

Homo création

Pour une poétique du théâtre gai

Robert Wallace

Number 54, 1990

« Théâtre et homosexualité »

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/26809ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Wallace, R. (1990). Homo création : pour une poétique du théâtre gai. *Jeu*, (54), 24–42.

homo création : pour une poétique du théâtre gai

quand se dit l'indicible...

Michel Tremblay déclarait, en 1987, dans une entrevue accordée au magazine *Mtl* : «Moi, j'ai découvert mon homosexualité très jeune. C'était un problème social plutôt que personnel.» Et il ajoutait : «À l'origine de mon talent d'écrivain, il y a un manque évident de communication. Si j'ai commencé à écrire à 12 ou 13 ans, c'est que je confiais à une page blanche ce que je n'étais pas capable de dire à mes parents¹.» Pour qui cherche à définir la nature et les effets de l'homosexualité au théâtre, les observations de Tremblay dans cette entrevue et dans d'autres accordées aux médias², de même que celles d'autres dramaturges gais, constituent, pour deux raisons, une documentation utile, et c'est avant tout ce que cette analyse voudrait démontrer. D'abord, elles témoignent de la reconnaissance, par le dramaturge, du rôle séminal de son homosexualité dans la création et l'évolution de son oeuvre. En outre, le fait d'en témoigner sur la place publique situe le dramaturge comme un homme qui admet son homosexualité (dans une société à prédominance hétérosexuelle), ce qui transforme irréversiblement le contexte de lecture de l'oeuvre; il n'est plus (seulement), dès lors, un dramaturge, ou un dramaturge de sexe masculin — ou encore, comme chez Tremblay, un dramaturge québécois de sexe masculin —, il est un dramaturge québécois de sexe masculin et gai, dont l'oeuvre peut être lue comme un produit de la matrice complexe que révèlent ces termes.

Certains soutiendront sans doute qu'il n'est pas nécessaire ni même pertinent, pour comprendre un texte de Michel Tremblay ou d'un autre dramaturge, de prendre en considération la vie sexuelle de l'auteur; on dira ainsi que le texte est un objet porteur d'un sens indépendant des circonstances «temporelles», «géographiques» ou biographiques. Mais s'il est vrai que tout texte peut être lu de cette façon, hors contexte, une telle approche a ses limites, et elle a été remplacée par des théories critiques plus nuancées, selon lesquelles il est non seulement utile mais nécessaire de comprendre les conditions qui ont déterminé la création et la réception du texte. Dans une telle perspective théorique, comme l'explique Catherine Belsey dans son ouvrage *Critical Practice*, les significations «circulent entre le texte, l'idéologie et le lecteur»; «le travail de la critique, suggère cette auteure, consiste à dégager des sens possibles³, à «chercher non pas l'unité de l'oeuvre mais la multiplicité

1. Carole Vallières, «Michel Tremblay : Homo creator», *Mtl*, novembre 1987, p. 19.

2. Voir par exemple Michel Khalo, «Michel Tremblay ou l'art de la pudeur», *Fugues*, vol. 4, n° 10, janvier 1988, p. 63-64.

3. Catherine Belsey, *Critical Practice*, London, Methuen, 1980, p. 144.

Les citations plus courtes et intégrées au texte seront traduites, mais non les citations plus longues et mises en retrait. N.d.t.



Michel Tremblay a longtemps posé le personnage du travesti comme symbole culturel de la société québécoise, sans lien avec sa propre homosexualité. Sur la photo : André Montmorency et Gilles Renaud dans *Hosanna* en 1975. Photo : Daniel Kieffer.

et la diversité de ses significations possibles [...]»⁴.

La conception qu'a Belsey de la pratique critique nous autorise donc à croire que l'expérience de l'homosexualité importe non seulement au dramaturge mais tout autant au public. Selon elle, l'idéologie est inscrite dans le texte par les contextes sociaux et historiques de l'écrivain et du lecteur, ceci incluant, bien sûr, l'orientation sexuelle; les lecteurs dégagent fatalement les significations d'un texte, mais celles-ci sont colorées par des éléments contextuels⁵. Si le contexte comprend la situation du dramaturge comme homosexuel aussi bien que l'orientation sexuelle du lecteur — peut-être homosexuel, peut-être pas —, une lecture «gaie» permet de dégager la polysémie du texte. Une telle lecture fait de l'homosexualité une composante centrale de l'interaction idéologique — entendons l'«idéologie» dans son sens large, comme l'assise d'une vision du monde — entre l'écrivain, le lecteur et le texte. Voilà, certes, ce qui doit fonder une poétique permettant d'aborder le théâtre gai, de lire ou de considérer le texte d'une manière qui en transforme la perception.

sexualité et écriture

Il n'y a pas que Tremblay qui s'est publiquement affiché comme un écrivain homosexuel. Sur ce continent, par exemple, plusieurs dramaturges américains, à la suite de Tennessee Williams, ont ouvertement reconnu leur homosexualité et son impact sur leur oeuvre : Edward Albee, Harvey Fierstein et Lanford Wilson, pour ne nommer que les plus importants. Au Canada anglais, d'autres ont grossi leurs rangs : John Herbert, John Palmer, David Demchuck et, le plus loquace de tous, Sky Gilbert, directeur artistique de *Buddies in Bad Times*, le théâtre gai bien connu de Toronto. Tous se sont ouvertement affirmés comme gais, dans plusieurs interviews. Au Québec, Tremblay a été suivi par un groupe de dramaturges — je retiendrai ici René-Daniel Dubois, Normand Chaurette et Michel Marc Bouchard — qui,

depuis dix ans, ont proclamé leur homosexualité dans leurs pièces et ailleurs.

De telles prises de position contribuent — en même temps qu'elles les reflètent — aux changements qui se sont précipités dans la culture homosexuelle depuis l'émeute de Stonewall⁶, à New York en 1969. De l'avis du sociologue Dennis Altman :

The most striking change in the position of (male) homosexuals over the last decade is their visibility.

4. *Ibid.*, p. 109.

5. Je souscris évidemment ici à l'idée que le sens textuel est produit par le lecteur, une idée désormais retenue par plusieurs théoriciens de la critique. Voir par exemple Terry Eagleton, *Literary Theory: An Introduction*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983 : «All literary works [...] are "rewritten", if only unconsciously, by the societies which read them; indeed, there is no reading of a work which is not also a "rewriting"» (p. 12).

6. Le 27 juin 1969, la police de New York a tenté de faire un raid de routine dans un bar gai de Greenwich Village, le Stonewall Inn. Les policiers ont eu la surprise de voir les clients du bar résister et contre-attaquer. Les jours suivants, le mouvement de protestation prit de l'ampleur, par la distribution de feuillets et des démonstrations de rue. Cet incident est largement considéré comme marquant la naissance du mouvement contemporain de libération gai en Amérique du Nord.



«[...] le caractère «physique» des performances corporelles confère une signification clairement érotique au théâtre québécois [...]» *Pain blanc* de Carbone 14.
Photo : Yves Dubé.

There was, of course, a homosexual subculture in most large western cities as far back as the eighteenth century, and we are only now beginning to discover its history. But it was largely hidden, and elaborate subterfuge was employed in discussing it (as in Proust's *À la recherche du temps perdu* and Wilde's *Picture of Dorian Gray*). As late as the 1960s most homosexuals accepted the need to lead a double life, hiding their sexual and emotional feelings from all but a very few. [Mart Crowley's play] *Boys in the Band* summed up much of the male gay experience just at that point in time when things began to change⁷.

Les récentes déclarations de Michel Tremblay — qui, par son itinéraire personnel, illustre ce changement — facilitent et, mieux encore, *justifient* qu'on interprète son oeuvre dans une perspective sexuelle aussi bien que sociale, ce qu'il avait contesté dans des entrevues antérieures. Comme le montre Jane Moss dans son article «Sexual Games: Hypertheatricality and Homosexuality in recent Quebec plays», Tremblay «a bien précisé que [, dans ses pièces,] le personnage obsédant de l'homosexuel travesti n'est pas tiré d'une expérience personnelle, mais constitue plutôt un symbole culturel de la société québécoise⁸». Que Tremblay explique maintenant qu'il s'est senti obligé de cacher son identité sexuelle jusqu'à la mort de sa mère⁹ en 1963 révèle les conséquences

7. Dennis Altman, «What Changed in the Seventies», *Homosexuality: Power and Politics* (Gay Left Collective, eds.), London, Allison and Busby, 1980, p. 52. Pour une discussion utile du «subterfuge» utilisé par les dramaturges gays et des percées réalisées dans les années soixante et au début des années soixante-dix, voir Graham Jackson, «The Theatre of Implication», *Canadian Theatre Review*, n° 12, automne 1976, p. 34-41.

8. Jane Moss, «Sexual Games: Hypertheatricality and Homosexuality in recent Quebec plays», *The American Review of Canadian Studies*, vol. xvii, no 3, Automne 1987, p. 287. Fait intéressant à noter, un critique gai de Toronto concluait son compte rendu de la production anglo-canadienne de *Hosanna* de Tremblay (en 1977) par ces mots : «As far as I can see, this play has nothing whatever to do with the struggle of the people of Quebec for their national rights.» David Mole, «Hosanna: a review of Michel Tremblay's Play», reproduit dans *Flaunting It!* (Ed Jackson and Stan Persky, eds.), Vancouver et Toronto, New Star Books/Pink Triangle Press, 1982, p.110.

9. Carole Vallières, *loc. cit.*, p. 19 :

C.V. — Quand as-tu arrêté de te cacher?

M.T. — Ben... j'ai probablement inconsciemment attendu que ma mère meure.

C.V. — Tu ne lui as jamais dit.

M.T. — On n'en parlait pas. C'est quand j'ai changé de gang — je suis allé vers une «famille» qui accepterait ma marginalité.»

que ces changements ont eues sur l'homme gai qu'il est. Désormais, non seulement Tremblay reconnaît-il la place centrale de l'homosexualité dans ses pièces et ses romans, mais il relie le refoulement de son identité sexuelle au développement de sa créativité¹⁰.

Quelle que soit notre évaluation de l'analyse que fait Michel Tremblay des origines de la créativité, nous devons admettre que les sentiments de perte et d'isolement qu'il a d'abord éprouvés ont contribué à la conscience de la marginalité qu'il a développée plus tard; c'est après la mort de sa mère, explique-t-il, qu'il est «allé vers une «famille» qui accepterait [sa] marginalité¹¹». Plusieurs artistes éprouvent bien sûr de tels sentiments, pas seulement ceux qui sont gais¹²; cela dit, si l'on veut démontrer à l'évidence la possibilité qu'une sensibilité homosexuelle est liée au sentiment d'une marginalité — une sensibilité qui «informerait» une poétique gaie —, il est essentiel de considérer l'homosexualité, et non la marginalité, comme étant la caractéristique déterminante. Dans sa discussion sur l'existence d'une sensibilité gaie, Dennis Altman affirme :

What must be established is that there is some way in which being an outsider *because* of one's homosexuality is the source of a particular vision shared by other homosexuals despite differences in nationality, language, and class¹³.

Toute tentative pour définir une poétique gaie achoppe sur des conceptions divergentes de la sensibilité gaie et de sa relation à l'identité homosexuelle. Dans son excellente étude : *Sexuality and its Discontents*, Jeffrey Weeks note que «la quête d'une identité a caractérisé l'histoire de l'homosexualité durant ce siècle. Une fois découverte, elle est invariablement décrite comme le foyer d'un moi ultime enseveli sous les détritres d'informations erronées et de préjugés¹⁴». La théorie d'un moi intime centré sur une homosexualité «essentielle» en attire plusieurs, parce qu'elle mène à l'édification de communautés gais extérieures à la communauté hétérosexuelle, des communautés où l'identité gaie peut être proposée comme une cause politique et comme un mode de vie distinct. D'autres, cependant, rejettent cette théorie qui, selon eux, contribue à la ghettoïsation de l'expérience gaie et, ce qui est encore plus grave, voue à l'échec toute contestation des attitudes dominantes en présupposant que l'hétérosexualité est incontournable, le postulat étant alors celui d'une sexualité innée; en d'autres termes, ils rejettent la notion d'une identité homosexuelle prédéterminée, au profit d'une définition de la sexualité comme construction sociale, définition selon laquelle l'homosexualité, comme toute sexualité, est moins un produit de la nature que de l'histoire.

Ces discussions présentent plus d'un rapport avec les controverses sur les théories de la *féminité* et de l'*écriture féminine*, ce mouvement du féminisme français que l'on peut considérer comme «essentialiste».

La stratégie de la *jouissance* — où les institutions et les pratiques signifiantes d'une culture masculiniste (par exemple : le discours, l'écriture, la fabrication d'images) sont subverties par la création de textes qui rejettent les règles et les régulations du langage formulées et utilisées par des

10. Dans une interview citée par Marianne Ackerman dans *Saturday Night*, Tremblay déclare : «Je pense réellement qu'un individu devient un artiste, et en particulier un écrivain, quand il y a un problème de communication dans la famille. Il y avait tant de choses que je ne pouvais dire à ma mère, à mon père ou à mes frères. Tout talent vient de la souffrance, ou de quelque chose qui a manqué durant l'enfance.»

11. Carole Vallières, *loc. cit.*, p. 19.

12. Il est certain que l'un des facteurs déterminants du développement d'une identité culturelle québécoise forte pendant les vingt dernières années a été la marginalité du Québec et par rapport au Canada anglais et par rapport aux États-Unis, une marginalité que plusieurs artistes québécois ont exploitée délibérément comme stratégie de survivance culturelle.

13. Dennis Altman, *The Homosexualization of America. The Americanization of the Homosexual*, New York, St Martin's Press, 1982, p. 149.

14. Jeffrey Weeks, *Sexuality and its Discontents : Meanings, Myths, and Modern Sexualities*, London, Routledge & Kegan Paul, 1985, p. 188-189.

hommes — se trouve au cœur de l'*écriture féminine*. Dans les théories de Luce Irigaray et d'Hélène Cixous par exemple, on attribue aux femmes une sexualité définie antérieurement et à l'encontre de l'expérience sociale, une sexualité qui, lorsqu'elle s'exprime librement dans leur écriture, peut remodeler le langage et ainsi recréer le monde; c'est tout ce plaisir qui constitue la *jouissance*. Cette théorie rallie beaucoup de féministes mais s'attire d'importantes oppositions, dont celle de Julia Kristeva, la philosophe française pour qui la «féminité», pour autant qu'elle puisse se définir, est «ce qui est marginalisé par l'ordre symbolique patriarcal». Comme l'explique Toril Moi dans son ouvrage *Sexual/Textual Politics*, «cette «définition» relationnelle est aussi changeante que les diverses formes du patriarcat lui-même; c'est ce qui permet à [Kristeva] de prétendre que les hommes peuvent aussi être construits comme marginaux par l'ordre symbolique¹⁵». Pour Kristeva, à la vérité, «femme» ne désigne pas tant un sexe qu'une attitude caractérisée par une résistance à la culture et au langage conventionnels. Sans nier le défi important que présente l'*écriture féminine* pour l'ordre patriarcal, Kristeva reconnaît aux hommes l'accès à sa *jouissance*¹⁶, comme le démontrent les analyses qu'elle fait concernant des artistes tels que Céline, Artaud et Lautréamont. Pour elle, l'important est que la sexualité — et, en particulier, la «féminité» — soit perçue comme une «position» plutôt que comme une essence.

Kristeva définit la féminité comme une construction patriarcale, et Weeks définit l'homosexualité comme une invention sociale. Les deux théoriciens se rejoignent donc, puisque pour l'un et l'autre la sexualité est une création historique, inextricablement liée à l'ordre symbolique d'une culture masculiniste. Cette convergence est importante dans l'élaboration d'une poétique gaie puisqu'elle suggère que la marginalité des artistes gais rejoint, en un sens, celle qu'on reconnaît à la «féminité»; l'homme homosexuel, comme la femme, est marginalisé *en raison de* son identité sexuelle qui, comme celle de la femme, serait attribuable à une construction sociale. Je trouve encore plus utile l'idée que l'homosexualité et la féminité, à cause de leur «positionnement social» similaire, dégagent les limites de l'ordre symbolique et partagent de ce fait ce que Toril Moi appelle «les propriétés déconcertantes de toutes les frontières¹⁷». Le fait que jusqu'à tout récemment l'homosexualité chez les hommes a été considérée comme une «féminité» légitime certainement cette idée¹⁸. Occupant un espace perçu par la culture masculiniste comme la frontière du chaos, femmes et hommes gais sont également vulnérables au mépris et à la romantisation, et ceci influence non seulement leur perception d'eux-mêmes et celle qu'ils ont du monde, mais aussi leurs façons d'exprimer ces perceptions dans leurs œuvres — en un mot, leur idéologie. C'est ainsi que Weeks, tout en s'opposant à la notion essentialiste d'une sensibilité gaie, se voit contraint, tout comme Kristeva, de reconnaître le potentiel subversif et de l'*écriture féminine* et des identités gaies contemporaines qui, «produits de caractéristiques internes essentielles [...] ou de transformations socio-historiques complexes [...], sont aujourd'hui aussi *politiques* qu'individuelles ou sociales». Et il explique :

By its existence, the new gay consciousness challenges the oppressive representations of homosexuality and underlines the possibilities for all of different ways of living sexuality. This is the challenge posed by the modern gay identity. It subverts the absolutism of the sexual tradition¹⁹.

15. Toril Moi, *Sexual/Textual Politics*, London, Methuen, 1985, p. 166.

16. Dans son introduction à *Desire in Language* de Julia Kristeva (New York, Columbia University Press, 1980), Léon S. Roudiez discute de la totalité de la jouissance qui distingue de son sens courant l'usage que fait Kristeva de ce mot : «[...] la jouissance est tout à la fois sexuelle, spirituelle, physique et conceptuelle» (p. 16).

17. Toril Moi, *op. cit.*, p. 167.

18. «Camp», le style et l'humour caractéristiques des sous-cultures homosexuelles jusqu'aux années soixante, illustre ce que Richard Dyer appelle «une grande sensibilité aux substitutions de genres en tant que substitutions et un refus de prendre trop au sérieux les apparences de la féminité». Richard Dyer, «Getting over the Rainbow : Identity and Pleasure in Gay Cultural Politics», dans *Silver Linings : Some Strategies for the Eighties*, London, Lawrence and Wishart, 1981, p. 61, cité dans Jeffrey Weeks, *op. cit.*, p. 190. Weeks remarque plus loin que «ces dernières années, nous avons observé une coupure nette d'avec cette identification historique entre l'homosexualité masculine et le caractère efféminé», et suggère qu'«il y a lieu de croire que le [nouveau] style macho chez les hommes gais suscite une plus grande hostilité chez les hommes que le caractère efféminé. Il rongé les racines de l'identité hétérosexuelle de l'homme» (p. 191).

19. Jeffrey Weeks, *op. cit.*, p. 201.



«Des pièces telles que *La Contre-nature de Chryippe Tanguay, écologiste* (1982) de Bouchard [...] font plus que «théâtraliser l'expérience homosexuelle» : elles homosexualisent aussi l'expérience théâtrale [...] »
Photo : Daniel Kieffer.

victims of a family tragedy, we experienced ourselves as initiators and assertive actors in a movement for social change [...]»²²

le «site» de la différence*

Past resistance has helped open up social spaces in which we have built our own lesbian and gay cultures. The contradiction between our experiences and heterosexual hegemony is a result of this historical and social process. This sense of «difference» is not natural : it has not been around for all time, nor will it last forever. It is itself a historical creation²³.

Cette subversion constitue la véritable réalisation du mouvement gai durant les vingt dernières années, et dans la mesure où le théâtre gai, de propos délibéré, a affirmé la présence des identités gaies dans notre société, il a considérablement augmenté et enrichi cette subversion. Quant à la nature de la sensibilité gaie qui différencie les identités gaies de celles des femmes, on doit l'approcher comme la manifestation d'une expérience situationnelle; comme l'homo-sexualité et la féminité, elle doit ainsi être réexaminée «comme un phénomène historique, social et politique aussi bien que psychologique²⁰». L'expérience de l'homme gai dans une culture masculiniste peut être comprise alors seulement comme foncièrement différente de celle de la femme ou de l'homme hétérosexuel. Comme l'indique Robert Scholes, «quelle que soit l'expérience, elle n'est pas seulement une *construction*, elle est quelque chose qui *construit*²¹»; et cette idée, Jonathan Katz l'applique de manière éloquente à la situation des hommes gaies qui ont été politisés par les événements des deux dernières décennies.

As we acted upon our society we acted upon ourselves; as we changed the world we changed our minds; sexual subversives, we overturned our psychic states. From a sense of our homosexuality as a personal and devastating fate, a private, secret shame, we moved with often dizzying speed to the consciousness of ourselves as members of an oppressed social group. As the personal and political came together in our lives, so it merged in our heads, and we came to see the previously hidden connections between our private lives and public selves. [...] Starting with a sense of ourselves as characters in a closet drama, the passive

20. Jonathan Katz, *Gay American History : Lesbians and Gay Men in the USA*, New York, Thomas Y. Crowell, 1976, p. 7.

21. Robert Scholes, «Reading Like a Man», *Men in Feminism* (Alice Jardine and Paul Smith eds.), New York, Methuen, 1987, p. 215.

22. Jonathan Katz, *op. cit.*, p. 1-2.

23. Gary Kinsman, *The Regulation of Desire : Sexuality in Canada*, Montréal, Black Rose Books, 1987, p. 219.

*En fonction de sa prononciation, le terme anglais «site» pourrait être traduit de plusieurs manières. Comme le reste du texte vise à préciser quels sont les sens auxquels se réfère l'auteur de ce texte, je me contenterai de l'utiliser ici dans cette forme. N.d.t.



Un exemple de la présence de l'homosexualité comme «métaphore d'autre chose» : *Syncope* de René Gingras. Photo : Robert Etcheverry.

Si l'on est justifié de faire le lien entre le féminisme et l'homosexualité radicale (entendons : déclarée), l'emprunt d'un terme à *l'écriture féminine* serait peut-être indiqué à cette étape de ma démonstration. Mais en parlant de «site de la différence²⁴» — plutôt que de différence seule — pour discuter de la nature et de l'effet de pièces récentes d'hommes gais, je déplacerai l'accent du terme «différence» au terme «site»; ce mot est en effet tout aussi utile — voire plus utile — à cette poétique, à cause d'un jeu de mots²⁵ qui englobe les points les plus importants de mon exposé.

Je m'intéresse, tout d'abord, au site (au sens littéral) de la pratique théâtrale, aux scènes où sont produites les pièces et, pour être plus précis, aux scènes québécoises qui ont présenté des oeuvres de création durant les deux dernières décennies. Une bonne part de l'écriture ayant favorisé le développement du théâtre canadien et québécois durant cette période a lié le site théâtral à l'expression des identités locales et régionales. Bien sûr, la société pluraliste du Canada — et ses diverses régions, qui composent la géographie imaginaire et économique de notre théâtre — est inscrite dans le réseau *ad hoc* d'institutions théâtrales régionales à travers le pays, et ces théâtres assument, à des degrés divers, la responsabilité de fournir aux dramaturges locaux des forums à leurs débats²⁶. Dans le sens le plus primitif, ces théâtres fonctionnent comme des «sites de la différence» en ce qu'ils présentent des dramaturges dont les voix «régionales» démentent l'existence d'une voix «nationale» unique. Ainsi, en lisant (ou en voyant) un texte de Tremblay, nous y percevons le site d'une différence, le *locus* d'une identité spécifique à l'intérieur de la mosaïque canadienne; nous «lisons» tout simplement le Montréal de Tremblay comme différent du Toronto de George Walker

24. Le terme joue sur le mot différence et s'est développé particulièrement en rapport avec l'écriture féminine. Voir par exemple Ann Rosalind Jones, «Writing the Body», dans *The New Feminist Criticism* (Elaine Showalter, ed.), New York, Pantheon Books, 1985, p. 362 : «[...] Irigaray et Cixous insistent sur le fait que les femmes, réduites historiquement à être pour les hommes des objets sexuels (vierges ou prostituées, épouses ou mères), ont été empêchées d'exprimer leur sexualité propre et pour elles-mêmes. Si elles arrivent à le faire et si elles peuvent en parler avec les nouveaux langages que cela requiert, elles établiront une perspective (un site de la différence) à partir de laquelle les concepts et contrôles phallogocentriques pourront être démasqués et démantelés, non seulement en théorie mais aussi dans la pratique.»

25. Et de sonorités, à cause des homonymes de ce mot dans la langue anglaise. N.d.t.

26. Voir Mark Czarnecki, «The Regional Theatre System», *Contemporary Canadian Theatre : New World Visions* (Anton Wagner, ed.), Toronto, Simon and Pierre, 1985, p. 35-48.

ou de la Terre-Neuve de Codco²⁷. Mais alors que certains critiques tiennent maintenant compte des contextes historique, politique et linguistique dans leurs interprétations, peu d'entre eux retiennent le contexte sexuel, alors même qu'ils adoptent la critique biographique. Les critiques féministes ont tenté de corriger cette situation; pour un critique gai comme moi, cela est également important. Mon positionnement sexuel affecte ma réaction aux textes que je lis (ou vois) et, de la même façon, je crois que cela affecte la manière dont ces textes sont écrits ou créés à la scène. Ceci est particulièrement vrai des textes des dramaturges québécois pour qui le site théâtral est plus que le *locus* d'une différence régionale. Bouchard, Chaurette, Dubois et Tremblay érotisent le site théâtral à travers leur regard homosexuel²⁸ de telle sorte que ce théâtre devient le site d'une différence sexuelle aussi bien que géographique.

L'érotisation du site théâtral dans le théâtre québécois contemporain est l'un des traits qui le distinguent clairement de sa contrepartie anglo-canadienne. Pour une part, ceci résulte de la reconnaissance du corps et de l'image comme des éléments aussi importants, dans la production, que la qualité du texte écrit — attitude qui n'est pas aussi courante dans le reste du pays qu'au Québec²⁹. Et même s'il n'est pas nécessaire de considérer les textes des dramaturges gais pour constater dans quelle mesure le caractère «physique» des performances corporelles confère une signification clairement érotique au théâtre québécois (on n'a qu'à penser, par exemple, au travail de Gilles Maheu, Jean Asselin, Pol Pelletier et Danielle Trépanier), c'est la représentation répétée et visuelle du désir homosexuel dans le théâtre québécois qui radicalise le site. Comme l'explique Jane Moss dans son article, des pièces telles que *la Contre-nature de Chryssippe Tanguay, écologiste* (1982) de Bouchard, *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* (1981) de Chaurette et *26^{bis}, impasse du colonel Foisy* (1982) de Dubois font plus que «théâtraliser l'expérience homosexuelle»: elles homosexualisent aussi l'expérience théâtrale, ce qui a pour résultat que «nous voyons des représentations de la différence et du désir sexuels qui interpellent les modèles traditionnels, construits par la société, du comportement et du rôle sexuels³⁰».

Suivant le jeu de mots initial, il m'est possible de reconsidérer le site de la différence sous un autre angle; en effet, le regard du dramaturge gai inscrit la performance dans sa vision du monde spécifique, de telle manière que le site théâtral devient le lieu d'une vision (*sight*) homosexuelle. Ce regard différent du dramaturge gai impose à l'oeuvre la définition d'un idéal de beauté qui décentre l'esthétique de la perception hétérosexuelle masculine. La pièce de Bouchard, les *Feluettes*, nous en offre une bonne illustration, le dramaturge y créant une imagerie homoérotique puissante — intellectuellement aussi bien qu'émotivement —, qui apparaît comme l'expression centrale de sa sensibilité gaie. De plus, il juxtapose cette imagerie à d'autres images où des institutions homophobiques du patriarcat sont non seulement rejetées mais détruites: je pense au couvent et à l'école (symboles du pouvoir patriarcal) brûlés à des moments stratégiques de l'évolution de la liaison entre Simon et Vallier, les écoliers de Roberval dont la passion «brûlante» est représentée littéralement dans la mise en scène novatrice d'André Brassard. En voyant cette pièce, on peut difficilement ignorer le lien entre l'expression d'un désir homosexuel et une attaque contre le patriarcat puisque, dans la société contemporaine, les deux sont inextricablement liées.

On pourrait plus facilement négliger un autre aspect important des *Feluettes*, qui en fait une bonne illustration de la *vision* gaie et qui est assumé dès le point de départ: le fait que l'homosexualité est

27. Compagnie dont nous avons pu voir, au Québec, deux productions: *Out of the Bin*, au Festival de théâtre des Amériques, et *Wedding in Texas*, à la Quinzaine internationale du théâtre de Québec. N.d.l.r.

28. Dans la mesure où j'utilise ce mot en me référant à l'acte de voir, il se rattache totalement à l'idée d'une sensibilité gaie. Le regard est constitué non seulement de ce qui est vu, mais aussi de la manière dont cela est vu.

29. Voir mon article «Towards an Understanding of Theatrical Difference», *Canadian Theatre Review*, n° 55, Hiver 1988, p. 5-14.

30. Jane Moss, *loc.cit.*, p. 287.

la condition déterminante de cette pièce comme, du reste, des trois oeuvres mentionnées précédemment. Dans ces pièces, l'homosexualité n'est pas seulement au service d'un motif central, soit comme une situation qui vient en compliquer une autre (comme dans *Un oiseau vivant dans la gueule* de Jeanne-Mance Delisle), soit comme une métaphore d'autre chose (dans *Syncope* de René Gingras, par exemple); elle est la force déterminante de la pièce. C'est pour cette raison que ces textes dramatiques peuvent être lus comme authentiquement radicaux; en effet, comme l'expliquent Derek Cohen et Richard Dyer dans leur essai intitulé *The Politics of Gay Culture*, cela les identifie comme des produits d'une sensibilité gaie qui est clairement «post-Stonewall» :

Whereas much conventional handling of homosexuality in the arts works by introducing gay characters or images into an otherwise heterosexual milieu, radical gay culture defines its own situation. [...] Radical gay culture sees our *experiences* as being central. In a paradoxical sense, as one of the essentials of our experience as gays is our alienation from society, any culture which attempts in some «liberal» way to include us fails to portray our experiences accurately. That very assimilation, as if we were the same as everyone else but different in one minor way, shows a preoccupation with the surfaces, with the physicality of our homosexuality, and not the dynamics of our interaction with the rest of society. For if it were to recognize that interaction for what it is, an oppressive one, it would also have to recognize its own role in that oppression³¹.

Peut-être est-ce pour cette raison que, dans *les Feluettes*, Bouchard attribue à la mort d'un gai (Vallier, Comte de Tilly) une beauté spirituelle qui, en définitive, empêche Simon de tuer son ennemi M^{re} Bilodeau, alors même qu'il en aurait la possibilité; en d'autres termes, il importe d'établir que l'homosexualité n'est pas simplement une orientation sexuelle limitée à une préférence physique, mais aussi une manière d'être globale, une expérience du monde qui peut être spirituelle aussi bien que sociale. À ceux qui prétendraient que la valorisation de la mort, dans cette pièce, équivaut à une romantisation de l'amour homosexuel typique des impératifs culturels masculinistes dont j'ai discuté précédemment, on peut répondre que cette argumentation est détruite par les signifiants visuels de la production : c'est le désir, non la mort, que nous voyons dépeint sur scène. Qui plus est, ces images du désir demeurent chastes à la fin de la pièce parce qu'elles doivent le demeurer : dans les contextes sociaux et du Roberval de 1912 et de Montréal en 1988, elles sont perçues comme immorales par la famille et par l'Église; pour demeurer fidèle à cette réalité de l'expérience gaie, la réalisation du désir homosexuel dans la pièce se doit d'être présentée dans un contexte où elle est niée ou détruite. Le fait que Jean Bilodeau, le véritable responsable de la mort de Vallier, soit devenu dans l'«encadrement» extérieur de la pièce de 1952 M^{re} Bilodeau, représentant de l'Église, permet donc une lecture du texte davantage en accord avec la politique gaie qu'avec la romance hétérosexuelle. Selon une telle lecture, le désir refoulé de Bilodeau pour Simon, un refoulement que Bouchard relie à l'influence de la mère homophobique du garçon, conduit non seulement au meurtre de Vallier mais aussi à la vocation religieuse — ce qui incrimine la moralité de l'Église et suggère sa complicité dans le désespoir plutôt que dans la rédemption. Pour Simon comme pour plusieurs gais dans l'histoire, la mort est la conséquence de l'amour : Vallier ne meurt pas *par* amour (pour Simon) mais par le désir refoulé de Bilodeau. En cette époque du SIDA, une telle affirmation — mourir par amour — est non seulement radicale mais courageuse, et on peut dire que c'est une déclaration que seul un gai pouvait oser faire³².

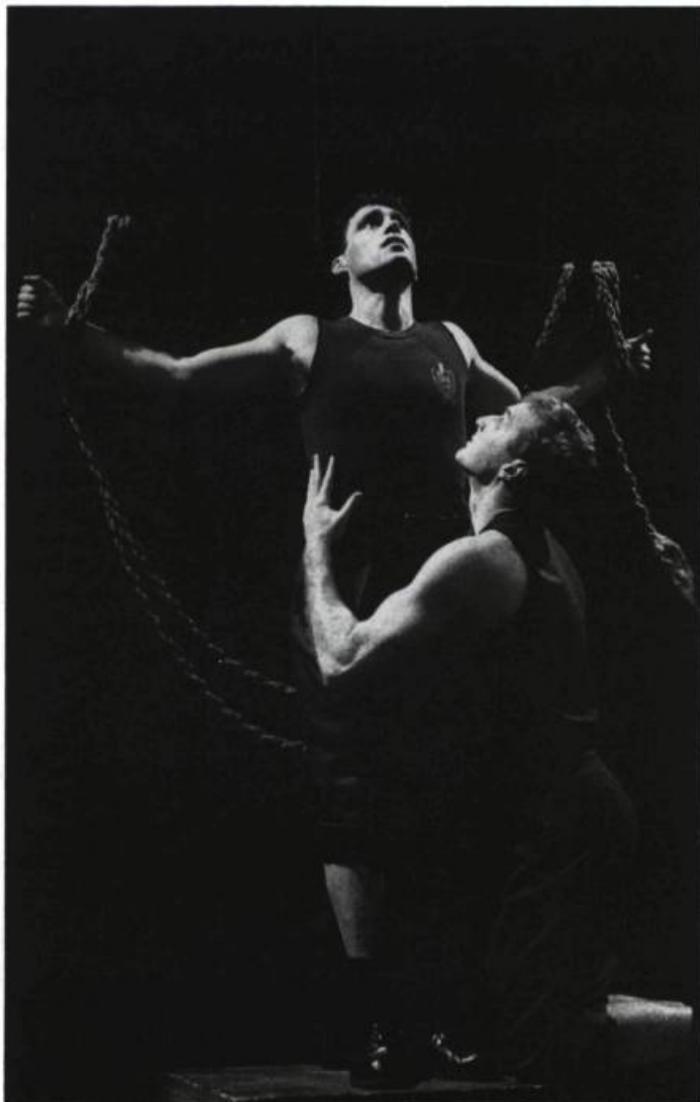
31. Derek Cohen and Richard Dyer, «The Politics of Gay Culture», *Homosexuality: Power and Politics* (Gay Left Collective, eds.), London, Allison and Busby, 1980, p. 180-181.

32. On ne peut que faire des suppositions sur l'impact du SIDA sur l'imaginaire gai. Le lien établi entre homosexualité et mort dans cette pièce et dans d'autres oeuvres récentes de dramaturges gais (par exemple *TheatreLife* de Sky Gilbert ou *Safe Sex* de Harvey Fierstein) suggère toutefois que ce problème a un impact indélébile sur l'écrivain gai. Qu'un homme gai meure d'amour est désormais une possibilité par trop assurée; la dimension spirituelle de la mort par amour d'un homme gai — et le refus du droit à la mort pour quelqu'un jugé indigne de cette élévation — paraît donc logique.

Pour cette raison, je prétends que les révélations faites dans les médias par Michel Marc Bouchard ou à son sujet sont de première importance : elles situent l'auteur et son oeuvre à l'intérieur d'une idéologie homosexuelle que le lecteur/spectateur doit utiliser pour construire un sens. Prenons par exemple l'effet de la déclaration suivante faite à *Sortie*, un magazine gai publié à Montréal, par René Richard Cyr, qui incarne le jeune Bilodeau dans *les Feluettes* :

«C'est la confirmation de l'expérience gaie qui fait des *Feluettes* une pièce totalement gaie — l'expression dans sa «plénitude» du désir homosexuel dans son interaction avec l'oppression hétérosexuelle.»
Photo : Robert Laliberté.

Bouchard est notre premier auteur à aborder l'homosexualité sans aucune revendication, sans aucun misérabilisme. Il ne veut pas faire de ses personnages des martyrs. Il fait référence à des choses qui se sont passées et il ne demande à personne de «s'apitoyer» sur le sort des gais. Il lève le voile sur les amours interdit[e]s, mais demande de les laisser vivre. C'est une vision nouvelle — et beaucoup plus saine — de l'homosexualité dans le théâtre québécois³³.



De telles déclarations me permettent d'ajouter un troisième sens au mot «site», dans la mesure où elles «citent» l'expérience du dramaturge comme un homme gai — citation dans le double sens de sources citées qui sont extérieures au texte et de témoignage faisant autorité. De sorte que le site/regard (*sight*) de la différence est également une *citation* de la différence. En d'autres termes, en sexualisant le site théâtral en fonction de son propre regard, le dramaturge gai cite son mandat non seulement de créateur, mais de créateur gai — ou «homo creator», comme l'a écrit le magazine *Mtl* à propos de Michel Tremblay. En définissant le contexte qui doit déterminer la perception de la pièce qu'il a écrite, l'*homo creator* contribue à sa réception comme pièce gaie, une pièce qui présente la perspective masculine de l'intérieur de la culture gaie et non de l'extérieur.

Les lecteurs gais de *Sortie* voient en de telles déclarations non seulement une incitation à assister à la production, mais aussi la promesse d'une expérience qui valorise leur vie en authentifiant leur expérience du monde (masculiniste). Les gais assistent à une représentation en espérant une confirmation de ce qu'ils savent déjà. Dans le cas des *Feluettes*, comme le précise René Richard Cyr, la plupart d'entre nous ne sont pas déçus : «Le fait d'avoir tout à coup un gars en face de soi pour une scène d'amour nous rend heureux. On dirait [que nous pouvons] alors exprimer tout ce qu'il y a d'étouffé en nous³⁴». C'est la confirmation de l'expérience gaie qui fait des *Feluettes* une pièce totalement gaie — l'expres-

33. Jean-Pierre Crête, «Un homme de théâtre en pleine ascension», *Sortie*, n° 53, novembre 1987, p. 34.

34. *Ibid.*

sion dans sa «plénitude» du désir homosexuel dans son interaction avec l'oppression hétérosexuelle. Dennis Altman, sans considérer une telle oeuvre comme radicale, l'identifierait cependant comme le produit de la conscience politique d'une culture contemporaine gaie :

[...] traditional gay culture (that is, the culture associated with homosexuals, largely male, since the consolidation of our status in the late nineteenth century) is associated with survival; contemporary gay culture (that is, post-Stonewall) is about self-affirmation and assertion. In both cases there is a need to express a sense of community with other homosexuals and a view of the world based on the particular experience of being homosexual; as that experience is altered by changing self-perception, so too gay culture itself changes³⁵.

au-delà des genres, la «citation» gaie

Vous savez que ma seule fonction ici est de draguer au nom de l'auteur?
(Madame, dans *26^{bis}, impasse du Colonel Foisy* de René-Daniel Dubois)

Il serait sans doute naïf de prétendre que Bouchard, Dubois et Charette, aussi bien que Tremblay, proclament leur sexualité dans le seul but d'établir une autorité homosexuelle dans leur oeuvre, mais leurs révélations produisent tout compte fait à peu près le même effet. Ceci est davantage évident chez René-Daniel Dubois : la grogne du dramaturge contre ce qu'il perçoit comme un refus de la part de l'*establishment* culturel québécois d'intégrer ses premières pièces à une tradition homosexuelle — suggérant par là qu'il serait un Jean Genet contemporain³⁶ — confirmerait cette hypothèse. Il est certain aussi que les déclarations de Charette et de Dubois publiées dans *Jeu* 32 identifient le désir homosexuel³⁷ comme source de certaines pièces et situent ces deux dramaturges hors de la culture dominante. Ces deux déclarations valorisent le statut des dramaturges comme «différent» ou «autre» — marginal en raison de leur homosexualité — et fournissent une information permettant une lecture gaie de leurs oeuvres.

De ce point de vue, la déclaration de Dubois parue dans *Jeu* paraît particulièrement intéressante. Dans un extrait de *26^{bis}, impasse du Colonel Foisy* qui interrompt le déroulement de l'intrigue — le monologue de Madame —, Dubois reconnaît dans sa «première note» au texte publié qu'il a écrit ce personnage «en l'imaginant joué par un interprète masculin³⁸». Durant la pièce, au moment où ce mot de l'auteur est véhiculé par Madame, celle-ci doit se mettre «physiquement et émotionnellement au «neutre»» (p. xxvi), comme si, d'une certaine façon, le dramaturge s'emparait de son corps, sans égard pour le genre grammatical. Parce que l'article de Dubois répond à des questions sur le processus de sa création, cet extrait prend une importance particulière : il y utilise la présence du dramaturge dans la pièce pour s'expliquer sur sa créativité, et ceci vient appuyer une lecture du texte comme révélation de l'expérience du dramaturge lui-même. De plus, le contenu clairement gai de la pièce — la démarche physique et mentale pour «draguer» un jeune homme nommé Joe Wyoming — laisse supposer qu'à l'origine de la créativité du dramaturge se trouve sa propre expérience gaie : en l'occurrence, la chasse urbaine au sexe, où l'objet du désir est identifié à un «cow-boy», une image associée traditionnellement aux frontières du far-west. Ce prototype contemporain du désir gai est également évoqué dans une pièce plus récente, *le Troisième Fils du professeur Yourolov*, dans laquelle la pratique de la drague se retrouve intégrée au texte; ainsi, l'un des deux personnages masculins

35. Dennis Altman, *loc. cit.*, p. 152.

36. Voir «Vivre de sa plume au Québec : entrevue avec René-Daniel Dubois», *Lettres québécoises*, n° 43, automne 1986, p. 12 : «Il y a des producteurs qui se flattent de la bédaine en montant du Genet, parfois sans même comprendre de quoi ça parle, et qui, s'ils se trouvaient devant un Genet d'ici et d'aujourd'hui, lui feraient subir un sort pire que celui qu'on a fait subir au premier du nom en France.»

37. «Charette et Dubois écrivants», *Jeu* 32, 1984.3, p. 75-86.

38. René-Daniel Dubois, *26^{bis}, impasse du Colonel Foisy*, Montréal, Leméac, 1982, p. xxvi. Toutes les références à cette pièce renvoient à cette édition.

26^{bis}, *impasse du Colonel Faisy* de René-Daniel Dubois présenté au Café de la Place en 1986. Sur la photo : Élisabeth Chauvalidzé et Serge Dupire. Photo : André Le Coz.



explique comment il a rencontré l'autre (son amant) dans un aéroport, le surnom (nom de code) de ce dernier étant également «Cowboy».

Normand Chaurette, dans son introduction au texte publié de 26^{bis}, ajoute à ce système de renvois qui parcourt toute l'oeuvre de Dubois, en citant en exergue une autre pièce de Dubois, *Adieu, docteur Münch*: «Il doit venir un temps où la femme parle pour elle-même» (p. ix); le choix de Chaurette d'écrire une telle introduction accentue évidemment la contextualisation gaie. L'exergue renvoyant à la voix féminine de 26^{bis} choisi par ce dernier a sûrement valeur ironique, puisque Madame est un homme travesti; il reste que l'énoncé établit un lien entre cette pièce (ouvertement) gaie et les femmes d'une manière qui sert ma démonstration, puisqu'elle renvoie à l'idée que les femmes, qui délimitent l'ordre symbolique patriarcal, représentent la frontière séparant l'homme du chaos de l'inconnu. D'où une double signification de la frontière, chez Dubois, dans les scènes de drague associées au nom du cow-boy : le motif «western» répandu dans plusieurs bars gais (ce qui traduit l'imaginaire gai), et la frontière d'une sexualité «féminisée» — aux limites de laquelle Dubois se situe comme homosexuel. C'est consciemment que Dubois, dans cette pièce, prend comme porte-parole un travesti, ce qui est lourd de signification et explique entre autres pourquoi Chaurette peut partir de cette citation pour discuter de la pièce. Cela permet au dramaturge de brouiller visuellement les genres grammaticaux en présentant sur scène Madame, qui transgresse les conventions linguistiques en confondant le masculin et le féminin lorsqu'elle parle français; et cette confusion est portée à son comble lorsque Madame passe à l'anglais pour la finale de son discours. Presque au début de ce discours, elle déclare: «Of course, my mother tongue is not English. You see, I just use it, hoping people will forget me, so totally absorbed in the words I'm looking for.» Sa stratégie d'effacement devient vite plus évidente : «I will strip for you. [...] First, my name. And then my silence.» (p. 66)



Dans le *Troisième Fil du professeur Yourolov* de René-Daniel Dubois, «le prototype contemporain du désir gai» est évoqué : le cow-boy. Spectacle de Ma Chère Pauline. Photo: Paul Émile Rioux.

Je prétends que cette distance est le sujet et le résultat de la pièce : la rupture d'une signification sexuelle conditionnée par l'usage qui est fait du corps de l'acteur comme site de la confusion des genres. Dans ce «site», le caractère binaire du sens sémiotique (masculin/féminin) est remis en question aussi bien pour l'oeil que pour l'oreille, comme cela se pratique dans l'écriture féministe radicale. Partant de cette observation, on voit que le fait, pour Dubois, de s'identifier à un Genet contemporain est extrêmement révélateur. Comme l'affirme Hélène Cixous : «Ainsi, sous le nom de Jean Genet, ce qui est inscrit dans le mouvement d'un texte qui se divise, se brise en morceaux, se regroupe ensuite en une généreuse féminité maternelle et pédérastique³⁹»; ne pourrait-on pas parler de *jouissance*?

Il importe de remarquer ici que la «princesse» créée par Dubois dans *26^{bis}* diffère radicalement des personnages de travestis conventionnels du théâtre québécois contemporain; ainsi les «tantes» de *la Duchesse de Langeais* et d'*Hosanna* ne traduisent jamais le même rapport autobiographique que Madame, alors qu'elles prennent cette valeur dans *Damnée Manon, sacrée Sandra*⁴⁰. La Duchesse et Hosanna attirent tous les deux l'attention — en s'adressant directement aux spectateurs — sur une expérience du théâtre à laquelle ils doivent leur seule existence, mais ni l'un ni l'autre ne reconnaît avoir conscience d'être une fabrication; Madame, elle, reconnaît Dubois comme son créateur, à plusieurs reprises. Ceci explique également que *26^{bis}* et *Hosanna*, malgré leurs ressemblances quant à la structure générale, se terminent de manière fort différente. Alors que, dans *Hosanna*, Tremblay se contente de dévêtir Claude et Raymond pour signifier leur acceptation d'eux-

39. Cité dans Nelly Furman, «The Politics of Language : beyond the gender principle?» dans *Making a Difference : Feminist Literary Criticism* (Gayle Greene and Coppélia Kahn, eds.), London, Methuen, 1985, p. 74.

40. À la fin de *Damnée Manon, sacrée Sandra* (1977), les personnages se reconnaissent comme créations de Michel. À mon avis, cette intrusion de l'auteur est beaucoup plus significative que l'usage que fait Tremblay de Claude pour remettre en question l'éthique et les responsabilités du dramaturge dans *le Vrai Monde?* (1986), pièce que plusieurs considèrent comme son oeuvre la plus autobiographique. Il est certain que l'«apparition» de Tremblay dans la première pièce est plus directement en relation avec la construction publique de son identité homosexuelle.

mêmes, Dubois fait admettre par Madame qu'un tel geste ne clarifierait en rien son identité masculine :

And then, when I will have taken off everything... Everything... Do you hear me? (Effrayée.) Do you hear what I am telling you?... That I will stand completely naked in front of you! And that I already know that it will not be enough. That I will have to strip my skin as well... (p. 67)

Dubois permet à Madame de reconnaître que la distance entre son nom «de femme» et le silence ne sera effacée que lorsqu'elle aura détruit les distinctions linguistique et physique entre les sexes. Ce discours rappelle la position utopique du philosophe français Jacques Derrida pour qui le défi le plus radical au patriarcat viendrait de la destruction des genres, en particulier dans la langue. Si une telle destruction était possible, «le code des marques sexuelles ne serait plus discriminatoire», non pas asexuel, mais «au-delà de l'opposition féminin/masculin, au-delà aussi de la bisexualité, au-delà d'une homosexualité et d'une hétérosexualité qui reviennent à une seule et même chose⁴¹».

Bien que le désir d'aller au-delà des genres pour attaquer l'ordre masculiniste de la culture soit une stratégie de révolte compréhensible, il dessert la notion d'une sensibilité gaie informant une poétique gaie, tout comme il déconstruit l'essentielle féminité de l'*écriture féminine*, c'est précisément pour cette raison que nombre de critiques féministes ont contesté l'usage kristevien de la *jouissance*. Pour cette même raison, je soutiens que le maniement conscient et autoréférentiel de l'intertextualité que fait Dubois dans ses textes est fort important. On sait que l'intertextualité autoréférentielle est devenue une convention assez répandue dans le théâtre postmoderne, mais l'usage que fait Dubois de cette technique est spécifiquement homosexuel, et l'effet recherché ne peut être atteint que si le public possède ce qu'on pourrait appeler un cadre de référence gai. Dans 26^{bis}, par exemple, Madame se réfère non seulement à Tennessee Williams, à Proust et à Tazio (l'androgynie objet de fascination pour le héros gai de *Mort à Venise* de Thomas Mann), mais aussi — référence plus importante — aux *Anciennes Odeurs*, pièce autobiographique de Michel Tremblay dans laquelle un couple gai en rupture analyse ses problèmes, dans un cadre bourgeois qui contraste radicalement avec le mode de vie moins flamboyant de Madame. «Moi aussi, remarque-t-elle, j'aime bien *Remember Me*, mais je ne suis vraiment à mon aise que dans le grave... et puis il y a des limites au plagiat, non?» (p. 31)

En fait, il y a peu de limites au «plagiat» dans l'oeuvre de Dubois si nous définissons (mal) le terme par l'usage identifiable que fait le dramaturge de thèmes et de textes gais : c'est ce type de plagiat, bien sûr, qui lui permet de se situer dans la tradition culturelle gaie qui, paradoxalement, s'attaque au patriarcat en se servant de l'un de ses propres modèles, celui de la continuité historique. L'idée qu'il existe une histoire gaie inscrite dans les textes de certains écrivains est aussi neuve que le concept même d'histoire gaie. Comme l'explique Jonathan Katz dans *Gay American History*, «l'image communément reçue de l'homosexuel a été radicalement séparée de tout contexte socio-temporel». Pour lui, comme pour Weeks, l'homosexualité doit être historicisée si l'on veut clarifier son évolution comme construction sociale. Il explique que «toute homosexualité est situationnelle, elle est influencée par sa situation dans le temps et dans l'espace social, laquelle lui donne signification et caractère⁴²».

Bien que cette attitude nie une homosexualité essentielle, elle reconnaît l'existence historique des homosexuels, dont l'expérience du monde diffère de celle des hétérosexuels (hommes et femmes) parce qu'elle est «positionnée» différemment. Si nous tenons pour acquis que cette histoire est retrouvée autant grâce au travail de l'artiste et du critique gais que grâce à celui de l'historien,

41. Cité dans Nelly Furman, *op. cit.*, p. 75.

42. Jonathan Katz, *Gay American History*, *op. cit.*, p. 7.

l'affirmation d'une tradition culturelle gaie en des textes écrits par des hommes gais est à la fois logique et constructive : non seulement révèle-t-elle l'histoire de l'homosexualité, mais elle traduit l'expérience d'«être gai» et manifeste en quoi la vie d'un homme gai diffère de celle d'une femme, même si les deux sont assimilés par la culture masculiniste. À nouveau, le site de la différence devient le lieu de la «citation» gaie.

Si la référence à la culture gaie dans les textes de Dubois est probablement plus particulièrement compréhensible pour un public d'hommes gais, elle est également accessible aux autres, comme le démontre Jane Moss :

Intertextuality reinforces the textuality of 26th with irony and humour. Some of the «nombreuses digressions» are mock defenses of Dubois' earlier works and sardonic comments on his relationship to naturalism, melodrama, opera and comedy of the absurd. While these reminders of the play's status as a theatrical text within a cultural tradition serve to demystify its own exaggerated theatricality, it should be noted that many of the intertextual allusions place 26th in the specific culture of homosexual art⁴³.

Pour Moss, la conséquence la plus importante d'une telle spécificité homosexuelle est le défi qu'il pose aux prétentions des hétérosexuels. Pour le critique gai que je suis, toutefois, la technique de la citation a un deuxième effet, tout aussi important : la continuation et l'articulation de la tradition à laquelle j'appartiens, moi aussi. Comme le remarque un autre critique gai, Robert Martin, dans *The Homosexual Tradition in American Poetry*, «cette tradition est née pour une part d'un besoin de communication [...] et pour une autre part d'un sentiment d'exclusion des traditions de l'écriture masculine hétérosexuelle». Après avoir expliqué que «presque toute l'écriture a traditionnellement été hétérosexuelle, non par décision mais par implication», il note qu'«hommes et femmes sont présumés hétérosexuels jusqu'à preuve du contraire». Et il poursuit :

[...] for the homosexual man, who must repeatedly observe the differences between his own sexuality and the prevailing assumptions about «everyman», sexual definition is a matter of individual struggle and personal decision. [...] It is not surprising, then, that gay [writers] have often used their [work] as, among other things, a forum for the exploration of sexuality and a way of speaking to the past and future, creating viable bonds⁴⁴.

L'idée implicite dans la thèse de Martin, c'est que la citation de la tradition homosexuelle crée des liens non seulement avec d'autres écrivains, mais aussi avec le public théâtral. Dans une discussion d'une saison de pièces gaies présentées sous le titre «Homosexual Acts» par le Almost Free Theater à Londres, Richard Dyer donne une illustration personnelle de ce lien, en expliquant qu'«une saison qui déclarait de manière aussi voyante le sujet des pièces à l'affiche devait inévitablement attirer une large proportion de gais et [qu']il était prévisible qu'on ait senti, au moins pendant cette période, quelque chose comme une expérience positive partagée par le public. Les personnages de certaines pièces nous enjoignaient de partager leurs sentiments, bons et mauvais. Je me souviens, dit-il, de scènes dans certaines pièces où les personnages s'adressaient au public en le considérant comme un tout homogène ou une partie de ce tout⁴⁵». Parce qu'un tel théâtre gai présente des émotions ou des expériences qui sont «mauvaises» — par exemple, notre victimisation — aussi bien que les «bonnes», certains critiques ont été amenés à le rejeter parce qu'inutilement négatif; selon eux, un théâtre gai qui ne récupère pas l'expérience gaie de manière positive doit être considéré comme destructeur. Mais ce que négligent ces analyses, c'est la manière dont le théâtre gai contribue à notre «capacité

43. Jane Moss, *loc. cit.*, p. 292.

44. Robert K. Martin, «Introduction», *The Homosexual Tradition in American Poetry*, Austin and London, University of Texas Press, 1979, p. xv-xvi.

45. Derek Cohen and Richard Dyer, *loc. cit.*, p. 181.

de voir les forces sociales réglementant notre sexualité et notre identité⁴⁶». Très franchement, le fait de ne présenter, au théâtre gai, que des images «positives» nierait notre expérience.

le site de l'autoréférentialité

Le désir d'exposer ou de déconstruire les façons dont les institutions sociales créent et règlent l'activité humaine est maintenant identifié comme une stratégie de la pratique culturelle et critique postmoderne; de toute évidence, elle est utile, sinon nécessaire, à la création du théâtre gai. Ceci peut expliquer la nature autoréférentielle des textes québécois que j'examine. Jane Moss résume le procédé structurel commun à ces pièces : «[...] l'expérience est d'abord déréalisée et théâtralisée, pour ensuite exposer l'illusion théâtrale. [Les pièces] sont des jeux dramatiques qui signalent leur propre artifice alors qu'elles substituent la performance à une réalité insatisfaisante⁴⁷.» Ce procédé, bien sûr, n'est ni nouveau ni limité au Québec; mais son importance dans la dramaturgie québécoise depuis le début des années soixante est encore un trait qui distingue le théâtre du Québec de celui du Canada anglais. Si la «réalité insatisfaisante» de la position politique et économique du Québec au Canada et en Amérique du Nord pendant cette période a certainement fourni une incitation constante à l'autoréférentialité, on doit aussi considérer, chez les dramaturges gais, que l'oppression tout aussi «insatisfaisante» de l'activité homosexuelle par l'Église, l'État et la famille en est une autre source. Malheureusement, comme l'ont démontré les événements des quinze dernières années, ceci prévaut au Québec comme ailleurs⁴⁸.

Dans ce contexte, le rejet du naturalisme par les dramaturges gais du Québec peut être pris à la fois comme un désaveu du mode dramatique dominant de l'hégémonie culturelle américaine et comme une affirmation provocante de leur différence. Dans l'oeuvre de Tremblay datant des années soixante-dix, par exemple, son expérience de la rue — qu'il s'agisse de la rue Fabre ou de la Main — est en même temps déréalisée et pointée comme théâtrale, c'est-à-dire extraordinaire et non naturelle. Mais cette théâtralisation ne fait pas que représenter l'argot d'un milieu privé de ses droits — ce pourquoi la plupart des critiques l'ont jugée radicale —; elle nous rappelle aussi que le langage est délibérément construit par le dramaturge selon sa propre expérience, tout comme tous les autres systèmes signifiants du théâtre sont construits et contrôlés par ses collaborateurs. Une fois cette prémisse admise (ce qui revient à admettre la présence du dramaturge dans son oeuvre), il n'y a qu'un pas à franchir pour considérer de telles pièces «hyperthéâtrales» (pour emprunter un terme à Moss) comme une partie du processus par lequel le dramaturge se construit lui-même; et il est encore plus facile de considérer le texte ouvertement autoréférentiel — texte où le dramaturge se situe de manière délibérée au théâtre en exposant ses méthodes d'illusionniste — comme une extension de ce processus.

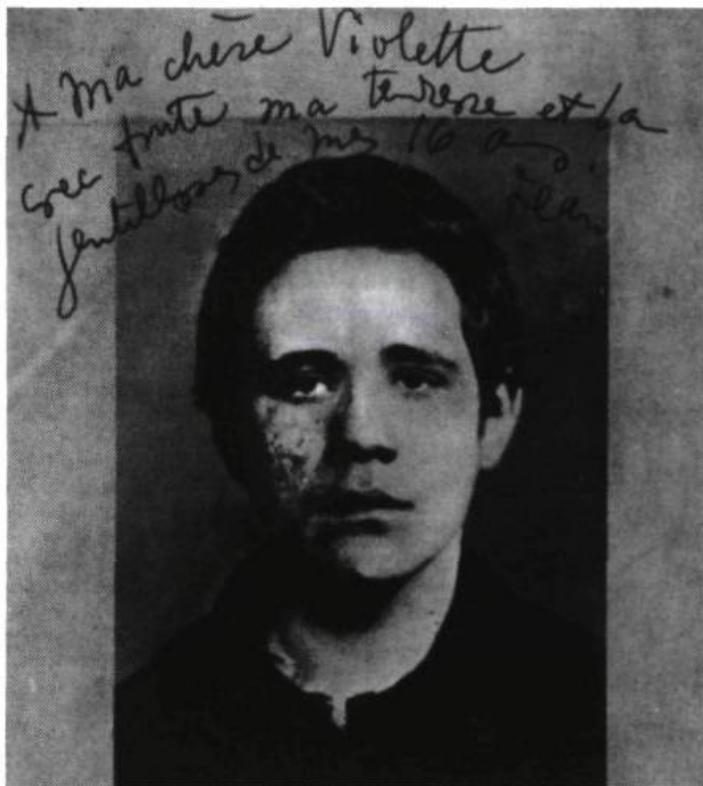
Ceci est certainement vrai de l'oeuvre de Normand Charette qui, dans *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, par exemple, déconstruit le processus par lequel le dramaturge se sert du théâtre à la fois pour créer sa propre identité et pour la révéler. Bien que le dramaturge en question apparaisse d'abord comme personnage — Charles Charles 38, un malade mental qui, la nuit, se reporte à la soirée ayant eu lieu dix-neuf ans plus tôt, où la représentation d'une de ses pièces s'était

46. Gary Kinsman, *op. cit.*, p. 190.

47. Jane Moss, *loc. cit.*, p. 288.

48. Pendant les années soixante-dix, la police de Montréal a fait des descentes dans les bars gais et des saunas, et les organisations gais se sont souvent vu refuser un permis d'alcool pour des réunions sociales. Le harcèlement par les pouvoirs publics a atteint un sommet le 22 octobre 1977, lorsque la police fit une descente au Truux, un bar gai où 146 personnes furent arrêtées et accusées de s'être tenues dans une maison de débauche. Quelques semaines plus tard, sans doute gêné par le sentiment d'indignation provoqué par le geste de la police — il s'agissait alors de l'arrestation massive la plus importante depuis l'imposition de la loi sur les mesures de guerre, sept ans plus tôt —, le gouvernement du Québec modifia en douce la charte provinciale des droits pour interdire la discrimination sur la base de l'orientation sexuelle. Même si cette charte faisait du Québec la première législature à protéger ses citoyens gais, elle n'a évidemment pas éliminé l'homophobie dont la culture québécoise est infestée.

terminée par un meurtre —, la «double» nature de ce personnage tout au long de la pièce (il écrit et joue son propre drame) attire l'attention sur la position du dramaturge dans l'acte de la représentation et accentue de ce fait la construction par Chaurette de l'événement dans son ensemble. En d'autres termes, la théâtralisation met à nu la nature construite de la pièce et est donc doublement ironique. Bien que cette structuration ressemble à celle des *Feluettes*, où le Simon devenu adulte «écrit» l'histoire de sa liaison amoureuse avec Vallier quarante ans plus tôt pour éclairer M^{re} Bilodeau (et le public), elle est manipulée avec un plus grand raffinement conceptuel dans *Provincetown Playhouse*, où Chaurette est introduit à l'intérieur de l'événement, ce qui permet une lecture incluant la considération de sa propre identité. Comme le remarque Paul Lefebvre dans son introduction à la traduction anglaise de la pièce, «le *play-within-a-play* traditionnel est ici remplacé par une simultanéité constante entre l'action de 1919 et celle de 1938, laquelle est une récréation partielle de ce qui s'est produit 19 ans plus tôt. La double structure, dominée par un personnage double portant un double nom, crée une tension continue entre la réalité et la représentation⁴⁹».



Le commentaire de Lefebvre est utile en ce qu'il nous rappelle qu'un dramaturge ne peut jamais être tout à fait absent de la production de son texte, même lorsqu'il s'y efforce. Comme l'a observé le critique français Patrice Pavis, «au théâtre, dire le texte signifie toujours créer une tension entre lui et ce qui est montré sur scène⁵⁰». Plutôt que d'ignorer cette tension, Chaurette l'exploite à son avantage. Ceci est très clair dès le début de *Provincetown Playhouse*, quand Charles Charles 38 décrit les événements qui vont se produire : «Charles Charles, 38 ans, auteur dramatique et comédien, leur dire que je suis fou. Autrefois l'acteur l'un des plus prometteurs de la Nouvelle-Angleterre. Ma fin de carrière : l'une des plus prématurées et des plus éblouissantes de l'histoire. Depuis je suis seul. Depuis, c'est un one-man-show. Mesdames et messieurs⁵¹.»

Photo : Jean Genet à seize ans (Coll. Violette Leduc), tirée du livre de Jean-Marie Magnan, *Essai sur Jean Genet*, Paris, éditions Seghers, 1966.

Les interpolations constantes de Charles Charles 38 ne cessent de souligner que «la pièce se passe dans la tête de l'auteur» (p. 24), ce qui est une manière ironique de rappeler au lecteur du texte publié un fait qui demeure évident en représentation, particulièrement dans la scénographie de Larry Tremblay (dans la production de 1985 par les Têtes Heureuses) qui faisait bien ressortir la construction de l'événement en écrivant le texte sur des rames géantes de papier formant les murs de la cellule de Charles Charles; et à la fin de chacune des dix-neuf scènes, le texte de la scène était déchiré et enlevé, image littérale de la déconstruction qui, à la fin de la pièce, laissait Charles Charles

49. Paul Lefebvre, «Introduction», *Quebec Voices* (Robert Wallace ed.), Toronto, The Coach House Press, 1986, p. 14-15.

50. Patrice Pavis, *Languages of the Stage: Essays in the Semiology of Theatre*, New York, Performing Arts Journal Publications, 1982, p. 147.

51. Normand Chaurette, *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, Montréal, Leméac, 1981, p. 26. Toutes les références à cette pièce renvoient à cette édition.

L'effet de distanciation produit par une scénographie aussi minutieuse permet au public de se concentrer plus précisément sur les techniques de la production théâtrale. Il a cependant dans *Provincetown Playhouse* une autre conséquence, plus politique, dans la mesure où la pièce explore non seulement le mensonge du théâtre mais, dans l'histoire racontée par Charles Charles 38, d'autres mensonges également; et on peut considérer que ces mensonges sont particulièrement importants pour le dramaturge gai qu'est Chaurrette. À en croire Charles Charles 38 (qui, après tout, est peut-être fou), il a été incarcéré à cause d'un événement monstrueux qui s'est produit dix-neuf ans plus tôt : le meurtre d'un enfant placé dans un accessoire (un sac) pendant la représentation. Les deux acteurs, Alvan et Winslow, qui de bonne foi avaient cru l'accessoire truqué et tué l'enfant à coups de couteau, ont par la suite été trouvés coupables parce qu'ils ne pouvaient expliquer où ils étaient au moment où l'enfant avait été substitué au coton dans le sac. D'après la narration de Charles Charles 38, toutefois, les deux jeunes gens dormaient enlacés après avoir fait l'amour, fait qu'il ne pouvait tolérer, comme amant de Winslow à l'époque, et qui, de surcroît et bien évidemment, avait été inacceptable aux yeux de la société qui avait instruit le procès des garçons. Plutôt que d'admettre une activité homosexuelle qui leur aurait procuré un alibi, Alvan et Winslow ont ainsi accepté une condamnation à mort pour un crime commis par Charles Charles 19, par une vengeance inspirée par la jalousie.

Comme Bilodeau dans *les Feluettes*, Charles Charles est donc responsable des morts de *Provincetown Playhouse*, mais sa propre angoisse mentale, sa souffrance — qui est aussi celle de tous les hommes gais de la pièce — résulte directement du contexte social répressif où les personnages évoluent, un contexte où l'homosexualité est construite comme un péché et comme un crime.

La prétention de Bilodeau et de Charles Charles à manipuler les structures sociales existantes pour les faire servir à leurs propres fins est dénoncée; à la fin des deux pièces, les personnages rejettent précisément les institutions dont ils se sont servi pour contrôler les autres — l'Église et les tribunaux. De cette manière, ces pièces révèlent non seulement l'oppression des gais mais aussi l'auto-oppression qui peut résulter d'une assimilation des attitudes dominantes de la culture masculiniste envers l'homosexualité⁵³. Seul dans sa cellule à la fin de la pièce, Charles Charles 38 semble le comprendre; comme Bilodeau, il en est venu à reconnaître sa trahison du lien social qui le relie aux hommes qu'il a aimés, pleurant et demandant : «[...] qu'est-ce que je suis, moi, si t'es pas là...? Et Winslow, et Alvan... hé! revenez...» (p. 113) Mais tout comme Simon tourne le dos à Bilodeau, Winslow et Alvan n'existent plus pour Charles Charles 38 que comme souvenir. Bilodeau et Charles Charles 38 ne peuvent rien faire d'autre que d'implorer l'aide du public, un geste que ce dernier reconnaît faire chaque soir où il joue. Voilà ce qui fait de son discours au public un acte politique aussi bien que dramatique. Dans cette pièce, comme dans les autres que j'ai analysées, le personnage principal finit par rechercher la complicité du public pour déterminer son avenir, nous laissant responsables — dans le bon et le mauvais sens du terme — de son existence.

En termes de théorie, ceci ne suggère pas seulement l'interdépendance de l'autoconstruction du dramaturge gai et de la structuration autoréférentielle de son oeuvre; en définitive, cela suggère aussi sa dépendance du public pour la construction des significations par lesquelles existent ses textes aussi

52. Notons que cette production a été conçue comme un one-man show où Larry Tremblay jouait non seulement Charles Charles 19 et 38, mais également les autres personnages : Alvan et Winslow. De la sorte, la production mettait davantage en évidence le fait que la pièce est le produit d'une seule imagination créatrice.

53. Pour une analyse utile de cette question, voir l'ouvrage d'Andrew Hodges et de David Hutter, *With Downcast Gays: Aspects of Homosexual Self-oppression*, Toronto, Pink Triangle Press, 1977.

bien que lui-même — sa réalité sociale *et* esthétique. Le succès de ces pièces suggère l'existence, au moins au Québec, d'un public intéressé à relever ce défi. C'est seulement quand un tel public devient aussi lucide et dégagé de ses peurs que le sont ces auteurs — sur la place publique et au théâtre — que le site de la différence devient un lieu de transformation sociale aussi bien qu'artistique.

robert wallace

traduction de l'anglais par **jean cléo godin**



Larry Tremblay dans
Provincetown Playhouse,
juillet 1919, j'avais 19 ans
de Normand Chaurette.
Production : les Têtes
Heureuses, 1984. Photo :
Paul Lowrey.