

MAXIME AUBIN

CRÉER ET SE CRÉER :
La figure de l'homosexuel créateur dans la dramaturgie
québécoise depuis 1980

Mémoire présenté
à la Faculté des études supérieures de l'Université Laval
dans le cadre du programme de maîtrise en études littéraires
pour l'obtention du grade de maître ès arts (M.A.)

DÉPARTEMENT DES LITTÉRATURES
FACULTÉ DES LETTRES
UNIVERSITÉ LAVAL
QUÉBEC

2009

© Maxime Aubin, 2009

RÉSUMÉ

Ce mémoire tente de brosser un portrait de la figure de l'homosexuel créateur dans la dramaturgie québécoise depuis 1980. À travers l'examen de neuf pièces représentatives de ce corpus, il s'agit ainsi de démontrer en quoi l'expression de l'identité sexuelle des personnages est liée à la création (théâtre, écriture). En analysant comment les personnages homosexuels de ces pièces sont soumis au regard de la société, notamment en ce qui a trait à l'importance accordée aux rôles généralement dévolus aux genres (masculin/féminin), notre travail cherche à dégager l'influence de la condamnation de l'homosexualité dans le processus d'affirmation de l'identité sexuelle de ces personnages. Il s'agit ainsi d'étudier le mouvement qui mène de l'assignation d'un rôle déterminé à la réinvention de soi. Par ailleurs, le regard diachronique que propose ce mémoire permet d'observer la transformation de la représentation de la figure de l'homosexuel qui s'est opérée dans la dramaturgie québécoise depuis 1980.

REMERCIEMENTS

J'aimerais remercier ma directrice de recherche, Chantal Hébert, dont la patience et les encouragements ne se sont jamais démentis tout au long de la rédaction de ce mémoire.

Un grand merci à Élisabeth Plourde qui a lu avec attention la première ébauche de ce travail. Ses critiques constructives de même que nos rencontres m'ont vraiment permis d'avoir confiance en mes premières intuitions et d'approfondir ma réflexion.

Merci aussi à mes amies, Lucie, Audrey et Rita qui se sont montrées présentes autant dans les moments d'exaltation que dans les moments de découragement.

Enfin, merci à mes parents pour le soutien qu'ils m'ont témoigné tout au long de cette aventure.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	ii
REMERCIEMENTS.....	iii
TABLE DES MATIÈRES	iv
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
Les années 1970 et 1980 : de la répression à l'expression	9
1.1 <i>Hosanna</i> : le déguisement de l'homosexualité	10
1.2 <i>Les Feluettes ou la Répétition d'un drame romantique</i> : la confrontation de la société patriarcale	14
1.2.1 Les instances répressives.....	15
1.2.2 Les instances de légitimation.....	21
1.3 <i>La contre-nature de Chryssippe Tanguay, écologiste</i> : la fécondité dans l'âme.....	24
1.3.1 Une cellule familiale renouvelée	26
1.4 <i>Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans</i> : les revers du génie créatif.....	30
1.4.1 Famille ou auto-engendrement.....	34
1.4.2 Le rôle de la folie.....	35
1.5 <i>26bis, impasse du Colonel Foisy</i> : la nécessité du masque.....	37
1.5.1 L'inversion du genre	39
1.5.2 Garder les catégories intactes	42
1.5.3 Une culture homosexuelle	45
1.5.4 La stratification des identités.....	48
1.6 La sublimation de l'homosexualité.....	51
1.8 Conclusion	51
CHAPITRE II	
Les années 1990 et 2000 : de l'isolement au rapprochement	55
2.1 <i>Aux hommes de bonne volonté</i> : la résistance face à la société.....	55
2.1.1 Mécontentement familial	56
2.1.2 Les ravages du sida.....	59
2.1.3 Une langue singulière.....	63
2.2 <i>La maison suspendue</i> : rendez-vous familial.....	65

2.2.1 Une marginalité assumée.....	65
2.2.2 Le regard d'autrui.....	70
2.2.3 Une façon différente de vivre son homosexualité	75
2.2.4 Tristesse familiale.....	76
2.2.5 Récit de filiation, filiation dans le récit	78
2.3 <i>Motel Hélène</i> : une vie en différé.....	79
2.3.1 Une tendance à la dissimulation	81
2.3.2 Un témoin silencieux.....	84
2.3.3 Le journal intime : révélateur du caractère de son auteur.....	86
2.3.4 Regards croisés.....	89
2.3.5 Un double	93
2.4 <i>Titanica, La robe des grands combats, Edmund C. Asher, Londres, 1968</i> : tradition et subversion.....	95
2.4.1 Une page d'histoire	96
2.4.2 Les devoirs de la royauté.....	97
2.4.3 Les représailles d'un roi	100
2.4.4 Trouver sa voie.....	102
2.4.5 Une œuvre d'art vivante.....	104
2.4.6 Le rôle de l'art	106
2.4.7 Un symbole terni	107
2.4.8 La récupération de l'art	110
2.4.9 La transmission de l'Histoire.....	112
2.5 Conclusion	113
CONCLUSION.....	117
BIBLIOGRAPHIE.....	127
ANNEXE 1	
Liste des pièces présentant une thématique homosexuelle (1968-2008).....	132
ANNEXE 2	
Liste des pièces présentant la thématique de la création artistique (1976-2008).....	137
ANNEXE 3	
Liste des pièces présentant la figure de l'homosexuel et figure du créateur (1973-2008) ..	142

INTRODUCTION

Ce mémoire tentera de brosser un portrait de la figure de l'homosexuel créateur dans la dramaturgie québécoise de 1980 jusqu'à nos jours. Si nous avons choisi de rapprocher les représentations de l'homosexualité à celles de la création, qui occupent toutes deux une place marquée dans le paysage théâtral depuis 1980, c'est que dans nombre de pièces de cette période, ces deux thématiques se recoupent souvent. De plus, ces thématiques proposent un questionnement sur l'identité des personnages qui les mettent de l'avant. Notre travail visera donc à démontrer en quoi l'expression de l'identité sexuelle des personnages homosexuels est liée au travail de création. S'il existe plus d'une analyse sur la figure de l'homosexuel et la figure du créateur dans le théâtre québécois, aucune étude ne s'est attachée à les mettre en parallèle. Nous faisons l'hypothèse que, dans la mesure où la création est une activité qui participe d'une quête identitaire et d'une affirmation de soi, il serait intéressant d'établir le rapprochement avec l'expression de l'homosexualité des personnages, qui repose elle aussi sur ces enjeux.

Dans l'histoire du théâtre au Québec, la thématique de l'identité sexuelle intéresse déjà, dans les années 1970, les auteures féminines qui ont fait émerger le théâtre des femmes. Au sein de ce courant, ces auteures se sont particulièrement intéressées à la déconstruction des codes sociaux et à la nécessité d'exprimer leur singularité sexuelle. Préoccupées par le rôle des femmes dans la société, par les rapports hommes-femmes, ou encore par l'écoute et le respect de leur corps (DESROCHERS, 2001 : 130), les femmes se sont efforcées d'exposer et de dénoncer le carcan imposé par les rôles préétablis et prescrits par la société patriarcale afin de s'exprimer en tant que femmes. Elles prennent la parole avec la conviction qu'elles ne peuvent le faire en camouflant l'essentiel, c'est-à-dire qu'elles sont femmes. Or, le mouvement d'émancipation qui caractérise le théâtre des femmes n'est pas sans rappeler la tendance à l'affirmation de soi du théâtre gay. Participant d'une recherche d'identité dont la sexualité se situe au centre, le théâtre des femmes et le théâtre gay¹ présentent plusieurs

¹ Bien que la forme graphique francisée « gai » se répande de plus en plus, nous avons choisi la forme graphique « gay », empruntée de l'anglais. C'est aussi cette façon d'écrire le terme qu'a choisi Didier Eribon, dont les travaux ont largement contribué à la réflexion de cette étude. En suivant ce dernier, le terme « gay » prendra ici la marque du pluriel alors qu'il demeurera invariable au féminin.

similarités, notamment dans l'attachement à décrire les effets néfastes de la répression et de la solitude. C'est dans cette optique qu'il est permis de croire que le théâtre des femmes a ouvert la voie de l'expression de l'homosexualité au théâtre.

Après la période d'ébullition qui a marqué le théâtre québécois dans les années 1970, celui-ci opère au tournant des années 1980 un virage spectaculaire. Délaissant la dimension essentiellement sociopolitique d'un théâtre chargé d'affirmer l'existence nationale, les auteurs dramatiques se penchent désormais sur l'exploration des désordres privés (PAVLOVIC, 1990 : 42), pour ainsi faire proliférer des personnages marqués par l'introspection. Au plan thématique, la figure de l'artiste prend une ampleur considérable, qui témoigne du désarroi et la détresse engendrés chez les créateurs par le Référendum. Comme le souligne Louise Vigeant, « [...] l'omniprésence de la figure de l'artiste nous force à constater que toute la recherche de l'identité y est reprise à partir du point de départ : dans le geste même de dire, d'écrire, de se dire, de s'écrire » (1991 : 12). La cellule familiale traditionnelle, qui avait occupé une place importante dans les décennies précédentes, est remise en question. C'est dans ce contexte que les auteurs dramatiques s'intéressent à présenter des personnages homosexuels.

Devant la place importante accordée à l'homosexualité dans le théâtre québécois, plusieurs critiques ont proposé des pistes de recherche. Ceux-ci parlent désormais d'un « théâtre gay », expression qui leur permet de rassembler toutes les œuvres dramatiques où est présentée une thématique homosexuelle². Parmi les articles pionniers sur la question se trouve celui rédigé par Jane Moss, « Sexual Games : Hypertheatricality and Homosexuality in Recent Québec Plays ». Dans cet article de 1988, Jane Moss examine trois pièces du théâtre gay de Michel Marc Bouchard, Normand Charette et René-Daniel Dubois³, dans lesquelles l'expérience homosexuelle des personnages est intimement liée à l'univers de la création artistique. Selon elle, le désir homosexuel est souvent interdit, impossible ou insatisfait, laissant ainsi les personnages avec un sentiment de désespoir, de honte ou de perte qui menace de mener à la violence. Le théâtre devient alors le moyen envisagé afin de remplacer une réalité insatisfaisante. Le jeu de rôles auquel les personnages s'adonnent

² Au sujet de la légitimité d'une catégorie littéraire fondée sur le sexe ou la sexualité, voir l'article de Louis-Georges Tin (2000).

³ Ces trois pièces sont respectivement *La contre-nature de Chryssippe Tanguay, écologiste*, *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* et *26bis, impasse du Colonel Foisy*.

fragmente leur psyché, ce qui donne lieu entre autres à une confusion entre les genres (masculin/féminin) aussi bien dans la langue utilisée que dans les comportements adoptés. Le jeu de rôles vient aussi brouiller les frontières entre la raison et la folie, entre la vie et l'art. Un mode de vie théâtralisé permet ainsi aux artistes homosexuels de ces pièces de définir leur propre idéal de beauté et de rejeter l'esthétique hétérosexuelle. Moss soutient par ailleurs que l'introduction du théâtre dans la vie de ces protagonistes ne parvient pas à les libérer des rôles de genres construits par la société. Néanmoins, les pièces examinées, en donnant aux amours du même sexe un droit d'accès à l'expression publique, appellent une réflexion sur le monopole que détient l'hétérosexualité sur le désir sexuel.

En 1990, la revue *Jeu* observe à son tour l'importance du phénomène de la figure de l'homosexuel et fait paraître un dossier intitulé « Théâtre et homosexualité ». Ce dossier propose un questionnement non pas sur l'existence de personnages homosexuels dans le théâtre québécois, mais bien sur leur impact et sur leur importance quantitative. Dans l'article liminaire du dossier, Lorraine Carmelain pose certaines questions :

Que veut dire le théâtre gai ? S'agit-il d'une parole individuelle ou pouvons-nous y lire, malgré les apparences, l'expression de la collectivité québécoise ? [...] Le théâtre gai doit-il, peut-il être mis en parallèle avec le théâtre des femmes des années 1970-1980 ? Les enjeux sont-ils semblables ? Certaines productions remportent-elles le succès qu'on leur connaît parce qu'elles dérangent ? parce qu'il s'agit de spectacles remarquables ? parce qu'elles font l'objet de tolérance ? parce qu'elles suscitent la curiosité du grand public ? parce qu'elles sont soutenues par des instances qui se révèlent comme un protectorat ? (1990 : 7)

C'est autour de ces questionnements auxquels il est difficile de donner une réponse que tournent les observations des auteurs du dossier.

Par ailleurs, les collaborateurs ne sont pas sans remarquer que l'homosexualité provoque encore de fortes réactions à la fin des années 1980. Alors que certains n'y voient pas un véritable sujet d'étude, d'autres ne se sentent pas du tout concernés par la problématique : ils considèrent que la dimension privée de l'orientation sexuelle des dramaturges ne devrait pas se refléter dans la vie sociale ou professionnelle (RONFARD, 1990 : 123). Se défendant bien de vouloir traiter la question seulement pour son aspect subversif, l'équipe de rédaction de la revue cherche à comprendre la signification du phénomène dans le contexte du théâtre québécois. Ainsi, traiter de l'homosexualité place

les critiques devant une foule de questions auxquelles ils ne cherchent pas à répondre définitivement. Leur démarche se veut expérimentale : à défaut de proposer un dossier exhaustif, ils souhaitent plutôt donner des pistes de réflexion. Les questions qui se sont bousculées lors de l'élaboration du numéro donnent donc lieu à des séminaires, retranscrits dans le dossier, au cours desquels les collaborateurs ont pu confronter leurs idées.

Si elle comprend plus aisément que le thème du pays ait pu rallier bon nombre d'auteurs dans les décennies précédentes, alors que la question nationale était au cœur des préoccupations de la société, Carole Fréchette se demande comment interpréter l'attrait qu'exerce l'homosexualité sur le public québécois (1990 : 10). Dans le même article, Fréchette et Michel Vaïs reconnaissent par ailleurs que la nature de leur sujet d'étude leur est vite apparue trop délicate pour pouvoir en traiter comme n'importe quel autre sujet. « Comment exercer librement son sens critique à l'égard du texte ou du jeu, dans une pièce traitant ouvertement d'homosexualité, sans risquer de se voir associé aux conservateurs, à ceux qui persécutent, consciemment ou non, les homosexuels ? » s'inquiète Vaïs (1990 : 13).

Dans l'article « Homo création : pour une poétique du théâtre gai » Robert Wallace soutient qu'un théâtre gay existe bel et bien. Selon sa définition d'un tel type de théâtre, il importe d'abord que l'écrivain exprime publiquement son homosexualité :

[...] 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'œuvre ; il n'est plus (seulement), dès lors, un dramaturge, ou un dramaturge masculin [...], il est un dramaturge québécois de sexe masculin et gai, dont l'œuvre peut être lue comme un produit de la matrice complexe que révèlent ces termes (1990 : 24).

Ainsi, pour le lecteur et pour le spectateur, le fait de savoir que l'auteur d'une pièce est homosexuel autorise d'en faire une « lecture gay », qui permet d'en dégager la polysémie. Une telle lecture illustrerait une vision du monde proprement homosexuelle, où le sentiment de marginalité informerait une sensibilité homosexuelle (WALLACE, 1990 : 25-27). L'écriture homosexuelle procède donc d'une esthétique différente de l'esthétique hétérosexuelle : « [c]e regard différent du dramaturge gai impose à l'œuvre la définition d'un idéal de beauté qui décentre l'esthétique de la perception hétérosexuelle masculine »

(WALLACE, 1990 : 31). Wallace précise en outre : « Dans la mesure où j'utilise [l'expression « regard homosexuel »] en me référant à l'acte de voir, [ce regard] 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 » (1990 : 31). Dans cette optique, la définition que donne Wallace du théâtre gay permet de répondre en partie aux questions posées par Ronfard : une littérature homosexuelle et une réception homosexuelle existeraient⁴.

Dans le domaine des sciences sociales, l'homosexualité a été l'objet de bon nombre de travaux dispersés qui, au fil du temps, se sont organisés. Apparues dans les années 1970, les études gaies et lesbiennes regroupent l'ensemble des travaux, menés au sein de l'université ou en dehors, qui cherchent à établir comme catégories d'analyse le sexe et la sexualité dans différents domaines de la recherche (histoire, histoire littéraire, histoire de l'art, histoire du cinéma, sociologie, anthropologie, sciences politiques et juridiques, etc.). Résolument interdisciplinaires, les études gaies et lesbiennes portent sur :

[...] tout ce qui concerne les relations – sexuelles, affectives, amicales ... – entre personnes du même sexe, ainsi que sur les discours culturels ou politiques, concernant ces sexualités et désirs, mais aussi, plus largement, sur la manière dont sont construites les catégories de la sexualité à une époque ou dans une aire géographique donnée (ERIBON, 2003a : 183).

Visant à briser le tabou du silence, les études gaies et lesbiennes cherchent à reconstituer l'histoire des individus, des communautés, des mouvements à partir de la perspective des homosexuels eux-mêmes. Il ne s'agit pas de connaître les causes de l'homosexualité, mais plutôt de s'interroger sur « [...] l'oppression des personnes homosexuelles, ses formes, ses origines sociales et historiques, ses conséquences sur les individus, de même que sur les liens entre pouvoir et sexualité » (QUIRION, 2002 : 25). Des travaux apparaissant dans les années 1980 et 1990 suivent la voie défrichée par Michel Foucault. Ils s'inscrivent dans la conception constructionniste de l'homosexualité qu'il a élaborée dans son premier volume de *l'Histoire de la sexualité : La volonté de savoir* (1976). Comme le note Didier Eribon, « [i]l ne s'agit plus désormais de retrouver les « homosexuels » dans l'histoire mais plutôt d'essayer de comprendre comment chaque époque a conceptualisé la sexualité, quelles ont

⁴ Cette position est par ailleurs défendue par Jean-François Quirion qui, dans *La représentation de l'identité gaie dans le roman québécois* (2002), étudie l'émergence de la littérature gay dans le contexte québécois.

été les cultures sexuelles de tel ou tel espace géographique, à tel ou tel moment » (2003a : 184).

Au cours des années 1990, les études gaies et lesbiennes ont par ailleurs accordé une place de plus en plus importante à la littérature, principalement dans la foulée des travaux de Eve Kosofsky Sedgwick. Son étude de l'œuvre de Proust, et plus précisément ses réflexions théoriques sur la question du « placard », ont considérablement stimulé le développement de ce champ de recherche (ERIBON, 2003a : 184).

Pour aborder la figure de l'homosexuel créateur, ce travail s'appuiera sur l'analyse de textes dramatiques publiés, et plus particulièrement sur l'étude des personnages qu'ils présentent. Les figures d'homosexuels retenues ici pour analyse ne couvrent évidemment pas l'ensemble des figures que nous a donné cette période. C'est pourquoi une bibliographie des pièces publiées mettant en scène une figure d'homosexuel ou une figure de créateur se trouve à la fin de ce mémoire⁵. Dans l'espace qui nous est imparti, il nous était impossible d'étudier chacune de ces figures, en particulier les représentations de l'homosexualité féminine. Dans le corpus des pièces ayant pour thème l'homosexualité, les gays occupent une place plus importante que les lesbiennes. De plus, le vécu des gays et celui des lesbiennes comportent des distinctions importantes qui font en sorte qu'il est difficile d'aborder la question de façon globale et homogène. Ainsi, les analyses proposées au sujet du rapport au genre, de la socialisation dans la famille, dans la communauté, ne pourraient valoir que partiellement pour les hommes et les femmes, et ce, même si ces objets de réflexion se recoupent et connaissent une évolution assez similaire pour les gays et les lesbiennes. Nous avons donc choisi de ne retenir que les figures masculines qui nous semblaient les plus représentatives et qui ont pris forme sous la plume d'auteurs dont la production a connu le plus de visibilité.

Notre étude cherchera ainsi à démontrer de quelle façon les personnages homosexuels parviennent à témoigner de leur expérience homosexuelle⁶ par le biais de la création. Le premier chapitre s'intéressera d'abord aux pièces publiées dans les années

⁵ Une première bibliographie recense les figures d'homosexuels. La deuxième retrace les figures de créateurs. Une dernière signale les pièces où interviennent à la fois les thématiques de l'homosexualité et de la création. Les titres sont présentés en ordre chronologique de parution.

⁶ L'expression « expérience homosexuelle » renvoie aux situations, aux codes, aux manières d'être et aux identités vécus par les homosexuels.

1970 et 1980. L'analyse de *Hosanna*, publiée en 1978, permettra de voir en quoi Michel Tremblay s'est montré un précurseur dans la représentation de l'homosexuel créateur. Les pièces retenues pour les années 1980, *Les Feluettes ou la Répétition d'un drame romantique* de Michel Marc Bouchard, *26bis, impasse du Colonel Foisy* de René-Daniel Dubois, *La contre-nature de Chryssippe Tanguay, écologiste* de Michel Marc Bouchard, ainsi que *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* de Normand Chaurette, permettront de voir comment les personnages homosexuels ont recours au « monde du spectacle » afin de transcender les normes imposées par la société pour exprimer leur homosexualité. Le second chapitre s'intéressera quant à lui aux pièces des années 1990 et 2000, soit *Aux hommes de bonne volonté* de Jean-François Caron, *La maison suspendue* de Michel Tremblay, *Motel Hélène* de Serge Boucher et *Titanica, la robe des grands combats, Edmund C. Asher, Londres, 1968* de Sébastien Harrisson.

Sans nous priver des études à caractère littéraire qui se sont penchées sur la question, notamment l'article de Jane Moss (1987) cité précédemment et l'ouvrage de John M. Clum (2000) consacré à l'homosexualité dans les théâtres américain et britannique, nous nous tournerons davantage vers les études issues des sciences sociales qui examinent l'homosexualité en tant que phénomène social. Parmi les ouvrages qui retiennent notre attention, mentionnons *Réflexion sur la question gay* (1999) de Didier Eribon, dans lequel l'auteur se donne entre autres pour mission d'analyser comment les homosexuels sont assujettis par les structures sociales. Bien que nous fassions une distinction entre l'homosexualité des personnages et l'homosexualité d'individus « réels », le parti pris de ce mémoire est de les mettre en parallèle. Dans la mesure où le théâtre se veut une manifestation sociale, ces ouvrages permettront d'aborder l'homosexualité dans une perspective plus large que strictement littéraire ou dramatique. L'analyse des éléments inscrits dans le texte dramatique permettra ainsi de découvrir de quelle façon le social trouve des manifestations dans le théâtre.

Les figures de l'homosexualité sont toujours spécifiques à des situations culturelles données : il importe d'observer chacun des personnages homosexuels dans leur contexte. En nous intéressant d'abord au contexte social dans lequel ces personnages évoluent, nous tenterons de constater les effets de la condamnation de l'homosexualité sur la construction de l'identité homosexuelle des personnages. Dans la mesure où un sujet est toujours produit

dans et par la subordination à un ordre, à des règles, à des normes dictées par la société, il est pertinent de chercher à savoir comment ces éléments façonnent la subjectivité des personnages homosexuels. Les pièces retenues mettent-elles en lumière les résultats d'un assujettissement ? Le processus à travers lequel l'importance des rôles sociaux généralement dévolus à chacun des genres ne rend-il pas particulièrement difficile l'affirmation de l'homosexualité des personnages ? Les relations familiales, qui forment l'environnement immédiat des protagonistes homosexuels, sont particulièrement significatives en ce qui a trait à l'expression d'une sexualité vue comme hors norme. Quel rapport entretiennent les personnages à la famille ? Confrontés à un ordre social qui assigne l'homosexualité à un rang inférieur, les personnages retenus se tournent chacun à leur manière vers le monde de l'imagination (théâtre, écriture) afin de témoigner de leur expérience homosexuelle. Pour ceux-ci, le monde des arts ne fournit-il pas un cadre de référence auxquels ils adhèrent afin de suppléer au manque de repères dont ils souffrent dans la société ? Quelle influence la fréquentation d'œuvres d'arts joue-t-elle dans l'édification de leur identité sexuelle ? Dans ce travail, il s'agira ainsi d'étudier le mouvement qui mène de l'assignation à un rôle déterminé par la société à la réinvention de soi.

Par ailleurs, le parcours chronologique proposé dans cette étude vise à mettre en évidence une certaine évolution qui marque la représentation de l'homosexualité dans le théâtre québécois. Malgré les transformations historiques des dernières décennies, les systèmes de l'ordre sexuel n'ont-ils pas maintenu une certaine constance à travers le temps ? Quels changements est-il possible d'observer ? Si, dans les années 1970 et 1980, les personnages homosexuels sont davantage soumis à l'aliénation sociale et au regard d'autrui, les années 1990 et 2000 ne pourraient-elles pas se caractériser par la visibilité des personnages qui parviennent davantage à réaliser leur projet de vie ?

CHAPITRE I

Les années 1970 et 1980 : de la répression à l'expression⁷

Même si la figure de l'homosexuel occupe dans la dramaturgie québécoise une place plus importante à partir des années 1980, il faut rappeler qu'elle n'apparaît pas dans cette décennie. Dans les années 1970, Michel Tremblay, dont l'œuvre se déploie sur plusieurs années, présente des personnages homosexuels, notamment dans son cycle de la Main. Parmi ces pièces se trouve *Hosanna* (1973). Cette œuvre, qui a connu un succès tant critique que public, semble avoir ouvert la voie à une représentation de l'homosexualité qui s'est étendue dans les années qui ont suivies. Si la pièce a surtout été lue comme une métaphore de la situation politique du Québec⁸, il n'en demeure pas moins qu'elle met en scène un personnage aux prises avec une quête identitaire qui repose sur l'affirmation de son identité sexuelle. Comme plusieurs auteurs dramatiques après lui, Tremblay situe la jeunesse de son personnage gay dans le Québec de la première moitié du XX^e siècle pour ainsi laisser voir les dommages causés par la société hétéronormative de cette époque.

En effet, jusqu'à la fin des années cinquante, et plus particulièrement sous le gouvernement de Maurice Duplessis, le Québec vit sous la pesante influence du clergé. Alain-Michel Rocheleau remarque à juste titre que, pendant cette période, les valeurs du Québec étaient encore celles d'une société rurale dans laquelle le père incarnait une forte figure d'autorité (1996 : 118). Soucieuse de garantir une progéniture prolifique permettant d'assurer la survie démographique et culturelle du peuple québécois, l'idéologie patriarcale issue de la religion catholique condamne avec vigueur tout comportement sexuel n'ayant pas pour but la procréation. « Toute sexualité non reproductive et en particulier l'homosexualité, forme paradigmatique de l'acte stérile par essence, [constitue] la configuration la plus achevée du crime contre nature » (2001 : 37) remarque Daniel Borrillo. L'importance accordée à la famille dans la religion catholique implique donc la perpétuation de la race, laquelle ne peut se faire que par l'intermédiaire d'un couple formé

⁷ Ce sous-titre est inspiré du titre de l'ouvrage de Louis-Georges Tin (2000).

⁸ Concernant la question de l'homosexualité comme figure de l'aliénation nationale, voir l'article de Robert Schwartzwald (1991).

par un homme et une femme. Dans cette perspective, l'Église, de même que l'ensemble de la société québécoise qu'elle contrôlait, condamnait toute forme de comportement homosexuel, en accordant l'exclusivité à l'hétérosexualité. L'Église et la société cautionnaient donc une conception de la nature humaine constituée de deux sexes complémentaires, voués à la perpétuation du genre humain. En privilégiant un archétype de la sexualité calquée sur l'ordre dit « naturel », l'Église met ainsi en place une série de conduites visant la normalisation des individus et l'assujettissement des consciences.

1.1 *Hosanna* : le déguisement de l'homosexualité

Publiée en 1973, *Hosanna* expose les problèmes qui accompagnent l'affirmation de soi pour le personnage éponyme. Claude Lemieux, alias Hosanna, est un coiffeur de Montréal qui occupe ses temps libres en personnifiant des femmes. Il forme un couple avec Raymond Bolduc, alias Cuirette, un motocycliste au chômage. Alors qu'elle⁹ discute avec Cuirette, à la suite d'une soirée où elle s'est vue humiliée par ses pairs, Hosanna évoque son enfance dans les années 1940. Hosanna a grandi à Saint-Eustache, un petit village en périphérie de Montréal qui représente bien les valeurs patriarcales traditionnelles, où tout écart par rapport aux normes sociales établies est rapidement jugé et condamné (ROCHELEAU, 1996 : 121). Son passage à l'école s'est avéré particulièrement difficile pour Hosanna qui a été victime de l'homophobie de ses compagnons de classe. Elle relate ainsi :

J'étais en septième année [...] pis j'avais assez l'air d'une fille que tout le monde riait de moi... C'que Saint-Eustache m'a faite, j'm'en crisse, j'm'en sus sortie. Pis ben mieux que la plupart des gars de ma classe qui se tapochaient à cœur d'année pis qui écrivaient partout dans les toilettes de l'école : « Lemieux, la tapette » [...] tout le monde trouvait ça ben drôle ! (TREMBLAY, 1973 : 41)

⁹ Dans la mesure où c'est Hosanna qui est le personnage principal de la pièce, et que le personnage aime à parler de lui-même au féminin, nous avons choisi de désigner Claude/Hosanna au féminin.

Parce qu'il manifeste des comportements ou des caractéristiques physiques attribués généralement au sexe féminin, Claude/Hosanna est victime d'ostracisme. Dans cette optique, Borillo remarque que :

La différence homo/hétéro est non seulement constatée, elle sert surtout à ordonner un régime des sexualités dans lequel seuls les comportements hétérosexuels méritent la qualification de modèle social et de référence pour toute autre sexualité. Ainsi, dans cet ordre sexuel, le sexe biologique (mâle, femelle) détermine un désir sexuel univoque (hétéro) ainsi qu'un comportement social spécifique (masculin/féminin). Sexisme et homophobie apparaissent donc comme des composantes nécessaires du régime binaire des sexualités. La division des genres et le désir (hétéro)sexuel fonctionnent davantage comme un dispositif de reproduction de l'ordre social que comme un dispositif de reproduction biologique de l'espèce. L'homophobie devient ainsi la gardienne des frontières sexuelles (hétéro/homo) et celle du genre (masculin/féminin) (2001 : 6).

La logique du binarisme des sexes fait en sorte que les jeunes hommes sont appelés à agir en hommes, c'est-à-dire à incarner les caractéristiques traditionnellement envisagées comme étant celles de la masculinité, telles que la force physique, l'esprit de compétition et l'insensibilité émotionnelle. En s'écartant de ces normes socialement établies, il devient impossible pour Claude d'acquérir l'acceptation de ses pairs, qui le rejettent sans merci.

Repoussée par les élèves de son école, Hosanna (devenue adulte) blâme sa mère de ne pas avoir su lui apporter le support émotif dont elle avait besoin lorsqu'elle a ressenti pour la première fois, à l'adolescence, des désirs homosexuels. Hosanna l'accuse même d'être responsable du rejet qu'elle a vécu alors qu'elle était enfant. Pour la *drag queen*, le silence de sa mère au sujet de son homosexualité rend celle-ci complice du rejet qu'elle a vécu. Les groupes d'amis, les sports d'équipe sont par ailleurs des lieux où les jeunes garçons sont appelés à affirmer leur masculinité en prouvant « qu'ils ne sont pas des filles ». En encourageant son fils à adopter des comportements féminins et à se méfier des femmes, la mère d'Hosanna l'écarte des réseaux de sociabilité qui auraient pu lui valoir le respect de ses pairs (ROCHELEAU, 1996 : 121). Or, Hosanna est précisément rejetée parce qu'elle échoue à ce type de rituel. Elle relate ainsi l'unique épisode où sa mère et elle ont abordé son homosexualité :

Tu sais c'qu'à m'a dit, ma mère, quand à l'a appris que j'étais de même, hein ? [...] J'étais en septième année... pis j'avais assez l'air d'une fille que tout le monde riait de moi... [...] Mais c'qu'à m'a faite, « elle », par exemple...

(Silence.) A d'vait le savoir avant que j'y dise, que c'est que tu veux, tout le monde le savait. C'est-à-dire que tout le monde l'avait décidé ! Tout le monde l'avait vu ! Tout le monde l'avait deviné ! Tout le monde s'en était parlé ! Pis tout le monde trouvait ça ben drôle ! Moé, quand j'me sus rendue compte que c'était vrai... Quand j'ai vu qu'être tapette ça voulait pas juste dire que t'as l'air d'une fille, une vraie fille, pis que tu peux t'arranger pour y arriver...[...] Quand j'me sus rendue compte que les gars de mon école, les plus vieux, les grands de neuvième ... m'attiraient... j'ai été voir ma mère ! Cibole ! C'est-tu assez niaiseux à ton goût ! J'ai été assez naïf pour penser qu'à... m'aiderait... oubedonc qu'à m'expliquerait c'que ça voulait dire... Ma mère m'avait toujours dorlotée, pis embrassée, pis déguisée, pis qui arrêta pas de me dire que toutes les femmes sont dangereuses pis que je devrais pas m'en approcher parce qu'a voulait me garder avec elle... que j'étais son bâton de vieillesse, comme à disait... Pis qu'à l'avait peur qu'une femme vienne me voler un jour... [...] Ben, sais-tu c'qu'à m'a répondu, ma mère, quand j'y ai dit que j'avais commencé à coucher avec les homme ? A m'a dit : « Si t'es de même mon p'tit gars, au moins, choisis-toé s'en des beaux ! » C'est toute. Rien d'autre. Pis à pensait qu'à me garderait ! (TREMBLAY, 1973 : 41-42)

Comme plusieurs gays de son époque, Hosanna a découvert son homosexualité sans avoir de cadre de référence pour l'aider à comprendre sa sexualité et ses sentiments (ROCHELEAU, 1996 : 122). La défaillance de sa mère à cet égard a ainsi eu pour effet de nourrir le ressentiment d'Hosanna, ressentiment qui l'a amenée à quitter Saint-Eustache pour Montréal. Mais non seulement la ville l'éloigne de sa mère, elle lui permet également de vivre son homosexualité plus librement. Comme le rappelle Didier Eribon, la ville a souvent été le refuge pour les homosexuels, parce qu'elle

est un monde d'étrangers. C'est ce qui permet de préserver l'anonymat et donc la liberté, contrairement aux contraintes étouffantes des réseaux d'interconnaissances qui caractérisent la vie dans les petites villes et les villages, où chacun est connu et reconnu de tous et doit cacher qui il est d'autant plus qu'il s'écarte de la norme (1999 : 38).

De plus, la ville a l'avantage d'offrir des espaces de sociabilité. Elle permet ainsi à Hosanna de surmonter sa solitude en lui donnant l'opportunité de rencontrer d'autres homosexuels. Même à la suite de son départ de Saint-Eustache, la mère et le fils évitent encore d'aborder le sujet de l'homosexualité de ce dernier. La loi du silence qui s'instaure entre eux place ainsi leur relation sous le signe du déni. Lors des visites de sa mère à Montréal, Hosanna fait semblant de vivre en parfait célibataire, et ce, même si de nombreuses traces de son homosexualité demeurent visibles partout autour de lui. Ni la vue du maquillage d'Hosanna, ni la présence de Cuirette n'amènent la mère à soulever la question.

L'expérience du rejet de l'homosexualité laisse Hosanna aux prises avec une cicatrice émotionnelle. Ayant grandi dans un milieu où l'hétérosexualité est la seule sexualité acceptée et acceptable, où les homosexuels sont vus comme des pervers trahissant leur sexe biologique, Hosanna laisse voir les conséquences que cet horizon d'injures peut avoir sur le développement d'un individu. L'injure

[...] ne cherche pas à me communiquer une information sur moi-même. Celui qui lance l'injure me fait savoir qu'il a prise sur moi, que je suis en son pouvoir. Et ce pouvoir est celui de me blesser. De marquer ma conscience de cette blessure en inscrivant la honte au plus profond de mon esprit. Cette conscience blessée, honteuse d'elle-même, devient un élément constitutif de ma personnalité (ERIBON, 1999 : 30).

Son expérience d'un environnement hostile à l'homosexualité conduit Hosanna à intérioriser l'homophobie. La haine de soi qui en résulte fait ainsi en sorte qu'Hosanna rejette son sexe biologique en cherchant à incarner une femme. La blessure qu'elle a vécue enfant l'amène ainsi à reconstituer son identité en cherchant à triompher dans la société des *drag queens*. Eribon remarque que le sentiment d'être anormal nourrit « [...] les énergies par lesquelles les gays se créent et se recréent des personnalités » (1999 : 50). En reprenant les termes d'Eve Kosofsky Sedgwick, il évoque la « “source d'énergie transformationnelle” qu'est la honte éprouvée dans l'enfance » (1999 : 51). Cette source d'énergie est palpable dans le cas d'Hosanna qui, pour échapper à l'humiliation qu'elle a vécue dans sa jeunesse et à son manque de repères familiaux, met tout en œuvre pour faire sa place en tant que personnificateur féminin.

Hosanna en vient ainsi à incarner une actrice mythique, Elizabeth Taylor, qui non seulement bénéficie d'une grande renommée, mais qui par son métier est appelée à jouer plusieurs rôles. Hosanna privilégie celui de la reine égyptienne Cléopâtre, symbole de beauté suprême. Cette identification à l'icône qu'est Cléopâtre correspond en fait au désir d'Hosanna d'obtenir une forme de reconnaissance sociale auprès de ses pairs, reconnaissance qu'elle n'a jamais pu trouver dans sa ville natale. « [A]ussitôt que j'ai fini ma neuvième, j'ai sacré mon camp à Montréal avec le premier bum venu. Pis... chus devenue Hosanna, petit à petit, échelon par échelon... Hosanna, la fille à gars de bicycle ! La coiffeuse à bums ! La folle à motards ! (TREMBLAY, 1973 : 42), raconte-t-elle à Cuirette. Le travestissement devient ainsi pour Hosanna l'occasion de transcender

temporairement son manque de pouvoir et son manque d'estime personnelle. Le monde d'illusions et d'artifices dans lequel elle s'insère lui permet ainsi de vivre son homosexualité plus librement : c'est la consommation de ses fantasmes qui la font rêver, qui la maintient en vie.

Au cours d'une soirée costumée organisée dans un bar gay, Hosanna s'apprête à triompher – bonheur suprême – dans son cercle de connaissances en incarnant son idole, Elizabeth Taylor, dans son rôle de Cléopâtre. Une fois sur place, Hosanna se voit toutefois humiliée par ceux qu'elle comptait surpasser : alors qu'elle souhaitait éblouir l'assemblée par la beauté de son travestissement, Hosanna se retrouve au milieu d'une assemblée dont les participants ont tous revêtus le même costume qu'elle afin de tourner en dérision la fierté qu'elle avait d'incarner son actrice préférée. Au terme de cette soirée où elle s'est vue rabaisée, Hosanna doit à nouveau reconstituer son identité blessée. L'échec de son triomphe dans le monde des *drag queen* la force ainsi à accepter qui elle est, en l'occurrence un homme. La pièce se clôt alors qu'Hosanna déclare à Cuirette :

Cléopâtre est morte [...] ! *Elle se lève lentement, enlève son slip et se retourne, nue, vers Cuirette.* R'garde, Raymond, chus t'un homme ! Chus t'un homme, Raymond ! Chus t'un homme ! Chus t'un homme ! Chus t'un homme !
(TREMBLAY, 1973 : 69)

La pièce de Tremblay montre comment la discrimination envers les homosexuels peut prendre plusieurs formes, notamment celles du rejet des membres de la famille et des compagnons de classe, dont l'effet le plus pernicieux est sans doute d'avoir intériorisé l'homophobie, phénomène qui fait en sorte qu'Hosanna est contrainte à se forger une identité artificielle. Ce que donne à voir la pièce, c'est comment le monde du spectacle peut s'avérer un lieu privilégié pour affirmer une identité autrement stigmatisée par la société.

1.2 *Les Feluettes ou la Répétition d'un drame romantique : la confrontation de la société patriarcale*

Michel Marc Bouchard, que certains considèrent à plusieurs égards comme l'héritier de Michel Tremblay (GODIN et LAFON, 1999 : 62), publie sa pièce la plus connue, *Les*

*Feluettes ou la répétition d'un drame romantique*¹⁰, en 1987. Comme Tremblay avant lui, mais quelques quinze ans plus tard, Bouchard ancre sa dramaturgie au cœur d'une société où les personnages homosexuels viennent briser des tabous. Le procédé du théâtre dans le théâtre retenu par Bouchard lui permet de faire s'entrechoquer différents niveaux de réalité. Le premier niveau se situe dans une prison, où un groupe de prisonniers séquestre l'évêque Jean Bilodeau. Sous la direction de Simon Doucet, les prisonniers rejouent des événements vieux de quarante ans, alors que Doucet et Bilodeau étaient étudiants au collège Saint-Sébastien de Roberval. Le deuxième niveau de la pièce se compose précisément de ces scènes de 1912, qui retracent la relation amoureuse trouble qui lie Simon à Vallier de Tilly, un jeune aristocrate français ruiné et exilé, ainsi que le rôle décisif qu'a joué le jeune Bilodeau dans les circonstances de la mort de Vallier, pour laquelle Simon s'est injustement vu condamné.

Dans la société patriarcale que Bouchard dépeint au second niveau de la pièce, l'ordre social influence les comportements de l'ensemble de la distribution. Les personnages qui évoluent aux côtés de Simon et de Vallier – parents, compagnons de classe et hommes d'Église – participent à composer un portrait de la société québécoise rurale du début du siècle qui se caractérise par son puritanisme, sa xénophobie et son intolérance.

1.2.1 Les instances répressives

D'abord, le puritanisme se perçoit par le biais de la condamnation du théâtre par les mères des collégiens et par les autorités religieuses qui voient dans cette activité une atteinte à la morale chrétienne. Les mères du village, qui désignent les costumes inspirés de l'Antiquité proposés par le père Saint-Michel par les termes « cochonneries », « cache-fesses » et « chatouille-la-raie » (BOUCHARD, 1987 : 34), s'élèvent contre l'ecclésiastique qu'elles dénoncent au supérieur du collège. L'indignation du groupe de parents a pour effet de mettre un terme aux projets artistiques de l'enseignant qui est entre autres sommé de quitter la ville. Les mères du village, toujours invisibles mais sans cesse rappelées par les

¹⁰ Dans la suite de l'analyse, nous utiliserons le titre abrégé « *Les Feluettes* » pour faire référence à la pièce.

paroles de Bilodeau, représentent l'opinion publique de Roberval et exhibent du coup comment la méfiance à l'égard de la différence est communément nourrie par les citoyens du village. Le rejet des comportements qui s'écartent de la norme, soupçonnés de menacer la cohésion culturelle et morale de la communauté, est ainsi appuyé par la force du nombre qui s'efforce de vivre sous le couvert des apparences.

La xénophobie, issue du conservatisme qui caractérise le Québec de l'ère de Duplessis, tire son origine d'une opinion communément acceptée et orientée vers la méfiance à l'égard de celui qui est étranger. À titre d'exemple, le jeune Bilodeau incarne le rejet des immigrants alors qu'il affirme à Vallier « [s]i tu parlais comme tout le monde, maudit importé ! Ça débarque icitte avec pas une cenne, ça s'fait instruire aux frais des curés, ça nous vole nos amis pis ça se permet de nous parler avec le bec en trou de cul de poule. Maudite race d'importés ! » (BOUCHARD, 1987 : 35).

Outre la xénophobie, *Les Feluettes* soulève aussi le problème de l'intolérance à l'expression des amours homosexuels. Alors qu'ils répètent *Le martyr de saint Sébastien* de Gabriele d'Annunzio en vue d'un spectacle de fin d'année, Vallier et Simon peinent sur une scène où les deux personnages masculins doivent témoigner de leur affection. Ils craignent de se laisser aller à exprimer la passion des personnages, dans la mesure où cette scène, qui présente deux hommes s'avouant leur amour, pourrait les humilier face à leur public. Le malaise est remarqué par le père Saint-Michel qui tente de convaincre ses étudiants qu'il est possible pour un homme, du moins dans la reconstitution d'un drame religieux, d'exprimer son amour pour un autre homme :

J'admets que ces marques d'affection ne sont pas très courantes à Roberval, mais saint Sébastien est votre amour et il vous demande de le tuer. Imaginez que la personne que vous aimez le plus au monde vous demande un pareil service... (*Se reprenant* :) sacrifice. C'est un moment d'amour ultime ! (BOUCHARD, 1987 : 28)

Même si les marques d'affection entre personnes du même sexe sont commandées par une œuvre de fiction, Simon demeure conscient que la pièce qu'ils préparent risque de choquer l'opinion publique :

SIMON

Pensez-vous qu'y va aimer not'séance, le député ? Les gars qui s'flattent pis qui se menouchent sus une scène, ben c'est pas c'que le monde de Roberval aime le plus. Quand j'ai passé ma main dans les cheveux de Vallier, l'an passé...

VALLIER

J'étais un cheval. Ça n'a aucun rapport.

SIMON

Ben justement, même si t'étais rien qu'un cheval, on aurait dit que pendant quecques minutes, la salle a été dégoûtée de l'équitation ! (BOUCHARD, 1987 : 29-30)

Dans la culture judéo-chrétienne qui prévaut dans la communauté rurale de Roberval, l'hétérosexualité est le seul comportement susceptible d'être qualifié de « naturel ». Sous cette influence, la relation homosexuelle qui lie Simon et Vallier est rapidement regardée par l'Église et la société qu'elle gouverne comme une menace à l'impératif de procréation et, par conséquent, à la société patriarcale. Bilodeau énonce clairement de quoi Vallier et Simon sont coupables : « Ta maladie Simon, c'est que tu fais [...] des affaires avec Vallier comme si y était une fille [...] Pis le plus grave, c'est que lui, y est tellement malade qu'y appelle ça de l'amour » (BOUCHARD, 1987 : 38-39). Du point de vue de Bilodeau, Simon et Vallier contreviennent aux lois de l'Église parce qu'ils ne respectent pas la complémentarité des sexes. En effet, Bilodeau considère toute autre définition de l'amour comme une maladie.

Mais l'homophobie ne se manifeste pas seulement par l'hostilité à l'égard de ceux qui ne respectent pas le rôle déterminé par leur sexe. Elle se perçoit aussi par la discrimination de certains individus en raison de leur genre. Ce type d'homophobie, que Borrillo nomme *homophobie générale*, se caractérise par « [...] une forme générale d'hostilité à l'égard des comportements opposés aux rôles sociosexuels préétablis » (2001 : 17). C'est ainsi que les individus qui font preuve ou à qui l'on impute des comportements attribués à l'autre sexe se voient victimes d'ostracisme. La logique du binarisme dont il a été question pour Hosanna prévaut aussi dans le cas de Vallier. Raffiné donc non viril, celui-ci se révèle l'antithèse du garçon québécois typique qui se veut davantage sportif et habile dans les travaux manuels. Bilodeau insiste précisément sur sa différence lorsqu'il le

surnomme le « Feluette¹¹ » (BOUCHARD, 1987 : 23) en raison de sa trop grande émotivité. L'insulte est par ailleurs reprise dans le titre de la pièce, soulignant, comme l'affirme Hélène Richard, « [...] la cruauté presque enfantine de la société québécoise d'une certaine époque dominée par le puritanisme catholique et la xénophobie » (RICHARD, 1989 : 17).

En cherchant à retracer les causes de l'homophobie, Borrillo affirme que celle-ci est entre autres causée par la construction de l'identité sexuelle qui fonctionne par antagonisme (2001 : 85). Pour affirmer sa masculinité, l'homme doit se dissocier des comportements typiquement féminins. Dans le cas de Vallier, les quolibets dénoncent davantage le non-respect des attributs masculins prédéterminés qu'ils n'évoquent l'orientation sexuelle du personnage qui en est victime. L'attitude homophobe

permet de dénoncer les dérapages et les glissements du masculin vers le féminin et vice versa, de telle sorte qu'une réactualisation constante s'opère chez les individus en rappelant leur appartenance au « bon genre ». Tout soupçon d'homosexualité semble ressenti comme une trahison susceptible de mettre en question l'identité la plus profonde de l'être (BORRILLO, 2001 : 17).

Dans une société fortement marquée par la domination masculine, les manquements aux codes de la virilité sont rapidement assimilés à une opposition au modèle hétérosexuel socialement admis.

Par ailleurs, les termes par lesquels on désigne l'homosexualité dans *Les Feluettes* mettent en lumière la façon dont l'homosexualité était perçue au début du XX^e siècle. Bilodeau rapporte en ces termes les paroles de sa mère au père Saint-Michel :

A l'a dit que plus vous faites des séances, plus vous êtes malade, pis qu'y'a des gars comme Vallier pis Simon qui sont en train d'attraper vot' maladie. Mme Lavigne pis Mme Scott, y disent que vous êtes comme la peste [...] pis quand y'a la peste en quecque part, ben y faut s'en aller, ou ben se débarrasser d'elle (BOUCHARD, 1987 : 35).

À travers les propos de la mère de Bilodeau, qui compare l'homosexualité à une maladie contagieuse, Bouchard rappelle qu'à une époque, le discours médical s'est approprié l'homosexualité dans le but d'en faire une pathologie (BORRILLO, 2001 : 57). Lorsque

¹¹ En québécois, le terme « feluette » désigne la trop grande sensibilité d'une personne. Le mot provient de la déformation de la prononciation de l'adjectif « fluet », qui désigne le caractère mince et fragile d'une partie du corps (MENEY, 2003 : 813).

Simon et Vallier demandent à Bilodeau à quelle maladie il fait allusion, celui-ci s'appuie plutôt sur une lecture des textes bibliques :

C'est pas une maladie qui se voit sus vous autres. C'est en dedans de vous autres. Ça vous brûle en dedans comme les flammes de... de l'enfer, même que c'est déjà l'enfer. Quand je vous ai surpris, la semaine passée, dans le grenier du collège, ben je l'ai vu vot' maladie. Dieu, y a faite pleuvoir du souffre pis du feu sur Sodome pis Gomorrhe à cause de ça. Y a dit : « Que j'en voye pus un faire ça, parce qu'y va arriver la même affaire » (BOUCHARD, 1987 : 36).

Pour le jeune Bilodeau, qui deviendra d'ailleurs évêque, la référence au châtement dont furent victime Sodome et Gomorrhe sert d'argument afin de justifier l'immoralité de la conduite de Vallier et Simon, en plus de les mettre en garde. L'hostilité dont il fait preuve à l'endroit du couple n'est donc pas seulement une haine personnelle ; elle se trouve validée par la religion. L'injure ne se traduit pas simplement par les paroles hostiles visant à attaquer un individu, elle : « n'est que la forme ultime d'un continuum linguistique qui englobe aussi bien le ragot, l'allusion, l'insinuation, le propos malveillant ou la rumeur que la plaisanterie plus ou moins explicite, plus ou moins venimeuse » (ERIBON, 1999 : 74).

L'attitude répressive atteint toutefois son apogée chez Timothée Doucet, le père de Simon. En dépit de la fierté qu'il ressent envers son fils, Timothée est incapable de tolérer tout manquement à l'image idéalisée qu'il a forgée pour son enfant. Simon raconte à Vallier la réaction de son père après qu'on lui ait appris qu'il avait embrassé Vallier :

Y avait les yeux d'un chien enragé quand y m'a trouvé. Y m'a agrafé par le bras, pis y m'a amené chez nous. Arrivé chez nous, y est viré fou. Y a sorti des robes qu'on a gardées de maman après qu'a soye morte pis y m'a dit : « C'est-y comme ça que tu veux t'habiller ? C'est-y comme ça ? » Y m'a attaché sus l'lit pis là, y a bu du gin, au moins un quarante onces... Y a pris l'fouette... Y m'a dit : « Comment c'qu'y a eu de flèches, ton maudit saint ? » (*Un temps*) J'ai perdu connaissance deux ou trois fois, mais y'a continué jusqu'à ce que j'aye mes 22 coups de fouette. Pis y frappait ! Y frappait ! Y frappait ! Pis encore ! Pis encore ! Pis encore ! (BOUCHARD, 1987 : 61)

La réaction de Timothée Doucet montre comment l'expression de l'amour homosexuel n'est pas la bienvenue dans l'espace public. En effet, la relation entre Simon et Vallier s'est développée dans la sphère privée : le fanil et le grenier du collège. Or, Simon tire de graves conséquences de son attirance homosexuelle lorsque sa relation avec Vallier traverse du côté de la sphère publique.

La sphère publique exige que l'on porte le masque de l'hétérosexualité et que l'on cache l'identité « anormale » ; la vie publique est fondamentalement liée à l'hétérosexualité, et elle exclut ce qui s'en écarte. L'on peut même dire que l'hétérosexualité est l'une des caractéristiques majeures, fondatrices, même, de ce qu'on peut désigner l'espace public : elle y est affichée, rappelée, manifestée à chaque instant, dans chaque geste, dans chaque conversation [...] [L]a sphère publique est le lieu où les homosexuels ne peuvent manifester leur affection, se prendre par la main, s'embrasser... sous peine d'être insultés, agressés (ERIBON, 1999 : 151).

Pour sa défense, Timothée Doucet clame qu'il cherche d'abord et avant tout à respecter la mémoire de sa défunte épouse à qui il a promis de veiller sur Simon, « le plus bel enfant depuis la naissance de Notre Seigneur » (BOUCHARD, 1987 : 44). Il explique ainsi les raisons qui l'ont mené à punir son fils aussi violemment : « Le bon Dieu nous donne des enfants pour les élever, leur apprendre à vivre ; des fois y faut être plus dur avec eux autres pour les garder dans le droit chemin [...] » (BOUCHARD, 1987 : 83). Les responsabilités que lui impose son devoir de père l'amènent à prendre son rôle très au sérieux.

La violence physique dont Simon est victime le conduit à mettre fin à sa relation avec Vallier : « J'veux pus rien savoir de toé. C'est fini le grenier, le fanil, les garde-robes, le lac ! As-tu pensé qu'à chaque fois que j'vas être avec toé j'risque de m'faire battre ? Y faut que j'pense aux filles ast'heure » (BOUCHARD, 1987 : 62). Dans l'espoir de sauver les apparences, Simon développe une relation avec Lydie-Anne de Rozier. Cette relation demeure toutefois artificielle, comme le souligne Lydie-Anne : « [...] tu m'a embrassée sur la terrasse ? Dans les magasins ? Dans la rue ? Seulement dans les endroits publics ? Je te ferai remarquer que ces cinq petites secondes, ici et là, étaient trop minces pour meubler mon plaisir depuis trois mois » (BOUCHARD, 1987 : 88). Le comportement hétérosexuel de Simon n'est qu'un masque qui ne lui permet pas d'étouffer ses sentiments pour Vallier. En adoptant un tel comportement, Simon cherche avant tout à se conformer aux volontés de son père et des citoyens de Roberval. Comme le remarque Eribon :

[...] la subjectivité d'un homosexuel se constitue dans un processus d'éducation de soi-même et par la sévère autodiscipline qu'il doit s'imposer à chaque instant, à chaque geste, « pour paraître aussi normal que les autres ». L'effet à long terme de l'injure et de la haine (ici de l'agression physique sur un autre) s'inscrit dans les corps et opère par le consentement qu'on accorde à l'ordre

dont elles sont le rappel, par la soumission à l'injonction qu'elles contiennent à masquer sa personnalité et ses désirs et à rentrer dans le rang (1999 : 143).

C'est ainsi que la haine à laquelle doit faire face Simon le force à mentir aux autres aussi bien qu'à lui-même.

1.2.2 Les instances de légitimation

La mère de Vallier adopte pour sa part une attitude opposée à celle de Thimothée Doucet. Contrairement à ce dernier, la comtesse de Tilly n'est pas offusquée de l'amour homosexuel de son fils. Avec le père Saint-Michel, elle demeure l'une des seules figures d'acceptation de l'homosexualité de la pièce. Ses concitoyens la considèrent toutefois folle parce qu'elle s'est créé un univers parallèle afin de compenser la perte de son ancien style de vie noble. Ce refus de se raccrocher au réel la discrédite en la présentant uniquement sous l'angle d'une figure parentale défaillante. Le monde illusoire dans lequel elle se réfugie lui est pourtant salutaire, comme en témoigne Vallier : « Elle n'est pas folle. Elle joue. Elle joue. Si elle n'avait pas cru à ses histoires, elle n'aurait pu survivre dans la pauvreté et l'isolement où nous a laissés mon père » (BOUCHARD, 1987 : 62). En encourageant son fils à adopter le même comportement, elle permet à celui-ci de vaincre ses inhibitions afin de vivre jusqu'au bout son amour pour Simon, amour pour laquelle elle ne nourrit aucun préjugé. La capacité à se réfugier dans un monde imaginaire se révèle d'ailleurs son principal legs à son fils. Avant de mourir, elle conseille à Vallier : « Ne gâchez pas mon héritage, cessez de pleurer, de gémir sur votre sort, et jouez Vallier. Jouez ! » (BOUCHARD, 1987 : 113).

Au cours de la pièce, Vallier aura l'occasion de mettre en pratique les conseils de sa mère. Le personnage du père Saint-Michel, qui est chargé de mettre en scène le *Martyre de saint Sébastien*, joue à cet égard un rôle de catalyseur. En effet, l'ecclésiastique a su capter l'amour qui se cache derrière la relation qu'entretiennent Simon et Vallier, alors que l'entourage de ces derniers (à l'exception de la comtesse de Tilly) n'y voit qu'une forme de dépravation. Ainsi, en remarquant qu'ils hésitent à jouer de façon convaincante les scènes d'amour masculin, le père Saint-Michel leur explique comment le théâtre est le lieu

privilegié pour briser des tabous et surmonter ses peurs : « Au théâtre, on peut tout faire vous savez. On peut réinventer la vie. On peut être amoureux, jaloux, fou, tyran ou possédé. On peut mentir, tricher. On peut tuer sans avoir le moindre remords. On peut mourir d'amour, de haine, de passion » (BOUCHARD, 1987 : 30-31). L'enchâssement du *Martyre de saint Sébastien*, qui traverse l'ensemble de la pièce de Bouchard, montre comment Vallier et Simon en viennent à exprimer leurs sentiments. « En terme d'identité, remarque Shawn Huffman, un glissement s'opère, car l'initiation au texte permet aux jeunes gens de s'approprier une identité personnelle, mais jusqu'alors inexprimable. La pièce insérée constitue donc un modèle identitaire et sert d'initiation à ceux qui la répètent » (2001 : 85). Les émotions qui sont déployées dans le cadre fictionnel de la pièce enchâssée font écho à celles des personnages, permettant ainsi à ces derniers de se les approprier :

VALLIER

Ainsi, je m'avance vers toi avec passion et, comme emporté par une fougue qui jusqu'alors m'était inconnue, j'étreins ton corps. (*Vallier se colle au corps de Simon. Délaissant le ton théâtral :*) Dis-moi que tu m'aimes et je te tue !

SIMON, *refusant de reprendre les mots de Vallier*

J'suis ben avec toé. (Bouchard, 1987 : 31)

Ainsi, sous le couvert de la liberté artistique qu'autorise le théâtre, le couple parvient, du moins l'espace d'un moment, à laisser tomber ses inhibitions afin de vivre son amour sans entrave. La phrase du père Saint-Michel citée plus haut devient emblématique pour Simon et Vallier alors qu'ils semblent la prendre au pied de la lettre. En choisissant de mettre en pratique d'abord les conseils de la comtesse de Tilly – jouer jusqu'au bout –, puis ensuite ceux du père Saint-Michel – mourir d'amour au théâtre –, les deux amants en viendront à tenter de se donner la mort réciproquement (tentative qui échouera dans le cas de Simon). La pratique artistique offre aux personnages homosexuels un certain degré d'assurance qui leur confère le courage nécessaire pour faire fi du regard de la société et pour se laisser aller dans le jeu de l'amour – au sens littéral comme au sens figuré. L'art est en effet un médium ambivalent : d'un côté, il permet à celui qui le pratique de cacher sa nature profonde par le biais de simulacres fictionnels, alors que de l'autre, il permet de l'exprimer.

Dans *Les Feluettes*, les allusions à l'Antiquité qui se trouvent dans le *Martyre de saint Sébastien*¹² contribuent elles aussi à légitimer l'homosexualité dans la mesure où, à cette époque et dans ce contexte culturel, l'homosexualité n'était pas vue négativement par la société et, du coup, était pratiquée par une grande proportion d'hommes. Cependant, la légitimation de l'homosexualité ne s'opère pas seulement à l'aide de cette référence antique chez Bouchard. Par le biais du *Mystère de saint Sébastien*, l'auteur dramatique récupère les univers religieux et mystiques qui relèvent du genre du mystère. En effet, l'héroïsme, l'ambiguïté sexuelle et la démesure, présents dans la pièce de d'Annunzio, sont repris par Bouchard dans le but de donner une image forte et hautement idéalisée de l'homosexualité. Bien que la question homosexuelle ne soit pas explicitement présente chez d'Annunzio, Bouchard transpose plusieurs composantes de la mystique chrétienne dans le but de faire de Simon/saint Sébastien et Vallier/l'archer des archétypes de l'amour homosexuel. L'histoire de ces deux Robervalois dépasse la simple anecdote : rien n'est banal ou quotidien dans cette histoire où on est prêt à mourir pour l'amour de son amant.

Dans cette pièce de Bouchard, le problème des personnages n'est pas tant leur orientation sexuelle que l'homophobie qu'ils ont intériorisée, leur acceptation des jugements de la famille, de la médecine et de la religion. Dans ces conditions, les actions des personnages homosexuels deviennent pour eux des performances théâtrales par lesquelles ceux-ci parviennent à exprimer leur amour. Les performances de Vallier et Simon sont toutefois observées et jugées par Bilodeau qui se veut à la fois un représentant de la norme sociale et de la religion et un intrus dans le cadre fictionnel qu'ils ont intégré. Le jugement de la société offert par Bilodeau semble accepté par Vallier et Simon : incapables de faire face au regard de la société, les deux amants tenteront de mettre fin à leurs jours. La pièce suggère que ceux qui ne sont pas hétérosexuels doivent soit jouer pour survivre, c'est-à-dire se transformer eux-mêmes et transformer imaginativement un monde dans lequel ils sont rejetés, ou encore mourir. En effet, dans la société patriarcale dépeinte par Bouchard, l'homosexualité doit demeurer invisible. Ainsi, seul le théâtre (et le cadre fictionnel qu'il déploie) permet aux homosexuels d'exprimer leur identité sexuelle.

¹² La pièce de Gabriele d'Annunzio auquel Bouchard fait allusion fut écrite en 1911. Cependant, dans cette pièce, d'Annunzio reprend le mythe de saint Sébastien qui tire son origine de l'Antiquité romaine.

1.3 La contre-nature de Chryssippe Tanguay, écologiste : la fécondité dans l'âme

Dans la pièce qui l'a fait connaître au public en 1984, Michel Marc Bouchard présente une fois de plus des personnages homosexuels aux prises avec le regard désapprobateur de la société. Dans *La contre-nature de Chryssippe Tanguay, écologiste*¹³, le couple formé par Louis et Jean veut adopter un enfant. Pour ce faire, les deux hommes doivent subir une évaluation par le service des adoptions. L'action de la pièce prend place dans le théâtre que Louis a conçu afin de le substituer à sa propre vie. Louis et Jean jouent respectivement les rôles de Chryssippe et de Laïos, alors qu'ils demandent à Diane, qu'ils ont engagée, d'incarner tous les personnages féminins qui ont eu une influence sur eux. Comme le souligne Yves Dubé dans la préface du texte de Bouchard, le personnage de Diane, par les nombreux rôles qu'elle endosse, « représente à lui seul tout le monde extérieur à ce couple : les familles, les influences, la société » (BOUCHARD, 1984 : XI). Louis et Jean ignorent toutefois que Diane est en fait une enquêteuse que l'agence d'adoption a envoyée dans le but de déterminer s'ils sont aptes à adopter un enfant.

Dans le jeu de rôles auquel ils font participer Diane, Jean et Louis revivent les épisodes marquant de leurs vies respectives, épisodes qui ont contribué à forger leur identité : la découverte de leur homosexualité, la relation avec leur mère, le premier amour, la découverte de leur homosexualité par les autres vécue dans la honte, la tentative désastreuse de former un couple hétérosexuel. Par exemple, dans l'une des scènes de la pièce, Diane défend le rôle d'une religieuse qui a surpris Jean au lit avec un autre garçon. Comme dans *Les Feluettes*, le discours que tient la religieuse rappelle les commandements hérités de la tradition judéo-chrétienne qui perçoivent l'homosexualité comme un crime : « Savez-vous ce que la Bible raconte sur ce genre de perversion ? 'Tu ne devras pas coucher avec un homme comme on couche avec une femme. C'est une chose détestable. Lorsqu'on couche avec un mâle comme on couche avec une femme...' » (BOUCHARD, 1984 : 13).

¹³ La pièce sera désignée par « *La contre-nature* » dans la suite du texte.

Cependant, l'environnement hostile à l'homosexualité ne se rencontre pas seulement dans les scènes qui évoquent le passé des personnages homosexuels. En effet, le milieu social dans lequel évolue les personnages homosexuels influence leur façon de vivre leur sexualité toute leur vie durant. À ce titre, *La contre-nature* montre par exemple comment la question de l'homosexualité peut être délicate au travail. Au cours de la pièce, Jean/Laïos est congédié du garage où il est mécanicien parce qu'il est gay. C'est Diane qui lit la lettre dans laquelle son patron lui annonce la nouvelle :

DIANE, *lisant*

« Monsieur Lapierre, considérant que votre situation matrimoniale peut engendrer quelques conflits au sein des relations professionnelles des employés du garage *Laurent le débosseur* et ... »

LAÏOS, *reprenant la lettre*

Veillez prendre la porte, ciboire ! Pis y m'a dit que l'syndicat était dans l'coup. [...]

DIANE

C'est toutte ? (*Temps.*) Les gars t'ont tapé d'sus ?

LAÏOS

Ouais ! (*Temps.*) Y faut pas que Chrysippe apprenne ça.

(BOUCHARD, 1984 : 24)

En présentant une scène qui montre comment Laïos est stigmatisé par ses collègues de travail en raison de son homosexualité, Bouchard attire l'attention sur la réalité de nombre de gays qui sont victimes d'intolérance dans leur milieu professionnel, conduisant certains d'entre eux à préférer taire leur sexualité sur leur lieu de travail afin de leur éviter des complications, tel le rejet des pairs ou même, comme dans le cas de Laïos, une mis à pied. Eribon remarque :

[...] l'on voit bien que ce qui pose problème, ce n'est pas tellement d'être homosexuel, mais de le dire... Car si la possibilité de le dire était admise officiellement, c'est toute l'infériorité et la vulnérabilité des gays et des lesbiennes, et donc tous les moyens de contrôle qui peuvent s'exercer sur eux qui s'en trouveraient annulés (1999 : 81).

Si la pièce de Bouchard n'est pas une incitation directe à taire son homosexualité pour les gays, il n'en demeure pas moins qu'elle attire l'attention sur l'intransigeance de certains individus qui refusent de compter parmi les leurs un homosexuel.

1.3.1 Une cellule familiale renouvelée

Les images défailtantes des figures parentales dont les pièces précédemment citées dressent les actes d'accusation n'empêchent toutefois pas certains personnages homosexuels de vouloir recréer une cellule familiale. Dans *La contre-nature*, la pression qu'exerce la société hétéronormative se fait sentir alors que le couple homosexuel essaie d'imiter les couples hétérosexuels au point où Louis, qui parle de lui-même au féminin, se présente comme la femme de Jean. Dans le monde d'illusions dans lequel il se réfugie, Louis en vient à se considérer comme la mère de l'enfant qu'ils souhaitent adopter : « Depuis qu'on a fait la demande d'adoption, et bien, je me considère enceinte, dans l'attente de ce petit » (BOUCHARD, 1984 : 34). Louis est tellement convaincu d'être enceinte qu'à la fin de la pièce, au moment où il renvoie Diane et qu'il se rend compte que sa demande d'adoption lui sera refusée, il simule une fausse couche : « [j]e viens de la congédier. Je viens de tuer notre enfant. Je saigne, je saigne. Je suis en train de perdre Sébastien » (BOUCHARD, 1984 : 55). Les jeux de rôles auxquels se livre Louis lui donne ainsi l'occasion de simuler la concrétisation de fantasmes qui sont condamnés par la société ou impossibles à réaliser dans la vraie vie.

Ainsi donc, le théâtre est au cœur de la vie de Chrysippe et Laïos : l'univers artificiel dans lequel ils se plongent structure l'ensemble de la pièce. La didascalie initiale « Une chambre transformée en théâtre » (BOUCHARD, 1984 : 9) annonce d'emblée que Jean et Louis ont théâtralisé leurs vies. La théâtralisation est par ailleurs contrôlée par Louis qui affirme son autorité en tant qu'auteur et metteur en scène : il assigne à Diane, qu'il charge de représenter le monde extérieur, les différents rôles qu'elle doit interpréter, il choisit les scènes qui doivent être jouées, il interrompt l'action pour critiquer la performance de ses comédiens (MOSS, 1987 : 294). Vivant dans une société qui refuse d'accepter l'homosexualité, Louis imagine, dirige et joue une pièce qui lui permet de

transcender la « banale réalité » (BOUCHARD, 1984 : 42). Les scènes qu'il élabore lui donnent alors l'occasion de transformer les traumatismes du passé en rituels dramatiques qu'il peut contrôler en les remaniant à sa manière ou encore en les interrompant dès qu'ils lui deviennent difficiles à affronter. Cette stratégie lui permet ainsi de déconstruire la réalité ou encore de fuir la vérité.

La théâtralisation est le moyen envisagé par Louis afin de transcender le refoulement de son identité sexuelle. La pièce révèle en effet que Louis, dans une tentative de se conformer aux normes sociales hétérosexuelles, a déjà été marié à Alice qu'il n'a jamais pu aimer. Le mariage n'empêche pourtant pas Louis de vouloir ressembler à une femme, de la même façon qu'il voulait ressembler à sa mère étant enfant. La pièce révèle que plusieurs années avant, Louis s'est fait surprendre par sa femme habillé de vêtements féminins. Dans une crise de folie, il a tué sa femme parce qu'elle s'est moquée de lui. Acquitté par la cour pour cause de folie, Louis éprouve cependant des difficultés à vivre sa différence sexuelle.

Sous le couvert du médium théâtral, par lequel tous les interdits peuvent être levés, Louis accepte toutefois de vivre avec un homme. Pour légitimer son choix de vie, il récupère dans la tradition grecque l'histoire d'amour de Chrysis et Laïos. Selon la mythologie, le jeune Chrysis s'est fait enlever par Laïos à qui on l'avait confié pour veiller à son éducation. C'est d'ailleurs l'amour que Laïos vouait à Chrysis qui a motivé cet enlèvement. Tout comme dans *Les Feluettes*, Bouchard puise dans le patrimoine de la civilisation grecque afin de laisser voir comment, à une certaine époque, il était possible pour un homme d'aimer un autre homme. Ainsi, parce que dans la Grèce antique l'amour entre hommes était beaucoup mieux accepté que dans la culture judéo-chrétienne, l'appropriation des personnages d'Euripide permet à Louis de ne plus se sentir coupable d'aimer un homme. De plus, Louis trouve dans la culture antique la légitimation de son désir d'avoir un enfant. Afin d'expliquer comment il est possible pour un homme de s'inscrire dans la suite des générations autrement qu'en étant le père d'un enfant, il demande à Diane de lui lire un extrait tiré du *Banquet* de Platon :

La nature mortelle cherche selon ses moyens à se perpétuer et à être immortelle. Or, le seul moyen dont elle dispose pour cela, c'est de produire de l'existence. Or donc, les mâles dont la fécondité réside dans le corps se tournent vers les femmes et leur façon d'être amoureux, c'est de se chercher eux-mêmes. Quant aux mâles dont la fécondité réside dans l'âme, ils se tournent vers les hommes.

De ces hommes féconds selon l'âme sont précisément tous les poètes, les praticiens des arts, tous ceux dont on dit qu'ils sont créateurs (BOUCHARD, 1984 : 39).

Par cette citation, Bouchard illustre que les homosexuels peuvent avoir recours à des références mythiques afin de justifier ce que les préjugés sociaux et la religion condamnent. Eribon note d'ailleurs comment, au XIX^e siècle, la lecture de Platon et d'autres auteurs antiques a été le point d'ancrage d'une parole gay au cours du processus d'émergence d'un discours littéraire et intellectuel qui s'est efforcé de conférer une validité à ce qui était interdit :

[...] la référence à la Grèce a pu servir non seulement de légitimation culturelle à travers laquelle l'homosexualité pouvait accéder à l'ordre du discours, mais comment cette possibilité d'être « fiers » d'eux-mêmes permettait à des individus isolés de se penser comme des êtres qui n'étaient pas des monstres et de se forger ainsi une identité positive malgré le poids considérable des tabous et des interdits (1999 : 224-225).

En s'appuyant sur des écrits tirés de l'Antiquité grecque, Bouchard rappelle l'héritage laissé par les hellénistes du XIX^e siècle qui, tout comme lui, ont tenté de donner aux amours du même sexe un droit d'accès à l'expression publique.

L'existence de Louis est inséparable d'une mode de vie théâtralisé, mode de vie qu'il tente de justifier en se référant à Platon. Cependant, comme dans le cas d'*Hosanna*, la pièce de Bouchard suggère que la consommation de fantasmes s'avère une solution qui ne peut qu'être temporaire. Jean, qui accepte de participer au jeu de Louis pour lui faire plaisir, se fatigue de vivre dans un monde de simulacres : « [...] j'suis tanné de jouer tout ça. J'ai mon ostie de voyage de l'entendre raconter un paquet de menteries, pis j'suis écoeuré de l'voir brasser la marde de ma jeunesse » (BOUCHARD, 1984 : 58). C'est cependant Diane qui le place devant le choix qu'il aura à faire : « Louis Tanguay ! Vous avez l'choix ! Vous avez l'choix de jouer la légende de Chrysippos jusqu'au bout ou de commencer vot'vie. Vous avez l'choix ! » (BOUCHARD, 1984 : 71). La pièce se conclut toutefois avant que Louis ne décide de mettre à exécution le suicide symbolique de Chrysippe et ainsi de vivre une vie où il accepte qui il est. Une fois de plus, le dilemme sur lequel se clôt la pièce, jouer jusqu'au bout ou tout arrêter, témoigne bien de la difficulté de vivre son homosexualité dans une société hétéronormative.

Dans *La contre-nature*, le monde gay de Chrysispe est un monde dangereusement fermé. L'espace domestique, qui plus est transformé en théâtre, est un refuge à un monde hostile et terrifiant. À l'extérieur se trouve la société défavorable à l'homosexualité ; à l'intérieur, l'homosexuel fait face à ses démons, démons souvent créés par cette même société. Isolé dans son espace domestique, la situation de Chrysispe est sans issue. En étant coupé du « vrai » monde, Chrysispe court le risque de s'isoler au point de se perdre. Tout comme le « placard », le monde parallèle de la fiction et des références mythiques n'est pas nécessairement un lieu sûr pour qui veut vivre sainement son homosexualité. En effet, si le mode de vie théâtralisé adopté par Chrysispe s'avère une stratégie efficace pour actualiser son identité sexuelle, illustrant ainsi les multiples possibilités libératrices de l'imagination d'un homosexuel, la pièce suggère toutefois que cette solution ne saurait être que temporaire.

1.4 *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* : les revers du génie créatif

Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans (1981)¹⁴ de Normand Chaurette est une autre pièce qui théâtralise l'expérience homosexuelle en mettant en scène un artiste troublé par ses amours homosexuels. Cette œuvre tourne autour du drame que Charles Charles 38 rejoue dans sa tête, chaque soir, depuis 19 ans. Charles Charles 38 est ainsi à la fois auteur, comédien et metteur en scène de cette pièce qu'il a créée pour qu'elle ne soit représentée qu'une seule fois, le 19 juillet 1919, soir de son 19^e anniversaire, en le mettant lui-même en vedette, de même que son amant Winslow Byron et leur ami Alvan Jensen. Dans cette unique représentation, qui se voulait un suspense « sur le thème de la beauté » (CHAURETTE, 1981 : 43), le thème en question devait être symbolisé par le meurtre d'un enfant. Or, le soir de la première, dans le sac qui devait contenir de l'ouate et une poche de sang de cochon, se trouve un enfant Noir qui sera véritablement assassiné par 19 coups de couteau. À la suite de cette découverte, la pièce relatée par Charles Charles 38 se transforme en chronique judiciaire. Le procès intenté aux trois acteurs se solde par l'exécution des deux compagnons de Charles Charles 19, alors que lui-même échappe à la condamnation en plaidant la folie. De la pièce imaginée par Charles Charles 19, qui se voulait une œuvre d'avant-garde consacrée au sacrifice de la beauté, résulte un drame de trahison, de vengeance, de meurtre et de folie.

Comme les pièces examinées jusqu'à maintenant, l'action de *Provincetown Playhouse* se déroule dans la première moitié du XX^e siècle, mais cette fois-ci à Provincetown, aux États-Unis. Tout comme Saint-Eustache dans *Hosanna* et Roberval dans *Les Feluettes*, cette petite ville de la côte est américaine se caractérise par son conservatisme. La réaction du public laisse voir que la société de Provincetown n'est pas habituée au type de théâtre proposé dans l'œuvre avant-gardiste de Charles Charles 19, le *Théâtre de l'immolation de la beauté*. Charles Charles 38, qui accuse la société de l'échec de sa pièce, admet que celle-ci est peu accessible (CHAURETTE, 1981 : 59). En effet, les images surréalistes teintées d'érotisme homosexuel que présente la variante du tableau 11 témoignent de la facture hermétique de son œuvre :

¹⁴ La pièce sera désignée par « *Provincetown Playhouse* » dans la suite de l'analyse.

CHARLES CHARLES 19

Tu es le mâle jouvenceau au casque blond guerrier et tu es la belle pureté immanente du magnanime nu. Je m'offre entre autres trésors à la lune fléchée, aux linges trempés dans tes liquides, désir réclamé à corps et à cri, et aux pourchassements, essoufflements, vêtements lourds qui jouent à la race sur les contours de ton muscle (CHAURETTE, 1981 : 122).

Par le biais de la mise en abyme, Chaurette attire l'attention sur l'homophobie de certains membres de l'auditoire et de certains critiques de la pièce enchâssée (la représentation de 1919), qui ne sont pas aptes à apprécier ou à comprendre un théâtre qui célèbre un idéal de beauté masculine et l'amour homosexuel. Pourtant, Charles Charles 38 se défend bien d'avoir mis en scène une pièce immorale : « Chacun a le droit de dire ce qu'il veut, des obscénités quelquefois. Mais nous, on faisait rien d'obscène. Parler de la Beauté, faut avoir l'esprit drôlement mal tourné pour nous accuser de perversion... » (CHAURETTE, 1981 : 88). En effet, bien que le procès cherche à déterminer les responsables du meurtre de l'enfant, les artistes semblent plutôt chercher à se défendre du caractère immoral de leur œuvre. À ce titre, Alvan n'hésite pas à nier sa responsabilité dans l'affaire en accusant la société qui s'offusque d'une œuvre qui célèbre la beauté masculine :

Après tout, faut pas ignorer le public. Si vous voulez mon avis, c'est ceux qui crient au scandale qui n'ont pas la conscience tranquille. Si j'étais vous, j'irais interroger ceux-là qui ont écrit qu'on faisait du théâtre bestial. [...] Si vous voulez mon avis, le crime, c'est tout le monde qui l'a fait, y compris vous ! C'est la société. Ce sont les structures. Pourquoi nous accuser ? (CHAURETTE, 1981 : 83)

Cette réplique révèle que pour Alvan, la justice ne devrait pas tant punir celui qui a tué l'enfant que les instances qui font preuve d'intolérance à l'égard de l'homosexualité.

La critique la plus sévère que rencontre la production se trouve toutefois du côté des critiques de théâtre, qui ne manquent pas de démolir la pièce. Comme le remarque Winslow, le regard de la presse n'a pas été sans conséquences néfastes sur la troupes, et tout particulièrement sur l'auteur : « On a écrit dans les journaux des choses très péjoratives à son sujet, de quoi tuer un auteur. On a employé des termes négatifs : bestial, immonde. C'est dommage. Et notre réputation ? Les gens nous tournent le dos maintenant » (CHAURETTE, 1981 : 77). Ainsi, la culpabilité des personnages réside en partie dans la marginalité de leur œuvre qui, par son caractère avant-gardiste, choque l'opinion publique. Dans la préface de la pièce, Gilles Chagnon remarque : « La loi se posera alors en exégète

acharné, avec l'aide de tous ses pontifes, universitaires, hommes d'église et psychiatres, afin d'extraire de la représentation du 19 juillet la préméditation du meurtre » (CHAURETTE, 1981 : 13). En effet, Charles Charles 19, qui commente son procès, suggère que son projet esthétique a été incompris par ceux dont le savoir fait figure d'autorité :

CHARLES CHARLES 19

Ils ont dû relire la pièce une dizaine de fois, la montrer à des universitaires, à des psychiatres, à des évêques, tous furent du même avis :

TOUS

« C'est un auteur qui nous dérange. Sa tête n'est pas en santé. »
(CHAURETTE, 1981 : 101)

Inaptes à comprendre la pièce de Charles Charles 19, incapables d'y trouver une machination ayant menée au meurtre de l'enfant, les représentants du pouvoir social se tournent vers la maladie mentale afin de justifier l'écart par rapport à la norme sociale dont fait preuve l'auteur d'une pièce d'avant-garde à caractère homoérotique.

Par ailleurs, dans la reconstitution du procès, Winslow avoue franchement au juge qu'il est homosexuel. Alors que le magistrat lui demande comment il a rencontré Charles Charles 19, Winslow répond : « J'ai rencontré Charles Charles il y a trois ans. [...] Je n'ai pas honte de dire qu'il était mon amant » (CHAURETTE, 1981 : 75). Cet aveu est toutefois surprenant dans le contexte social du début du siècle, où les relations homosexuelles étaient proscrites par l'ensemble de la population. Cette déclaration fait cependant figure d'exception dans l'ensemble de *Provincetown Playhouse* : même si Winslow n'éprouve pas de difficulté à admettre au juge qu'il est homosexuel, il n'en demeure pas moins que la question de sa sexualité demeure un sujet sensible chez lui. Interrogé au sujet de la bagarre qui a eu lieu entre lui et un jeune Noir, Winslow s'explique : « Cet après-midi-là, je m'étais battu avec un Noir, vous devez le connaître, Webster Jones, à cause de son casier judiciaire assez chargé. Mais attention, je ne suis pas raciste ! C'est lui qui m'a provoqué. Il m'avait insulté » (CHAURETTE, 1981 : 77). Questionné sur le même incident, Alvan défend son ami Winslow et révèle que la dispute a éclaté « [...] parce que des bruits couraient sur son compte à propos de Charles Charles et lui » (CHAURETTE, 1981 : 83). Il semble ainsi que Winslow ne soit pas toujours à l'aise au moment d'aborder la relation qui le lie à Charles Charles.

À l'issue du procès, la justice condamne Winslow et Alvan du meurtre du petit Frank Anshutz. En effet, plusieurs preuves concourent à les incriminer. Le racisme, entre autres, est invoqué. Du reste, comme le remarque Gilles Chagnon, « [...] les accusés sont homosexuels, donc transgressant d'emblée, jusque dans l'utilisation de leur corps, la norme sociale qui calibre la jouissance et l'aligne sur la suite du monde, c'est-à-dire, d'abord sur la reproduction des structures déjà en place » (CHAURETTE, 1981 : 12). Bien qu'il pourrait être abusif de considérer qu'Alvan et Winslow aient été condamnés en raison de leur homosexualité, il semble bien que celle-ci n'ait pas joué en leur faveur, comme en témoigne le tableau où les trois prévenus racontent comment la cour a été choquée d'apprendre que l'après-midi du 19 juillet, Alvan et Winslow se faisaient bronzer nus, à la vue de tous (CHAURETTE, 1981 : 91-92).

Malgré tout, il n'en demeure pas moins que derrière le meurtre de l'enfant se cache bel et bien une histoire d'amour homosexuel qui a mal tourné. Interrogé par son double Charles Charles 19, Charles Charles 38 révèle que son amant, Winslow, l'a trahi en couchant avec Alvan (CHAURETTE, 1981 : 109). Le mobile du meurtre du jeune Anshutz est ainsi découvert : il s'agit en fait d'une histoire d'infidélité et de vengeance. En relatant l'épisode où il a surpris, à leur insu, les deux amants, Charles Charles 38 explique comment s'est élaborée la stratégie d'utiliser son projet esthétique du *Théâtre de l'immolation de la beauté* pour piéger ses deux camarades :

Aussitôt, les choses se sont passées très vite dans ma tête... J'ai revu la bagarre de l'après-midi et j'ai dit : « Charles Charles ce serait monstrueux ! » et j'ai dit : « Charles Charles, ça pourrait au moins te consoler... » J'ai juste eu à lui demander s'il voulait jouer dans ma pièce... j'ai eu qu'à lui demander et puis c'est lui qui m'a suivi... (CHAURETTE, 1981 : 110).

C'est ainsi que Charles Charles conçoit ce qu'il nomme un « coup de théâtre prodigieux » et remplace l'ouate contenue dans le sac par l'enfant qui sera transpercé de 19 coups de couteaux. Afin d'éviter de se faire incriminer aux côtés d'Alvan et Winslow, Charles Charles choisit de renoncer à la réalité : « Quand on est fou... Il y aurait un procès, ils en crèveraient tous les deux, quand on s'aime, c'est beau qu'on en meure... Puis moi, ils pouvaient rien contre moi... j'étais fou... j'étais fou... » (CHAURETTE, 1981 : 111).

1.4.1 Famille ou auto-engendrement

Les pièces étudiées jusqu'à maintenant abordaient toutes, chacune à sa manière, le lien qui unit le personnage homosexuel à la famille. Certes, *Provincetown Playhouse* ne soulève pas directement cette question en ce sens qu'aucune figure parentale ou volonté de fonder une famille ne sont évoquées. Il n'en demeure pas moins que, dans la préface de la pièce, Gilles Chagnon interprète le meurtre de l'enfant, commis précisément le jour anniversaire des 19 ans de Charles Charles, comme une renaissance :

La visée symbolique de la pièce [...] s'inscrit dans le désir de reproduire cet instant unique du recommencement des temps : ce qu'il s'agira alors de percer, par les dix-neuf coups de couteau, c'est en quelque sorte le sac amniotique, océanique, de la mère afin que soit accompli l'auto-engendrement de la génialité souveraine (CHAURETTE, 1981 : 14).

Le sacrifice de l'enfant constitue pour Charles Charles 19 l'expression du désir de détruire l'enfant qu'il était pour se donner naissance à lui-même, confondant du coup conception de l'enfant et conception de l'œuvre (GODIN et LAFON, 1999 : 119). Affligé de la trahison de son amant, Charles Charles 19 supplée ainsi la naissance artistique que devait représenter le *Théâtre de l'immolation de la beauté* à la naissance de Charles Charles 38, son propre double, un homme isolé dans le monde imaginaire qu'il s'est créé. De son propre aveu, le théâtre le condamne à mort tout en lui sauvant la vie. Charles Charles 19 « [...] est devenu fou, ce qui, estime Godin, est bien le meilleur moyen d'assumer sa responsabilité tout en rejetant, en toute bonne foi, sa culpabilité » (1999, 118). Charles Charles 38 abandonne celui qu'il était à 19 ans pour se créer de toutes pièces une nouvelle identité. C'est ainsi que le choix d'incarner le même rôle pour le restant de sa vie prend une dimension de renaissance artistique pour Charles Charles :

Il s'agissait de le dire... il s'agissait d'un peu de lucidité. Quand on se trouve acculé qu'il y a plus rien d'autre à dire... leur dire que j'étais fou, et le devenir, par conséquent. Parce que là encore il fallait des preuves. Le tout a été de me persuader. J'étais obligé de croire... croire à mon personnage. En un éclair, j'ai compris le sens du mot « théâtre ». J'ai dit : « Charles Charles, tu vas jouer un fou, et ce sera ton plus beau rôle, et si tu crois à ton personnage, le public te saluera. Ton génie, ton talent, c'est pour aujourd'hui. » Et c'est comme ça que le théâtre m'a condamné à mort, et c'est comme ça que le théâtre m'a sauvé la vie. J'ai écrit ma pièce tout en la jouant, pour un public venu spécialement pour me juger (CHAURETTE, 1981 : 99).

Dans ce passage, Charles Charles 38 révèle ainsi que la folie dont il fait preuve n'est qu'une façade qu'il a choisi d'aborder à la manière d'un rôle de théâtre.

1.4.2 Le rôle de la folie

Le choix d'adopter le théâtre comme mode de vie n'est pas fortuit. Le caractère artificiel du monde de la scène permet à Charles Charles d'échapper à la douleur qu'il éprouve d'avoir perdu son amant. Le théâtre, qui lui permet de renoncer à la réalité, lui donne l'occasion de cacher, à lui-même aussi bien qu'aux autres, son échec amoureux, de même que son crime. Il choisit ainsi de rompre tout lien avec le monde extérieur et s'enferme dans le rôle qu'il s'est créé : « [...] ma pièce recommence continuellement. Ma pièce dure depuis dix-neuf ans. À tous les soirs elle recommence. C'est un one-man-show » (CHAURETTE, 1981 : 99).

Affligé sur le plan émotif, reclus, Charles Charles perd la capacité d'ordonner sa vie. *Provincetown Playhouse* est en fait le résultat de son incapacité à affronter la réalité. Il en vient à développer une véritable pathologie de l'imagination et façonne sa vie à l'image de son esprit troublé et accablé. Privé de nouvelles expériences pour le nourrir, avec comme seul recours sa mémoire et son imagination, Charles Charles devient véritablement fou. D'une part, son dédoublement en Charles Charles 19 et en Charles Charles 38 témoigne de son esprit fragmenté entre l'adulte qu'il est et l'adolescent qu'il était. D'autre part, les protagonistes de son drame, qui s'entre-échanent arbitrairement les différents rôles des personnages qui peuplent son délire, incarnent les nombreuses voix qui se trouvent dans sa tête : celles de ses anciens camarades de jeu, de même que celles de la société conventionnelle qu'il a intériorisées, soit la voix du public et la voix de la justice.

Dans la pièce qu'il rejoue soir après soir dans son hôpital psychiatrique, Charles Charles 38 revit de façon imaginaire certaines scènes tirées de son passé. Or, le souvenir de la représentation du 19 juillet, dans laquelle il voulait célébrer un idéal de beauté masculine incarnée par les comédiens de sa troupe, fait remonter à la surface des désirs inassouvis, notamment la concupiscence que suscitait en lui la beauté de Winslow. La reconstitution

des événements qui ont suivi la représentation vise pour sa part à exagérer son rôle de victime. Incapable de se libérer du traumatisme qu'il a vécu après avoir vu son amant dans les bras d'un autre garçon, sa déception amoureuse devient le moteur de la création artistique qu'il reprend quotidiennement. Dans cette optique, *Provincetown Playhouse* est la représentation de l'imaginaire pathologique et de la théâtralité qui ont rendu la vie supportable pour Charles Charles, tout en le gardant à l'écart de la réalité.

Dans son ouvrage *Still Acting Gay* (2000), qu'il consacre à la représentation des homosexuels dans les théâtres américain et britannique, John M. Clum note que l'imagination est à plusieurs égards le lien qu'ont développé les personnages gays afin de faire le pont entre leur vie intérieure et le monde extérieur (2000 : 196). Il indique par ailleurs que deux aspects lient l'expérience des protagonistes homosexuels au monde de l'imagination : la performance (au sens théâtral du terme) et l'écriture (2000 : 197). Si les pièces de Bouchard et de Tremblay ont bien montré à quel point l'imagination nécessaire à l'écriture et à la pratique du théâtre (ou du moins au jeu de rôles) peut libérer des tabous et des contraintes de la société hétéronormative, *Provincetown Playhouse* contribue pour sa part à faire valoir que l'imagination peut avoir un effet différent en ne favorisant pas l'émancipation du personnage homosexuel au centre de la pièce. Toujours selon Clum : « Imagination can liberate, but imagination can also create and reinforce an isolated hermetic world for the gay character » (2000 : 197). C'est bien le cas de Charles Charles dont l'imagination le confine au monde artificiel qu'il s'est créé.

Si les ressources de son imagination condamnent Charles Charles à l'isolement, il n'en demeure pas moins qu'elles illustrent aussi une dimension importante de la vie de plusieurs homosexuels, à savoir l'importance de produire ses propres représentations, de se produire comme sujet du discours en refusant d'être seulement l'objet du discours de l'Autre (représenté dans la pièce par les voix de la justice, de la médecine et des critiques de théâtre). Dans cette optique, Clum soutient :

The metaphoric actions of performance and writing are joined in the creation of the gay self, a work of art, the product of a critique, revision and, to some extent, rejection of the self-image and the language that have been taught by education in a heterosexist society (2000 : 198).

Le théâtre s'avère en effet un médium de choix pour qui veut se créer de toute pièce une identité.

1.5 26bis, impasse du Colonel Foissy : la nécessité du masque

Derrière la ligne dramatique éclatée et la polyphonie textuelle de *26bis, impasse du Colonel Foissy*¹⁵ (1983) de René-Daniel Dubois, se cache un questionnement sur l'identité du personnage principal de la pièce, qui semble avoir des difficultés à exprimer sa différence sexuelle. « Texte sournois en un acte (et de nombreuses digressions [*sic*]) pour un auteur, une princesse russe et un valet » (DUBOIS, 1983 : 3), la pièce se présente essentiellement sous la forme d'un monologue interrompu de ladite princesse par des interventions ponctuelles de l'auteur, ainsi que par une longue tirade du valet. La pièce met ainsi en scène une princesse russe exilée, que l'auteur nomme Madame, et son domestique. Madame, « [...] accablée d'un hénaurme accent slave » (DUBOIS, 1983 : 7), est revêtue d'un boa infesté de mites et fume une cigarette ; elle s'adresse à son auditoire tout en étant étendue sur un récamier placé au centre d'un plateau autrement vide (DUBOIS, 1983 : 7). Madame commence en annonçant que son beau et jeune amant fera bientôt irruption en menaçant de la tuer avec son revolver. Pour passer le temps jusqu'à l'entrée de l'amant, Madame s'adonne à un long monologue où elle raconte sa vie, mais multiplie les parenthèses pour ainsi déployer un collage de retours en arrière où s'entremêlent des souvenirs de sa migration, de ses voyages et de ses amours passés, de commentaires littéraires, etc.

Dans *26bis*, la relation qui lie le personnage homosexuel avec la société n'est pas évoquée aussi clairement que dans les pièces examinées jusqu'à maintenant. La représentation de l'homosexualité offerte par Dubois tend plutôt à illustrer les présupposés qu'entretient la société en général en matière de genre (masculin/féminin). En effet, le travestissement de Madame souligne un lien généralement établi entre l'homosexualité et l'efféminement. Au début de son texte, Dubois place trois notes dans lesquelles il indique,

¹⁵ Pour les suites de l'analyse, la pièce sera désignée par « *26bis* ».

entre autres, que « [...] l'auteur tient à informer le lecteur [...] que le personnage de Madame a été écrit en l'imaginant joué par un interprète masculin » et « [q]uand la Voix de l'auteur intervient, elle est rendue par l'interprète de Madame, qui se place alors, physiquement et émotionnellement, "au neutre" » (1983 : XXVI). Le fait que la même personne soit appelée à jouer à la fois le rôle de Madame et le rôle de l'auteur vient ainsi suggérer que les deux personnages incarnent les deux facettes d'une même personne, en l'occurrence un homme déguisé en femme¹⁶.

Selon Jane Moss, l'épigraphe choisie par Normand Charette pour l'introduction de la version publiée de l'œuvre souligne que Madame parle et incarne le côté féminin de Dubois (1988 : 291). La citation en question est tirée de *Adieu, docteur Munch* (1982), également de Dubois : « Il doit venir un temps où la femme parle pour elle-même » (DUBOIS, 1983 : IX). Si l'on poursuit sur la piste avancée par Moss, le côté féminin de Dubois ne peut s'exprimer que s'il est incarné par une femme. Pour y parvenir, Dubois a ainsi choisi de mettre en scène un travesti : il s'agit d'un personnage qui se présente lui-même au féminin, tout en ne faisant pas oublier que derrière son déguisement se cache un homme. De plus, Madame déclare : « Vous savez que ma seule fonction ici est de draguer au nom de l'auteur ? ». Au sujet de cette réplique, Charette note comment « [...] l'acteur jouant Madame [opère] à l'intérieur d'un même personnage un échange extrêmement rigoureux entre le personnage de l'auteur et celui de Madame, entre le créateur et l'objet créé » (DUBOIS, 1983 : XVI). Dans *26bis*, le personnage de Madame commente d'ailleurs avec humour les implications de cette performance de travesti alors qu'elle déclare : « Je suis prête à me laisser jouer par un homme, s'il le faut, sous prétexte que jouée par une femme, on pourrait vous taxer de misogynire [*sic*]... » (DUBOIS, 1983 : 28-29). Madame, qui offre une image démesurément caricaturale de la féminité, semble ainsi suggérer que si elle était jouée par une femme, elle offrirait une image dégradante de la femme. Or, jouée par un homme, dans le cadre d'une performance *drag* qui implique toujours un certaine dose d'ironie (NEWTON, 1979 : 105), l'image de la femme qu'offre Madame se révèle davantage acceptable. Madame est d'ailleurs sensible à l'importance de la dérision dans sa

¹⁶ Une distinction s'impose entre les différentes instances de la pièce. Le personnage de Madame, féminin, a été imaginé joué par un interprète masculin. Madame est un personnage féminin imaginé par l'auteur de la pièce, René-Daniel Dubois, qui est de sexe masculin. Voir aussi la note sur l'auteur Dubois et le personnage de l'auteur à la page 43.

performance, notamment lorsqu'elle dit : « Tenter de maintenir un degré d'humour minimal, en prêtant à l'humour des vertus digestives prétendument nécessaires au spectacle, voire à l'expression » (DUBOIS, 1983 : 45-46). Le travestissement de Madame, qui se présente en tant que princesse russe, est par ailleurs renforcé alors que le personnage – suprême ironie – brouille la distinction entre les genres : lorsqu'elle parle français, elle confond le masculin et le féminin.

1.5.1 L'inversion du genre

À travers le temps, les représentations culturelles de l'homosexualité ont souvent jonglé avec la féminité. Pour un homme, le fait de parler de soi au féminin illustre un trait spécifique aux homosexuels et qui a traversé les époques. Le jeu avec la féminité fait certes partie de la vie de plusieurs homosexuels (ERIBON, 1999). La représentation de l'homosexualité qu'offre l'auteur dramatique décrit ainsi la manière dont un certain nombre de gays aiment à s'imaginer et à se comporter, c'est-à-dire en adoptant les manières traditionnellement attribuées à la féminité. Cette représentation de l'homosexualité n'est pas propre à Dubois ; elle décrit en fait l'un des traits caractéristiques de l'homosexualité masculine. En effet, selon Eribon,

[...] une bonne part de la culture gay contemporaine et de l'identité gay moderne – mais une part seulement, puisqu'une autre part pourrait être au contraire décrite dans les termes d'une adhésion aux valeurs du masculinisme – doit sa physionomie à cette attraction vers la « féminité » (et parfois vers les images les plus caricaturales de la féminité, provoquant la colère des féministes) [...] (1999 : 133).

L'efféminement de Madame renvoie à une conception héritée du XIX^e siècle, encore présente aujourd'hui, qui perçoit l'homosexualité comme une « inversion du genre » (ERIBON, 1999 : 118).

L'inversion et la phobie qu'elle produit ont donc au moins deux significations distinctes dans le discours homophobe : c'est l'inversion intérieure du genre (une âme de femme dans un corps d'homme ou d'homme dans un corps de femme) et l'inversion extérieure de l'objet du désir (un autre homme au lieu d'une femme ou une autre femme au lieu d'un homme) (ERIBON, 1999 : 119).

Dans sa préface de *Trouble dans le genre* de Judith Butler (2006), Éric Fassin remarque que

[L]a sexualité est liée au genre, car les normes de genre traversent la sexualité. Pour autant, elle n'est pas simplement la confirmation du genre ; loin de l'affermir, elle peut l'ébranler en retour. [C]'est lorsque s'entrechoquent genre et sexualité que naît le trouble du genre (BUTLER, 2006 : 13).

Dans les sociétés où l'hétérosexualité va de soi, la sexualité d'une personne est souvent assimilée au genre (BUTLER, 2006 : 33). Cette conception de la sexualité fait appel au présumé selon lequel le sexe biologique d'un individu déterminerait son désir sexuel de même que son comportement social. Certaines pratiques sexuelles produiraient donc certains types de genre. L'assimilation du genre d'une personne au type d'acte sexuel qu'elle pratique (ou qu'elle désire pratiquer) opère ainsi une régulation du genre qui fait en sorte que les personnes du genre masculin sont appelés à être attirés par des personnes du genre féminin, alors que les personnes du genre masculin sont appelées à être attirés par des personnes du genre féminin. Cette régulation du genre est une façon de maintenir l'ordre hétérosexuel (BUTLER, 2006 : 32).

L'homme homosexuel est donc quelqu'un qui n'agit pas en fonction des idéaux de ce qui est proprement masculin, idéaux édifiés par la norme en matière de genre. Le désir d'un homme pour un homme qu'implique l'homosexualité masculine suppose ainsi une psychologie féminine ; l'homosexuel masculin est quelqu'un qui a renoncé à sa masculinité (ERIBON, 1999 : 132) non parce qu'il renonce aux différences physiques qui distinguent les hommes et les femmes, mais plutôt parce qu'il renonce aux caractéristiques psychologiques et sociales traditionnellement attribuées à la masculinité dans la société hétéronormative, à savoir le désir pour une femme, la puissance, l'endurance, la robustesse, le courage. Cette conception hétérocentriste fait en sorte que la sexualité ne serait possible que dans la différence et la complémentarité des sexes (ERIBON, 1999 : 129). Dans cet ordre d'idée, un homme ne peut aimer un autre homme que s'il possède une âme féminine (ERIBON, 1999 : 119).

Clum remarque par ailleurs qu'en étant exclus malgré lui des représentations traditionnelles de la masculinité, l'homosexuel masculin est souvent porté à manifester des

comportements féminins et à s'identifier aux femmes, ce qui se traduit par l'imitation des femmes (le *drag*¹⁷), l'identification à des représentations de femmes victimes données par l'opéra, le ballet ou le cinéma, ou encore l'incarnation de stéréotypes féminins (2000 : 25). Le personnage de Madame, par son attitude racoleuse (« [...] jeune homme, si vous n'êtes pas pris, après la représentation, venez prendre un café dans ma loge. J'ai toujours un vieux fond de cognac » (DUBOIS, 1983 : 29) et les nombreuses références intertextuelles auxquelles elle fait allusion (« Je devrais peut-être vous chanter *Lili Marlène* » (DUBOIS, 1983 : 69), illustre précisément ce phénomène. Le travestissement est sans doute l'un des exemples les plus visibles de la manière dont certains homosexuels ont capitulé devant les images stéréotypées de l'homosexuel efféminé. En effet, le travestissement des homosexuels montre comment ceux qui le pratiquent ont si bien intériorisé l'accusation d'efféminement qu'ils en ont fait un mode de vie.

Dans *Trouble dans le genre* (2006), Judith Butler se propose de revisiter la notion de genre dans son rapport à la sexualité pour ainsi mettre à nu le jeu des normes derrière l'apparence de la nature. Dans son ouvrage, Butler accorde une place privilégiée au *drag* qui remet en question les normes du genre. Pour Butler, il ne s'agit pas simplement de glorifier quelque contre-culture, mais de prendre appui sur les exceptions pour penser la règle. L'exemple du *drag* permet d'abord de révéler la dimension performative du genre ; d'autre part, il permet de dévoiler sa contingence. Butler soutient ainsi que le genre ne relève pas d'une essence intérieure ; ce sont les pratiques du corps qui instituent le genre par la répétition (BUTLER, 2006 : 14).

L'idée que le genre est performatif a été conçue pour montrer que ce que nous voyons dans le genre comme une essence intérieure est fabriquée à partir d'une série ininterrompue d'actes, que cette essence est posée en tant que telle dans et par la stylisation genrée du corps. De cette façon, il devient possible de montrer que ce que nous pensons être une propriété interne à nous-mêmes doit être mis

¹⁷ Le *drag queen* ou le personnificateur féminin peuvent être définis comme des individus qui se mettent publiquement en scène en tant que « femme » devant un auditoire qui sait qu'ils sont des « hommes » (SCHACHT et UNDERWOOD, 2004 : 4). Cynthia Krauss, dans sa traduction de *Trouble dans le genre* (2006), définit pour sa part le *drag king* ou le *drag queen* comme « travestissement, jeux de rôles ou performances, mettant en scène et jouant sur la dissonance entre l'être et le paraître, le sexe, le genre et le genre de la performance, et parodiant l'idée même qu'il y aurait de "vraies femmes" ou de "vrais hommes" » (BUTLER, 2006 : 30). Même si le terme anglais « drag » peut se traduire en français par « travesti », nous avons choisi, à l'instar de Krauss, de conserver l'expression anglaise, que nous avons mis en italique pour en signaler l'emprunt.

sur le compte de ce que nous attendons et produisons à travers certains actes corporels, qu'elle pourrait être même, en poussant l'idée à l'extrême, un effet hallucinatoire de gestes naturalisés (BUTLER, 2006 : 36).

Selon Butler, l'idée qu'il y aurait une identité de genre originale ou primaire est souvent l'objet de parodie dans les pratiques *drag* (2006 : 260). En s'appuyant sur les travaux que l'anthropologue américaine Esther Newton a mené sur les personnificateurs féminins aux États-Unis, Butler se propose de démontrer comment le genre n'est pas une réalité fixe :

Dans sa version la plus complexe, [le *drag*] est une double inversion qui dit « les apparences sont trompeuses ». Le *drag* dit [rôle de personnification de la part de Newton] « mon apparence "extérieure" est féminine mais mon essence "intérieure" [le corps] est masculine ». Au même moment, il symbolise l'inversion contraire ; « mon apparence "extérieure" [mon corps, mon genre] est masculin mais mon essence "intérieure" [moi-même] est féminine » (2006 : 260).

Le *drag* permet ainsi à Butler de semer le trouble dans le genre précisément parce qu'il fait hésiter entre les catégories homme et femme :

Lorsque de telles catégories sont mises en question, la réalité du genre entre aussi en crise. On ne sait plus comment distinguer le réel de l'irréel. Et c'est à cette occasion que l'on comprend que ce que nous tenons pour « réel », ce que nous invoquons comme du savoir naturalisé sur le genre est, en fait, une réalité qui peut être transformée et changée (BUTLER, 2006 : 46).

Le genre n'est donc pas une réalité fixe, mais plutôt un savoir naturalisé à force de répétition. « Cette répétition, ajoute Butler, reproduit et remet simultanément en jeu un ensemble de significations qui sont déjà socialement établies » (2006 : 264). En effet, en montrant que les gestes caractéristiques de la féminité peuvent être accomplis par le « mauvais » sexe, les *drag queens* prouvent que les rôles sociaux qui relèvent du genre peuvent être appris et reproduits. La performance *drag* de Madame, personnage destiné à être joué par un homme, laisse ainsi voir que le genre est une apparence avec lequel il est possible de jouer.

1.5.2 Garder les catégories intactes

Toutefois, cachée derrière la représentation et le discours d'un personnage féminin, l'homosexualité de *26bis* ne se dit pas et ne se montre pas directement. Comme l'a

démontré Butler, il serait erroné d'associer le genre d'une personne à sa sexualité (2006 : 33). Il est toutefois possible de s'interroger sur les raisons qui poussent le personnage de l'auteur¹⁸ à cacher son homosexualité derrière le déguisement de Madame. Dans son article « Vision carnavalesque et théâtre gai », paru dans *Jeu* 54 en 1990, Alexandre Lazaridès s'interroge d'abord sur le succès du théâtre gay au Québec. Il se demande plus particulièrement si l'omniprésence de l'homosexualité dans le théâtre québécois signifie que celle-ci est acceptée par la majorité. Il remarque que dans nombre de pièces gays, l'homosexualité est souvent évoquée par le biais du travestisme :

[i]l est notable, en effet, que l'homosexualité, non seulement dans le théâtre de Tremblay, mais aussi dans l'ensemble des œuvres dramatiques gaies, est souvent échangée contre le travestisme, comme dans un jeu métaphorique, étant entendu que travestisme et homosexualité ne peuvent être confondus, même s'ils se recourent parfois (1990 : 84).

En effet, le travestisme est présent dans plusieurs œuvres de Tremblay publiées avant les années 1980 (*La duchesse de Langeais* (1973), *Hosanna* (1973), *Damnée Manon*, *Sacrée Sandra* (1976)). Des différences majeures distinguent le théâtre de Tremblay de celui de Dubois. Il semble ainsi que ce dernier marque une certaine continuité par rapport à l'inversion du genre en tant que représentation de l'homosexualité.

Le fait de représenter l'homosexualité par le travestisme fait en sorte que celle-ci n'est pas transgressive pour un public hétérosexuel. Le travestissement de Madame conforte ainsi l'idée que l'homosexualité est aisément reconnaissable par le biais de certains stéréotypes, et en particulier l'efféminement. Comme l'écrit Clum, traduisant la conception d'un certain public conservateur, « Homosexuals wear dresses – or act like they should wear dresses. Categories are kept intact » (2000 : 29). Le travestisme n'est donc qu'un déguisement. Il est un acte théâtral placé dans le contexte du théâtre (CLUM, 2000 : 28). Dans l'analyse qu'il fait du théâtre gay à la lumière de la vision carnavalesque qu'il emprunte à Mikhaïl Bakhtine, Lazaridès remarque que, plus encore qu'un lieu de travestissement, le théâtre est un endroit où il est possible de dire des choses qui, autrement, demeurent taboues :

¹⁸ René-Daniel Dubois et le personnage de l'auteur présent dans la pièce représentent deux instances distinctes. Compte tenu que le personnage de l'auteur se réclame de Madame (celle-ci étant sa création), il semble aussi légitime de considérer que l'auteur Dubois se soit projeté dans ce personnage de l'auteur. Bien que ce point de vue ait été adopté par Moss (1987), nous avons choisi de distinguer les deux instances.

Le théâtre est sans doute l'un des rares lieux où survit encore le courant de la fête, dans le plein sens du mot, moment (par définition éphémère et exceptionnel) où les interdits sont levés et les peurs surmontées, où le public accepte de voir ses difformités représentées sans menace pour le maintien de l'ordre social (1990 : 85).

Déguisé en Madame, le personnage de l'auteur peut manifester son désir pour les hommes sans pour autant choquer son public. Ainsi, à travers les souvenirs de Madame, Dubois érotise le corps masculin. Les descriptions de Gustav (« [...] il a vingt-trois ans et il est blond comme le sable. Pilosité réduite. Horreur des barbus » (DUBOIS, 1983 : 9)), de la passion adolescente de Madame pour Tadzio (« Je vivais là, à ses côtés, de palpitations minutes » (DUBOIS, 1983 : 23)), des rencontres dans les bars (« How could you have noticed that I've been watching you for half an hour ? » (DUBOIS, 1983 : 65)), révèlent que le désir homoérotique motive le texte (MOSS, 1987 : 292). Lorsque Madame relate sa façon sauvage de faire l'amour avec Carlos, elle révèle surtout que son corps a besoin de s'exprimer : « Mon corps parle en son nom propre. Tu lui a [*sic*] donné la parole, et il hurle » (DUBOIS, 1983 : 35). Un peu plus loin, elle ajoute : « Vous savez que ma seule fonction ici est de draguer au nom de l'auteur ? Et au mien, aussi, un peu bien sûr... » (DUBOIS, 1983 : 48). Sous le couvert de son pendant féminin, le personnage de l'auteur a l'occasion d'exprimer sa nature profonde.

Par ailleurs, *26bis* ne donne pas d'indications à propos des relations qu'entretient le personnage homosexuel avec les membres de sa famille. Lorsqu'il parle de son nouvel amoureux, le personnage de l'auteur demeure conscient que son homosexualité implique l'impossibilité de procréer ; toutefois, ce qu'il regrette plutôt, c'est son incapacité à s'épanouir dans une relation de couple : « Chaque nuit transformée par le sommeil en merveilleux enfant que je n'aurai jamais. Aucun remord [*sic*] à être incapable de paternité. Profonde douleur à être incapable d'amour vécu, cependant » (DUBOIS, 1983 : 18). Un peu plus loin, lorsqu'il intervient de nouveau pour informer que son amant l'a quitté, il révèle qu'il perçoit la permanence de la création artistique comme une compensation au désarroi que lui causent ses liaisons amoureuses de courte durée :

La vie m'échappe. Les êtres m'échappent et je laisse tout échapper. Il n'y a que moi qui n'arrive pas à m'échapper. Misant sur une très hypothétique durée de l'imprimée, qui serait supérieure à celle de l'espoir ou du vécu, s'arroger le

droit, que rien ne semble justifier, à une vague permanence (DUBOIS, 1983 : 45).

La création artistique à laquelle fait ici allusion le personnage de l'auteur n'est nul autre que le personnage de théâtre qu'il a imaginé pour lui-même : Madame. Comme pour bon nombre de personnages homosexuels, le jeu de rôles est une stratégie employée pour compenser la douleur de leur existence.

1.5.3 Une culture homosexuelle

Dès le début de la pièce, Dubois subvertit les conventions du théâtre en exposant ses mécanismes, ses illusions et sa littérarité. Madame rappelle sans cesse au spectateur-lecteur qu'elle est un personnage de théâtre qui doit sa création et sa mort à un auteur. Elle sait que son existence n'est qu'une illusion et qu'elle dépend, du moins en partie puisqu'elle digresse sans cesse, du texte qui dicte ses paroles. Parmi ses nombreuses digressions se trouvent des commentaires sur la relation qu'entretient le personnage de l'auteur avec le naturalisme, le mélodrame, l'opéra et l'absurde. À cet égard, Moss souligne que : « 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 *26bis* within the specific culture of homosexual art » (MOSS, 1987 : 292). Ces références, en plus de court-circuiter l'illusion théâtrale, proposent un questionnement sur l'identité du personnage.

Ainsi, Madame ne cesse d'évoquer de grandes figures qui ont marqué la culture gay. Elle théâtralise toute une série de textes et les intègre à son existence. Par exemple, Madame fait référence à Blanche Dubois de *Un tramway nommé désir* de Tennessee Williams, personnage reconnu pour son incapacité à distinguer la fiction de la réalité, en déclarant : « 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 » (DUBOIS, 1983 : 8). Un peu plus loin, elle refuse de copier une pièce de Michel Tremblay : « En gros, ce sera un remake de *L'impromptu d'Outremont* mais avec une teinte de... de... de russe faussant sur Verdi. Oui... Moi aussi, 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 ? » (DUBOIS, 1983 : 31). Madame évoque également Proust, d'abord lorsqu'elle dit: « Il fallait que je tombe sur un auteur qui n'a jamais lu Proust ! » (DUBOIS, 1983 : 22), et ensuite « Les servantes nous apportaient de madeleines... Tiens... des madeleines ? Ça me rappelle... (*Temps*.) Tant pis, ça me reviendra plus tard (DUBOIS, 1983 : 22)¹⁹. En plus d'assurer un rôle d'éducation et d'affirmer l'existence d'une culture gay, la démultiplication d'emprunts à d'autres textes empêche le lecteur de considérer Madame indépendamment de ces références.

Eve Kosofsky Sedgwick a constaté que les œuvres de Marcel Proust, Oscar Wilde et Thomas Mann ont jeté les bases de la culture gay d'aujourd'hui. En évoquant les travaux de Kosofsky Sedgwick, Eribon remarque :

[...] on doit la suivre lorsqu'elle ajoute que ces « textes fondateurs de la culture gay moderne » ont également contribué à façonner les thèmes, les images, et les catégories du discours homophobe. Les textes littéraires qui ont assuré ce que l'on appellerait aujourd'hui la « visibilité » ou la « lisibilité » homosexuelle ont également mobilisé les manières de penser et les modes de perception les plus homophobes, et par conséquent, les ont nourris. Ils ont largement contribué à diffuser les schèmes négatifs par lesquels le XX^e siècle a imaginé le personnage de l'homosexuel et réaffirmé son hostilité à l'homosexualité (1999 : 218).

Les références de Dubois ne sont pas exactement les mêmes que celles examinées par Kosofsky Sedgwick. Cependant, il apparaît que les œuvres citées par Dubois ont elles aussi forgé, quoique de façon plus personnelle, les images de l'homosexualité proposées par Dubois. Si les références retenues par Dubois ne sont pas les mêmes que celles de Kosofsky Sedgwick, c'est parce qu'elles sont issues des passés de lecteur différents des deux auteurs. Dans cette optique, il est pertinent de s'interroger sur les raisons qui ont motivé Dubois à insérer dans son œuvre de telles références. Il est possible de trouver une réponse à cette question dans les propos d'Eribon :

Tout énoncé public sur l'homosexualité trouve un écho immédiat et profond chez les homosexuels, tout simplement parce qu'il y est question d'eux, dans un monde où la réalité de leurs sentiments, de leur sexualité, de leurs personnalités est de l'ordre de l'indicible. On conçoit donc que les homosexuels (des deux sexes) se soient toujours jetés avec passion sur les ouvrages dans lesquels ils

¹⁹ Le personnage fait aussi rapidement allusion à Cocteau (DUBOIS, 1983 : 49) et à une idole gay, Marlène Dietrich (DUBOIS, 1983 : 69).

savaient qu'ils trouveraient une image d'eux-mêmes, fût-elle déformée, fût-elle sinistre (ce qui était presque inévitablement le cas jusqu'à une date récente) (1999 : 214-215).

Dans *26bis*, Dubois souligne l'importance des images dans sa vie alors qu'il fait dire à l'auteur : « Jeune homme, discret à ses heures, cherche mode d'emploi pour vie à vivre telles qu'images offertes dès prime enfance » (DUBOIS, 1983 : 45). À en juger par les références littéraires dispersées dans la pièce, il n'est pas surprenant que Dubois représente son personnage homosexuel sous des traits féminins. En effet, les œuvres auxquelles il fait allusion, et qui étaient sans doute les plus accessibles pour lui parce que largement diffusées, présentent pour la plupart des personnages homosexuels qui se caractérisent par leur côté féminin développé. Il semble ainsi que la vie qu'il s'est forgé se soit nourrie, dès le début de son enfance, des images proposées dans les œuvres qu'il a côtoyées et dans lesquelles il se reconnaissait.

Eribon remarque de plus que la parole homosexuelle est étroitement liée à l'homophobie à travers laquelle elle doit se frayer un chemin (1999 : 217). Il ajoute :

Et puisque cette parole [homosexuelle] a été, la plupart du temps, un discours de légitimation et de justification autant qu'un discours d'affirmation, elle ne pouvait, la plupart du temps, produire ses plaidoyers qu'en acceptant les termes qui lui étaient imposés en essayant de se les réappropriier ou d'en modifier le sens. C'est pourquoi l'homophobie et la parole homosexuelle sont intimement liées l'une à l'autre, imbriquées l'une dans l'autre (1999 : 217).

26bis offre précisément une illustration de ce phénomène : si les images dont le personnage de l'auteur s'est nourri participent à reconduire le stéréotype de l'homosexuel efféminé parce qu'elles étaient les seules disponibles, il n'en demeure pas moins qu'elles lui ont permis d'exprimer son homosexualité en récupérant les exemples offerts par la culture, pour ainsi se projeter dans un personnage féminin.

Parmi les références intertextuelles fournies par Dubois, celle de *Mort à Venise* de Visconti permet d'apercevoir très clairement dans quelle mesure cette réappropriation s'opère. En effet, comme le remarque Jane Moss, la clé pour comprendre l'homosexualité sous-jacente de *26bis* se trouve la version filmée en 1971 par Luchino Visconti de la nouvelle éponyme de Thomas Mann. Dans ce film, le compositeur Aschenbach s'éprend d'un jeune homme polonais aux allures androgynes, Tadzio. Il n'y aura pas de véritable contact entre les deux hommes puisque, d'une part, Aschenbach est incapable d'accepter

son homosexualité, et d'autre part, parce que les deux personnages ne parlent pas la même langue. Le compositeur âgé suit le jeune homme dans Venise et essaie de se faire plus attrayant : il se teint les cheveux en blond et se maquille. Aschenbach meurt toutefois sans avoir pu assouvir sa passion pour Tadzio. Dans *26bis*, les allusions au film de Visconti suggèrent que le travestissement détourne notre attention du vrai drame de la pièce : les difficultés que soulèvent l'expression du désir homosexuel.

1.5.4 La stratification des identités

Le personnage de l'auteur, qui se manifeste à plusieurs occasions, souligne qu'il est à l'origine de Madame. L'acteur qui joue Madame incarne donc ponctuellement le personnage de l'auteur, opérant à l'intérieur d'un même personnage un glissement entre l'auteur et l'objet qu'il a créé. Ainsi, le récit par Madame de sa rencontre que Tadzio se superpose au récit de la rencontre de l'auteur avec Joe. C'est comme si Dubois n'était pas capable de cacher son véritable amour pour Joe derrière l'amour qu'éprouve son alter ego à Tadzio. À ce propos, dans la préface de *26bis*, Chaurette remarque qu'un :

[...] discours entremêlant trop de référents, un discours brouillé, imputable aux nombreuses digressions prêtées au personnage [de Madame] ne risquerait-il pas de camoufler l'amant véritable, celui par lequel un texte s'écrit dans nulle autre perspective que de le nommer ? (DUBOIS, 1983 : XVII)

Madame raconte qu'elle a vécu ses premières expériences sensuelles avec un jeune Polonais nommé Tadzio. Cependant, à deux reprises, lorsqu'elle mentionne son nom, le personnage de l'auteur s'immisce dans la pièce pour parler de son nouvel amour, Joe Wyoming. Il intervient dans le discours de Madame pour parler de lui-même :

Récemment rencontré amour de ma vie. Amour de ma vie ? Amour de ma vie mais surtout de la sienne, tant qu'on en sait pas encore assez... Plusieurs fois, déjà, vécu phénomène apparemment identique. Plus de deux cents... fois. Plus de deux cents... amours de ma vie. Mais celui-ci est le vrai. Unique. Poignant (DUBOIS, 1983 : 18).

Le dédoublement entre Tadzio et Joe confirme que Madame serait la véritable incarnation de l'auteur, lui-même étant la créature de Dubois. À ce propos, Chaurette note :

C'est au moment où coïncident les récits des rencontres (celle de Tadzio et celle de Joe) que le télescopage s'opère entre Madame et l'auteur. Tadzio et Joe sont placés face à face, de même que l'auteur et Madame s'affrontent dans une sorte de réversibilité, l'un devenant le reflet de l'autre, et ce, en consignant l'échec d'une représentation univoque (DUBOIS, 1983 : XVII).

En effet, le parallélisme entre Madame et l'auteur n'implique pas que Madame soit uniquement la porte-parole de l'auteur. Au contraire, la proximité entre les deux personnages vient plutôt soutenir l'idée d'une dialectique entre plusieurs consciences.

Par ailleurs, le jeu de rôles auquel s'adonne le personnage de l'auteur ne suppose pas que celui-ci désire demeurer à tout jamais dans un monde d'illusions. Dans son article consacré aux nouvelles écritures dramatiques (2001), Shawn Huffman soutient que Madame se caractérise par son corps métissé par différentes références intertextuelles et, faudrait-il ajouter, par la présence de l'auteur. Il précise toutefois que, contrairement à l'usage que les autres formes artistiques en font, l'emploi du métissage dans le théâtre contemporain semble véhiculer un désir du réel. Il avance que :

[f]aute de pouvoir se constituer sous le signe du Même, c'est-à-dire d'une identité stable, [le corps de Madame] vit dans un état permanent d'étrangeté. [...] Las du simulacre, le corps métissé exige une certaine expérience du monde qui mettrait fin à l'errance et au désordre [...] (2001 : 82).

Or, vers la fin de la pièce, Madame témoigne précisément de sa lassitude à revêtir ses attributs féminins. Dans la scène de drague avec un amant potentiel qu'elle rejoue, elle dit à ce dernier, en anglais, qu'elle sait qu'il lui est inutile de tenter de le séduire ou de le toucher, malgré la passion qui la dévore. Elle s'imagine lui exécuter un *strip-tease* sur le plancher de danse :

I will strip for you. Piece by piece. "Micha, the stripping iceberg." First, my name. And then my silence. My silence, and this distance that lies between my name and my silence. My dizziness. My crazyness [*sic*]. That are still dressing me. And then my jewels. This ring and the shoes [...] 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... (1983 : 66-67).

Dans cette scène, il semble que le personnage de l'auteur qui se cache derrière Madame tente de résister au simulacre en se débarrassant de son corps impur en exprimant le désir de se débarrasser de ses attributs physiques de même que de l'état de vertige qui

accompagne le personnage de la princesse russe. Cette volonté d'authenticité illustre sa difficulté à se confiner à une seule identité : celle de Madame ou celle de l'auteur.

À la fin de la pièce, Madame met fin à la représentation en demandant à un spectateur de lui donner la mort. Cette scène où le protagoniste homosexuel se départit de ses vêtements n'est pas sans rappeler la scène finale de *Hosanna*, scène où la *drag queen* enlève ses vêtements pour affirmer à son partenaire que derrière son déguisement se trouve un homme. Cette scène de *26bis* n'offre pas de conclusions aussi claires, cependant, il est légitime de se demander si le fait de se départir de ses vêtements féminins implique pour l'homme qui se cache derrière Madame qu'il accepte la réalité biologique de son corps ou encore qu'il accepte de vivre tel qu'il est. Dans ce passage, Dubois semble admettre que la performance théâtrale, le déguisement féminin et l'utilisation d'une langue étrangère ne peuvent venir à bout de masquer la différence sexuelle ou le désespoir de son personnage homosexuel (MOSS, 1987 : 293).

Le personnage de Madame, par le biais de la performance *drag* qu'elle livre tout au long de la pièce, illustre de manière significative comment le genre d'une personne n'est en fait qu'un rôle qu'un individu est appelé à endosser. En dévoilant les mécanismes de la production du genre, Madame exhibe de plus les stéréotypes avec lesquels les homosexuels ont à composer depuis longtemps. Toutefois, pour Madame, l'appropriation d'une image féminine ne correspond pas seulement à la capitulation devant l'accusation d'efféminement. Elle traduit aussi une identification aux femmes qui lui permet de vivre des émotions avec des hommes, émotions qu'elle semble avoir de la difficulté à vivre autrement. En effet, le personnage de Madame n'est en fait qu'un rôle derrière lequel se dissimule le personnage de l'auteur, laissant ainsi voir comment celui-ci se réfugie dans un monde fictif afin de (re)vivre, en parallèle, une histoire d'amour qui s'est soldée par un échec.

1.6 La sublimation de l'homosexualité

Dans sa pièce sans doute la plus réaliste, *Being at home with Claude* (1985), René-Daniel Dubois donne à nouveau une représentation de l'homosexualité. Il abandonne toutefois le jeu de rôles et la métathéâtralité cependant qu'il réitère le lien avec le désespoir et la mort. Dans cette pièce plus conventionnelle sur le plan de la forme, Dubois met à l'œuvre un trait que les critiques des *Cahiers de théâtre Jeu* ont vu comme caractéristique des pièces à thématique homosexuelle : la sublimation de l'homosexualité (*CAHIERS DE THÉÂTRE JEU*, 1990 : 45²⁰). Dans cette pièce, le jeune prostitué Yves convoque la police dans le bureau d'un juge. Il avoue être coupable du meurtre de Claude, son amant. Or, si le policier, et du coup le lecteur, connaît d'entrée de jeu l'identité du meurtrier de Claude, ce que donne à lire la pièce, c'est plutôt l'enquête menée par le policier qui cherche à découvrir le mobile du crime. Graduellement, la pièce dévoile qu'il s'agit d'un meurtre passionnel. Cependant, il apparaît qu'Yves n'a pas tué son amant au moment de l'orgasme par jalousie, mais plutôt dans le but d'immortaliser l'extase de leur amour.

Cette même idée de sublimation de l'homosexualité est aussi présente dans *Les Feluettes ou la répétition d'un drame romantique* de Michel Marc Bouchard (1987). En effet, en s'inspirant du *Martyre de saint Sébastien*, le couple formé par Vallier et Simon décide de mettre fin à ses jours. Au moment fatidique où les deux amants se retrouvent dans le grenier que Simon s'apprête à enflammer, Vallier reprend le rôle de l'archer du *Martyre* et dit à Simon/saint Sébastien : « Ô seigneur. Il faut tuer mon amour afin qu'il revive sept fois plus ardent » (BOUCHARD, 1987 : 120).

1.8 Conclusion

La majorité des pièces des années 1970 et 1980 dont il vient d'être question mettent en scène des personnages aux prises avec le regard de la société. En effet, le jugement que porte celle-ci sur l'homosexualité des personnages représente un poids considérable avec

²⁰ Dans l'article intitulé « Séminaire 1^{ère} séance ».

lequel ces derniers doivent composer. À plus d'une reprise (*Hosanna*, *Les Feluettes*, *Provincetown Playhouse*), les auteurs dramatiques se sont efforcés d'ancrer leurs personnages dans le contexte de la société patriarcale de la première moitié du XX^e siècle. Si cette période de l'histoire est à ce point prisée par les auteurs, c'est sans doute parce qu'à cette époque, la répression de l'homosexualité y était particulièrement visible. Néanmoins, en mettant en scène les protagonistes homosexuels dans une société sous l'influence prépondérante de l'Église, ces pièces parviennent à illustrer de manière significative les présupposés à travers lesquels les homosexuels ont été perçus jusqu'à maintenant. En laissant voir comment le discours de l'Église, mais aussi celui de la médecine, a forgé une manière de voir les homosexuels qui trouve encore des échos, les auteurs dramatiques contemporains attirent l'attention sur l'homophobie d'hier, tout en rappelant que celle-ci demeure présente à leur époque. L'influence de la société qui se fait sentir sur les personnages laisse voir comment ceux-ci sont soumis à un processus d'assujettissement qui est déterminant dans l'édification de leur identité personnelle.

L'examen du rapport que les protagonistes entretiennent avec la famille a aussi permis de révéler que celle-ci joue souvent un rôle prépondérant dans l'expression de l'homosexualité des personnages. Que ce soit *Hosanna*, Vallier et Simon, ou encore *Chryssippe*, ces personnages laissent voir que les membres de la famille sont souvent les premières personnes avec qui l'homosexuel a à se confronter. Le modèle de la famille traditionnelle, composé d'un homme et d'une femme, influence d'ailleurs la façon d'envisager le couple pour les personnages homosexuels. À cet égard, le personnage de *Chryssippe* permet de constater comment celui-ci tente de reproduire ce modèle, en dépit de sa différence sexuelle. Par ailleurs, le rapport à la famille n'est pas envisagé seulement en regard du couple ou des relations avec les parents du personnages. En présentant des personnages qui souhaitent fonder une famille, les auteurs dramatiques présentent dans leurs pièces une nouvelle façon d'appréhender la famille, famille qui se veut non traditionnelle comme dans le cas de *Chryssippe* et *Laïos* qui souhaitent avoir un enfant. Cependant, le désir de procréer prend une allure différente dans le cas de *Provincetown Playhouse* et de *26bis* qui présentent des personnages qui canalisent leur désir d'enfanter dans la création artistique, ce qui se veut une manière tout aussi valable de s'inscrire dans la

suite des générations. Dans le cas de Charles Charles, le désir d'enfanter se traduit même par une renaissance, qui permet au personnage de se créer une identité de toute pièce.

La création se veut le point culminant menant à l'expression de l'homosexualité des personnages de la période 1970-1980. Comme le remarque Clum, « Gay playwrights present their protagonists as artists, particularly as writers and performers, and it is in the world of admitted artifice – poetry, music, theater – that the richness and challenge of acting gay can be most fully depicted » (CLUM, 2001 :220). Dans la majorité des pièces, les personnages homosexuels tournent leurs espaces domestiques en scènes de théâtre sur lesquelles se jouent leurs fantasmes autant que leurs névroses. Dans *Les Feluettes*, la répétition d'une pièce de théâtre dans un collège du début du siècle s'avère en effet le moyen par lequel les amants parviendront à exprimer l'affection qu'ils ressentent l'un pour l'autre. Le jeu de rôles orchestré par Chryssippe dans *La contre-nature*, par lequel celui-ci revit en les modifiant ou en les interrompant au besoin les épisodes douloureux de son passé, illustre comment le théâtre permet de transcender la réalité. Pour Madame, la performance *drag* se veut aussi un moyen pour vivre des émotions qu'il lui serait difficile de vivre autrement. Si les rôles endossés par les personnages homosexuels sont grandement liés à leur expérience, ces rôles leur donnent toutefois l'occasion de présenter une version revue et corrigée d'eux-mêmes, qui tente de les libérer, tant bien que mal, des contraintes de la société hétéronormative.

Les auteurs dramatiques présentent une culture construite sur la nécessité du jeu de rôles, de la performance, dans laquelle l'autonomie par rapport aux contraintes des rôles traditionnellement attribués aux genres n'est envisageable que par l'exercice de l'imagination des personnages. Le jeu avec l'imagination, qui se traduit souvent par une relecture d'œuvres classiques – *Le Mystère de saint Sébastien* de d'Annunzio, *Le Banquet* de Platon, *Mort à Venise* de Mann – offre une mythologie qui est d'un grand soutien pour les personnages homosexuels. C'est ainsi que dans le monde parallèle qui devient le leur, la manipulation du langage désamorce les jugements oppressifs et laisse place à l'expression de leur identité profonde.

Theater is not a slick metaphor for illusion. Theater is the mirror of the role-playing and stereotyping gay men experience every day. More important, it reflects the complex and multifaceted identities of people who have created their affirming personae. Gay theater cannot solve the problem of heterosexism

or AIDS, but it can offer a liberating vision of what it means to be gay (CLUM, 2001 : 221).

La théâtralisation de l'expérience des personnages homosexuels se veut un acte de libération. Une telle théâtralisation n'anéantit pas complètement les effets néfastes de l'homophobie, elle présente cependant l'avantage de rendre la vie supportable à ces personnages écorchés par la vie.

Même si la performance théâtrale est introduite comme une solution aux ravages de l'hétérosexisme, elle est souvent présentée comme une solution temporaire. En effet, Chryssippe, Charles Charles et Madame sont tous, à un moment donné ou à un autre, confrontés à l'obligation de faire un choix entre continuer de vivre dans un monde parallèle et créer des liens avec le monde extérieur. La performance théâtrale est un refuge relativement apaisant pour ces protagonistes, mais elle demeure un piège dans la mesure où elle les isole considérablement du vrai monde.

CHAPITRE II

Les années 1990 et 2000 : de l'isolement au rapprochement

Alors que la dramaturgie québécoise des années 1980 se caractérise principalement par des personnages qui peinent à vivre pleinement leur homosexualité, celle des années 1990 donne lieu à bon nombre de pièces dans lesquelles les homosexuels assument bien leur homosexualité. Si l'intolérance à leur égard est souvent soulignée, les personnages des pièces de cette période ne présentent plus nécessairement le remord et la pitié de protagonistes troublés par leur sexualité. Le point de vue que propose cette dramaturgie semble plutôt témoigner que tout un pan des batailles menées contre l'homophobie a porté fruit. Ces pièces suggèrent ainsi la « destruction du placard » qui, désormais, n'est plus vu comme le seul espace approprié pour les gays (CLUM, 2000 : 230). En résistant à la victimisation, qui s'est avérée un enjeu majeur lors de la période précédente, les auteurs dramatiques permettent à leurs personnages de s'inscrire pleinement dans leur société. L'homosexuel ne se perçoit donc plus comme un être « anormal » qui doit s'éclipser ou sombrer dans la folie au terme de la pièce. Il fait partie de sa communauté, ce qui, du coup, lui permet de porter un regard critique sur celle-ci.

2.1 Aux hommes de bonne volonté : la résistance face à la société

En 1994, Jean-François Caron publie *Aux hommes de bonne volonté*. Décédé du sida alors qu'il n'avait que 14 ans, Jeannot réunit sa famille de façon posthume dans le bureau du notaire chargé de faire la lecture de son testament qualifié d'« illisible » par l'homme de loi parce qu'il écrit au son. Le testament donne lieu à une lecture dialoguée par laquelle Jeannot échange avec les membres de sa famille par le truchement du personnage du notaire. Jeannot en vient à reprocher aux membres de son entourage leurs rêves déçus

et leurs désirs avortés. Ultime cri d'amour, ses dernières volontés prennent alors l'apparence d'un règlement de compte final par lesquelles il les exhorte à vivre.

2.1.1 Mécontentement familiale

Dans *Aux hommes de bonne volonté*, la famille occupe une place importante. En effet, le bureau du notaire forme un huis clos dans lequel éclate le drame familial qui est à la base de pièce. Dans son testament, Jeannot évoque sa vie « [...] o sin dune famiye nonbreuse, peutète pa riche mé on a jamè manké de riin, une anfanse pèrdu, disparu dèrière dè zané de fuite, dèranse a travèr le vide, le silanse, le riin [...] » (CARON, 1994 : 22). Par le biais de son testament, Jeannot brise la loi du silence qui s'est instaurée dans la cellule familiale pour exprimer tout ce qu'il a tu pendant des années.

Après avoir légué les quelques babioles qu'il avait en sa possession, Jeannot affirme qu'il a terminé et que les membres de sa famille réunie peuvent s'en aller. Ceux-ci perçoivent toutefois qu'il n'a pas conclu et lui demandent de raconter ses sorties de nuit avec Serge. D'abord réticent parce qu'il croit qu'une fois de plus il va ennuyer sa famille, Jeannot cède finalement : « Pour une foi ke vou voulé mécouté, O.K., je vè parlé, puiske vou me tordé un bra, mè vou zavé pa le droi de zapé, pi vou zavé pa le droi de tourné le bouton à of » (CARON, 1994 : 22). Parce qu'il la confronte avec des vérités qu'elle n'est pas prête à entendre, Jeannot a du mal à garder l'attention de sa famille. Au moment où le restant de sa progéniture s'apprête à quitter le bureau du notaire, Mman les retient : « Jeannot avait des choses à dire avant de partir et personne était là pour les entendre. Que j'en voie pas un s'habiller pis s'en aller avant le point final du testament » (CARON, 1994 : 63). Isolé au sein d'une famille nombreuse où sévit le manque de communication, Jeannot n'a jamais eu l'occasion de parler de lui-même avec sa famille. Le testament de Jeannot, ultime message qu'il tient à transmettre à ses survivants, se veut l'expression suprême de qui il était. Par son testament Jeannot parvient à palier au manque d'attention dont il a été victime toute sa vie.

Même si Caron ne présente pas une collectivité engluée dans l'idéologie patriarcale, il n'en demeure pas moins que les Vandal demeurent inconfortables vis-à-vis de l'homosexualité de Jeannot. Pour la famille, la préférence sexuelle de Jeannot est tolérable pourvu qu'il n'en parle pas. Celle-ci semble particulièrement dégoûtée par le langage cru que leur frère défunt utilise pour relater ses sorties avec Serge. Lorsque Jeannot révèle qu'il aimait se masturber avec Serge, Loulou demande à Jeannot et Serge de surveiller leur langage alors qu'un peu plus loin une didascalie indique que les personnages sont scandalisés (CARON, 1994 : 37). Pour Juliot, c'est plutôt le fait de savoir que son frère et Serge mélangeaient leur salive qui est choquant. Le mélange de la salive qui, en outre, évoque les baisers que les deux garçons pouvaient s'échanger, attire l'attention sur leur intimité. Serge est certainement très conscient de la réaction que peut susciter l'évocation du désir homosexuel ; néanmoins, il refuse de passer sous silence les détails de sa relation avec Jeannot. Il ajoute d'ailleurs qu'il faisaient : « [...] ben pire que ça [...] vas-y Jeannot raconte dis tout en détail fais chier ta sœur affole ton oncle fais vibrer ta mère pis donne des nausées à ton frère [...] » (CARON, 1994 : 49) C'est ainsi que, malgré la réticence dont fait preuve la famille, Jeannot et Serge imposent le récit de leurs moments d'intimité.

Bien qu'il soit absent de la pièce parce qu'il est resté à la maison, le père de Jeannot demeure le personnage qui manifeste le plus d'opposition à l'égard de la différence sexuelle de son fils. Jeannot rapporte ainsi les paroles de son père :

ppa ma di avan ke je meur : voir si sé pa onteu deu gâ ki se pike si selman vou vou pikié come dè zome se pike si ancor vou vou pikié an nome avèc dè zéguiye mè non i fo ke vou vou pikié avèc vo keu bin asteur tu pèye pour Jeannot Vandal bin pèye pour sé pa moi ki va levé le pti doi pour te sortir de sète marde là (Caron, 1994 : 58).

Par son geste de condamnation, le père de Jeannot illustre plusieurs préjugés associés à l'homosexualité. Selon lui, la cause du sida n'est pas le rétrovirus, mais plutôt le mode de transmission : une sexualité transgressive, non vouée à la reproduction. D'une part, Adam perçoit la sexualité de son fils comme un renoncement à la masculinité. D'autre part, il récupère le cliché qui voit l'homosexualité comme étant une forme de dépravation. Pour lui, l'homosexualité est plus dérangeante que le sida dont son fils est victime. Son attitude de condamnation est par ailleurs renforcée par le fait que Jeannot est non seulement homosexuel, mais qu'il s'adonne aussi à la prostitution. Selon sa vision des choses, Jeannot

doit être puni du plaisir érotique qu'il éprouvait avec Serge et, par extension, avec les autres hommes.

La communication s'avère difficile entre le père et le fils. En effet, Jeannot révèle qu'il se sentait incapable d'apprendre à son père qu'il était atteint d'une maladie mortelle. C'est donc Serge qui a été mandaté pour annoncer la nouvelle à Adam : « [...] yavè juse toi pour ozé dire a ppa dan kel opital son fis étè couché lé jan ki sème pa se parle mieu ke lè jan ki sème [...] » (CARON, 1994 : 57). La fin de cette citation laisse néanmoins voir que leur relation n'est pas complètement dépourvue d'affection ; c'est plutôt l'incompréhension qui en est la principale lacune.

Le rapport trouble qui lie Adam et son fils semble être source de ressentiment pour Jeannot. Le bracelet ensorcelé que Jeannot lègue à son père est à cet égard particulièrement évocateur. En effet, la particularité de ce bracelet est d'amener son propriétaire à se suicider dans les six jours suivants son acquisition (CARON, 1994 : 27). Comme en témoigne Juliot, ce que souhaite Jeannot pour son père, c'est la mort : « Que le bracelet soit ensorcelé ou pas, l'intention de Jeannot change pas. Il tuerait ppa s'il le pouvait » (CARON, 1994 : 27-28).

La mère de Jeannot, qui fait irruption plus loin dans la pièce, se montre pour sa part très indulgente vis-à-vis de l'homosexualité de son fils à qui elle voue un amour inconditionnel. « Que je t'aime, pis que je te l'ai jamais assez dit » (Caron, 1994 : 34), affirme-t-elle à son fils. L'amour qu'elle lui voue l'amène à condamner l'attitude rébarbative de son « écœurant » de mari :

Voulez-vous ben me dire dans quel bout du monde ça l'amène, dans quelle éternelle souffrance, de savoir que son fils a pris ça d'une queue et non d'une seringue ? En quoi ça lui brise la vie plus qu'il ne l'a déjà brisée ? Quel pourcentage d'air ça lui enlève à respirer ? Voulez-vous m'éclairer sur l'enfer que ce pauvre père va vivre qu'il n'aurait pas vécu si son fils avait attrapé sa maladie avec les seringues de Jos ? (Caron, 1994 : 59)

Cependant, même si Mman témoigne d'une grande ouverture, son soutien n'a pas eu autant d'influence dans la vie de Jeannot que son éloignement. En quête de liberté, désireuse de réaliser ses rêves et de s'affranchir de la lourdeur de son quotidien de mère de famille, celle-ci a abandonné ses enfants pour parcourir le monde en faisant de l'autostop (CARON, 1994 : 45). Revenue pour la lecture du testament, son retour n'est dû qu'à la mort de son

fils cadet. Par son absence, le personnage de la mère rejoint ainsi bon nombre de figures maternelles défaillantes des pièces de la décennie 1980, telle la comtesse de Tilly des *Feluettes* (1987) ou encore la mère de Jean/Laïos dans *La contre-nature* (1984).

Placé au cœur d'une famille dysfonctionnelle où les figures parentales sont déficientes, Jeannot souffre du manque de présence de ses parents. Il révèle à Serge comment le manque d'amour, surtout paternel, l'a mené à la prostitution :

je manké toujours damour tu le sé même selui ke tu me donè me sufisè pa [...] moi je voulè ranplir ma tête mon keur mon cor de monde ranplir mon cor de monde pour ke jarète dètre une solitude ranplir mon cor dun père aprè lotre pi sèrvir de fis a la jouisanse dè zome pour arètè le mal la douleur [...] (CARON, 1994 : 56).

L'ambivalence sexuelle de Jeannot – ou plutôt, sa bisexualité – accentue d'ailleurs la prégnance du manque dont il souffre. Il révèle que malgré l'amour qu'il voue à Serge, celui-ci n'était pas suffisant pour combler son besoin :

[...] Sergio avè pa de blonde parse kil ètè très satisfè de no nui ansamble lui pi moi moi pi lui moi come jètè pa antièrmen satisfè même si jeté kan même très zamoureu de Sergio osi amoureu de Sergio ke Sergio létè de moi [...] sa fè ke je sui zalé me chèrché une blonde dan lè paraje [...] (CARON, 1994 : 49-50).

Même si Jeannot n'a pas une relation exclusive avec Serge, il n'en demeure pas moins que l'amour de ce dernier ne s'est jamais démenti, même au cours de l'agonie de son partenaire.

2.1.2 Les ravages du sida

Dans les années 1980, la propagation accélérée du virus de l'immunodéficience humaine (VIH) a provoqué une véritable hécatombe aussi bien dans la communauté homosexuelle que dans la population en général. Bien qu'apparu dans la décennie précédente, il faut attendre les années 1990 avant que le théâtre québécois n'aborde le sujet. Dans *Aux hommes de bonne volonté*, Caron dresse un portrait de cette épidémie qui ravage physiquement et moralement non seulement les victimes elles-mêmes, mais aussi leurs proches. Serge décrit ainsi la maladie qui a emporté son partenaire :

Mon amour mon amour est mort d'une maladie longue et atroce une maladie qui s'appelle la dérouté le désœuvrement le désenchantement Lucie pis moi on était remplis de honte une honte humaine une honte du monde qui en est rendu à plus pouvoir se toucher sans se mettre une combinaison une combinaison un mur un mur de sentiments étranglés pis fuckés comme si tout le monde était devenu un nuage radioactif de quelqu'un d'autre [...] (CARON, 1994 : 56).

Dans sa description de la maladie, Serge évoque comment le sida, par la méfiance qu'il inspire, a considérablement bouleversé les relations interpersonnelles. Impuissants face à la maladie, les proches du malade cherchent souvent un coupable à leur malheur, sur lequel ils s'acharnent. C'est ainsi que, plutôt que de considérer la valeur du lien qui unissait Jeannot et Serge, c'est sur ce dernier que la parenté de Jeannot entreprend de jeter l'anathème, comme en témoigne l'attitude de Juliot : « L'influence de ce Serge-là. Aurait fallu les éloigner l'un de l'autre. Les faire s'haïr. Depuis qu'ils sont nés qu'ils se piquent. Depuis des années qu'ils s'introduisent des venins dans... » (CARON, 1994 : 62). Pour Juliot, Serge n'est pas celui qui a rendu son frère heureux jusqu'aux derniers moments de sa vie, il est plutôt celui dont le mauvais comportement a déteint sur Jeannot, conduisant ce dernier à s'injecter des stupéfiants.

En rendant public leur maladie, les victimes sont forcées d'exposer le stigmate de leur culpabilité (CLUM, 1999 : 35), à savoir le « châtement » reçu pour avoir adopté un mode de consommation de drogue imprudent ou des pratiques sexuelles risquées. C'est ainsi que le sida cause souvent le rejet du malade ou du mépris de la part des proches. À cet égard, Jeannot offre un bon exemple de l'isolement dont sont souvent victimes les sidéens. Mman est d'ailleurs particulièrement sensible au manque de support dont son fils a souffert pendant sa maladie. Dans cette réplique où elle critique un système de santé qui refuse de prendre en charge les soins à apporter aux séropositifs, Mman reconnaît l'importance du rôle que Serge a joué aux côtés de son fils :

J'ai payé, toute ma vie, pour la santé de tout le monde pis quand mon seul fils, mon fils unique, s'est retrouvé grabataire... Quand mon fils unique a eu besoin de tout le monde de son bord, tout le monde avec lui, qui est resté à lui tourner autour ? Serge. Juste Serge. Son Sergio à notre Jeannot. C'est ben plus grand, ça, que toutes les assurances-maladie du monde, ce que Sergio a fait pour Jeannot (CARON, 1994 : 74).

En opposant le manque de compassion de la société envers les victimes du sida à l'attitude généreuse de Serge, Mman souligne la bienveillance de ce dernier à l'égard de Jeannot, disposition qui permet à Serge de faire fi des préjugés associés aux sidéens.

Dans le chapitre qu'il consacre au théâtre gay qui porte sur le sida, John M. Clum soutient que la question du sida est inextricablement liée à celle du corps du personnage homosexuel par lequel les signes de la maladie sont perceptibles (2000 : 35). En « évacuant » le corps du sidéen, la pièce de Caron fait toutefois une entorse à cette convention, car si le corps de Jeannot est physiquement absent, il n'en demeure pas moins étonnamment présent. Dans son compte rendu de la pièce, Ludovic Fouquet remarque que :

Jeannot est effectivement étrangement présent par le texte d'une grande vivacité dans l'expression orale et d'une grande lucidité en ce qui concerne les réactions des uns et des autres, qu'il avait anticipées, véritable machine à dialogues, qui fait passer le mort pour vivant, niant totalement sa disparition (2000 : 102).

En effet, Jeannot est présent d'une part dans le corps du notaire devenu son porte-voix, et d'autre part par le biais de Serge qui ne cesse de défendre sa mémoire. Les souvenirs de Serge attirent d'ailleurs l'attention sur le corps de Jeannot, notamment lorsqu'il rappelle la promiscuité sexuelle qu'il partageait avec lui : « [...] parle pas juste d'amour parle de cul parle de ta peau pis parle de ma peau [...] » (CARON, 1994 : 50).

Clum ajoute aussi que le corps du sidéen ne se pose pas en ouverture au désir, mais plutôt en un site de souvenirs, de tristesse et d'affirmation (2000 : 36). À plusieurs égards, le personnage de Serge illustre ce phénomène, spécialement lorsqu'il évoque le poids que lui impose l'absence physique de Jeannot :

[...] pourquoi tu m'as rejeté une bonne fois pour toutes toi dans le cosmos moi finir mes jours sans toi ce qu'on a commencé à deux pourquoi je rentre dans ma chambre le soir pis que t'es plus là quand tu fuyais ta famille pourquoi je peux plus t'héberger dans mon lit pourquoi t'es parti dans une boîte petite comme un lit simple sans m'emmener avec toi [...] (CARON, 1994 : 37-38).

Toujours selon Clum, la mémoire du passé forme une des conventions du théâtre gay à propos du sida, convention par laquelle les personnages célèbrent la promiscuité passée tout en regrettant la possibilité d'une vie sexuelle libre de tout danger (2000 : 55).

Une autre caractéristique identifiée par Clum réside dans la réaffirmation d'un présent radicalement changé qui non seulement justifie, mais aussi célèbre la relation

homosexuelle. Dans ces pièces qui traitent du sida, il ne s'agit pas seulement d'apprendre à vivre avec une maladie pour le moins dérangeante, mais plutôt de poser un regard différent sur le passé afin de le lier au présent (CLUM, 1999 : 56). Sans dénigrer un passé qu'ils ne souhaitent ni revivre ni oublier, les personnages sidéens perçoivent leur expérience comme l'occasion d'un dépassement de soi. Ce changement dans le présent s'observe de différentes façons, comme en témoigne *Aux hommes de bonne volonté*. Même s'il est décédé du sida, Jeannot refuse le rôle de victime. En extirpant du placard les détails de sa vie sexuelle, Jeannot ne cède pas à la culpabilité ou au regret. Ce que donne à lire la pièce, c'est plutôt un personnage en paix avec son passé, qui demande à ses proches de l'accepter tel qu'il est.

Dans le théâtre qui traite du sida, le dépassement de soi n'échoit pas seulement au personnage victime du sida. En effet, le partenaire de la victime est lui aussi contraint d'absoudre celle-ci de ses fautes commises dans le passé. Cette marque d'abnégation tend ainsi à solidifier le couple, dont l'amour atteint une profondeur insoupçonnée par les deux partenaires. Dans cette optique, les souvenirs de Serge viennent éclairer le caractère romantique de sa relation avec Jeannot. Après la mort son amant, la vie a perdu tout son sens pour Serge :

Salaud toi tu t'en vas trop vite pis moi j'ai pas le droit salaud tu me trahit qu'est-ce que je vais devenir qu'est-ce que je vais faire dans la vie la question qu'on repoussait toujours à demain tu me laisses tout seul pour y apporter une réponse salaud sans-dessein bander c'est pas une réponse bander je suis plus capable j'ai jamais été capable en dehors de toi comment veux-tu que je recommence à bander si j'ai même pas ce goût-là en premier le goût de vivre salaud reviens reviens [...] (CARON, 1994 : 57)

En effet, le dévouement que Serge porte à l'égard de son partenaire outrepassé même l'expression « jusqu'à ce que la mort nous sépare » qui symbolise habituellement la grandeur de l'amour. Sans dénigrer le passé qu'il partage avec Jeannot, Serge affirme la possibilité d'une relation homosexuelle qui se caractérise par le dévouement et l'engagement.

Par ailleurs, la représentation de la mort que donne Caron n'est pas larmoyante, mais porteuse d'avenir. « [C]hu petète entèrè mè chu pa mor », fait-il dire à Jeannot à la fin de la pièce (CARON, 1994 : 76). Mman considère elle aussi que la mort de son fils est régénératrice. « [U]n de mes garçons vient de commencer à vivre [...] » (CARON, 1994 :

32) répond-elle à Juliot qui lui rappelle que l'un de ses garçons vient de mourir. Pour Jeannot, la mort donne plutôt l'occasion de reprocher aux membres de sa famille leur renoncement à vivre. Il encourage Serge, qui a perdu goût à la vie à la suite de son décès : « [...] rèspire tè poumon veule encore [...] arète de badtripé asteur té pa mor arète de badtripé pi romance a bandé [...] bandé sè la vi pi la vi sé toi va zy sé ta ton tour [...] » (CARON, 1994 : 56). Ainsi, à la suite de Clum, il est possible de remarquer que : « The only escapes from the fatal, ‘ultimate’ experience are hope, love, and renewed desire to live » (CLUM, 2000 : 37).

2.1.3 Une langue singulière

Dans les années 1980, bon nombre de personnages homosexuels se caractérisent par leur rapport à la création artistique. Bien *qu’Aux hommes de bonne volonté* ne présente pas un artiste au sens strict, le langage coloré qu’emploie Jeannot peut certes faire penser à la langue poétique d’un écrivain. « Il n’y a plus de virgule, plus de points, les mots sont quasiment tous rattachés ensemble. C’est un chef d’œuvre à encadrer [...] » (CARON, 1994 : 29), commente le notaire qui peine à lire ce testament écrit de façon à attirer l’attention sur la sonorité des mots. Cette langue, qui distingue Jeannot des autres personnages, est d’une part une illustration ludique d’une façon de s’exprimer propre aux adolescents. D’autre part, elle sert à évoquer la dégénérescence d’un Jeannot atteint du sida. Quoi qu’il en soit, sa force expressive n’en demeure pas moins fulgurante. En dotant Jeannot d’un « dialecte » qui lui est propre, Caron propose un personnage qui remet tout en question, en commençant par sa manière de communiquer. Jeannot est quelqu’un qui souhaite prendre assise dans le monde en le confrontant.

Par ailleurs, Jeannot n’emploie pas cette langue seulement qu’à l’oral ; elle est aussi consignée dans son testament, ce qui confère du coup une certaine importance à l’écriture. Cette importance se perçoit aussi dans le rôle qu’elle joue au sein de la pièce, car si Jeannot sait se faire sentir présent par le truchement du corps du notaire qui lui prête sa voix, presque à la manière d’un comédien récitant un texte de théâtre, force est de constater que c’est grâce au texte que Jeannot parvient à exprimer ce qu’il voulait dire de son vivant.

Tout comme le personnage de l'auteur chez Dubois, qui cherche à laisser une trace de son passage sur terre par le biais de la permanence de l'écrit, Jeannot a rédigé un document grâce auquel il souhaite livrer un message à ceux qui lui survivent. Cette idée de transmission est d'autant plus forte chez Jeannot qui n'a pas rédigé n'importe quelle sorte de texte, mais bien un testament dont le caractère essentiel est de consigner par écrit les dernières volontés de son auteur après son décès.

Par l'emprunt de la voix du notaire, le dialogue de Jeannot avec les membres de sa famille donne lieu à une conversation avec l'au-delà. Mort pour ensuite réapparaître en espérant partager un message d'amour, Jeannot atteint la dimension d'un martyr :

[...] jé décidé décrire mon tètaman je voulè écrire u nistoire damour sè se ke je pansè je pansè ke mon nistoire sètè tu nhistoire damour mè mon nhistoire fè tro dur pour ètre damour mon nhistoire è tistoire de ène plin de petite ène ki anpèche Loulou pis Juliot de rèspirè an premié je voulè ke ma mor lè délivre je voulè écrire dè bo mo riin ke dè bo mo dan mon tètaman [...] (CARON, 1994 : 75).

Comme le remarque Fouquet, la trajectoire de Jeannot rappelle « [...] une vision christique du rachat de l'humanité par le sacrifice du corps et de la vie [...] » (2000 : 102). Cette vision sublimée de l'homosexuel mort pour mieux venir en aide aux vivants rappelle par ailleurs la vision magnifiée du couple homosexuel qu'ont proposé, dans les années 1980, Bouchard, Dubois et Chaurette en mettant en scène des personnages prêts à donner la mort pour ainsi affirmer la grandeur de leur amour. Pour Jeannot cependant, un regard sentimental sur le passé ne suffit pas, le désillusionnement doit plutôt pousser les personnages à se battre, comme en témoigne le plaidoyer final de la pièce, destiné aux hommes de bonne volonté : « [...] fo casé la barac fo se divizé pi fo arrivé de tou bort ou coté fracasé fandre mutilé asasiné mordre dèsandre lè tro gro plin de marde ki son tasi sur leur cu pi ki fon riin ke critiqué [...] » (CARON, 1994 : 77).

Contrairement aux pièces des années 1980 qui présentaient des figures homosexuelles davantage renfermées sur elles-mêmes, *Aux hommes de bonne volonté* met en scène un personnage gay qui cherche à prendre part à la société, même si celle-ci tente de le réduire à occuper une position mineure. Pour mener à terme un tel projet, Jeannot rédige son testament. L'écriture de celui-ci semble un moyen privilégié pour révéler le caractère de son auteur.

2.2 *La maison suspendue* : rendez-vous familial

Dans *La maison suspendue* (1990), Michel Tremblay présente des personnages d'une même famille évoluant simultanément dans trois différentes actions survenant à des époques distinctes, mais réunies dans le même espace dramatique, soit la maison de campagne familiale, à Duhamel. En 1910, Josaphat et sa sœur Victoire, parents incestueux de Gabriel, dix ans, songent à quitter la campagne pour Montréal. En 1950, Albertine, deuxième enfant de Josaphat et Victoire, et Edouard, son demi-frère, font une visite d'une semaine à Duhamel en compagnie de leur belle-sœur, femme de Gabriel, la Grosse Femme qui arbitre leur dispute. Enfin, en 1990, Jean-Marc, le fils de la Grosse Femme, professeur d'université désœuvré, vient tout juste de racheter la maison familiale dans laquelle il s'installe pour écrire, en compagnie de son amoureux, Mathieu, et du fils de celui-ci.

Dans les années 1970, Tremblay avait déjà présenté au théâtre le personnage d'Edouard dans *La duchesse de Langeais* (1973). Si le Edouard de *La maison suspendue* demeure fidèle au Edouard de *La duchesse de Langeais*, c'est toutefois dans la pièce la plus tardive que Tremblay présente son protagoniste devant composer avec l'acceptation de son homosexualité par ses proches. Par ailleurs, en évoluant dans le contexte des années 1950, Edouard rappelle aussi *Hosanna* dont le personnage éponyme évoque son enfance durant cette période. Alors qu'*Hosanna* cache plus ou moins son homosexualité ainsi que sa condition de travesti à son entourage, Edouard les montre au grand jour et de façon plutôt ostentatoire. Un changement quant à la façon de représenter l'homosexualité semble ainsi s'être opéré : non seulement Edouard a fait son *coming out* au sein de sa communauté d'homosexuels, il a aussi fait une sortie flamboyante auprès de sa famille.

2.2.1 Une marginalité assumée

Homosexuel travesti qui se distingue par le langage cru qu'il utilise pour tourner tout en dérision, Edouard se plaît à s'habiller en femme pour ainsi incarner les rôles de femmes

riches et célèbres. Toutefois, le caractère protéiforme de sa personnalité n'est pas sans déplaire à Albertine, sa sœur acariâtre et puritaine, qui est choquée par l'exubérance de son attitude et par les farces grivoises qu'il lance. Même si elle refuse d'aborder de front le sujet de l'homosexualité de son frère, sujet qui demeure un tabou pour elle, les remarques d'Albertine laissent voir que les comportements outranciers de celui-ci la dérangent. Après qu'Edouard ait tenté de relever sa jupe, elle lance :

ALBERTINE

Ôte tes mains de d'là, toé !

EDOUARD

Pour c'qu'y'a à voir...

ALBERTINE

On le sait que ça t'intéresse pas, ça fait que fais pas le smatte !

EDOUARD

Ça fait deux fois que tu fais allusions à ça, à soir...

ALBERTINE

À quoi ?

EDOUARD

Tu veux vraiment qu'on en parle ?

Albertine soutient son regard pendant quelques secondes puis détourne les yeux (TREMBLAY, 1990 : 71).

À l'opposé de la majorité des pièces analysées jusqu'à maintenant, *La maison suspendue* attire l'attention sur un personnage pour qui l'homosexualité ne représente pas un problème pour lui-même, mais plutôt pour son entourage, en l'occurrence sa sœur. *Drag queen*, Edouard s'amuse à revêtir perruques et costumes, de même qu'à reproduire de façon exagérée les comportements caractéristiques de ses idoles pour incarner une multitude de rôles.

C'est précisément le caractère changeant de la personnalité d'Edouard qui est source de ressentiment pour Albertine qui, du coup, adopte une attitude de fermeture vis-à-vis de son frère :

Comment veux-tu que j'me détende, avec mon frère déguisé en épouvantail à côté de moé ! [...] Tu m'énarves chaque fois que tu passes la porte, en ville,

parce qu'on sait jamais c'que tu nous prépares, pis chus venue passer une semaine à ' campagne avec toé, j'dois être folle ! (TREMBLAY, 1990 : 73)

Au cours de sa discussion avec Edouard, Albertine en arrive à exprimer à son frère la source de son ressentiment. Avec rage, elle lui avoue tout le dégoût que lui inspirent ses nombreux changements de personnalité :

Tu le sais pas c'que tu me fais, Edouard, hein, tu le sais vraiment pas ! Tu le sais pas à quel point tout ce que tu représentes m'écœure ! Tu joues avec moé, tu joues avec mes réactions devant tes maudites niaiseries, mais tu le sais pas à quel point tout ça est sérieux, à quel point tout ça est grave ! Quand tu passes la porte, le vendredi soir, ton soir de visite, pis que j'entends ta maudite voix qui est jamais la même, j'me dis que j'sais pas de qui tu vas avoir l'air, ce soir-là, pis j'ai envie de sortir par la porte d'en arrière pis de me sauver par la ruelle ! As-tu déjà pensé, Edouard, qu'on sait pas parsonne qui ce que t'es, dans' maison ? On le sait pas ! Quand j'm'adonne à être sur le balcon, l'été, pis que j'te vois arriver de la rue Mont-Royal, chus jamais sûre que c'est vraiment toé parce que c'est jamais la même personne qui arrive de la rue Mont-Royal ! La personne que j'vois venir est toujours aussi grosse, toujours aussi ridicule, mais c'est jamais la même ! [...] Un vendredi soir c'est Juliette Pétrie qui monte la rue en se dandinant, l'autre vendredi soir c'est le gros de Aurel et Hardy qui s'évente avec sa cravate, le vendredi suivant c'est un enfant de quatre ans avec des culottes courtes pis un gros gros suçon, quand c'est pas Shirley Temple dans une robe trop courte ou ben donc la Poune avec son caluron... (TREMBLAY, 1990 : 87-88).

À travers cette réplique, Albertine révèle que les nombreux changements de costumes et de personnalités d'Edouard comportent une charge subversive qui s'avère offensante pour elle. Le malaise qu'elle ressent à l'égard de son frère vient principalement du fait qu'Albertine considère que son frère est déviant. Si Albertine est rebutée par le tempérament versatile de son frère, c'est parce qu'il n'agit pas comme les autres hommes de son entourage. Alors qu'Edouard vit très bien avec qui il est, Albertine a de la difficulté à accepter que son frère n'ait pas un mode de vie rangé :

ALBERTINE

Ah, ben, qu'est-ce que tu veux, quand y'en a un des deux qui est pas normal...

EDOUARD

C'est vrai, j'avais oublié que t'étais pas normale...

ALBERTINE

C'est de toé que je parlais ! (TREMBLAY, 1990 : 51)

Ainsi, Edouard refuse de se voir cataloguer comme étant « anormal » par sa sœur. Si pour Albertine les comportements d'Edouard relèvent du jeu, de la parodie, il semble bien qu'Edouard adopte ces comportements pour obéir à sa nature profonde.

Le malaise que ressent Albertine à l'égard de l'attitude de son frère est nourri principalement par la façon qu'a ce dernier de tout tourner au ridicule. Albertine souhaiterait se fondre dans la masse en ayant, tout comme ses voisines, un frère « convenable ». Parce qu'elle compare son frère à la majorité, Albertine développe une aversion pour le mode de vie marginal d'Edouard.

Cependant, pour Edouard, l'humour constitue la stratégie qu'il a développée afin de faire face au regard d'autrui. « Comment tu penses que j'ai passé à travers toute c'qui m'est arrivé ? En riant, Bartine, surtout quand c'tait pas drôle ! », lui explique-t-il (TREMBLAY, 1990 : 108). Edouard est parfaitement conscient que l'autodérision dont il fait preuve lui permet de surmonter la honte inhérente à son mode de vie qui s'écarte de la norme :

Tout c'que tu me reproches tant, en fin de compte, vient toujours du fait que je vire toute en ridicule ! Si je revirais pas toute en ridicule, c'est moé qui le serais, ridicule, Bartine ! J'ris avant que les autres rient ! Quand j'descends la rue Fabre déguisé en Poune ou ben donc en Madame Pétrie pis que tout le monde rit, j'les vois rire, Bartine ! Parce que c'est moé qui a voulu qu'y rient ! J'aime mieux qu'y rient dans ma face, pis avec moé, que dans mon dos quand chus pas là (TREMBLAY, 1990 : 108).

Afin d'illustrer l'avantage que représente cette façon de rire de lui-même, Edouard rappelle à sa sœur l'épisode dans lequel son autodérision lui a permis d'échapper à l'ostracisme au profit de la considération d'autrui :

L'été passé, tu te souviens, à la place Roger, quand t'as eu si honte de moé parce que j'ai faite la folle devant une gang de bums ? Hein ? Ben si j'avais pas faite la folle devant c'te gang de bums-là, y m'auraient cassé la yeule, parce qu'y avaient tu-suite vu comment j'étais ! Si j'avais essayé de le cacher, y m'auraient niaisé, y nous auraient niaisés toute la journée, y'auraient gâché notre pique-nique pis y'auraient fini par me coincer quequ'part pis me casser la yeule en m'insultant ! Mais j'me sus brassé le cul devant eux autres en me sacrant une napkin su'a' tête pis en leur chantant des vieux succès de Mistinguett qu'y connaissent même pas... pis y'ont ri ! Toute la journée ! Y'ont ri toute la journée parce que moé j'ai ri de moi-même toute la journée ! De ce que j'étais, de mon physique, de ma façon de marcher, de ma façon de parler ! J'me suis épuisé à les faire rire, Bartine, pour éviter que tout ça finisse dans le drame ! Pis le soir y'ont fini par nous payer la traite ! Y me respectaient, rendu

au soir, Bartine ! C'est ça que j'ai trouvé, la dérision, pour avoir le respect du monde ! Le respect ! (TREMBLAY, 1990 : 108-109)

L'autodérision dont parle Edouard agit à titre de mécanisme de protection. Plutôt que de se voir ridiculiser en raison de son homosexualité, Edouard choisit de miser sur cet aspect de lui-même afin de se faire accepter en portant lui-même un regard critique sur sa personne.

L'humour « folle » et le « *camp* » peuvent certes être décrits comme autant de stratégies de résistance et de réappropriation de l'accusation d'efféminement. Mais ils expriment surtout la créativité, l'inventivité d'une culture minoritaire, et aussi la manière dont une telle culture est, par cette forme d'ironie, la meilleure critique de soi-même et des autres (ERIBON, 1999 : 133).

Edouard vit bien avec sa différence, notamment parce qu'elle lui permet d'échapper à la monotonie du quotidien. « Si j'étais une vie normale, Bartine j's'rais l'être le plus ennuyant du monde. Y'a assez du reste de la famille qui est ennuyant... » (TREMBLAY, 1990 : 77), lui explique-t-il. En admettant son anormalité, Edouard fait référence à son homosexualité. En se désignant lui-même homosexuel et en adoptant les comportements généralement associés à celle-ci, à savoir l'efféminement et une manière d'être flamboyante, Edouard parvient à se délester de l'humiliation que pourrait lui faire vivre sa différence sexuelle. Comme le souligne Michel Dorais dans *Éloge de la diversité sexuelle*,

[la] révélation [ou *coming out*] signifie que la personne accepte d'être publiquement désignée comme homosexuelle et fait sienne cette catégorisation. Pour beaucoup de gais et de lesbiennes, assumer une identité homosexuelle, c'est non seulement adhérer à certains styles de vie, mais aussi, en se révélant au grand jour, en finir avec la honte longtemps associée au vécu homosexuel (1999 : 130).

Par ailleurs, Edouard ne fait pas qu'accepter sa différence, il la revendique parce qu'elle lui permet de s'affirmer dans son unicité :

J'fais rien comme tout le monde, Bartine, rien, pis viarge que j'ai du fun à être le seul à faire c'que je fais ! Y faut que j'aïlle chercher de l'eau, là, pour demain, parce qu'on n'en a pas pour demain matin, ben j'vas aller chercher de l'eau comme parsonne est jamais allé charché de l'eau à Duhamel ! C'est plate pour crever la bouche ouverte d'aller chercher de l'eau ? Ben j'm'en vas rendre ça intéressant, moé ! C'est ça ma force, Bartine ! (TREMBLAY, 1990, 79)

« Se reconnaître homosexuel-le, gai ou lesbienne constitue certainement une forme de résistance aux modèles dominants » (DORAIS, 1999 : 130). Le comportement que décrit Edouard laisse voir comment un homosexuel peut se réapproprier l'humiliation qu'on

voudrait lui faire ressentir en raison de sa sexualité vue comme marginale, afin de parvenir à vivre une vie libérée des contraintes imposées par la norme sociale.

On l'a vu : il y a une énergie qui sourd de la honte, qui se forme en elle et par elle et qui agit comme une source transformationnelle. Cette énergie s'exprime dans l'identité théâtralisée, dans la *performance* (au sens anglais), dans l'exhibitionnisme, l'extravagance ou la parodie. L'exhibitionnisme et la théâtralité sont sans doute, et ont été historiquement, parmi les gestes les plus importants qui ont permis de défier l'hégémonie hétéronormative. Et c'est pourquoi ils ont toujours été l'objet de critiques aussi virulentes. La honte donne son énergie à l'exhibitionnisme, à l'affirmation de soi comme théâtralité, c'est-à-dire à l'affirmation de soi tout court (ERIBON, 1999 : 154).

L'exhibitionnisme et la théâtralité qui caractérisent le mode de vie d'Edouard ne seraient donc pas innés ; ils relèveraient plutôt d'un apprentissage, de la création d'une identité personnelle lui permettant de se décharger du poids imposé par les normes sociales en matière de sexualité.

2.2.2 Le regard d'autrui

Ce qui dérange Albertine par rapport à l'homosexualité de son frère réside principalement dans le regard des autres. En effet, la honte que ressent Albertine tient au fait qu'elle compare son frère aux autres hommes du voisinage : « Les autres femmes, sur la rue Fabre, quand y voyent leur frère arriver de la rue Mont-Royal, y se disent : tiens v'là mon frère Émile qui arrive ou ben donc v'là mon frère Albert... Pas moé ! » (TREMBLAY, 1990 : 87-88), lui fait-elle remarquer. En attirant l'attention de tout le voisinage, Edouard attire du même coup l'attention sur sa sœur, chez qui il se rend en visite. En vivant ouvertement son homosexualité, Edouard force sa sœur, de même que tous les autres membres de sa famille, à accepter son homosexualité et à porter l'étiquette de parents d'homosexuel. La façon grotesque qu'adopte Edouard pour se présenter fait en sorte qu'Albertine craint de perdre l'image lisse et nette de respectabilité qu'elle souhaite présenter à ses voisins. Albertine énonce clairement à quel point les comportements outranciers d'Edouard la gênent en l'obligeant malgré elle à faire face à l'opinion publique :

Des fois c'est les voisines, Edouard, qui me disent : tiens, v'là votre frère, pis j'ai envie de le cracher dans la face parce que l'affaire qui s'en vient fait peur ! L'hiver c'est un peu moins pire... J'ai la surprise juste dans la cuisine pis j'peux cacher ma honte dans le fourneau en faisant semblant d'arroser le rôti de porc, mais l'été, Edouard, l'été, c'est toute la rue Fabre qui te regarde arriver... J'te vois monter la rue en même temps que tout le monde pis ma honte est pas cachable. Tout le monde peut lire ma honte sur mon visage ! (TREMBLAY, 1990 : 88)

Alors que les pièces précédentes présentaient des protagonistes gays qui étaient eux-mêmes victimes de l'opinion publique, le personnage d'Albertine laisse voir que le jugement de la société peut aussi avoir des incidences sur l'entourage des homosexuels. Contrairement à Edouard qui ne semble pas se soucier des réactions que peuvent susciter ses déguisements dans le voisinage, Albertine a constamment cette considération en tête. « Penses-tu qu'y continuent pas à rire quand t'es pas là ? Pis qu'y se disent pas tout c'qu'y pensent de toi quand y sont rentrés chez eux ? » (TREMBLAY, 1990 : 108), le prévient-elle. Le fait d'être apparentée à Edouard, dont elle blâme le mode de vie non conventionnel, lui fait ainsi craindre le déshonneur.

Bien qu'Albertine tolère son frère (elle accepte qu'il lui rende visite, elle s'est rendue à Duhamel avec lui...), il n'en demeure pas moins qu'elle refuse de donner son assentiment à l'exubérance d'Edouard, qu'elle voit comme un écart de conduite. Ce que déplore en premier lieu Albertine, c'est qu'Edouard affiche son homosexualité en public. Son attitude illustre un type d'homophobie recensé par Borrillo, à savoir l'homophobie libérale :

Forme d'oppression spécifique, l'homophobie libérale enferme les homosexuels dans le silence et la domesticité. Les dichotomies privée/public, dedans/dehors, intérieur/extérieur organisent la hiérarchie des sexualités, réservant la place visible à l'une et le secret à l'autre. La pudeur et la discrétion doivent régir les actes homosexuels, toujours taciturnes, alors que l'hétérosexualité s'affiche librement sans avoir à rendre de comptes (BORRILLO, 2001 : 71).

Edouard ne se laisse toutefois pas influencer par le jugement de sa sœur. Alors qu'Albertine regrette qu'il doive se prêter à différents jeux de rôles burlesques afin de gagner la considération d'autrui, pour Edouard, il est inconcevable de changer quoi que soit à son identité sexuelle et au mode de vie qui l'accompagne :

ALBERTINE

Si t'avais pas été de même tu serais pas obligé de t'épuiser pour te faire respecter...

EDOUARD

Bartine, franchement ! Chus de même, c'est toute ! Y'a rien à y faire, pis faut surtout pas essayer de changer ça ! (TREMBLAY, 1990 : 109)

Cependant, si Albertine est dérangée par les comportements qu'Edouard adopte en public, son malaise ne s'y résume pas. Comme en témoigne l'extrait suivant, l'attitude de refus qu'alimente Albertine envers son frère tire sa source au-delà des costumes qu'il endosse. En fait, c'est en regard de la vie privée d'Edouard qu'Albertine manifeste le plus de désapprobation :

Arrête de vouloir me convaincre que c'est pas une affaire grave ! C'est une affaire grave que j'peux pas accepter, Edouard ! J'peux pas ! Quand j'pense à... Quand je pense à ce que tu fais, j'aimerais mieux que tu soyes mort ! [...] Y'a pas justes les déguisements, pis les folleries que j'accepte pas, Edouard ! Y'a tout c'qu'y'a en dessous, aussi ! En dessous de ta p'tite habit que t'es pas ben dedans, y'a toute un homme, mon frère, qui vit des choses que je refuse ! Je le sais que tu continues à exister quand tu passes la porte, t'sais. Pis qu'en dessous du personnage de la semaine y'en a un autre, toujours le même, que je connais pas pis qui me fait peur ! Pis c'est vrai, en fin de compte, que j'en ai de l'imagination parce que souvent dans la semaine j'pense à toé, le soir, à où tu dois être pis à ce que peux être en train de faire ! Pis j'en ai tellement honte que je me mettrais à hurler si j'me retenais pas ! (TREMBLAY, 1990 : 109-110)

Albertine est outragée non seulement par les déguisements et les comportements outranciers de son frère, mais aussi par ce qu'elle présume de sa vie sexuelle.

Le monde d'artifices dans lequel Edouard se réfugie fait en sorte que celui-ci dissimule sa véritable identité, à savoir celle de l'homme qu'Albertine a connu avant qu'il n'adopte ses comportements de « folle ». Cette dernière reproche à Edouard son refus de vivre dans la réalité, c'est-à-dire en fonction de son sexe biologique ainsi que du comportement social que celui-ci est supposé déterminer selon le régime binaire des sexualités. Pour Albertine, tout écart avec la réalité doit être condamné. À la Grosse Femme, qui la prie de se servir de son imagination afin de parvenir, tout comme elle, à rêver qu'elle est quelqu'un d'autre, elle répond :

J'en ai pas ! Pis j'en veux pas ! Vous voyez c'que ça a faite à mon oncle Josaphat ! Pis vous voyez ce que c'que ça fait à mon enfant. Mon propre enfant est un mélange de mon oncle Josaphat pis de mon frère Edouard, pensez-vous que ça me donne envie de me mêler avec eux autres pis de leu' dire envoyez,

faites les fous on va rire ? Partout où je regarde dans ma vie y'a du monde comme eux autres ! Pis c'est du monde que je refuse ! J'comprends pas c'qu'y sont, j'comprends pas c'qui veulent ! J'vis vingt-quatre heures par jour à côté d'un enfant que j'ai jamais compris, c'est pas assez vous pensez ? [...] Moé, quand la journée est finie, j'ai pas envie d'être quelqu'un d'autre pantoute ! (TREMBLAY, 1990 : 98-99)

Albertine est incapable de concevoir une vie qui ne repose pas sur le concret, c'est-à-dire sur l'idée d'un sexe « naturel » qui déterminerait l'ordre social. C'est ainsi que le monde de fantasmes dans lequel se réfugie Edouard l'empêche de tisser des liens avec le monde extérieur dont sa pragmatique sœur fait inexorablement partie. Au terme de cette réplique dans laquelle elle reproche à Edouard son extravagance, Albertine exprime le souhait de parler à son frère sans costume :

Si tu m'as emmenée icitte pour me parler, pis je le sais que tu m'as emmenée icitte pour me parler, chus pas complètement épaisse, fais-lé sans déguisement. On n'est plus en ville, là, on n'a pus besoin de jouer de rôles, on est dans le fin fond de la forêt, au bord d'un lac vide pis noir, y'a une armée de maringouins qui nous guettent pis qui attendent juste qu'on sente assez fort pour se jeter sur nous autres, ça fait qu'on est aussi bien de régler tout ça au plus sacrant avant de se mettre à se gratter (TREMBLAY, 1990 : 88-89).

En évoquant de la sorte l'environnement dépourvu d'artifices qui les entourent, Albertine prie son frère de prendre pour modèle la nature environnante afin qu'ils puissent se parler avec authenticité.

Par ailleurs, bien qu'il doive composer avec l'attitude rébarbative de sa sœur, qui souhaite ardemment effacer sa différence, Edouard peut toutefois compter sur le support de sa belle-sœur, la Grosse Femme. Chargée de tempérer les affronts verbaux de la fratrie, celle-ci agit à titre de catalyseur entre les deux parties. C'est ainsi qu'elle tente de faire comprendre à Albertine comment l'imagination dont fait preuve Edouard et ses amis s'avère salutaire pour ces derniers, de même que pour elle-même :

Y portent toutes des noms à coucher dehors, dans sa gang, des noms qu'y se sont inventés ou ben qu'y'ont volés un peut partout, aux vues, dans des livres... y font toutes des affaires qu'y'ont pas d'allure... y vivent dans le rêve, Bartine, c'est pas compliqué, leur vie complète se passe dans le rêve ! Y se content des contes, y y croient, pis quand quelqu'un pète leu'balounes, y s'en inventent d'autres. On dirait qu'y'a rien pour les décourager... Quand un rêve est fini, y s'en bâtissent un autre, pis envoie donc... Le jour y vendent des suyers ou ben y travaillent dans des restaurants, des bureaux, des banques mais le soir y deviennent quelqu'un d'autre... Quelqu'un de connu, de respecté, de riche...

Mon Dieu, pourquoi pas... Des fois c'qu'Edouard me conte est tellement naïf, Bartine, qu'un enfant de quatre ans y croirait pas mais lui y croit ! Pis c'est beau qu'y y croie ! Pis le temps qu'y me le conte j'le crois moi aussi ! [...] Penses-tu que ça nous ferait pas du bien, à nous autres aussi, de rêver qu'on est quelqu'un d'autre ! Si j'les avais pas, lui pis ses rêves de fou, ça fait longtemps... que vous m'auriez enfarmée... (TREMBLAY, 1990 : 96-97).

Comme le souligne Eribon, le fait de vivre avec la différence sexuelle s'avère déterminant dans l'édification de l'identité personnelle. Il ajoute :

[...] on pourrait peut-être trouver là une des clés du problème évoqué plus haut : l'orientation vers les métiers les plus littéraires, artistiques ou vers les pôles les plus « littéraires » ou « artistiques » des autres professions. Car ces directions professionnelles permettent de continuer à vivre dans une certaine marginalité vécue dès l'enfance, en tout cas dans un certain écart, une certaine différence – et aussi dans un rapport distendu au temps social, je veux dire la possibilité de vivre comme d'éternels adolescents en reproduisant cette marginalité constitutive (ERIBON, 1999 : 142).

Edouard, qui dans ses temps libres s'adonne précisément à une occupation artistique, à savoir la personnification des grands noms de la chanson, du théâtre et du cinéma, illustre bien comment le monde du spectacle s'avère un lieu de prédilection pour évoluer en refusant de se plier aux usages de la société, à l'écart des tabous. Le phénomène évoqué par Eribon se manifeste de plus dans l'attitude enfantine d'Edouard, pour qui le jeu s'avère un territoire de déréliction par excellence, duquel il ne souhaite pas se priver.

Pour les personnages homosexuels examinés jusqu'à maintenant, le recours à un monde imaginaire était souvent accompagné d'un effet pervers en ce qu'il les condamnait à l'isolement. En se mettant quotidiennement en représentation, Edouard a toutefois l'occasion de s'ouvrir à ceux qui ne font pas partie du milieu du spectacle, comme c'est le cas avec la Grosse Femme. Si le rapprochement avec Albertine est difficile, il n'en demeure pas moins qu'Edouard trouve en la Grosse femme une complice qui ne se fait pas prier pour écouter ses histoires.

LA GROSSE FEMME

Penses-tu que ça nous ferait pas du bien, à nous autres aussi, de rêver qu'on est quelqu'un d'autre ! Si j'les avais pas, lui pis ses rêves de fou, ça fait longtemps... que vous m'auriez enfermée...

ALBERTINE

Vous avez vos livres !

LA GROSSE FEMME

Les livres, ça coupe du monde, Bartine... On est tu-seul à rêver quand on lit. Pis les livres, ça se passe rarement ici... Edouard, lui, c'est comme si y vivait des affaires pour vrai, tu comprends, quelqu'un que je connais vit des affaires extraordinaires qu'y partage avec moi ! Y me fait rêver ici, tout ça se passe dans ma ville, des fois avec du monde que je connais... (TREMBLAY, 1990 : 97-98).

Edouard et la Grosse Femme ont un rapport privilégié avec la littérature. Le premier s'est choisi un nom d'emprunt féminin tiré de la littérature (la duchesse de Langeais), il apprend des rôles qu'il déclame à son entourage : « Il prend une pose dramatique et se met à réciter le songe d'Athalie en se dirigeant vers le puits suspendu » (TREMBLAY, 1990 : 79). Pour sa part, la seconde se réfugie dans les livres qu'elle lit afin d'échapper à la monotonie de son quotidien.

2.2.3 Une façon différente de vivre son homosexualité

Edouard n'est cependant pas le seul personnage homosexuel dans *La maison suspendue*. Au troisième niveau de la pièce se trouve le couple formé par Jean-Marc et Mathieu. Il est toutefois possible d'observer un contraste majeur dans la représentation de ces trois personnages. À l'opposé d'Edouard qui compte sur l'autodérision et l'artifice afin d'assumer sa sexualité, Jean-Marc et Mathieu semblent vivre leur homosexualité beaucoup plus simplement. En dégageant ces derniers personnages des contraintes liées à l'acceptation des autres, Tremblay semble suggérer que l'homosexualité ne représente plus un problème dans la société, ce qui tend à faire croire qu'à partir des années 1980, la société québécoise a procédé à la reconnaissance de l'égalité des droits entre gays et hétérosexuels. À ce titre, le personnage de Jean-Marc, qui faisait partie de la distribution des *Anciennes odeurs*, demeure fidèle au personnage présenté par Tremblay en 1981²¹.

²¹ Dans la première pièce, le personnage de Jean-Marc pratiquait la profession de professeur de littérature au cégep, tandis que dans *La maison suspendue*, il est professeur de littérature à l'université. Outre cette différence, le portrait que brosse Tremblay du personnage demeure le même : enseignant lassé de son métier,

Dans ce troisième niveau, si la question de l'acceptation de l'homosexualité par la famille est évacuée, il n'en demeure pas moins que la question des liens familiaux occupe une place prépondérante. En effet, c'est précisément pour renouer avec ses racines familiales que Jean-Marc est venu s'installer dans la maison de Duhamel. Quant à Mathieu, l'absence de liens familiaux s'est avérée une source de solitude et de déséquilibre émotif.

2.2.4 Tristesse familiale

Ici, la normalité s'avère une fois de plus un enjeu sensible du texte dramatique, principalement pour Mathieu qui se montre particulièrement accablé d'avoir vécu seul avec sa mère : « J'comprenais pas que ma mère ait sacré mon père là pour m'élever toute seul dans un trois et demie... » (TREMBLAY, 1990 : 62), confie-t-il à Jean-Marc. Parce qu'il est lui-même affligé de n'avoir pas grandi au sein d'une famille conventionnelle, il souhaite offrir à son fils une telle famille :

Pis j'ai juste un enfant. Comme ma mère. C'est vrai qu'à l'époque j'pensais en faire d'autres... Y'était pas question que Louise pis moi on fasse juste un bébé... On allait repeupler le Québec à nous autres tout seuls... Mon Dieu. Tout ça est dans une autre vie. Mon enfance. Mon mariage. C'est drôle, hein, je suis vraiment heureux pour la première fois de ma vie mais j'ai peur. Pour mon enfant. J'ai peur que mon enfant soit pas heureux avant d'avoir trente ans lui non plus... parce que, comme ma mère, j'y aurais pas donné de famille. Ni de mémoire. J'ai peur d'être heureux à son détriment (TREMBLAY, 1990 : 63).

Comme le souligne Lynda Burgoyne dans son article portant sur la pièce, « [...] les préoccupations de Mathieu sont celles d'un homme qui s'interroge sur son rôle de *père homosexuel* et non pas sur son rôle de *père* » (BURGOYNE, 1991 : 117). En effet, la position particulière que lui impose son statut de père homosexuel fait en sorte que Mathieu doit renoncer, par défaut, au souhait qu'il traîne depuis l'enfance, c'est-à-dire former une famille. À Jean-Marc, qui lui souligne que Sébastien a une famille composée de sa mère, de son beau-père et de son demi-frère, Mathieu répond :

Jean-Marc rêve de produire une œuvre littéraire. C'est dans la deuxième pièce que celui-ci mettra son projet à exécution. En ce qui a trait à l'homosexualité du personnage, le même constat s'impose : il s'agit d'un personnage qui assume bien son homosexualité et qui ne semble pas en faire de cas.

Si tu savais comme je suis jaloux d'eux autres, Jean-Marc ! Quand Sébastien mange ses céréales, le matin, y'a un père à côté de lui, pis un p'tit frère... pis moi chus pas là ! C't'avec moi que je voudrais qu'y vive tout ça ! (TREMBLAY, 1990 : 63)

Au sujet de la relation que les homosexuels entretiennent avec la famille, Eribon soutient qu'il existe une mélancolie spécifiquement homosexuelle. Mathieu, bien que de façon plus nuancée, témoigne de cette mélancolie qui

[...] procéderait du deuil impossible à accomplir ou à terminer de ce que l'homosexualité fait perdre aux homosexuels, à savoir les mode de vie hétérosexuels, à la fois refusés et rejetés (ou qu'on est contraint de rejeter parce qu'on est rejeté par eux), mais dont le modèle d'intégration sociale continue de hanter l'inconscient et les aspirations de nombre de gays et de lesbiennes. Cette « mélancolie » est liée à la perte de liens familiaux (avec les parents, les frères, le cercle familial), mais aussi au rêve (parfois inavoué) d'une vie de famille pour eux-mêmes, à laquelle certain ne parviennent jamais à renoncer, s'efforçant de la créer tant que faire se peut, au fil des années, s'installant en couples durables et élevant des enfants (qui peuvent être issus d'une vie hétérosexuelle antérieure [...]) (ERIBON, 1999 : 60).

La mélancolie dont fait preuve Mathieu semble toutefois davantage attribuable au fait d'avoir souffert d'un déficit de liens familiaux plutôt que de leur perte. En effet, Mathieu demeure silencieux au sujet de la relation qui l'unit avec sa seule famille, en l'occurrence sa mère. Quoi qu'il en soit, Mathieu apparaît avoir été influencé par le modèle canonique de la famille nucléaire.

La famille s'avère en effet le modèle qu'il souhaite reproduire. C'est d'ailleurs dans cet esprit qu'il tente de se construire une certaine normalité : « En deux mois, j'vais peut-être apprendre à vivre une vie normale avec lui... à nous fabriquer des souvenirs » (TREMBLAY, 1990 : 76), dit-il en parlant de son fils. En évoquant ainsi la possibilité de façonner une cellule familiale formée de son fils, de Jean-Marc et de lui-même, Mathieu laisse entrevoir l'éclatement au sein de la conception traditionnelle de la famille et témoigne des changements de mœurs qui caractérisent les années 1990.

Privé de sentiment de filiation, Mathieu écoule ses années d'enfance en se rabattant sur les ressources de son imagination afin de se doter lui-même de ce qui lui a cruellement manqué. Tout comme Edouard, la fuite dans le rêve s'avère le moyen envisagé pour suppléer à l'insatisfaction qu'il subit. Alors qu'Edouard aspire à gagner le respect de son

entourage en dépit de sa différence, Mathieu cherche quant à lui à se façonner une famille de substitution :

J'm'inventais des frères, des sœurs, j'multipliais les pièces de la maison... J'm'inventais un père aussi... Une père présent, pis aimant. Un prince charmant de père que j'aimais... comme j'aime mon fils aujourd'hui... au point de vouloir le manger. [...] Chaque membre de ma famille inventée avait un nom. J'leur parlais, j'me chicanais avec eux autres, j'me battais avec eux autres, pis après on se tombait dans les bras en pleurant. J'vivais vraiment avec eux autres. J'exaspérais ma mère avec ce qu'elle appelait mes idées de fou... Mais j'avais besoin de tout ça pour survivre ! (TREMBLAY, 1991 : 62)

C'est ainsi qu'à défaut de pouvoir compter sur la vie famille souhaitée, Mathieu substitue sa solitude à des personnages créés de toutes pièces.

2.2.5 Récit de filiation, filiation dans le récit

Dans *La maison suspendue*, la thématique de la famille croise aussi le parcours du personnage de Jean-Marc. Alors que son copain est préoccupé par son souhait de former une famille « normale », pour Jean-Marc, le rapport aux liens du sang se traduit d'une part par l'achat de la maison ancestrale de Duhamel, d'autre part par l'écriture. En effet, Jean-Marc a ressenti le besoin de se ressourcer et, pour ce faire, de puiser à sa propre histoire. C'est donc dans la maison où ses grands-parents ainsi que sa tante, son cousin, son oncle et sa mère ont vécu que Jean-Marc souhaite trouver l'inspiration nécessaire afin de faire revivre l'histoire de ceux qui l'ont précédé :

[...] j'ai décidé de me réfugier dans un coin perdu de mon enfance... pour essayer de ressusciter les colères de ma tante Albertine, les hésitations de ma grand-mère, le désespoir de mon grand-père, l'intelligence de ma mère... l'imagination de mon cousin, le pyjama rose de mon oncle Edouard (TREMBLAY, 1990 : 83-84).

À l'opposé de Mathieu qui cherche à établir des liens familiaux dans le présent, c'est plutôt vers le passé que se tourne Jean-Marc afin de retrouver l'ancrage familial qui lui fait défaut : « J'vais m'installer avec une plume, du papier, là où tout a commencé. À la source de tout » (TREMBLAY, 1990 : 84). L'écriture permettra à Jean-Marc, dernier de sa lignée, de marquer sa place dans la postérité autrement que par sa descendance : « Mon grand-père

jouait du violon pour faire lever la lune, moi j’vais écrire pour empêcher le crépuscule » (TREMBLAY, 1990 : 84). Lorsqu’il évoque son grand-père, Jean-Marc ne fait pas seulement revivre une partie de sa famille : en mettant en parallèle son projet d’écriture avec les contes de son aïeul, Jean-Marc attire l’attention sur le talent qui lui vient en droite ligne de son grand-père, c’est-à-dire celui de raconter. Mathieu est d’ailleurs sensible aux similitudes qui caractérisent grand-père et petit-fils : « Au fond, t’es un rêveur Jean-Marc. Comme ton grand-père. T’as l’air posé, réfléchi, comme ça, mais tu penses pas toujours aux conséquences des gestes que tu poses » (TREMBLAY, 1990 : 101-102). Or, c’est précisément l’analogie entre le caractère méditatif des deux hommes qui permet à Jean-Marc de s’inscrire dans la suite des générations.

Dans *La maison suspendue*, il est possible d’observer comment trois personnages homosexuels donnent lieu à trois questionnements différents sur le rapport à la famille : la difficulté de se rapprocher de celle-ci pour Edouard, le regret de ne pouvoir donner à son fils la famille qu’il n’a pas eu pour Mathieu, le besoin de renouer avec la famille afin de se ressourcer pour Jean-Marc. La pièce met l’accent sur la place de l’imaginaire pour ces trois protagonistes. Sans égard à la situation des personnages ou à l’époque dans laquelle ils se situent, l’imaginaire se veut toujours un lieu privilégié de ressourcement. Par ailleurs, ce que donne à lire la pièce, c’est trois homosexuels qui, malgré tout, assument bien leur homosexualité.

Néanmoins, si les protagonistes gays de cette pièce vivent relativement bien leur homosexualité, il n’en demeure pas moins qu’ils entretiennent un rapport privilégié avec la performance théâtrale ou l’écriture. Comme pour les pièces des années 1980, le monde des arts semble une métaphore efficace pour laisser voir la complexité des personnalités de ces personnages.

2.3 *Motel Hélène* : une vie en différé

En 1997, Serge Boucher fait paraître *Motel Hélène* dont l’action dramatique se situe dans un milieu rural populaire. Dans le théâtre du quotidien propre au style de Boucher, les

personnages sont sans grande envergure. Les trois personnages sont présentés comme des portraits : les indications scéniques précises, autant que les répliques, en tracent le pourtour. Au centre du trio se trouve Johanne, jeune femme aux allures délurées et vulgaires, qui occupe ses temps libre en cousant. Attendant avec hâte ses vacances, elle est aux prises avec une détresse infinie, dont elle se libérera par le suicide au Motel Hélène. Pour meubler son existence, Johanne compte sur Mario, qui vient la voir de temps en temps pour manger et boire, mais surtout pour unir son désespoir au sien. Ils ont vécu ensemble à une certaine époque, avant que le drame ne survienne : elle a perdu son enfant, disparu sans laisser de trace. En retrait, se trouve François, un jeune homosexuel qui travaille au dépanneur adjacent au logement de Johanne. Les activités auxquelles s'adonne François contrastent grandement avec celles de Johanne : lecteur vorace, il tient aussi un journal. Les deux personnages se lient peu à peu d'amitié.

L'une des particularités de la pièce de Boucher réside dans le fait qu'elle renverse le rôle généralement attribué aux homosexuels dans la dramaturgie. Alors que la production des années 1980 nous avait habitué à des personnages subissant le regard de la société, *Motel Hélène* renverse les positions : l'homosexuel n'est plus celui qu'on regarde, c'est lui qui regarde. Dans ses temps libres, François tient un journal intime. Or, contre toutes attentes, les observations qu'il y note ne le regardent pas exclusivement ; elles portent plutôt sur Johanne et Mario. Cette position est d'ailleurs établie dès le début de la pièce, par la première didascalie : « [...] La porte du logement de Johanne est ouverte : par cette ouverture, François aperçoit Johanne » (BOUCHER, 1997 : 7). Par ailleurs, comme l'indique la première réplique de François, les personnages de *Motel Hélène* se livrent davantage par l'image qu'ils projettent que par leurs paroles.

J'me demande encore comment ça s'est fait que sa porte était ouverte. Ça s'est peut-être fait qu'une porte soye ouverte quand a devrait être fermée juste pour qu'un gars un soir enregistre ben comme faut tous les détails qui font une vie, l'image de toute une vie. Je l'avais souvent vue sur sa galerie mais vue sous cet angle-là, jamais. De dos, par derrière, à son insu, comme un voyeur un voleur, non jamais. De la distance qui me sépare d'elle, j'sais pas si cette femme assis s'a galerie est heureuse ou pas, à quoi elle pense, ce qu'elle ressent véritablement, j'en sais rien. Mais tout autour d'elle parle. Ça parle pour elle. En fait, c'est une histoire de dépanneur. Je l'ai servie souvent depuis deux ans, mais y a quelque chose qui ne passe pas. Une distance peut-être. J'mets de la distance avec toute depuis un couple d'années. Depuis que je suis revenu chez mes parents, j'tiens comme un espèce de journal, j'écris sur tout, sur rien, j'laisse aller, j'écris au

dépanneur entre deux clients, c'est fou en deux ans le nombre de cahiers noirs que j'ai noircis (BOUCHER, 1997 : 7).

En présentant d'emblée son personnage comme un voyeur, qui de surcroît tien un journal, il apparaît que Boucher ait voulu donner l'impression que sa pièce reposait précisément sur les observations notées furtivement par son personnage. C'est d'ailleurs ce que remarque Patricia Belzile dans « Motel des rêves brisés » :

François reste en retrait, spectateur de la vie de Johanne et Mario ; il m'est apparu comme une espèce de petit vampire, consignait dans son journal tout ce qu'il observe chez sa voisine, afin d'en tirer peut-être plus tard matière à écriture. [...] Il semble être le double de l'auteur, puisque celui-ci raconte, dans le programme, que le personnage de Johanne est inspiré d'une voisine qu'il a connue enfant (1997 : 79-80).

En insistant sur sa position de spectateur, les apparences donnent à penser que Boucher ait voulu dissimuler son personnage derrière Johanne. En effet, François se caractérise par sa discrétion. Comme il l'exprime lui-même, François souhaite se tenir à distance.

2.3.1 Une tendance à la dissimulation

Le personnage de François n'est pas relié au monde du spectacle. Pourtant, dans l'un des rares moments où il se révèle, il dévoile de quelle façon, comme c'est le cas de plusieurs personnages de notre corpus, le jeu de rôles a pris une place importante dans sa vie, notamment dans son enfance. C'est ainsi qu'il expose comment, dans cette période de sa vie, il aimait à imiter l'une des enseignantes qu'il a côtoyée :

J'ai tellement joué à maîtresse d'école quand j'étais tout p'tit. C'était mon jeu-refuge. Quand j'étais seul, j'm'enfermais dans p'tite chambre dans cave pis j'jouais à maîtresse d'école. J'me prenais pour une maîtresse d'école qui m'a jamais enseigné mais que j'admirais : Lorraine Saint-Laurent. C'était la plus belle femme de notre école. Était grande, mince, d'une élégance. Ses souliers m'frappaient, c'est drôle hein ? J'me souviens elle avait plusieurs paires de souliers. J'regardais les autres maîtresses pis il me semble qu'elles changeaient pas aussi souvent d'souliers que ma Lorraine Saint-Laurent. Ça fait qu'moi dans ma cave, en cachette, j'me déguisais en Lorraine Saint-Laurent avec des vieux rideaux jaunis qui traînaient dans des boîtes, des postiches que ma mère mettaient pus, des bijoux que j'y dérobaient le temps que duraient mes séances, pis des souliers, les souliers laids de ma mère, mais tout à coup y devenaient aussi beaux que ceux de Lorraine Saint-Laurent pis j'enseignais, on avait même un tableau avec des craies, j'faisais l'école à des enfants imaginaires, j'me

trouvais des démarches, j’prenais des poses, [...] j’imitais, j’pouvais jouer des heures et des heures... (BOUCHER, 1997 : 41)

Dans l’évocation de ses souvenirs, François insiste sur l’importance que ce jeu représentait pour lui : incarner un personnage féminin n’était pas qu’un simple jeu, il s’agissait d’un « jeu-refuge », lequel était de surcroît pratiqué à l’insu de ses parents. Si François choisit de s’adonner à ce jeu qu’il aime tant en cachette, c’est certainement parce qu’il ne souhaite pas que ses parents le surprennent revêtu de vêtements féminins. Pratiqué sans que ses parents en aient connaissance, ce jeu lui apporte une sécurité apaisante et familière parce qu’il lui permet d’endosser une identité mieux affirmée, pour lui qui est à la recherche de sa propre personnalité.

Ainsi, les souvenirs de l’enfance de François éclairent une autre caractéristique de l’homosexualité, à savoir une tendance à la dissimulation. Le sentiment d’être différent de ce qu’on attend de lui est déterminant dans la mise en place de l’identité personnelle de François. À ce sujet, Eribon remarque que les gays sont souvent obligés de mentir toute leur vie, par peur que l’on ne découvre leur différence. Il ajoute :

Ce qui engendre chez les jeunes gays une certaine pratique du silence, de la dissimulation, et produit peut-être des traits psychologiques très particuliers par lesquels les homosexuels ont pu être définis dans la littérature ou le cinéma (sournois, menteurs, traîtres²²), qui renvoient, bien sûr, à la perception homophobe de l’homosexualité mais aussi à certaines réalités produites par l’homophobie et la dissimulation de soi qu’elle implique, et qu’il serait absurde de vouloir nier. En tout cas, les enfances gays et lesbiennes ont fondamentalement partie liée avec le secret, et cela ne peut manquer d’avoir des effets profonds et durables sur leur personnalité (ERIBON, 1999 : 96).

À travers le récit de cet épisode où il emprunte l’identité d’une autre personne, François révèle du coup une tendance à s’approprier la vie d’autrui. Il semble bien que cette tendance ait suivi François à l’âge adulte : dans l’écriture de son journal, François se dissimule derrière Johanne.

La réaction de François pourrait être causée en grande partie par l’homophobie. Comme c’est le cas avec la majorité des personnages des années 1980 qui manifestaient trop de caractéristiques attribuées généralement à la féminité, François craint de se voir

²² Il est à noter que dans le cadre de cette étude, nous n’avons pas trouvé ce type de représentation de l’homosexuel, à l’exception peut-être du personnage de Bilodeau des *Feluettes*, qui sauve de la mort Simon, qu’il aime, en laissant périr Vallier. De plus, Bilodeau embrasse la carrière ecclésiastique, refoulant ainsi son penchant homosexuel.

discréditer par ce type de comportement. Il sait qu'il n'est pas acceptable pour un garçon de revêtir des attributs féminins. En effet, l'homophobie est la gardienne des frontières sexuelles (hétéro/homo) aussi bien que celles du genre (masculin/féminin) (BORRILLO, 2001 :6).

C'est pourquoi les homosexuels ne sont plus les seuls victimes de la violence homophobe, mais celle-ci vise également tous ceux qui n'adhère pas à l'ordre classique des genres : travestis, transsexuels, bisexuels, homme hétérosexuel délicat ou manifestant une trop grande sensibilité... (BORRILLO, 2001 : 6).

À cette époque, François ne savait probablement pas qu'il était homosexuel. Pourtant, son expérience laisse voir que très tôt les gays ont conscience de l'homophobie, d'une limite à ne pas franchir, du moins en public.

Sans qu'il en soit véritablement question dans la pièce, cet épisode illustre de manière significative la frontière qui, chez les gays, existe entre les sphères privée et public. Dans son analyse du phénomène, Eribon note que la frontière entre le privé et le public est fixée par l'injure homophobe ou par la force d'intimidation de cette injure (1999 : 154). François garde son jeu secret parce qu'il semble craindre les remontrances que pourraient lui faire ses parents. Un garçon est toujours appelé à affirmer sa masculinité, c'est-à-dire à se dissocier de la féminité. François semble d'ailleurs éprouver du ressentiment à l'égard de ses parents, comme en témoigne son journal dans lequel il écrit : « On devrait tous tuer ses parents à l'âge de dix-huit ans » (BOUCHER, 1997 : 33).

François demeure conscient de l'importance de cette frontière, même à l'âge adulte. En effet, ce dernier n'a pas révélé à Mario, qui s'amuse de plaisanteries à caractère homophobe, qu'il était gay. C'est Johanne qui lui apprend, lorsque Mario la soupçonne d'avoir passé la nuit avec lui : « Crisse de naiseux ! Le morpion, c't'une tapette crisse de sans dessin ! » (BOUCHER, 1997 : 63), lui répond-elle pour se défendre. « Ainsi, la question du dire est centrale dans l'expérience des gays et des lesbiennes. Faut-il révéler qu'on est homosexuel ? Quand le faire ? La question étant toujours de savoir à quels autres il est envisageable de le dire » (ERIBON, 1999 : 82). Pour François, il semble bien qu'il n'ait pas été envisageable de révéler son homosexualité à quelqu'un comme Mario.

À travers cet épisode, il est possible de remarquer une dimension importante de la personnalité de François, à savoir le sentiment de solitude qu'il éprouve. Comme le

remarque Eribon, « [l']espace public est hétérosexuel et les homosexuels sont relégués dans l'espace de leur vie privée » (1999 : 148). Le sentiment diffus d'être différent, d'être marginalisé qui émane du champ clos et étouffant de la famille et de ses injonctions tacites ou explicites envers l'hétérosexualité implique la nécessité de s'en tenir à distance. « L'enfant gay, – il faut bien ici parler d'« enfance gay » –, note Eribon, s'est d'abord refermé sur lui-même et a organisé sa propre psychologie et son rapport aux autres autour de son secret, de son silence » (1999 : 51). Comme en témoigne ce souvenir d'enfance, François, tout comme plusieurs homosexuels, a appris très jeune à dissimuler sa différence.

La solitude, le repli sur soi (avec peut-être, pour corolaire le fait de se tourner vers les livres et la culture [...]), sont alors une manière de se « débrouiller » avec l'identité stigmatisée, de la gérer au jour le jour [...]. Le processus de privatisation, de renvoi de l'homosexualité dans le for intérieur des individus se joue donc dès l'enfance, dès l'école (ERIBON, 1999 : 150).

Ce sentiment de solitude est d'autant plus fort qu'il est confronté à la relation de couple de Johanne et Mario qui vivent leur sexualité de façon ostentatoire devant lui. En effet, après avoir noté dans son cahier un épisode du quotidien du couple, il ajoute « Je suis seul » (BOUCHER, 1997 : 80). Il semble ainsi que le sentiment de solitude l'ait suivi jusqu'à l'âge adulte.

2.3.2 Un témoin silencieux

La tendance à la dissimulation et au repli sur soi dont fait preuve François peut d'ailleurs être mis en parallèle avec la pratique même du journal. En effet, dans *Motel Hélène*, le journal intime occupe une place importante. Non seulement est-il évoqué à plusieurs reprises, la pièce fournit de plus des extraits du cahier que tient François. Ainsi, comme le remarque Sébastien Hubier dans son ouvrage *Littératures intimes* : « Par son journal, l'écrivain cherche à palier une solitude qui est source de souffrance autant que de savoir. [...] Le journal serait alors une tentative, phatique, pour établir une communication avec un autre que soi-même » (2005 : 60). C'est précisément le cas avec François : spectateur de la vie de Johanne, il en vient à éprouver de la sympathie pour elle.

Si François est l'auteur d'un journal, il n'en demeure pas moins que son écriture porte davantage sur ses voisins que sur lui-même. En effet, le regard de la pièce est orienté sur le

couple formé par Johanne et Mario, couple qui frappe par sa dimension pathétique. C'est pourtant au contact de ses voisins que François se révèle, par contrastes autant que par rapprochements. Comme l'explique Pierre L'Hérault, dans *Motel Hélène*,

[c]'est à la fois par le regard direct que nous avons sur les personnages et par le regard indirect de François que nous est dévoilé par petites touches l'histoire du couple et que se dégage, à travers des mots crus et des gestes d'une sexualité brutale, un désespoir fondamental que la disparition de l'enfant vient exacerber (1997 : 21).

En effet, Johanne et Mario ont vécu un drame, à savoir la disparition de leur enfant. Un jour, Johanne a perdu patience. Son fils a sali son plancher fraîchement lavé, il répète qu'il a faim. Elle le sort sur le balcon et verrouille la porte, demeurant insensible à ses cris. Quand elle se décide à lui ouvrir, il a disparu. Il ne sera jamais retrouvé.

Bien que les années aient passé depuis la mort de leur enfant, la douleur demeure présente pour Johanne et Mario. Le deuil n'est toujours pas accompli pour les deux parents, comme en témoigne la scène où, le soir de l'anniversaire de Tit-Boute, le père de l'enfant se présente chez Johanne pour chanter « Bonne Fête », entrecoupé de sanglots. Johanne le fait entrer. S'engage alors un rituel qui semble s'être instauré depuis la mort de l'enfant : elle le console, puis ils font l'amour en prétendant que Tit-Boute dort dans la pièce voisine et qu'il ne faut pas le réveiller. Toutefois, la dure réalité les rattrape, rendant palpable la détresse qui est la leur.

Dans sa pièce, Boucher s'est efforcé de présenter un couple complètement bloqué sur le plan émotif, mais qui persiste à ne pas se quitter. Johanne n'a jamais eu d'autres amoureux. « J'ai pas eu le temps. Quand chu tombé enceinte de Tit-Boute, j'venais de commencer à sortir avec Mario, c'tait mon premier chum » (BOUCHER, 1997 : 48), explique-t-elle à François. Prisonniers du quotidien, Johanne et Mario survivent, complètement dépourvus d'envergure. C'est d'ailleurs les extraits du cahier de François, reproduits dans la pièce, qui illustrent le mieux la banalité qui caractérise la vie du couple :

Mario est passé au dépanneur vers 10h45, y a traversé l'autre côté avec une livre de fromage en grains, une canne de sauce B.B.Q. pis une bouteille de pepsi. Y m'a dit qu'il avait faim pis qu'il allait se taper une grosse poutine écœurante. Y vont manger d'la poutine pis baiser après ou y vont baiser pis après manger leur poutine ? [...] (BOUCHER, 1997 : 80).

Ainsi, Johanne et Mario sont englués dans leur vie de couple parce qu'ils refusent de voir le vide qui les habite depuis la mort de leur enfant.

À y regarder de plus près, François n'est pas si loin de Johanne et Mario. En effet, ceux-ci ne sont pas les seuls à être vulnérables. François a lui aussi connu le désespoir et semble avoir de la difficulté à s'en remettre. François a rencontré l'amour. Cependant, l'amour qui l'a transfiguré s'est avéré une expérience éprouvante pour lui. À la différence de Johanne et Mario, un jour, François s'est aperçu que son histoire d'amour lui servait de prétexte pour ne pas voir ce qui n'allait pas dans sa vie. Comme il le raconte à Johanne :

Un jour, j'ai fait l'erreur de tomber en amour avec mon meilleur chum de gars. Les histoires d'amour, de passion, ça meuble bien les vides, ça cache bien les creux, on s'sent terriblement vivant en passion, on s'essouffle tellement, un matin l'alarme a sonné dans ma tête. Tu vires fou ou t'arrêtes toute... j'étais en train de m'perdre en lui... parce qu'au fond c'était juste un prétexte, j'me suis vite aperçu que si j'mettais tout sur le dos de l'histoire d'amour impossible, c'était juste pour m'empêcher d' penser qu'y'avait autre chose dans ma vie qui allait pas, j'me suis garroché sur lui parce qu'en fait j'étais complètement perdu, fallait que j'me trouve quèqu'chose d'intéressant, j'savais pu quoi faire de ma vie, j'étais pas grand chose... quand j'me suis r'trouvé tout seul, pus d'histoire d'amour, c'est là que j'me suis rendu compte qu'y'était temps que j'fasse le ménage dans ma vie... tout a sauté, la bombe... j'me suis perdu dans mes sentiments... le monde du sentiment, c'est rien qu'un monde... c'est trompeur les émotions, y a rien de plus sournois, de plus terriblement faux, faut dépasser ce stade-là, s'arrêter une fois dans sa vie, stopper la machine, s'trouver tellement plate, tellement rien, tellement petit, tellement petit pou, tellement ver de terre, tellement tout croche, tellement vulnérable, j'veux guérir de mal aimer, de mal aimer... (BOUCHER, 1997 : 48).

François regarde Johanne et Mario qui sont piégés dans une vie de couple sans issue. François a pour sa part choisi de rompre avec un tel type de relation qui ne sert qu'à remplir un vide.

2.3.3 Le journal intime : révélateur du caractère de son auteur

À l'instar de Johanne et Mario, François a du mal à se relever de la perte d'un être cher (en raison d'une disparition dans le cas de Johanne et Mario, d'un amour non réciproque dans le cas de François). Sa mélancolie se fait d'ailleurs sentir tout au long de la pièce, notamment lorsqu'il répond à Johanne qui lui demande pourquoi il lit autant de

livres : « J'sais pas ... ça m'aide... à vivre ! » (BOUCHER, 1997 : 17). En effet, le monde des lettres semble être un moyen privilégié par François afin de calmer la douleur que lui a causé sa rupture amoureuse. Si la lecture l'aide à vivre, il apparaît que l'écriture lui permette aussi de transcender l'épreuve qu'il a vécue. Intriguée par l'activité que son voisin pratique sans relâche, Johanne l'interroge à ce sujet :

JOHANNE

Ben j'te vois des fois au dépanneur, on arrive pis tu lâches ton crayon pour nous servir, pas folle !

FRANÇOIS

C'pas c'que j'appelle écrire.

JOHANNE

Ben c'est quoi ?

FRANÇOIS

Du griffonnage ! C'a pas d'importance !

JOHANNE

Pourquoi tu perds ton temps à faire ça d'abord ? (*Il rit.*) Ça doit être payant en maudit écrire des gros livres !

FRANÇOIS

J'veux juste devenir un bon citoyen ! (*Il rit.*) Un honnête citoyen ! (*Il rit.*)(BOUCHER, 1997 : 46-47).

Malgré les années qui ont passées depuis sa défaite amoureuse, François ressent toujours une carence, qui le pousse ainsi à remplir sa vie de celle des autres, en l'occurrence celle de ses voisins. « L'écriture personnelle, écrit Hubier, serait donc à considérer comme la réponse à un manque ou comme la réparation d'un objet disparu » (2005 : 79). Spectateur de la vie de Johanne, François devient tuteur d'une identité dont il pressent les ressemblances avec la sienne.

Si le type d'écriture à laquelle s'adonne François peut être envisagé comme la réparation d'un objet disparu, il n'en demeure pas moins qu'elle lui permet aussi d'apprendre à se mieux connaître. Si l'on en croit Hubier, l'écriture personnelle n'aurait pas comme seul objectif de devenir un « meilleur citoyen » comme le prétend François :

L'écriture diariste n'est pas un instrument de perfectionnement moral ne visant à rien d'autre. Elle ne mesure pas, comme l'autobiographie, les progrès de son auteur sur une route tracée et déjà connue. Elle met en scène, journallement,

une âme problématique qui, doutant d'elle-même et consignait les événements de sa vie, ses troubles et l'inconstance de ses sentiments, se reploie sans cesse, perplexe, sur l'image que l'écriture même lui renvoie (2005 : 31).

En effet, comme le soutient encore Hubier, « [...] tous les journaux intimes, quelque soit leur valeur littéraire, nous informent du caractère de leur auteur » (2003 : 31). Il ajoute :

Reproduire, dans sa quotidienneté, la conduite d'un personnage rapporté par lui-même, c'est révéler l'âme de celui-ci, son essence [...] Qu'elles soient continues ou morcelées, précisément ordonnancées ou inconséquentes, les écritures à la première personne chercheraient donc toujours à révéler à leur auteur, voire au lecteur, ses vérités essentielles. Ses vérités tant personnelles qu'intimes... (2005 : 32).

Si François est bel est bien l'auteur d'un journal intime, à première vue il semble que son regard soit davantage porté sur Johanne et Mario que sur lui-même. La conduite qu'il rapporte principalement est celle de ses voisins. En écrivant son journal, il ne fait que continuer à se fondre à une autre vie, que ce soit celle des auteurs qu'il lit ou celle de sa voisine Johanne. Vie par procuration à travers l'écriture, masques multiples qu'il emprunte, univers différent où il pénètre, le fait de côtoyer un couple hétérosexuel nourrit grandement son écriture. Or, l'écriture en question parvient aussi à nous renseigner sur le caractère de son auteur. Le journal fictif que constitue le cahier de François « [...] dépend de ce que David Goldknopf nomme "l'excédent confessionnel" : le narrateur dit toujours plus de lui-même que ce qu'il voudrait que nous sachions » (HUBIER, 2003 : 102). Dans cette optique, il semble que ce soit à travers Johanne et Mario, derrière qui François se cache, que ce dernier se révèle le plus. Par exemple, la scène II se clôt sur François qui confie à Johanne que la lecture l'aide à surmonter l'épreuve du quotidien (BOUCHER, 1997 : 17). La scène suivante présente un monologue de Johanne qui parle de ses cheveux qu'elle a teint foncé pour faire plaisir à Mario (BOUCHER, 1997 : 18). Cet extrait laisse voir que Johanne n'est pas bien dans sa peau et qu'elle a subi l'influence de son amoureux. Or, la juxtaposition de ces deux extraits permet de faire le lien avec le malaise de François, qui lui aussi s'est oublié pour plaire à l'homme qu'il aimait. Ainsi, le silence de François, qui s'arrête de parler avant de révéler l'origine de son mal-être, semble comblé en partie par la présentation de Johanne que fait la pièce.

Cette appropriation de la vie d'autrui, qui fonctionne comme une prise de masque, a un effet thérapeutique sur François qui apprend peu à peu à prendre conscience de son

drame et à mieux se connaître. Johanne remarque d'ailleurs les bienfaits de la lecture et de l'écriture sur son voisin, lorsqu'elle lui dit : « Toi, t'es pas pris, t'es pas pogné dans ta peau, t'écris, tu lis plein d'livres, t'es libre en quèqu'part... » (BOUCHER, 1997 : 42). Si François est libre, c'est parce que l'observation attentive de Johanne et Mario devient un écran sur lequel se joue ses émotions.

2.3.4 Regards croisés

Indépendamment du couple formé par Johanne et Mario, l'examen de chacun des personnages permet d'éclairer une dimension du personnage de François. En effet, François s'oppose au personnage de Mario à plusieurs égards. Ce dernier se présente comme le « vrai gars » typique : mécanicien brutal et tapageur, il parle crûment de sexe. Ses manières, bien que grotesque et comiques, font partie de son identité de genre. D'ailleurs, sa masculinité se construit et s'affirme publiquement contre l'homosexualité, comme en témoigne la farce grivoise, impliquant des lesbiennes, qu'il raconte à Johanne et François (BOUCHER, 1997 : 38).

En dépit de sa grossièreté, Mario est attirant pour François, tout comme il l'est pour Johanne, laissant ainsi voir comment les deux personnages partagent certains traits communs. L'image masculine qu'il incarne est l'objet du désir, et non pas seulement le sujet qui désire, lequel est traditionnellement féminin ou efféminé (CLUM, 2001 : 124). Les hommes du type de Mario peuvent être attirants autant pour les femmes que pour les homosexuels, comme en témoigne François qui écrit : « “Je viens de me masturber en pensant à Mario. Quand j'suis chez Johanne pis qu'y'é tard, des fois je souhaiterais que Mario arrive pis qu'y saute Johanne devant moi. J'ai les yeux sales !” » (BOUCHER, 1997 : 53). Dans *Motel Hélène*, l'homme hétérosexuel n'est pas seulement le sujet qui porte un jugement sur l'homosexualité ; il est aussi objet du désir. Ceci renvoie donc aux considérations précédentes : dans *Motel Hélène*, la position sujet/objet généralement attribuée dans les pièces présentant un personnage homosexuel se trouve renversée.

Johanne se caractérise davantage par sa vulnérabilité. Derrière ses élans de bonne humeur, ses farces pour chasser les silences et les malaises, Johanne est une écorchée par la vie. Le passe-temps de Johanne consiste en l'habillement d'une poupée Barbie. Or, Johanne

confectionne pour sa poupée les mêmes vêtements qu'elle coud pour elle-même, fabriquant et idéalisant sa propre image. C'est d'ailleurs ce que perçoit François, lorsqu'il écrit dans son cahier :

Sorti avec Johanne hier soir. Pour l'occasion elle s'était mise chic. Elle avait plutôt l'air d'une madame qui s'est déguisée ou qui veut avoir l'air jeune. Elle portait une robe rouge qu'elle a confectionnée elle-même. Son corps avait davantage l'air déformé par la vie (BOUCHER, 1997 : 66).

Comme le remarque Belzile :

L'unique désir de Johanne est d'être belle, (elle ne parle que de ses attributs physiques ou de ses parures), car c'est son seul moyen de chercher l'approbation – d'où son anéantissement, quand elle lit en cachette, dans le cahier de François, qu'il l'a trouvée pitoyable, saucissonnée dans sa robe rouge, le soir où ils sont allés danser (1997 : 78).

L'effort qu'elle met pour que les vêtements de sa poupée ressemblent le plus possible à ceux qu'elle coud pour elle-même témoigne de l'importance que revêt pour elle l'image. En effet, Johanne se réfugie dans la séduction, la substituant à toute autre forme de rapport avec les autres (BELZILE, 1997 : 77).

La vulnérabilité dont fait preuve Johanne la rapproche peu à peu de François. Après que François lui ait révélé qu'il aimait personnifier son enseignante préférée, Johanne lui présente sa poupée Barbie qui est habillée comme elle. Au cours de la pièce, la relation qui unit François à Johanne devient de plus en plus étroite, menant celui-ci à lui confier les détails de sa relation amoureuse avec « son meilleur chum de gars ». Johanne est sensible à la confiance qu'il lui témoigne, notamment lorsqu'elle lui dit, quelques scènes plus loin : « T'sais chu contente hein que tu me l'ayes dit, euh, pour toi » (BOUCHER, 1997 : 53). Même si Johanne et François évitent d'utiliser les mots exacts pour parler de l'homosexualité de ce dernier, il n'en demeure pas moins que celui-ci éprouve suffisamment de sympathie à son égard pour le lui confier.

Johanne aussi se sent en confiance avec François. Après que François lui ait lu l'extrait de son cahier dans lequel il a noté les événements entourant la disparition de Tit-Boute, Johanne en vient à lui révéler :

Dans toute c'te panique folle-là, j'ai été ben quèque'secondes, vraiment ben, comme soulagée, sûre de c'que je r'sentais... quand j'me suis r'tournée d'bord, j'ai continué à joué l'jeu, pus jamais après j'ai été ben, comme si depuis c'temps-là j'essayais d'oublier c'que j'ai pensé durant ces quèque'secondes-là,

après j'ai fait semblant pour tout le monde que j'avais donc qu'on m'ramène mon Tit-Boute sain et sauf, vivant (BOUCHER, 1997 : 74).

Or, tout de suite après que Johanne lui ait révélé comment elle s'était sentie libérée à l'annonce de la disparition de son fils, François s'exclame « Pardonne-moi ! » (BOUCHER, 1997 : 74). Cette réplique s'avère surprenante à la suite de la confession de Johanne. En effet, c'est comme si François, sensible au drame vécu par Johanne, avait prononcé les mots qu'il manquait à son amie pour traduire sa souffrance. Il est aussi possible de se demander si cette réplique n'est pas adressée à son ancien amant. L'intervention de François serait alors une manière d'évoquer la culpabilité ressentie par les deux protagonistes à la suite de la perte d'une personne aimée. Même si Johanne et François ont des parcours différents, il n'en demeure pas moins qu'ils partagent une vulnérabilité occasionnée par un profond mal de vivre.

Dans la pièce, les affinités entre Johanne et François s'avèrent nombreuses. Tout comme Johanne qui lui raconte de façon détaillée l'achat d'une nouvelle paire de souliers à talons hauts, François est lui aussi fasciné par les souliers (notamment ceux que portait l'enseignante qu'il aimait imiter). De plus, alors que François demande à Johanne quel âge aurait eu Tit-Boute, elle répond neuf ans. Tout de suite après, François ajoute « Deux ans et six mois exactement ! » (BOUCHER, 1997 : 56) Il répond ainsi à Johanne qui auparavant cherchait à savoir à quand remontait sa dernière relation sexuelle. Il semble que cette dernière relation sexuelle remonte au moment où François était en amour avec « son meilleur chum de gars ». Bien que de façon discrète, Boucher tente ainsi de mettre en parallèle le drame qui rapproche les deux personnages, à savoir l'absence d'un être aimé.

Au fur et à mesure qu'ils apprennent à se connaître, les ressemblances qui unissent François et Johanne se juxtaposent. Il semble ainsi s'opérer une certaine solidarité entre les deux personnages, qui se rapprochent en dépit de leurs différences. Si l'on en croit Eribon, ce phénomène serait notamment attribuable à la position que les deux voisins occupent dans la hiérarchie sociale :

Les femmes, quel que soit leur position dans la hiérarchie sociale, sont toujours à l'intérieur de l'espace social particulier auquel elles appartiennent en relation d'infériorité avec les hommes, ou plus exactement, pour reprendre la formule de Bourdieu, « séparées des hommes par un coefficient symbolique négatif », de la même manière, les homosexuels sont toujours dans une position d'infériorité symbolique dans l'espace social spécifique qui est le leur. Mais

cela explique aussi pourquoi, quelque soit leur position dans l'ordre social, des individus que tout sépare peuvent se sentir en affinité profonde les uns avec les autres – fut-ce ponctuellement – parce qu'ils occupent une position homologue dans l'ordre sexuel qui régit de la même manière les espaces sociaux pourtant si différents auxquels ils appartiennent (1999 : 184-5).

Le rapprochement entre Johanne et François est tel qu'il n'intervient pas lorsqu'il surprend celle-ci en train de lire son cahier. S'il peut paraître surprenant que François ne réagisse pas à une telle incursion dans son intimité, c'est parce qu'il ressent une certaine proximité avec Johanne. Bien qu'il sache que Johanne lit son journal, François ne délaisse pas ce dernier. Il n'empêche pas non plus Johanne d'y avoir accès, comme en témoigne les autres extraits dont elle fait la lecture dans le cadre de la pièce. « Le journal, écrit Hubier, [...] conçu et écrit pour être lu, correspond à une volonté de cacher et de dévoiler successivement la vérité, dont le lecteur à son tour profite, qui est singulièrement placé en position de confident et de voyeur, d'*alter ego* et de parfait étranger (2005 : 60). C'est précisément le cas avec François, dont la position de spectateur se superpose à celle d'*alter ego* de Johanne, voire de double.

En procédant par touches progressives, il semble que le procédé utilisé par Boucher pour présenter ses personnages s'apparente à un type particulier d'écriture personnelle, à savoir l'autoportrait. Citant Michel Beaujour, Hubier rappelle que l'autoportrait :

tente de constituer sa cohérence grâce à un système de rappels, de reprises, de superpositions ou de correspondances entre des éléments homologues et substituables, de sorte que sa principale apparence est celle du discontinu, de la juxtaposition anachronique, du montage, qui s'oppose à la syntagmatique d'une narration (2005 : 74).

Si dans le cas de *Motel Hélène* la connaissance intime des protagonistes relève davantage du portrait littéraire que de l'autoportrait (le système de rappels et de correspondances ne tient pas de la plume de François, mais bien à celle de Boucher), il n'en demeure pas moins que toute l'œuvre est empreinte de ce type d'écriture personnelle. De plus, dans la mesure où les extraits du cahier de François nous renseignent sur l'essence de son auteur, même à travers le regard différé sur Johanne et Mario, il apparaît que le cahier participe, du moins en partie, de l'autoportrait.

2.3.5 Un double

Conséquemment, plusieurs éléments contribuent à faire de Johanne un double de François. Sans vouloir faire du personnage de Johanne une homosexuelle qui s'ignore, plusieurs éléments permettent de voir en Johanne les caractéristiques qui définissent souvent l'expérience homosexuelle telle que nous l'avons présentée dans le cadre de cette étude, à savoir cette tendance à transcender la réalité en cherchant à se réfugier dans un monde d'artifices. En effet, dans *Motel Hélène*, la dissimulation n'est pas réservée à François. Elle est aussi omniprésente dans la vie de Johanne, comme en témoigne les nombreux épisodes où cette dernière refuse de voir la réalité en face, notamment lorsqu'elle fait semblant que son fils disparu dort dans la chambre voisine, ou encore lorsque, devant ses proches, elle simule sa peine de savoir son enfant disparu.

Dans une pièce de théâtre, cette façon de prendre une femme hétérosexuelle pour illustrer une caractéristique du vécu de plusieurs homosexuels n'est pas nouvelle. En effet, à une époque où l'expression de l'homosexualité ne pouvait trouver sa place sur scène, l'auteur dramatique américain Tennessee Williams était parvenu à accorder à l'homosexualité une présence insistante tout en la gardant absente de son œuvre (CLUM, 2000 : 122). *Un tramway nommé désir* (1947) ne présente pas de personnage homosexuel vivant, ni de thématique gay. Néanmoins, la pièce illustre de manière codifiée une expérience paradigmatique homosexuelle, notamment par le biais de son personnage principal, Blanche Dubois²³ (CLUM, 2000 : 123).

Certes, Boucher met en scène un personnage ouvertement homosexuel. Pourtant, les silences de ce dernier et sa manière de se fondre en Johanne est tout aussi révélatrice de sa personnalité que les paroles qu'il prononce. En effet, comme le remarque Belzile, « [l]es personnages, comme ceux de *Natures mortes* [aussi de Boucher], se dévoilent bien plus à

²³ La lecture de Clum se divise en deux parties. D'une part, la réaction de Blanche lorsqu'elle découvre son mari, un écrivain, au lit avec un autre homme, met en évidence la brutale exposition (*exposure*) et répudiation que les homosexuels ont longtemps craint. D'autres part, Blanche conserve sa santé mentale en transformant son monde en théâtre. Les différents rôles que Blanche incarne en fonction des situations, de même que sa manière de vouloir transformer l'appartement de sa sœur Stella en plateau de théâtre, illustrent la vie intérieure adoptée par de nombreux homosexuels afin d'échapper à la réalité.

travers leurs comportements que par leurs confidences, car ils sont d'une extrême pudeur, aussi vulnérable à l'opinion des autres qu'à leurs propres préjugés » (1997 : 77).

Comme bon nombre de personnages homosexuels examinés au cours de cette étude, Johanne tente d'échapper à son mal de vivre en intégrant le domaine de la fiction. À la manière de Blanche Dubois, Johanne fait semblant d'être heureuse devant François. Un soir elle ne rentre pas pour dormir chez elle. À son retour, elle raconte à François la nuit de rêve qu'elle a passée avec un bel inconnu venu de Drummondville qu'elle a rencontré à la brasserie du coin. Ce « [...] gars qui, selon Johanne, è bien dans sa peau, ça paraît [...] » (BOUCHER, 1997 : 61) l'a amené au Motel Hélène et lui a fait l'amour tendrement. Lorsque que François interrompt Johanne pour s'absenter quelques instants pour aller servir un client, il devient clair que Johanne n'est pas aussi heureuse qu'elle le prétend : « *Johanne s'effondre le corps plié en deux, dos au public. Elle reste dans cette position durant un très long temps. [...] Il ne se passe rien. Elle souffre en silence* » (BOUCHER, 1997 : 60). Malgré l'intensité de sa douleur, Johanne garde celle-ci cachée. Cette mise en scène se veut en fait un stratagème par lequel Johanne, par le biais de l'imagination, supplée à sa vie de couple misérable par une histoire d'amour exaltante. Jusqu'à la fin de la pièce, Johanne s'efforce de paraître épanouie, comme en témoigne la scène où elle s'adresse à sa poupée Barbie : « Tu vas-tu venir à mon mariage ? Ben oui ! J'me marie la semaine prochaine avec mon monsieur de Drummondville. Chu assez heureuse » (BOUCHER, 1997 : 82). Tout comme Blanche Dubois, Johanne sait que la réalité qu'elle se forge est un moyen de défense contre son marasme existentiel. Blanche et Johanne rappellent ainsi plusieurs personnages étudiés dans le premier chapitre de ce mémoire, que ce soit Chrysippe Tanguay, Charles Charles ou encore Madame, qui utilisent tous les ressources de leur imagination afin de transcender les contraintes de leurs vies.

Le malaise ressenti par Johanne n'est pas causé par des contraintes liées à l'homophobie ou au refoulement de son identité sexuelle. Il n'en demeure pas moins que cette tendance à la dissimulation qu'elle partage avec François illustre de manière significative comment des personnages tentent de transformer imaginairement un monde dans lequel ils sont malheureux.

Dans *Motel Hélène*, ce n'est pas le personnage homosexuel qui est évacué au terme de la pièce ; c'est plutôt Johanne qui ira se suicider. Même si l'on ignore si François réussira à se « guérir » de sa peine d'amour, tout porte à croire que la pratique de l'écriture d'un journal, qui lui donne l'occasion de porter un regard en différé sur sa propre vie, lui permettra de prendre la distance nécessaire afin de faire face à ses démons intérieurs et se connaître davantage.

Ainsi, *Motel Hélène* se caractérise par la position particulière accordée à l'homosexuel. Celui-ci n'est plus uniquement celui sur qui on pose le regard, c'est plutôt lui qui regarde vivre ses voisins hétérosexuels. François demeure effacé, illustrant ainsi une disposition pour la dissimulation propre à l'homosexualité. Toutefois, tout au long de la pièce, il reste que c'est par l'examen des recoupements entre François et le couple Johanne/Mario qu'il est possible d'appréhender les dimensions secrètes du personnage homosexuel. À travers l'examen des enjeux du journal intime, nous avons pu voir comment celui-ci s'avère un médium propice à l'élucidation d'une identité qui cherche à demeurer scellée pour François comme pour les autres.

2.4 Titanica, La robe des grands combats, Edmund C. Asher, Londres, 1968 : tradition et subversion

L'écriture foisonnante de Sébastien Harrisson donne lieu en 2001 à *Titanica, La Robe des grands combats, Edmund C. Asher, Londres 1968*²⁴. Dans cette pièce, Harrisson met en scène une société de rebelles ayant élu domicile dans les docks désaffectés de Londres, qui s'oppose au pouvoir officiel représenté par la reine Virginia 1^{re} qui a entrepris de se débarrasser du sang impur qui souille, selon elle, l'Angleterre.

Chaotique, la pièce est à l'image d'une pièce de Shakespeare. Dès le début de la pièce, un monde apparemment stable s'est pulvérisé pour être reconstruit et racheté. Les relations personnelles sont menées à un état de crise. Le destin ou la coïncidence causent des collisions autrement improbables. Des personnages tenus pour morts réapparaissent

²⁴ Dans la suite de l'analyse, nous utiliserons le titre abrégé *Titanica* pour faire référence à la pièce.

miraculeusement. Le réel et l'onirisme se mélangent. Des actions apparemment disparates se révèlent analogues. La comédie et la tragédie alternent et se confondent²⁵. L'intime et l'universel se télescopent. Le quotidien se heurte à la grande histoire.

2.4.1 Une page d'histoire

Dans la galerie de personnages qui composent la pièce, se trouve le spectre d'Edward II qui renvoie à la figure du roi d'Angleterre. L'emprunt d'un personnage à la généalogie des rois d'Angleterre est en fait l'expression de ce que Clum, se basant sur les travaux de Kosofsky Sedgwick, nomme le « mouvement historique » dans la littérature gay, c'est-à-dire « [...] the impulse to depict and define the collective past of gay men to affirm a sense of identity and solidarity and to educate the dominant culture about the brutal effects of its heterosexism » (CLUM, 2000 : 161).

Edward II rappelle la pièce éponyme écrite au XVI^e siècle par Christopher Marlowe, lui-même considéré comme un héros homosexuel par certains critiques (CLUM, 2000 : 164). Ainsi, Harrison, tout comme Marlowe avant lui, convoque dans son texte un personnage historique en se basant sur les chroniques de l'histoire d'Angleterre, tout en attirant l'attention sur l'amour que ce roi portait à son favori, Pierre de Gaveston. En présentant le personnage d'Edward II sous la forme d'un spectre, Harrison ramène à la vie le fantôme d'un roi partagé entre le monde officiel du pouvoir et sa passion amoureuse « contre-nature ». Les références à Edward II, de même qu'à Marlowe qui a immortalisé sa vie, participent à affirmer une culture qu'une longue histoire d'artistes, de leaders et de héros ont forgée au fil des siècles (CLUM, 2000 : 162).

Pour saisir l'importance d'Edward II, il convient de rappeler le souvenir que l'Histoire en a gardé. Outre pour son homosexualité, Edward II est notamment reconnu pour sa fin tragique. Selon la légende, celui-ci aurait été fatalement sodomisé à l'aide d'une tige de métal chauffée au rouge. L'exécution d'Edward II constitue la punition douloureuse

²⁵ Cette description d'une pièce de Shakespeare est inspirée de Clum (2001 : 249).

et humiliante d'un sodomite perçu comme agent du désordre, exécution qui a fait de lui un des premiers martyrs homosexuels de l'histoire (CLUM, 2000 : 168).

Une interprétation « officielle » de la pièce de Marlowe voudrait que l'amour qu'Edward II vouait à Pierre de Gaveston ait en fait été une erreur politique fatale. Selon cette interprétation proposée par Clum, l'enjeu de la pièce ne serait pas tant la préférence sexuelle d'Edward II que le pouvoir que le roi, en abusant de ses privilèges royaux, avait accordé à des personnes de classe sociale inférieure (2000 : 164). Edward II serait donc non pas un martyr homosexuel, mais un traître puni pour avoir ignoré ses sujets et provoqué l'instabilité politique dans son pays.

Dans *Titanica*, Harrison semble pencher pour une lecture plus « homosexuelle » du personnage d'Edward II. En insistant davantage sur les réactions homophobes qu'ont pu susciter l'inclination de ce roi pour Gaveston, Harrison semble choisir de faire d'Edward II un personnage de l'histoire gay plutôt que de l'histoire d'Angleterre. Bien que ni le véritable Edward II, ni Christopher Marlowe n'aient pu concevoir l'homosexualité telle que nous l'entendons maintenant, il n'en demeure pas moins que la convocation d'un personnage homosexuel surgi d'une autre époque crée un contrepoint surprenant en faisant voir comment l'homosexualité était perçue dans l'Angleterre élisabéthaine. Ainsi, l'expérience homosexuelle ne se résume pas seulement à choisir un partenaire du même sexe. *Titanica* présente plutôt un personnage motivé par le désir homosexuel dans un monde qui l'aliène aussi bien dans sa vie politique que dans sa vie familiale (CLUM, 2000 : 164).

2.4.2 Les devoirs de la royauté

La trahison d'un homme envers son pays, qui se veut le principal crime dont est coupable Edward II, est aussi évoquée dans l'œuvre de Harrison. En rejetant ses responsabilités de roi au profit de sa passion pour son favori Pierre de Gaveston, Edward entre en opposition avec sa femme, la reine Isabelle de France. Celle-ci, qui dans la pièce se présente aussi sous la forme d'un spectre, est choquée par le caractère débauché des actes

auxquels s'adonne Edward. « Voyez-vous, dit-elle, mon époux est dangereux. Consumé du feu des enfers, il s'amuse sur son passage à incendier les âmes pures... » (HARRISSON, 2001 : 34). Alors qu'elle confond Jimmy, qui a revêtu un costume d'époque, et Pierre de Gaveston, elle exprime le ressentiment qu'elle éprouve à l'égard des aventures extraconjugales de son mari :

S'il avait conservé sa couronne, il aurait poussé l'affront jusqu'à en sertir votre tête d'inverti. Mais nous allons voir qui sera le plus fort à ce jeu, chevalier des mœurs dissolues ! Si vous avez sa cape, moi je lui ai ravi son épée ! (*Elle sort une épée de sous ses jupes et la brandit.*) Vous êtes à vous seul le mal noir qui dévore les racines de notre île. Vous qui vous êtes glissé entre les bras d'un souverain, lui faisant délaïsser femme, enfant et sujets pour s'abandonner aux passions les plus viles de la création, vous ne m'échapperez pas, cette fois-ci Pierre de Gaveston (HARRISSON, 2001 : 62).

Isabelle, tout comme sa contemporaine Virginia, est une reine qui obéit fortement à ses devoirs royaux. Elle pourchasse ainsi son mari depuis sept siècles afin de venger l'humiliation qu'il lui a fait subir. C'est ainsi qu'elle cherche à réprimer son penchant homosexuel « [...] qui mettait en péril les traditions de [la] monarchie » (HARRISSON, 2001, 77). Pour mener à terme son projet de soumettre son époux, elle commande au sculpteur Edmund C. Asher une « muselière métallique aux dimensions humaines » (HARRISSON, 2001 : 46), dont elle tente, sans succès toutefois, de revêtir Edward.

La reine Isabelle n'est pas le seul personnage qui s'objecte aux amours homosexuels d'Edward. En effet, la reine Virginia, qui est la descendante d'Edward, réproouve tout autant l'homosexualité de son aïeul. Figée dans son protocole, elle souhaite offrir une image lisse de la nation, nation où l'on aurait gommé tout ce qui faisait tache. Pour ce faire, elle imagine un projet de jardins anglais en Argentine destinés à constituer un cimetière clandestin pour les cadavres des victimes du sang contaminé, qu'elle nomme diplomatiquement « fleurs ». La pureté du sang relève de la plus haute importance pour cette souveraine qui se considère elle-même victime du sang détérioré de son ancêtre homosexuel. En dressant la généalogie des rois d'Angleterre d'Edward II jusqu'à elle, Virginia 1^{re} se demande :

[...] se peut-il qu'une goutte de sang ait traversé sept siècles d'Histoire, de veine en veine, de famille en famille, de mariage en mariage, de guerre en guerre, de régime en régime, qu'une goutte, une seule, se soit rendue à mon

sang pour me faire, à mon tour, reine maudite d'Angleterre ? (HARRISSON, 2001 : 39).

Plus qu'un crime perpétré contre son royaume, la « débauche » d'Edward II constitue surtout une malédiction qui a traversé les générations jusqu'au règne de Virginia. En ancrant sa haine des homosexuels dans l'Histoire, Virginia 1^{re} rappelle du coup que celle-ci a traversé les siècles pour trouver encore des échos au tournant du XXI^e siècle.

En tant que représentante du pouvoir officiel, Virginia refuse donc de voir son pays contaminé par une perversion qui pourrait faire obstacle aux traditions et à la cohésion du royaume. Les déclarations tenues par Virginia érigent d'ailleurs en norme stricte le devoir et le pouvoir, comme en témoigne le discours qu'elle lit à ses sujets « [...] si la loi du sang a fait que vous me devez obéissance, elle a fait aussi qu'au-dessus de moi règne une force à laquelle, moi, votre reine, j'obéis comme une amante servile : le devoir. Le devoir est l'unique amant des souverains... » (HARRISSON, 2001 : 65) Tout en se rappelant les responsabilités qui lui incombent en tant que reine, Virginia expose ainsi la nature de l'infraction dont Edward est coupable :

Sois forte ! Pense à Isabelle de France, dite la Louve, la malheureuse épouse de ce roi maudit, qui garda la tête haute malgré tout et fit déporter le mignon de son mari. Et toi, Edward II, toi dont le règne fut celui du chaos, toi qui voulus changer l'ordre qui va du ciel à la terre, toi qui mis dans ton lit un homme et à la tête de la nation, la folie, sache, Edward, que je ne te laisserai pas entraîner notre île au fond des eaux glauques où tu t'es abaissé. Je purifierai l'Angleterre envers et contre tous ! (HARRISSON, 2001 : 40).

Edward est donc un agent du désordre dans un monde où le régime établi est répressif et sans pitié. En refusant de soumettre son mode de vie aux injonctions de la cour et du pouvoir, Edward fait de l'ordre officiel son ennemi. C'est ainsi que l'anarchie devient sa cause.

Cette déclaration de Virginia permet en outre de souligner un paradoxe intéressant. En effet, si elle reproche à son aïeul d'avoir succombé à sa passion pour un homme, lui faisant du coup abandonner ses responsabilités de roi, ceci ne l'empêchera pas de souhaiter faire de même. Enflammée par les lettres que le « poète de l'underground », lui envoie clandestinement, la reine Virginia renonce momentanément au protocole pour se rendre sur les quais glauques et sinistres afin de tenter de rencontrer son admirateur secret. À la sœur du poète, Isadora, qu'elle croise sur son chemin, elle désigne l'auteur des lettres d'amour

qu'elle reçoit en ces termes : « Ce poète, mademoiselle, m'est cher comme un fils. Et si ce n'était des lois et des convenances, je le couronnerais à l'aube... » (HARRISSON, 2001 : 85). Après que sa suivante se soit offusquée de tels propos, la reine Virginia s'explique : « Le devoir et la royauté ont leurs impératifs, mais l'amour a aussi les siens » (HARRISSON, 2001 : 85). En exprimant de telles aspirations, la reine Virginia laisse voir que les monarques, tout attachés aux conventions et aux responsabilités incombant à la royauté qu'ils soient, peuvent se laisser attendrir par les sentiments. Cette sensibilité vient éclairer un aspect de la personne de Virginia qui s'écarte de l'image rigide qu'elle souhaite présenter, à savoir son humanité. Du coup, Harrisson semble accorder une dimension universelle à l'amour, qui dans sa pièce, peut naître sans distinction de classe ou de sexe.

2.4.3 Les représailles d'un roi

L'affront que lui a fait subir Isabelle amène Edward à vouloir se venger. « [J]e me prépare, dit-il à Jimmy, à assouvir une vengeance vieille de plusieurs siècles, à venger la mémoire de l'homme qui me fut le plus cher et que par pure haine une reine a ordonné que l'on déporte » (HARRISSON, 2001 : 37). Cependant, sa vindicte n'a pas seulement pour cible son épouse Isabelle, elle est dirigée contre l'ensemble de son pays qui s'est offusqué de sa liaison avec Pierre de Gaveston. « Chargé d'une rage séculaire, affirme-t-il, je reviens régler mes comptes avec ce pays. Bientôt, Londres verra éclater une véritable révolution... » (HARRISSON, 2001 : 37). Assumant le rôle de traître à la nation que lui fait porter Isabelle, Edward prépare sa revanche. Comme le remarque Clum, la traîtrise comporte plusieurs implications pour l'homosexuel :

Treason, like disease, both physical and mental, has been a controlling metaphor for gay men, but it can also contain the germ of an empowering metaphor. Freedom, and a sense of private revenge, can come from consciously playing out the role one is assigned, but such duplicity traps one in constant performance. Treason is another closet in which the gay man has the illusion of control (CLUM, 2000 : 169).

Dans cette optique, l'accusation de traîtrise et la soif de vengeance qui en découle ne seraient qu'un rôle prescrit à Edward. Ce que donne à voir le personnage d'Edward, c'est

un autre personnage homosexuel forcé de jouer un rôle afin de parvenir à la liberté à laquelle il aspire.

Pour mener à bien son projet, Edward s'est rallié à d'autres marginaux qui habitent les docks désaffectés de Londres et qui sont menacés d'expulsion par les projets d'épuration de la reine Virginia 1^{re}. Son appel à la dissidence est catégorique, il songe même à prendre les armes pour défendre ses propres intérêts et ceux d'autres laissés-pour-compte dont le gouvernement refuse d'entendre les voix. Comme il l'explique à Jimmy : « [...] pour que mon plan fonctionne, les résistants doivent tenir tête à la monarchie le plus longtemps possible, et prendre les armes s'il le faut » (HARRISSON, 2001 : 37). Bien qu'il mette l'accent sur la figure d'Edward II, Harrison laisse voir les affinités qui peuvent exister entre les homosexuels et d'autres groupes de minorités qui ne souhaitent pas se conformer à l'autorité.

Si Harrison insiste sur la position marginale qu'occupent ses personnages homosexuels, il n'en demeure pas moins que ceux-ci tentent de se tailler une place plus visible dans la société dont ils font irrémédiablement partie. Dans le jeu kaléidoscopique entre l'histoire ancienne et l'histoire présente de *Titanica*, le refus des idéologies dominantes et la visibilité semblent les voies à emprunter pour les gays. En célébrant l'un des héros-martyrs de l'histoire gay, et plus particulièrement en retraçant son histoire, la pièce de Harrison laisse voir les batailles qu'ont dû mener les homosexuels, batailles qu'ils continuent à devoir mener.

Si Edward II fait partie de la distribution de *Titanica*, l'action de la pièce ne se situe pourtant pas à l'époque de son règne. En effet, l'originalité et la complexité de *Titanica* résident dans sa volonté de faire se télescoper en permanence les différentes époques. Le personnage éponyme de la pièce participe grandement à ce télescopage : personnage du présent, son parcours a fait de *Titanica* le symbole des utopies de la génération de mai 1968, symbole qu'on voudrait qu'elle incarne encore jusqu'à sa mort.

2.4.4 Trouver sa voie

Le passé de Titanica joue un rôle important dans la personne qu'elle est devenue. À la fin des années 1960, l'implication sociale lui est apparue une question essentielle. À la requête de Vivien, une historienne de l'art qui s'est donné pour mission de retracer la carrière de Titanica pour en faire profiter la postérité, elle raconte comment elle est devenue telle qu'on la connaît. Jeune homme déboussolé, sans véritable volonté, perclus de peurs, la vie de Titanica a basculé le soir où il/elle²⁶ a abordé le sculpteur Asher, de dix ans son aîné, qui venait tous les soirs prendre un café dans l'établissement où il/elle travaillait.

Déjà connu en Angleterre, Asher suscitait l'admiration de Titanica : « [...] je le regardais boire son café noir tandis que je montais les tables du lendemain et je me disais : "Cet homme s'en va cette nuit refaire le monde, et toi, devant toi, il n'y a que monter, démonter et remonter des tables à l'infini" » (HARRISSON, 2001 : 29). Désillusionné par l'avenir que lui promettait la restauration, Titanica prit son courage à deux mains pour adresser la parole à Asher : « Monsieur Asher, j'aimerais moi aussi refaire le monde » (HARRISSON, 2001 : 30). Dans l'atelier de Asher, où ce dernier l'a amenée, Titanica s'est confiée : « Je lui ai dit à quel point j'avais peur, peur que mon passage sur terre n'ait aucun sens, peur de mourir le lendemain, avant même d'avoir donné quelque chose au reste du monde » (HARRISSON, 2001 : 30). La crise existentielle que vivait Titanica était alors le lot de toute une génération affligée par la perte de repères occasionnée par les conflits de génération et les nombreux changements sociaux propres au contexte de mai 1968.

L'évocation de mai 1968 ramène du coup le souvenir des batailles menées au cours de la révolution sociale qui s'est déroulée durant cette période. Il est notable que les événements entourant mai 1968 aient considérablement marqué la société. Dans le domaine socioculturel, les principales influences de la révolution se situent sur le plan des nouvelles valeurs qui apparaissent. Celles-ci se centrent autour de l'autonomie, de la primauté de la réalisation personnelle, de la créativité et de la valorisation de l'individu. Elles sont entre autres illustrées par la libération sexuelle, important cheval de bataille de mai 1968. Les

²⁶ Nous utilisons les deux pronoms parce qu'à cette époque de sa vie, Titanica se présentait encore en tant qu'homme.

débats sur les mœurs qui prennent place à cette époque engendrent une nouvelle façon de vivre la sexualité, une sexualité affranchie de l'obligation de procréer. C'est ainsi que les nouvelles valeurs qui apparaissent impliquent le refus des valeurs traditionnelles de la société et la remise en cause de l'autorité. Si ces valeurs sont propres aux combats de mai 1968, il n'en demeure pas moins que Harrisson les a récupérées pour en faire les thèmes de sa pièce.

Les préoccupations de Titanica s'inscrivent dans ce contexte particulier. Pourtant, la pièce de Harrisson ne néglige pas de souligner l'actualité de ces questionnements existentiels. En effet, le parcours de Titanica rappelle celui d'un autre personnage de la pièce, Jimmy, un jeune activiste américain qui lui aussi désire donner un sens à sa vie.

Asher, sensible à l'angoisse de l'avenir que vit Titanica et ses pairs, souhaite doter ses semblables d'un moyen de défense contre l'insécurité qu'ils vivent. Titanica explique en ces mots le projet du sculpteur :

Nous étions fragiles et son seul désir était de nous construire une armure. La robe des grands combats comme il l'appelait. C'était sa façon à lui de nous frayer un chemin dans ce siècle, nous les plus fragiles : les artistes, les femmes, les Noirs, les poètes, les rêveurs, les gais, les Juifs ! (HARRISSON, 2001 : 30)

Fidèle à sa vocation d'artiste, Asher conçoit une œuvre d'art afin de protéger les plus vulnérables. Cette œuvre d'art prendra la forme d'une robe de métal, robe qui se veut un bouclier symbolique visant à résister à l'assaut des agressions dont sont victimes les groupes minoritaires. L'armure de métal n'est toutefois pas seulement une arme défensive : elle est un appel à l'activisme. Comme son nom l'indique, « la robe des grands combats » incarne un idéal d'égalité et de justice sociale qui se traduit par la conquête d'une plus grande liberté pour les marginaux. Cette volonté de vouloir ouvrir la voie de l'émancipation à des individus exclus de la société pour différentes raisons laisse voir comment des groupes d'opprimés peuvent s'allier. C'est d'ailleurs le sort dévolu à Titanica, qui est vouée à prendre la tête des squatteurs du quai King Edward qui se sont rassemblés en raison de leur difficulté à s'intégrer à la société.

Le personnage de Titanica comporte donc deux dimensions. D'une part, Titanica est un travesti d'une cinquantaine d'années qui autrefois cherchait un sens à sa vie. D'autre part, la robe d'acier dont l'a revêtue le sculpteur Edmund C. Asher en 1968 a fait d'elle une

œuvre d'art vivante. Titanica a trouvé en la personne d'Asher le père, le héros et l'amant qui lui ont permis de mener sa vie.

2.4.5 Une œuvre d'art vivante

Au terme de plusieurs jours où Titanica et lui furent amants, la robe est terminée. Titanica et Asher s'échangent un regard et cèdent devant l'évidence qui leur apparaît, et qui donnera pour ainsi dire naissance à Titanica : « Edmund allait la signer [la robe] et moi... Moi, j'allais la porter. J'étais sa chair. Un jour de janvier 1968, je suis entrée à l'intérieur et Edmund a soudé le dernier joint du corsage. J'étais Titanica, la robe des grands combats » (HARRISSON, 2001 : 31). Cet épisode qui fait de Asher le père symbolique de Titanica n'est pas sans rappeler un type particulier de relation mis de l'avant dans plusieurs œuvres gays²⁷.

Titanica est une œuvre d'art. Le personnage de Titanica donne ainsi la parole à l'art, à l'œuvre plutôt qu'à l'artiste. Asher est d'ailleurs exclus du tableau : bien qu'il soit évoqué, il n'intervient jamais dans l'action dramatique. *Titanica* est une pièce qui parle d'art, sans mettre les artistes eux-mêmes en scène. Toutefois, contrairement aux personnages d'homosexuels créateurs examinés jusqu'à maintenant, la genèse de Titanica n'est pas attribuable exclusivement qu'à elle-même. L'identité de Titanica ne repose pas seulement sur la robe qu'elle porte, sur son apparence extérieure. Asher est responsable de la création du costume de métal revêtu par Titanica, mais c'est elle-même qui s'est créé un personnage à partir de cette robe.

Si Titanica n'a aucune prétention de créateur, il n'en demeure pas moins que son travestissement comporte une part de création qui consiste à jouer un rôle de diva. Titanica débute le récit de son histoire personnelle en confiant qu'elle n'a pas toujours endossé le genre féminin : « Oui, j'ai été un jeune homme, j'ai eu vingt ans, j'ai été serveur ! » (HARRISSON, 2001 : 29), révèle-t-elle à Vivien. Toutefois, du moment où elle revêt une

²⁷ Pour le théâtre québécois, nous pensons entre autres à *Les anciennes odeurs* (1981) de Michel Tremblay, où Jean-Marc joue un rôle de pilier à l'occasion des débuts de la carrière de comédien de son partenaire Luc, dont il a fait éclore le talent.

robe, Titanica endosse le genre féminin. En effet, bien que derrière sa robe se cache un homme, Titanica parle d'elle-même au féminin, tout en adoptant une série de comportements associés traditionnellement à la féminité, ce qui n'est pas sans rappeler le personnage de Madame de *26bis, impasse du colonel Foisy*. C'est ainsi que conformément aux stéréotypes véhiculés dans les médias, la dimension féminine de Titanica s'observe dans les attributs qu'elle tente de mettre de l'avant : grâce, charme, élégance, raffinement, souci de la jeunesse éternelle. Mondaine, Titanica se veut une femme du monde, qui agit avec classe en toutes circonstances (HARRISSON, 2001 : 56). Ce jeu avec la féminité n'est pas sans rappeler l'univers des *drag queens*, dont il est précisément question. Il souligne de plus l'attachement des *drag queens* au glamour, ce charme sophistiqué propre au domaine du spectacle, qui constitue l'une des caractéristiques fondamentales du *drag* (NEWTON, 1976 : 41). Si Titanica n'est pas identifiée expressément comme une *drag queen*, force est de constater qu'elle en présente toutes les caractéristiques. Dans le récit de son histoire personnelle, elle insiste sur l'image qu'elle projetait et le succès qu'elle a connu lorsque, plus jeune, elle était à l'avant-scène de la vie publique :

J'ai fait le tour du monde, invitée dans les grands musées. On ne pouvait m'y enfermer, j'étais de passage. [...] Une diva ! Les biennales, les symposiums, les interviews... Devant moi tous les grands critiques se pâmaient. Les flashes crépitaient, première page de *Vogue*, du *Times*, de *Life* ! (HARRISSON, 2001 : 31)

Ainsi, Titanica se rapproche du personnage éponyme de la pièce *Hosanna*, qui elle aussi s'identifiait au monde du *show business* typiquement hollywoodien et plus particulièrement au cinéma à travers la figure de son idole, Elizabeth Taylor. Dans l'étude qu'elle a menée sur les travestis américains, Esther Newton note que ceux-ci ont généralement tendance à emprunter les codes édictés par les artistes féminines (*female performers*), qui forment la norme des prestations dans l'industrie du spectacle en général (1979 : 98). Newton remarque de plus que les *drag queens* aspiraient très souvent à la légitimité. Le succès leur confèrent ainsi un certain degré de respectabilité du fait qu'elles sont acclamées par la foule et qu'elles connaissent la réussite financière qui lui est souvent rattachée (1979 : 98). La robe endossée par Titanica, par le rôle de diva qu'elle lui permet de jouer en public, offre précisément un exemple du phénomène décrit par Newton.

La métaphore de l'armure (HARRISSON, 2001 : 30), qui sert à désigner la robe des grands combats, est par ailleurs évocatrice. Comme le remarque encore Newton, le *drag* est souvent, pour ceux qui le pratiquent, un masque qui leur permet de « performer » (1976 : 99). Dans cette perspective, la robe de métal que porte Titanica, robe qui a pour fonction de la protéger des injustices sociales dont elle pourrait être victime en tant qu'individu marginalisé, illustre bien comment des attributs artificiels (et le rôle qu'ils permettent d'endosser) permettent à des être fragiles (ou fragilisés par la société) d'acquérir une dose de pouvoir nécessaire à l'affirmation de soi. Ainsi, le costume porté par la *drag queen* fait office de bouclier contre la stigmatisation de la société.

2.4.6 Le rôle de l'art

En incorporant à sa distribution un personnage qui se définit en tant qu'œuvre d'art, Harrisson propose du même coup une réflexion sur le rôle de l'art. Selon la vision véhiculée par l'auteur, l'art n'est pas une activité autonome, isolée de la vie sociale. En effet, la raison pour laquelle a été créée Titanica ne pourrait se résumer par la formule « l'art pour l'art ». Au contraire, la robe des grands combats que porte Titanica souligne l'utilité de l'œuvre d'art dans la société. En revêtant la robe des grands combats telle qu'imaginée par Asher, Titanica se trouve à incarner les idéaux de l'artiste qui l'a créée, comme elle en témoigne :

Titanica : sans cesse ce mot revenait dans sa bouche. Titanica ! Titanica ! Comme si à lui seul il avait été porteur de son grand rêve. Un visionnaire, Edmund ! Alors qu'un immense vent de libération soufflait, il appréhendait le pire. « Notre liberté leur fera peur... Les bien-pensants vont rappliquer ! Et il faudra être armé » (HARRISSON, 2001 : 30-31).

La robe des grands combats n'est donc pas qu'un simple costume visant à donner une nouvelle identité à celui qui l'a revêtu ou un bel objet sans autre but que de se donner lui-même à voir : Titanica se veut une œuvre engagée. « [E]n 1968, rappelle Titanica, j'incarnais pour ce pays une nouvelle ère, une grande libération. Tout devait changer... » (HARRISSON, 2001 : 80). À titre d'œuvre d'art, le personnage de Titanica comporte deux dimensions. D'une part, en tant que figure publique, son rôle est de mettre sous les feux de

la rampe la cause qu'elle porte pour la faire connaître du plus grand nombre possible. D'autre part, elle détient une charge symbolique qui lui donne la capacité d'exercer une action ou d'engendrer des effets positifs (ou négatifs). En tant que symbole de liberté et de justice sociale, la visée de Titanica est de mener à des changements sociaux par lesquels les individus marginalisés (membres des communautés ethniques, des communautés homosexuelles, victimes du sang contaminé, rêveurs et artistes) en raison d'une différence vue comme une menace pour l'ordre établi pourront être intégrés au reste de la société pour y vivre une vie émancipée, affranchie de toutes contraintes. Le symbole incarné par Titanica peut d'ailleurs être mis en parallèle avec un autre symbole de la pièce, à savoir la figure d'Edward II. L'insertion d'un personnage mythique de l'histoire gay ne contribue-t-elle pas à assurer une plus grande visibilité à une cause, en l'occurrence la sensibilisation aux effets néfastes de l'homophobie ?

Sur le plan de l'action politique, Titanica entre en opposition avec Black Jack. Militaire à la retraite, Black Jack préfère utiliser la force physique pour imposer le respect de la société de marginaux dont il fait partie. Titanica compte pour sa part sur les idées, sur le discours pour parvenir à son but. « C'est par moi, dit-elle à Black Jack, par cette peau d'acier qui m'étouffe que nos vies seront épargnées. Et non par les armes. [...] Je parlerai personnellement à la reine. J'ai déjà mon plaidoyer en tête » (HARRISSON, 2001 : 56). Soucieuse de minimiser le nombre de victimes occasionnées par la lutte, Titanica croit au pouvoir des mots et en la force de son image pour arriver à ses fins. Titanica éclaire ainsi un autre attribut de l'art, à savoir son influence. En effet, la solution envisagée par Titanica afin de prévenir l'éviction des habitants du dock King Edward est une alternative viable pour se faire entendre autrement que par les armes.

2.4.7 Un symbole terni

En tant qu'œuvre d'art, Titanica crée toutefois un paradoxe. Grandiose au départ, Titanica devait incarner un vent de changement lors de sa création. Cependant, le passage du temps a fait d'elle une effigie vide de sens. Soumise à l'évolution des mentalités, Titanica est désormais l'effigie d'une époque révolue qui signale la déchéance des

idéologies d'autrefois. Constatant que les idéaux de sa jeunesse ont échoué, Titanica, désillusionnée, perd la foi en la capacité de l'art à changer quoi que ce soit dans la société. La vision de l'art qu'offre le personnage s'en trouve ainsi avilie :

L'Art... Quelle prétention, quelle illusion ! L'art est bien joli, l'art nous étourdit, mais l'Art, mes enfants, ne change rien au monde et à sa funèbre marche. Moi, Titanica ? Je ne fus qu'un tout petit amas de métal sans importance dans ce long cortège de larmes, de sang, de victoires et d'échecs qu'on s'entête encore à nommer Humanité. [...] Contre la folie du monde, l'art est une bien petite chose, bien intentionnée, certes, mais tout de même vaine (HARRISSON, 2001 : 79-80).

Malgré les idéaux nobles qui ont présidé à sa création, l'œuvre que représente Titanica demeure impuissante. Elle n'est pas parvenue à imposer son idéal d'équité sociale ni à libérer la société de ses malaises. Le nom même du personnage est évocateur. Il rappelle le Titanic, ce navire « insubmersible » qui, en dépit du génie et de l'orgueil humain déployés pour sa construction, a tout de même sombré, faisant du coup plusieurs victimes.

Le symbole personnifié par Titanica a aussi fait des victimes, à commencer par elle-même. Son statut d'œuvre d'art a fait en sorte que Titanica est prise avec son image, avec l'emblème qu'elle doit incarner. Alors que la bande de clandestins s'appête à se soulever pour protester contre leur expulsion des quais qui leur sert de refuge, les révolutionnaires souhaitent qu'elle se joigne à eux. Incapable de porter plus longtemps le symbole qu'on a fait d'elle, Titanica refuse :

TITANICA. [...] Ce soir, j'aimerais que l'on ne m'appelle pas au front. Retrouver un peu de ma liberté, retrouver ma vie que pendant trente ans l'art m'a volée.

JIMMY. Mais n'est-ce pas maintenant que vous devriez prendre votre sens véritable ? Vous pourriez marcher avec nous, en tête de procession. [...]

TITANICA. À quoi pourrait bien servir une armure à tous ces gens morts ? Cette armure devait me protéger ; elle m'a emprisonnée, elle m'a détruite et a fini par faire de moi une pauvre victime. La robe de la victime, voilà comment Edmund aurait dû me baptiser.

JIMMY. Vous ne viendrez pas ?

TITANICA. Je n'ai plus l'âge ni la force de mener un tel combat.

VIVIEN. J'ai l'impression que vous avez perdu la foi en l'art...

TITANICA. Contre la folie du monde, l'art est une bien petite chose, bien intentionnée, certes, mais tout de même vaine.

VIVIEN. Vous ne croyez pas un mot de ce que vous dites... N'y avez-vous pas consacré votre vie entière ?

TITANICA. Si. Ma vie, ma jeunesse. Et je ne dis pas que ceux qui le feront après moi auront tort. Même pour une cause perdue d'avance, il vaut parfois la peine de se sacrifier. Je sais toutefois que pour moi, ce fut un mauvais choix... C'était... Comment dire ? Trop lourd (HARRISSON, 2001 : 80).

Ainsi, Titanica a sacrifié sa vie à l'art. Tout au long de son existence, elle a dû négocier entre la dimension intime inhérente à tout être humain et la dimension universelle que lui a imposé son statut d'œuvre d'art. Si le statut d'œuvre d'art lui a permis de vivre des moments grandioses au fil de sa carrière, ce statut l'a aussi condamnée à endosser un symbole. Porter un symbole, une cause, s'avère difficile pour Titanica, de qui on s'attend qu'elle mène son combat jusqu'au bout, en dépit de l'évolution des mentalités. Jimmy est particulièrement offusqué de la voir baisser les bras, alors que le symbole qu'elle incarne est si puissant :

Quel lâche êtes-vous pour abandonner aujourd'hui une cause que vous aviez accepté jadis d'endosser ? Vous êtes lâche. Vous vous êtes travestie. La voilà la vérité : ce n'est pas par courage que vous avez endossé une cause, c'est pour mettre à l'abri votre faiblesse et votre peur de la vie (HARRISSON, 2001 : 81).

Désenchantée, Titanica abandonne l'activisme. Parce qu'elle ne croit plus en elle, en le symbole qu'elle incarne, Titanica se sent incapable de participer au combat. Ce que semble suggérer Harrison, c'est que la possibilité de se battre pour des changements sociaux ne doit pas reposer sur le consensus créé par un symbole, mais plutôt sur la détermination d'un individu.

La détermination, qui se veut l'un des pivots de *Titanica*, se trouve d'ailleurs dans la phrase inscrite à l'intérieur de la robe portée par le personnage éponyme : « À vouloir mener les combats des autres, on fait des guerres ; à vouloir mener les siens, on fait sa vie » (HARRISSON, 2001 : 94). Cette inscription, révélée au terme de la pièce, résume à elle seule l'un des principaux enjeux de *Titanica*, à savoir la réalisation du destin des personnages. C'est d'ailleurs ce que comprend Jimmy, au dernier tableau :

J'ignore à qui je m'adresse. Mais j'ai une question pour vous. Est-ce que mes yeux qui vos regardent reflètent autre chose que la mémoire sanglante des siècles passés ? Autre chose que la peur ? J'ai peur. Peur de mourir avant d'avoir donné. Peur de mourir avant que ma lumière ait brillé. Peur qu'un bateau m'emporte vers la terre fleurie des exilés. J'aurais aimé naître avec une cause, tracée au creux des mains, et qu'une gitane pourrait me dévoiler. Naître

avec du fer à porter. J'ai peur de retourner chez moi, sans avoir rien trouvé ici, sans qu'un héros m'ait guidé. Retourner seul voguer sur cette mer, à la recherche de ce que nul autre ne connaît. Le seul combat qui m'appartienne : ma vie peuplée des vôtres (HARRISSON, 2001 : 95).

À plusieurs égards, le parcours de Jimmy ressemble à celui de Titanica. Dans sa dernière réplique, Jimmy réconcilie ses espoirs de jeunesse à ses défaites et au désenchantement que lui a apporté la maturité qu'il a acquise. Jimmy se lance alors le défi de regarder au-delà des images préfabriquées, que ce soit celle d'un héros comme Edward II, ou encore celle d'une effigie comme Titanica, pour plutôt se concentrer sur sa propre responsabilité pour bâtir son avenir.

Cette façon de proposer aux personnages d'être les auteurs de leur propre destin fait écho aux propos de Michel Foucault qui écrit : « nous avons à nous acharner à devenir homosexuel et non pas nous obstiner à découvrir que nous le sommes » (ERIBON, 1999 : 170). Pour Foucault, l'homosexualité est un produit de l'histoire qui, par conséquent, peut être modifié par l'action individuelle et collective. Si l'invitation à devenir maître de son destin est adressée à l'ensemble des personnages, il n'en demeure pas moins qu'elle revêt une signification toute particulière pour les homosexuels qui doivent refuser les étiquettes et l'idée d'une identité stable, pour assumer le caractère toujours provisoire de ce qu'être gay signifie.

2.4.8 La récupération de l'art

Par ailleurs, la pièce de Harrison laisse voir comment l'art peut être récupéré. « On recycle de nos jours, j'imagine que c'est ce qui nous attend, ma vieille » (HARRISSON, 2001 : 32), résume Titanica. Cette dernière illustre de manière significative comment une œuvre d'art peut être détournée de son sens original. Alors que Titanica incarnait la remise en cause de l'autorité et le refus des règles traditionnelles issus du mouvement de contestation de mai 1968, le gouvernement de la reine Virginia 1^{re} projette d'utiliser son image pour en faire le symbole de la conciliation. Dans l'ensemble de dispositions que la reine compte prendre pour la réfection du dock King Edward, par lequel transiteront les « fleurs » destinées à fleurir l'Argentine, la reine se voit confrontée à un fâcheux problème :

les quais sont habités par des itinérants. La reine souhaite les expulser afin qu'ils ne fassent pas ombrage aux réalisations qui visent à accroître son prestige. Pour éviter le soulèvement des marginaux, qui refusent de se voir expulsés, la reine et sa suite tentent de conquérir Titanica, qui s'est réfugiée parmi eux, pour ainsi avoir dans leur camp la société de rebelles qui menace leur projet d'expatrier les victimes du sang contaminé.

Le sort réservé à Titanica par la monarchie montre bien comment une œuvre qui se voulait subversive au départ peut être récupérée dans un but qui va aux antipodes des idéaux qui la motivent à l'origine. Alors que Titanica incarnait un idéal d'égalité, elle se voit récupérée par la reine et sa suite pour servir un projet qui renforce la ségrégation et la discrimination. Conséquemment au temps qui a passé et à l'évolution des mentalités qui en découle, la charge subversive de Titanica s'est peu à peu amenuisée. Dans cette optique, Butler décrit en ces mots le mécanisme de la subversion qui, selon elle, est indissociable du contexte duquel il émerge :

Les métaphores perdent leur force métaphorique lorsqu'elles se figent avec le temps. Il en va de même des performances subversives : elles courent toujours le risque de devenir des clichés à force d'être répétées, et chose plus importante encore, répétées dans le cadre d'une économie de marché où la « subversion » a une valeur marchande (BUTLER, 2005 : 45).

C'est précisément ce qu'il advient de Titanica : sa force séditeuse, devenue un poncif avec le temps, s'avère séduisante pour la monarchie qui tente de se l'approprier pour utiliser la valeur marchande qu'elle représente. L'œuvre d'art qu'est Titanica joue le rôle de catalyseur dont la fonction est de concilier des idéaux contraires. La réflexion sur le rôle de l'art est ainsi poursuivie : l'art peut-il se soumettre à toutes les volontés ?

Dans la pièce, la question de la récupération de l'art est par ailleurs décuplée alors que la reine Isabelle, déguisée en directrice de musée, commande à Asher une très symbolique muselière métallique pour une exposition qu'elle organise sur l'intolérance. Placée devant le refus de Asher et de sa porte-parole Vivien, Isabelle tente de le séduire en lui offrant une grosse somme d'argent. Après que Vivien ait cédé, Isabelle affirme, ironiquement : « J'adore la flexibilité des artistes » (HARRISSON, 2001 : 47). Cette histoire d'exposition sur l'intolérance s'avère toutefois un subterfuge. En effet, quelques tableaux plus loin, Isabelle réapparaît, avec la muselière en main. La muselière qu'elle a commandé ne devait pas servir à une exposition, mais plutôt à bâillonner son mari, qu'elle

confond avec Jimmy. Son projet échoue, mais il illustre tout de même comment l'appât du gain peut parfois pousser les artistes, souvent malgré eux, à corrompre leurs idéaux pour ainsi créer des œuvres dont la signification leur échappe.

2.4.9 La transmission de l'Histoire

La pièce de Harrisson propose aussi une réflexion sur le passage des générations et la nécessaire transmission de l'Histoire. En effet, *Titanica* souhaite que les générations futures se souviennent d'elle. À *Black Jack*, elle fait remarquer :

En 1968, j'ai fait la une de tous les magazines, du *Times* à *Vogue*. Tous ! Et non seulement je lègue à l'histoire mon impérissable image, mais j'ai aussi choisi de lui léguer un témoignage fait de ma voix et de mes mots. Comme tu le sais une jeune historienne de l'art prépare un documentaire sur ma personne (HARRISSON, 2001 : 15).

Vivien, l'historienne de l'art à laquelle fait allusion *Titanica*, illustre bien de quelle façon il est possible de transmettre le message d'un artiste de génération en génération. Elle explique :

Puisqu'on fait des enfants pour assurer la continuité de la race, pourquoi ne pas assurer la pérennité des âmes en essayant de conserver les manifestations de leur essence ? Chaque fois que j'immortalise un peu la pensée d'un artiste, j'ai l'impression de participer aux Archives de l'humanité, de faire qu'une âme ne s'éteindra pas avec le corps qui la portait (HARRISSON, 2001 : 53).

C'est ce projet de traquer les signes de l'activité de ses contemporains pour en faire bénéficier les générations futures qui donne à Vivien un sentiment d'accomplissement de même qu'un sens à sa vie. Par ailleurs, l'entreprise de Vivien semble celle de Harrisson : l'auteur ne participe-t-il pas lui aussi à immortaliser un symbole, et plus précisément celui que peut représenter Edward II pour les homosexuels ? En convoquant un tel personnage, en l'érigant au statut de figure mythique, Harrisson participe à constituer une mémoire collective pour les homosexuels. C'est ainsi que l'histoire d'Edward II instaure un héritage à partir duquel les homosexuels peuvent se reconnaître. Dans cette optique, Eribon écrit :

[...] l'injure historique qu'a représenté le discours homophobe et son inscription dans l'ordre social, juridique et culturel ont été les vecteurs de la

création d'un contre-discours, d'une parole autonome, qui ont fait émerger et exister à travers les siècles une conscience de soi et une mémoire collective (1999 : 207).

Par le biais de l'art, Harrisson, comme toute une série d'artistes avant lui, s'inscrit dans la suite des générations pour ainsi souligner ce qui lie les homosexuels entre eux, à savoir un passé parsemé de luttes pour le droit à l'expression d'un mode de vie perçu comme marginal. De cette manière, sa pièce est un exemple d'un théâtre gay remplissant ses fonctions traditionnelles d'éducation et d'affirmation d'une culture gay (CLUM, 2001 : 181).

2.5 Conclusion

La représentation de l'homosexualité a évolué au fil du temps. Pourtant, il n'en demeure pas moins que plusieurs personnages comme Edouard de *La maison suspendue* ou encore François de *Motel Hélène* sont encore appelés par la société dans laquelle ils s'inscrivent à incarner les rôles traditionnellement attribués aux genres, laissant voir que la structure binaire des genres est encore prégnante.

Malgré tout, si les personnages homosexuels des décennies 1990 et 2000 sont encore troublés, ceux-ci ne perçoivent pas leur homosexualité comme étant la source de leur problème. Un mode de vie théâtralisé pour vivre leur homosexualité est encore envisagé par Edouard de *La maison suspendue* et Titanica. Ce mode de vie théâtralisé ne les confine toutefois pas à l'isolement, comme c'était le cas pour les personnages des années 1980. Leur performance *drag* se veut toujours un mode de résistance et de protection, mais il ne les empêche pas de créer des liens avec d'autres personnages hétérosexuels.

Le monde des arts n'est pas pour autant exclu de la vie des autres personnages homosexuels examinés dans ce chapitre. En effet, il apparaît que l'écriture se veut un médium privilégié par Jeannot, Jean-Marc et François afin de révéler à eux-mêmes aussi

bien qu'à leur lecteur leur identité profonde. L'écriture semble ainsi un tremplin qui permet à ces personnages de créer des liens avec leur entourage.

Par ailleurs, deux des pièces accordent une place importante à la mémoire et au souvenir. Alors que *La maison suspendue* présente un personnage qui cherche à faire revivre, à travers son écriture, les membres de sa famille, *Titanica*, à travers le personnage éponyme de la pièce aussi bien que la figure d'Edward II, laisse voir comment l'œuvre d'art permet de s'inscrire dans la suite des générations.

La famille, thème souvent abordé dans les pièces des années 1980, occupe une place moins importante dans la dramaturgie des années 1990. En effet, au sein de notre corpus, seul *Aux hommes de bonne volonté* présente un personnage en face-à-face avec les membres de sa famille. Les figures du père et de la mère de cette pièce font par ailleurs écho aux figures parentales présentes dans *Les Feluettes*, alors qu'elles sont présentées comme des figures défaillantes, que ce soit dans l'intolérance à l'égard de l'homosexualité de Jeannot pour le père, ou encore l'absence de la mère, qui demeure à cet égard déficiente en dépit de l'acceptation qu'elle témoigne vis-à-vis de la sexualité de son fils. Mathieu de *La maison suspendue* aspire quant à lui à fonder une famille traditionnelle. Néanmoins, les pièces ne présentent pas de personnages aspirant à la procréation au sens littéral du terme comme au sens figuré. Seule la pièce de Harrisson présente un artiste, Asher, ayant donné symboliquement naissance à *Titanica*. La procréation semble plutôt se vivre sur le mode de la création de soi, qui transige pour les uns par un mode de vie théâtralisé et pour les autres par l'écriture. Dans chacun des cas, le médium artistique semble faire écho aux propos d'Oscar Wilde qui cherchait à « faire de sa vie une œuvre d'art » (ERIBON, 1999 : 169). Ce que donnent à voir ces pièces, c'est des personnages qui tentent eux-mêmes de se créer une identité propre en faisant fi des étiquettes que la société voudrait leur accoler.

Par ailleurs, le recours à des figures mythiques occupe une place moins importante dans cette période. À l'exception du personnage d'Edward II, les figures mythiques de l'homosexualité ne semblent plus nécessaires pour justifier ou encore transposer l'homosexualité des personnages, comme cela pouvait être le cas dans les années 1980.

Dans les années 1990, les auteurs dramatiques manifestent une tendance à croiser la question de l'homosexualité de leurs personnages à d'autres questions. Comme le souligne Clum à propos des théâtre américain et britannique,

Gay playwright who want to support themselves in the theater have to find a way to speak to a larger audience than that for inside gay dramas, to present gay experience in a wider context. Such playwrights must perforce be assimilationists, finding a place for gay experience within the mainstream (2001 : 239).

Dans plusieurs des pièces étudiées dans le cadre de ce chapitre, l'homosexualité des personnages n'est pas évoquée par les critiques de théâtre, qui préfèrent centrer leurs analyses sur d'autres problématiques véhiculées par les œuvres. S'il est vrai que, dans cette période, l'homosexualité n'est pas l'enjeu principal de la dramaturgie, il n'en demeure pas moins que l'examen de l'identité sexuelle des personnages permet de constater que celle-ci peut croiser d'autres thèmes (telles les relations de couple, la famille, la quête d'identité, la jonction entre l'individuel et l'Histoire), laissant ainsi voir que l'homosexualité ne se résume pas seulement au choix d'un partenaire de même sexe. L'homosexualité ne se distingue pas seulement au type de relation sexuelle d'un individu, mais aussi par ce qu'il est.

Du coup, les pièces présentent des personnages qui prennent part à la société, qui tentent de créer des liens avec leur entourage, marquant ainsi une coupure par rapport à la représentation de l'homosexualité offerte dans les années 1980 qui se caractérisait par l'isolement. Que ce soit la problématique du sida dans *Aux hommes de bonne volonté*, la prégnance du regard d'autrui chez Albertine de *La maison suspendue*, la perte de foi en la vie dans *Aux hommes de bonne volonté* et *Motel Hélène*, ou encore l'engagement dans *Titanica*, les auteurs des pièces que nous avons étudiées ont à cœur de combiner l'homosexualité de leurs personnages avec d'autres éléments de l'expérience humaine, hétérosexuelle ou non.

La frontière entre les sphères publique et privée structure toujours la vie des personnages homosexuels, mais elle ne les limite pas. Si les personnages ont toujours conscience de cette frontière, ils n'hésitent pas à la franchir. Comme c'est le cas pour la dramaturgie des années 1980, il s'agit pour les pièces des années 1990 de montrer comment l'intolérance à l'égard des amours du même sexe demeure une menace, cette menace étant

présente dans toutes les pièces étudiées et de façon encore plus marquée dans l'Angleterre élisabéthaine évoquée dans *Titanica*. Ce que donne ainsi à voir les pièces des années 1990 et 2000, c'est qu'en dépit de leurs différences, l'expérience de l'homophobie demeure ce que les gay ont le plus en commun.

CONCLUSION

Dans ce mémoire, nous avons tâché de mettre en lumière la manière dont la création était envisagée par plusieurs personnages homosexuels afin d'exprimer leur identité sexuelle. S'il existe plus d'une analyse sur la figure de l'homosexuel et sur la figure du créateur dans la littérature québécoise, aucune étude ne s'était encore penchée sur le parallèle qui existe entre ces deux figures. Aussi, au terme de notre étude, il apparaît qu'il y a une certaine évolution sur le plan des représentations de l'homosexualité dans la dramaturgie québécoise depuis 1980, évolution qui va de la répression à l'expression, puis de l'isolement au rapprochement.

Comme l'avènement de la figure de l'homosexuel et de la figure du créateur est relativement récente dans l'histoire du théâtre au Québec, il importait d'abord de situer le contexte dans lequel ces deux figures sont apparues. L'examen de l'évolution du théâtre québécois a ainsi permis de constater que la thématique de l'identité sexuelle était déjà présente, dans les années 1970, dans la production du théâtre des femmes. À plusieurs égards, le mouvement d'émancipation qui caractérise ce théâtre a permis de considérer qu'il a ouvert la voie à l'expression de l'homosexualité au théâtre, qui se manifeste de façon plus importante dans la décennie suivante.

En effet, c'est au tournant des années 1980 que le théâtre québécois voit apparaître un nombre considérable de personnages d'homosexuels. Après le Référendum de 1980, le théâtre québécois opère un virage considérable. Délaissant la voie de l'engagement socio-politique et la définition d'une culture spécifique qui le caractérisaient dans les années 1970, le paysage théâtral québécois voit apparaître de nouveaux créateurs qui proposent une nouvelle manière de faire du théâtre. On assiste ainsi à un déplacement dans les propos du théâtre québécois. Au seuil des années 1980 émerge ainsi un retour vers des préoccupations de nature plus individuelle. On observe alors un passage du *Nous* au *Je*, de la sphère publique à la celle du privée. Du coup, le théâtre québécois voit éclore un nombre important de personnages marqués par l'introspection, permettant ainsi de renouveler le questionnement sur l'identité. C'est dans ce contexte que la figure du créateur et la figure de l'homosexuel prennent leur ampleur. En effet, la quête identitaire et l'affirmation de soi

qu'impliquent la création et l'identité homosexuelle sont propices à l'élucidation de l'intimité des personnages.

En commençant notre étude par l'analyse de la pièce *Hosanna*, nous avons voulu montrer en quoi Michel Tremblay est un précurseur en ce qui a trait à la représentation de l'homosexualité au théâtre. L'examen de cette pièce, de même que l'œuvre *Les Feluettes ou la répétition d'un drame romantique*, permet de constater en quoi l'expression de l'homosexualité était difficile dans le contexte de la société patriarcale de la première moitié du XX^e siècle, laissant voir qu'à une époque encore récente, l'homosexualité était vivement condamnée par la société.

Sous l'influence prégnante de la religion qui impose une conception rigide du couple et de la famille, l'homosexualité est perçue comme une perversion qui condamne l'homosexuel à la stigmatisation. Dans un tel climat d'oppression, qui conduit notamment les personnages à intérioriser l'homophobie, ceux-ci visent tout de même l'actualisation de leur identité sexuelle. En cherchant la reconnaissance sociale par le biais d'une identification à une icône du cinéma, *Hosanna* tente de transcender le manque d'estime personnelle causé par l'ostracisme dont elle a été victime dans son enfance. Pour Vallier et Simon, c'est en répétant une scène de théâtre qu'ils parviendront à s'approprier les émotions des personnages qu'ils incarnent pour les faire leurs. Le procédé du théâtre dans le théâtre retenu par Bouchard laisse ainsi voir que le théâtre est le lieu privilégié pour briser les tabous et surmonter ses peurs.

Dans *La contre-nature de Chryssippe Tanguay, écologiste*, si le personnage de Chryssippe accepte de vivre sa relation homosexuelle, c'est qu'il le fait sous le couvert d'un mode de vie théâtralisé. Dans la pièce qu'il imagine, dirige et joue, Chryssippe en vient ainsi à transcender l'empreinte que lui a laissée la stigmatisation de l'homosexualité par la société, de même que la souffrance que lui ont laissée ses désirs inassouvis.

En prenant les atours d'une femme, le personnage de l'auteur homosexuel qui se cache derrière le personnage de Madame (*26bis, impasse du colonel Foisy*) en vient aussi à manifester son désir pour les hommes sans pour autant choquer son public.

Voilà donc, brièvement rappelé, comment les pièces des années 1980 que nous avons étudiées présentent les effets d'une homophobie intériorisée. Pour plusieurs

personnages, l'homophobie fait en sorte qu'ils sont contraints de garder leur homosexualité secrète, ce qui les conduit à adopter le rôle de l'hétérosexualité en public et confine l'expression de leur homosexualité à un monde d'artifices. Cependant, même si les personnages homosexuels de notre corpus exploitent les ressources de leur imagination pour se libérer des contraintes que leur impose la société hétérosexiste, il reste qu'ils ne parviennent jamais à s'en affranchir totalement.

Si l'abjection est un assujettissement (au sens où elle produit un sujet assujetti), une sujétion, elle est également le point de départ et d'appui d'une réinvention de soi. C'est pourquoi il n'y a peut-être jamais de honte pure, que ne viendrait colorer un peu de fierté. [...] Mais l'inverse est également vrai : on ne dépasse jamais la honte. Le mouvement de la reformulation de soi-même ne peut pas effacer comme d'un coup de baguette magique, par un acte de volonté, ce qui a été produit par le passé, par la socialisation, comme s'il était possible de choisir tout simplement, à un moment donné de son existence, ce qu'on va être. L'identité choisie ne peut se construire qu'en prenant comme point de départ l'identité assignée par l'ordre social et sexuel (ERIBON, 2001 : 98).

Ce décalage entre la honte produite par l'ordre social et la volonté de s'en défaire pourrait d'ailleurs être mis en parallèle avec la notion de « paratopie » développée par Dominique Maingueneau et qui renvoie à tous les éléments qui possèdent une « localité paradoxale », c'est-à-dire à « [...] la difficile négociation entre le lieu et le non-lieu, [à] une localisation parasitaire, qui vit de l'impossibilité même de se stabiliser » (1993 : 28). Parce que ces œuvres rendent compte d'une vision du monde qu'il observe tout en y appartenant, l'artiste fait partie des personnages paratopiques identifiés par Maingueneau. Il en va de même avec l'homosexuel qui, par sa marginalité, est constamment en train de se repositionner par rapport à son milieu et face à lui-même.

Si le monde de l'imagination dans lequel se réfugient les protagonistes homosexuels peut être envisagé comme l'un des effets néfastes de l'homophobie, qui induit de sévères traumatismes chez les personnages homosexuels, les confinant du coup au « placard », il n'en demeure pas moins que ce monde demeure un lieu de résistance à l'oppression, une manière de vivre l'homosexualité dans des époques et des endroits où il était impossible de la vivre publiquement.

Le « placard », soutient Eribon, a été si souvent dénoncé par les militants homosexuels comme le symbole de la « honte » et de la soumission à l'oppression qu'on a fini par oublier ou négliger qu'il peut être aussi, et en même temps, un espace de liberté et un moyen – le seul – de résister et de ne

pas se soumettre aux injonctions normatives. Et que pour de nombreux gays il l'est encore. En un sens, et peut-être paradoxalement, il a été le moyen d'être « fier » lorsque tout conduisait à être honteux. Même s'il s'agissait d'une fierté secrète et intermittente, voire fugace (1999 : 78).

Ainsi, si le « placard » laisse ces personnages avec de lourdes cicatrices émotionnelles, ceux-ci ne trouvent-ils pas une certaine forme de plaisir à vivre dans un univers fictionnel ? Possiblement, comme en témoigne leur hésitation à rompre avec un mode de vie qui leur permet de se créer une identité de toute pièce.

Le monde du théâtre dans lequel se réfugient les personnages des pièces étudiées leur permet de se libérer, du moins temporairement, des tabous de la société hétéronormative. Cependant, la pièce de Chaurette (*Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*) illustre pour sa part comment l'imagination ne contribue pas systématiquement à l'émancipation de son personnage homosexuel. En effet, Charles Charles, retiré dans le rôle de fou qu'il rejoue soir après soir, se trouve pris à son propre jeu. La pièce laisse voir comment le théâtre peut être un lieu confortable, cependant que castrant, du moins pour qui est incapable de surmonter la blessure que lui a causé un échec amoureux.

En étant exclus de la normalité et du monde « réel » en raison de leur homosexualité perçue comme marginale, les protagonistes se replient vers un monde artificiel, voire même « irréel » (ERIBON, 2001 : 314). Dans ces pièces, la liberté que prennent les auteurs dramatiques en ce qui a trait au traitement du temps et de l'espace ne ferait-elle pas écho au sentiment de marginalité vécu par leurs personnages ? Délivrées des contraintes de la structure, des conventions théâtrales et des postulats du théâtre réalistes, leurs œuvres ne sont-elles pas plus aptes à rendre compte du sentiment d'« étrangeté » que les personnages homosexuels éprouvent ?

À partir des années 1990, les homosexuels tendent à avoir de moins en moins de difficulté à assumer leur sexualité. Bien qu'ils soient encore soumis au regard de la société, ils cherchent toutefois à se faire accepter tels qu'ils sont. En présentant un personnage homosexuel qui évolue dans le contexte des années cinquante, *La maison suspendue* laisse voir comment l'homosexualité d'Edouard pose un problème non pas pour l'homosexuel lui-même, mais plutôt pour son entourage. Si Edouard compte lui aussi sur une identité

théâtralisée pour affirmer sa sexualité, celle-ci opère comme un moyen de se protéger contre l'opprobre public, lui permettant de faire face au jugement de la société par le biais de l'autodérision. En tirant une certaine fierté de son mode de vie qui s'écarte de la norme, Edouard laisse voir comment l'orgueil consiste à assumer la honte produite par l'ordre social pour en tirer l'énergie nécessaire à une transformation de soi.

Le honteux est toujours potentiellement fier, et, en un sens, il l'est toujours déjà réellement, car il y a toujours un moment de sa vie, où il imagine que son statut « monstrueux », ce qu'il sait être son inquiétante étrangeté, lui donne le sentiment d'une singularité qui le distingue des autres, ceux qui sont comme tout le monde [...] (ERIBON, 2001: 93).

En revendiquant son « étrangeté » pour en faire le point nodal de son identité, Edouard se coupe du remord et de la victimisation qui caractérisaient les personnages homosexuels des années 1980. Ceci lui permet du coup de refuser l'isolement pour ainsi créer des liens avec son entourage.

Le besoin de communiquer et de créer des liens avec la société se manifeste également dans d'autres pièces présentant des personnages homosexuels qui pratiquent l'écriture. Confrontés malgré eux à une société qui voudrait les contraindre au silence et à la dissimulation, les homosexuels éprouvent en même temps un irrépressible besoin de parler et de se confier à quelqu'un. Pour ceux-ci, l'écriture sert de tremplin à l'expression de soi, comme en témoigne le testament de Jeannot (*Aux hommes de bonne volonté*). C'est encore le cas avec François (*Motel Hélène*) qui, par la rédaction de son cahier, parvient à donner un portrait de lui-même et de Johanne, son alter ego avec qui il en vient à partager des liens d'intimité. La rupture que l'ordre social impose aux homosexuels les condamne à une vie fragmentée entre les sphères publique et privée. L'écriture ne donne-t-elle pas à ces personnages l'occasion d'arranger et d'ordonner leurs vies, de constituer un ordre qui ne trouve sa cohérence qu'en lui-même, dans la loyauté à soi-même (ERIBON, 2001 : 316) ?

La famille est un thème récurrent dans le théâtre gay des années 1980 à aujourd'hui. Dans une majorité de pièces, la famille est l'une des premières instances avec laquelle l'homosexuel doit confronter son homosexualité. Autant dans les années 1980 que 1990, le thème de la famille est traité sous l'angle de la filiation, qui se traduit notamment par la volonté de fonder une famille chez Chryssippe Tanguay et Mathieu de *La maison suspendue*, témoignant du coup d'un changement de mœurs dans la société québécoise.

Cependant, la descendance prend un tournant différent pour d'autres personnages, qui cherchent plutôt à s'inscrire dans la suite des générations en produisant une œuvre d'art comme Jean-Marc de *La maison suspendue*, voire en incarnant une œuvre d'art, comme chez Titanica. Le rapport à la filiation induit toutefois une certaine mélancolie chez les personnages homosexuels, qui participe au portrait triste de l'homosexuel que rend cette dramaturgie. Cette mélancolie s'explique par

[...] la « stérilité » de l'homosexualité, au deuil indépassable et interminable de ce à quoi elle ne pourra jamais accéder, de ce à quoi elle doit nécessairement mais douloureusement renoncer : la transmission de la vie. [...] Mais cette mélancolie [...] a sa fécondité, puisqu'elle conduit à ordonner les « morceaux » de la vie homosexuelle selon la plus grande « rigueur logique », par le moyen du « poème » et de l'esthétique de soi (ERIBON, 2001 : 303-304).

Puisqu'il est impossible pour l'homosexuel de former une cellule familiale traditionnelle, il apparaît que les homosexuels ont souvent tendance à chercher une famille de substitution qui prend la forme d'une communauté d'esprit qui s'observe par l'adhésion à un univers de références partagées.

Ainsi, dans plusieurs pièces examinées dans le cadre de ce mémoire, nous avons mis au jour l'existence d'une intertextualité homosexuelle. En effet, dans *Les Feluettes ou la Répétition d'un drame romantique*, *La contre-nature de Chrysispe Tanguay, écologiste, 26bis, impasse du colonel Foisy* et *Titanica, la robe des grands combats, Edmund C. Asher, Londres, 1968*, les personnages homosexuels proposent une lecture alternative d'œuvres consacrées afin de légitimer l'homosexualité tout en marquant l'appartenance des œuvres dans lesquelles ils s'inscrivent à la littérature homosexuelle. L'homosexuel, remarque Eribon, a souvent tendance à

[...] trouver des anticipations de ce qu'il est dans des personnages du passé, qui ont mené des vies singulières, et qui l'aident à vivre la sienne. En tout cas, les formes de la subjectivation passent souvent par l'identification à des modèles littéraires – ou historiques, ou cinématographiques – en ce sens qu'un gay se sent autorisé à être ce qu'il est, à penser comme il pense, à aimer comme il aime, parce que des livres lui ont montré que de tels sentiments et manières d'être étaient non seulement possibles mais avaient été réels (2001 : 36-37).

Les références à des figures de proue de l'homosexualité tendent de plus à affirmer l'existence d'une culture homosexuelle qui s'est déployée à travers l'Histoire, témoignant

ainsi du besoin ressenti par les homosexuels de suppléer le manque de modèles offerts par la société par ceux offerts par les grands noms des arts et de l'Histoire.

En mettant au service de ses pièces la mythologie grecque, Bouchard atteint deux objectifs. D'une part, en récupérant des textes antiques tels que *Le mystère de saint Sébastien* et *Le Banquet* de Platon, l'auteur dramatique plonge ses personnages dans un univers fictionnel où l'amour entre personnes du même sexe est possible et non pas réprimé par la société. D'autre part, Bouchard rappelle comment, au XIX^e siècle, des intellectuels ont puisé dans la culture antique pour faire émerger un discours qui s'est efforcé de légitimer l'homosexualité en déplaçant les limites du dicible, en modifiant le partage du visible et de l'invisible. L'intertextualité homosexuelle qui se trouve au cœur de *26bis, impasse du colonel Foisy* contribue pour sa part à montrer comment les textes fondateurs de la culture gay moderne ont aussi contribué à façonner les thèmes, les images et les catégories du discours homophobe, participant ainsi à réitérer le stéréotype de l'homosexuel efféminé en conduisant le personnage homosexuel de la pièce à se projeter dans un personnage féminin. En récupérant la figure d'Edward II (*Titanica, la robe des grands combats, Edmund C. Asher, Londres, 1968*), Harrison contribue lui aussi à illustrer les combats qu'ont dû mener les homosexuels à une époque où l'amour entre deux hommes était réprimé par la société. L'inscription de l'expérience d'un tel personnage prend ainsi la valeur d'un legs pour les générations futures.

Dans la mesure où cette intertextualité crée des liens entre les individus qui partagent ces références, celle-ci permet d'instaurer une communauté homosexuelle. L'intérêt que manifestent les protagonistes homosexuels pour le monde des arts et des lettres peut en effet servir de vecteur à une

[...] identification, par le moyen de telle œuvre ou de tel domaine culturel, ou de la culture en général, à un collectif dont la place est produite et constituée par l'ordre social mais qui se réinvente des valeurs collectives à travers des choix littéraires, artistiques, musicaux, etc., permettant aux subjectivités individuelles de se reformuler grâce à l'appartenance à un univers de références partagées dont la connaissance ou l'apprentissage s'acquiert de manière informelle et souvent non pensée comme telle, dans les espaces de sociabilité, les réseaux d'amitié et à travers ce qu'on pourrait appeler la transmission d'un héritage entre les gays plus âgés et les nouveaux arrivants [...] (ERIBON, 2001 : 158-159).

L'intertextualité présente dans ces œuvres permettrait-elle de remplacer les « espaces de sociabilité²⁸ » homosexuelle, qui demeurent peu évoqués dans le théâtre gay québécois ? Quoi qu'il en soit, en marquant leur appartenance à la culture gay, les auteurs dramatiques participent du coup à la transmission de cet héritage qui permet aux homosexuels de réinventer leurs subjectivités.

La thématique du souvenir apparaît ainsi dans plusieurs œuvres. Cependant, le désir de s'inscrire dans la suite des générations et de transmettre un héritage pour les générations à venir prend une dimension différente à partir des années 1990. En effet, en présentant un personnage décédé des suites du virus du sida (*Aux hommes de bonne volonté*), Caron présente une dramaturgie qui ne propose pas tant d'apprendre à vivre avec la maladie, mais plutôt de poser un regard différent sur le passé pour le lier au présent. L'expérience du sida devient alors l'occasion d'un dépassement de soi, autant pour la victime que pour ses proches qui sont contraints d'absoudre le sidatique de ses fautes commises dans le passé. Exhortation à la vie et à la compassion, le testament de Jeannot, écrit dans une langue singulière qui se rapproche de l'expression poétique, prend ainsi la valeur d'une résurrection par le signe, par l'esthétique. Jeannot n'écrit pas pour communiquer ses émotions passées, mais plutôt pour créer de la nouveauté, un nouvel ordre moral qu'il cherche à transmettre à ceux qui lui survivront.

La question de la mémoire préoccupe aussi *Titanica*, qui souhaite elle aussi que les générations futures se souviennent de qui elle était, du symbole de justice et d'égalité qu'elle a incarné pendant sa jeunesse. En mettant constamment en relation passé et présent, la pièce de Harrison contribue à souligner l'importance du passé dans la construction du présent.

Dans une majorité de pièces examinées dans le cadre de ce mémoire, il subsiste une certaine prédominance du modèle de l'inversion, élaborée à la fin du XIX^e siècle, qui conçoit l'homosexualité comme une inversion psychique du genre, c'est-à-dire une âme de femme dans un corps d'homme. Que ce soit Vallier, Chryssippe, Madame, Edouard, François ou encore *Titanica*, les homosexuels sont plus souvent qu'autrement présentés par leur côté féminin développé, ce que ne néglige pas de remarquer leur entourage. Cette prédominance du modèle de l'inversion est par ailleurs poussée à son extrême dans

²⁸ Réseaux par lesquels les gays peuvent tisser des liens entre eux (ERIBON, 1999 : 34-35).

certaines pièces (*26bis, impasse du colonel Foisy, Titanica, la robe des grands combats, Edmund C. Asher, Londres, 1968*) qui présentent des personnages de *drag queens* qui récupèrent l'accusation d'efféminement, ce qui leur permet de se créer une identité qui remet en question les postulats de la société hétéronormative. L'examen du personnage de Madame de *26bis, impasse du colonel Foisy* a ainsi permis d'observer comment les genres (masculin/féminin) sont « performatifs », c'est-à-dire qu'ils ne sont obtenus qu'à force d'être reproduits. En suivant l'analyse du genre que fait Judith Butler, nous avons pu voir que le genre n'est en fait qu'un rôle, une apparence avec laquelle il est possible de jouer. Le personnage *drag* de Madame laisse ainsi voir que les caractéristiques de la féminité peuvent être accomplies par le « mauvais sexe », en l'occurrence le sexe masculin (du comédien chargé d'incarner le personnage de Madame).

Sous l'apparence d'une femme, un personnage homosexuel n'est pas transgressif parce qu'il conforte la conception traditionnelle de l'homosexualité en tant qu'inversion du genre. Pourtant, l'analyse de la performance *drag* illustre le caractère illusoire du genre, ouvrant ainsi une brèche dans les convictions entourant les identités sexuelles.

[L]e travesti, écrit Éric Fassin, est notre vérité à tous [...] Car le travesti n'imité pas un original : sa mimique rappelle que nous faisons tous que nous travestir. Hommes ou femmes, hétérosexuels ou pas, que nous soyons plus ou moins conformes aux normes de genre et de sexualité, nous devons jouer notre rôle, tant bien que mal, et c'est le jeu du travesti qui nous le fait comprendre. Le *drag* manifeste ce que nous voudrions oublier, et que nous tentons d'occulter (BUTLER, 2006 : 16-17).

Cette conception de l'inversion des genres a toutefois pour conséquence d'associer l'homosexualité à la féminité de façon à l'assujettir à la domination masculine. Celle-ci, qui perçoit le féminin comme inférieur au masculin, introduit ainsi un sexisme qui se déploie aussi bien envers les femmes que les homosexuels.

En cherchant à dégager la représentation de l'identité homosexuelle dans le théâtre québécois des années 1980 à aujourd'hui, nous avons pu voir comment l'identité sexuelle des personnages était intimement influencée par la société et par leurs expériences individuelles. De plus, le croisement entre la figure de l'homosexuel et la figure du créateur qui se manifeste de manière significative dans le théâtre gay rend compte d'une classe d'individus qui manifestent une sensibilité particulière pour la création, une sensibilité qui mène à la création de soi-même. Dans cette dramaturgie, l'homosexualité n'est pas donnée,

elle est plutôt un destin que les personnages doivent sans cesse se réapproprier. C'est précisément parce qu'un gay doit toujours opérer un travail sur lui-même que le philosophe Michel Foucault a pu avancer l'idée d'une « ascèse homosexuelle », c'est-à-dire d'une esthétique de soi, d'un *self-fashioning* qui refuse la conception d'une identité stable pour l'homosexualité. Pour celui-ci, « nous avons à nous acharner à devenir homosexuels et non pas découvrir que nous le sommes » (FOUCAULT, cité par ERIBON, 1999 : 169-170). Comme l'illustrent bien les pièces étudiées dans ce mémoire, qui semblent à cet égard très près de la pensée de Foucault, l'identité gay est non seulement à créer, mais toujours à recréer.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus étudié

BOUCHARD, Michel Marc (1984), *La contre-nature de Chryssippe Tanguay, écologiste*, Montréal, Leméac. (coll. « Théâtre ».)

BOUCHARD, Michel Marc (1987), *Les Feluettes ou la Répétition d'un drame romantique*, Montréal, Leméac. (coll. « Théâtre ».)

BOUCHER, Serge (1997), *Motel Hélène*, Montréal, Dramaturges Éditeurs.

CARON, Jean-François (1994), *Aux hommes de bonne volonté*, Montréal, Leméac. (coll. « Théâtre ».)

CHAURETTE, Normand (1981), *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, Montréal, Leméac. (coll. « Théâtre ».)

DUBOIS, René-Daniel (1983), *26bis, impasse du Colonel Foisy*, Montréal, Leméac. (coll. « Théâtre ».)

HARRISON, Sébastien (2001), *Titanica, La robe des grands combats, Edmund C. Asher, Londres, 1968*, Montréal, Leméac. (coll. « Théâtre ».)

TREMBLAY, Michel (1973), *Hosanna*, Montréal, Leméac. (coll. « Répertoire québécois ».)

TREMBLAY, Michel (1990), *La maison suspendue*, Montréal, Leméac. (coll. « Théâtre ».)

Études littéraires

(*ouvrages ou articles cités)

[Anonyme], « Base de données » dans *Centre des Auteurs Dramatiques* [en ligne], <http://www.cead.qc.ca> [consulté le 23 janvier 2007].

*BELZILE, Patricia (1997), « Motel des rêves brisés », *Cahiers de théâtre Jeu*, « Personnages », n° 83, p. 75-80.

*BURGOYNE, Lynda (1991), « Au nom du père », dans *Cahier de théâtre Jeu*, « Dramaturgie actuelle, d'ici et d'ailleurs », n° 58, p. 115-118.

CAHIERS DE THÉÂTRE JEU (1990), « Théâtre et homosexualité », n° 54, p. 5-140.

*CAMERLAIN, Lorraine (1990), « Théâtre et homosexualité », *Cahiers de théâtre Jeu*, « Théâtre et homosexualité », n° 54, p. 5-7.

*DAVID, Gilbert (1990), « Ce qui est resté dans le placard », *Cahiers de théâtre Jeu*, « Théâtre et homosexualité », n° 54, p. 119-122.

DAVID, Gilbert et Pierre LAVOIE (dir.) (2003), *Le monde de Michel Tremblay*, tome 1 : théâtre, Carnières, Éditions Lansman.

DESMEULES, Georges et Christiane LAHAIE (2000), *Les personnages du théâtre québécois*, Québec, L'instant même. (coll. « Connaître ».)

*DESROCHERS, Nadine (2001), « Le théâtre des femmes », dans LAFON, Dominique (dir.), *Le théâtre québécois 1975-1995*, Montréal, Fides, p. 111-132. (coll. « Archives des Lettres canadiennes ».)

*FRÉCHETTE, Carole, et Michel VAÏS (1990), « Questions sur un malaise », *Cahiers de théâtre Jeu*, « Théâtre et homosexualité », n° 54, p. 9-14.

*FOUQUET, Ludovic (2000), « Plonger l'âme dans l'humidité », *Cahiers de théâtre Jeu*, « Figures masculines de la scène québécoise », n° 97, p. 101-102.

*GODIN, Jean-Cléo et Dominique LAFON (1999), *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt*, Leméac. (coll. « théâtre / essai ».)

GODIN, Jean-Cléo (2001), « Création et réflexion : Le retour du texte et de l'auteur », dans LAFON, Dominique (dir.), *Le théâtre québécois 1975-1995*, Montréal, Fides, p. 57-71. (coll. « Archives des Lettres canadiennes ».)

HÉBERT, Chantal et Irène PERELLI-CONTOS (1994), « Une mutation en cours », dans *Théâtre / Public*, « Québec », n°117, p. 64-73.

HIGGINS, Ross, Denis BOULLÉ, Armand LAROCHE *et al.*, « Bibliographie » dans Archives gay du Québec [en ligne], <http://www.agq.qc.ca/index.php?id=509> [consulté le 23 janvier 2007].

*HUBIER, Sébastien (2005), *Littératures intimes : Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Colin. (coll. « U ».)

*HUFFMAN, Shawn (2001), « Les nouvelles écritures théâtrales : l'intertextualité, le métissage et la mise en pièce de la fiction », dans LAFON, Dominique (dir.), *Le théâtre québécois 1975-1995*, Montréal, Fides, p. 73-91. (coll. « Archives des Lettres canadiennes ».)

LAFON, Dominique (2001), « Un air de famille » dans LAFON, Dominique [dir.], *Le théâtre québécois 1975-1995*, Montréal, Fides, p. 93-110. (coll. « Archives des Lettres canadiennes ».)

*LAZARIDÈS, Alexandre (1990), « Vision carnavalesque et théâtre gai », *Cahiers de théâtre Jeu*, « Théâtre et homosexualité », n° 54, p. 82-90.

LEFEBVRE, Paul (1990), « Le Réel des rêveurs : regard sur les années quatre-vingt », *Veilleurs de nuit 2 : saison théâtrale 1989-1990*, Montréal, Les Herbes rouges, p.117-129.

LEFEBVRE, Paul (1994), « La dramaturgie québécoise depuis 1980 », *Théâtre / Public*, « Québec », n°117, p. 46-48.

*L'HÉRAULT, Pierre (1997), « La volonté d'agir », *Spirale*, n°155, p. 21-23.

*MAINGUENEAU, Dominique (1993), *Le contexte de l'œuvre littéraire : énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod. (coll. « Lettres supérieures ».)

MOSS, Jane (1985), « Creation Reenacted : The Woman Artist as Dramatic figure », *American Review of Canadian Studies*, Vol. XV, n°3, p. 263-272.

*MOSS, Jane (1987), « Sexual Games : Hypertheatricality and Homosexuality in Recent Quebec plays », dans *American Review of Canadian Studies*, Vol. XVII, n° 3, p. 287-296.

MOSS, Jane (1998), « Staging the Act of Writing : Postmodern Theater in Quebec », dans *The French Review*, Vol. CXXI, n° 6, p. 940-948.

*PAVLOVIC, Diane (1990), « Le théâtre québécois récent et l'américanité », dans *Études françaises*, Vol. XXVI, n° 2, p. 41-48.

*QUIRION, Jean-François (2002), *La représentation de l'identité gaie dans le roman québécois*, mémoire de maîtrise, Université de Sherbrooke.

*RICHARD, Hélène (1990), « Le théâtre gai québécois : conjoncture sociale et sentiment de filiation » *Cahiers de théâtre Jeu*, « Théâtre et homosexualité », n° 54, p. 15-23.

*RONFARD, Jean-Pierre (1990), « En contrepoint », *Cahiers de théâtre Jeu*, « Théâtre et homosexualité », n° 54, p. 123-125.

*ROCHELEAU, Alain-Michel (1996), « Gay Theater in Quebec : The Search for an Identity », *Yales French Studies*, « Same Sex/different text ? Gay and Lesbian Writing in French », n° 90, p. 115-136.

ROZON, Brigitte (2003), *Se mettre à mort, se mettre au monde : Le meurtre dans trois pièces de la dramaturgie gaie québécoise*, mémoire de maîtrise, Université Queen's.

*TIN, Louis-Georges (2000), « La littérature homosexuelle en question », dans Louis-Georges TIN (dir.), *Homosexualités : expression/répression*, Paris, Stock.

*VIGEANT, Louise (1991), « Du réalisme à l'expressionnisme », dans *Cahiers de théâtre Jeu*, « Dramaturgie actuelle, d'ici et d'ailleurs », n°58, p. 7-16.

*WALLACE, Robert (1990), « Homo création : pour une poétique du théâtre gai », *Cahiers de théâtre Jeu*, « Théâtre et homosexualité », n° 54, p. 24-42.

Homosexualité

(*ouvrages ou articles cités)

*BORILLO, Daniel (2001), *L'homophobie*, Paris, PUF.

BUTLER, Judith (2005), *Défaire le genre*, Paris, Éditions Amsterdam.

*BUTLER, Judith (2006), *Trouble dans le genre : Le féminisme et la subversion de l'identité* [traduit par Cynthia Kraus, préface de Éric Fassin], Paris, La Découverte.

*CLUM, John M. (2000), *Still Acting Gay : Male Homosexuality in Modern Drama*, New York, St. Martin's Griffin.

*DORAIS, Michel (1999), *Éloge de la diversité sexuelle*, Montréal, VLB Éditeur.

ERIBON, Didier (dir.) (1998), *Les études gay et lesbiennes*, Paris, Centre Georges Pompidou. (coll. « Supplémentaires ».)

*ERIBON, Didier (1999), *Réflexion sur la question gay*, Paris, Fayard.

ERIBON, Didier (2000), *Papier d'identité : Interventions sur la question gay*, Paris, Fayard.

*ERIBON, Didier (2001), *Une morale du minoritaire : Variations sur un thème de Jean Genet*, Paris, Fayard.

*ERIBON, Didier (2003a), « Études gay et lesbiennes », dans ERIBON, Didier et Arnaud LERCH (dir.) *Dictionnaire des cultures gays et lesbiennes*, Paris, Larousse.

ERIBON, Didier (2003b), *Hérésies : Essais sur la théorie de la sexualité*, Paris, Fayard.

FOUCAULT, Michel (1976), *Histoire de la sexualité 1 : La volonté de savoir*, Paris, Gallimard. (coll. « Tel ».)

HALPERIN, David M. (1995), *Saint Foucault : Towards a Gay Hagiography*, New York, Oxford University Press.

KOSOFSKY SEDGWICK, Eve (2008), *Épistémologie du placard*, Paris, Éditions Amsterdam.

*MENEY, Lionel (2003), « feluet, feluette » dans *Dictionnaire québécois-français : mieux se comprendre entre francophones*, Montréal, Guérin.

*NEWTON, Esther (1979), *Mother Camp : Female Impersonators in America*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press.

PELLAND, Ginette (2005), *L'homophobie : un comportement contre-nature*, Montréal, Québec /Amérique.

*SCHACHT, Steven P. et Lisa UNDERWOOD (2004), *The Drag Queen Anthology : The Absolutely Fabulous but Flawlessly Customary World of Female Impersonators*, New York, Harrington Park Press.

*SCHWARTZWALD, Robert (1991), « (Homo)sexualité et problématique identitaire » dans *Fictions de l'identitaire au Québec*, Montréal, XYZ. (coll. « Études et documents ».)

ANNEXE 1

Liste des pièces présentant une thématique homosexuelle (1968-2008)

(par ordre chronologique de date de publication)

1968

BLAIS, Marie-Claire, *L'Exécution*, Montréal, Éditions du Jour. (coll. «Théâtre ».)

THÉRIAULT, Yves, *Le Marcheur : Pièce en deux actes*, Montréal, Leméac. (coll. « Théâtre canadien ».)

1969

DUBÉ, Marcel, *Au retour des oies blanches*, Montréal, Leméac. (coll. «Théâtre canadien ».)

1970

SAUVAGEAU, Yves, *Wouf, Wouf : Machinerie-revue de Sauvageau*, Montréal, Leméac. (coll. « Répertoire québécois. »)

1972

TREMBLAY, Michel, *Demain matin Montréal m'attend*, Montréal, Leméac. (coll. « Répertoire québécois ».)

GURIK, Robert, *Le procès de Jean-Baptiste M.*, Montréal, Leméac. (coll. « Répertoire québécois ».)

1973

TREMBLAY, Michel, *Hosanna*, suivi de *La duchesse de Langeais*, Montréal, Leméac. (coll. « Répertoire québécois ».)

1974

BARBEAU, Jean, *Solange*, Montréal, Leméac. (coll. « Répertoire québécois ».)

1975

BARBEAU, Jean, *Citrouille*, Montréal, Leméac. (coll. « Répertoire québécois ».)

1976

COLLECTIF, *La nef des sorcières*, Montréal, Éditions Quinze.

TREMBLAY, Michel, *Les héros de mon enfance*, Montréal, Leméac. (coll. « Répertoire québécois ».)

TREMBLAY, Michel, *Sainte Carmen de la Main*, Montréal, Leméac. (coll. « Théâtre ».)

1977

DUBÉ, Marcel, *Le réformiste*, Montréal, Leméac. (coll. « Théâtre ».)

TREMBLAY, Michel, *Damnée Manon, sacrée Sandra*, Montréal, Leméac. (coll. « Théâtre ».)

1979

BOURGET, Elizabeth, *Bernadette et Juliette ou La vie, c'est comme la vaisselle, c'est toujours à recommencer*, Montréal, VLB Éditeur.

1980

ANDERSON, Éric, *La famille Toucourt en solo ce soir*, Montréal, VLB éditeur.

DUBOIS, René-Daniel, *Panique à Longueuil*, Montréal, Leméac. (coll. « Théâtre ».)

MARCHESSAULT, Jovette, *Les Vaches de nuit*, Montréal, Éditions de la Pleine Lune.

1981

BERTRAND, Jeanette, *Moi Tarzan, Toi Jane*, Montréal, Éditions Inédi. (coll. « Les mots justes ».)

CHAURETTE, Normand, *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, Montréal, Leméac. (coll. « Théâtre ».)

TREMBLAY, Michel, *Les Anciennes Odeurs*, Montréal, Leméac. (coll. « Théâtre ».)

ROY, Louise et Louis SAIA, *Bachelor*, Montréal, Leméac. (coll. « Théâtre ».)

SIROIS, Serge, *Les Pommiers en fleurs*, Montréal, Québec/Amérique. (coll. « Premières ».)

1982

DUBOIS, René-Daniel, *Adieu, docteur Münch...*, Montréal, Leméac. (coll. « Théâtre ».)

GIRARD Jacques et Reynald ROBINSON, *Roméo et Julien*, Éditions du théâtre de la Bordée.

LÉVESQUE, Léo, ... *Quand je lui ai dit ça à parti à rire*, Laval, Éditions coopératives Albert Saint-Martin. (coll. « Parole libre ».)

PELLETIER, Pol, *La lumière blanche*, Montréal, Les Herbes rouges. (coll. « Théâtre ».)

MARCHESSAULT, Jovette, *La terre est trop courte, Violette Leduc*, Montréal, Éditions de la Pleine Lune. (coll. « Théâtre ».)

1983

DUBOIS, René-Daniel, *26bis, impasse du Colonel Foisy*, Montréal, Leméac. (coll. « Théâtre ».)

GINGRAS, René, *Syncope*, Montréal, Leméac. (coll. « Théâtre ».)

MONTMORENCY, André, *Souffrance que j'ai du fun !*, Montréal, Leméac. (coll. « Spectacle ».)

1984

BOUCHARD, Michel Marc, *La contre-nature de Chryssippe Tanguay, écologiste*, Montréal, Leméac. (coll. « Théâtre ».)

MARCHESSAULT, Jovette, *Alice & Gertrude, Natalie & Renée e cet cher Ernest*, Montréal, Éditions de la Pleine Lune. (coll. « Théâtre ».)

1986

DESGAGNÉS, Yves et Louise ROY, *Les Nouilles*, Montréal, Leméac. (coll. « Théâtre ».)

DUBOIS, René-Daniel, *Being at home with Claude*, Montréal, Leméac. (coll. « Théâtre ».)

LEGAULT, Anne, *La Visite des sauvages*, Montréal, VLB Éditeur.

1987

BOUCHARD, Michel Marc, *Rock pour un faux bourdon*, Montréal, Leméac. (coll. « Théâtre ».)

FOURNIER, Alain, *Circuit fermé*, Montréal, VLB Éditeur.

TARDI, Laurence, *Caryopse ou Le Monde entier*, Montréal, Les Herbes rouges.

DELISLE, Jeanne-Mance, *Un oiseau vivant dans la gueule*, Montréal, Éditions de la Pleine Lune. (coll. « Théâtre ».)

DUBOIS, René-Daniel, *Le printemps, Monsieur Deslauriers*, Montréal, Guérin littérature.

BOUCHARD, Michel Marc, *Les Feluettes ou la Répétition d'un drame romantique*, Montréal, Leméac. (coll. « Théâtre ».)

1988

BLAIS, Marie-Claire, *L'Île*, Montréal, VLB Éditeur.

DUPUIS, Hervé, *Fugues pour un cheval et un piano*, Montréal, VLB Éditeur.

FERLAND, Léon-Gérard, *L'Hôtel des Deux-Mondes*, Montréal, Guérin littérature.

POISSANT, Claude, *Passer la nuit*, Montréal, Les Herbes rouges. (coll. « Théâtre ».)

1989

BOUCHARD, Michel Marc, *Les muses orphelines*, Montréal, Leméac. (coll. « Théâtre ».)

1990

FOURNIER, Alain, *Petit-Tchaïkovski ou la liquéfaction de la lumière*, Montréal, Les Herbes rouges.

MESSIER, Jean-Frédéric, *Le dernier délire permis : vaguement d'après Dom Juan*, Montréal, Les Herbes rouges. (coll. « Théâtre ».)

TREMBLAY, Michel, *La maison suspendue*, Montréal, Leméac. (coll. « Théâtre ».)

1994

CARON, Jean-François, *Aux hommes de bonne volonté*, Montréal, Leméac. (coll. « Théâtre ».)

TREMBLAY, Michel, *Messe solennelle pour une pleine lune d'été*, Montréal, Leméac. (coll. « Théâtre ».)

1995

BOUCHARD, Michel Marc, *Le voyage du couronnement*, Montréal, Leméac. (coll. « Théâtre ».)

TREMBLAY, Larry (1995), *The dragonfly of Chicoutimi*, Montréal, Les Herbes rouges. (coll. « Théâtre ».)

1997

BOUCHER, Serge, *Motel Hélène*, Montréal, Dramaturges Éditeurs.

GRAVEL, Robert, *Durocher le milliardaire*, dans *La tragédie de l'homme*, Montréal, VLB Éditeur.

1998

BOUCHARD, Michel Marc, *Le chemin des Passes-dangereuses*, Montréal, Leméac. (coll. « Théâtre ».)

CHAMPAGNE, Claude, *La nuit où il s'est mis à chanter*, Montréal, Dramaturges Éditeurs.

SOLDEVILA, Philippe et Simone CHARTRAND, *Le miel est plus doux que le sang*, Montréal, VLB Éditeur.

1999

BOUCHER, Serge, *24 poses (portraits)*, Montréal, Dramaturges Éditeurs.

DALPÉ, Jean-Marc, *La fête des pères*, dans *Il n'y a que l'amour*, Ottawa, Prise de parole.

2001

HARRISON, Sébastien, *Titanica, La robe des grands combats, Edmund C. Asher, Londres, 1968*, Montréal, Leméac. (coll. « Théâtre ».)

2008

DUBOIS, René-Daniel, *Bob*, Montréal, Leméac. (coll. « Théâtre ».)

ANNEXE 2

Liste des pièces présentant la thématique de la création artistique (1976-2008)

(par ordre chronologique de date de publication)

1976

COLLECTIF, *La nef des sorcières*, Montréal, Éditions Quinze.

1979

SAVARD, Marie, *Bien à moi*, Montréal, Éditions de la Pleine Lune.

1980

TREMBLAY, Michel, *L'impromptu d'Outremont*, Montréal, Leméac. (coll. « Théâtre ».)

1981

ANDERSON, Éric, *La famille Toutcourt en solo ce soir*, Montréal, VLB Éditeur.

CHAURETTE, Normand, *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, Montréal, Leméac. (coll. « Théâtre ».)

GARNEAU, Michel, *Émilie ne sera plus jamais cueillie par l'anémone*, Montréal, VLB Éditeur.

GOYETTE, Jocelyne, *Ma P'tite Vache a mal aux pattes*, Montréal, Québec/Amérique.

MARCHESSAULT, Jovette, *La Saga des poules mouillées*, Montréal, éditions de la Pleine Lune.

1982

DUCHARME, Réjean, *Ha ha !...*, Paris, Gallimard.

1983

CHAURETTE, Normand, *La société de Métis*, Montréal, Leméac. (coll. « Théâtre ».)

DUBOIS, René-Daniel, *26bis, impasse du colonel Foisy*, Montréal, Leméac. (coll. « Théâtre ».)

GERMAIN, Jean-Claude, *La nuit de l'Indiva*, Montréal, VLB Éditeur.

GINGRAS, René, *Syncope*, Montréal, Leméac. (coll. « Théâtre ».)

RICARD, André, *Le tir à blanc*, Montréal, Leméac. (coll. « Théâtre ».)

1984

BEAUDRY, Johanne, *Zelda*, Montréal, VLB Éditeur.

BOUCHARD, Michel Marc, *La contre-nature de Chrysippe Tanguay, écologiste*, Montréal, Leméac. (coll. « Théâtre ».)

MARCHESSAULT, Jovette, *Alice & Gertrude, Natalie & Renée et ce cher Ernest*, Montréal, Éditions de la Pleine Lune. (coll. « Théâtre ».)

1985

GINGRAS, René, *Le facteur réalité*, Montréal, Leméac. (coll. « Théâtre ».)

MARCHESSAULT, Jovette, *Anaïs, dans la queue de la comète*, Montréal, Éditions de la Pleine Lune.

PELLETIER, Maryse, *Duo pour voix obstinées*, Montréal, VLB Éditeur.

RONFARD, Jean-Pierre, *Les mille et une nuits*, Montréal, Leméac. (coll. « Théâtre ».)

1986

RONFARD, Jean-Pierre, *Le Titanic*, Montréal, Leméac. (coll. « Théâtre ».)

ROY, Louise et Yves DESGAGNÉS, *Les Nouilles*, Montréal, Leméac. (coll. « Théâtre ».)

1987

BOUCHARD, Michel Marc, *Les Feluettes ou la Répétition d'un drame romantique*, Montréal, Leméac. (coll. « Théâtre ».)

CHAURETTE, Normand, *Rêve d'une nuit d'hôpital*, Montréal, Leméac. (coll. « Théâtre ».)

DELISLE, Jeanne-Mance, *Un oiseau vivant dans la gueule*, Montréal, Éditions de la Pleine Lune.

TREMBLAY, Michel, *Le vrai monde ?*, Montréal, Leméac. (coll. « Théâtre ».)

TURP, Gilbert, *Les fantômes de Martin*, Montréal, VLB Éditeur.

1988

DUBÉ, Jasmine, *Des livres et Zoé : chou bidou woua*, Montréal, Leméac. (coll. « Théâtre ».)

DUPUIS, Hervé, *Fugues pour un cheval et pour un piano*, Montréal, VLB Éditeur.

POISSANT, Claude, *Passer la nuit*, Montréal, Les Herbes rouges.

VAILLANCOURT, Lise, *Marie-Antoine, opus I*, Montréal, Les Herbes rouges.

1989

BARBEAU, Jean, *L'abominable homme des sables*, Montréal, Leméac. (coll. « Théâtre ».)

BOUCHARD, Michel Marc, *Les muses orphelines*, Montréal, Leméac. (coll. « Théâtre ».)

RUEL, Francine et François CERVANTÈS, *Le dernier quatuor d'un homme sourd*, Montréal, Leméac. (coll. « Théâtre ».)

VINCENT, Julie, *Noir de monde*, Montréal, Éditions de La Pleine Lune.

1990

CARON, Jean-François, *J'écrirai bientôt une pièce sur les Nègres*, Montréal, Les Herbes rouges.

CHAMPAGNE, Dominic, *La répétition*, Montréal, VLB Éditeur.

CYR, René-Richard et François CAMIRAND, *La magnifique aventure de Denis Saint-Onge*, Montréal, VLB Éditeur.

FOURNIER, Alain, *Petit-Tchaïkovski ou la liquéfaction de la lumière*, Montréal, Les Herbes rouges, 1990.

GINGRAS, Pierre, *Considérations sur l'alcool et sur la ponctualité*, Montréal, La revue Les Herbes rouges.

LEGAULT, Anne, *O'Neil*, Montréal, VLB Éditeur.

MARCHESSAULT, Jovette, *Le voyage magnifique d'Emily Carr*, Montréal, Leméac. (coll. « Théâtre ».)

MERSSIER, Jean-Frédéric, *Extasy_land.com*, Montréal, Dramaturges Éditeurs.

TREMBLAY, Michel, *La maison suspendue*, Montréal, Leméac. (coll. « Théâtre ».)

TREMBLAY, Michel, *Nelligan*, Montréal, Leméac (coll. « Théâtre ».)

1991

CANAC-MARQUIS, Normand, *Les jumeaux d'Urania*, Montréal, Les Herbes rouges.

CLAING, Robert, *Le temps est au noir* [précédé de *La mort des rois*], Montréal, Éditions de La Pleine Lune.

VAILLANCOURT, Lise, *Billy Strauss*, Montréal, Les Herbes rouges.

VINCENT, Julie, *La déprime*, Montréal, VLB Éditeur.

1993

DUBOIS, René-Daniel, *Ne blâmez jamais les Bédouins*, Montréal, Centre de musique canadienne.

1994

CHAMPAGNE, Dominic *et al.*, *Cabaret neiges noires*, Montréal, VLB Éditeur.

1995

PELLETIER, Pol, *Joie*, Montréal, Les éditions remue-ménage. (coll. « Théâtre ».)

1996

CHAURETTE, Normand, *Le passage de l'Indiana*, Montréal, Leméac. (coll. Actes Sud – Papiers.)

CHAURETTE, Normand, *Je vous écris du Caire*, Montréal, Leméac. (coll. « Théâtre ».)

1997

DESGAGNÉS, Yves, *Le nombril du monde*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles.

1998

BLAIS, Marie-Claire, « Fantôme d'une voix » dans *Théâtre*, Montréal, Boréal.

BLAIS, Marie-Claire, « L'océan » dans *Théâtre*, Montréal, Boréal.

GRAVEL, Robert, *Durocher le milliardaire*, dans *La tragédie de l'homme*, Montréal, VLB Éditeur.

MARCHESSAULT, Jovette, *Madame Blavatsky, spirite*, Montréal, Leméac. (coll. « Théâtre ».)

SOLDEVILA, Philippe et Simone CHARTRAND, *Le miel est plus doux que le sang*, Montréal, VLB Éditeur.

1999

PHILIP, Michel, *Georges et Frédéric* ou *Les flammes mortes*, Montréal, Éditions Elaesis.

2000

CHAURETTE, Normand, *Le petit Köchel*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud – Papiers.

2001

HARRISON, Sébastien, *Titanica, La robe des grands combats, Edmund C. Asher, Londres, 1968*, Montréal, Leméac. (coll. « Théâtre ».)

TREMBLAY, Larry, *Le ventriloque*, Carnières-Morlanweltz (Belgique), Lansman. (coll. « Théâtre ».)

2002

FRÉCHETTE, Carole, *Jean et Béatrice*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud – Papiers.

TREMBLAY, Michel, *L'état des lieux*, Montréal, Leméac. (coll. « Théâtre ».)

2003

BOMBARDIER, Louise, *Pension vaudou*, Outremont, Lanctôt éditeur.

BOUCHARD, Michel Marc, *Les manuscrits du déluge*, Montréal, Leméac. (coll. « Théâtre ».)

2004

BOUCHARD, Michel Marc, *Le peintre des madones ou La naissance d'un tableau*, Montréal, Leméac. (coll. « Théâtre ».)

2005

LABERGE, Marie, *Charlotte, ma sœur*, Montréal, Boréal. (coll. « Théâtre ».)

2006

DRAPEAU, Sylvie et Isabelle VINCENT, *Avaler la mer et les poissons*, Dramaturges Éditeurs.

PINTAL, Loraine, *Une adoration* [adapté du roman de Nancy Huston], Montréal, Leméac. (coll. « Théâtre ».)

2008

DUBOIS, René-Daniel, *Bob*, Montréal, Leméac (coll. « Théâtre ».)

ANNEXE 3

Liste des pièces présentant la figure de l'homosexuel et figure du créateur (1973-2008)

(par ordre chronologique de publication)

1973

TREMBLAY, Michel, *Hosanna*, suivi de *La duchesse de Langeais*, Montréal, Leméac. (coll. « Répertoire québécois ».)

1976

COLLECTIF, *La nef des sorcières*, Montréal, Éditions Quinze.

TREMBLAY, Michel, *Sainte Carmen de la Main*, Montréal, Leméac. (coll. « Théâtre ».)

1977

TREMBLAY, Michel, *Damnée Manon, sacrée Sandra*, Montréal, Leméac. (coll. « Théâtre ».)

1981

CHAURETTE, Normand, *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, Montréal, Leméac. (coll. « Théâtre ».)

TREMBLAY, Michel, *Les Anciennes Odeurs*, Montréal, Leméac. (coll. « Théâtre ».)

1982

MARCHESSAULT, Jovette, *La terre est trop courte, Violette Leduc*, Montréal, Éditions de la Pleine Lune. (coll. « Théâtre ».)

1983

DUBOIS, René-Daniel, *26bis, impasse du Colonel Foisy*, Montréal, Leméac. (coll. « Théâtre ».)

1984

BOUCHARD, Michel Marc, *La contre-nature de Chrysippe Tanguay, écologiste*, Montréal, Leméac. (coll. « Théâtre ».)

1985

MARCHESSAULT, Jovette, *Anaïs, dans la queue de la comète*, Éditions de la Pleine Lune.

1987

BOUCHARD, Michel Marc, *Les Feluettes ou la Répétition d'un drame romantique*, Montréal, Leméac. (coll. « Théâtre ».)

1989

BOUCHARD, Michel Marc, *Les muses orphelines*, Montréal, Leméac. (coll. « Théâtre ».)

1990

MESSIER, Jean-Frédéric, *Le dernier délire permis*, Montréal, Les Herbes rouges.

TREMBLAY, Michel, *La maison suspendue*, Montréal, Leméac. (coll. « Théâtre ».)

1994

CARON, Jean-François, *Aux hommes de bonne volonté*, Montréal, Leméac. (coll. « Théâtre ».)

1995

BOUCHARD, Michel Marc, *Le voyage du couronnement*, Montréal, Leméac. (coll. « Théâtre ».)

1997

BOUCHER, Serge, *Motel Hélène*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 1997.

1998

SOLDEVILA, Philippe et Simone CHARTRAND, *Le miel est plus doux que le sang*, Montréal, VLB Éditeur.

2001

HARRISON, Sébastien, *Titanica, La robe des grands combats, Edmund C. Asher, Londres, 1968*, Montréal, Leméac. (coll. « Théâtre ».)

2008

DUBOIS, René-Daniel, *Bob*, Montréal, Leméac. (coll. « Théâtre ».)