation less linear and coherent, resemble life more closely as it is lived¹⁴².

Grâce à cette narration, le lecteur rencontre Larry/Leticia et suit son trajet d'un genre à un autre. En même temps, ce texte permet à la victime d'exprimer son amour dans un médium qui ne sera jamais détruit, car cet amour existe au présent dans le texte, un « processus » et non pas un « produit ». La construction du personnage dépend de ce dédoublement de la narration du récit. Aussi, dans un premier temps, analyserons-nous l'affirmation identitaire de la narration homodiégétique pour analyser ensuite la force de l'emploi de la deuxième personne. Pour conclure, nous lierons la construction du personnage transsexuel à la posture de Simon Boulerice en étudiant les réponses fournies par l'écrivain lors d'une entrevue qu'il nous a accordée le 26 février 2018.

¹⁴¹ BOULERICE, Simon (2017), *L'enfant mascara*, Montréal, Leméac (collection jeunesse), quatrième de couverture.

¹⁴² PROSSER, Jay (1998), *op. cit.*, p. 118.

La narration homodiégétique comme affirmation identitaire

Comme nous l'avons évoqué plus haut, *L'enfant mascara* est un récit narré par la victime de l'histoire réelle, Leticia. Cette narration homodiégétique, qui prend la forme d'un journal intime, permet au lecteur de vivre l'intimité de Leticia, d'assister à ses derniers moments de vie. Pierre Salducci parle de l'écriture intime dans un contexte gay, disant qu'il s'agit « d'une démarche d'affirmation, d'une démarche identitaire¹⁴³ ». L'intime serait, dans ce roman, une affirmation de l'identité queer. La narratrice déclare même : « Tu peux prendre ce qui suit comme le journal de mon amour pour toi. Ou l'objet de ta haine pour moi. À ta guise¹⁴⁴ ». Ce journal, qui s'adresse à l'assassin, Brandon McInerney, laisse l'interprétation à son lectorat. Jay Prosser décrit ce genre d'écriture hybride comme étant un « trans-genre », et le définit comme étant : « *a text as between genres as its subject is between genders*¹⁴⁵ ». La construction du récit correspond donc parfaitement à la transsexualité qui en sera l'objet.

Ce texte, dès la dédicace, révèle qu'il s'agit d'une affirmation identitaire de la communauté transsexuelle. L'écrivain dédie son roman « à Lawrence Fobes King, dite Leticia, et les autres¹⁴⁶ ». En indiquant Lawrence et Leticia en même temps, Boulerice confirme la matière du récit. Mais, il ajoute « et les autres », rappelant que cette histoire n'est pas uniquement celle de Larry/Leticia, mais celle de toute la communauté transsexuelle et queer. Il semble vouloir dédier, en fait, cette histoire à ceux et à celles qui ont été victimes de la haine de leur (trans)sexualité. Cette dédicace n'est pas sans rappeler celle de Sophie Bouchard, auteure de *Jeanne*, un autre texte québécois mettant en récit une quête d'identité transsexuelle, qui écrit : « À toi, la devenue grande. Et l'autre, la trop petite. Ce livre n'est pas vous, mais vous l'habitez¹⁴⁷ », David Ménard, auteur de *L'Autre ciel*, un récit en poésie qui décrit la vie d'une prostituée transsexuelle, note : « À l'autre en vous¹⁴⁸ » et Samuel Champagne, écrivain de *Garçon manqué*, un récit qui raconte les difficultés d'une adolescence transsexuelle, dédie son roman « à Gabriel, Gabriel, Gabriel, Damien, Mika, Kim, et tous les autres. *Garçon manqué* est

¹⁴³ BORDELEAU, Francine (2000), « L'écrit du masculin ». *Lettres québécoises*, n° 100 (Hiver), p. 17.

¹⁴⁴ BOULERICE, Simon (2017), *L'enfant mascara*, op. cit., p. 13.

¹⁴⁵ PROSSER, Jay (1998), op. cit., p. 191.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 8.

¹⁴⁷ BOUCHARD, Sophie (2017), *Jeanne*, Montréal, À l'étage, p. 6.

¹⁴⁸ MÉNARD, David (2017), *L'autre ciel*, Montréal, Prise de parole, p. 5.

un peu mon histoire et un peu la vôtre aussi¹⁴⁹ ». Ces dédicaces démontrent une communauté d'idées : la représentation queer appelle au rassemblement, force les amitiés.

Après la dédicace de *L'enfant mascara*, l'écrivain initie le lecteur aux faits dont s'inspire le récit. Il offre l'histoire de Lawrence Fobes King telle qu'elle se trouve sur Wikipédia, se souciant même de citer *Newsweek* qui décrit le meurtre « comme "le crime le plus flagrant lié à l'homophobie depuis le meurtre en 1998 de Matthew Shepard"¹⁵⁰ ». Nous nous rendons compte d'emblée que les origines du texte trouvent leurs racines dans des faits réels. Il est clair, à ce point-ci, que l'histoire à venir est celle d'un meurtre homophobe. Mais Simon Boulerice laisse entendre que la véritable question est celle de la transsexualité. Le prologue, intitulé : « Je suis venu(e) te dire que je t'aime¹⁵¹ » introduit le sujet du texte. Cette hésitation sur l'accord souligne le trouble du personnage principal face à sa propre identité sexuelle, un trouble qui réapparaîtra à plusieurs reprises au fil des pages. Le prologue met en scène cette remise en question du genre du personnage principal encore une fois lorsque le/a narrateur(ice) affirme : « Si j'étais ta mère, moi, je veillerais à y mettre de l'amour. J'égaliserais la mayonnaise, parce que je t'aime¹⁵² ». Ce personnage, qui a été introduit comme Larry, garçon homosexuel, se projette dans un rôle de mère, un rôle féminin, qui s'occupe de son amoureux comme si c'était son propre fils. Ces indices servent à dévoiler la nature plutôt ambiguë du genre de Larry, et ils ne sont pas les seuls. Larry exhibe encore une fois l'ambiguïté de son genre : « Moi, je suis mort(e). Je ne suis qu'un(e) amoureux(euse) résolument mort(e)¹⁵³ ». Larry King ne semble finalement pas être le jeune garçon homosexuel évoqué dans la préface, mais plutôt une jeune personne qui questionne son genre, qui tente de se découvrir et de se comprendre. Le texte à venir sera donc une enquête autour du genre, une représentation des personnes transsexuelles et des personnes queer. Cette préface et ce prologue qui privilégient des voix queer viennent à la rencontre des normes autour des récits de transsexualité. Jay Prosser dépeint la préface des récits transsexuels comme étant cliniques, des préfaces à teneur souvent médicales qui valident maladroitement le discours transsexuel. Il remarque :

¹⁴⁹ CHAMPAGNE, Samuel (2014), *Garçon manqué*, Montréal, Éditions de Mortagne (Collections Tabou), p. 6.

¹⁵⁰ BOULERICE, Simon (2017), *L'enfant mascara*, op. cit., p. 9.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 11.

¹⁵² *Ibid.*, p. 12.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 13.

The clinician's preface attached to many of the autobiographies explicitly stages the transsexual's medical designation, working the clinical narrative formally into the autobiography. Like white abolitionists' prefaces to slave narratives, the clinician's preface "grants" the autobiographer a narrative voice, vouching both for its representationality (authenticity) and its representativeness (exemplarity)¹⁵⁴.

La préface du récit de Boulerice est différente. L'absence de discours légal ou médical qui confirmerait l'identité de Larry/Leticia désigne une préférence pour des voix queer dans l'affirmation de leur propre identité. Ce texte donnera une voix aux transsexuel(le)s, une voix qui leur permet de revendiquer leur propre genre et leur propre transsexualité comme ils le voudront sans nécessité de se conformer aux binarités.

La représentation de la communauté transsexuelle est donc une affirmation de cette identité. À travers l'écriture, l'auteur peut se permettre d'explorer sa propre transsexualité ou bien fouiller l'expérience d'autrui. Comme l'explique Jay Prosser :

Narrative composes the self. Conforming the life into narrative coheres both "lives" on either side of transition into an identity plot [...] The transsexual autobiography, surely exceptionally among autobiographies, must change its autobiographical subject: from Barry to Caroline, from George to April, from Robert to Roberta, from Marie to Mario, from - to Raymond, the autobiography must represent two protagonists¹⁵⁵.

Ce n'est donc que le/a narrateur(rice) qui pourra s'engendrer, s'identifiant au genre qui lui conviendra le mieux. *L'enfant mascara* met très explicitement en scène cette division du narrateur en deux personnages. Divisé en deux sections, le roman raconte d'abord « Larry¹⁵⁶ », le jeune garçon qui cherche à trouver son identité sexuelle dans un monde dépourvu de repères queer et « Leticia¹⁵⁷ », une jeune fille sûre d'elle-même et de sa féminité. L'écriture de l'intime permet au personnage de raconter son histoire lui-même. C'est-à-dire Larry/Leticia prend l'avant dans la diégèse et en contrôle le développement. En fait, le récit est le trajet suivi par le personnage dans la découverte de lui-même.

L'importance du corps pour s'identifier est un motif récurrent dans les autobiographies des personnes transsexuelles. Jay Prosser souligne : « *Transsexual subjects frequently articulate their bodily alienation as a discomfort with their skin or bodily encasing: being trapped in the wrong body is figured as being in the wrong, or an extra, or a second skin, and transsexuality is*

¹⁵⁴ PROSSER, Jay (1998), *op. cit.*, p. 126.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 120-121. Dans son autobiographie, Raymond remplace son nom d'avant la transition avec un trait d'union.

¹⁵⁶ BOULERICE, Simon (2017), *L'enfant mascara*, *op. cit.*, p. 15-122.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 123- 180.

*expressed as the desire to shed or to step out of this skin*¹⁵⁸ ». Le roman montre ces problèmes d'identification et de dysphorie face à son corps de garçon. Très tôt dans le récit, Larry/Leticia implore le lecteur de la voir comme elle est « pour de vrai sous [s]a carapace d'ado triste¹⁵⁹ », elle dit : « Je suis une pompom girl quand on gratte et révèle ce qui sort sous le vernis. Je suis le contraire d'un billet de loterie invalide. Je suis magnifique si découvert¹⁶⁰ ». Dans cette même section, nous assistons à la métamorphose de Larry, qui commence à s'habiller et à se comporter comme la fille qu'il est à l'intérieur, nous découvrons Leticia, qui apparaît doucement, mais sûrement. Nous assistons au premier jour où elle porte du maquillage à l'école : « Un jour scolaire avec du maquillage, c'est ma toute première fois. C'est subtil, ce que j'ai fait. Un peu de mascara pour commencer. Ça passe inaperçu, le mascara. Ça allonge les cils. Ça donne des illusions de grandeur. Ça met en relief mes yeux¹⁶¹ ». L'illusion est de courte durée pourtant. En se regardant dans le miroir collé à l'intérieur de son casier, elle se surprend :

Holy crap. Le mascara s'est imprimé sur mon arcade sourcilière prononcée de garçon. Je hais cette arcade masculine, qui gâche mon effet. Je me souhaite d'aboutir dans une inquiétante ruelle et qu'un bandit avec de la barbe fournie s'occupe de me la défoncer, cette arcade proéminente. Que je passe au bat, que mes os faciaux se déplacent avec intelligence et raffinement. Recevoir une raclée chirurgicale¹⁶².

En fait, une scène devant le miroir est commune dans les récits traitant de la quête identitaire, il s'agit du moment où l'on se regarde dans le miroir et se rend compte de la différence entre « *body image (projected self) and the image of the body (reflected self)*¹⁶³ ». Ce jour où Larry/Leticia porte du maquillage pour la première fois illumine la dysphorie ressentie face à un corps qui ne correspond pas à l'intérieur, mais aussi il démontre à quel point cette dysphorie est troublante. Larry/Leticia fantasme sur l'idée d'un assaillant mystérieux qui la roue de coups, tuméfiant son visage et détruisant les arcades masculines.

Larry/Leticia ne rêve pas d'une intervention médicale pour régler son problème. Pour arranger l'affaire, elle s'imagine prendre une raclée. Dans son analyse de la présence médicale dans les récits transsexuels, Jay Prosser explique :

¹⁵⁸ PROSSER, Jay (1998), *op. cit.*, p. 68.

¹⁵⁹ BOULERICE, Simon (2017), *L'enfant mascara*, *op. cit.*, p. 17.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 17.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 17-18.

¹⁶² *Ibid.*, p.

¹⁶³ PROSSER, Jay (1998), *op. cit.*, p. 100.

*The overwhelming tendency in work that does address transsexual bodies is to isolate medical discourses to the exclusion of subjective accounts and to emphasize the transsexual's construction by the medical establishment. The transsexual appears as medicine's passive effect, a kind of unwitting technological product: transsexual subject only because subject to medical technology*¹⁶⁴.

Comme si, pour créer un récit transsexuel, il fallait absolument une intervention médicale. Larry/Leticia refuse cette idée, préférant construire elle-même son identité transsexuelle et transformer son corps par ses propres moyens. Issue d'un milieu modeste, Leticia a connu les coups et la violence ; pour elle, c'est ainsi qu'on règle ses problèmes. En refusant le discours médical, la narratrice reprend le pouvoir d'affirmer sa transsexualité, de définir son genre par son discours. La narratrice se confie également sur l'arrivée (impossible) de ses règles. Elle explique :

J'ai encore mal au ventre. Ça m'arrive de plus en plus, depuis peu. Ça revient chaque mois, ou presque [...] Parfois, une indigestion ou des crampes intestinales me font croire que je suis menstrué. Je m'imagine rempli de sang. Il y avait certainement un vagin, là, à la rencontre de mes jambes. On l'aurait recousu au moment de l'adoption, peut-être ?[...] Oui, je suis née fille et mon vagin a été recousu, croyant boucler à jamais ma féminité. Oups. C'est raté. Je suis la féminité incarnée. Mais le problème est là : on m'a recousu et j'ai à présent mes règles. Le sang ne peut plus s'échapper¹⁶⁵.

Larry/Leticia défie encore une fois le discours médical. Cette fois-ci, elle passe par son imaginaire pour incarner sa féminité. Même s'il est impossible pour cette jeune personne transsexuelle d'avoir ses règles, elle se les invente en rêvassant. Le récit permet donc à Larry/Leticia d'être la femme qu'elle est à l'intérieur. L'écriture lui permet de subir la transition qu'elle ne pourra pas avoir, celle qui lui est volée lorsqu'elle est assassinée trop jeune.

Grâce à la narration homodiégétique, Larry/Leticia se révèle au lecteur telle qu'elle est. Le récit lui permet de proclamer son identité. Elle s'affirme : « Moi, si Larry n'est pas représentatif de ce que je suis, King me convient. Queen m'irait certainement mieux. Mais surtout, ce qu'il me faudrait, c'est un prénom plus vapoureux, sautillant et féminin. Quelque chose comme Leticia. Oui : Leticia Queen. Je me fabriquerai moi aussi¹⁶⁶ ». Le personnage se construit pendant qu'elle se raconte. Dans cette évolution, ne sont pas non plus omis les moments de doute et les ratés : « Je me sens prêt. Non. Je me sens prête¹⁶⁷ ». Elle se corrige, niant sa masculinité et réaffirmant sa féminité. Jay Prosser explique que la personne transsexuelle doit se construire elle-même, insistant : « *that s/he read and write him/herself into*

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 7.

¹⁶⁵ BOULERICE, Simon (2017), *L'enfant mascara*, op. cit., p. 79-80.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 54.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 110.

*existence as a transsexual*¹⁶⁸ ». Ce texte, en plus d'affirmer l'identité de Leticia, l'immortalise. Il fait en sorte qu'on n'oublie jamais son histoire, qu'elle soit « immortel[le] comme une star de cinéma¹⁶⁹ ».

Nous assistons à la transformation de Larry en Leticia par l'intermédiaire des personnes populaires. Par exemple, lorsqu'elle chante dans la salle de bain, elle reprend « cinq chansons en pensant à toi [Brandon]. Une de Beyoncé (*Listen*), une de Mariah Carey (*My All*), une de Christina Aguilera (*Genie in a Bottle*) et deux reprises de Céline Dion (*Alone* et *All by Myself*)¹⁷⁰.» Elle se sert de ces chansons d'amour, dont trois sont interprétées par ses « idoles (Céline Dion et Beyoncé)¹⁷¹ » pour exprimer l'amour éternel qu'elle ressent pour Brandon. Leticia comprend donc l'amour et son rôle dans une relation intime grâce à ces chanteuses et leurs chansons d'amour. D'ailleurs, ces chansons confirment la puissance de sa voix. Elle explique que lorsqu'elle se retrouve devant un tournage de film, elle chante « *a capella* un hit de Beyoncé qui révèle toutes [s]es possibilités vocales, pour charmer le producteur et qu'il [lui] offre un contrat¹⁷² ». Copiant ses idoles, Leticia se construit par imitation : Katharine Hepburn, Bette Davis, Audrey Hepburn, Ingrid Bergman, Greta Garbo, Marilyn Monroe, Elizabeth Taylor, Judy Garland, Marlene Dietrich et Joan Crawford¹⁷³, elle se dit « capable d'aller chercher un petit quelque chose de chacune d'elles¹⁷⁴ ». Leticia construit sa transsexualité d'amalgames hétéronormés.

Leticia se reconnaît aussi dans des figures mythologiques : « Je suis déjà Ophélie. Je suis déjà l'incarnation de la fatalité¹⁷⁵ ». Ce personnage est d'autant plus intéressant dans la construction de Leticia, car nous savons que les deux souffrent des chagrins d'amour et finissent même par mourir à cause de cette passion amoureuse trop vive. La narratrice est donc Ophélie, femme fatale, non seulement grâce à ses « belles répliques¹⁷⁶ » mais aussi à cause du destin fatal qui l'attend. L'importance de la mythologie, mais surtout de la culture populaire dans la construction des identités queer semblent être un motif récurrent dans l'œuvre de Boulerice. Tout

¹⁶⁸ PROSSER, Jay (1998), *op. cit.*, p. 172.

¹⁶⁹ BOULERICE, Simon (2017), *L'enfant mascara*, *op. cit.*, p. 39.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 63.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 66.

¹⁷² *Ibid.*, p. 32.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 52-53.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 53.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 45.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 43.

comme dans *Les Jérémiaades*, où Jérémie construit sa vision du couple amoureux en se référant à des personnages de la télévision ou comme *PIG*, où Paul ne veut qu'être une muse¹⁷⁷. Ces deux jeunes personnes construisent leurs identités queer en se basant sur des figures mythologiques et de la culture populaire. L'éducation de l'identité sexuelle des enfants est « une étape importante du processus. Or, on remarque que cette éducation sexuelle s'accomplit parfois dans une logique homophobe [...] on semble considérer l'enfant comme implicitement hétérosexuel¹⁷⁸ ». Autrement dit, les enfants manquent de points de repère queer dans leur développement sexuel et doivent alors se servir des références hétéronormées pour bâtir leur identité. Boulerice rend compte de cette absence de modèles dans *Les Jérémiaades* où le personnage principal, un garçon de neuf ans, se construit à travers une « culture populaire empreinte de la contrainte à l'hétérosexualité¹⁷⁹ ». Il semblerait que Leticia, à défaut de modèles transsexuel(le)s, doit façonner son identité sexuelle en accumulant diverses figures cisgenres. Certes, en 2018 nous observons une croissance de personnages transsexuels dans les médias, mais en 2008, quand le récit se déroule, la transsexualité n'existe que dans les marges de la société. L'histoire de Leticia semble donc à la fois mettre en scène la difficulté de grandir transsexuel(le), sans représentations dans les médias, mais aussi viser à combler ce vide.

Leticia base aussi sa conception de la relation amoureuse sur celle, tordue, de ses parents adoptifs. Son père maltraitant souvent de sa mère, Leticia ne voit qu'une relation d'amour querelleuse et croit donc que c'est cela l'amour. Elle confesse : « Il n'y a que moi qui pense perpétuellement à toi. Malgré nos disputes. Avec nos disputes¹⁸⁰ ». Étant la partie féminine du couple (imaginaire) avec Brandon, Leticia assume ce rôle de victime d'un homme abusif. Mais, comme sa mère, elle est plus forte que l'abus. En fait, elle surmonte la violence grâce à son amour. À plusieurs moments, l'amour de Leticia renverse la haine de Brandon, un amour imperturbable, qui supporte le harcèlement et la violence de Brandon. Cet amour change même l'abus de Brandon en actes tendres. Elle souligne que ce dernier l'agace, mais qu'elle l'aime quand même. Le chapitre intitulé « La Suède, ce n'est pas qu'un textile que ma mère aime porter¹⁸¹ » est entièrement consacré à expliquer l'amour qu'elle éprouve pour lui malgré sa haine pour elle.

¹⁷⁷ BOULERICE, Simon (2014), *PIG*, Montréal, Leméac (Collection Théâtre).

¹⁷⁸ LAPIERRE, Gabrielle (2014), *op. cit.*, p. 40-41.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 42.

¹⁸⁰ BOULERICE, Simon (2017), *L'enfant mascara*, *op. cit.*, p. 57.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 108-109.

L'incarnation du bourreau en narrataire montre qu'elle est victime du syndrome de Stockholm, détaillant : « Tu aimes me ridiculiser, me rabaisser. Et malgré tout, mon amour pour toi est intact¹⁸² ». Il faut aussi noter la référence à la mère de Leticia dans le titre. En évoquant sa mère et le suède, qu'elle aime tant porter, la narratrice semble vouloir tisser un lien entre les relations violentes que toutes les deux subissent comme étant comparables. Ainsi, mère et fille sont victimes du syndrome de Stockholm. Ce chapitre démontre jusqu'à quel point la narratrice a désespérément besoin d'amour, elle se rattache à un garçon qui n'arrête pas de la harceler, rêvant qu'un jour son amant partagera les mêmes sentiments. Elle s'adresse à lui, disant : « Tu es dur avec moi, mais tu me parles, au moins¹⁸³ ». La narratrice interpelle très souvent son bourreau dans le récit ; l'écriture est tant une confession qu'un appel à être entendue.

Narration à la deuxième personne

La narration mêle constamment la première et la deuxième personne. Cette forme de narration, souvent prise comme « une variante de la première personne narrative¹⁸⁴ », permet au narrateur de s'adresser à quelqu'un avec le pronom *tu* ou *vous* pendant qu'il raconte l'histoire. Dans son mémoire de maîtrise, Jean-François Caron explique la fonction de ce type de narration : « dans le cas d'une narration à la deuxième personne, le narrateur assume les fonctions de représentation (fonction narrative) et de contrôle (fonction de régie) sans jamais assumer la fonction d'action, qui est alors réservée à l'acteur¹⁸⁵ ». La narratrice se sert de cette fonction lorsqu'elle s'adresse à Brandon tout au long du récit. Elle explique : « Mon sang réécrit l'histoire¹⁸⁶ » et « mon sang persiste en signe de pardon pour tout cet amour ostentatoire que j'ai pour toi¹⁸⁷ », soulignant que malgré la haine qu'elle a subie de la part de Brandon, elle l'aime toujours. Aveuglée par son amour, Leticia est « capable de gratter sous l'apparence, [elle]. [Elle]

¹⁸² *Ibid.*, p. 108.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 92.

¹⁸⁴ BOURQUE, Guillaume (2012). « La narration à la deuxième personne du singulier dans *Suicide*, d'Édouard Levé : oscillations identitaires et temporelles comme dynamique du Neutre », mémoire de maîtrise, Département de langue et littérature française, Université McGill, p. 12.

¹⁸⁵ CARON, Jean-François (2008), « Étude de la deuxième personne en narration identité et altérité », mémoire de maîtrise, Département des Études littéraires, Université du Québec à Chicoutimi, p. 107.

¹⁸⁶ BOULERICE, Simon (2017), *L'enfant mascara*, op. cit., p. 172.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 172.

sai[t] que [il] es[t] bon¹⁸⁸ ». Nous observons donc l'histoire racontée du point de vue de cette jeune fille qui ne veut interpréter la haine que comme des gestes d'amour. Lorsqu'il la harcèle, Leticia réinterprète ses gestes. Par exemple, quand son bourreau crache dans sa main, elle lui explique qu'elle s'y attendait : « Moi, je porte la main à ma bouche et j'avale ta salive en entier¹⁸⁹ ». Ainsi, Leticia s'approprie la haine qu'on lui porte et la change en amour, dérobant cette haine de tout son pouvoir oppressif. En fait, ce côté masochiste de Leticia change complètement la perception du harcèlement de Brandon. L'amour de Leticia est plus fort que la haine. La narratrice avoue : « Je ne verrai jamais venir la haine, avec ce capuchon rose sur la tête¹⁹⁰ ». Tellement émue par l'amour qu'elle éprouve, Leticia est aveugle à la haine et au malheur, elle voit *la vie en rose*. Pour elle, tout est beauté et amour, surtout lorsqu'il est question de son amoureux/assassin.

L'amour de Leticia est si violent, en fait, qu'elle devient elle-même intimidante. Le récit dévoile plusieurs cas où la narratrice viole l'intimité de Brandon. À un moment, elle se retrouve seule au vestiaire : « j'ai accès à ton tee-shirt suspendu à un crochet, sans surveillance. J'y plonge naturellement le nez et désapprends tout mon bagage olfactif¹⁹¹ ». À un autre moment, la narratrice le suit aux toilettes où elle l'épie au-dessus du mur entre les cabines en pleine masturbation. Elle décrit cette scène perverse, soulignant qu'elle n'a « jamais vu tant de beauté érotique qu'à l'instant¹⁹² ». Ce rôle d'agresseur sexuel qu'adopte Leticia repense les rapports de force. Elle complète son image d'intimidatrice sexuelle, insistant « Je te vois faire sans que tu me vois faire¹⁹³ ». Étant la narratrice et le personnage focalisateur du récit, Leticia peut se permettre de raconter l'histoire comme elle veut et personne ne peut la contredire. Elle raconte sa version de l'histoire à Brandon et le fait découvrir la grandeur de son amour. En révélant ces secrets, elle révèle aussi son pouvoir sur Brandon.

En fait, Leticia est un personnage très transparent. Elle révèle non seulement son amour pour Brandon, mais insinue aussi que cet amour n'est pas aussi univoque qu'il le dit. Tout au début de l'histoire, la narratrice lui remet une lettre d'amour: « Les mots secrets, ça ne marche pas

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 109.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 107.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 36.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 75.

¹⁹² *Ibid.*, p. 83.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 104.

avec toi. Alors devant ta tribu, dans ton camp, je viens te dire que je t'aime. Je le crie sur tous les toits¹⁹⁴ ». Elle exhibe son amour pour Brandon devant tout le monde et donc provoque de la méfiance autour de la sexualité de celui-ci chez ses camarades de classe. Elle insère même ladite lettre plus tard dans le récit, où elle écrit « Je t'aime et tu m'aimes (au fond de toi). Nous nous aimons (au fond de nous). Ça se sait (au fond des autres)¹⁹⁵ ». Il jette aussitôt la lettre, mais Leticia la récupère et la met dans le texte, rendant publique le document honni. L'amour de Leticia et même de Brandon survivra dans les pages du roman, inébranlable et inaltérable, pour toujours. Le prétendu amour de Brandon se montre encore une fois dans le texte lorsque Leticia songe à lui pendant un cours. Elle rêve : « Je passe le cours à imaginer ton souffle chaud sur ma nuque, comme si tu cherchais à me réchauffer. Je finis par croire à ton haleine réparatrice sur moi¹⁹⁶ ». Le récit devient, en fait, le lieu où l'imaginaire de Leticia peut faire s'épanouir leur amour impossible. De même, elle se sert de la narration à la deuxième personne pour tordre le discours en sa faveur : lorsque Leticia démontre met un orteil dans sa bouche pour démontrer sa souplesse, Brandon dit : « "C'est weird : t'es flexible comme une fille." Je souris comme si tu m'avais dit que j'étais le plus beau¹⁹⁷ ». Leticia interprète le monde à sa manière et refuse les évidences : elle est un garçon, mais le factuel ne la limite pas. De même, la haine que lui porte Brandon, n'est pas, selon elle, irrémédiable. Leticia est prête à changer son genre, son monde, et son récit est une façon pour elle de proposer une nouvelle lecture de toutes ces données. Elle se permet également, à travers le récit, de surmonter la violence et la haine que Brandon lui porte.

La violence, d'après Judith Halberstam, vient de soi lorsqu'il est question d'aimer une personne transsexuelle. Elle explique : « *violence is almost an inevitable outcome when the gender ambiguous subject inspires not disgust but desire; the desire directed at the transgender body is a turbulent desire- one that must be paid for in blood*¹⁹⁸ ». Comme d'autres récits des transsexuel(le)s qui traitent d'amour, la violence domine *L'enfant mascara*. Ce récit se clôt avec le meurtre de Leticia :

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 12-13.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 160.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 65.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 89.

¹⁹⁸ HALBSERSTAM, Judith (2005), *op. cit.*, p. 108

Il y a eu deux coups à bout portant. Deux événements au derrière de ma tête, pour faire jaillir ma respiration sanguinolente. Je n'ai rien vu venir. Tu as agi dans mon dos, comme dans un projet de médisance. Je saigne. Ça crie. Je gicle. Ça crie. J'asperge. Ça crie [...] En mourant, je suis crédible¹⁹⁹.

Comme toutes les grandes histoires d'amour, celle de Leticia se termine dans le sang. Pensons à Juliette, en voyant son amant, Roméo, mort : « Je veux baiser tes lèvres; un peu de poison/ Peut-être y est-il encore suspendu/ Qui me ranimerait en me faisant mourir²⁰⁰ » et « Toi poignard chéri !/ C'est ici ton fourreau,/ Repose, laisse-moi mourir²⁰¹ ». Juliette, en se suicidant, affirme son amour sans réserves, préférant mourir que de vivre sans son amoureux. Même Jocaste, qui « n'accède à la clairvoyance qu'une fois "morte, blanche, belle, les yeux clos"²⁰² », elle est victime de l'amour, maternel et charnel, qui l'ont plongée dans la tragédie. Une tragédie dont la seule rescousse est la mort. Le drame légitime son récit, la fatalité en garantit la grandeur. La noirceur romantique de ce roman d'apprentissage version queer réinterprète le quotidien ; les banalités sont vernies et Leticia, comme Simon Boulerice, peuvent passer à la postérité grâce à la littérature.

La posture de Boulerice

Le 29 janvier, 2018, nous avons rencontré Simon Boulerice pour lui parler de *L'enfant mascara*, de ses autres publications et de la littérature en général, le but étant de développer notre conceptualisation de sa posture littéraire. Jérôme Meizoz explique qu'une facette de la posture littéraire est la présence médiatique d'un auteur. Le discours de l'écrivain serait alors producteur de sens, chaque représentation de soi contribuant à la construction de son image. Ainsi, considérons-nous l'écrivain comme critique, ses réponses, des commentaires sur la réception visée de ses publications. Étant très présent dans le milieu littéraire, participant à des conférences, à des salons de livres et à des ateliers en plus de ses contributions aux journaux littéraires et culturels et ses interventions sur *Plus on est de fous, plus on lit*, l'écrivain s'est creusé une place assez considérable dans l'espace public. Sa vision de sa propre production et de la représentation

¹⁹⁹ BOULERICE, Simon (2017), *L'enfant mascara*, op. cit., p. 167.

²⁰⁰ SHAKESPEARE, William (2000), *Roméo et Juliette*, Paris, Flammarion, Acte V, scène 2 (lignes 188-190).

²⁰¹ *Ibid.*, Acte V, scène 2 (lignes 195-197).

²⁰² LIEBER, Gérard (1990), « Introduction », dans Jean COCTEAU (1990 [1934]), *La machine infernale*, Paris, Grasset (Collection Livre de poche), p. 14.

littéraire queer nous aidera à jauger l'image qu'il veut établir et à définir la valeur de la figure d'écrivain queer. Nous pourrions également étudier la cohérence de *L'enfant mascara* dans l'ensemble de sa production écrite, dans l'ensemble de la littérature québécoise et dans la représentation de la communauté queer. Il s'agit de mettre l'entrevue en parallèle avec l'analyse de *L'enfant mascara* pour approfondir notre compréhension de la posture de l'écrivain.

Dans la présente section, nous étudierons les questions et les réponses qui traitent directement de la genèse de *L'enfant mascara*. Les questions regroupées dans cette section discutent surtout de la posture littéraire. Nous verrons dans ses interventions le souci d'entretenir son image d'« homme-enfant », mais aussi de rappeler le sérieux de son œuvre. Ici, il raconte la recherche exigée par l'écriture, mais aussi le besoin obsessionnel qui le pousse à produire de la fiction. L'écrivain établit son autorité sur l'histoire de Leticia, mais aussi sa capacité de mettre en scène plusieurs réalités queer. Il fait étalage des inspirations du roman, garantissant le sérieux de son écrit et guidant la réception de son œuvre. Chaque réponse sera suivie d'un développement où nous évaluerons la portée critique de chaque réponse dans la construction de sa posture, le but étant d'élargir la compréhension de celle que nous avons établie au premier chapitre. Nous préférons développer chaque réponse individuellement pour illustrer la contribution singulière de chacune à l'image de l'écrivain. Les développements feront office d'interruption de l'entrevue et aideront la cohérence entre les réponses au fil de leurs apparitions. Aussi, nous assurons-nous de souligner l'apport critique singulier de chaque intervention et d'illustrer la cohérence de l'ensemble.

Dickson : Comment êtes-vous venu à écrire ce roman ?

Boulerice : J'étais en tournée, le crime a eu lieu le 12 février 2008, et Larry/Leticia est décédée le 14 février, le jour de la Saint Valentin. Moi, mon anniversaire c'est le 15 février et ce jour-ci en 2008 je suis en France. Donc je me réveille et personne ne sait que c'est mon anniversaire et je n'ose pas le dire et je suis un peu triste car personne ne me souhaite de bonne fête. J'ouvre les journaux et je tombe sur un article où c'est écrit que Larry King est décédé. Larry King, pour moi, c'est le présentateur américain, donc j'ai lu l'article et ai vu que c'était plutôt un ado trans, quoiqu'ils nommaient à l'époque à peine que c'était un ado trans. Larry King était un garçon qui voulait un garçon qui ne l'aimait pas et qui a apporté un pistolet à l'école. C'était très sommaire. À l'époque, il fallait payer l'internet partout et donc j'ai payé à l'hôtel pour aller fouiller un peu mais il n'y avait presque rien. J'étais fasciné par ce meurtre dans une école secondaire par amour dans la foulée de la Saint Valentin, la fête symbolisée par l'amour et l'espèce d'ange cupidon. Donc ma

première vision, j'avais en tête une pièce de théâtre dans une cafétéria avec plein de tables et avec des décorations cheap de Saint Valentin. D'ailleurs, le premier chapitre c'est ça, car c'est ce que j'avais en tête avec cette déclaration d'amour-là écrite à la main qui ne passe pas. C'est l'information que j'avais eue. J'avais envie que deux acteurs jouent tous les rôles, c'est à dire que Larry/Leticia soit joué par un acteur/rice et que l'acteur qui joue Brandon joue aussi tous les autres rôles. C'est un peu ce que j'avais en tête. Finalement j'ai essayé d'écrire la pièce et ça ne prenait pas forme. C'est quand je me suis rendu en Californie, à Oxnard, à l'école où a eu lieu le crime, la pièce était devenue plutôt un roman, un roman qui n'était au départ ni pour adulte ni pour enfant, j'écrivais juste cette histoire-là, fasciné par la flamboyance du personnage et par tout ce que j'apprenais. Ça culminait avec ma visite à l'école où je n'ai rencontré personne qui connaissait Larry/Leticia. Par contre dès que je suis revenu j'ai mis la main sur un documentaire qui venait juste de sortir, c'est une forme de documentation et en même temps le fait d'avoir été à l'école ça a déployé l'écriture. Je dirais que, une rencontre fortuite dans le journal qui a frappé mon imaginaire, qui m'a donné la pulsion de me rendre sur le lieu du crime.

Développement : Cette réponse vient affirmer plusieurs aspects de la posture de Simon Boulerice établis dans le premier chapitre. L'écrivain évoque son anniversaire et la tristesse qu'il a éprouvée lorsqu'il s'est réveillé à l'étranger et personne ne savait qu'il le fêtait. Cette phrase démontre la posture de l'« homme-enfant » chez Boulerice car elle fait penser à un enfant, qui a hâte de fêter son anniversaire et qui est déçu lorsque personne ne lui souhaite bonne fête. Cette réaction, plutôt juvénile, permet à l'écrivain de se rapprocher à son lectorat de jeunesse. Boulerice peut comprendre et même s'identifier aux réactions des jeunes face au monde qui les entoure. Il produit un *ethos* enfantin, construisant son image sur des données et normes culturelles déjà établies et associées à la jeunesse. Mais il s'exhibe comme étant quand même plus intelligent et mature qu'un enfant. Il révèle qu'il est tombé sur un fait divers qui l'a inspiré à aller chercher plus loin, puisant dans des sources variées pour avoir la meilleure idée possible du crime. En plus, l'écrivain a voulu se rendre sur les lieux de l'histoire, pour absorber l'énergie de l'espace et pour inspirer sa créativité. Nous nous rendons compte, en fait, que Boulerice, même s'il se dit spontané et enjoué, prend l'écriture très au sérieux. C'est-à-dire qu'avant que le récit ait pu prendre forme, il a mis beaucoup de temps pour réfléchir et pour comprendre les faits autour de l'histoire. Nous l'observons se plier à ses émotions et à ses pulsions, mais aussi nous voyons la recherche derrière sa production écrite. De plus, en faisant une recherche de journaliste avant de se lancer dans l'écriture du roman, Boulerice réclame encore une fois une autorité sur l'histoire, comme s'il était en quelque sorte un spécialiste de l'histoire de Lawrence Fobes King. La posture de journaliste

que l'écrivain semble adopter se répand jusque dans le texte, où il a inséré une page de sources²⁰³. Le rôle de journaliste émotif revendique une vraisemblance entre le récit et l'histoire, comme s'il s'agissait d'un documentaire et non pas d'une fiction.

Dickson : Qu'est-ce qui vous a poussé à passer à travers la fiction pour recréer l'histoire de Leticia au lieu d'en faire une enquête biographique ?

Boulerice : Parce que je ne suis pas un journaliste. Je suis un auteur de fiction, je fais beaucoup d'autofiction, je parle beaucoup de ma propre vie, mais mon plaisir et mon travail sont de reformuler et reconstruire, ou traficoter le réel. Je revendique toujours le droit de m'amuser avec ce qui existe, pour en faire autre chose. J'aime le réalisme et les dérapages qui ne sont plus dans un vrai réalisme mais plutôt un dérapage un peu fantaisiste ou un peu étonnant. Une de mes références, pas littéraire, qui m'a beaucoup marqué c'est *Dancer in the Dark* de Lars Von Trier avec Bjork qui se met à chanter par moments et qui décolle du réel. On est dans un ultra-réalisme, presque un misérabilisme ou parfois même on est dans la tragédie mais c'est aussi un mélodrame, qui est magnifié par les élans poétiques. Ça m'a toujours parlé, cette façon d'aborder la fiction. Donc, ce que j'ai fait, je me suis vu comme un journaliste émotif, j'arrivais avec un parti pris délibéré, je n'étais pas un vrai journaliste impartial, j'avais l'élan de me mettre dans la peau d'emblée de Larry/Leticia. Puis, au fil de l'écriture, ce qui s'est révélé, c'est que je me suis mis beaucoup dans la peau de Brandon, parce que je déteste ce qui est manichéen. J'avais envie de prêter une forme d'humanité à Brandon et de flouter la ligne de démarcation entre bourreau et victime. Pour moi c'était le travail principal de cette œuvre-là, rendre flou qui est bourreau et qui est victime. Parce que d'une certaine façon je pense qu'on peut voir que Larry/Leticia avait une certaine forme d'emprise sur Brandon, par son excès d'amour, une forme d'intimidatrice. De tout ce que j'ai lu, entendu, c'était un amour ostentatoire. À 14/15 ans, c'est assez rare qu'on aime avec autant de fierté. Je trouvais ça beau et troublant, donc ça a été un travail d'empathie et de traficoter tout ce que j'ai entendu pour fabriquer cette dualité-là.

Développement : Boulerice réaffirme ici cette posture de journaliste évoquée dans la première réponse. Même s'il renie la posture de journaliste, préférant dire qu'il est écrivain, il convient plus tard dans la réponse qu'il a traité l'histoire comme un journaliste émotif. Ceci légitime le discours de l'auteur dans le roman car le lecteur croit pouvoir se fier aux faits relayés par le texte. En fait, le texte vise, d'après l'écrivain, à brouiller les relations entre le bourreau et la victime, une posture qui s'est développée malgré lui. Ainsi, le roman n'est ni une attaque contre Brandon, ni une histoire larmoyante d'une jeune transsexuelle amoureuse. Boulerice tente de démontrer que les choses ne sont jamais aussi binaires que nous les pensons. Un refus des binarités relève de la posture de militant queer qui, comme l'explique *Queer : A Graphic History* : « *is all about*

²⁰³ *Ibid.*, p. 181.

*breaking down these kinds of binaries, which oversimplify the world into everything being either this or that*²⁰⁴ ». Boulerice semble aussi vouloir repenser le statut de victime de la communauté queer. En déstabilisant les rôles de victime/bourreau, il démontre que la communauté n'est pas qu'une victime, elle peut aussi prendre le rôle d'agresseur. Il adapte les vraies histoires, exhibant Leticia comme une force intimidatrice et démontrant Brandon comme une victime, un lâche qui n'a su ni recevoir l'amour ni accepter la différence sexuelle.

Dickson : Pourquoi avez-vous quand-même gardé les noms des vraies personnes et des lieux ?

Boulerice : Je ne me suis jamais posé la question. C'était un projet qui s'inspire des faits réels. Ce projet est loin de moi, je ne suis ni États-unien, ni Californien, je n'ai pas cette culture des armes à feu entre autres. En même temps, je me reconnaissais dans plein d'éléments qui revenaient de ma propre vie. J'ai mis beaucoup de moi-même dans Larry/Leticia. Je les ai conservés car il y avait une certaine distance géographique, qui me permettait d'en traiter comme si c'était un mythe, comme Antigone. Leticia, elle est aussi grande et grandiose qu'un mythe. Il y a aussi ce côté tragique et féroce qu'Antigone par exemple ou que Jocaste, ou des figures d'amazone. Il y avait quelque chose chez Leticia qui était plus grand que nature. Comme si son nom, c'était une forme d'hommage. Leticia, elle est décédée, elle n'avait plus d'attachements familiaux, je sentais que tout ce qu'elle avait, c'était une amie professeure/directrice et une amie importante, donc la distance géographique et ça, ça m'a permis de conserver les vrais noms.

Développement : L'écriture pour Boulerice, comme nous l'avons dit au premier chapitre, est un acte militant. *L'enfant mascara*, qui transpose des faits réels dans la fiction, ne se détourne pas de la réalité. L'écrivain a voulu garder les vrais noms et le vrai lieu du crime, rendant hommage à cette personne morte trop jeune. Il cite en même temps des figures de martyr comme *Antigone* et *Jocaste* de la mythologie qui souffrent et même meurent à cause de l'amour. Le militantisme du récit serait donc de martyriser Leticia, pour que nous n'oublions jamais son histoire. Boulerice semble avoir recours à l'*ethos* intertextuel pour ce faire. Un *ethos* qui ne s'établit pas à travers les « pratiques verbales d'une catégorie sociale²⁰⁵ », nous ne pouvons donc pas nous « appuyer sur une autre réalité qu'une longue série de textes²⁰⁶ ». En citant ces figures issues de la mythologie, Boulerice provoque des sentiments d'empathie pour Leticia, qui souffre d'un sort comparable au leur. En même temps, il évoque les amazones, rappelant que Leticia n'est pas la victime d'un

²⁰⁴ BARKER, Meg-John et Julian SCHEELE (2016), *op. cit.*, p. 13.

²⁰⁵ MAINGUENEAU, Dominique, «Le recours à l'*ethos* dans l'analyse du discours littéraire », *Fabula/ Le colloque*, Posture d'auteurs : du Moyen Âge à la modernité [en ligne]. URL : www.fabula.org/colloques/document2424.php [Site consulté le 8 janvier].

²⁰⁶ *Ibid.*

meurtre, elle est aussi guerrière. Ce projet d'écriture, se déroulant aux États-Unis, est loin de l'écrivain mais en même temps le touche profondément. L'histoire d'une personne queer victime de violence provoque sûrement de l'empathie chez un homme queer qui lui aussi a été victime de harcèlement pendant sa jeunesse. Pour écrire cette histoire, Boulerice puise dans ses expériences personnelles pour étoffer le récit d'émotions absentes du discours médiatique. Boulerice se permet donc de rédiger cette histoire, qui est à la fois la sienne, à la fois celle de Leticia, à la fois celle de toute la communauté queer.

Dickson : Quelles étaient vos intentions en traitant d'un fait divers si violent et monstrueux ? Pourquoi raconter cette histoire si pleine de haine ?

Boulerice : C'est plein de haine, oui, mais plein d'amour aussi. Pour moi, j'avais envie d'une part de démontrer que le bourreau et la victime, ce n'est jamais aussi démarqué qu'on peut le croire. Il y a toujours des nuances. J'avais envie qu'on s'attache à Leticia tout en étant troublé, parfois bousculé par elle. Javotte a cette même posture-là, c'est un personnage parfois très désagréable, mais en même temps c'est ça l'humanité. On n'est jamais dans la perfection. On est plein d'aspérité. Moi, par moments, je me trouve brillant et drôle et spirituel, parfois je me tombe tellement sur les nerfs, parfois c'est dans la même minute, je me trouve génial et pathétique. J'aime ça, révéler un personnage qui n'est pas la victime parfaite. Ça ne m'intéresse pas d'écrire sur la victime parfaite. Puis j'aime les flamboyants autant que j'aime la discrétion, Leticia c'est la quintessence de la flamboyance. Un enfant qui chantait partout du Beyoncé du Céline Dion. J'aime ces chanteuses-là, je me reconnaissais à ça. Il y avait mon empathie, c'était un élan d'amour en fait, vers elle. Révéler cette beauté, cet amour mal canalisé, c'était ça, un amour trop vaste qu'elle n'a pas réussi à contenir, elle était débordée d'amour. Je trouve ça beau, quelqu'un qui ne se censure pas à ce point-là. Tout ce que j'ai su de Leticia, elle ne connaissait pas la censure. J'étais beaucoup marqué par la mort de Matthew Shepard et par *le Projet Laramie*, la pièce de théâtre qui est devenue aussi un film, la pièce de théâtre m'a beaucoup troublé. C'est presque des figures de martyr. Donc, c'est ça, je m'intéresse aux mythes, de fabriquer des mythes à travers ma société, je suis très contemporain, je lis les journaux. Je m'intéresse aux sujets actuels, la question trans m'intéressait beaucoup, mais là c'était vraiment la porte d'entrée. On est dans la subtilité, un peu de mascara, on remarque à peine. Mais lui, il le sait, qu'elle va devenir Leticia. Ce que j'aime dans le titre, d'ailleurs, c'est l'absence d'identification, il n'y a pas de genre. C'est un enfant, une enfant, L'enfant mascara.

Développement : Boulerice visait donc à construire un personnage dans les excès de l'amour. Il démontre la force de la communauté queer, qui ne se réduit pas à la victimation. Il met en scène un personnage flamboyant, plein d'amour, qui est tellement loin de la censure qu'il devient désagréable, un bourreau. L'écrivain, par cette construction, déstabilise le discours autour des

attitudes anti-LGBTQ+. Il crée un personnage confiant et passionné qui ne pourra jamais être rejeté dans la marge, Leticia se retrouve sur le devant de la scène pour proclamer sa dévotion pour Brandon, pour s'exhiber en tant que star, femme fatale. Leticia est, comme il le dit, une martyre de la communauté queer, assassinée pour avoir trop aimé. Boulerice affirme sa posture militante, insistant sur son intérêt pour les mythes contemporains, c'est-à-dire créer des mythes autour des actualités. Ainsi, il crée Leticia, une jeune transsexuelle assassinée, qu'il compare au meurtre de Matthew Shepard, autre personne queer tuée à cause de la haine. Boulerice cite même *le Projet Laramie*²⁰⁷, provoquant encore une fois un *ethos* intertextuel. Il semble que l'*ethos* qu'il cherche à créer par ce texte est celui de la tragédie. Ceci est d'autant plus évident lorsqu'on prend en compte l'intention originale pour *L'enfant mascara* : Boulerice voulait en faire une pièce de théâtre. Finalement cela n'a pas pris forme, mais l'écrivain avait envie, en construisant ce texte, d'exposer la tragédie qu'a été la mort de Leticia et de rendre hommage à cette dernière, d'en faire une martyre de la communauté transsexuelle.

Dickson : Pouvez-vous me préciser quelques enjeux de la production d'une histoire qui traite de la transsexualité ? Y avait-il des défis ?

Boulerice : Oui, il y a des défis et des pièges à éviter. Surtout, je pense que j'avais quelques naïvetés. Si aujourd'hui j'écrivais ce roman, je le ferais lire à des personnes transsexuelles. C'est évident mais je ne l'ai pas fait, ce n'était pas bien de ma part mais aujourd'hui je ne suis plus comme ça. Je l'ai écrit ça fait quatre ans, puis le temps que ça soit pour publié. C'était mon premier travail plutôt journalistique, je parlais plus de moi dans le passé donc je n'avais pas à valider quoi que ce soit. Mais là, disons, je n'ai pas été tapé sur la tête, mais j'aurais pu ! J'aurais pu être indélicat, n'étant pas trans. Je m'intéresse beaucoup à la question de réappropriation culturelle entre autres, donc je suis très préoccupé par tout ça, par les questions de racisme, par tout ce qui est indélicat. À l'époque, on parlait beaucoup moins de transsexualité et je ne côtoyais pas de personnes trans. Je n'ai jamais eu le désir de devenir femme, mais j'ai certainement vécu d'une façon très intime la dualité, à me référer à une extravagance au niveau des vêtements. Par exemple, la garde-robe de ma mère, comment je la trouvais beaucoup plus passionnante et divertissante que celle de mon père, et rassurante aussi. À une échelle complètement différente, je n'ai pas été préoccupé par l'agression de la dysphorie de genre moi-même, quoique ça aurait pu, peut-être si j'étais adolescent aujourd'hui je me serais posé des questions, mais je suis complètement un homme. Mais je crois qu'on est tous dans la dualité, on doit tout le temps aspirer à un équilibre entre nos énergies. Donc, si c'était à refaire je me serais davantage documenté en validant. Donc ça venait de l'intérieur, une transition pour quelqu'un qui n'a pas de

²⁰⁷ KAUFMAN, Moisés (2014 [2001]), *The Laramie Project and The Laramie Project: Ten Years Later*, New York, Vintage Books.

références. Je pense que c'est grâce à ça que ça passe bien, je n'avais pas de références, Larry/Leticia n'avait pas les références, les mentors, les modèles, mises à part les chanteuses. Elle s'est fabriquée une féminité, une identité à partir de son instinct, des icônes, n'ayant pas d'icônes trans.

Développement : L'écrivain revendique sa posture d'« homme-enfant » ici, insistant sur le fait qu'il a dû remonter dans ses souvenirs d'enfance pour puiser la matière à écrire. Il articule jusqu'à quel point il s'est mis dans ce personnage, surtout au niveau de l'extravagance. L'écrivain démontre, en fait, son autorité en matière de création d'œuvres qui mêlent la jeunesse à l'âge adulte. La dualité semble prendre le dessus dans cette réponse, où l'écrivain explique, même s'il n'est pas transsexuel, qu'il a toujours été habité par des énergies féminines qui sont en équilibre avec ses énergies masculines. Ceci semble être une force chez Boulerice, qui justifie par ailleurs ses lacunes en disant qu'il n'avait pas de références tout comme Leticia n'en avait pas. Par cela, il cerne bien l'état d'une adolescente sans repère qui part à la découverte d'elle-même. Ce texte répond donc à un vide dans la représentation queer dans la littérature, un vide exploré d'ailleurs dans d'autres de ses récits. Le personnage principal de l'œuvre *Les Jérémiaades*, comme l'explique Gabrielle Lapière, est construit à travers des références « issues de la culture populaire²⁰⁸ », n'ayant pas de point de repère homosexuel et donc aucune conception « de la possibilité du rapport homosexuel²⁰⁹ ». Il devient, d'après l'auteure, une mise en scène des difficultés des personnes queer à s'identifier aux modèles présents dans les médias, obligeant la société à se conformer à des identités sexuelles hétéronormées et cisgenrées. En même temps, Boulerice confie que si c'était à refaire aujourd'hui, il se documenterait davantage auprès de la communauté transsexuelle. Il se soucie, en effet, de respecter les enjeux des groupes qu'il exhibe dans sa fiction.

²⁰⁸ LAPIERRE, Gabrielle (2014), *op. cit.*, p. 42.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 42.

Chapitre trois : La construction d'un espace queer

La communauté queer privilégie souvent des espaces urbains pour s'établir et pour s'épanouir. Mais, l'intime de *L'enfant mascara* permet de repenser la campagne dans des textes queer. En fait, ce récit semble se dérouler simultanément dans deux espaces différents. Le premier est Oxnard, la petite ville californienne où Leticia est morte. L'autre est un espace non-physique : un espace hors du temps où le spectre de Leticia raconte son histoire et où ce personnage se donne une véritable transition. Nous établirons d'abord Oxnard comme un espace queer, ensuite, nous passerons à l'étude des figures spatiales du récit et à leur valeur narrative dans l'évolution de la narratrice. Nous continuerons en élaborant une analyse du récit lui-même comme lieu de transition distinct des espaces physiques du récit. Il s'agira d'étudier « le traitement de l'espace comme générateur d'une forme narrative productrice de sens²¹⁰ » pour élargir notre compréhension des espaces queer et leur valeur dans un récit littéraire. Pour conclure, nous étendrons notre étude de la posture de Simon Boulerice en étudiant d'autres réponses fournies lors de notre entrevue.

La construction d'une campagne queer

La campagne, telle que Judith Halberstam l'envisage, n'est pas de façon générale l'espace privilégié dans des récits queer :

And yet, at the same time that most theories of modern sexuality have made definitive links between the city and homosexuality, urban queers have exhibited an endless fascination for stories of gays, lesbians, and transgender people living outside the city. For example, we might explain the appeal of the case of Brandon to urban queers in terms of its ability to locate the continuing homophobic and transphobic violence directed at sex- and gender-variant people in the United States in spaces removed from urban life²¹¹.

Des verbatim ponctuent la narration de Leticia dans le récit. Ces interventions se présentent comme la déposition des témoins du meurtre. Le texte compte six verbatim accordés par des camarades de classes et la vice-directrice de l'école et semblent incarner l'esprit d'Oxnard, comme si la ville était un personnage dans le récit. Ils offrent la mentalité des gens qui connaissaient

²¹⁰ LAMBERT, Fernando (1998), *op. cit.*, p. 111.

²¹¹ HALBERSTAM, Judith (2005), *Op. cit.*, p. 34.

Leticia, éclaircissant son expérience à l'école. En plus de contribuer à la construction d'Oxnard, ces verbatim complètent la construction du personnage de Leticia. Jay Prosser explique : « Psychoanalyst and psychotherapist Leslie Lothstein suggests corroborating the patient's account with biographies produced by significant others; in one of his cases the subject's story comes to him via an unsympathetic brother's letter²¹² ». Offrant des réactions à Leticia et son genre ambigu, les verbatim placent la transition de Leticia dans son contexte rural mais aussi la légitiment.

Un des verbatim expose clairement le côté transphobe de la campagne. Jenny Pearl sympathise avec Brandon :

y dérangeait, c'te gars-là. Je sais pas comment vous le dire autrement. C'était dérangeant, l'entendre parler. Y voulait qu'on l'appelle Leticia! Allô!?! T'es un gars! T'as fucking pas rapport de vouloir qu'on t'appelle Leticia [...] Le gars lui a fait une déclaration d'amour devant tous ses amis. Ça se fait pas. Ça doit être... je sais pas... tellement humiliant. D'autant plus que je sais très bien que Brandon était dégoûté par Larry. Il le trouvait ridicule avec ses boucles d'oreilles, son maquillage, ses jupes, ses souliers de pute [...] Fait que je peux comprendre ce qu'il a fait. Je dis pas qu'il a bien fait, là. Vraiment pas. Mais je peux comprendre, par exemple²¹³.

Cette fille reproche son comportement à Leticia, qui se distingue trop facilement des autres. Même si elle n'approuve pas les méthodes de Brandon, elle arrive quand-même à les lui pardonner. Un autre verbatim, plutôt désinvolte, ne parle que peu du meurtre et de la victime, préférant détailler l'arme de Brandon et expliquer la peur qu'il a ressentie pour sa copine lorsqu'il a entendu les coups. Il raconte :

J'ai pensé à une explosion de béchers pis d'éprouvettes. Pis je priais pour que Mel ait mis ses lunettes protectrices. Pour pas abîmer ses beaux yeux. Finalement, c'était pas ça. C'était Brandon McInerney qui tirait deux balles .22 long riffle. J'aurais aimé ça voir ça. Ça devait être quelque chose. Ben là, je veux pas dire que c'était cool. Mais je sais pas, j'aurais aimé ça voir ça. J'aurais peut-être été traumatisé, par exemple. C'est ça que ma blonde pense. Mais moi, je pense pas. Je suis fait fort. Pis j'ai une curiosité pour ce genre d'affaire là. Y me semble que voir quelqu'un se faire tuer, ça m'aurait rapproché de mon père²¹⁴.

Cet élève est tellement indifférent à Leticia qu'il se croit capable de pouvoir assister à son meurtre sans en être affligé. L'élève égocentrique banalise la tragédie, laissant tomber le meurtre pour parler de lui-même. En plus, il refuse la transsexualité de Leticia, l'appelant Larry et affirmant

²¹² PROSSER, Jay (1998), *op. cit.*, p. 111.

²¹³ BOULERICE, Simon (2017), *L'enfant mascara*, *op. cit.*, p. 171.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 48.

qu'il était « homosexuel²¹⁵ ». Ces verbatim aident à comprendre la résilience de Leticia, qui résiste au harcèlement et au rejet de ses camarades de classe.

D'autres verbatim s'avèrent plus sympathiques, même s'ils tentent de délégitimer eux-aussi la transsexualité de Leticia. Ben Arthur, un camarade de classe explique : « Je dis Larry même si y voulait qu'on l'appelle Leticia. Personne l'appelait Leticia. À part Averi. Elle l'appelait de même parce que c'était son ami. Moi, c'était une connaissance²¹⁶ ». Toutefois, ce garçon avoue : « J'ai trouvé ça flatteur. Je vois pas ce qu'y a de menaçant là-dedans [...] J'aurais aimé ça, moi, être le Valentin d'un gars. C'est super drôle [...] Non, c'est poche pour Larry, cette histoire-là. Ben triste, même. Y a pas à dire, Brandon McInerney a été crissement cave²¹⁷ ». Même si plusieurs de ses camarades remettaient en question sa transsexualité, personne ne doutait de l'atrocité du meurtre de Leticia. Ces témoignages, en reniant la transsexualité de Leticia, confirment la force de ce personnage. Leticia, malgré les doutes et le harcèlement de ses camarades de classe, continue à vivre sa vérité. Sa force semble être sa capacité de surmonter la haine, d'ignorer ceux qui veulent la rabaisser. Il faut également reconnaître les alliés qui entourent ce personnage et qui l'affirment.

Parmi les alliés de Leticia se trouve Averi. Meilleure amie de la victime, elle retrace la transition de cette dernière : « Dès que je l'ai vue, la première fois, j'ai compris que son enveloppe corporelle était pas la bonne [...] Je suis la première à l'avoir encouragée à être elle-même. Je l'ai vue s'épanouir petit à petit²¹⁸ ». Averi pleure son amie : « J'aurais voulu être dans sa classe ce matin-là pour me mettre devant elle. J'aurais été game, je pense. Ou sinon pour lui tenir la main [...] je vais porter ce poids-là en plus du mien toute ma vie²¹⁹ ». Joy Epstein, une autre alliée de Leticia se confie : « C'est encore douloureux, parler de Larry. Je m'en remets pas²²⁰ ». Elle dit Larry, mais se corrige aussitôt : « Larry ou Leticia. Appelons-le comme vous voulez. Non : appelons-la comme elle le désirait²²¹ ». Ces confessions reconnaissent le vide créé par le meurtre de Leticia. Des gens la pleurent : « je pense que personne savait trop trop comment dealer avec ce surplus d'amour là, ouin. Mais quand-même, que ce gars-là soit mort, pour moi, c'est une

²¹⁵ *Ibid.*, p. 46.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 128.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 129.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 173.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 175.

²²⁰ *Ibid.*, p. 179.

²²¹ *Ibid.*, p. 179.

tragédie²²² ». Ces témoignages de proches endeuillés ne font pas légion dans les récits queer. En effet, Jay Prosser étudie l'absence de deuil dans un film qui traite du meurtre d'une personne transsexuelle, notant : « *Indeed, it might be said that not only does the filmic narrative fail to mourn Venus, it markedly includes no scenes of others' bereavement over Venus*²²³ ». Au contraire du film, ces verbatim représentent un souci de Simon Boulerice de respecter Leticia, le personnage focalisateur du roman. Le récit est aussi un espace de deuil, où ses camarades de classe et ses alliés peuvent pleurer sa mort. La campagne est ainsi un lieu construit comme un espace pluriel : certains stéréotypes transphobes participent au portrait, mais ne le résumant pas.

Les habitants d'Oxnard ne sont pas alors aussi bornés que l'on pense. Chaque verbatim réproouve le meurtre, tant ceux qui acceptent la transsexualité de Larry que ceux qui la dénoncent. Fort joualisés, ces discours aident un lectorat québécois à s'identifier aux personnages. Ceci s'oppose à l'identification proposée dans le film *The Brandon Teena Story*, que Judith Halberstam analyse : « *This distance both allows for the emergence of multiple versions of the Brandon story but also pins the narrative of violent homophobic and transphobic violence firmly to the landscape of white trash America, and forces modes of strenuous disidentification between the viewer and the landscape*²²⁴ ». Boulerice, en fournissant ces verbatim joualisés, semble vouloir transposer l'histoire de Leticia dans un milieu québécois. Il s'agit de reconnaître les difficultés d'une adolescence transsexuelle et de rapprocher le lectorat ciblé (jeunesse québécoise) aux personnages. Boulerice semble vouloir produire un récit sensibilisateur, qui normalise la transsexualité dans les écoles secondaires québécoises.

Figures spatiales queer

Fernando Lambert, dans son article « Espace et narration : théorie et pratique », distingue deux niveaux différents de l'espace. Le premier est la figure spatiale qui se définit comme : « ponctuelle et liée à un événement ou à une chaîne d'événements, à une séquence narrative- un récit peut contenir plusieurs figures spatiales différentes que la narration relie en général à

²²² *Ibid.*, p. 146.

²²³ PROSSER, Jay (1998), *op. cit.*, p. 55.

²²⁴ HALBSERSTAM, Judith (2005), *op. cit.*, p. 26.

l'histoire²²⁵ ». Le deuxième est la configuration spatiale, qui « articule ces différents espaces en une grande figure spatiale d'ensemble²²⁶ ». Comme nous l'avons déjà constaté plus haut, le récit se déroule dans une petite ville et n'exclut ainsi pas la possibilité de situer une histoire queer dans un espace rural. Cette section précisera le rôle de certaines figures spatiales dans le récit de Leticia : chez ses parents (avant son *coming out*), la Casa Pacifica (la maison de protection où elle est placée après son *coming out*) et le bureau de la vice directrice (qui nous concevons comme une espèce de bureau clinique). L'énumération de ces figures aidera la configuration d'une campagne queer, ou une campagne où la communauté queer peut s'épanouir.

Leticia commence à explorer sa transsexualité en cachette, portant du maquillage, volé à sa mère, « des jours de congé pédagogiques²²⁷ ». Seule au Salvation Army elle raconte : « Je sélectionne des robes, des jupes, des bijoux. Je vais dans la cabine d'essayage. La préposée malheureuse me demande ce que je fais avec cette panoplie de vêtements féminins. Je réponds : "C'est pour une pièce de théâtre"²²⁸ ». Comme Eve Kosofsky Sedgwick le remarque : « *Even at an individual level, there are remarkably few of even the most openly gay people who are not deliberately in the closet with someone personally or economically or institutionally important to them*²²⁹ ». Dans la sécurité du placard, le personnage peut continuer à explorer son côté féminin sans qu'on le juge. Elle se cache, apprenant même à supprimer l'historique des sites internet consultés sur l'ordinateur familial. Elle explique : « Mon père m'aurait achevé à coups de clavier derrière la tête si je n'avais pas su comment brouiller les traces de mon passage²³⁰ ». Après avoir dressé une liste d'acteurs pornographiques hétérosexuels, Leticia avoue : « Les homosexuels ne consultent pas que de la pornographie homosexuelle [...] De toute façon, hier soir, j'ai pris une décision. Je ne suis pas gai. Je suis une femme dans le mauvais corps²³¹ ». Leticia avait donc besoin de se cacher, de crainte que son père punisse l'exploration de sa sexualité mais aussi car elle devait être sûre d'elle-même avant de se révéler à autrui.

La première fois où la narratrice tente de sortir du placard, d'aller à l'école habillée en fille, elle avoue : « Ça m'est arrivé de porter [des jupes] à la maison, dans ma chambre, ou même

²²⁵ LAMBERT, Fernando (1998), *op. cit.*, p. 114.

²²⁶ *Ibid.*, p. 114.

²²⁷ BOULERICE, Simon (2017), *L'enfant mascara*, *op. cit.*, p. 18.

²²⁸ *Ibid.*, p. 44.

²²⁹ KOSOFSKY SEDGWICK, Eve (2008 [1990]), *op. cit.*, p. 67-68.

²³⁰ BOULERICE, Simon (2017), *L'enfant mascara*, *op. cit.*, p. 77.

²³¹ *Ibid.*, p. 78.

devant ma mère, mais à l'école, ce sera une primeur²³² ». Sa mère, en voyant sa jupe, lui conseille : « fais croire au monde à l'école que c'est un kilt. Ça va peut-être te sauver²³³ » et « Sors vite, avant que papa se lève²³⁴ ». Sa mère, sachant « qu'on ne pourrait jamais [la] changer²³⁵ », approuve qu'elle mène sa vie tel qu'elle veut et tente de prévenir la cruauté d'autrui. Si Leticia peut faire passer sa jupe comme un kilt, elle pourra éviter le harcèlement de ses camarades de classe et la colère de son père. Mais son père est déjà debout et, voyant Leticia ainsi habillée, crie « crisse de petite fiotte !²³⁶ » et la roue de coups jusqu'à ce qu'elle mette un pantalon. Leticia « achète la paix²³⁷ » en se refermant dans le placard, attendant le bon moment pour débiter sa nouvelle vie. Les ecchymoses de cette dernière raclée encouragent le Directeur de la protection de la jeunesse à sauver Leticia de son père abusif. Ce moment, qui clôt la section de Larry, permet d'ouvrir à la prochaine section du roman « Leticia », où elle peut enfin sortir du placard comme transsexuelle. Quitter la cellule familiale déclenche la transformation de Leticia, qui n'apporte que « [s]on maquillage, [s]es talons hauts, [s]a pièce de Shakespeare, [s]a jaquette et quelques vêtements²³⁸ » dans sa nouvelle demeure. Leticia est placée dans Casa Pacifica, une maison de protection pour des enfants négligés et maltraités. Y trouvant des adultes qui l'acceptent telle qu'elle est, Leticia a enfin un lieu sécuritaire où elle peut s'épanouir dans sa transsexualité. Ces personnes, qui veulent qu'elle soit « sensationnelle²³⁹ », lui enseignent à se maquiller et à s'habiller en fille et lui offrent même des produits de beauté. Leticia se voit enfin « belle et fière²⁴⁰ ». Libérée de sa maison abusive, Leticia perd sa peau de garçon et commence sa nouvelle vie de fille. Comme l'explique Judith Halberstam : « *Some queers need to leave home in order to become queer, and others need to stay close to home in order to preserve their difference*²⁴¹ ». Même si Leticia a déménagé, elle continue de fréquenter la même école, c'est là où elle fera sa première sortie en fille.

²³² *Ibid.*, p. 110.

²³³ *Ibid.*, p. 111.

²³⁴ *Ibid.*, p. 112.

²³⁵ *Ibid.*, p. 111.

²³⁶ *Ibid.*, p. 112.

²³⁷ *Ibid.*, p. 112.

²³⁸ *Ibid.*, p. 125.

²³⁹ *Ibid.*, p. 126.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 126.

²⁴¹ HALBSERSTAM, Judith (2005), *op. cit.*, p. 27.

Elle arrive donc à l'école habillée en fille et provoque des réactions différentes : des amies qui la trouvent jolie, d'autres, comme sa professeure d'anglais, n'acceptent pas son nouvel accoutrement. Ainsi, Leticia se retrouve au bureau de la vice-directrice de son école. Cette dernière la questionne sur sa transsexualité, lui demandant pourquoi elle veut porter une jupe et du maquillage. Leticia lui raconte qu'elle se sent mieux en fille, précisant : « je sens que je suis moi-même pour la première fois ici, à l'école²⁴² ». La directrice, approuvant la nouvelle identité de Leticia, représente l'autorité qui légitime la transformation. Jay Prosser explique : « *Clinicians (the first of transsexual biography's critics and setting a precedent in the exactingness of their approach) listen as narratologists for the recognizable transsexual plot, tropes, or themes, matching the subjects narrative against the narratemes of the archetypal story of transsexuality*²⁴³ ». La vice-directrice adopte le rôle autoritaire du clinicien, faisant « a thorough critical reading and interpretation of the transsexual's narrativisation of his or her past life²⁴⁴ ». En acceptant cette nouvelle identité de Leticia, la vice-directrice « diagnostique » la dysphorie de genre chez Leticia et lui permet de se présenter à l'école en fille. La directrice propose de parler aux professeurs de Leticia, dont une qui est « un peu rétrograde²⁴⁵ » pour les « ramener à la raison²⁴⁶ » et pour s'assurer que Leticia puisse vivre sa transsexualité à l'école. Cette adulte avoue même sa propre sexualité, montrant une photo de « Nancy, [s]a partenaire²⁴⁷ », révélant que Leticia n'est la seule personne queer, ni à l'Oxnard, ni à l'école. La vice-directrice se joint à Leticia dans la lutte « contre *la discrimination des genres*²⁴⁸ », affirmant une présence militante queer dans cette campagne américaine isolée. Après cette rencontre, Leticia peut librement s'habiller en fille et trouve même d'autres alliés à l'école, y compris une enseignante qui lui offre « trois robes que sa fille ne porte plus²⁴⁹ », affirmant sa nouvelle identité transsexuelle. *L'enfant mascara* repense alors le récit transsexuel en se situant dans un espace rural queer.

Dans un premier temps le récit démontre la possibilité de s'explorer et de s'épanouir dans sa trans(sexualité) à la campagne. Mais, on retrouve quand même plusieurs épreuves à surmonter à chaque étape de la transition. À travers ces figures spatiales, nous assistons à l'épanouissement

²⁴² BOULERICE, Simon (2017), *L'enfant mascara*, op. cit., p. 138.

²⁴³ PROSSER, Jay (1998), op. cit., p. 104.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 106.

²⁴⁵ BOULERICE, Simon (2017), *L'enfant mascara*, op. cit., p. 140.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 140.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 137.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 139. C'est l'écrivain qui met en italiques.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 155.

de Leticia dans sa transsexualité, malgré la haine qui cherche à la rabaisser. Or, elle n'a pas l'occasion de commencer une transition physique, car elle est assassinée trop tôt. Boulerice construit une campagne qui dépasse les clichés, où Leticia peut se construire telle qu'elle le veut. Mais, il n'en demeure pas moins que ce sont les préjugés et la transphobie qui sont à l'origine de la mort tragique de cette jeune fille. Le récit devient, en ce sens, un espace où Leticia peut vivre sa vérité transsexuelle. Imprégné de l'essence de Leticia, le roman repense les mauvais stéréotypes de la campagne et permet à Leticia de surmonter la haine. Son âme, habitant le récit, subit la transition physique qu'elle n'a pas pu avoir vivante.

Spectralité comme espace queer

L'enfant mascara semble établir, en fait, le récit comme un espace queer. Les pages du roman sont un espace où l'âme de Leticia repose, où sa voix perdure et raconte son histoire pour toujours. Au début de l'histoire, Leticia se révèle une spectatrice à l'histoire : « Demain, tu me tireras deux balles dans la tête à bout pourtant et ça me tuera [...] Moi, je suis mort(e). Je ne suis qu'un(e) amoureux(se) résolument mort(e)²⁵⁰ ». Ensuite, elle remonte le temps d'avant son assassinat, racontant les moments menant à sa mort et relate même ladite mort. Le récit ne s'arrête pas non plus à la mort de Leticia : « Mort cérébrale. Le lendemain, jour de la Saint-Valentin, on offre mon cœur à une fillette de dix ans, qui lui permet de reprendre sa vie, pendant que la mienne se conclut²⁵¹ ». Leticia semble narrer l'histoire, non comme participante mais comme témoin. Il s'agit, en fait, d'un regard transgenre, défini par Judith Halberstam : « *the transgender gaze is constituted as a look divided within itself, a point of view that comes from two places (at least) at the same time*²⁵² ». Ce récit est la combinaison de deux regards différents : le regard de Leticia, personnage de l'histoire, et le regard de Leticia, la narratrice. Se servant du présent pour raconter l'histoire, la narratrice donne l'impression d'une narration simultanée, alors que les événements sont déjà au passé. On dirait que la narratrice veille les personnages, une espèce d'ange gardien qui narre sa propre vie. Le récit devient alors un espace non-physique, habité par le spectre de Leticia, et fait en sorte qu'on n'oublie jamais son histoire, qu'elle soit « immortel[le]

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 13.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 168.

²⁵² HALBSERSTAM, Judith (2005), *op. cit.*, p. 88.

comme une star de cinéma²⁵³». Leticia, la narratrice, occuperait « une position liminaire, spectrale [...] convoquant une des figures spectrales les plus importantes : le témoin²⁵⁴ » et « continue à exister par-delà la matérialité du corps, dans les rêves, les pensées, la parole, même²⁵⁵ ». Ce roman sert à lui redonner la vie qui lui a été ôtée trop tôt. Grâce au récit, elle continue à vivre dans la mémoire collective, la voix de Leticia ne sera jamais tue. Judith Halberstam nous rappelle : « *it is poetic memory that best approaches the legacy of a life that has become symbolic through death*²⁵⁶ ». Plusieurs poèmes, sous diverses formes, se déploient dans le récit. Écrits par la narratrice, ils lui offrent une tribune pour exprimer ses sentiments, même après la mort.

Ces poèmes, semés partout dans le roman, exhibent un grand amour pour Brandon. Les acrostiches, qui épèlent BRANDON MCINERNEY, servent comme des éloges à cet assassin, admirant qu'il est « Observateur (tu remarques toujours mon maquillage)²⁵⁷ » et « Né pour me remuer²⁵⁸ ». Leticia transpose son amour pour Brandon dans la poésie, le rendant « impossible à abolir/ C'est clairement et absolument/ Impossible pour moi de me taire²⁵⁹ ». Écrits par la narratrice dans un style naïf et incertain, les vers transcendent la vie physique et permettent à l'amour de Leticia de continuer au-delà de la mort. Ces poèmes rappellent également que la narratrice veille les personnages du récit. Ainsi, elle peut déclarer : « moi par-dessus toi/ voilà le dripping en pure perte de vie/ faire du Pollock avec mon nez/ qui saigne à vif/ sur ta peau de lait²⁶⁰ ». En mourant, le sang de Leticia « réécrit l'histoire²⁶¹ » et crée un espace où son amour perdure à jamais. Elle précise : « j'ai trouvé une façon de m'immiscer/ dans la grande party de ta vie²⁶² » et « je suis le vent/ entre tes cheveux²⁶³ ». Leticia peut être avec Brandon pour toujours dans les pages du roman. Elle se projette au futur, bien après son assassinat, lorsque Brandon sortira de prison. La narratrice raconte : « Tu comprendras que c'est moi qui veille sur toi, pour ta

²⁵³ BOULERICE, Simon (2017), *L'enfant mascara*, op. cit., p. 39.

²⁵⁴ DELVAUX, Martine (2005), *Histoires de fantômes : spectralité et témoignage dans les récits des femmes contemporains*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, p. 9.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 201.

²⁵⁶ HALBSERSTAM, Judith (2005), op. cit., p. 74.

²⁵⁷ BOULERICE, Simon (2017), *L'enfant mascara*, op. cit., p. 38.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 94.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 165.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 172.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 176.

²⁶² *Ibid.*, p. 153.

²⁶³ *Ibid.*, p. 26.

nouvelle vie qui s'entamera alors²⁶⁴ ». Cette scène, où la narratrice s'adresse à son assassin, démontre que Leticia continuera d'exister, malgré la mort. Comme le fantôme d'Ophélie, la narratrice « chante des paroles qui décrivent des scènes passées et à venir²⁶⁵ ». Aussi, Brandon ne s'échappera-t-il jamais de l'amour de cette personne qui ne cherchait qu'à l'aimer.

La spectralité permet à Leticia de retrouver son corps de femme. Dans son analyse de *Orlando* de Virginia Woolf, Jay Prosser propose une narration non genrée : « *As h/er narrative propels h/er through four centuries of history, Orlando is free to move beyond h/er body- quite queerly, to break through the limits of flesh*²⁶⁶ ». Les poèmes qui ponctuent le récit démontrent qu'après la mort elle a trouvé son corps de femme. La narratrice écrit : « mon gynécologue ne comprend pas/ le comment du pourquoi²⁶⁷ ». La mort ôte le corps physique masculin à Leticia, libérant son âme pour vivre sa féminité. Lorsqu'elle voit Brandon porter un téléphone portable dans sa poche, elle s'inquiète pour sa semence, écrivant : « Je m'en fais pour toi/ pour ta descendance/ pour la nôtre²⁶⁸ ». La narratrice, voyant le danger de la situation, tente de prévenir son amoureux, pour le protéger mais aussi pour protéger leur progéniture. Le spectre, comme le décrit Martine Delvaux : « témoigne avec le corps, mais on témoigne aussi de ce qui lui a échappé, de ce à quoi il n'a pas pu être tout à fait présent ; on témoigne d'un événement qui n'a été vécu qu'en partie²⁶⁹ ». Leticia, en écrivant ces poèmes, incarne la féminité qu'elle n'a pas pu vivre. Elle se donne un vagin, visite un gynécologue et même se soucie de la fertilité de son amoureux, espérant éventuellement porter des enfants. Sa vie écourtée, le récit lui permet la transition d'homme en femme qu'elle n'a pas pu subir.

Après le meurtre de Leticia, Brandon a été arrêté et condamné à « une peine de vingt et un ans²⁷⁰ » en prison. Ce meurtre a incité des militants queer à revendiquer « *strong hate crime legislation*²⁷¹ ». Or, il serait illusoire d'y voir une résolution au meurtre :

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 180.

²⁶⁵ DELVAUX, Martine (2005), *Histoires de fantômes : spectralité et témoignage dans les récits des femmes contemporains*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, p. 166.

²⁶⁶ PROSSER, Jay (1998), *op. cit.*, p. 168.

²⁶⁷ BOULERICE, Simon (2017), *L'enfant mascara, op. cit.*, p. 172.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 97.

²⁶⁹ DELVAUX, Martine (2005), *Histoires de fantômes : spectralité et témoignage dans les récits des femmes contemporains, op. cit.*, p. 104-105.

²⁷⁰ BOULERICE, Simon (2017), *L'enfant mascara, op. cit.*, p. 9.

*Hate crime legislation only works after the fact, after someone has been victimized, hurt, or killed. Hate crime legislation cannot undo what has been done. Nor can it undo what has been done to our society and to the individuals within it: the inscription of hatred, of intolerance, of prejudice upon our psyches. Hate crimes don't occur because there aren't enough laws against them, and hate crimes won't stop when those laws are in place*²⁷².

En se manifestant dans le récit, le spectre de Leticia rend justice à la victime, au meurtrier et à la société : « Pas de justice sans communauté de fantômes, nous dit le philosophe, sans une vie hantée par les absents, ceux qui sont morts comme ceux qui ne sont pas encore nés²⁷³ ». Le roman se donne comme un lieu d'existence d'une personne queer punie pour sa transsexualité, mais devient aussi un espace de sensibilisation. Enfermer le meurtrier dans une prison ne réanimera guère Leticia et ne protégera personne, tant les personnes queer de la violence que les hétérosexuelles de l'ignorance qui pousse à la violence, du même sort. Mais en immortalisant la victime, nous pouvons espérer apprendre aux lecteurs « comment dealer avec ce surplus d'amour²⁷⁴ » et nous rassurer qu'une telle tragédie ne se reproduise jamais. En ce sens, le roman établit une communauté des absents qui rend hommage aux martyrs queer mais aussi ouvre une voie à un avenir libéré de la haine.

La posture de Simon Boulerice

La section à venir, comme au deuxième chapitre, présentera la transcription de l'entrevue accordée par l'écrivain le 29 janvier, 2018. Nous privilégions ses réponses comme étant des sources critiques, qui nous aideront à situer l'écrivain et sa publication dans le champ littéraire. Les questions, qui abordent la publication de *L'enfant mascara* ainsi que l'état de la représentation queer au Québec, permettront également d'étudier le nouveau que l'écrivain vise à apporter au milieu littéraire québécois. Cette section se penchera sur la réception de l'écrivain. En discutant de son lectorat divers, Boulerice révélera le rôle social de la littérature. Boulerice illustrera aussi la lecture qu'il privilégie de ces publications et son public ciblé, affirmant sa

²⁷¹ APONTE, Jack (2014), « Sanesha Stewart, Lawrence King, and Why Hate Crime Legislation Won't Help », dans Ryan CONRAD [dir.], *Against Equality: Queer Revolution, Not Mere Inclusion*, Edinburgh, Chico, Baltimore, AK Press, p. 195.

²⁷² *Ibid.*, p. 195.

²⁷³ DELVAUX, Martine (2005), *Histoires de fantômes : spectralité et témoignage dans les récits des femmes contemporains*, op. cit., p. 9-10.

²⁷⁴ BOULERICE, Simon (2017), *L'enfant mascara*, op. cit., p. 146.

posture militante et sa vision de la représentation queer littéraire. En fait, nous découvrirons la conception actuelle de la littérature et la représentation queer qu'adopte l'écrivain et comment il tâche de les faire évoluer. Il s'agira, dans cette partie, de situer *L'enfant mascara* dans la production fictive de Simon Boulerice et l'écrivain lui-même dans le champ littéraire.

Dickson : Pourquoi ce roman-ci a été publié chez Leméac et non pas chez une autre maison d'édition où vous avez publié des textes de jeunesse ?

Boulerice : Tous mes romans pour adolescents/adultes sont publiés chez Leméac. C'est une collection adolescent, mais c'est taguée jeunesse. C'est marqué derrière, c'est très subtil. C'est des romans, aux États-Unis on appelle ça young adult, une espèce d'entre-deux, c'est souvent de la forme de science-fiction, de dystopie, je ne suis pas du tout là-dedans. Mais l'idée de transition, j'aurais aimé ça, lire ça, adolescent. Je trouve parfois que les romans sont un peu racoleurs au niveau jeunesse avec toutes les couleurs et l'art. C'est tout délicat, on est loin d'un livre adolescent où c'est souvent cru, il y a des lettres gondolées et du relief. Je suis pas en train d'abuser les autres maisons d'édition, mais pour ces projets-là, c'est une littérature qui se prête aux adultes mais les personnages sont des ados de quinze ans jusqu'à dix-huit ans. C'est pour un âge de transition, c'est l'époque où j'ai le plus évolué, où je me suis fortifié. À cet âge, tout est possible, jusqu'à dix-neuf ans, c'est un moment charnière, inspirant. En fait, mon éditeur a voulu publier adulte, alors que *Javotte* il a voulu faire ados. Pour moi, c'était clair que c'était pour des adultes, mais celui-là, je sais qu'il pouvait être lu par des adultes, il est pour adultes, mais je voulais ça qu'il soit lu à l'école secondaire. J'ai été accueilli dans des écoles et il y a des ados trans dans chacune, au Québec et sans doute au Canada. Je pensais que ce n'était qu'à Montréal, mais il n'y a pas une école où je ne rencontre pas une personne trans. En si peu de temps, de 2008 à présent, les choses ont changé. C'est tellement assumé, je me rappelle mon adolescence, ce qui agaçait mes camarades de classe, c'était l'ambiguïté, quand c'est pas nommé. Chez Leticia, tout était nommé, on était dans l'autre extrême. Ce dont je suis témoin depuis que le livre est sorti, c'est fou comment j'ai fait des rencontres qui m'ont fait du bien, et qui m'ont révélé que j'ai bien fait de publier ce roman dans la collection jeunesse.

Développement : Ici nous observons la quintessence de l'« homme-enfant » chez Boulerice. Il justifie son choix de faire apparaître son roman dans une collection de jeunesse même si ce dernier traite des sujets plutôt délicats. L'écrivain brouille le lien entre la jeunesse et l'âge adulte, créant des fictions pour un public ambigu. Ce texte se compte parmi plusieurs d'autres récits transsexuels qui « arrivent maintenant en force au Québec²⁷⁵ ». L'éditeur voulait publier *Javotte* dans la collection jeunesse et *L'enfant mascara* pour un public général, mais Boulerice a voulu

²⁷⁵ GRAGNON-ROBERGE, Sophie (2017), « Quand la transsexualité s'invite dans les romans jeunesse », *Les Libraires*, n° 101 (printemps).

que cela se fasse à l'envers. En fait, ces textes n'ont pas de public cible, Boulerice crée des œuvres qui se veulent universelles, que les adultes peuvent consommer tout aussi bien que les adolescents. Sa posture d'« homme-enfant » lui permet de mettre en scène des personnages adolescents accessibles tant aux adolescents qu'aux adultes. Le choix de publier *L'enfant mascara* dans la collection jeunesse n'était, en fait, que pour s'assurer que le texte soit lu dans des écoles secondaires, mais Boulerice rappelle que le roman est pour adultes. Il voulait partager cette histoire avec des jeunes, pour qu'ils s'y voient et pour les exposer à d'autres possibilités de vivre la sexualité. L'écrivain insiste que cet âge de transition d'adolescent en adulte l'a beaucoup marqué dans son développement personnel, précisant que c'était une époque de renforcement pour lui. Il transpose cette période de fortification à l'écrit pour donner une littérature intemporelle, qui refuse les étiquettes d'âge. Il répète que *L'enfant mascara* n'est pas son premier roman qui a cette allure d'universalité, que *Javotte* a aussi soulevé de nombreuses questions. Il confirme cette posture déstabilisante, qui ne se conforme ni aux normes sociales de comportement, ni à celles de l'âge. Jusque dans la composition du texte, qui est plus subtile chez Leméac que chez d'autres maisons d'éditions, nous retrouvons le souci de produire une littérature qui se prête à ce public hybride, d'attirer des lecteurs qui ne sont pas forcément touchés par le contenu de ses écrits.

Dickson : Quelle était l'importance du joul dans le roman, qui raconte pourtant une histoire qui se déroule aux États-Unis ?

Boulerice : C'est une décision qui n'est pas venue au départ. J'avais une langue au départ qui était plus littéraire, mais avec le temps je me rends plus délinquant. J'étais longtemps propre, le théâtre m'a décoincé. J'ai commencé en littérature puis j'ai bifurqué dans une école de théâtre. Ça m'a permis de décomplexer mon écriture et les dialogues sont devenus plus québécois, plus maternels, la langue de ma mère (qui habite juste en bas). Jusqu'à ce roman-là, il y avait une narration plutôt élégante, assez soutenue, même pour les ados, même la négation, qui était très soutenue. Mais quand je suis arrivé à *L'enfant mascara*, j'étais rendu à un stade dans ma vie de revisiter la narration, parce que oui mes dialogues étaient plus joualisants. Mais là, c'est narré par la même personne, il y a des traces, une langue qui peut dépasser le dialogue. Quand j'ai vu Oxnard, une ville pauvre, collée sur Santa Barbara. On voit un clivage net entre une des plus riches villes au monde et Oxnard. Beaucoup de gens ne parlaient même pas bien anglais. Mon défi, c'était de donner un lexique restreint à Leticia, qui correspond à la langue de ces gens. C'était aussi une façon de la tirer par moi, au PC, qui veut dire au plus crisse, comme le dit ma mère. Le joul a une forme d'impact poétique, que je voulais pour Leticia. Il y a même des poèmes à travers ça, des acrostiches, mais au-delà de ça, il y a de vrais poèmes. Comme la plupart des adolescents qui sont remplis d'amour, qui ont besoin de partager ce qui les traverse, la poésie est une forme d'art exceptionnelle.

Développement : Ce langage rapproche alors l'écrivain de l'histoire, qui se déroule loin de son Québec natal. Ainsi, voyons-nous des parallèles entre des personnages du texte et des personnes de la vie de Boulerice. Par exemple, la mère de Leticia : « une vraie mère : elle ne porte pas de gants pour faire la vaisselle. Ses mains sont sèches et mon père ne la touche plus [...] Moi, c'est autre chose. J'aime encore lui tenir la main pour m'assurer que le courant se rend jusqu'à moi, que l'amour ne m'a pas oublié²⁷⁶ », une mère qui « dit souvent ça : "au PC"²⁷⁷ » ressemble, au niveau du langage, à la mère de Simon Boulerice. Comme nous l'avons constaté plus haut, Simon Boulerice étoffe ses fictions des détails autobiographiques. Il semblerait que son écriture ne se limite pas à rendre hommage à Leticia, mais aussi aux gens de Saint-Rémi, qui habitent ses souvenirs d'enfance. Il produit, en fait, un *ethos* de la campagne québécoise à travers le joul, qui renforce l'identification du lectorat québécois aux personnages mais aussi fait repenser la vision de la campagne qui est homophobe et transphobe. Il invite le lecteur à expérimenter la campagne comme un endroit accueillant, où la communauté queer peut s'épanouir. L'écrivain rappelle la nouveauté du joul dans ses fictions, exhibant l'évolution de sa propre posture, un développement qui lui permet de s'insérer davantage dans ses écrits.

Dickson : Vous avez une production vaste et variée, comment envisagez-vous la cohérence de l'ensemble ?

Boulerice : Je ne suis pas très étiquette, je suis dans la vie spontanément. On peut me classer où l'on veut. Ça m'est arrivé qu'on mette mes livres pour des adultes pour adolescents, des œuvres où il n'y a à priori rien pour LGBTQ qu'on met au LGBTQ. Je n'ai vraiment aucun problème, je suis content que ça circule, je n'aime pas ce qui est sectaire mais en même temps je suis tout à fait conscient qu'on a besoin de références. Je suis un grand lecteur d'œuvres LGBTQ, en organisant les livres que j'achète, j'ai une pille queer. Mon premier roman a été classé comme roman d'amour, avec Dianne Steeles, mais ce n'est pas un roman d'amour normal. On n'est plus dans les mêmes ressorts, la même cruauté. Ce n'est pas un roman d'amour de madame. Mais en même temps, je suis très content qu'une dame tombe dessus, qu'elle soit choquée. La lecture ne doit pas toujours conforter. J'écris autant de poésie que de romans, que de théâtre. Il y a un équilibre que je cherche à travers ça, les textes pour les tout petits, pour les ados, pour les adultes, c'est toujours le même travail. D'offrir une récompense aux premières années qui lisent leur premier livre, ce n'est pas facile non plus. Pour moi, c'est la même personne, un auteur qui s'amuse. Il y a une grande part de ludisme dans tout ce que je fais, autant dans la cruauté que dans l'amusement. Je m'amuse à ce que ça soit bouleversant, troublant. Ça m'arrive de rire en écrivant. J'embarque dans des histoires que je construis, dans l'émotion, dans la réflexion du personnage. La cohérence, c'est le même fil que je tire, mes obsessions. Mes obsessions vont toujours être les mêmes. Je pense

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 43.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 121.

qu'un écrivain peut toujours évoluer. Je crois que je suis dans une espèce de vortex qui s'agrandit. Je sors de moi-même de plus en plus, je creuse un sillon de plus en plus vaste. Je suis préoccupé par ma société, puis en même temps, l'obsession va toujours carburger autour des mêmes thématiques, des thématiques qui se ressemblent. Je vais toujours donner la parole aux personnes dans la marge, pas des marginaux, des personnes décalées, qui ne savent pas comment rentrer dans la vie. Mon personnage, qu'il ait 6 ans, 15 ans, ou qu'il en ait 115, ça m'importe peu, autant qu'il soit juste un peu inapte à vivre de façon conventionnelle. Je n'ai pas ça, je ne sais pas rentrer dans la vie. Dans mon écriture, c'est partout, mes personnages ne savent jamais comment s'y prendre. Ce sont des incapables brillants, flamboyants, beaux. Je m'intéresse plus à la chute que l'élévation. Ils chutent constamment, ils glissent sur la glace. C'est symbolique de glisser tout le temps, vivre, c'est ça. Les super héros, ça ne me dit pas grand chose. Moi, je préfère ce qui est vulnérable. Je n'aime que le talon d'Achille, le reste du corps, je m'en câlisse. Je m'intéresse à ce qui est imparfait et vulnérable. Le fil continu, c'est ça. Mon travail, c'est d'être sincère à travers tous les publics. Mon barème, ce sera toujours ma propre vie. Je revis mon enfance, tout est clair. Je me remets dans une posture d'enfant, d'ado, de jeune adulte.

Développement : Insistant sur le ludisme de l'écriture et la pulsion obsessionnelle de produire et le préoccupation d'aborder certains thèmes, Simon Boulerice confirme un rapport puéril à la création. Nous comprenons que cette posture est théâtrale et participe à l'aura de l'écrivain, qui affirme qu'il voyage d'un genre littéraire à l'autre avec aisance, la littérature étant un jeu pour lui. Avec la même facilité que Leticia crée de naïfs acrostiches, Boulerice s'adonne à tous les genres et récolte les éloges avec une douteuse modestie. Élève surdoué, Simon Boulerice a la capacité de jouer tous les rôles à la fois, s'imposant comme une autorité auprès de tous les publics. Clamant haut et fort son enthousiasme, l'auteur veut convaincre son lectorat que l'inspiration est une pulsion et le succès, la récompense des passionnés.

Dickson : Que pensez-vous d'un genre littéraire « queer » ? Est-ce réducteur, comme le dit Pierre-Luc Landry²⁷⁸ ? Serait-ce mieux de parler d'une représentation queer que d'un genre littéraire ?

Boulerice : Moi je préfère rester ambivalent. En général je n'aime pas trop les étiquettes. Mais, je m'adresse souvent aux ados qui ont besoin d'étiquettes, ça les rassure et ça les guide. Pas tous, mais la plupart. Parfois, ça me guide dans mes lectures quand je vois la littérature queer étrangère, que je n'aurais peut-être pas connue. Mon cœur balance davantage du côté de revendiquer la littérature queer et de la nommer. Ne serait-ce que pour tous les gens qui sont perdus dans la littérature. Je reconnais le danger de ghetto, je ne veux pas de ça. À la radio l'autre jour, j'ai entendu Kevin Lambert parler de la littérature jeunesse, évoquant qu'il n'aimait pas trop ce genre. Il a aussi évoqué une anecdote où quelqu'un voulait acheter un livre de Boulerice (car il est libraire), mais ne l'a finalement pas fait car elle ne s'identifie pas comme queer et ne voulait

²⁷⁸ LANDRY, Pierre-Luc (2017), « Littérature queer : le refus du ghetto et des regroupements vaseux », *Nuit Blanche*, no 147 (été).

donc pas lire de textes queer. Je ne comprends pas le principe de ne pas vouloir se sentir interpellé, les queer et les hétéros passent leur vie à s'identifier dans des mythes, à transposer. Je vois souvent des acteurs hétéros en entrevue et on leur demande comment c'est jouer un personnage gay alors que des acteurs gays jouent des hétéros tout le temps sans se poser de question. Lire, pour moi, c'est un peu la même chose. On transpose l'identification sexuelle, mais je ne comprends pas comment ça nous refreine, que ça nous rebute. Un personnage vit quelque chose, tu as de l'empathie ou non par rapport à ce qu'il vit, mais pour moi, l'identité sexuelle n'est pas importante. La littérature peut donc être réductrice dans le sens où on évitera ces textes, mais je dirais qu'on a besoin d'avoir un îlot. J'étais libraire pendant un temps, on avait une section LGBT, même pas de Q. C'était juste pour offrir une sélection. La littérature, elle est là pour bousculer, pour déranger, mais il y a aussi un dose de réconfort; parfois ça fait du bien de lire et de dire « ah, mon dieu, je vis ça, je comprends ça ». J'ai vu sur Facebook, une enseignante qui cherchait un livre pour un élève dont le cousin est décédé pour lui faire apprivoiser le deuil. Pour la même raison, quand je viens d'avoir une rupture amoureuse avec mon chum, j'ai besoin de quelque chose d'un peu plus personnel, de rassurant. Je donne un exemple, peut-être malhabile : Je suis à Barcelone depuis un mois, puis je suis tanné et j'entends quelqu'un de québécois et je fais « ah ». Je peux m'en passer, mais il y a quelque chose d'appartenance lorsque j'entends ma langue. L'idée d'être perdu et de s'ouvrir en lisant de nouveaux textes, j'aime bien. Il faut préciser, pour tous les gens qui sont sauvés par cette bouée qui est les tagues sur les textes, c'est bien. Pour moi, c'est de regrouper les textes avec cette utilité-là. Pour un jeune, qui se pose des questions, sur sa bisexualité par exemple, et retrouve un mimesis dans la littérature. Des figures rassurantes qui montrent qu'on passe souvent par ceci ou cela. Je consomme beaucoup de documentaires, mais je trouve que j'apprends plus des fictions, que ça respire plus. La fiction a un immense pouvoir.

Développement : Tout comme des personnes queer peuvent éprouver de plaisir en lisant des textes « hétérosexuels » ou « cisgenres », ces personnes peuvent se reconnaître ou reconnaître des personnes de leur entourage dans des textes « queer ». En parlant de l'écriture des spectres, Martine Delvaux remarque qu'il s'agit de : « Combattre la superstition qui accompagne cet acte d'écriture, comme si écrire, au lieu de faire apparaître, avait le pouvoir de causer la disparition²⁷⁹ », Boulerice semble vouloir faire comprendre aux lecteurs que lire, ce n'est pas forcément lire des textes qui mettent en scène des réalités comme les leurs. Il s'agit, en fait, de se laisser aller dans d'autres réalités, d'expérimenter ce que vit autrui. Il propose alors un entre-deux de ces pôles : ne pas étiqueter des livres comme queer, mais regrouper tous les textes qui traitent des réalités queer dans une même section. Il reconnaît l'utilité des étiquettes, surtout auprès des lecteurs qui cherchent des ouvrages de ce type pour se rassurer, mais croit aussi que la littérature ne doit pas toujours conforter, que parfois la lecture doit bouleverser. Même si *L'enfant mascara* ne porte aucune étiquette LGBTQ, il révèle son contenu : « l'un des meurtres homophobes, voire

²⁷⁹ DELVAUX, Martine (2005), *Histoires de fantômes : spectralité et témoignage dans les récits des femmes contemporains*, op. cit., p. 200.

transphobes, les plus violents à s'être produits aux États-Unis²⁸⁰ » sur la quatrième de couverture. Un roman sans étiquette mais dont le contenu queer est facilement identifié. Selon Judith Halberstam, le succès d'une telle œuvre dépend du regard transgenre : « *The success of Boys Don't Cry in cultivating an audience beyond the queer cinema circuit depends absolutely on its ability to hijack the male and female gazes and replace them surreptitiously with transgender modes of looking and queer forms of visual pleasure*²⁸¹ ». La vision queer employée par *L'enfant mascara* permet de cibler un public plus vaste que la communauté queer. Ce roman peut intéresser, en fait, tout le monde, malgré l'âge du personnage principal et la réalité queer qu'il vit.

Dickson : Quelle est l'importance de la représentation queer dans la littérature et dans les médias ?

Boulerice : Elle se doit d'être grandissante. C'est super important qu'elle prenne une plus vaste tribune, à l'image d'une société qui se décomplexe. Ce matin j'étais dans une classe de 5e année, je les guidais pendant qu'ils préparaient une présentation. On essayait de marier deux personnes, la prof a demandé si ça allait être une fille et un gars ou un couple homosexuel. Une fille a dit qu'elle était tannée des couples hétéros, qui sont trop communs, et tout le monde a accepté. Mais, on avait peur de ne pas avoir assez de rôles pour tout le monde si on avait deux gars ou deux filles qui se marient. Je leur ai dit de ne pas trop s'occuper de ça pour l'instant, car après une fille peut jouer un gars ou un gars peut jouer une fille, ils ont fait « ah ok ». Je me revois, enfant, cela aurait été impossible. C'est ce tournant-là qui s'en vient, donc il faut que les médias offrent une tribune en équation, en lien avec cela. Il faut refléter cette réalité-là, l'ouverture de cette époque.

Développement : Boulerice affirme son rôle d'autorité, quasi parentale en matière de création. Comme nous l'avons constaté plus haut, *L'enfant mascara* rend hommage à Leticia, offrant une sensibilisation aux enjeux de la communauté queer dans son écriture. Il adopte une posture militante, qui vise la prévention de la haine en normalisant les réalités des groupes marginaux. Ainsi, l'écrivain contribue à « the more difficult and more important work of changing our culture so that no one wants to kill another person because of their perceived membership in a marginalised identity group²⁸² ». Il s'insère dans le milieu pédagogique, offrant des textes littéraires et des ateliers à la jeunesse pour les exposer à la communauté queer. Comme les « drag-queens qui font la lecture de contes pour enfants dans des librairies en Californie²⁸³ », Boulerice cherche à « mettre en relation, très tôt, des enfants avec d'autres figures d'adultes,

²⁸⁰ BOULERICE, Simon (2017), *L'enfant mascara*, op. cit., quatrième de couverture.

²⁸¹ HALBERSTAM, Judith (2005), *In a queer time and place : transgender bodies, subcultural lives*, New York, New York University Press, p. 83.

²⁸² SEGURA, Liliana (2014), « Do Hate Crime Laws Do Any Good? » dans Ryan CONRAD [dir.] , *Against Equality: Queer Revolution, Not Mere Inclusion*, Edinburgh, Chico, Baltimore, AK Press, p. 189.

²⁸³ BOULERICE, Simon et Alain LABONTÉ (2017), *Moi aussi j'aime les hommes*, Montréal, op. cit., p. 177.

d'autres réalités²⁸⁴ ». Son discours littéraire et sa présence dans les salles de classe rappelle la posture militante de l'écrivain, qui continue de partager sa fierté queer autant que possible. Aussi concrétise-t-il son autorité de produire des textes littéraires destinés tant à la jeunesse qu'aux adultes. La notice biographique de *L'enfant mascara* semble viser cette même autorité :

Également comédien et metteur en scène, Simon Boulerice compte parmi les écrivains les plus prolifiques de sa génération. *Jeanne Moreau a le sourire à l'envers* a fait partie de la sélection "The White Ravens" 2014 de la Bibliothèque internationale pour la jeunesse et lui a valu d'être finaliste au *Prix jeunesse des libraires du Québec*²⁸⁵.

Il se mêle avec ses lecteurs comme s'il était des leurs, mais s'exhibe également comme un écrivain sérieux qui revendique l'égalité des sexualités et des genres à l'échelle sociale et représentative.

Dickson : D'après vous, la représentation queer dans la littérature peut-elle nous donner un aperçu dans le vécu et la réalité de cette communauté ? La littérature peut-elle démontrer des enjeux de ce groupe ?

Boulerice : Complètement. Je pense qu'il y a des gens qui veulent lire de nouveaux textes et découvrir qu'ils vivent les mêmes réalités que les personnes queer. Il y a des mesdames qui m'écrivent « Oh mon dieu ! Je suis hétérosexuelle mais je vis la même chose ». L'humain a un bout de ligne universel dans son humanité, dans son désarroi, dans ses déceptions amoureuses. Les déceptions de *grindr*²⁸⁶ ne sont pas aussi différentes de celles d'une personne d'une autre époque dans un bar, comment on flirte. Ce n'est pas le même objet, ça évolue, mais l'humanité et les rapports humains restent les mêmes.

Développement : Boulerice vise un public plus large que la communauté queer, non seulement pour *L'enfant mascara*, mais aussi pour ses autres publications. Des femmes qui vivent les mêmes expériences que ses personnages gay rendent compte de la pluralité de son lectorat. *L'enfant mascara*, en mettant en scène une adolescence queer, démontre l'universalité de cette période de vie, peu importe la sexualité ou l'identité de genre. Le roman se donne comme « une histoire d'amour à sens unique, comme on en voit partout, dans toutes les écoles secondaires²⁸⁷ ». Leticia serait donc tant un modèle pour d'autres adolescents LGBTQ+ qu'une normalisation des personnes queer pour les élèves hétérosexuels et cisgenres. Ceci rappelle la spectralité de Leticia, qui a pour but de rendre hommage à la victime et de sensibiliser le lecteur à la diversité sexuelle.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 177.

²⁸⁵ BOULERICE, Simon (2017), *L'enfant mascara*, op. cit., quatrième de couverture.

²⁸⁶ *Grindr* est une application mobile de rencontres (sexuelles ou amicales) pour des hommes homosexuels.

²⁸⁷ BOULERICE, Simon (2017), *L'enfant mascara*, op. cit., quatrième de couverture.

Dickson : La littérature peut-elle servir à combattre la haine ?

Boulerice : Oui, tout à fait. Toutes les œuvres, la littérature spécialement. Pour moi, c'est toujours un acte qui remplit la solitude, c'est un acte intime. C'est le lien le plus fort, car c'est un chuchotement dans l'oreille. Une intimité exceptionnelle, une intimité qui peut autant cautériser et déployer. C'est le pouvoir le plus vaste. Tu lis, il n'y a pas de support nécessaire, un peu de lumière pour voir les mots, c'est tout. Pour moi, une œuvre réussie, c'est un témoignage à l'humanité, appelle l'humanité. C'est un appel à l'amour constant, même s'il y a de la cruauté dans tout ce que j'écris. C'est l'amour qui guide.

Développement : La littérature est alors une force revendicatrice, selon l'écrivain. Cette posture militante est importante pour la lecture de *L'enfant mascara*, car elle correspond parfaitement au développement des espaces queer. Il insiste : « je m'impose naturellement de brouiller les idées reçues. Je le fais autant par conviction que pour changer les choses²⁸⁸ ». Il se permet, à travers l'écriture, de repenser le monde et de donner accès à des réalités différentes. Il démontre la campagne comme un endroit queer mais promeut aussi l'universalité de l'amour. Son roman, « en rendant hommage à Larry/Leticia²⁸⁹ », invite ses lecteurs de jeunesse à expérimenter l'adolescence d'une personne transsexuelle. Boulerice ajoute encore une personne à la « communauté de fantômes²⁹⁰ », lui offrant une place dans la mémoire collective mais aussi élargissant la gamme de la représentation queer dans la littérature. *L'enfant mascara* n'est pas le seul roman qui rend hommage à la victime : *When Everything Feels Like the Movies* de Raziel Reid s'inspire aussi de l'histoire de Leticia. Même si ce roman se distancie un peu plus de l'histoire (changement des noms et inscription dans un lieu non précis), il nous rend compte de la communauté idéologique à laquelle Boulerice appartient. Ce roman, apparu deux ans avant *L'enfant mascara*, confirme le martyre de Leticia et immortalise son histoire. Comme le dit Vivek Shraya : « *I wish I had a role model or friend like Jude [le personnage principal] and a beacon like When Everything Feels Like the Movies when I was in high school*²⁹¹ ». Sans faire une comparaison des deux romans de jeunesse mettant en scène l'histoire de Leticia, nous pouvons quand même situer la publication de *L'enfant mascara* dans un militantisme queer qui occupe une place grandissante dans le milieu littéraire.

²⁸⁸ BOULERICE, Simon et Alain LABONTÉ (2017), *Moi aussi j'aime les hommes*, Montréal, op. cit., p. 39.

²⁸⁹ BOULERICE, Simon (2017), *L'enfant mascara*, op. cit., quatrième de couverture.

²⁹⁰ DELVAUX, Martine (2005), *Histoires de fantômes : spectralité et témoignage dans les récits des femmes contemporains*, op. cit., p. 9.

²⁹¹ REID, Raziel (2014), *When Everything Feels Like the Movies*, Vancouver, Arsenal Pulp Press, quatrième de couverture.

Conclusion

Posture d'« homme-enfant », posture d'homme militant

Simon Boulerice, à travers sa présence dans les médias, engendre une image d'« homme-enfant », un homme qui refuse de quitter son enfance, qui ne conforme pas aux rôles de la masculinité. De fait, Boulerice ne renie ni sa masculinité ni son âge d'adulte, mais se donne un air enfantin et enjoué devant son public. Il s'agit d'une filiation avec l'enfance, dont Boulerice tire de l'inspiration et de la matière pour étoffer ses récits. L'identité de Boulerice semble faire un « split » entre l'enfance et l'âge adulte, une image qui rend cohérente la variété de ses publications (qui ciblent tant un lectorat jeunesse que de grand public). Aussi, l'écrivain se présente-t-il en public comme un homme enfantin, habillé en écolier ou en t-shirt puéril. Cette image, assez désagréable pour un écrivain hétérosexuel, s'avère utile pour un écrivain queer. Comme la femme-enfant, qui reprend l'image d'écolière sexy à la Lolita ou celle des mangas japonais, Boulerice peut être puéril et séducteur à la fois. Grâce à Instagram, l'écrivain soutient cette image, s'affichant déjanté et jovial dans ses publications. Une telle présentation de soi semble se confronter à la linéarité de la vie hétéronormée et produit un *ethos* queer, qui remet en question les mœurs sociales. L'écrivain, en adoptant cette posture d'« homme-enfant », refuse de se conformer à la binarité des âges dictée par la société qui exige un passage de l'enfance à l'âge adulte et établit alors un positionnement queer dans le champ littéraire.

Pour affirmer cette posture d'« homme-enfant », Simon Boulerice laisse une place importante à ses souvenirs d'enfance et d'adolescence dans son discours médiatique et littéraire. L'écrivain, qui se dit habité « par ses enfances²⁹² », revendique le besoin de maintenir son enfant intérieur, même si la norme est de l'étouffer, de le laisser derrière soi. À travers la révélation de son adolescence, parfois pénible, Boulerice tisse des liens entre sa production fictive et sa vie. Ces révélations contribuent également à renverser certains clichés et binarités de genre. Il se confie sur sa lutte contre l'anorexie, une maladie stéréotypée féminine, qu'il a mise en scène dans son roman *Jeanne Moreau a le sourire à l'envers*. Cette transposition en fiction de sa propre vie brouille la division entre masculin et féminin et ouvre le dialogue autour de ce tabou. Il avoue même que ce roman, même s'il n'est pas une autofiction à proprement parler, s'inspire de son

²⁹² BOULERICE, Simon et Alain LABONTÉ (2017), *op. cit.*, p. 179.

propre passé. L'écrivain, à travers ses souvenirs, s'autorise à produire des fictions qui traitent des réalités de la jeunesse actuelle, avec des sujets délicats comme l'anorexie. Il se donne alors comme quelqu'un de sincère et fiable, qui offre son intimité à son lectorat.

Par ailleurs, Boulerice se sert de la filiation avec son passé pour rejoindre ses jeunes lecteurs. L'écrivain profite du rôle d'enseignant conféré par l'écriture pour transmettre ses valeurs militantes queer. La transposition des réalités LGBTQ+ en littérature lui permet de se connecter avec plusieurs de ses lecteurs, notamment des jeunes personnes transsexuelles. Cette connexion avec son lectorat permet de partager la diversité sexuelle par l'écrit. L'écriture serait alors une démarche de sensibilisation, qui aide tant la jeunesse queer à explorer sa propre identité que la jeunesse hétéro et cisgenre à comprendre d'autres possibilités sexuelles que la leur. Son roman *Les Jérémias* expose le vide dans la représentation queer dans les médias, un vide que l'écrivain comble avec ses publications. L'écrivain affiche également, sur son profil Instagram, plusieurs photos avec ses lecteurs et dans des écoles. Il insiste sur le fort lien qu'il partage avec son public, un lien amical mais aussi pédagogique. La relation entre l'écrivain et son lectorat affirme l'autorité de Simon Boulerice comme écrivain queer, l'identification de son lectorat à ses fictions montre sa capacité à mettre en scène la diversité sexuelle. L'auteur s'efforce, à travers la place qu'il occupe dans le milieu littéraire mais aussi dans les salles de classe, d'élargir la tribune queer qui existe déjà dans le milieu littéraire.

La validation de son image d'écrivain queer s'établit aussi par le biais de ses lectures personnelles. Boulerice réclame l'importance de la lecture et de l'écriture dans sa vie, affirme que la créativité remplit sa solitude depuis l'enfance. À partir des écrivains et des lectures qu'il apprécie, Boulerice s'inscrit dans une lignée de littéraires queer et revendique une posture militante queer. Maints exemples de romans mettant en scène des réalités queer et des références à des auteurs ouvertement LGBTQ+ sont affichés sur son Instagram, invoquant une intertextualité queer. Il revendique un statut d'écrivain queer, fier du progrès de la communauté queer relatif à la représentation littéraire, mais aussi prêt à continuer la lutte pour un avenir libéré de la haine et de l'ignorance. L'écrivain s'insère dans un héritage d'écrivains militants queer et certifie le sérieux de sa propre production. Se remémorant ses lectures d'enfance, Boulerice démontre l'histoire de sa posture militante. Il remet en question, depuis l'enfance où il lisait des romans destinés aux jeunes filles, la rigidité des rôles de sexe imposés par la société. Il illustre, en

fait, l'universalité de la littérature, qui ne devrait pas cibler qu'une seule expression de genre ou de sexualité dans sa production.

En plongeant dans ses souvenirs de lectures d'enfance, l'écrivain rappelle son amitié avec Michel Tremblay. Il explique l'importance de cet écrivain québécois, ouvertement homosexuel, dans sa propre formation d'écrivain. En fait, il insiste sur cette amitié dans les médias, nommant Tremblay son « mentor », mais aussi fait allusion au rôle privilégié de lecteur que Tremblay lui a conféré. Cette relation de mentor-protégé des deux écrivains renvoie à la posture d'« homme-enfant ». Comme les relations homosexuelles de l'antiquité grecque, Tremblay semble avoir adopté Boulerice, l'initiant à la communauté littéraire et garantissant la valeur de ses œuvres. Il faut toutefois reconnaître que cette relation se démarque de celles de l'antiquité grecque dans la mesure où elle est platonique. Cette amitié n'est pas non plus unique : Jean Genet et Jean Cocteau, écrivains français ouvertement homosexuels ont partagé une amitié comparable, où le dernier a introduit le premier au cercle littéraire parisien. C'est donc sur une fondation d'autres écrivains et textes que Boulerice s'autorise à construire sa propre posture. Grâce à ses prédécesseurs, l'écrivain se réjouit d'une liberté de parole, une ouverture de champ qui a permis la publication de *L'enfant mascara*.

Pour une narration transsexuelle

L'enfant mascara, qui se présente tant comme un journal intime qu'une lettre d'amour, dédouble les niveaux de narration. Ce dédoublement est essentiel à la construction de Leticia, qui se sert de la narration homodiégétique pour affirmer son identité mais aussi de la narration à la deuxième personne pour affirmer sa force intimidatrice. Le récit, qui privilégie une narration homodiégétique, devient une démarche identitaire, qui isole le discours de la narratrice de tout autre discours légal ou médical. C'est Leticia qui revendique sa propre transsexualité et son discours la définit. L'imaginaire de la narratrice exerce un certain contrôle sur le développement du récit : n'ayant pas les ressources pour subir sa transition, Leticia rêve d'une raclée chirurgicale et s' imagine des règles, façonnant sa propre féminité. Au fil des pages, le lecteur assiste à l'évolution de Larry en Leticia et les doutes qui l'accompagnent. Sans points de repères sur la

communauté transsexuelle, Leticia est obligée de recourir à des modèles cisgenres. Des chanteuses, actrices, figures littéraires et sa mère contribuent toutes à la construction de son genre. Comme dans *Les Jérémies*, Boulerice rappelle le manque flagrant d'exemples LGBTQ+ dans les médias, ses écrits témoignent du vide dans la représentation de la diversité sexuelle. Il s'agit alors d'une affirmation identitaire tant de Leticia que de la communauté queer.

La narration à la deuxième personne autorise également une affirmation identitaire. Leticia, en racontant son histoire, s'adresse à son bourreau et assassin. À travers la narration, Leticia réinterprète la haine de Brandon en amour. Elle imprègne même le récit de son amour, exhibant une passion tellement forte qu'elle s'avère violente. Leticia devient elle-même intimidatrice, démontrant son pouvoir sur Brandon dans la narration. Son amour perdue dans le récit, incontestable, imperturbable. Elle s'autorise, en mourant, à se réapproprier les faits de l'histoire.

Grâce à une entrevue que Simon Boulerice nous a accordée, nous avons pu compléter notre interprétation de sa posture littéraire. Les questions qui ont traité surtout de la création et la publication de *L'enfant mascara* ont affirmé la posture d'« homme-enfant » ainsi que la posture militante qu'adopte l'écrivain. Il se démontre spontané et puéril, mais se montre également sérieux lorsqu'il s'agit de l'écriture. Il insiste sur la recherche exigée par ce projet d'écriture et sur son souci de traiter de l'histoire avec respect. Il s'agit d'un projet militant, qui s'en prend aux binarités de bourreau/victime, qui repense la communauté queer comme étant plus qu'une simple victime, il veut l'exhiber comme une force intimidante. Par ailleurs, l'écrivain garantit le sérieux de son œuvre en citant d'autres inspirations littéraires, dont *Le projet Laramie* et des figures issues des tragédies grecques. Boulerice rappelle la triste réalité de la communauté queer, celle des victimes de la haine, mais se soucie de leur rendre hommage. *L'enfant mascara* se bâtit sur les fondations d'autres récits et immortalise Leticia. Le roman témoigne également de la société de Leticia : il raconte la création du roman sans approbation de la part de la communauté transsexuelle. Boulerice explique, en fait, le manque de modèles transsexuel(le)s pour inspirer le texte. Comme Leticia n'avait pas de point de repère pour développer son identité, l'écrivain n'avait pas de modèle pour construire le personnage de Leticia. Il justifie cette lacune en traçant le parallèle entre son écriture et l'expérience de la personne.

Des espaces queer

L'enfant mascara n'est pas seulement un récit d'affirmation identitaire queer mais repense les clichés ruraux : même si la campagne n'est pas l'espace préféré des récits queer, celui de Leticia se déroule à Oxnard, une petite ville rurale en Californie. À travers les verbatim, qui ponctuent le récit et interrompent la narration, Boulerice incarne l'esprit des habitants de la ville. Ces témoignages du crime attestent de la transphobie qui existe à la campagne, sans l'offrir comme la pensée dominante. Cela veut dire que, même si la transphobie a déclenché le meurtre de Leticia, cette idéologie ne fait pas l'unanimité chez les citoyens et les reportages endeuillés en sont la preuve. Par ailleurs, les verbatim, forts joualisés, contribuent à la vraisemblance de l'espace rural, facilitant l'identification d'un lectorat québécois au récit. Aussi, le récit universalise-t-il l'expérience adolescente queer.

Pour établir la campagne comme un espace queer, le récit établit certaines figures spatiales queer. Leticia, issue d'un milieu modeste, n'a pas accès aux mêmes ressources que d'autres personnes queer. Comme d'autres récits queer, celui de Leticia commence au placard. Elle n'en sort pas avant de quitter sa cellule familiale abusive et répressive. À terme, le récit démontre le potentiel de s'épanouir en tant que personne queer à la campagne. Bien qu'il exhibe l'ignorance des habitants d'Oxnard, le récit renverse le cliché qui condamne tout espace rural comme étant homophobe et transphobe. Leticia, assassinée jeune, n'a pas l'occasion de compléter sa transition. C'est le récit, en fait, qui permet cette évolution.

Le récit privilégie un regard transgenre, un regard double sur l'histoire. Le premier, c'est le regard de Leticia, le personnage du récit, l'autre, c'est le regard de Leticia la narratrice, qui raconte l'histoire à titre posthume. Leticia, en racontant l'histoire, veille non seulement sur elle-même mais aussi sur les autres personnages. Elle s'incarne comme un spectre, un ange gardien. Le récit se propose alors comme un espace non-physique, habité par le fantôme de la victime. Le récit rend hommage à la victime, l'insérant à jamais dans la mémoire collective. Immortelle dans les pages du roman, Leticia a enfin une tribune où exprimer son amour pour Brandon. Elle se sert de la poésie, écriture forte sentimentale, pour faire l'étalage de sa passion, l'amour perdurant au-delà de la mort. La poésie permet également la transcendance de la vie physique, les vers engendrent la féminité de la narratrice. Elle subit, grâce à la narration du récit, la transition en

femme qu'elle n'a pas pu avoir vivante. Inscrivant Leticia à une communauté des absents, *L'enfant mascara* fait de la victime un modèle et offre à un lectorat de jeunesse une réalité transsexuelle à l'écrit. Boulerice crée un récit sensible, et confère à son écriture une force militante.

L'écrivain affirme sa posture militante lors de notre entrevue. Il justifie les dialogues joualisés, qui appuient la vraisemblance du récit et qui rendent hommage à Leticia et aux personnages de sa propre enfance à Saint-Rémi. L'écrivain cite d'autres tragédies qui rendent hommage à une autre victime de l'homophobie, rappelant le sérieux de son œuvre et l'insère dans une communauté d'idées. Même si nous n'avons pas effectué une étude comparative de *L'enfant mascara* et les autres récits d'hommage, nous reconnaissons l'importance de ces textes dans la construction d'un imaginaire queer. La fiction immortalise les victimes, concrétisant leur histoire dans la mémoire collective. Boulerice élucide sa vision de la représentation queer, revendiquant une universalité de lecture. Même s'il affirme l'utilité des étiquettes queer sur la littérature, Boulerice ne veut pas limiter la réception de ces textes à un public LGBTQ+. Il affirme l'identification que ressentent ses lecteurs face à ses publications, malgré leur expression sexuelle. L'auteur, en publiant *L'enfant mascara*, se réclame tant d'un lectorat queer qu'hétérosexuel, de la jeunesse autant que du grand public. Il insiste sur la pluralité de son lectorat pour illustrer l'universalité de la lecture, pour ne pas réduire le public ciblé des représentations LGBTQ+ à un lectorat queer. Il s'impose, à travers l'écriture, à renverser les clichés et les normes de la représentation queer et à élargir le potentiel lectorat de son œuvre. Pendant l'entrevue, l'écrivain partage également son expérience dans les salles de classes, témoignant de l'ouverture d'esprit des élèves, ce qui lui permet de présenter des textes « truffés de personnages amoureux, marginaux, homosexuels- à des lecteurs ouverts²⁹³ ». Il affirme sa posture d'« homme-enfant », expliquant le rôle de modèle qu'il adopte dans les écoles, s'offrant enjoué et excentrique aux jeunes pour les exposer à d'autres réalités. Entrant dans le milieu pédagogique, il adopte un rôle amical, mais aussi didactique auprès des élèves. Il s'agit de normaliser cette communauté devant la jeunesse.

La posture d'« homme-enfant » adoptée par Boulerice semble servir non seulement à singulariser cet écrivain dans le champ littéraire québécois mais aussi à légitimer sa production littéraire. L'écrivain se permet, grâce à cette posture militante queer, de s'inscrire dans une lignée

²⁹³ BOULERICE, Simon et Alain LABONTÉ (2017), *Moi aussi j'aime les hommes*, Montréal, *op. cit.*, p. 18.

d'écrivains queer et de mettre en scène des réalités LGBTQ+. Cette posture construite par Boulerice n'est pas la seule posture queer qui peut exister. En étudiant l'*ethos* queer que Boulerice évoque, nous visons à révéler une facette des possibilités d'expression qui existent. Il s'agit, en fait, d'ouvrir une piste de réflexion autour des identités queer dans la littérature québécoise. Nous avons tenté de cerner l'état actuel de la posture de Boulerice, qui a servi à étudier *L'enfant mascara* mais qui évoluera avec la production de l'écrivain. Nous espérons que cette étude permettra à d'autres chercheurs d'évaluer les façons dont un écrivain peut établir une identité queer. Il faut aussi préciser que, même si ce mémoire s'est penché sur la question de représentation queer par un écrivain queer, la représentation queer ne se limite ni à des écrivains queer, ni à une mise en scène des réalités queer. Cette représentation peut tout aussi bien intéresser des écrivains et un public qui ne s'identifient pas comme faisant partie de la communauté. Nous pouvons également faire ce même constat à l'envers, autrement dit, des réalités non queer peuvent intéresser à des écrivains et des lecteurs queer. Reconnaissons-nous également la possibilité d'une posture d'« homme-enfant » dans un contexte hétérosexuel. Comme Michel Dorais, sociologue de la sexualité et écrivain de *La sexualité spectacle*, le note :

Le développement d'un sens critique face à la sexualité spectacle réclame une éducation amoureuse et sexuelle digne de ce nom, qui exige non seulement de l'information mais de la discussion, de la conscientisation, de la perspicacité. Parce que la sexualité n'est pas réductible à un spectacle : c'est une relation à soi et à autrui, une source d'identité et d'appartenance, un lieu de rencontre entre nos différences et nos ressemblances tant physiques que psychiques, une recherche de complémentarité, un champ de découvertes et d'apprentissages, un enjeu social et politique, et bien plus encore. Pour donner du sens à nos fantasmes et à nos activités sexuelles, il importe d'être à même de nous interroger sur ce sens²⁹⁴.

Cette représentation devient donc une quête de découverte de soi-même, à travers ses propres désirs et à travers ceux des autres. La représentation de la sexualité nous appelle également à remettre en question la perception de notre propre vécu et celui d'autrui. Ainsi, nous développons une vision plus large du monde qui pourra éventuellement mener à une libération des mœurs pour toute la société. La représentation de la diversité sexuelle ne peut donc se limiter ni à la création ni à la lecture des expériences qui ressemblent à la nôtre, il faut aller au-delà de soi-même et comprendre la sexualité d'une façon plus globale.

²⁹⁴ DORAIS, Michel (2012), *La Sexualité spectacle*, op. cit., p. 134-135.

Bibliographie

- APONTE, Jack (2014), « Sanesha Stewart, Lawrence King, and Why Hate Crime Legislation Won't Help », dans Ryan CONRAD [dir.] , *Against Equality: Queer Revolution, Not Mere Inclusion*, Edinburgh, Chico, Baltimore, AK Press.
- ARSENAULT, Marie-Louise (2017), « Les années difficiles m'ont donné du matériel pour écrire », *Les grands entretiens*, Radio-Canada, le 20 juillet
- AURIN, Danielle (2015), « Big bang intérieur », dans *Le devoir*, [en ligne]. URL : <http://www.ledevoir.com/opinion/chroniques/429702/big-bang-interieur> [Site consulté le 6 mars 2018.]
- BEAULIEU, Isabelle (2017), « Triptyque : 40 ans d'édition » dans *Les libraires*, [en ligne]. URL : <https://revue.leslibraires.ca/actualites/le-monde-du-livre/triptyque-40-ans-d-edition> [Site consulté le 15 janvier 2018]
- BARKER, Meg-John et Julian SCHEELE (2016), *Queer: A Graphic History*, London, Icon Books LTD.
- BOISVERT, Marie-Pier (2017), *Au 5e*, Montréal, La Mèche.
- BORDELEAU, Francine (2000), « L'écrit du masculin ». *Lettres québécoises*, no 100 (Hiver).
- BOUCHARD, Sophie (2017), *Jeanne*, Montréal, À l'étage.
- BOULERICE, Simon (2009), *Les Jérémias*, Montréal, Les Éditions Sémaphore.
- BOULERICE, Simon (2013), *Jeanne Moreau a le sourire à l'envers*, Montréal, Leméac.
- BOULERICE, Simon (2014), *PIG*, Montréal, Leméac (Collection Théâtre).
- BOULERICE, Simon (2017), *L'enfant mascara*, Montréal, Leméac (collection jeunesse),
- BOULERICE, Simon et Alain LABONTÉ (2017), *Moi aussi j'aime les hommes*, Montréal, Les éditions internationales Alain Stanké.
- BOULERICE, Simon (2017), « Simon Boulerice dans l'univers de Michel Tremblay : J'ai failli tuer un monument », *Les Libraires*, no 102 (été).
- BOURQUE, Guillaume (2012). « La narration à la deuxième personne du singulier dans *Suicide*, d'Édouard Levé : oscillations identitaires et temporelles comme dynamique du Neutre », mémoire de maîtrise, Département de langue et littérature française, Université McGill.
- BRUNET-TURCOTTE, Clara (2015), *Demoiselles cactus*, Montréal, Leméac.
- CARON, Jean-François (2008), « Étude de la deuxième personne en narration identité et altérité », mémoire de maîtrise, Département des Études littéraires, Université du Québec à Chicoutimi.

- CHAMPAGNE, Samuel (2014), *Garçon manqué*, Montréal, Éditions de Mortagne (Collections Tabou).
- CHAMPAGNE, Sonia (2012), « Double échappée ; suivi de Se dire, se comprendre : l'homosexualité adolescente dans les romans québécois pour la jeunesse », mémoire de maîtrise, Département des littératures de langue française, Université de Montréal.
- CLERMONT, Stéfanie (2017), *Le jeu de la musique*, Montréal, Le Quartanier (Collection Polygraphe).
- DAWSON, James (2015), *This Book is Gay*, Naperville, Sourcebooks Jabberwocky.
- DE CECCATTY, René, « GENET Jean- (1910-1986) », *Encyclopaedia Universalis* [en ligne].
URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/jean-genet/> [Site consulté le 6 mars 2018]
- DELVAUX, Martine (2005), *Histoires de fantômes : spectralité et témoignage dans les récits des femmes contemporains*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.
- DELVAUX, Martine (2015), « Commandements : Répéter l'exigence de regarder afin de dévoiler la violence », *Liberté*, no 307 (Printemps).
- DÉNOMMÉ-BEAUDOIN, Maude (2003), « L'homosexualité dans la littérature jeunesse québécoise (1988-2003) : du paratexte au personnage », mémoire de maîtrise, Département d'Études françaises, Université de Sherbrooke.
- DESPENTES, Virginie (2007), *King Kong théories*, Paris, Éditions Grasset (collection Le Livre de poche).
- DORAIS, Michel (2012), *La Sexualité spectacle*, Montréal, VLB.
- DORAIS, Michel (2005), *Sains et saufs*, Montréal, VLB.
- ERIBON, Didier (2015), *Théories de la littérature : système du genre et verdicts sexuels*, Paris, Presses Universitaires de France (Collection des mots).
- FOUCAULT, Michel (1976), *L'Histoire de la sexualité 2: L'usage des plaisirs*, Éditions Gallimard, (Collection Bibliothèque des Histoires).
- GENTILE, Patrizia (2012), « "À bas la répression contre les homosexuelles !" Résistance et surveillance des gais à Montréal, 1971-1976 Résistance et surveillance des gais à Montréal, 1971-1976 » dans Jean-Philippe WARREN [dir.], *Une histoire des sexualités au Québec au XXe siècle* », Montréal, VLB.
- GIGUÈRE, Nicholas (2017), *Queues*, Montréal, Septentrion (Collection Hamac).
- GRAGNON-ROBERGE, Sophie (2017), « Quand la transsexualité s'invite dans les romans jeunesse », *Les Libraires*, n° 101 (printemps).
- HALBSERSTAM, Judith (2005), *In a queer time and place : transgender bodies, subcultural lives*, New York, New York University Press.

- JONES, Dan (2017), *50 Queers Who Changed the World*, London, Hardie Grant Books.
- KAUFMAN, Moises (2014 [2001]), *The Laramie Project and The Laramie Project: Ten Years Later*, New York, Vintage Books.
- KOSOFSKY SEDGWICK, Eve (1990), *Epistemology of the Closet*, Berkeley, University of California Press.
- LAMBERT, Fernando (1998), « Espace et narration : théorie et pratique », *Études littéraires*, vol 30, no 2 (hiver),
- LANDRY, Pierre-Luc (2017), « Littérature queer : le refus du ghetto et des regroupements vaseux », *Nuit Blanche*, no 147 (été).
- LAPIERRE, Gabrielle(2014), « L'élaboration de l'identité homosexuelle chez le protagoniste enfant en regard de son univers de référence hétéronormé dans *Les Jérémies* de Simon Boulerice », *Communication. lettres et sciences du langage*, vol 8, no 1 (printemps).
- LESSELIER, Claudie (2000), « Formes de résistances et d'expression lesbiennes dans les années cinquante et soixante en France » dans Louis-Georges TIN [dir.], *Homosexualités expression/répression*, Paris, Éditions Stock.
- LIEBER, Gérard (1990), « Introduction », dans Jean COCTEAU (1990 [1934]), *La machine infernale*, Paris, Grasset (Collection Livre de poche),
- LOMBARD, Laurent (2013), « De la représentation (rare) du transgenre dans la littérature italienne contemporaine », dans *Cahiers d'études italiennes*, [en ligne] URL : <http://cei.revues.org/1255> [Site consulté le 22 juillet, 2017].
- MARX, William (2018), *Un savoir gai*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- MEIZOZ, Jérôme (2007), *Postures littéraires. Mises en scènes modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine (Erudition).
- MEIZOZ, Jérôme(2011), *La fabrique des singularités : Postures littéraires II*, Genève, Slatkine (Erudition).
- MEIZOZ, Jérôme, « "Postures" d'auteur et poétique (Ajar, Rousseau, Céline, Houellebecq) », dans *Vox-poetica* [en ligne]. URL : <http://www.vox-poetica.org/t/articles/meizoz.html>[Site consulté le 15 janvier, 2018].
- MÉNARD, David (2017), *L'autre ciel*, Montréal, Prise de parole.
- NAMASTE, Viviane (2005), *C'était du spectacle ! L'histoire des artistes transsexuelles à Montréal, 1955-1985*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press.
- POPOVIC, Pierre (2011), « La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », *Pratiques*.

- PROSSER, Jay (1998), *Second Skins: the body narratives of transsexuality*, New York, Columbia University Press (Gender and Culture Series).
- REID, Raziel (2014), *When Everything Feels Like the Movies*, Vancouver, Arsenal Pulp Press.
- RENAUD, Kiev (2014), « L'ethos de l'écrivain québécois Simon Boulerice. L'enfance comme gage d'authenticité et d'originalité », *Communication. lettres et sciences du langage*, vol 8, no 1 (printemps).
- SALDUCCI, Pierre [dir.] (1999), *Écrire gai*, Montréal, Stanké (Collection L'Heure de la sortie).
- SEGURA, Liliana (2014), « Do Hate Crime Laws Do Any Good? » dans Ryan CONRAD [dir.] , *Against Equality: Queer Revolution, Not Mere Inclusion*, Edinburgh, Chico, Baltimore, AK Press.
- SHAKESPEARE, William (2000), *Roméo et Juliette*, Paris, Flammarion.
- SOMERVILLE, Siobhan (2007), « Queer », dans HENDLER, Glenn et Bruce BURGETT [dir.], *Keywords for American Cultural Studies*, NYU Press, p. 187.
- WARREN, Jean-Philippe (2012), « Un parti pris sexuel : la sexualité dans la revue *Partie pris* », dans Jean-Philippe WARREN [dir.], *Une histoire des sexualités au Québec au XXe siècle* », Montréal, VLB.

Annexe A : Images

Annexe A1 : Photo publiée par @simonboulerville le 13 octobre 2017



Annexe A2 : Photo publiée par @simonboulerville le 27 janvier 2018



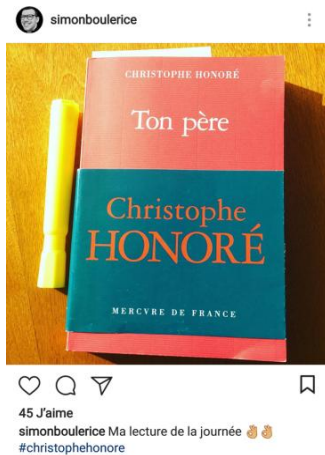
Annexe A3 : Annik MH De Carufel, *Le Devoir*



Annexe A4 : Photos publiées par @simonboulerville le 18 novembre, le 7 décembre et le 19 novembre 2017



Annexe A5 : Photo publiée par @simonboulerville le 30 décembre 2017



Annexe A6 : Photo publiée par @simonboulerville le 13 février 2018



Annexe A7 : Photo publiée par @simonboulerville le 17 septembre 2017



Annexe A8 : Photo publiée par @simonboulerville le 7 septembre 2017



Annexe A9 : Photo publiée par @simonboulerville le 23 février 2018



Annexe A10 : Photos publiées par @simonboulерice le 5 septembre 2017

simonboulерice

De : [Michel Tremblay](#) >
À : [Simon Boulерice](#) > Masquer MT

Aucun objet
aujourd'hui à 18:31

Je me suis déguisé en Simon Boulерice pour le lancement mais tu n'étais pas là.

Envoyé de mon iPhone

208 J'aime
[simonboulерice](#) Hon ❤️ [#micheltremblay](#)

simonboulерice

Michel Tremblay 19:21 MT
À : [Simon Boulерice](#) Détails

Hélas, pas de photo. Mais les gens ont bien ri. On m'a même demandé une split, mais..

Envoyé de mon iPad

Le 5 sept. 2017 à 18:59, [simon boulерice](#)

83 J'aime
[simonboulерice](#) La suite 😊

Annexe A11 : Photo publiée par @simonboulерice le 15 octobre 2017

simonboulерice

[Michel Tremblay](#)
41 min · Meaww Quiz · 👤

Incroyable!

Qui est votre double?


=


Michel

MOI

Simon

TOI

Qui est votre double?
Lequel de votre ami est si semblable à vous q...
[fr.meaww.com](#)

110 J'aime
[simonboulерice](#) Tsé. 😊