

Draguer l'identité : le *camp* dans *26^{bis}, impasse du Colonel Foisy* et *Ne blâmez jamais les Bédouins* de René-Daniel Dubois

Shawn Huffman

Volume 24, Number 3 (72), Spring 1999

La littérature québécoise sous le regard de l'autre

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/201450ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/201450ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Huffman, S. (1999). Draguer l'identité : le *camp* dans *26^{bis}, impasse du Colonel Foisy* et *Ne blâmez jamais les Bédouins* de René-Daniel Dubois. *Voix et Images*, 24(3), 558–572. <https://doi.org/10.7202/201450ar>

Article abstract

This article examines camp discourse in two plays by René-Daniel Dubois. Studied as discursive production (oral and textual), camp, as a "technology of the self", participates in the construction of gay male desire and gay male bodies. Unabashedly ludic, the technic is destabilizing as well, which allows a rich interrogation of the identitary processes circulating between this discursive strategy and the bodies on which they are played out.

Draguer l'identité : le *camp* dans *26^{bis}, impasse du Colonel Foisy* et *Ne blâmez jamais les Bédouins* de René-Daniel Dubois

Shawn Huffman, State University of New York, Plattsburgh

Cet article se propose d'examiner le phénomène du camp dans deux pièces de théâtre de René-Daniel Dubois. Étudié comme production discursive (orale et textuelle), le camp, en tant que « technologie du soi », participe à la construction du désir et du corps masculins gais. Foncièrement ludique, la technique déstabilise aussi, ce qui permet un riche questionnement des processus identitaires qui circulent entre cette stratégie discursive et les corps qui la subissent.

MADAME

Ne riez pas

Peut-être vous croyez que vous devez. Bien sûr le taffetas, crouch! crouch!, n'est plus de mode. Peut-être les mites n'ont guère mon boa épargné. Mais je vous supplir : seulement souriez. C'est plus chic¹.

Si le rire, comme l'affirme Bergson, cache une relation de complicité², le sourire chic conseillé par le personnage de Madame dans *26^{bis}, impasse du Colonel Foisy* cherche à insuffler une certaine « élégance » à cette acception. Cela en vain, semble-t-il, puisque les spectateurs rient tout de même. Cependant, et sans doute à cause du rire, le désir de Madame réussit à mettre en place un mode de discours bien particulier, plus exactement, celui du *camp*. Rappelons d'abord que le terme « mode » peut décrire l'attitude du sujet parlant vis-à-vis de son énoncé, ainsi que la « forme sous laquelle se présente un fait, s'accomplit une action », selon la

-
1. René-Daniel Dubois, *26^{bis}, impasse du Colonel Foisy*, Montréal, Leméac, 1982, p. 7. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *CF*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.
 2. Henri Bergson, *Le rire*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 1940, p. 4-5.

définition qu'en donne *Le Petit Robert*. Dans un premier temps, le *camp* décrit alors une attitude ou une « forme » souvent humoristique, mais non moins ironique, qui colore un énoncé. De plus, il est étroitement associé aux cultures gaies et lesbiennes où il sert parfois à véhiculer une notion hésitante, voire troublante de l'identité, comme c'est le cas dans la dramaturgie de René-Daniel Dubois.

Dubois est bien connu au Québec pour sa participation à la vie culturelle et intellectuelle. Il a particulièrement marqué le théâtre et constitue l'« un des météorites [...] des années quatre-vingt³ ». Acteur, dramaturge et enseignant, il a surtout contribué à la *réorientation* du théâtre québécois pendant cette décennie où la question de l'identité collective, qui avait dominé la scène pendant les années soixante-dix, s'est ramifiée en une série d'interrogations prenant davantage le sujet individuel comme objet. Cette préoccupation est partout présente dans la dramaturgie de Dubois, qu'il s'agisse de l'isolement urbain dans *Panique à Longueuil*, de l'amour et de l'aliénation sociale dans *Being at home with Claude* ou de l'isolement affectif dans *Adieu, docteur Münch*. Deux autres pièces de théâtre, *26^{bis}*, *impassé du Colonel Foisy* et *Ne blâmez jamais les Bédouins⁴*, illustrent cette même problématique à cette différence près que le dramaturge emploie le mode *camp* pour déclencher un processus d'exploration identitaire à l'intérieur duquel circulent le langage, l'histoire et le désir. Avant de cerner le phénomène *camp*, il convient de rappeler brièvement l'intrigue de ces deux pièces de théâtre.

La première pièce raconte l'histoire d'une princesse russe (travestie⁵) qui donne en représentation le texte d'un auteur dramatique gai en peine d'amour. Il s'agit à la fois d'une quête d'identité et d'une quête affective, le personnage du dramaturge cherchant à découvrir une « réalité » dans laquelle il serait possible d'exister et d'aimer. La deuxième pièce, *Ne blâmez jamais les Bédouins*, met en scène trois individus qui, eux aussi, sont

3. Dominique Lafon, « René-Daniel Dubois, de la polyphonie comme masque ou porte-voix », *Théâtre/Public*, n° 117, mai-juin 1994, p. 50.

4. La présente étude n'est pas la première à faire dialoguer ces deux pièces. Voir Diane Pavlovic, « Le déploiement d'un cri : sur deux œuvres de René-Daniel Dubois », *Jeu*, n° 32, 1984, p. 87-97. Dans ce court article, elle recense plusieurs similitudes structurales et thématiques entre les deux pièces, par exemple la technique de la bande dessinée (p. 89), l'importance accordée aux langues étrangères (p. 92-93) et l'écriture « panique » (p. 94). Toutefois, Pavlovic mène sa comparaison à l'intérieur d'une considération qui demeure nécessairement descriptive. Pour cette raison, bien qu'elle évoque la question de l'identité soulevée par les deux pièces, elle laisse inexplorée cette piste de recherche.

5. Il ne s'agit pas de la *représentation* du travestissement. Celui-ci a lieu plutôt sur le plan du réel, puisque le rôle de Madame est censé être joué par un acteur masculin. Dans une « Première note de l'auteur », Dubois précise que : « Sans vouloir donner à cette indication un caractère d'exigence vis-à-vis du metteur en scène, l'auteur tient à informer le lecteur de ce que le personnage de Madame a été écrit en l'imaginant joué par un interprète masculin » (*CF*, xxvi).

à la recherche d'une «réalité». Ils se rencontrent dans la «pureté» minimaliste d'un désert, au milieu d'une opération militaire rythmée d'un compte à rebours, pour y trouver un nouveau destin et un nouveau visage. Cette pièce a remporté le Prix du Gouverneur général en 1984 et a fait l'objet de plusieurs créations théâtrales depuis. Signalons également qu'en 1991, Alain Thibault a adapté *Ne blâmez jamais les Bédouins* pour l'opéra, présenté à La Licorne, dans une mise en scène signée Joseph Saint-Gelais⁶.

Qu'est-ce que le *camp* ?

Mon interrogation se situe dans le prolongement des débats socio-sexuels menés, entre autres, par Teresa de Lauretis, Sue-Ellen Case, Diana Fuss et Judith Butler. Cette dernière, par exemple, étudie la production discursive de catégories identitaires en relation avec le sexe biologique et avec la sociosexualité, de même que les implications idéologiques et politiques qui en découlent : «Je demeure constamment troublée par les catégories identitaires, affirme-t-elle, elles sont des pierres d'achoppement et je les comprends et les promeus comme des lieux de trouble essentiel⁷.» Elle démontre que l'identité sexuelle ne découle pas du corps physique et encore moins du sexe biologique — une identité essentielle —, mais bien de la production et de la circulation de signes identitaires dans le discours. Bref, toute identité correspond à sa représentation dans et par le discours. Or, cette conception a pour effet de troubler non seulement la perspective d'une identité essentielle, mais la notion même d'identité, celle-ci étant désormais une fonction du discours et donc théoriquement instable. Critiquée pour avoir passé sous silence la perception culturelle du corps biologique et pour avoir créé une notion ahistorique du corps⁸, Butler, dans *Bodies That Matter*⁹, réaffirme néanmoins sa position. Jouant sur les différents sens du mot *matter*¹⁰ en anglais, elle brouille la distinction entre la «matière» du corps et ses représentations dans le discours.

Ce débat se poursuit dans les études gaies et lesbiennes où bon nombre de concepts, surtout ceux de l'exclusion et de la non-représentation¹¹ à

6. Cet opéra fut endisqué en 1992 par Pauline Vaillancourt et se trouve sur étiquette Sonar (IMSO-9202-CD).

7. Judith Butler, «Imitation and Gender Subordination», Diana Fuss (dir.), *Inside/out: Lesbian Theories, Gay Theories*, Londres/New York, Routledge, 1991, p. 14. C'est moi qui traduis.

8. Voir, par exemple, George Piggford, «“Who's That Girl?”: Annie Lennox, Woolf's Orlando, and Female Camp Androgyny», *Mosaic*, vol. XXX, n° 30, 1997, p. 39-58. Voir les pages 43 à 45 pour un bref résumé des critiques faites à l'endroit de Butler.

9. Judith Butler, *Bodies That Matter: On The Discursive Limits of “Sex”*, New York, Routledge, 1993.

10. En tant que verbe, *matter* veut dire «signifier»; en tant que substantif, il désigne la «matière».

11. Dans *Ce sexe qui n'en est pas un*, Irigaray considère que le féminin est exclu de l'économie signifiante langagière. Elle montre que la femme est absence et est ainsi non

l'intérieur d'une économie significative oppressive, ont trouvé leur écho. Un courant de ces études, désigné *queer* par les théoriciens impliqués dans ce champ de recherche, s'est avéré particulièrement fructueux. Notons que l'expression «*queer*» est à la fois un terme péjoratif désignant l'homosexuel et un adjectif qui signifie «étrange» ou «suspect» en anglais. Les *queer theorists*¹² s'en servent afin d'interroger de façon continue les conditions et la possibilité d'identités multiples. Le *camp* corrobore cette notion d'identité troublée, créant un espace discursif caractérisé par l'instabilité et la mouvance. De plus, son identification comme pratique signifiante gaie ou lesbienne et son potentiel d'ironie différencient le *camp* de deux phénomènes relativement connexes : le quétaine¹³ et le *kitsch*¹⁴.

D'une part, il y a un peu de quétaine dans le *camp*. Celui-ci, à l'instar du quétaine, consiste en une exagération poussée à l'extrême. Cependant, le quétaine ne s'insère aucunement dans un système d'opposition, comme c'est le cas pour le *camp*. Il s'agit d'une description purement qualitative qui dénote le mauvais goût ou la mauvaise qualité inhérente à un objet ; c'est cette qualité inesthétique qui fait en sorte que l'objet soit quétaine. En revanche, le *camp*, tel que le faisait remarquer Newton déjà en 1972, constitue «un phénomène pré- ou proto-politique¹⁵».

D'autre part, de même que le *camp*, le *kitsch* peut s'inscrire dans un système d'opposition ayant pour but de subvertir le sérieux. Il crée une tension avec la culture «officielle», déclenchant un rire libérateur. Cependant, le *kitsch* diffère du *camp* sous plusieurs aspects. D'abord, bien que le *camp* et le *kitsch* puissent s'appliquer tous les deux à des objets¹⁶, le

représentable. Dans un paradigme gai, cette même absence est communiquée de façon bouleversante dans *Being at home with Claude*, une autre pièce de René-Daniel Dubois. Je me permets de renvoyer à mon article «Signe cartographique : l'interférence théâtrale chez René-Daniel Dubois», *Protée*, vol. XXIV, n° 2, automne 1996, p. 23-32.

12. La critique *queer* a connu une activité foisonnante au cours des dernières années. Malgré qu'elle soit moins connue dans le monde francophone, il existe néanmoins quelques publications en français. Voir Éric Dupont, «*Lost in Space*: quelques concepts clés de la théorie *queer*», *Surfaces*, vol. III, n° 21, 1993, p. 1-7; ou encore Jeannelle Savona, «Le phénomène *queer*: essai de lecture féministe», *Canadian Review of Comparative Literature/Revue canadienne de littérature comparée*, vol. XXI, n°s 1-2, 1994, p. 265-276.
13. Selon le *Dictionnaire québécois d'aujourd'hui*, le québécoisisme «quétaine», écrit parfois «kétaine», renvoie à tout ce qui est de mauvais goût, de peu de valeur, stéréotypé, conventionnel et mal dégrossi.
14. Selon *Le Petit Robert*, le *kitsch* désigne «un style et [...] une attitude esthétique caractérisés par l'usage hétéroclite d'éléments démodés [...] ou populaires, considérés comme de mauvais goût par la culture établie et produits par l'économie industrielle».
15. Ester Newton, *Mother Camp: Female Impersonators in America*, Chicago, University of Chicago Press, 1972, p. 111, note 21. C'est moi qui traduis.
16. Je ne veux pas suggérer que le *kitsch* constitue une qualité inhérente à l'objet. Voir Eva Le Grand (dir.), *Séductions du kitsch: roman, art et culture*, Montréal, XYZ éditeur, coll. «Documents», 1996. Comme elle le fait remarquer, le *kitsch* peut aussi découler d'un effet de perception, existant dans «le rapport esthétique et éthique que l'homme entretient avec lui-même et avec le monde» (p. 14).

camp est plus souvent qu'autrement associé à des personnages et, selon Susan Sontag, à leur « glorification¹⁷ ». Selon l'analyse de Sontag, cette glorification est très superficielle. Ainsi, elle fait fi du pouvoir potentiel d'opposition et de l'investissement affectif des praticiens du *camp*, qui peut provoquer aussi bien le rire que les larmes¹⁸. Ensuite, alors que le *kitsch* s'adresse aux marginaux artistiques ou intellectuels, rappelons que le *camp* est étroitement lié aux cultures homosexuelles¹⁹. Newton, par exemple, affirme que « le *camp* joue un rôle analogue à celui du *soul* dans la sous-culture noire [américaine]²⁰ ».

Cette revendication devient encore plus radicale dans l'interprétation qu'en fait la critique récente. Meyer, pour sa part, soutient que le *camp* est « un discours exclusivement *queer* » et prétend que « toutes les activités que l'on avait appelées *camp* autrefois, telles les expressions de culture populaire, sont désormais redéfinies comme exemples d'appropriation d'une *praxis queer*²¹ ». Bien que je partage l'avis de Meyer en ce qui concerne la relation nécessaire entre le *camp* et les cultures gaies et lesbiennes, il ne me semble pas évident que d'autres pratiques parodiques comme le *kitsch* ou le pastiche, constituent des appropriations d'un discours homosexuel. Dans un premier temps, cela essentialise l'homosexuel, ce qui va à l'encontre des théories *queer*, celles-ci se voulant constructivistes. Dans un deuxième temps, dans la mesure où le *camp* s'exprime en déployant des signes qui « se jouent » sur un objet ou sur une personne, on ne peut guère trouver en lui l'expression d'une *praxis* homosexuelle *originelle*, tel que Meyer le suggère. Dans le *camp*, il s'agit plutôt de la production d'une tension entre le discours, l'identité et l'origine. La plupart du temps, cette tension se dissipe dans l'humour ; c'est le *camp* au premier degré. Cependant, en jouant sur ces éléments, on peut aussi déclencher une interrogation du discours de l'identité et de l'origine ; c'est le *camp* au deuxième degré. C'est précisément ce type de tension qui est mis en évidence par Dubois, comme l'illustre son emploi de la parole *camp*.

17. Susan Sontag, « Le style *camp* », *L'œuvre parle*, Paris, Seuil, 1968, p. 319.

18. Les œuvres romanesques et théâtrales de Michel Tremblay, par exemple, nous sensibilisent à la profondeur et à l'envergure émotive du *camp* et du travestissement.

19. Presque tous les critiques ayant écrit sur le *camp* s'accordent sur ce point. Sontag, on le sait, fait exception, affirmant que le *camp* correspond à une tentative de la part des homosexuels de s'intégrer à la société hétérosexuelle (*op. cit.*, p. 325-326). Selon cette perspective, le *camp* serait une performance destinée à un spectateur hétérosexuel qui déciderait de l'intégration de l'homosexuel en fonction du succès de cette performance. L'homosexuel deviendrait une espèce de Shéhérazade, dont l'avenir dépendrait de sa capacité à distraire l'hétérosexuel, à lui faire oublier son « indignation morale » (p. 326).

20. Ester Newton, *op. cit.*, p. 105.

21. Moe Meyer, « The Wild(e) Body: Camp Theory, Camp Performance », thèse de doctorat, Performance Studies, Northwestern University, Evanston (Illinois), 1993, p. 1. C'est moi qui traduis.

La parole camp

Le personnage de Michaela dans *Ne blâmez jamais les Bédouins*²² offre un premier aperçu du *camp* sur le plan langagier :

MICHAELA

Ah. L'affrosé. Oh. Qué brutto. Ma qu'il est laid, No. Mé toussé pas. M'approsé pas. Solé. Zé souis sol. Attassée sour la voie. Lé do mainés dan(e) lé dos. Avè la grossé cordé. Ma, qué cossa possa fare²³?

Le *camp* se déploie sur plusieurs registres dans cette réplique. D'abord, en représentant sur scène une femme attachée sur les rails d'une voie ferrée, Dubois ressuscite le cliché de l'héroïne menacée qui attend d'être délivrée par un homme viril. Sur le plan sémantique, cette scène représente alors un *topos* cher à la tradition *camp*, celui de la *femme démunie*. Toutefois, cette héroïne est aussi cantatrice et, par là même, non seulement la scène fait-elle résonner la corde d'une féminité « impuissante » poussée jusqu'à l'outrance, mais aussi celle d'une féminité grandiose et raffinée, voire virile — c'est une *diva* — comme le suggère d'ailleurs le vocabulaire d'opéra.

Le personnage de Madame dans *26^{bis}, impasse du Colonel Foisy*, parle, lui aussi, le *camp* :

Tout à l'heure, cette porte va s'ouvrir, mon amant va entrer, un pistolet à la main, le regard rougi de larmes, le nœud défait. Vous le voyez? Il est beau, grand et blond, bien sûr. Gustav! Il m'aime. Nous nous sommes connus sur la Croisette, il y a deux ans. [...]. Désespérée dans les vapeurs de la veille. J'étais en blanc, Même les cheveux, même les lunettes de soleil, même les ongles. Surtout la peau. Translucide. J'ai découvert Ténnessi Villiamz très tard. (CF, 7-8)

Alors que Michaela puise ses images dans les stéréotypes propres à l'opéra, l'imagerie de Madame provient du cinéma et du théâtre. Dans cette scène, elle met en branle un certain nombre de lieux communs de la crise de jalousie, y compris le pistolet qui servira à tuer l'amant. Sans identifier le discours *camp* à l'œuvre dans les deux pièces, Pavlovic souligne l'importance du stéréotype et des techniques narratives « appartenant à la fois au film et à la bande dessinée²⁴ » dans les deux pièces. De plus,

22. Le personnage de Madame, dans *26^{bis}, impasse du Colonel Foisy*, s'appelle aussi Michaela.

23. René-Daniel Dubois, *Ne blâmez jamais les Bédouins*, Montréal, Leméac, 1984, p. 34. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *NB*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte. Par ailleurs, notons que cette édition comporte deux versions de la pièce : une version solo et une version « pleine distribution ». En plus des différences qui résultent directement de la forme de chacune, il y a aussi des écarts en ce qui a trait au développement et surtout au dénouement. Afin de maintenir une certaine cohérence critique, je me réfère exclusivement à la version solo au cours de cette étude.

24. Diane Pavlovic, « Le déploiement d'un cri », *Jeu*, n° 32, 1984, p. 89.

elle affirme qu'«[il]l y a ici un art de la *pose*, un soulignement de l'artificialité qui, sous couvert de distanciation ironique, porte un regard en même temps fasciné et très lucide sur les mécanismes et sur les fondements du fantasme²⁵». Or, il est révélateur de considérer le moyen par lequel Madame véhicule sa «pose»: elle se décrit sous l'aspect de l'héroïne sans doute la mieux connue et certainement la plus tragique de la dramaturgie de Tennessee Williams, à savoir Blanche Dubois. Cette dernière, notons-le, occupe une place de choix dans le panthéon du *camp*. Dubois renchérit cependant, la *campant* davantage. Sous sa plume, Madame devient «hyperblanche», translucide même, ce qui a pour effet de diriger le regard non seulement sur les mécanismes qui produisent le *camp*, selon l'avis de Pavlovic, mais aussi sur le corps signifié à travers ce phénomène, dont il sera question dans la dernière partie de cette étude.

Les répliques de Michaela dans *Ne blâmez jamais les Bédouins* et celles de Madame dans *26^{bis}, impasse du Colonel Foisy* désignent une autre composante du *camp*: son caractère allogène. Les didascalies nous apprennent que Michaela est «[i]taliennne d'origine et d'âme» (*NB*, 29). Cette origine se manifeste dans son langage, puisqu'elle parle avec un accent italien. Madame, elle aussi, est étrangère. En plus de confondre régulièrement les genres masculin et féminin (!), elle est «accablée d'un hénaurme accent slave» (*CF*, 7). Rappelons qu'un accent se produit quand la forme de l'expression d'une langue est transposée sur celle d'une autre²⁶, c'est-à-dire qu'une langue *campe*, en quelque sorte, sur une autre. Or, comme le fait remarquer Ruprecht, les langues dans *Ne blâmez jamais les Bédouins* sont «simulées, travesties, des interlangues, travaillées pour produire des effets sonores²⁷». Autrement dit, l'accent de Michaela n'est pas authentique; il s'agit plutôt d'un accent fantaisiste créé par Dubois dans le but d'imiter l'italien. De même, on apprend que Madame «n'a de russe qu'un imbécile d'accent» (*CF*, 13). Les passages en langue russe, («Bifretchou gorgutoille!!!» *CF*, 28) sont forgés par le dramaturge. Cette pratique est poussée à l'extrême, particulièrement dans *Ne blâmez jamais les Bédouins*. Dubois crée ainsi un canevas linguistique riche et hétérogène où l'on retrouve un accent français argotique, un québécois soutenu, un québécois populaire, ainsi que des accents italien et allemand. Au-delà de l'effet humoristique qu'il provoque, ce méli-mélo linguistique transgresse la notion de langue maternelle, mettant en relief une identité linguistique hétérogène et plurielle qui échappe à une conception identitaire basée sur l'origine. Cette hypothèse est appuyée par Madame, qui avoue que «la précision des mots [lui...] échappe... bien qu[ellè...]

25. *Ibid.*

26. Louis Hjelmslev, *Prologomènes à une théorie du langage*, Paris, Minuit, 1966, p. 75.

27. Alvina Ruprecht, «Les voix scéniques de René-Daniel Dubois: discours et postmodernité», *Canadian Drama/L'Art canadien*, vol. XII, n° 2, 1986, p. 364.

parle encore sept langues et en comprend sans peine dix de mieux» (CF, 38). Dubois met donc en valeur deux plans du signe *camp*: d'une part, le *contenu*, à l'intérieur duquel se trouvent associés une série d'images stéréotypées et d'accents étrangers, et, d'autre part, l'*expression*²⁸ qui corrobore l'idée de l'étranger tout en soulignant un aspect performatif, surtout en ce qui a trait au théâtre, à l'opéra et au cinéma. De plus, loin de fonctionner dans une transparence sémiotique inoffensive, le signe *camp* revêt le caractère étranger qu'il exprime en ironisant sur sa nature doublement performative, ou du moins en la signalant. Rappelons que, selon Butler, la sociosexualité résulte de la performance de l'identité, la performance étant définie comme «la répétition d'une norme ou d'un ensemble de normes [qui] dissimule les conventions qu'elle répète²⁹». Or, chez Dubois, le *camp* déjoue cette «répétition» normative, exposant du même coup les mécanismes de dissimulation qui opèrent. Cela se confirme sur le plan littéraire par le biais de l'intertextualité.

Camper le texte

Lorsque le *camp* se manifeste dans un contexte littéraire, il est normal d'en chercher les stratégies et les effets dans le texte (au sens large). En effet, dans *26^{bis}, impasse du Colonel Foisy* et, à un degré moindre dans *Ne blâmez jamais les Bédouins*, il existe une *praxis* citationnelle, un phénomène que l'on pourrait qualifier d'«intertextualité déchaînée», pour emprunter l'heureuse expression de Patricia Waugh. Cette dernière définit ce type d'intertextualité de la façon suivante :

C'est une technique qui se présente maintes et maintes fois dans la littérature américaine postmoderne : [elle] désigne à la fois l'anarchie totale et la possibilité d'un complot massif soutenu par un Système ou par une Structure profonde qui prolifère de façon insidieuse à travers la diversité de ses manifestations de surface³⁰.

Le *camp*, lui, ajouterait à cette définition un aspect ludique, tramant ou ourdissant son «complot» avec un sourire. Voyons comment.

Plusieurs genres et plusieurs textes viennent camper sur la scène dans chaque pièce ; toutes deux empruntent des techniques appartenant à d'autres genres, les soumettant toutefois à une théâtralité toute puissante. Par exemple, le personnage de Michaela dans *Ne blâmez jamais les Bédouins* fait référence aux opéras de Rossini, d'Humperdick et de Verdi :

28. Rappelons que le signe, selon Hjelmslev, est composé de deux plans différents : le plan de l'expression qui, pour une langue naturelle, renvoie à la phonologie, au lexique et à la syntaxe, et le plan du contenu qui correspond aux concepts ou aux idées que nous pouvons formuler. (*Op. cit.*, p. 65-79).

29. Judith Butler, *op. cit.*, p. 12. C'est moi qui traduis.

30. Patricia Waugh, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Londres/New York, Methuen, 1984, p. 146. C'est moi qui traduis.

MICHAELA

Zé sous morté à zénoux, sour lé van(e)tré, an(e) priant, sous lé coups dou fouhet. En Arabia dévan(e) Lé pyramides, noyée au fon(e) douné gran(e)dé fossé. dévorée par dozé léoné. Broulée par ou(e) éclair. Sour touté les scènés dou mon(e)dé, les vautouré m'on(e) guetté, tornoyan(e) au-dessous des pro-zectors, les hyènes, cassées dan(e) la con(e)tré-basse; les croqué-morté, assis aux première baig-noires [...] (NB, 47).

Ces situations propres à des rôles féminins parmi les plus célèbres de l'opéra décrivent l'existence et surtout la mort de la cantatrice. Notons que Dubois avait déjà exploré les limites de cette existence citationnelle avec *26^{bis}, impasse du Colonel Foisy*. Dans cette pièce, l'intertextualité se présente dès la première scène avec un renvoi à la toile *Madame Récamier* du peintre français David (dont la passion pour le théâtre est bien connue), et ce, par le biais d'un tableau vivant, sous-genre que le peintre a lui-même pratiqué³¹. Dans la pièce de Dubois, la reproduction de *Madame Récamier* «iconise» à elle seule le phénomène du *camp*. Dans un premier temps, le contenu du tableau vivant reprend l'image *camp* d'une diva allongée sur une chaise longue en train de fumer: «*Le plateau serait désert, précisent les didascalies, (ni décor ni accessoires), si ce n'était de Madame, étendue sur un récamier, qui fume en regardant monter les volutes.*» (CF, 7) Cette activation du tableau vivant fait vivre la citation; par conséquent, on ne saurait réduire le *camp* à une simple vision «entre guillemets», comme le voudrait Sontag³². En fait, et suivant Foucault dans son analyse de la toile *Las Meninas* de Vélasquez³³, le tableau vivant dans la pièce de Dubois «n'est pas un tableau, c'est un miroir³⁴». Non pas parce qu'il reflète d'autres textes, mais bien parce que «ce miroir», tel que l'affirme Foucault à propos de *Las Meninas*, «traverse tout le champ de la représentation, négligeant ce qu'il pourrait y capter, et restitue la visibilité à ce qui demeure hors de tout regard³⁵». En tant que «technologie du soi», c'est le corps homosexuel que le *camp* fait voir, soulignant du même coup les processus discursifs et identitaires qui contribuent à sa représentation, mais qui sont censés demeurer invisibles.

Par ailleurs, la peinture de David n'est pas la seule référence culturelle à laquelle Madame fait allusion au cours de son spectacle. Elle *campe* une pléthore de textes, les théâtralise, les assimile à son existence qui est tout théâtre. Une liste non exhaustive comprendrait:

- le personnage de Blanche dans *Un tramway nommé désir* de Tennessee Williams (8)

31. Voir Stephanie Carròll, «David and Theater», *Art in America*, mai 1990, p. 199-206, 259-261.

32. Susan Sontag, *op. cit.*, p. 132.

33. Michel Foucault, «Les suivantes», *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 19-31.

34. *Ibid.*, p. 22.

35. *Ibid.*, p. 23.

- cette même Blanche transposée dans *Soudain l'été dernier* du même dramaturge (17)
- Marguerite Yourcenar (18)
- *Yogi l'ours* (20)
- *Tintin au Congo* d'Hergé (21)
- la scène de la madeleine de Proust (22)
- *L'annonce faite à Marie* de Claudel (22)
- *Mort à Venise* (26)
- d'autres pièces de Dubois (*Panique à Longueuil* et *Adieu docteur Münch*) (30)
- le deuxième acte de *La traviata* (31)
- *L'impromptu d'Outremont* de Michel Tremblay (y compris la chanson *Remember Me*) (31)
- un mélange de contes pour enfants comprenant : *Le petit chaperon rouge*, *Humpty Dumpty*, et *Hansel et Gretel* (39)
- *La laitière et le pot au lait*, inspiré de Lafontaine, revu par Marx (41)
- la chanson *Le fils de Superman*, de Luc Plamondon (48)
- *Dr Jekyll et Mr Hyde*, Hyde se rapportant au personnage de Madame et Jekyll à celui de l'Auteur (49)
- Cocteau qui drague des marins (49)
- Marlène Dietrich (49)
- *Barbe-Bleue* (54-55)
- Baudelaire, «Le voyage à Cythère», *Les fleurs du mal* (68)
- la chanson *Lili Marlène* (69)

En plus d'illustrer la pratique d'une intertextualité déchaînée, cette liste, à quelques exceptions près, représente une véritable encyclopédie du *camp*. Soulignons que le *camp* est étroitement associé aux cultures homosexuelles. En effet, la pratique intertextuelle duboisienne, du moins dans ces deux pièces, s'inscrit sous le signe de l'homosexualité. Bien loin d'être une pratique frivole, le *camp* citationnel pratiqué par Madame met en relief l'importance des cultures gaies³⁶, tout en faisant valoir sa propre anarchie et son propre rire. Je me garde toutefois de suggérer que Dubois

36. Voir Jane Moss, «Sexual Games: Hypertheatricality and Homosexuality in Recent Quebec Plays», *American Review of Canadian Studies*, vol. XVII, n° 3, 1987, p. 287-296. «Il faut noter, affirme Moss, que bon nombre des allusions intertextuelles dans *26^{bis}, impasse du Colonel Foisy* positionnent cette pièce à l'intérieur de la culture propre à l'art homosexuel.» (p. 292). C'est moi qui traduis.

mette sur scène un discours sociosexuel qui dénonce l'oppression des gais. Le *camp* ne saurait être si didactique. En tant que miroir, il fait voir des images très troublantes de l'identité homosexuelle : rappelons que Madame et Michaela vont mourir toutes les deux à la fin de la pièce. De même, un examen sommaire du contenu des intertextes n'est guère plus encourageant : Blanche perd la raison, Sébastien est dévoré par les enfants qu'il avait préalablement « consommés », Aschenbach meurt d'envie d'obtenir l'affection d'un garçon, et le fils de Superman « se prend à son jeu et se fout par la fenêtre » (CF, 48). Ainsi, Dubois met en évidence l'importance de ces intertextes dans les cultures gaies et lesbiennes, et souligne, du même coup, un malaise identitaire qui semble persister à fleur de peau. Ce malaise se manifeste surtout dans la relation entre le *camp* et le corps.

Le *camp* et le corps

« Pour les gens gais, écrit Joan Nestle, l'histoire est un concept selon lequel le corps constitue son propre récit³⁷. » Le théâtre illustre bien cette observation, puisque le corps y est un lieu privilégié de production du sens : « [l]e corps, considéré autrefois le support somatique du logos discursif, devient le signe lui-même, le support d'une théâtralité³⁸. » Dans la section intitulée « La parole *camp* », je décelais un lien entre celle-ci et les notions de performance et de caractère étranger. Ce lien se confirme dans la section « *Camper* le texte » où, par le biais de l'intertextualité, Dubois semble positionner la parole *camp* sous le signe de la mort. Dans cette dernière section, suivant les affirmations de Nestle et de Krynski, je tâcherai d'évaluer les répercussions identitaires du rapprochement entre la mort et le *camp* qu'effectue Dubois, surtout en ce qui a trait au corps.

Au théâtre, l'instance énonciative fictive est distribuée parmi les différents personnages de la pièce³⁹. Contrairement à ce qui se produit habituellement dans les genres narratifs, l'énonciation théâtrale fictive n'est donc pas prise en charge par un narrateur. Toutefois, dans *26^{bis}, impasse du Colonel Foisy*, il s'agit d'une situation énonciative prise en charge par le personnage de l'Auteur. Celui-ci constitue le sujet énonciateur principal, sujet auquel les autres énonciateurs sont assujettis. On voit cette dynamique dans la scène suivante :

-
37. Joan Nestle, *A Restricted Country*, Ithaca (New York), Firebrand Books, 1987, p. 9-10. C'est moi qui traduis.
38. Wladimir Krynski, « Semiotic Modalities of the Body in Modern Theater », *Poetics Today*, vol. II, n° 3, 1981, p. 144. C'est moi qui traduis.
39. Voir Anne Ubersfeld, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil, 1996. « Le mode de l'énonciation du dialogue de théâtre, affirme-t-elle, est le je-tu de l'énonciation personnelle, la voix d'un il n'étant jamais que citationnelle, quand on "fait parler" un personnage dans un récit. » (p. 36)

MADAME

[...] Oh!... Oh! Non, non! Il va parl... Chuuut! Taisez-vous... Vite, bouchez vos oreilles... Il va parler... En direct... et c'est inadmissible...

*Changement de rythme, changement de timbre.
C'est l'Auteur.*

L'AUTEUR

J'habite un appartement trop petit. Il fait trop froid. Chez moi, l'eau ne court plus. Elle a gelé. Elle a figé. Trop froid (CF, 17).

Dans cette scène, Madame quitte le personnage que l'Auteur a conçu pour elle — celui de la princesse russe — et redevient *actrice*, actrice qui déplore le fait que l'Auteur s'apprête à parler en direct. Par ailleurs, tous les rôles sont tenus par un seul acteur. Cette situation pourrait se résumer de la façon suivante :

$$\Sigma = \varepsilon S_1 \rightarrow (\varepsilon S_2 \rightarrow (\varepsilon S_3))$$

où la situation d'énonciation (Σ) est prise en charge par S_1 (le personnage de l'Auteur), qui délègue la parole à S_2 (l'actrice Michaela Droussetchvili Tetriakov), qui la délègue à son tour à S_3 (Madame, le personnage joué par Michaela). Comparons cette situation d'énonciation à celle qui se présente dans *Ne blâmez jamais les Bédouins*. En se concentrant sur les personnages principaux, à savoir, Flip, Weulf et Michaela, on peut voir qu'il existe une situation globale d'énonciation complémentaire à celle créée dans *26^{bis}, impasse du Colonel Foisy*. Alors que cette dernière se caractérise par la *délégation* de l'instance énonciative, dans *Ne blâmez jamais les Bédouins* il s'agirait davantage de la *fusion* de trois instances énonciatives chez le personnage du Narrateur :

LE NARRATEUR

Je suis. Enfin, je suis. Debout dans le soleil. Je respire. Je regarde. Et je suis.
Je sens. Je sais. Debout dans le soleil. (NB, 92)

On peut représenter cette fusion de la façon suivante :

$$\Sigma = (\varepsilon S_2 + \varepsilon S_3 + \varepsilon S_4) \rightarrow \varepsilon S_1$$

où la situation d'énonciation (Σ) correspond à l'amalgame des trois instances énonciatives ($\varepsilon S_2 + \varepsilon S_3 + \varepsilon S_4$) pour produire celle du narrateur (εS_1). Réunis au sein du Narrateur, ces trois éléments représentent une nouvelle réalité théâtrale qui demande, paradoxalement, à connaître le réel. Nous reviendrons sur ce point à la fin de cette section ; voyons d'abord le lien entre ces situations d'énonciation et le *camp*.

En ajoutant une dimension *camp* à ses personnages, surtout en la *théâtralisant*, Dubois déstabilise le sujet théâtral et son énonciation. Il en résulte des personnages qui se caractérisent par l'errance et l'instabilité. « Qui est ce Bédouin, demande Alvina Ruprecht, sinon celui qui se déplace constamment, dans le sable, un terrain instable, mouvant,

glissant⁴⁰.» Le personnage de Madame, par exemple, se déplace sans cesse dans le temps et dans l'espace.

MADAME

[...] Comme ces images courent dans nos têtes, sans que nous tentions de les retenir, *conscients que nous sommes de ce que le spectacle ne s'arrête pas au moment où s'éteignent les projecteurs*, mais que ces impressions, que nous n'avons qu'à laisser couler dans notre mémoire, nous reviendront. Et que demain, samedi prochain, qui sait, dans un mois?, nous pourrions encore jouer avec elles, les agencer au gré de notre fantaisie, s'il nous plaît. (CF, 65 [je souligné])

De plus, *camp* oblige, le corps comme lieu de production est poussé à l'extrême dans les pièces à l'étude, car chacune est conçue comme un spectacle solo⁴¹. Cette pratique souligne la dimension théâtrale de l'identité *camp*, de même qu'elle met en relief la représentation de l'instabilité ontologique centrale à son programme de subversion. De fait, la théâtralisation de la vie, mélangée à l'humour et à l'errance, constitue le moyen par lequel le *camp* mine l'oppression. En choisissant de jouer des modalités de son être, le sujet résiste à l'impérialisme identitaire mis en place par l'économie signifiante hétérosexiste⁴². Pourtant, en évoquant la mort, Dubois pose des questions troublantes quant aux effets identitaires qui découlent de cette stratégie rhétorique, car en dépit de son pouvoir déstabilisateur et de la riche mémoire culturelle que le *camp* rappelle par le biais du je(u) théâtral, il institue en même temps une amnésie du «je» corporel :

MADAME

Je suis née avec ce siècle et ne verrai pas l'aube du prochain. J'ai vécu ce siècle et ne me souviens de rien. De rien d'autre que du garçon laissant échapper la théière de surprise, de mon corset atterrissant dans les fougères. Je vais bientôt mourir de rire avec ce siècle qu'on dit avoir été mouvementé, et ma mémoire me refuse tout autre réminiscence que celle d'une jarretière

40. Alvina Ruprecht, *loc. cit.*, p. 370.

41. Rappelons que Dubois a publié deux versions de *Ne blâmez jamais les Bédouins* à l'intérieur d'un même volume : la version «spectacle solo» et une version «pleine distribution». Cette dernière comporte des modifications non seulement en ce qui concerne le nombre d'acteurs, mais aussi par rapport à la séquence des scènes. Par ailleurs, alors que Dubois a conçu *26^{bis}, impasse du Colonel Foisy* comme un spectacle solo, dans sa mise en scène de 1986, Jean-Marie Lelièvre a décidé de faire jouer les personnages de Madame et de l'Auteur par deux acteurs différents. Dans un compte rendu de la pièce, Louise Vigeant affirme que «[s'il y a une indication scénique qu'on aurait dû respecter, c'est bien celle qui dit que "quand la Voix de l'Auteur intervient, elle est rendue par l'interprète de Madame" (CF, xxvi)», (*Jeu*, n° 41, 1986, p. 144-145).

42. Les gais et les lesbiennes, comme l'affirme Savona, sont contraints à : «se dire et s'exhiber mais aussi se créer à partir d'images et de langages qui n'existent pas encore, puisque toutes les représentations culturelles nous viennent de l'hétérosexualité. On voit combien les problèmes de la représentation sont similaires pour tous les groupes qui ont été opprimés dans leur imaginaire personnel et collectif et colonisés dans leurs désirs les plus intimes.» (*op. cit.*, p. 272).

qui ne voulait pas céder, et d'un saint-honoré écrasé et étendu avec passion sur mes seins. Vague relent d'un cri par moi émis [...] (CF, 38)

Or, comme «réponse» à cette amnésie, Dubois pose le corps réel, mais c'est un corps *qui reste à découvrir*. De plus, dans *26^{bis}, impasse du Colonel Foisy*, ce réel est accessible uniquement à travers la mort. Madame est censée être assassinée, rappelons-le, par un spectateur dans la salle :

MADAME

Un peu de courage, je ne suis qu'un personnage... moi!

Madame tend l'arme aux spectateurs. Si aucun d'eux ne se porte volontaire, elle va la remettre à celui qu'elle comptait violer [...] (CF, 70-71)

Le désir du réel, ce dernier étant relié tout au long de la pièce à la possibilité de l'amour homosexuel, s'exprime à travers la mise à mort du corps *camp* par le réel (le spectateur). Mais ce désir se réalise-t-il? Cette question demeure sans réponse, car la pièce se termine sur une impasse, celle évoquée par Madame peut-être, quand elle veut «voir l'impasse noire de monde» (CF, 50) pour faire disparaître son amant. Dans *Ne blâmez jamais les Bédouins*, cette impasse est remplacée par la création d'un nouvel être, le Narrateur. Toutefois, à l'instar du personnage de Madame, la réalité demeure pour lui problématique. :

NARRATEUR

Ha. Qu'est-ce qui vit en moi? Ne m'obligez pas. Ne me forcez pas. Ne reculez pas, parce que je suis. Je vous veux. Mais vous devez être. Mes larmes m'embrouillent et je ne sais plus être. Pourquoi? (NB, 92)

Ce nouveau corps qui se réjouit d'être exprime l'espoir, même s'il est à peine formulé, de se connaître. Il menace de surgir à tout instant dans la réalité, celle où il cherche cette connaissance: «Je ne sais pas être ce que vous voulez de moi, affirme le Narrateur, [m]ais je suis.» (NB, 93) Évidemment, Dubois ne propose aucune solution au dilemme qu'il identifie, le corps étant plutôt conçu comme un lieu d'exploration de l'identité. Dans les deux pièces, il s'agit d'un périple auquel le dramaturge met un terme, choisissant par ce geste de souligner un malaise identitaire qu'il associe au *camp*. De surcroît, il décide d'exposer ses personnages aux aléas de la réalité: Madame, dont l'existence est tout à fait performative, en meurt; Michaela, Weulf et Flip se transforment et fusionnent pour devenir le personnage du Narrateur.

Conclusion

Se référant au théâtre gai, Jill Dolan affirme que «notre théâtre constitue notre historiographie; il comprend le passé, le présent et l'avenir; nos pratiques écrivent notre histoire [...]. Le théâtre est notre mémoire culturelle⁴³». Cette affirmation est lourde de conséquences, surtout à la

43. Jill Dolan, «Building at Theatre Vernacular: Responsibility, Community, Ambivalence and Queer Theatre», *Modern Drama*, vol. IX, n° 1, 1996, p. 7. C'est moi qui traduis.

lumière du *camp*. «Technologie du soi», le *camp* permet un riche questionnement des processus identitaires, surtout en ce qui a trait à l'identité gaie ou lesbienne. De plus, dans les pièces étudiées, le phénomène souligne l'importance du corps matériel dans les représentations du corps, sans pour autant concevoir celui-ci comme préexistant ou extérieur aux processus discursifs qui le construisent. Le *camp* articule une tension entre ces stratégies discursives et le corps qui les subit. Évidemment, dans la dramaturgie de Dubois, il ne s'agit pas de résoudre la question des identités gaies. Le «miroir» évoqué par Foucault permet néanmoins de signifier ce qui est invisible, mais reflété à travers le *camp*. Cet invisible, c'est le corps gai, c'est le corps lesbien.