

Hybridités : Homosexualités de la scène à l'écran au Canada

Sylvain Duguay

Thèse

présentée

au

Programme Humanities

comme exigence partielle au grade de
philosophae doctor (Ph.D.)
Université Concordia
Montréal, Québec, Canada

11 septembre 2008

© Sylvain Duguay, 2008



Library and
Archives Canada

Bibliothèque et
Archives Canada

Published Heritage
Branch

Direction du
Patrimoine de l'édition

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence
ISBN: 978-0-494-45656-9
Our file Notre référence
ISBN: 978-0-494-45656-9

NOTICE:

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

AVIS:

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.

■ ■ ■
Canada

RÉSUMÉ

Hybridités : Homosexualités de la scène à l'écran au Canada

Sylvain Duguay, Ph.D.
Université Concordia, 2008

Les communautés queer changent rapidement et leur histoire doit être préservée afin de leur assurer une certaine continuité. Ces communautés sont nées d'un désir de changement et d'action, et il est important d'identifier les sources de diffusion de leur imaginaire social afin de les documenter et de les rendre accessibles. Mais comment la différence identitaire des sujets queer se manifeste-elle et comment tous ces sujets différents parviennent-ils à se regrouper en communauté?

Cette thèse démontre l'importance, pour les sujets queer, des signifiants spatiaux, temporels, corporels et langagiers, de même que le caractère hybride du processus identitaire. La recherche a été menée en analysant les treize adaptations de pièces de théâtre queer au cinéma, au Québec et au Canada, pour y relever les signifiants liés à l'espace, au temps, au corps et à la langue et décrire comment ils se transforment lors de l'adaptation. La sémiotique tensive phénoménologique de Fontanille a permis d'observer comment l'identité personnelle et communautaire du lecteur-spectateur est interpellée et potentiellement transformée par les œuvres.

Il en ressort que l'hybridité du geste adaptatif, des signifiants et des identités permet aux gais, aux lesbiennes et aux autres sujets queer de connecter avec le discours en acte dans les œuvres. Parfois des signifiants sont perdus lors de l'adaptation, ce qui résulte en un appauvrissement de l'imaginaire social qui affecte la mémoire collective, les utopies communes et le rapport aux idéologies dominantes.

Merci à ma famille de m'avoir toujours aimé sans condition.
Vous avez toujours cru en moi.
J'en ai tiré beaucoup de courage.

Merci Victor. Une chance qu'on s'a.
Merci de m'avoir appris la générosité,
Et de m'avoir permis de t'aimer.

Merci à mes amis passés, présents et en devenir.
Pour votre oreille, pour votre rire.
Pour ces moments délirants dans la forêt boréale.

Dear Cheryl, dear Amely, whom I love beyond friendship,
And without whom I would never have done it :
Thank you.

Everyone at the Mel Hoppenheim School of Cinema,
Thank you for your support and for being a source of inspiration.

Merci Tom, merci Shawn, merci Rosanna.
Vous m'avez pris sous votre aile, et j'en suis honoré.

Merci à mon Moose intérieur, sans qui je serais devenu fou.

À Victor,

Sans toi, ma vie n'aurait été
que des mots sans images.

TABLE DES MATIÈRES

Chapitre premier : Un besoin de se reconnaître	1
Le corpus	10
Le découpage	23
Chapitre second : Comprendre les identités queer	27
L'hybridité	28
L'adaptation	33
La sémiotique	38
La formation du sujet queer	45
Se constituer en sujet : la sémiotique et la théorie queer	53
Quatre grands axes d'analyse	54
Espace	55
Temps	58
Corps	61
Langue	62
Se mettre au diapason	64
Chapitre troisième : L'espace	67
L'espace concret	68
L'espace métaphorique	71
Relations du sujet à l'espace	73
De près comme de loin	77
Espace intime	78
Espace communautaire, ou rencontrer l'autre en terrain connu	97
Espace social, espace sexuel	98
La famille	117
Espace hostile	122
L'espace de la représentation	134
Chapitre quatrième : Le temps	144
Interpréter le passé, interpréter le présent	150
Les ruptures du temps personnel	152
Petite et grande histoire	179
La répression religieuse	183
L'histoire sombre de l'épidémie	191
Raconter l'histoire, représenter le présent	199
Chapitre cinquième : Le corps	206
Le corps vécu	211
Percevoir le monde et s'y positionner	213
Le corps transformé	216
Le corps transsexuel	216
Le corps travesti et la féminité	221

Le corps déguisé	235
Le corps malade	244
Le corps violenté	251
Un corps par procuration	266
Chapitre sixième : La langue	273
Nommer le désir, s'imaginer une communauté sexuelle	278
Prendre la parole, prendre position	280
La langue pour soi, ou les mots pour se dire	282
La langue pour l'autre, ou dire son désir	291
La langue contre soi	300
L'injure	301
Le mensonge	303
La privation de la parole	308
Dicter les termes de sa réalité	314
Conclusion : Se tailler une place dans le monde	321
Bibliographie	333
Corpus primaire	333
Filmographie primaire	334
Sources primaires	335
Sources secondaires	342

Chapitre un

Le plaisir de se reconnaître

« SIMON : Ast'heure, t'es mon amant, mon homme,
mon amour. Seul, unique amour.
Le soleil pis le lac sont nos seuls témoins...
à la vie, à la mort. »
Les feluettes

Grandir dans un monde où la contrainte à l'hétérosexualité est partout présente pose de nombreux défis pour ceux qui font partie d'une minorité sexuelle. Si l'identité commence à se former dès le plus jeune âge par le truchement des relations que nous entretenons avec les autres – des relations qui nous permettent de conceptualiser notre individualité –, des vides peuvent persister jusqu'à un moment avancé de l'existence, et parfois jamais n'être comblés.

Le silence qui entoure toutes les questions sexuelles dans notre société, que ce soit à l'intérieur des cercles familiaux, dans le système d'éducation ou dans les médias, contribue à créer une uniformisation et un appauvrissement des discours qui entourent la sexualité. Pour le sujet hétérosexuel, l'apprentissage des codes identitaires peut facilement se faire par imitation, puisque le cheminement hétéronormatif du couple, de la reproduction, du soin des enfants et de leur éducation est encore largement réifié en une téléologie à laquelle il est encore difficile d'échapper. Les sujets queer¹, lorsqu'ils s'aperçoivent que leur désir sexuel n'est pas orienté vers les personnes du sexe opposé, se trouvent face à un décalage important : bien qu'ils se sentent différents des autres

¹ Le terme *queer*, qui regroupe toutes les minorités sexuelles, sera préféré à gai, lesbienne, homosexuel, etc. pour des raisons de concision et d'inclusivité. Toutefois, les termes spécifiques seront parfois utilisés, pour discuter de situations particulières à certains groupes d'individus, pour alléger le texte, ou pour des raisons stylistiques. L'origine anglaise du terme nous incite à l'utiliser comme substantif et comme adjectif invariable. Pour faciliter la lecture, nous n'utiliserons pas l'italique.

membres de la société, il leur faut attendre un certain temps avant de saisir la portée de cette déviation (plus ou moins grande) de la norme. Cette constatation s'accompagne souvent d'une grande détresse à cause de l'homophobie toujours-déjà présente dans la majeure partie des institutions de la société.

Alors que les hétérosexuels disposent d'une grande variété de modèles sur lesquels baser ou même copier leurs rapports interpersonnels, les queer naviguent dans un grand vide de représentations. L'apparition, au tournant du millénaire, de personnages queer à la télévision (publique, privée ou câblée) et au cinéma a certainement donné une plus grande visibilité aux réalités des sujets queer, mais ces représentations demeurent encore très marginales. La cellule familiale est habituellement l'hôte (et la propagatrice) des structures hétérosexuelles, comme la plupart des structures institutionnelles. Cette hétéronormativité insidieuse (parce qu'elle est présentée comme naturelle et normale) fait violence aux sujets queer et les pousse à se questionner sur la légitimité de leur désir. Cette carence de représentations, de modèles à suivre s'accompagne de discours et de pratiques qui tentent de contrôler les sujets queer en niant leur droit à la différence et en allant parfois jusqu'à recourir à la violence – verbale ou physique – pour les faire rentrer dans les rangs de l'ordre hétérosexuel.

Une façon efficace de lutter contre l'effacement et la violence de la norme imposée consiste à se regrouper entre semblables. Non seulement la constitution en communauté permet-elle de créer un milieu qui offre une meilleure protection contre les pressions extérieures, elle donne aussi l'occasion aux sujets queer de se rencontrer autour de ce qui les différencie du reste de la société : un rapport au désir, au genre et à la sexualité qui n'est pas celui de la majorité. À l'intérieur de ces communautés construites, les sujets

entrent en contact avec des gens qui partagent des désirs similaires ainsi qu'un même rapport de subordination par rapport à l'hégémonie hétérosexuelle. Ces communautés ne sont toutefois pas accessibles à tous et toutes, partout et en tout temps (les nouvelles communautés électroniques permettent d'abolir les barrières spatiales, mais encore faut-il que l'équipement approprié soit disponible). Les sujets doivent souvent rompre, à divers degrés, avec leur vie telle qu'elle s'est déroulée jusqu'alors, pour intégrer ces communautés choisies aux membres disparates qui, malgré leurs sexualités minoritaires communes, proviennent de milieux variés et parfois antagonistes.

L'accès à ces communautés, qui se concrétise à des âges variés et à des stades de développement identitaire divers, requiert certaines clés afin que l'intégration se fasse sans heurts. Ces clés, constituées de codes et de signes spécifiques et changeants, sont glanées ici et là par les sujets queer, dans leur entourage s'ils en ont la chance, au détour de conversations, d'informations véhiculées par les médias visuels et écrits, de même que dans les différentes formes d'expression artistique. Chez le sujet queer désireux de se retrouver parmi ses semblables, il n'est donc pas étonnant de noter une soif de représentations et une frustration de devoir rassembler des détails disséminés un peu partout. Cette thèse montre comment le théâtre et le cinéma sont des vecteurs importants de codes identitaires propres aux sujets queer. On y relèvera ces codes dans les œuvres et on expliquera la façon dont ils participent à la création d'un imaginaire social commun qui favorise l'émergence de communautés de désir, de soutien, de socialisation et de sexualité.

Devant la pauvreté des représentations qui sont imposées aux sujets queer, le théâtre et le cinéma font souvent office d'eldorado. Le théâtre est depuis longtemps un milieu où

les gais peuvent travailler, jouer et se regrouper; au Québec, il a aussi été un terreau fertile pour de nombreux auteurs homosexuels, qui ont vu leurs textes joués dans les plus grands théâtres de la province. Ces auteurs figurent d'ailleurs parmi les plus grands ambassadeurs du théâtre québécois à l'étranger. Du côté du Canada anglais, même si l'impact des auteurs se fait peut-être moins sentir à l'échelle de la production théâtrale nationale (elle-même fragmentée), on note tout de même une certaine production queer à l'œuvre dans les grandes villes de plusieurs régions du pays.

Le cinéma a été plus lent à intégrer des thématiques queer positives, se limitant souvent à montrer des personnages stéréotypés unidimensionnels : manipulateurs, menteurs et condamnés à une fin tragique (Dyer, [1993] 2002). Il faudra attendre longtemps avant de voir poindre les premières représentations positives de personnages queer au cinéma, non seulement au Québec et au Canada, mais dans tous les pays. Ici, le milieu cinématographique étant plus hétérosexualisé que celui du théâtre, les auteurs² queer n'ont pu se créer une place aussi importante au sein de l'industrie. Bien qu'il serait intéressant de creuser plus en profondeur les raisons de cette différence entre les milieux du théâtre et du cinéma, cette piste de recherche devra faire l'objet d'études séparées.

En tant que jeune queer qui a grandi en région au Québec, je n'ai eu que rarement accès au théâtre jusqu'à mon arrivée à Montréal, et encore plus rarement au théâtre queer. Il m'était toutefois difficile d'ignorer que des thématiques queer trouvaient leur place à l'intérieur du champ théâtral et littéraire, féru de lecture comme je l'étais. C'est donc par le biais des textes de théâtre de ma bibliothèque scolaire que j'ai fait mes premières

² Le terme *auteur* est à utiliser avec précaution dans le milieu cinématographique, la responsabilité créatrice étant partagée entre réalisateur, scénariste, producteur, etc., dans des proportions infiniment variables et pratiquement impossibles à quantifier. Dans le cadre de cette étude, le terme *auteur* se rapporte au réalisateur, principalement, et parfois au scénariste.

rencontres avec l'homosexualité. J'éprouvais toutefois, mêlée au plaisir de la lecture du texte de théâtre, qui ne m'a jamais quitté, une frustration à ne pas voir ces textes portés à la vie par des acteurs qui me donneraient à en voir des représentations plus complètes, à voir le texte en action. Je lisais ces textes de façon différente des autres littératures, les représentations potentielles se bousculant dans mon esprit; je me demandais toujours si elles étaient possibles ou simplement de l'ordre de mes fantasmes. Je me souviens encore du choc ressenti lorsque j'ai vu, au sortir de l'adolescence, les films *Being at home with Claude* et *Love and Human Remains*. Pour la première fois, c'était ma réalité, dans mes langues et dans mon pays, qui m'était donnée à voir : je venais de naître en me reconnaissant dans l'autre.

Je savais déjà de façon intuitive que le théâtre et le cinéma étaient deux formes artistiques très différentes, mais je venais de faire l'expérience de ce qu'ils avaient en commun : des personnages forts, une poésie concrète et, surtout, la possibilité de créer des mondes qui ressemblaient au mien, dans lequel je pouvais me projeter et apprendre de nouvelles manières d'être, de nouvelles façons de me dire. C'est à partir de cette expérience que cette thèse se propose d'aborder les objets théâtral et cinématographique : les différences ne seront pas niées ou tempérées, mais l'analyse se concentrera plutôt sur leurs points communs. Au premier plan : l'énonciation des personnages, donc le discours en acte, la parole des sujets queer, impressionnante et exaltante par sa simple existence. C'est pour cette raison que cette étude privilégiera le plan de l'expression, tout en ménageant une place à l'analyse esthétique. Il est en effet impossible, dans les limites de cette étude, de couvrir tous les systèmes sémiotiques du théâtre et du cinéma. Il est indéniable que l'image est un signifiant essentiel à la représentation théâtrale et au cinéma

et elle aura sa place dans l'analyse. Toutefois, pour mieux démontrer les changements qui surviennent lors de l'adaptation, ce sont principalement les dialogues, qui représentent la façon dont les personnages *expriment* leur rapport au monde et qui sont communs aux deux disciplines, qui seront l'objet principal de l'analyse.

Je me souviens qu'on parlait souvent des œuvres gaies comme d'allégories représentant tout sauf le désir, mais je ne les ai jamais lues comme telles. Il était impensable à mes yeux que ces œuvres qui venaient me toucher si profondément, qui représentaient une partie de moi que j'avais encore de la difficulté à nommer, puissent m'être retirées ainsi. J'en avais besoin et, maintenant que je les avais trouvées, je ne pouvais supporter qu'on me les enlève à nouveau, qu'on invalide d'un simple revers de la main une réalité qui me donnait à espérer. Je ne savais pas encore que j'étais en train d'opposer deux concepts clés de ce que j'allais adopter comme outil conceptuel pour mieux comprendre ma place dans le monde : la théorie queer. C'est pourquoi, dans cette étude, les tribulations des personnages queer sont présentées comme telles, sans prétendre qu'elles constituent uniquement des allégories de problématiques qui ne seraient pas liées à l'homosexualité.

C'est au début des années 1990 que paraissent deux textes fondateurs de la théorie queer, soit *Gender Trouble* de Judith Butler (Butler, 1990) et *Epistemology of the Closet* d'Eve Kosofsky Sedgwick (Sedgwick, 1990). Ces deux textes ont changé profondément la façon de penser de nombreux mouvements disciplinaires déjà ancrés dans le post-modernisme en entreprenant la déconstruction de deux bastions qui n'avaient jusqu'alors presque pas été contestés : le genre³ et l'homosexualité. Ces textes étatsuniens s'appuient

³ En français l'usage est de parler du sexe d'une personne et non de son genre. La théorie queer repose toutefois sur une distinction entre le sexe (déterminé par des critères biologiques) et le genre (déterminé par

en partie sur la pensée de philosophes français pour développer un discours hybride qui met en lumière la facticité des catégories *masculin* et *féminin* de même que les mécanismes d'oppression des sujets queer. Cette façon ouverte de concevoir le monde et de penser les rapports à l'autre et à soi se montre fort utile pour mieux exprimer la réalité des sujets queer.

Bien qu'elle se soit implantée dans de nombreux domaines de recherche à cause de son caractère interdisciplinaire, la théorie queer émerge de deux domaines principaux, soit le féminisme et les études gaies et lesbiennes (dans le champ littéraire plus particulièrement). Butler provoque une véritable vague de fond en forçant les féministes à repenser leurs rapports de domination au-delà des termes du phallogentrisme et de l'oppression patriarcale; selon elle, ce sont les catégories du genre qui posent problème à cause de leur caractère binaire et de leur alignement obligatoire avec le sexe biologique. En montrant comment le genre est en fait une performance basée sur la répétition et la citation de modèles variés, fluides et hybrides, elle met en évidence les mécanismes de contrôle qui sont partie intégrante de ces catégories. Qui décide des critères de la masculinité et la féminité? De quel droit doute-t-on de l'authenticité du genre d'une personne? Et, surtout, comment peut-on rendre compte de la réalité de tous ceux qui ne cadrent pas dans les paramètres rigides des catégories genrées et combattre les oppressions dont ils sont victimes?

des critères culturels). Il apparaît justifié, dans le contexte de cette thèse, d'utiliser le terme genre pour parler des rôles sociaux associés à la féminité et à la masculinité. Après tout, le terme est utilisé de manière similaire dans la grammaire française.

Au même moment, Sedgwick analyse les mécanismes de contrôle qui tentent de discipliner⁴ les sujets queer dont le désir ne se conforme pas à celui de la majorité blanche, de classe moyenne, hétérosexuelle. Elle met en lumière deux façons de concevoir l'homosexualité qui sont en opposition : une vision qui montre l'homosexualité comme un reflet des problèmes d'une minorité de citoyens qui déroge de la norme (perspective minoritaire), ou encore comme un exemple de division sexuelle qui concerne la société en général (perspective universelle). Elle remet aussi en question les conceptions du désir homosexuel, qui favoriseraient selon les cas une séparation ou une fluidité entre les genres, renforçant l'emprise du genre comme catégorie. Ces remarques s'accompagnent de questionnements sur la métaphore du garde-robe (qui vise à imposer le silence), sur la manière dont les hommes ont fondé leur domination (par le biais de la subordination de la femme et de l'exclusion de tout désir homosexuel), tout en montrant comment la résistance s'est organisée autour de ces mécanismes de contrôle (principalement dans le domaine littéraire).

Pour compléter ce survol de la genèse de la théorie queer, il faut mentionner l'impact du cours donné par Michel Foucault (1976, 1984a, 1984b) au Collège de France, son *Histoire de la sexualité*, publiée en trois volumes. Dans cet ouvrage, Foucault montre comment la sexualité, phénomène qui donne l'impression d'être tabou, est en fait entourée d'un impressionnant dispositif discursif qui vise à contrôler les façons d'en parler, les personnes qui ont le droit d'en parler, de même les occasions appropriées pour le faire. Dans la foulée de ses autres travaux sur l'assujettissement et le pouvoir, il montre

⁴ Cette notion de discipline, très présente dans la théorie queer, trouve ses origines dans *Surveiller et punir* de Foucault ([1975] 1993) de même que dans les discours de réappropriation du corps mis en place par les mouvements féministes. La discipline vise à (re)positionner les sujets qui dévient des normes hégémoniques à l'intérieur des frontières des contrôles idéologiques, à les rendre dociles, conformes et à abolir les prétentions à la différence, sous prétexte du bien commun.

comment les savoirs-pouvoirs qui entourent la sexualité en font un objet dont la maîtrise permet d'établir une hégémonie très forte sur l'ensemble de la population, particulièrement sur les sujets qui dévient de ce qui est constitué comme la norme.

D'abord élaborée par des chercheurs et des penseurs anglophones, la théorie queer tarde à réintégrer les sphères de la pensée francophone, freinée par le modèle républicain et universaliste français (Bourcier, 2001, 2005). On assiste toutefois lentement à son émergence par le truchement de nombreuses disciplines qui favorisent la transdisciplinarité et les études culturelles. Cette thèse, fondamentalement interdisciplinaire, se propose de puiser dans un large éventail de courants de pensée pour démontrer l'omniprésence de l'hétéronormativité, de la construction rigide des genres et des oppressions mises en place pour contrôler les sujets queer. Dans cette optique, l'influence de la théorie queer sur des disciplines aussi variées que la géographie, l'anthropologie, la psychologie et la linguistique (entre autres) servira d'assise à chacun des chapitres d'analyse.

Un regard queer est essentiel au repérage, dans les textes, des moments de rupture desquels émergent des codes qui ont trait à la différence, à l'identité et au désir sexuels. Ce sont ces codes qui permettent de tisser des liens entre la formation de la subjectivité queer et les œuvres théâtrales et cinématographiques. Cette entreprise de catalogage des significations queer s'avère toutefois limitée si elle ne s'accompagne pas d'un effort pour comprendre comment le sujet queer est transformé par son contact avec les signifiants qui le renvoient à son désir. Cette thèse propose donc une façon de concevoir la formation de l'identité queer qui se base sur la sémiotique, sur les mécanismes de la création de la signification chez le sujet.

La théorie queer tente encore de se réconcilier avec la psychanalyse, hantée par ses écrits fondateurs qui considèrent le désir queer comme une déviance, un manque ou une incomplétude. C'est cette négativité fondamentale (qui tend toutefois à s'effacer ces dernières années à l'extérieur de la France) qui nous pousse à explorer d'autres avenues pour comprendre l'émergence du désir et de l'identité chez le sujet queer. La sémiotique se concentre généralement sur l'étude des signes au sein de la société, et notre étude se base sur des développements récents qui ancrent le processus signifiant dans l'expérience. Cette approche phénoménologique permet d'adopter un point de vue qui favorise l'observation de l'apparition de la signification lors de la réception des œuvres : le sujet queer, lecteur ou spectateur, reçoit ces œuvres d'une manière qui place le corps et la perception de la *présence* au centre du processus signifiant. Ces nouvelles avenues de recherche, développées principalement en France par Fontanille, Greimas et Zilderberg, donnent à l'émotion et à ses manifestations somatiques une place prédominante dans notre interprétation du monde et de notre environnement. Il semble de plus tout à fait approprié que cette thèse interdisciplinaire, ancrée dans le milieu montréalais, puisse créer un pont entre des théories anglo-saxonnes et des théories françaises, favorisant ainsi un point de vue théorique et méthodologique hybride.

Le corpus

Cette méthodologie hybride demande à être accompagnée d'objets d'études qui recèlent eux aussi une part d'hybridité; c'est pourquoi le point de vue de l'adaptation est celui qui sera adopté pour cette étude. L'adaptation offre une perspective unique pour l'analyse, permettant de traiter des œuvres théâtrales et cinématographiques de manière à la fois indépendante et relationnelle. L'objet théâtral est reconnu pour sa rétivité à l'étude :

il se pose, comme le mentionne André Helbo (1997), comme « scandale de la théorie ».

La représentation théâtrale est éphémère et impossible à reconstituer dans sa totalité : les photos, captations et descriptions ne permettent pas de rendre compte de manière satisfaisante de la complexité de l'expérience du spectacle vivant. Le texte théâtral demeure toutefois l'objet le plus facilement accessible pour accéder au squelette de la représentation et il est aussi le lien privilégié entre la pièce et son adaptation filmique.

Pour les besoins de cette thèse, le film sera considéré comme une représentation, imparfaite certes, du texte de théâtre, un peu comme les différentes versions d'une pièce s'articulent autour du texte. Le film, en offrant un objet fixe et accessible pour l'étude, se pose comme substitut à la représentation théâtrale, un rôle résiduel du processus adaptatif. Il est possible de cette manière de considérer le film comme une manifestation hybride du texte théâtral, comme une extension intersémiotique qui n'est pas complètement différente de ce qu'offre la représentation théâtrale. Encore une fois, il n'est pas question de nier les différences fondamentales qui séparent le film d'une représentation théâtrale – elles seront d'ailleurs souvent évoquées – mais plutôt de profiter de leurs points communs. De même, la plus grande diffusion dont jouissent la plupart des films tirés des pièces permet de parler de leur influence sur une grande partie des populations queer.

Il demeure qu'une étude approfondie de la mise en scène des différents textes théâtraux pourrait apporter un complément fort à l'analyse, mais des problèmes méthodologiques se posent : comment reconstituer la mise en scène alors qu'elle disparaît dès que le spectacle est terminé? Comment évaluer les équivalences de systèmes tels l'éclairage ou la scénographie? Quelle mise en scène choisir advenant que la pièce ait été

montée plus d'une fois, ce qui est souvent le cas? À cause de ces contraintes, l'analyse visuelle de la mise en scène et des images filmiques dépasse le cadre de cette recherche et elle devra être menée lors de projets à venir.

Bien que cette thèse s'intéresse de près à l'histoire des communautés queer, de même qu'à celles du théâtre et du cinéma au Québec et au Canada, l'approche historique ne sera pas au premier plan de l'analyse. Il n'est pas question de nier l'évolution des cultures et des sociétés dans lesquelles le corpus s'inscrit, mais bien de relever des points communs qui se trouvent souvent aussi bien dans les œuvres des années soixante que dans celles des années 2000. Une analyse historique des contextes de production aurait pu nous apprendre beaucoup sur les choix qui ont mené aux adaptations, mais cette analyse, qui dépasse les buts de cette thèse, devra faire l'objet de recherches ultérieures.

Il est important de mentionner que l'adaptation de textes théâtraux au cinéma n'est pas une pratique courante au Canada (Loiselle, 2003, p. 3). Toutefois, sur la quarantaine d'adaptations recensées par André Loiselle, près du tiers recèlent une thématique queer, ce qui a contribué à élargir le corpus (initialement québécois) pour inclure la réalité canadienne et, de cette façon, traiter d'adaptations marquantes qui se sont produites de manière translinguistique. Les critères qui ont guidé le choix du corpus sont somme toute assez simples. La pièce et le film devaient avoir été écrits et réalisés par des Canadiens et le film devait être tiré d'une pièce de théâtre (roman, nouvelles et autres films se trouvant exclus). Ils devaient mettre en scène au moins un personnage queer (gai, lesbienne, transsexuel(le), travesti, etc.) relativement bien étoffé. Seuls les longs-métrages de fiction étaient pris en considération afin de comparer des objets similaires sur le plan de la structure et de la longueur (aucun court-métrage, à notre connaissance, ne cadrerait dans les

critères sus-mentionnés). L'orientation sexuelle des auteurs n'entraîne pas en ligne de compte pour la sélection, mais on constate que toutes les pièces, sauf une, ont été écrites par des hommes gais, alors que trois des films correspondants ont été réalisés par des hommes hétérosexuels, un autre ayant été réalisé par une femme hétérosexuelle. Avant de poursuivre, il est important de situer brièvement (sur le plan narratif et critique) chacune des œuvres qui seront décortiquées dans les chapitres qui suivent. Pour simplifier la présentation, l'ordre chronologique (du texte théâtral original) sera privilégié pour cette première introduction. Bien que le corpus s'étende sur plus de trente ans, la consistance et la cohérence des thèmes abordés attestent de sa cohésion.

Écrite en 1965 par John Herbert, *Fortune and Men's Eyes* a été montée en 1967 à New York, *off Broadway*, aucune compagnie théâtrale n'étant prête à la jouer au Canada. Dickinson (2002) retrace les critiques mitigées qui ont accueilli la pièce à l'époque de sa création, mais un autre discours, plus positif, émerge à la mort de Herbert, en 2001, pour la réhabiliter; on parle alors d'« une des pièces les plus populaires du répertoire canadien » (Mills, 2001), qui a « choqué des publics partout dans le monde » (The Province, 2001). Fort du succès de sa pièce, Herbert demeurera actif dans le milieu théâtral et activiste homosexuel de Toronto, bien que ses pièces subséquentes (près de vingt-cinq) ne connaîtront jamais le même rayonnement que *Fortune and Men's Eyes*. L'histoire est inspirée d'un fait vécu : Herbert a été faussement condamné, alors qu'il était jeune homme, pour avoir fait des avances sexuelles à un groupe d'hommes, ce qui lui a valu de passer quelques mois en maison de réforme. Le personnage de Mona porte d'ailleurs les marqueurs biographiques les plus proches de l'expérience de Herbert. La pièce et le film racontent l'histoire de Smitty, un jeune homme un peu naïf plongé

soudainement dans l'univers carcéral. Ses compagnons de cellule, tous au sortir de l'adolescence, sont Rocky, un garçon manipulateur et violent; Queenie, un jeune homme vif d'esprit à l'attitude flamboyante; et Mona, un jeune garçon fragile et idéaliste. Mona et Queenie sont nommément queer, alors que Rocky, même s'il participe au trafic d'influences sexuelles qui a cours dans l'établissement, refuse de se voir apposer cette identité. Au contact de ces hommes, Smitty apprendra que le viol, la violence et la domination sont les clés du contrôle et, malgré les mises en garde de Mona, il finira par devenir aussi corrompu que ceux qu'il méprise. Le film, réalisé en 1971 et dont le crédit revient à Harvey Hart (bien qu'un autre réalisateur, Jules Schwerin, en ait commencé le tournage), est une reproduction fidèle du texte dramatique, tourné dans un pénitencier désaffecté de la région de Québec. Les critiques, lors de sa sortie, n'ont toutefois pas été tendres, disant qu'il s'apparente à un « feuilleton mélodramatique » (Ebert, 1971), qu'il « ne prend jamais vraiment vie » (Martin, 1978), et que « l'adaptation filmique évacue plusieurs significations présentes dans la pièce » (Gay, 1971).

Michel Tremblay entame l'écriture de son cycle des Belles-soeurs en 1968 pour le compléter en 1977, marquant de manière brute et définitive le paysage théâtral québécois, toujours engoncé dans le moule du français normatif et de la pièce bien faite. De ce cycle naissent des personnages plus grands que nature, personnages dont Loïselle (1992) analyse en détail les migrations et le développement à travers l'œuvre de Tremblay. *Hosanna*, créée en mai 1973 à Montréal, plaît à la critique, qui parle d'un « moment précieux dans l'évolution de la dramaturgie québécoise » (Brie, 1973), empreint de « tendresse » (Dassylva, 1973).⁵ Lors de ses reprises subséquentes, *Hosanna* créera le

⁵ Pour de plus amples informations sur la réception d'*Hosanna* (et de *Il était une fois dans l'Est*) à l'époque de sa création, au Québec et ailleurs, on consultera l'excellente bibliographie annotée de Lavoie (1982).

même engouement, alors qu'on parlera de « l'une des plus grandes œuvres contemporaines jamais écrites sur la quête identitaire » (Girard, 2006). C'est aussi en 1973 que Tremblay et André Brassard, le principal metteur en scène de ses textes de théâtre, s'associent pour écrire et réaliser le film *Il était une fois dans l'Est*, véritable condensé de l'univers développé par Tremblay dans son cycle des Belles-sœurs. Dans le film, plusieurs histoires s'entrecroisent : une femme invite tout son voisinage à remplir des cahiers de timbres-rabais; une jeune fille désire interrompre sa grossesse pour repartir à neuf; une serveuse de restaurant quitte son emploi en espérant renouer avec son ancienne vie; des travestis trament une vengeance contre Hosanna, qui commence à en mener trop large à leur goût. De tous les personnages, c'est sur Hosanna que se concentrera cette étude, parce que son personnage est celui dont la réalité se rapproche le plus de la pièce dont il est tiré. Les autres sujets queer (Sandra, Bec-de-Lièvre, la Duchesse de Langeais) sont présentés pour encadrer la chute d'Hosanna et leur histoire n'a que peu à voir avec celle des textes théâtraux originaux. Il est intéressant de noter que ce film a été choisi pour représenter le Québec à Cannes en 1973, ce contre quoi plusieurs cinéastes, dont Denys Arcand, se sont insurgés à l'époque. La critique n'a d'ailleurs pas été tendre envers le film, parlant d'un « mélodrame qui veut se donner des allures de tragédie » (Leroux, 1974) et de « boursoufflure théâtrale » (Bonneville, 1974).

Dès 1973, à Toronto, on voyait apparaître un personnage queer dont la représentation était étonnamment étoffée et nuancée. C'est Martin Kinch, prodige du théâtre torontois de l'époque, qui donne vie au personnage d'Oliver dans sa pièce autobiographique *Me?*, une pièce « fascinante, dotée d'une ligne dramatique continue et soutenue » (Whittaker, 1973). Cette pièce est l'occasion pour Kinch de régler ses comptes avec son entourage

(épouse, maîtresse et meilleur ami). C'est d'ailleurs ce meilleur ami gai qui retient l'attention : compositeur (ou dramaturge) achevé, il déclare son amour et son désir à Terry qui le prend de façon sereine et ne le repousse pas avec violence, mais avec humanité. Le film *Me* (sans point d'interrogation), réalisé en 1974 par John Palmer, une autre figure marquante du théâtre torontois (il devait nous donner *Sugar* 30 ans plus tard), montre une réponse un peu moins nuancée, mais tout de même surprenante. *Variety* (1974) parle de personnages qui ne parviennent pas à « être autre chose qu'ennuyeux »; les vœux pieux de Brenda Donohue (Chloé), qui souhaite que le film touche le public canadien (McCaughna, 1974), ne se réaliseront jamais, puisque le film ne sortira pas en salle. Il est important de noter que Palmer a raconté au cours d'une entrevue qu'il a dû composer avec un climat très homophobe pendant le tournage.

Une onde de choc s'est abattue sur le milieu théâtral québécois lors de la création de *Being at home with Claude* en 1985, comme en témoignent les critiques, qui parlent d'un « spectacle génial » (Smith, 1985), d'une « de ces pièces qui rejoignent l'universel » (Lévesque, 1985), ou encore d'« une œuvre dure et attendrissante, passionnée » (Bernatchez, 1985). La pièce de René-Daniel Dubois montre un huis clos entre un inspecteur de police et un travailleur du sexe qui avoue avoir tué son amant, mais qui refuse de donner les raisons qui l'ont poussé à le faire. Toute la pièce tourne autour de l'expression du désir, de l'amour inconditionnel et des blessures causées par l'homophobie ambiante. La performance de Roy Dupuis dans le rôle de LUI, dans le film de Jean Beaudin réalisé en 1992, étendra son statut de *sex-symbol* à la communauté gaie. Les critiques sont dithyrambiques : on parle d'« un film magistralement mis en scène, interprété de façon poignante par des acteurs surprenants et, malgré le passage d'un média

à l'autre, parfaitement fidèle à l'idée (et au ton, et même à la manière) de son auteur » (Homier-Roy, 1992). On dit aussi que Beaudin a « droit à des félicitations » (Perreault, 1992), qu'il a réalisé « un film vivant et fort. Très fort » (Fourelant, 1992). L'adaptation, qui est très fidèle à la pièce, perd toutefois un peu de son intensité à cause de la transposition historique dont elle est l'objet.

Déjà remarqué pour ses pièces précédentes (qui avaient des thématiques gaies), Michel Marc Bouchard est consacré avec la création des *Feluettes* en 1987, dont Lévesque (1987) dit qu'elle « s'inscrit comme un chef-d'œuvre de la dramaturgie québécoise des années quatre-vingt ». Tour de force formel à cause de sa double mise en abîme, cette histoire romantique, qui se déroule principalement dans le Lac-Saint-Jean de 1912, montre le désir queer de façon sublime. Vallier et Simon, malgré leurs origines différentes, développent une relation amoureuse qui transcende les barrières hétéronormatives, jusqu'à ce que le père de Simon ait vent, par des moyens détournés, des désirs de son fils. Après sa correction, Simon tente d'oublier Vallier, mais leur amour est plus fort que tout. Pour des raisons différentes dans la pièce et le film, Vallier meurt, alors que Simon survit et est envoyé injustement en prison. Le film de John Greyson, tourné en 1996, est lui-même un bijou d'inventivité sur le plan de la mise en scène. Les critiques du Québec sont d'accord pour parler d'« une impressionnante réussite » (Bilodeau, 1996), de « résultats heureux » (Perreault, 1996) et d'« un film maîtrisé mais brûlant; romantique sans sensiblerie. Un film qui, en multipliant les artifices, sonne vrai » (Fourelant, 1996). La presse canadienne est un peu plus dure avec Greyson, parlant d'un film « trivial et mélodramatique [...] qui ne parvient pas à enflammer » (Morrow, 1996), d'un film qui est « facile à respecter mais difficile à aimer » (Groen, 1996). Bien que la

plupart des critiques favorables s'entendent pour parler d'un film « miraculeusement équilibré, finement construit et poli » (Griffin, 1996), ses détracteurs lui reprochent « des tics esthétiques qui contribuent à figer l'œuvre dans un maniérisme assez balourd » (de Blois, 1996). De nombreux prix couronneront la carrière du film et il trouvera sa place dans la cinématographie queer mondiale.

Robert Lepage se livre à une drôle d'adaptation de sa pièce *Le polygraphe*, écrite (avec Marie Brassard) en 1988. La pièce raconte l'enquête qui entoure la mort d'une jeune fille et le test de polygraphe que son meilleur ami François doit subir. Alors qu'une reconstitution de l'histoire est filmée dans la ville et que Marie, la voisine et amie de François, tient le rôle de la victime, on laisse croire à François que son test au détecteur de mensonges n'est pas concluant. On voit la sexualité sado-masochiste de François et celui-ci raconte à Marie le déroulement de ses soirées sexuelles avec d'autres hommes. Le doute qui assaille François le conduit finalement au suicide. Beaunoyer (1988) trouve la pièce froide et pleine de tics lors de son premier passage à Montréal, mais elle sera reçue avec enthousiasme à Paris et à New York. Dans le film de 1996, Lepage élimine toute référence à l'homosexualité de François, le campant clairement comme sujet hétérosexuel. L'effacement de la réalité queer est complet. Les critiques sont plutôt tièdes (et confondues), parlant d'« un exercice de complexité maîtrisé » (Provencher, 1996), d'« une sérieuse inclination pour la complexité » (Defoy, 1997), d'« une œuvre sur la complexité » (Gajan, 1996) et d'« un film intelligent, rigoureux et soigné, mais aussi un peu prétentieux, raide et maniéré » (Privet, 1996).

En 1989, Michel Marc Bouchard frappe à nouveau la scène théâtrale québécoise avec la conclusion de sa tétralogie des Tanguay, *Les Muses orphelines*, une pièce considérée

par certains critiques comme l'une de ses plus achevées (Beaunoyer, 1994). Les quatre enfants de la famille Tanguay se réunissent à l'initiative de la plus jeune, Isabelle, qui leur fait croire au retour de leur mère, qui les a abandonnés il y a vingt ans. Catherine, l'aînée, s'est occupée d'Isabelle et de sa sœur Martine, lesbienne maintenant membre des forces armées, ainsi que de son frère Luc, écrivain raté qu'elle entretient pour le tenir éloigné d'Isabelle. Dans la pièce, on montre Luc habillé la plupart du temps de vêtements féminins, ce qui pose sa sexualité de manière très ambiguë. Dans le film de Robert Favreau, sorti en salle en 2000, Martine est toujours lesbienne, mais Luc est hétérosexualisé, levant toute ambiguïté possible sur son désir et sa sexualité. L'action est transposée à l'époque contemporaine, alors qu'elle se déroulait en 1965 dans la pièce. On a généralement salué le film, parlant de sa « mise en scène à la fois forte et retenue, avant tout sensible » (Tremblay, 2000) et notant que « ces *Muses orphelines* restent tout aussi bouleversantes à l'écran que sur la scène » (Boulanger, 2000).

1989 voit l'arrivée d'un texte majeur de Brad Fraser, *Unidentified Human Remains and the True Nature of Love*, qui donnera une reconnaissance internationale à l'auteur albertain (Morrow, 1993). On a comparé l'atmosphère de la pièce aux *Démons* de Dostoïevsky (Cushman, 1990), entre autres à cause de « l'intelligence sombre et macabre » qui en émane (Nicholls, 1990). La pièce raconte de façon entrecroisée les tribulations amoureuses de plusieurs personnages, dont David, un acteur gai qui est de retour à Edmonton après une escapade torontoise qui n'a pas eu les résultats escomptés sur sa carrière. En amour avec son meilleur ami Bernie (hétérosexuel et tueur en série) et aimé de sa colocataire-ancienne-flamme-meilleure-amie Candy, David est l'objet du désir de son aide-serveur Kane. Ce dernier, à 17 ans, se questionne sur son orientation sexuelle

et sur ses sentiments face à David. Candy, quant à elle, tente une relation sexuelle avec une femme, Jerri, afin de sortir du vide amoureux dans lequel elle se trouve. L'adaptation de Denys Arcand, en 1993, sous le titre *Love and Human Remains*, a connu une large diffusion ainsi qu'un bon succès auprès des publics queer, à cause du personnage de David et du rôle central de la sexualité dans l'intrigue. Les critiques canadiennes sont toutefois unanimement froides. On parle d'un film « inégal et maladroit » (Horton, 1994), d'« un film prétentieux et figé qui semble avoir tout faux » (Stone, 1994), voire d'un film « superficiel » (Groen, 1994) qui rappelle « une chronique des cœurs brisés » (Johnston, 1994). Les réactions au Québec sont plus favorables, alors qu'on décrit le film comme « troublant [...], mené de main de maître » (Privet, 1994), « lucide et criant d'actualité » (Delagrave, 1994).

En 1993, Hilar Litoja écrit *The Last Supper : A Performance of Euthanasia*. Cette pièce, que plusieurs ont jugé « faible » (Groberman, 1993) et « ennuyeuse, à l'intrigue maladroite et aux dialogues forcés » (Theatrum, 1994), sera portée à l'écran l'année suivante par Cynthia Roberts. Ce spectacle intime traite d'un homme atteint d'une maladie dégénérative en phase terminale (qu'on devine être le sida, même si la maladie n'est jamais nommée). Accompagné de son amant et de son médecin, il décide de mettre fin à ses jours, la société fictive dans laquelle l'action est campée permettant l'euthanasie. Si la pièce favorise le partage de la détresse par le biais de l'intimité de la performance, le film a marqué l'imaginaire en utilisant, dans le rôle principal de Chris, l'acteur Ken McDougall, lui-même en phase terminale de la maladie. Il devait mourir quatre jours après la fin du tournage, contribuant à exacerber la puissance de ce film « bouleversant de vérité, de dignité et d'humanité » (Graffin, 1995), qui a remporté un prix Teddy à Berlin.

Brad Fraser écrit en 1994 la pièce *Poor Super Man*, qui se veut, dans la foulée de la pièce précédente, une exploration du désir et de la sexualité. Reçue par les critiques comme « une étude fascinante » (Crook, 1996), « drôle et touchante » (Dafoe, 1996), cette « pièce de théâtre puissamment innovatrice » (Taylor, 1995) met en scène David, un peintre gai en panne d'inspiration, qui décide de prendre un emploi comme serveur pour mousser sa créativité, malgré les réticences de sa meilleure amie Kryla et de Shannon, son colocataire transsexuel séropositif. Il tombera amoureux de Matt, le propriétaire marié du restaurant, et fera de lui une série de peintures exceptionnelles. L'univers de tous les personnages finira par s'écrouler pour permettre de nouveaux recommencements. Fraser a lui-même réalisé l'adaptation de cette pièce « cinématographique » (Taylor, 1995), en 2002, sous le titre *Leaving Metropolis*. Peu apprécié des critiques, qui l'ont qualifié au mieux de « traditionnel » (Knight, 2003) et au pire d'« affreux » (Conlogue, 2003), ce premier essai de Fraser derrière la caméra a connu un bon succès dans les festivals de cinéma queer un peu partout dans le monde (Waugh, 2006).

La face cachée de la lune est un impressionnant spectacle solo et « personnel » (Saint-Hilaire, 2000) de Robert Lepage (qui a interprété le rôle lors de la création en 2000) qui raconte l'histoire de deux frères tentant de se rapprocher après la mort de leur mère. Le personnage principal, Phillippe, tente de terminer une thèse de doctorat sur la conquête de l'espace, tout en préparant un message destiné aux extraterrestres. Son frère André, gai, est un présentateur au canal météo et un menteur superficiel qui se sent profondément inférieur à son aîné. La pièce, considérée comme « un grand moment de théâtre » (Cantin, 2000) et une « magnifique création » (Cassivi, 2001) a été très bien reçue. L'adaptation filmique, « une œuvre inspirée, inventive » (Bilodeau, 2003) réalisée

par Lepage en 2003, reconduit le double jeu par le biais duquel Lepage interprète les deux frères. La réalité d'André trouve plus de place dans le film que dans la pièce et, si elle véhicule quelques clichés, ils sont souvent illustrés de manière brillante et nuancée grâce à la maîtrise de la technique cinématographique, faisant de ce film « un des sommets dans l'œuvre de Lepage » (Carignan, 2003).

Steve Galluccio intègre la scène théâtrale en 2001 avec la création en français, dans une traduction de Michel Tremblay, de sa pièce anglaise *Mambo Italiano*, qui sera jouée l'année suivante en anglais. On note que « la satire porte » (Guay, 2000) dans cette « grosse comédie efficacement écrite et charpentée » (Labrecque, 2000). Angelo et Nino quittent la maison de leurs familles respectives pour emménager ensemble, ce qui va à l'encontre de la tradition de ces Italo-Montréalais. Leurs parents sont dans tous leurs états lorsqu'ils apprennent leur homosexualité et ils mettent tout en œuvre pour les remettre sur le droit chemin. Leurs machinations feront éclater le couple formé par les deux hommes. Angelo trouvera finalement la paix dans l'acceptation de sa différence, alors que Nino réintégrera le moule hétéronormatif. L'adaptation ingénieuse d'Émile Gaudreault, en 2003, sera bien accueillie par le public, peut-être à cause de la réduction de l'intensité dramatique au profit de l'aspect comique, bien que certaines critiques regrettent la « futilité » du film (Bilodeau, 2003).

Enfin, *Le confessionnal*, réalisé par Robert Lepage en 1995, a été inclus dans le corpus parce qu'il reconduit le personnage de Pierre Lamontagne, présent dans *La trilogie des dragons* de Lepage. Sans être une adaptation proprement dite de *La trilogie des dragons*, la présence transfictionnelle du personnage permet d'adjoindre le film à cette étude. Les critiques ont salué de façon unanime ce « film qui fera date » (Provencher,

1995) et « qui force l'admiration » (Privet, 1995), malgré un côté un peu « sage, épuré, [...] assez froid » (Tremblay, 1995). Pierre revient au Canada pour enterrer son père et se met à la recherche de son demi-frère, Marc, qu'il retrouve dans un sauna gai. Marc entretient une relation ambiguë avec un prêtre défroqué et il entreprend, avec l'aide de Pierre, de retrouver l'identité de son vrai père. L'ex-prêtre Massicotte, qui détient ce secret, part pour le Japon en compagnie de Marc, qui finira par se suicider pour des raisons obscures. La représentation du monde des saunas, de même que l'homosexualité de Lepage, en a poussé plusieurs à considérer ce film comme une œuvre importante de la cinématographique queer internationale.

Le découpage

La lecture (et la relecture, et le visionnement, et toutes les opérations hybrides que suscite la mise en contact de deux textes étroitement liés) de ces œuvres a permis de relever quatre champs d'émergence de la signification particulièrement fertiles pour les sujets queer du discours (les personnages) et de la lecture (les lecteurs/spectateurs). Ces thèmes seront explorés à l'aide de la double lunette méthodologique de la théorie queer et de la sémiotique pour montrer comment ils participent à la création de l'identité queer. Le processus d'adaptation permet de créer des significations hybrides, qui sont générées à partir des systèmes sémiotiques du théâtre et du cinéma et qui relèvent des codes de la théâtralité et de la *filmité* pour être bien assimilées. Cette hybridité n'est toutefois pas toujours productive, certaines significations pouvant disparaître lors de l'adaptation. L'analyse de ces variations du sens permet de jeter un regard nouveau sur certains signes spécifiques qui touchent les sujets queer et, par conséquent, sur la mise en place d'un imaginaire social qui rassemble ces sujets sous une ombrelle communautaire. S'il est

impossible de relever toutes les significations inscrites dans les œuvres, ce travail étant accompli de manière personnelle par chaque sujet queer, il est essentiel de faire ressortir les potentialités de la signification qui y sont inscrites. L'accent sera mis sur la perception des transformations que les codes queer subissent de manière générale lors de l'adaptation et, de façon plus particulière, sur la façon dont les sujets queer du discours (et, par leur intermédiaire, les sujets queer de la lecture) appréhendent le monde par le truchement de l'espace, du temps, du corps et de la langue.

Le chapitre qui suit se veut un exposé des principes qui guideront l'analyse tout au long de cette thèse, soit l'hybridité, l'adaptation, la sémiotique et l'imaginaire social. De l'amalgame de ces concepts naît une meilleure compréhension de la façon dont les sujets queer façonnent leur identité et leur subjectivité par le biais des textes culturels, de même qu'un point de vue nouveau sur les facteurs qui facilitent la création d'un esprit de communauté. Il permet aussi de situer de manière plus large les quatre axes d'analyse dans ce contexte.

Les quatre chapitres d'analyse établissent comment les tensions qui sont inscrites dans les œuvres, les intensités ainsi que les étendues spatiales, temporelles, corporelles et langagières ouvrent des espaces à l'intérieur desquels le partage des interprétants entre les sujets du discours et les sujets de la lecture est possible. Le chapitre trois explore comment les sujets comprennent le monde à travers l'espace, par son caractère externe et son étendue, qui leur permet d'établir des champs de profondeur, des horizons qui les situent dans le monde. Les utilisations concrètes de l'espace dans les écrits queer se lient aux usages métaphoriques pour permettre l'émergence d'un concept d'espace qui privilégie les relations qu'entretiennent les sujets queer avec leur environnement. Ce

chapitre met l'accent sur les espaces intimes que se construisent les sujets, sur les espaces communautaires qui permettent la rencontre de l'autre, de même que sur les espaces hostiles à leur présence et à leur épanouissement. L'opposition entre le caractère centripète du théâtre et la tendance centrifuge du cinéma se reflète dans la plupart des cas.

Le chapitre quatre se concentre sur les différentes conceptions du temps qui s'offrent aux sujets queer : l'intensité temporelle permet au sujet de se recentrer et d'élaborer différentes façons d'appréhender le monde tout en restant solidement ancré dans sa subjectivité. La temporalité propre aux sujets queer, moins téléologique que celle des hétérosexuels, les force à trouver des façons alternatives de s'ancrer dans la société. De même, les nouvelles historiographies changent la perception qu'ils ont de leur place dans la grande histoire qu'ils traversent. Les œuvres donnent à voir des ruptures temporelles marquées qui s'articulent autour du moment du *coming out*, de même que des renseignements nécessaires à la mise en contexte d'événements globaux (comme la disparition du pouvoir religieux au Québec ou encore l'épidémie du sida) à l'intérieur de l'histoire personnelle et communautaire. Le *maintenant* de la représentation et le temps malléable du cinéma permettent des effets temporels différents dans les pièces et les films, des effets qui paraissent hybrides une fois l'adaptation complétée.

C'est le rôle du corps dans la création de la signification qui est à l'étude au chapitre cinq. En permettant un rapport au monde sur le mode de l'affect et du percept, le corps se situe à cheval entre l'ordre matériel et l'ordre discursif : c'est le point de croisement des discours et le point d'origine de tout rapport externe. Ce corps permet aux sujets queer d'inscrire leur différence en résistant aux normes du genre qui leur sont imposées. C'est aussi, malheureusement, un objet d'abjection pour la société hétéronormative, un

sentiment déjà présent par rapport à l'acte sexuel, mais qui est accentué depuis l'épidémie du sida. Ce corps *érotique*, comme le cadavre de Loïselle (2002), est bloqué à la frontière entre le théâtre et le cinéma. Enfin, le corps est le site concret des violences qui sont dirigées vers les sujets queer pour les discipliner, des violences qui peuvent aller jusqu'au viol et à la mort.

Le sixième chapitre se concentre sur la langue en tant qu'outil conceptuel par lequel le sujet interprète sa place dans le monde. Si la langue a la double fonction d'expliquer le monde et de l'inventer, elle est surtout un outil de conceptualisation du désir et de son expression. Les sujets queer se réapproprient la langue hétéronormative non seulement pour se décrire à eux-mêmes et mieux comprendre leur différence mais aussi pour communiquer cette différence aux autres sujets queer et ainsi créer des espaces où leur désir peut s'exprimer. La langue demeure toutefois également un véhicule par lequel la violence se propage, qu'elle se manifeste par l'injure, par le mensonge ou par la privation de parole. Le sujet queer se réapproprie la langue afin de dicter les termes de sa réalité.

L'analyse de ces quatre thèmes, piliers de l'identité queer et de la formation d'un imaginaire social permettant de se constituer en communauté, ouvrira la porte à une meilleure compréhension a) des mécanismes qui sous-tendent la différenciation des sujets queer par rapport à la norme hétérogenre; b) des points de rencontre et d'exclusion entre la théâtralité et la filmité; c) de la manière dont les spectateurs/lecteurs sont transformés au contact d'œuvres qui les interpellent.

Chapitre deux

Comprendre les identités queer

« L'hybridité est à la culture ce que
la déconstruction est au discours :
elle transcende les catégories binaires. »
Nederveen Pieterse

Afin de rendre justice à la complexité des objets soumis à l'analyse et à la variété des outils qui seront utilisés, il convient d'adopter une approche flexible et fluide, ouverte à la non-linéarité, et capable d'accommoder le mouvement des perspectives et des lectures avec l'hétérogénéité des œuvres à l'étude. Il n'est pas possible de se jouer des frontières (artistiques, disciplinaires, identitaires, nationales) lorsque celles-ci sont posées comme naturelles, lorsque le cadre est trop strict, imperméable et résistant à la présence de l'autre. La présente étude souhaite examiner le théâtre et le cinéma en utilisant une méthodologie qui aborde la théâtralité et la filmité à partir de l'angle de l'hybridité et qui favorise l'amalgame de perspectives la plupart du temps considérées comme autonomes, antinomiques ou exclusives.

L'hybridité, comme concept sous-jacent à la lecture et à l'analyse, trouve sa place non seulement comme guide méthodologique, mais aussi comme clé permettant une meilleure compréhension des objets qui sont à la base de cette recherche. L'hybridité permet une analyse dynamique qui va au-delà d'une déconstruction des objets en tant que tels : en rendant compte des mouvements de va-et-vient intrinsèques aux relations entre œuvres, cultures, identités et sociétés, elle défait les oppositions binaires qui servent si souvent de base à l'analyse et permet de considérer des alliances inusitées en créant un

« troisième espace » (Bhabha, 1990; Anthias, 2001) qui permet un point de vue particulier, dans ce cas-ci le point de vue de l'adaptation.

Dans un premier temps, ce chapitre propose un survol des différents usages de l'hybridité, qui permettra de saisir les possibilités qu'offre ce concept pour l'étude du théâtre et du cinéma queer. Ensuite, une recension des études sur l'adaptation montrera comment le geste qui permet le passage d'une forme à l'autre est créateur d'hybridité entre les genres du théâtre et du cinéma, comment il appelle une lecture qui tient compte des codes des deux genres artistiques. Suivra un bref exposé des recherches en sémiotique théâtrale et cinématographique qui permettra d'introduire le schéma tensif de Fontanille (1999) et le rôle de l'interprétant dans la lecture des œuvres par les sujets queer. Enfin, le rôle de l'imaginaire social dans la formation des subjectivités queer mènera à la présentation des quatre concepts porteurs d'hybridité mis en lumière dans le corpus par le processus adaptatif, c'est-à-dire l'espace, le temps, le corps et la langue.

L'hybridité

Les définitions courantes de l'hybridité viennent des sciences naturelles, où les croisements entre espèces animales ou végétales (opérés par l'intervention humaine ou par les hasards de la nature) créent de nouvelles entités qui ne cadrent pas dans les systèmes de classification existants. Recréer le système à l'apparition de chaque nouveau croisement étant impossible, l'utilisation de l'hybride permettait de maintenir l'intégrité systémique. On peut aussi retracer les hybrides dans les êtres fantastiques de diverses mythologies, ces créatures composites amalgamant les croyances et les valeurs des sociétés desquelles elles sont issues. Dans cette même veine, la société contemporaine a ses cyborgs, mélanges de vivant et de machine, de nature et de technologie, prototypes

bioniques qui repoussent les frontières de la biologie et de la génétique. Ils sont à la fois un objet de fascination et de crainte, qui illustre bien notre ambivalence face à la course vers l'avant du progrès des ères industrielle et technologique.

On trouve également, depuis déjà plusieurs années, ce concept dans les sphères sociologiques qui s'intéressent aux migrations, à l'ethnicité, à la globalisation ou à la culture. Il permet, par exemple, d'observer une population qui possède un système de valeurs, une culture, bref une certaine identité, et qui se trouve à l'intérieur d'un système partiellement ou complètement différent (Nederveen Pieterse, 1998; Friedman, 1997). Une adaptation est nécessaire pour les populations migrantes qui doivent s'intégrer à une culture (le plus souvent) fortement hégémonique. En fait, culture et identité sont les deux thèmes principaux qui se détachent des écrits sur l'hybridité dans les sciences humaines, deux thèmes intimement liés.

Anthias (2001, p. 625) avance que l'hybridité permet de remettre en question des paradigmes identitaires et de mieux comprendre comment les identités se forment et s'adaptent aux différentes structures de pouvoir auxquelles elles sont soumises. Khayatt (2002) abonde dans le sens de cette affirmation lorsqu'elle témoigne de son propre cheminement identitaire changeant et affirme que : « la fluidité de l'identité permet aux paramètres de la mobilisation de changer, de se développer, de se désintégrer sans nécessairement dissoudre l'identité » (Khayatt, 2002, p. 496, ma traduction). L'hybridité devient ainsi un point de vue à partir duquel le sujet queer peut prendre du recul et porter une réflexion sur lui-même, sur la place mitoyenne qu'il occupe à l'intérieur des structures de pouvoir, et sur les stratégies qu'il met en place pour s'accomplir malgré les tentatives de contrôle des hégémonies en place.

Les identités ainsi (dé)construites sont intimement liées aux relations de pouvoir qui s'inscrivent dans la culture. L'hybridité pose nécessairement la différence comme comparaison, et cette différence en est souvent une de pouvoir (Khayatt, 2002, p. 496). Kompridis (2005) met en garde contre l'effacement des différences que l'hybridité peut amener, contre l'usage abusif du concept, qui pourrait mettre en péril notre compréhension des relations de dépendance et d'interdépendance qui permettent au sujet de se définir, de se mettre en mots et de lutter pour la reconnaissance de son identité. Il appelle à un engagement du discours sur l'hybridité dans la culture et à une responsabilisation des individus par rapport à leur histoire : l'hybridité ne doit pas devenir une nouvelle hégémonie qui tente d'effacer le passé, mais plutôt une façon pour le sujet de lire l'histoire de façon plus riche, plus nuancée et plus consciente de la différence (toujours présente) de l'autre.

Jan Nederveen Pieterse (2001) propose une illustration fort convaincante des principales utilités du concept : pour lui, la principale force de l'hybridité est la façon dont elle rend problématique des frontières qui ont été, et qui sont toujours, présentées comme essentielles (2001, p. 220). Notre système conceptuel, basé sur les oppositions binaires, repose sur des catégories bien définies aux limites relativement stables (femme/homme, gai/hétérosexuel, théâtre/cinéma). Cette stabilité donne l'impression que les frontières qui démarquent les catégories existent depuis toujours et qu'elles ne changent pas, qu'elles ne doivent pas changer. L'hybridité constitue une solution de rechange par rapport à la normalisation des frontières, elle permet de remettre en question des catégories qui se veulent immuables et qui se refusent à tout regard réflexif, qui résistent à l'exposition de leur construction.

Nederveen Pieterse rappelle que pendant longtemps, les hybrides ont été vus comme une menace, comme une contamination et une aberration de la nature. En fait, il n'est pas nécessaire de remonter le temps pour trouver des exemples de discrimination envers les sujets hybrides, le concept de Québécois pure laine⁶ étant encore bien vivant de nos jours, comme le montre le débat actuel au Québec sur les accommodements raisonnables (Bouchard et Taylor, 2008). Comme le concept de race qui était central aux temps coloniaux notamment par l'interdit de l'hybridité raciale, le genre est encore aujourd'hui posé comme naturel et immuable, laissant de nombreux sujets queer à la merci des discours hégémoniques. Kompridis émet toutefois une mise en garde envers une hybridité qui peut essentialiser l'anti-essentialisme et ainsi refuser la différence (Kompridis, 2005, p. 322), ce qui aurait pour effet de nier la complexité du rapport à l'Autre.

L'hybridité n'est bien entendu utile que si elle est mise en contraste avec les notions de frontière, de pureté et de hiérarchie (Nederveen Pieterse, 2001, p. 226) qui, elles aussi, sont dépendantes de leurs classifications rigides. Sans l'hybridité, ces concepts demeureraient incontestablement dominants, une vision que Kapchan et Strong (1999, p. 243) corroborent en affirmant que l'hybride n'a de puissance que celle de la transgression qu'il menace de mettre en branle. Stross (1999) abonde également en ce sens, notant que ces transgressions ont forcé la révision du concept de pureté en le remplaçant par celui de la vigueur de l'hybride, qui donne aux entités mixtes des qualités multipliées plutôt que diminuées. Cette vigueur n'est pas sans rappeler la place que ménageaient les premières nations à ceux habités par deux esprits (*two-spirited people*), à qui l'on confiait les rôles

⁶ Se dit de Québécois de souche canadienne-française.

de chaman, de guérisseurs, et de guides spirituels.⁷ On peut aussi penser à l'avant-garde des arts de la scène (Denis Marleau, Robert Lepage, Michel Lemieux et Victor Pilon), qui marie les codes du cinéma et du théâtre pour réinventer les pratiques scéniques.

Nederveen Pieterse rappelle que l'hybridité conteste l'imperméabilité des catégories et que le genre, la classe, la race, la nation, etc. sont des hégémonies qui reposent toutes sur l'exclusion au profit d'un seul groupe. Il note que :

« la reconnaissance contemporaine de la mixité des origines et des lignages indique un changement fondamental dans les subjectivités et dans les consciences qui est lié, bien entendu, à des changements fondamentaux dans les structures et dans les pratiques. Cela indique un éthos différent qui, avec le temps, se traduira par des institutions différentes. Voir ceci comme insignifiant est lire l'Histoire de façon profondément erronée » (Nederveen Pieterse, 2001, p. 227, ma traduction).

Les transgressions que propose l'hybridité permettent ainsi de changer les façons de percevoir le monde et donnent aux sujets qui se situent dans les zones liminaires (du genre, par exemple) des outils pour changer leur situation. Elle s'ancre dans le contexte social en donnant une voix à des sujets qui, par leur positionnement au croisement de plusieurs catégories, sont victimes d'un effacement identitaire et ont toutes les difficultés à se faire entendre. L'hybridité reconnaît la mixité et ne tente pas de gommer un aspect identitaire au profit d'un autre. Elle n'est pas qu'un résultat de l'affaiblissement de l'hégémonie occidentale sur le monde, mais elle s'applique aussi à toutes sortes d'autres hégémonies qui créent des frontières et tentent de les garder étanches (Nederveen Pieterse, 2001, p. 228). Les mythes de pureté raciale, de classes sociales supérieures ainsi que l'hétéronormativité sont autant d'hégémonies qui sont minées par le foisonnement des hybrides et la contestation du statu quo. Les nouvelles approches interdisciplinaires, à

⁷ À ce sujet, voir JACOBS, Sue-Ellen, Wesley THOMAS et Sabine LANG (éd.) (1997). *Two-Spirit People: Native American Gender Identity, Sexuality, and Spirituality*, Urbana, University of Illinois Press.

l'intérieur desquelles cette thèse s'inscrit, participent également à ce mouvement de décloisonnement.

Si la théorisation de l'hybridité relève d'intellectuels, ils s'inspirent des faits observés sur le terrain, d'expériences quotidiennes des populations et d'objets qui font face à de vraies frontières (nationales, culturelles, disciplinaires) ainsi que des conséquences qui découlent de la contestation de ces frontières. Nederveen Pieterse (2001, p. 229) rappelle aussi que l'homogénéité n'est pas un préalable à la cohérence d'un groupe, ce qui est une des revendications principales d'une hybridité qui reconnaît les différences, les accepte et les met en relation.

L'hybridité s'avère un concept fort utile pour déstabiliser les catégories rigides (du genre, des arts, de l'identité) et pour apporter une meilleure compréhension de « la place (politique et culturelle) à laquelle les identités qui participent à plus d'un système peuvent aspirer » (Nederveen Pieterse, 2001, p. 230, ma traduction). L'hybridité sera utilisée au niveau théorique afin d'établir son utilité comme outil analytique, de même qu'au niveau normatif pour critiquer les frontières, célébrer la mixité et exposer les relations de pouvoir des hégémonies en place (Nederveen Pieterse, 2001, p. 238). La discussion du corpus posera les adaptations comme des objets d'analyse hybrides qui révèlent les transformations des possibilités de lecture offertes aux sujets queer et l'impact possible de ces transformations sur la réitération d'identités et de subjectivités queer cohérentes.

L'adaptation

Les écrits qui traitent de l'hybridité ne se limitent pas aux sciences sociales. Depuis longtemps, dans le domaine des études littéraires et cinématographiques, une attention particulière est accordée à la source des œuvres, à leur inspiration. Perpétuant une image

romantique de la création en tentant de trouver le siège de l'inspiration artistique, ces approches ne permettent pas de construire une réflexion solide sur l'œuvre en tant que telle. L'adaptation de formes littéraires au cinéma est en soi un geste créateur d'hybridité; bien que le texte d'origine conserve son intégrité et que le film qui résulte de l'adaptation soit matériellement identique aux autres films, une transformation s'opère lors du processus. L'adaptation d'œuvres théâtrales au cinéma déclenche un mouvement qui permet le passage de certains codes d'un système à un autre. André Helbo (1997) pose d'ailleurs la théâtralité et la filmité comme des concepts non étanches et non exclusifs dont on retrouve des traces dans d'autres formes d'art. Les films adaptés d'œuvres théâtrales sont des porteurs flagrants de cette hybridité des codes, ce qui leur confère un potentiel sémiotique accru. Ce n'est toutefois pas le point de vue de toutes les études sur l'adaptation qui se divisent en trois grands courants : les études pratiques, les études comparatives et les études des processus de l'adaptation; elles considèrent presque toutes l'objet théâtral et l'objet filmique comme des entités idéalement séparées.

Le marché des adaptations cinématographiques est énorme. Certains avancent même que la moitié des œuvres cinématographiques auraient une origine littéraire, et qu'un roman sur cinquante voit ses droits achetés en vue d'une adaptation cinématographique (Ray, 2000, p. 50, note 14). Il n'est donc pas étonnant que plusieurs personnes s'intéressent aux adaptations dans le but d'écrire un scénario tiré d'ouvrages littéraires, et qu'une bonne partie des écrits qui traitent de l'adaptation soient des guides qui expliquent comment réaliser une bonne adaptation. Même si un bon nombre de ces guides consistent simplement en un assemblage de formules permettant d'écrire un scénario le plus conforme possible aux normes du cinéma commercial (Brady, 1994; Seger, 1992),

d'autres profitent de l'occasion pour développer une réflexion sur la narratologie, sur la construction des récits et sur l'analyse formelle. S'adressant aux scénaristes en devenir, ils offrent tout de même une réflexion sur la pratique adaptative.

Un autre champ florissant des études sur l'adaptation est celui des études comparatives (longtemps menées au sein des départements de littérature comparée), soit l'analyse des différences entre l'œuvre littéraire et l'œuvre filmique. Ray (2000) dénonce d'ailleurs le fait que les pressions de publication que subissent de nombreux chercheurs universitaires ont engendré une profusion d'articles qui se basent sur des études de cas individuels sans vraiment développer de nouvelles connaissances, confinant le champ des études sur l'adaptation à un stade préparadigmatique (Ray, 2000, p. 44). Pendant longtemps, l'évaluation était menée à l'aune de la fidélité, empêchant une véritable réflexion de prendre son essor. Ces études comparatives, bien qu'utiles pour en apprendre un peu plus sur les œuvres analysées, demeurent toutefois limitées⁸.

Devant cette impasse, de nombreux chercheurs ont entrepris d'explorer de nouvelles avenues afin de rendre compte de la productivité de l'adaptation. Les miscellanées s'éloignent de la notion de fidélité pour explorer, par exemple, l'intertextualité (Naremore, 2000) et les divers aspects du récit (Mercier et Pelletier, 1999). Le scénario suscite un regain d'intérêt (Larouche, 2003) et on commence à analyser les différentes versions du scénario (Véronneau, 2003), sa spécificité (Larouche et Cardinal, 2003) et ses modes de lecture (Raynaud, 1990). Knopf (2005), quant à lui, entreprend de regrouper des textes fondateurs sur l'adaptation du théâtre au cinéma afin de fournir aux intéressés une base commune à partir de laquelle aborder le phénomène. Robert Stam publie de son côté une

⁸ Pendant de nombreuses années, les études sur l'adaptation ont été considérées comme le parent pauvre des études littéraires et cinématographiques, des journaux comme *Literature and Film Quarterly* se bornant à publier une étude de cas après l'autre.

série de trois ouvrages, chacun offrant un point de vue différent sur l'adaptation (Stam, 2005; Stam et Raengo, 2004, 2005). Ont aussi fait leur apparition, au Québec, des projets de recherche ayant pour objectif de retracer l'histoire de l'adaptation (Gagnon, 2003) ainsi que la réception critique des diverses œuvres adaptées (Cardinal, 2003).

D'autres ouvrages se livrent à des études de cas qui sont le lieu d'une réflexion approfondie sur la nature des œuvres adaptées. André Loïselle (2003) traite de l'adaptation du théâtre canadien et québécois de manière éclairée afin de montrer comment l'espace clos de la représentation théâtrale est difficile à faire éclater lors du passage à l'écran, ce qui lui fait dire que les œuvres demeurent ancrées dans la scène (*stage-bound*) et que la théâtralité liée aux contraintes spatiales peine à se faire oublier. Peter Dickinson (2006) utilise un corpus littéraire canadien pour explorer les genres (littéraires et cinématographiques) et leurs rapports aux identités genrées (féminité, masculinité, corps queer, lesbianisme, ethnicité, etc.). Ces études de cas font le pont entre l'analyse comparative et l'analyse des processus à l'œuvre lors de l'adaptation.

D'autres encore se concentrent sur les mécanismes à l'œuvre dans l'adaptation et se livrent à l'analyse des différents systèmes des récits. Bon nombre de ces écrits proviennent d'Europe francophone et participent à la tradition d'analyse littéraire bien établie dans cette région. Ils brossent des portraits complets des différents processus qui ont cours lors de l'adaptation et participent, par la même occasion, à une meilleure compréhension des genres artistiques qui subissent les transformations. En plus des travaux qui visent à recenser les différentes approches théoriques et à proposer de nouvelles pistes d'études (Stam, 2000), on trouve des exposés globaux des opérations adaptatives (Serceau, 1999; Clerc et Carcaud-Macaire, 2004) de même que des analyses

plus pointues qui se penchent sur les systèmes du récit (Gaudreault, 1988) ou qui élaborent des parallèles entre la transécriture (Gaudreault et Groensteen, 1998) et la traduction (Catrysse, 1992) comme métaphores de l'adaptation. Encore une fois, des études de cas servent à l'élaboration de ces nouveaux regards sur l'adaptation : Catrysse utilise le film noir américain pour étayer sa théorie et Chateau et Jost (1979) explorent le cinéma de Robbe-Grillet et ses racines dans le nouveau roman pour asseoir leur argumentation.

Les études de Catrysse, de Gaudreault et de Chateau et Jost trouvent leurs racines dans la sémiotique et fondent leur approche sur un corpus littéraire principalement romanesque. D'autres auteurs misent sur des formes littéraires spécifiques, comme le théâtre (Törnqvist, 1991; Helbo, 1997), et mettent à l'avant-plan les relations qu'entretiennent les deux formes. Les travaux de Helbo, en particulier, approfondissent les aspects de la notation et des équivalences lors du processus d'adaptation. Par son analyse de la production des significations par l'image, Helbo trace les « itinéraires de traverse » qui se démarquent lors de l'adaptation, et ce, tant au niveau de la production que de la réception. Le dialogisme dans lequel les œuvres adaptées s'inscrivent ouvre une démarche spectaculaire unique qui permet le foisonnement des interprétations et une résistance à une lecture fermée ou vraie. La notion d'intertextualité est très importante pour Helbo (dans la foulée de Kristeva et de Genette), qui s'en sert pour observer différentes opérations (ajout, retrait, altération, amalgame) qui modifient les formes de l'expression et du contenu. Le théâtre et le cinéma (ainsi que les concepts afférents de théâtralité et de filmité) ne sont pas des formes imperméables; elles subissent l'influence d'autres systèmes artistiques et déteignent l'une sur l'autre. Le théâtre présente souvent

des traits associés normalement à la filmité et vice-versa. Helbo propose d'utiliser le geste adaptatif pour mieux cerner la spécificité des deux genres engagés dans le processus : les particularités n'émergent pas en traçant des frontières rigides, mais plutôt en refusant la pureté des formes et en favorisant une dynamique de la signification qui trouve sa force dans l'hybridité des formes.

Helbo accorde aussi une grande place au discours et à ses différentes manifestations dans le théâtre et le cinéma. Le spectateur participe à la fiction de façon différente selon l'objet spectaculaire et les configurations sociodiscursives qui y sont à l'œuvre. Le texte et le paratexte guident la mise en images et les tensions entre le visible et le lisible qui résultent de ce passage sont différentes au théâtre et au cinéma, ce que l'adaptation met en valeur. Ces différences ne doivent toutefois pas laisser supposer qu'il est impossible de trouver des points communs d'où émerge en partie la sémiotique. L'ouvrage d'Helbo est fondé sur des prémices sémiotiques et, comme il le souligne :

« par-delà le croisement d'écritures, [l'adaptation du théâtre au cinéma] pose le problème plus général qu'affronte la sémiotique : celui de l'espace énonciatif, du trajet cognitif et passionnel, de la base perceptive, des métamorphoses du sens » (Helbo, 1997, p. 123).

Les processus de création des significations lors de l'adaptation sont ainsi inextricablement liés aux problématiques de la sémiotique actuelle, et un regard sur l'état des études en sémiotique (plus particulièrement sur le schéma tensif et sur l'interprétant) s'impose avant de poursuivre.

La sémiotique

Un grand nombre des ouvrages qui traitent de la sémiotique théâtrale le font sous l'angle de la sémiotique linguistique et portent l'empreinte des développements qui ont émergé de cette approche. Le système relativement clos du langage pousse à rechercher

la création des significations à l'intérieur des systèmes textuels et discursifs qui composent l'œuvre théâtrale, que ce soit le texte dramatique, la représentation théâtrale ou les liens qui les unissent. Ces systèmes sont envisagés comme relativement clos et achevés. On cherche à identifier les mécanismes de signification des œuvres théâtrales et à ériger des systèmes généraux qui rendraient compte des structures de la signification (Aston et Savona, 1991; Helbo et coll., 1991). Les tentatives de décomposer le texte dramatique et la représentation en plus petites unités significatives, équivalentes à la première articulation du langage, se heurtent rapidement à l'hétérogénéité des systèmes sémiotiques et à l'impossibilité d'effectuer un découpage clair qui peut être réutilisé (Kowzan, 1992, 1992a). Certains auteurs favorisent l'application de théories de la communication et l'identification de codes qui facilitent la lecture pour le spectateur (Elam, 1980) sans toutefois inclure expressément ce dernier dans le processus de signification. Ubersfeld (1978, 1981, 1996) propose de voir le texte dramatique comme étant troué, c'est-à-dire rempli d'indéterminations que seul le texte de la représentation peut actualiser, concrétiser. Le texte serait ainsi un canevas sur lequel tracer la représentation, un ensemble de lignes directrices qui guident le metteur en scène, qui contient ce qui doit être représenté. La représentation est pour Ubersfeld une écriture sur une écriture, un palimpseste obligé. Elle développe les mécanismes sous-jacents à la lecture, mais le travail du spectateur, son rôle dans l'interprétation reste marginal dans sa pensée. Il en est de même pour Fischer-Lichte (1992) qui, en complément des bases solides qu'elle met en place pour expliquer la production de la signification au théâtre, accorde un rôle au spectateur dans la création de la signification, sans toutefois l'approfondir. Les recherches de Metz (1971, 1972, 1977), du côté de la sémiotique du

cinéma, cadrent dans ces méthodologies, lui qui s'est penché surtout sur le statut du cinéma comme langage, sur le récit filmique et sur les liens entre la signification au cinéma et la psychanalyse. Patrice Pavis se démarque de ces études en mettant l'accent sur les relations que les textes spectaculaires entretiennent avec d'autres textes. Bien que la plupart des ouvrages mentionnés plus haut ménagent une place à l'intertextualité, Pavis (1990, 1996) la met à l'avant-plan. Tout de même ancré dans une certaine tradition linguistique, Pavis propose un réseau ouvert et cohérent, qu'il base sur des vecteurs, afin de rendre compte de l'émergence de la signification dans les œuvres. Ces vecteurs permettent d'expliquer le mouvement et les différentes combinaisons qui sont à l'œuvre à l'intérieur du texte, tout en permettant une ouverture à d'autres méthodologies, comme les théories sociosémiotiques, anthropologiques et phénoménologiques (Pavis, 1996).

D'autres sémioticiens s'ancrent davantage dans les théories peirciennes pour tenter d'expliquer la sémiologie théâtrale. Le signe triadique de Pierce met au centre du signe la notion d'interprétant, soit la réaction relationnelle que suscite le signe chez le lecteur/spectateur. De Toro (1995) reconnaît la place de l'interprétant, de même que Carlson (1990) et Melrose (1994). Ce rôle se trouve également chez Fontanille (1999), qui parle de la sémiotique comme de « l'expérience humaine qui consiste à produire ou à interpréter quelque chose de signifiant » (Fontanille, 1999, p. 7). Il met de l'avant une méthode pour analyser le discours en acte, pour orienter l'analyse non plus uniquement sur la recherche du sens à l'intérieur de textes fermés et finis, mais bien sur la façon dont le sujet du discours (le personnage qui doit trouver un sens à son univers fictionnel) se transforme selon les degrés d'intensité et d'étendue qui le lient aux événements qui le traversent et qui lui permettent de les interpréter. Ce n'est plus la transformation achevée

qui est au centre de l'analyse, mais bien le processus qui amène à cette transformation, aux effets qui découlent des événements auxquels le sujet du discours est soumis. Les travaux de Franceœur (2000) permettent de lier ces processus signifiants qui affectent les sujets du discours aux changements provoqués chez le sujet lecteur/spectateur⁹, comme il en sera question plus loin.

Fontanille propose de considérer les relations que le sujet entretient avec son environnement en termes de degrés de présence, selon la perception du monde que le sujet construit. Cette optique phénoménologique (qui privilégie le corps comme centre premier du contact avec l'environnement) s'organise autour de ce que Fontanille nomme le schéma tensif. Selon ce schéma, l'appréhension du monde (la proprioception) se fait en opposant ce que le sujet sait, ce qui fait déjà partie de son bagage d'interprétants (intéroception) et les signaux que son environnement lui envoie (extéroception). La tension qui naît entre ce que le sujet s'attend à expérimenter (la visée, qui a trait à l'intensité de la perception) et ce qu'il parvient à expérimenter (la saisie, liée à l'étendue de la perception) est fondamentale à l'émergence du sens. C'est en tentant de réconcilier l'écart entre la visée et la saisie que le sujet s'engage dans le processus interprétatif.

Le sujet ressent ainsi les événements auxquels il est soumis avant d'en saisir le sens. Ces divers degrés de présence des événements sont vécus par le sujet selon leur mode d'existence (virtuel, potentiel, actuel, réel) et lui permettent de les interpréter (Fontanille, 1999, p. 10). De même, le statut du personnage narratif n'est pas fixe, son identité évolue selon le déroulement du récit : « il est le vecteur d'une identité en construction, qui se nourrit du changement même » (1999, p. 11). Si cette identité se

⁹ Étant donné l'hybridité des œuvres qui constituent le corpus de cet ouvrage, les termes *lecteur* et *spectateur* seront souvent utilisés de façon interchangeable.

développe selon le degré de présence des événements perçu par le personnage, c'est parce qu'il est également soumis à l'affectivité, et que tout s'organise autour d'un corps qui ressent les variations de l'intensité et de l'étendue de la présence, produisant ainsi chez le personnage des effets émotionnels, affectifs et passionnels. Particulièrement important dans l'analyse tensive, le *point de vue* colore subjectivement le discours (1999, p. 41) :

« Mettre en œuvre explicitement un point de vue dans un texte, grâce aux actes perceptifs et cognitifs qui le caractérisent, [...] c'est en somme mettre en scène l'invention de la signification et son origine perceptive et émotive et, par conséquent, ancrer le sens dans le sensible » (Fontanille, 1999, p. 43).

Les variations de point de vue entre les œuvres théâtrales et les films qui composent le corpus de cette étude permettent de voir comment les sujets du discours (et, comme nous le proposons, les sujets lecteurs/spectateurs) n'ont d'autre choix que de modifier leurs réactions face aux événements auxquels ils sont confrontés. Suivant que les textes adoptent, selon la dénomination de Fontanille, une stratégie englobante, élective, cumulative ou particularisante (caractérisées par des degrés variables d'étendue et d'intensité), la signification se construira de façon différente et changera les perceptions, la formation de l'identité et l'affect du sujet du discours.

L'organisation du discours en acte dans le corpus, selon différents degrés d'intensité et d'étendue, servira de base à l'analyse de l'adaptation. En effet, les personnages sont souvent soumis à des situations similaires dans l'œuvre source comme dans l'œuvre adaptée, les différences étant difficiles à mesurer. Le schéma tensif, en reconnaissant les variations d'intensité et d'étendue ressenties par les personnages, permet une comparaison efficace entre les œuvres, que ce soit par les variations de points de vue, d'émotions ou de saisies impressives. La saisie impressive, selon Fontanille (1999, p. 227), « permet la manifestation directe de la relation sensible avec le monde » et donne

accès aux valeurs présentes dans le discours. Fontanille propose plus particulièrement de rechercher les esthésies dans l'analyse du discours, tout en relevant que celles-ci ne sont pas présentes dans les grandes articulations du discours, mais plutôt dans les décalages et dans les fragments. Le geste adaptatif est particulièrement propice à l'identification des esthésies lors du changement de discipline : il permet de relever les variations des imperfections de présence, les tensions entre ce qui est saisi et ce qui est visé. En comparant les imperfections ressenties par les personnages des pièces et des films, il devient possible de cerner les différences dans l'émergence des significations et l'effet qu'elles ont sur la formation identitaire des sujets.

Le discours en acte de Fontanille situe l'émergence de la signification dans la proprioception qui s'opère chez les sujets du discours. Le lecteur/spectateur, par sa lecture des significations et sa mise en rapport avec les sujets du discours, est influencé lui aussi par ces variations. Francœur soutient que « l'interprétation des spectacles se voit nécessairement orientée vers un savoir-être du spectateur » (Francœur, 2002, p. 45) et que les signes qui sont montrés au spectateur provoquent des effets réels (des interprétants) chez lui, effets qui s'immiscent par la brèche du théâtre. Il avance aussi que le spectateur de théâtre (et j'ajouterais le spectateur de cinéma) est toujours marqué par son expérience de l'objet artistique et par son contact avec les sujets du discours : « il n'a plus dans son outillage mental les mêmes signes, leur organisation s'en est trouvée modifiée, ne fût-ce que d'une manière infime, il n'est plus le même » (Francœur, 2002, p. 157). Le corps du spectateur, projeté dans l'univers de la fiction par une brèche, partage l'expérience proprioceptive des sujets du discours. Ce partage se fait, pour reprendre les termes d'Helbo, cités plus haut, par un investissement dans l'univers énonciatif, par la

reconnaissance du trajet cognitif et passionnel des personnages, par une mise au diapason des bases perceptives et par une sensibilité accrue aux métamorphoses du sens.

Cette pénétration du spectateur dans l'univers de la fiction est aussi expliquée par Mikhail Iampolski (1998) au cinéma. Selon lui, lorsque la mimesis d'une œuvre est fracturée, on assiste à une émergence de la sémiologie (comme dans le cas des esthésies, localisées dans les ruptures du texte). Le lecteur doit faire appel à toutes ses capacités interprétatives pour résoudre le décalage et restaurer la linéarité du récit. Ces efforts intertextuels du lecteur, qui doit puiser à même ses textes intérieurs pour imposer un nouvel équilibre, enrichissent la signification des œuvres (Iampolski, 1998, p. 30-31). Le sujet lecteur se lie au sujet du discours pour créer la signification (qui n'est jamais tout à fait arrêtée), établissant un lien dialogique par l'intermédiaire de ses facultés intertextuelles.

En analysant les adaptations cinématographiques d'œuvres théâtrales queer, nous pourrions relever les moments de rupture où l'émergence de la signification nécessite un investissement du spectateur dans l'univers des personnages. Nous rechercherons principalement les décalages qui touchent les significations identifiées par la littérature comme importantes pour les sujets queer ou spécifiques de leur statut minoritaire. Ces esthésies se situent à l'intersection des objets théâtraux et cinématographiques, brouillant les frontières entre les deux systèmes sémiotiques et déstabilisant le processus interprétatif. Ces points de rencontre de la théâtralité et de la filmité forcent le spectateur à se questionner sur la relation que les sujets du discours entretiennent avec leur environnement, une relation marquée par des degrés de présence et des points de vue qui divergent parfois. L'hybridité alors créée peut être positive (si les significations qui en

résultent sont plus riches, on dira que l'hybridité des formes a réussi); négative (si les significations sont effacées, on dira que l'hybridité a échoué); ou neutre (si les significations demeurent les mêmes ou si elles sont remplacées par des significations équivalentes). Toute disparition des significations queer sera décriée, en raison de leur rareté et de leur rôle essentiel dans la constitution volontaire des sujets en communautés.

La formation du sujet queer

Pour identifier les significations essentielles à la formation de l'identité queer, il faut bien comprendre comment le sujet se constitue individuellement et collectivement. Le théâtre et le cinéma sont deux manifestations de la sphère culturelle qui participent activement et de façon intertextuelle à la formation de l'idée que le sujet se fait du monde, qui mettent en scène des « récits d'appartenance »¹⁰ (Anthias, 2001, p. 633). Or, le sujet queer doit se (trans)former à une étape avancée de sa vie, et la nouvelle idée qu'il se fait de lui-même doit s'insérer de façon relativement consciente dans l'identité qu'il s'est forgée inconsciemment au cours de son existence. Le sujet doit, par conséquent, apprendre à être gai ou lesbienne, apprendre sa différence et l'intégrer, trouver ce que veut dire être gai pour lui ou pour elle, et ce, en glanant les informations là où elles sont disponibles. Cette position-sujet se précise à l'intérieur d'une hégémonie hétéronormative, de savoirs-pouvoirs bien ancrés et en partie assimilés par le sujet. Ce dernier est ainsi brimé et réprimé, mais sa participation obligée à l'idéologie dominante lui permet de l'observer d'un point de vue privilégié et possiblement subversif. Il peut alors rechercher les traces des significations qui ont été déposées dans le cinéma et le théâtre par d'autres qui occupaient une position queer similaire à la sienne et ainsi participer à l'édification non seulement de sa position-sujet « améliorée », mais aussi à

¹⁰ Traduction personnelle de *narratives of belongingness*

celle de la communauté qui lui transmet ses codes. Comme le dit Kompridis (2005, p. 329, ma traduction) :

« Le but n'est pas une maîtrise illusoire du langage de l'auto-inscription, mais une compréhension plus ouverte et réfléchie sur les relations de dépendance et d'indépendance par lesquelles nous acquérons les mots qui nous parlent, les mots qui révèlent et distordent ce que nous sommes ».

Max Kirsch (2000, p. 23) note que même en dehors des structures dominantes du pouvoir, certains savoirs alternatifs se développent et cherchent à trouver d'autres explications au monde que celles qui sont données par les idéologies dominantes. Ces « savoirs locaux » permettent, selon lui, une forme de résistance qui peut opérer contre les structures dominantes du pouvoir; ils forment la base de l'histoire des communautés et, à travers les expériences vécues, ils donnent le pouvoir et la force d'agir pour soi et selon soi (Kirsch, 2000, p. 23-24). Les « savoirs locaux » semblent fournir les outils nécessaires à une déstabilisation des forces binaires hégémoniques et fonctionner à la fois dans les sphères théoriques et politiques. Si ces savoirs locaux sont en effet portés (et générés) par l'individu et sa communauté, ils permettraient d'expliquer plus en détail la formation de l'identité et d'un esprit communautaire, ainsi que l'apparition d'un imaginaire social queer spécifique.

La définition d'une « culture gaie » est une entreprise risquée, le concept de culture pouvant être repris par les discours majoritaires, qui regroupent les différences en les effaçant. Le terme est trop monolithique et enfermant pour certains, jouant le jeu de l'hétéronormativité et de l'hétérocentrisme. D'autres ne s'identifient pas à l'aspect communautaire, mais s'identifient tout de même comme gai(e)s. Certains y voient une affiliation géographique, culturelle, historique, sexuelle, sociale, activiste, humanitaire, répressive, etc., tout cela décliné sous des combinaisons variables. Peu importe la

définition, la culture gaie s'inscrit à l'intérieur de la culture hégémonique à transformer : « une condition pour transformer de façon autocritique la culture à laquelle nous appartenons de façon complexe est de la réclamer pour soi » (Kompridis, 2005, p. 340, ma traduction). Cette réclamation se fait par des gestes individuels, posés par des gens qui célèbrent le respect des différences.

Les savoirs locaux créent des stratégies de résistance et des signes de reconnaissance qui sont partagés par ceux qui les vivent et qui sont transmis de personne en personne en tant qu'expériences significatives, et de génération en génération, en tant qu'élément éducatif, unificateur et de continuité. Ces codes, véhiculés par des canaux qui acceptent les significations multiples, hybrides, en viennent à former un imaginaire collectif ou social qui, lorsqu'il est partagé par un groupe assez grand, acquiert une force critique. Ils sont constitués à partir des savoirs locaux individuels et identitaires et deviennent, une fois partagés par un ensemble socialement cohérent, un savoir local plus englobant, pouvant aller jusqu'à transformer les idéologies dominantes et les institutions qui les soutiennent. C'est ainsi que les membres de la communauté gaie vont souvent rechercher certains codes de représentation dans les textes culturels (comme au théâtre et au cinéma), et vont partager leurs découvertes et construire des significations communes et nouvelles. Dans une communauté minoritaire opprimée, le partage même de ces codes devient souvent une façon de survivre et de résister à l'assimilation ou à la répression en brisant l'isolement dans lequel l'individu se trouve. Les savoirs locaux, une fois regroupés, deviennent une force collective dans laquelle l'individu peut puiser. Certains codes passent ainsi de lecteur en lecteur, puis perdent parfois leur référent littéraire et entrent dans l'imaginaire social du groupe en tant que trace; ils deviennent alors

formateurs de l'identité et enrichissent le bagage des sujets, ouvrant les œuvres à des possibilités de lecture uniques et subversives.

L'imaginaire social est un concept passe-partout qui relève souvent plus du savoir intuitif que du savoir académique. Patrice Leblanc (1994) offre un survol intéressant des diverses définitions de l'imaginaire avancées par différents penseurs. Le découpage auquel il s'adonne se base principalement sur les écrits de Bronislaw Baczko (1984) et de Cornélius Castoriadis (1975). Leblanc en vient à la conclusion que « l'imaginaire social est ainsi l'élément qui fournit à chaque société les réponses aux questions qu'elle se pose quant à son identité, sa place dans le monde, ses besoins, ses désirs, etc. » (Leblanc, 1994, p. 426). En considérant les communautés queer comme un sous-groupe social, il est possible d'analyser les façons selon lesquelles leur imaginaire social se construit. Cet imaginaire se développe toujours par des représentations qui sont regroupées dans quatre grandes catégories, soit l'utopie; la mémoire collective; les mythes et la religion; et les idéologies. Ces catégories offrent chacune une perspective spatiotemporelle différente du monde et entrent toutes dans la définition de l'imaginaire social d'un groupe, car « ce n'est pas parce qu'elle porte sur l'histoire, sur les projets, ou encore sur l'organisation d'une société qu'une représentation est sociale, mais parce qu'elle est ancrée dans la vie même d'une société » (Leblanc, 1994, p. 431).

Née dans l'imaginaire de plusieurs individus, l'utopie permet d'imaginer une identité, une façon d'être différente de celle qui est normativisée.

« L'utopie est une entreprise collective. Bien qu'elle puisse être au départ le rêve d'une seule personne, l'utopie est toujours un projet qui en dernière instance vise les autres. Elle cherche en effet toujours à remodeler les rapports sociaux et à proposer une nouvelle organisation de la société » (Leblanc, 1994, p. 418).

L'utopie devient le canevas sur lequel des projets sont échafaudés afin de construire un monde où le plus grand bien de tous serait la priorité, où la gouvernance serait sans défaut. Le présent et le passé servent d'appui à la constitution d'une société plus parfaite, tendant vers l'idéal. L'utopie est d'abord et avant tout une représentation, ce qui la fait passer du côté de l'imaginaire :

« Par ailleurs, cet imaginaire est social parce que, d'une part, il a comme objet les rapports sociaux qui la constituent et, d'autre part, parce que cette représentation est souvent partagée par une pluralité de personnes et peut donner forme à leurs actions ou orienter celles-ci » (Leblanc, 1994, p. 419).

Les sujets queer utilisent ces utopies pour se construire un projet communautaire commun, un projet en devenir constant. Les représentations qui sont véhiculées par le théâtre et le cinéma proposent souvent des modèles qui participent à l'élaboration de bases communes sur lesquelles s'assoient les revendications, les actions et les façons d'interpréter le monde qui participent à une certaine unification des membres des collectivités queer. Si ces modèles disparaissent lors de l'adaptation, les liens risquent de se fragiliser.

La mémoire collective est, de son côté, tournée vers le passé; c'est « un ensemble de représentations, d'images collectives, de souvenirs, de rituels et de stéréotypes "qui évoquent un passé plus ou moins récent d'une collectivité, le modèlent et le relient aux expériences du présent et aux aspirations de l'avenir" » (Backzo, 1984, p. 220, cité dans Leblanc, 1994, p. 419). Alors que l'utopie offre des idéaux pour orienter les actions d'un groupe, la mémoire collective propage un ensemble de codes qui constituent la base commune du groupe, les références qui en fondent la cohérence. Ces représentations offrent aux membres du groupe un point d'appui à partir duquel ils peuvent s'unir et travailler à construire un avenir commun. Les éléments de la mémoire collective sont

transmis, appris et disséminés afin de garder les traces de la mémoire vivante, ce qui revêt une importance capitale pour le sujet queer, qui doit faire l'apprentissage de l'histoire d'une communauté à laquelle il se joint à un âge relativement avancé. Les films et les pièces queer, comme les chapitres suivants le démontreront, contiennent de nombreuses références qui reconstruisent l'histoire fragmentée (et parfois effacée) des communautés sexuelles minoritaires, une histoire qui a une fonction « unificatrice » (Leblanc, 1994, p. 419). Encore une fois, leur disparition peut avoir des conséquences importantes sur la constitution de réseaux de soutien.

Quant au mythe, il offre une clé afin de comprendre le monde et des réponses aux grandes questions de l'existence : il « dit comment est et doit être le monde et explique qu'il en est ainsi depuis des temps immémoriaux » (Leblanc, 1994, p. 421). Les mythes créent ainsi, eux aussi, un modèle sur lequel les individus façonnent leurs actions; les mythes instaurent un système de valeurs, guident les relations interpersonnelles et, encore une fois, mettent à l'avant-plan des représentations collectives. Le mythe, contrairement à l'utopie et à la mémoire collective, « ne se limite pas à des groupes mais cherche à établir son hégémonie sur l'ensemble de la société » (Leblanc, 1994, p. 421). Des groupes opprimés peuvent modifier les mythes, les réécrire afin de se redonner une place plus appropriée, de sortir d'une situation qui semble inscrite dans le monde mais qui n'est qu'une façon de l'expliquer. La religion fonctionne d'une manière similaire au mythe, tentant d'expliquer l'état du monde et jetant les bases de systèmes de valeurs. La principale différence entre le mythe et la religion serait qu'à l'époque des mythes, souvent, un seul système de connaissances dominait; il n'y avait qu'une seule façon d'expliquer le monde et la dissémination de ce savoir était l'apanage de ceux qui

racontaient ces mythes. La religion est plus ouverte aux conflits avec les autres systèmes religieux et la science, par exemple. Comme Leblanc le note, « on voit bien ici avec le mythe poindre une autre conception, mais en fait fort similaire, de l'imaginaire social : il s'agit toujours de représentations collectives qui, dans une certaine mesure, donnent forme aux actions des individus » (Leblanc, 1994, p. 421).

La dernière manifestation de l'imaginaire social est l'idéologie. Les idéologies politiques remplacent le mythe et les religions dans les sociétés contemporaines, selon Leblanc (1994, p. 422). Il fait appel à Paul Ansart (1977, p. 36) pour son explication :

« une idéologie politique se propose de désigner à grands traits le sens véritable des actions collectives, de dresser le modèle de la société légitime et de son organisation, d'indiquer simultanément les détenteurs légitimes de l'autorité, les fins que doit se proposer la communauté et les moyens d'y parvenir » (cité dans Leblanc, 1994, p. 422).

Encore plus que la religion, qui plaçait l'explication de certains faits difficiles à pénétrer sous l'égide du sacré, les idéologies politiques sont ouvertes au conflit, car elles essaient de tout expliquer, de toucher à tous les aspects de la vie, et se heurtent ainsi plus fréquemment aux autres systèmes de signification. Les grandes structures idéologiques sont moins propices aux conflits, car elles ne travaillent pas au grand jour. Il s'agit plutôt

« [d']une structure sous-jacente à la vie sociale, structure en quelque sorte plus souterraine et plus globale que les idéologies politiques. Plus souterraine d'abord en ce que cette structure idéologique imprègne profondément les mentalités jusqu'à devenir une seconde nature chez les individus; plus globale ensuite, parce que cette structure idéologique n'est pas le propre d'individus et de groupes particuliers, mais plutôt rejoint l'ensemble d'une société » (Leblanc, 1994, p. 423).

Les systèmes de pouvoir foucaldiens et l'hétéronormativité fonctionnent principalement au niveau structurel, comme toutes les hégémonies, utilisant les courants discursifs des idéologies politiques pour naturaliser¹¹ leurs contrôles sournois.

Les idéologies (surtout les structurelles) étalent leur emprise sur toutes les sphères du social. Elles teintent le développement des utopies, sélectionnent certains fragments de la mémoire collective et travaillent à construire et à déconstruire les mythes qui guident les queer. Le sujet queer qui se forme recherche donc les traces, les significations qui l'érigeront en individu; ce rôle est tenu par les idéologies qui, comme de Lauretis (1987) l'affirme, ont la fonction de « constituer » des individus en sujets. Les idéologèmes présents dans les représentations qui peuplent le théâtre et le cinéma laissent une empreinte sur le sujet, elles s'immiscent en lui, parfois pour renforcer les contrôles sociétaux, mais souvent pour les remettre en question.

La lecture intertextuelle a la capacité de mettre à jour un certain jeu des idéologies : le va-et-vient entre les systèmes de signification et les « équivalences » qui s'y retrouvent mettent au centre de l'acte de lecture le geste d'interprétation, le rôle de l'interprétant dans la sémiologie. Pour de Lauretis (1999), la sémiologie n'est pas complète sans l'interprétant, sans le geste, l'énergie productrice de sens qui émane du sujet et qui le constitue par le fait même. Lire d'une certaine façon, c'est inscrire sa volonté, c'est exercer un contrôle sur les réseaux du possible, se constituer par son pouvoir d'agent. L'interprétant est aussi, selon Iampolski (1998, p. 43), un troisième texte dans le triangle intertextuel : il permet l'apparition d'hybrides sémantiques et l'observation du travail de déplacement et de transformation qui se produit lors de la création du sens. En

¹¹ *Naturaliser*, c'est expliquer certains phénomènes comme étant situés hors de portée de l'influence humaine, ou dépourvus de tout attachement à la sphère sociale et idéologique. Ils sont alors posés comme *naturels* et toute modification ou remise en question est vue comme *contre nature*.

développant un réseau de savoirs locaux par les représentations qui composent son imaginaire social, le sujet queer assume ses lectures du monde et s'inscrit dans une dynamique de lecture intertextuelle des objets culturels. Son travail d'interprétation lui permet de créer des significations qui, tout en lui étant propres, participent à l'élaboration d'une vision collective. La cohérence interne que lui confère sa lecture active lui permet de se lier avec les autres sujets qui partagent ses référents et ses stratégies d'interprétation.

Se constituer en sujet : la sémiotique et la théorie queer

Le sujet queer n'a pas de modèle : il est une répétition sans original, une imitation continue (Butler, 1991)¹². Il lui faut, par contre, trouver les modèles à partir desquels il construira son identité de genre, son désir, ses passions. Si les codes de la masculinité et de la féminité peuvent être acquis en observant l'environnement dans lequel le sujet grandit, les autres codes qui constituent le sujet doivent être glanés dans un environnement plus large. Les objets culturels, par la diffusion dont ils bénéficient, sont une source importante de représentations et de modèles. Le théâtre et le cinéma queer, qui mettent en scène des personnages queer *en action* (en performance), sont particulièrement propices à une identification et à une citation de la part des sujets lecteurs/spectateurs queer.

Le lien entre le sujet lecteur/spectateur queer et les sujets du discours queer est très fort, principalement à cause de la rareté des représentations de personnages queer complexes. Il ne faut donc pas sous-estimer l'impact que les codes présents dans les œuvres ont sur les lecteurs/spectateurs avides de confirmation sur la validité de leur

¹² Butler propose l'idée que l'identité genrée n'est pas donnée, qu'elle est toujours en train de se construire. Être homme ou femme, c'est imiter des modèles de la masculinité et de la féminité qui, eux aussi, imitaient certains modèles, et ainsi de suite. Il est impossible de trouver un type masculin ou féminin original, ce qui rend caduc tout jugement sur le degré de masculinité et de féminité plus ou moins approprié démontré (ou performé) par un individu.

propre expérience. Fontanille nous dit d'ailleurs que le discours littéraire (et j'ajouterai théâtral ou cinématographique) doit être considéré comme un « discours qui organise l'expérience, qui lui donne du sens, qui en extrait des connaissances, qui augmente en quelque sorte, à sa manière, notre connaissance du monde et de la place que nous y occupons » (Fontanille, 1999, p. 226). C'est ainsi qu'une image, positive ou négative, deviendra partie intégrante du bagage d'interprétants du sujet lecteur/spectateur et influencera sa façon de se mettre en rapport avec le monde et de comprendre sa place à l'intérieur de celui-ci. La sémiotique du discours en acte, telle que développée par Fontanille, permet donc finalement d'identifier quelques-unes des sources que les sujets queer imitent, que ce soit de façon consciente ou tout simplement parce que ce sont les seules représentations qui leur sont accessibles. Les codes assimilés sont particulièrement aisés à identifier lors du processus d'adaptation, à cause de leur renforcement ou de leur disparition dans l'œuvre hybride adaptée.

Quatre grands axes d'analyse

L'hybridité du processus adaptatif se révèle dans les transformations que subissent quatre grands thèmes lors du passage du système de signes du théâtre à celui du cinéma. Les codes du texte et de la scène dramatiques ne sont pas identiques à ceux du film; le corpus des œuvres de cette étude permet de déceler des décalages spatiaux, temporels, corporels et langagiers d'un système à l'autre. Les situations que doivent affronter les personnages sont parfois adaptées de façon minimale sur le plan de l'intrigue, mais des variations sur le plan tensif provoquent des points d'éclatement où le lecteur/spectateur peut s'inscrire afin de résoudre les incongruités qui pèsent sur les personnages queer et rétablir le flot du récit. Cet engagement interprétatif et intertextuel du lecteur dans le

discours transforme sa compréhension du monde et l'idée qu'il se fait de l'hybridité de sa propre subjectivité.

a) Espace

Le corpus canadien et québécois de pièces et de films ne peut être appréhendé qu'à partir des structures nationales à l'intérieur desquelles il s'inscrit. L'espace canadien est un exemple d'hybridité : confédération qui occupe le deuxième rang mondial en termes de superficie, le Canada est un amalgame de régions qui varient par leurs reliefs géographiques. Avant même l'arrivée des premiers colons français en Amérique, le pays a été redécoupé à de nombreuses reprises par les peuples autochtones et les communautés s'y sont par la suite développées de façon hétérogène au regard de leurs activités économiques, de leur appartenance culturelle et de leur rapport à l'espace. Cet espace national immense et fragmenté est inscrit à l'intérieur des littératures et des cinémas qui y voient le jour, donnant à l'espace un statut signifiant exacerbé.

L'espace-nation entoure et englobe la scène, et les définitions et les utilisations de l'espace au théâtre sont multiples (Pavis, 1996a). Tout d'abord, le lieu physique de la représentation, sa disposition, le rapport entre la scène et la salle, la disposition du public, l'emplacement du théâtre dans la ville; toutes ces considérations géographiques et architecturales ont un rôle à jouer dans l'expérience de la représentation par le spectateur. L'espace du récit est également très important, ancrant le texte dans un espace sociotemporel qui en informe la lecture. Ainsi, le découpage des scènes, le nombre de lieux nécessaires à l'intrigue et leur mise en scène guident le découpage de l'espace.

L'espace théâtral est limité (par le manteau d'Arlequin ou par d'autres conventions) et l'action y est circonscrite. Le théâtre naît du contrat entre la scène et la salle : le

spectateur accepte que ce qui se déroule sous ses yeux se situe à la fois dans un espace qui relève de la fiction (l'espace du récit) et de la réalité (les acteurs partagent le même espace que le spectateur). Cet investissement du spectateur dans deux univers est particulier au théâtre : tout ce qui se trouve dans l'espace de la fiction est le signe d'un signe et a valeur de signification pour lui-même et pour ce qu'il représente. Par leur présence dans l'espace scénique, les objets se trouvent transformés et le spectateur en fait une lecture à plusieurs niveaux.

L'espace scénique est aussi foncièrement uni, même si l'éclairage ou la scénographie jouent un rôle conventionnel important de découpage spatial. Le spectateur perçoit l'entièreté de la scène et si on peut essayer de focaliser son regard, le spectateur reste libre de le promener où il veut, de porter son attention sur un détail ou sur l'ensemble, ou même de le détacher de la fiction et d'observer la salle. L'investissement est duel et c'est le spectateur qui contrôle, finalement, le cheminement de sa propre dialectique.

Au cinéma, l'espace agit de façon différente. Dans un certain sens, il est infini, puisque la caméra peut aller partout, même dans des mondes inventés, et ramener l'ailleurs sur les écrans qui racontent une histoire au spectateur. Cet espace en apparence illimité est toutefois restreint par sa bidimensionalité : l'image demeure plate (malgré les tentatives plus ou moins convaincantes de films en trois dimensions) et prisonnière du cadre de l'écran. L'impression de vraisemblance, fondamentale au cinéma de fiction, provient du caractère iconique premier des images présentées (et qui n'exclut pas leur fonction d'index ou de symbole) et des cadrages qui guident le point de vue.

L'espace physique est lui aussi important : la salle sombre, où le spectateur se trouve plus isolé qu'au théâtre, et le type de salle (multiplexe ou répertoire) font partie de

l'expérience cinématographique. Son emplacement dans la cité et le type de répertoire présenté ont également leurs significations.

L'espace de la fiction qui est créé autour des personnages est constitutif de leur relation au monde. Selon le schéma tensif, les sujets du discours perçoivent le monde qui les entoure selon divers degrés d'intensité et d'étendue. Les personnages évaluent constamment le champ de présence de leur univers, ce que Fontanille décrit en utilisant une métaphore spatiale, celle de la profondeur, qu'il explique comme étant la distance entre la position du sujet (centrale à son univers) et son horizon possible. Les impressions et les perceptions du sujet (Fontanille, 1999, p. 10) se situent toutes à l'intérieur de cet espace, enregistrant des variations de distance et de quantité. Les degrés de présence ont des *modes d'existence* (virtuel, actuel, réel, potentiel) qui donnent au sujet du discours son sentiment d'existence, qui l'ancrent dans son univers. Les relations que le sujet du discours entretient avec l'espace dans lequel il évolue répondent de ce schéma tensif et subissent des transformations lors du processus d'adaptation. Le point de vue du personnage peut alors être soumis à un autre degré tensif à partir duquel il peut interpréter le monde. Il répond à des esthésies différentes qui changent sa saisie perceptive, sa relation avec son monde, sa perception des valeurs.

C'est le rôle du lecteur/spectateur de résoudre ces décalages esthésiques présents dans les œuvres : en repérant les imperfections de présence qui s'y manifestent et en comparant comment les personnages résolvent ces imperfections (les différentes valeurs qu'ils en retirent et la façon dont leur évolution affective et identitaire en est modifiée), le lecteur est à même d'observer les différents effets provoqués sur le discours. La comparaison des interprétants mis en place pour résoudre l'incomplétude dans le récit fait entrer le lecteur

dans le discours, lui fait partager les stratégies mises en place par le personnage pour retrouver une certaine plénitude. Pour le sujet queer, qui n'a pas accès à un grand nombre de représentations de lui-même, cet investissement dans la fiction est d'autant plus marqué qu'il lui fournit des exemples de façons d'être, qu'il enrichit son « continuum d'interprétants » (Francœur, 2002, p. 158). Le sujet lecteur partage donc avec le sujet du discours les interprétants spatiaux et peut déceler, par le processus d'adaptation, leur variation et leur caractère construit, autant dans l'univers de la fiction que dans l'univers réel.

b) Temps

Le temps est une notion hautement conventionnelle et, au Québec et comme Canada, elle est favorable à la naissance de formes d'art subversives, le poids de la tradition des modèles classiques se faisant moins sentir. Avant-garde théâtrale, cinéma-vérité unique, auteurs visionnaires (et marqués par/marquants pour leur époque) sont autant de traces de la spécificité artistique canadienne. L'histoire du pays, riche en rebondissements, est un repère dans toute mise en contexte de la production d'œuvres artistiques : colonisation, conquête, terroir, modernité; ce sont des courants complexes, multiples et relativement rapides. La situation postcoloniale a également contribué à la particularité des arts canadiens et québécois (Parpart, 2001; Waugh, 2006).

Le temps du récit, au théâtre comme au cinéma, peut être inscrit dans la fable de façon similaire. Par contre, au théâtre, le temps ne se répète pas, la représentation est unique et éphémère et le spectateur en est le seul dépositaire dans sa totalité. Le théâtre est l'exacerbation du *hic et nunc* : les significations se construisent sous les yeux du spectateur, s'agencent selon une linéarité temporelle inexorable, même lorsque les

prolepses ou analepses sont utilisés. L'énonciation crée la fiction et la mémoire du spectateur permet le mouvement vers l'avant, un travail double qui consiste à mémoriser les signes et à être attentif à la façon dont ils changent (Ubersfeld, 1981). Lorsque la représentation est terminée, le monde fictionnel est dissous, mais le spectateur conserve en lui certains interprétants qu'il continuera à mettre en rapport avec son monde propre.

Cette éphémérité de la représentation théâtrale donne au contexte historique de la réception une place singulière de laquelle ne peuvent être séparés les facteurs culturels, sociaux et idéologiques qui entouraient la création de l'œuvre et dont le texte dramatique est la trace la plus patente. La participation active du spectateur à la création des significations à un moment donné de l'histoire suscite un sentiment d'engagement dans l'histoire culturelle. L'œuvre n'a toutefois pas intérêt à seulement être lue à l'aune du passé, car ses traces demeurent et évoluent selon les (re)lectures qui en sont faites en tout temps (Pavis, 1990).

La reproduction mécanique assure quant à elle la pérennité du film (Benjamin, 1968), une plus grande diffusion, et la possibilité de fixer la représentation. Le film change rarement une fois tourné¹³ et cette durée permet de voir et de revoir exactement le même objet, de réinterpréter les mêmes signes et de creuser pour trouver des significations qui n'auraient peut-être pas été perceptibles lors d'une première lecture. Le sens est ainsi déjà en grande partie construit pour le spectateur, qui n'a qu'à le déterrer, qu'à s'y insérer. L'investissement demandé est moins grand sur le plan de l'instantanéité, ce qui permet au spectateur de s'identifier de façon plus complète à l'univers de la fiction et de brouiller

¹³ Bien qu'il soit de plus en plus fréquent de publier, sur DVD, plusieurs versions d'un film, ou de voir un cinéaste retoucher son film (montage, couleur, son) après quelques années pour une réédition en DVD.

les frontières entre son monde et celui de la fiction, et ce, même s'ils ne sont pas simultanés.

Le temps est plus facilement manipulable au cinéma qu'il ne l'est au théâtre. Les techniques de montage et les effets spéciaux, entre autres, permettent de jouer avec le temps de la fiction sur le plan narratif sans avoir à recourir à des modifications sur le plan de l'énonciation, comme c'est souvent le cas au théâtre. Le spectateur est ainsi transporté facilement d'une époque à une autre sans qu'il n'y ait rupture de la vraisemblance (c'est du moins l'effet recherché).

Les sujets du discours doivent souvent, lors du processus d'adaptation, apprendre un rapport au temps différent. Des variations d'intensité et d'étendue sur le plan temporel modifient la saisie perceptive du sujet. Le temps de l'action se décline de façon différente, plus ou moins étiré, plus ou moins important. Certaines situations occupent une case temporelle différente, que ce soit dans l'enchâssement des situations ou dans l'importance qui leur est accordée. L'interprétation que fait le sujet de son monde est intimement liée à sa position spatio-temporelle. Le travail de réinterprétation que le sujet doit effectuer par rapport aux variations spatiales doit aussi être effectué par rapport aux variations temporelles. La résolution des décalages temporels qui surviennent lors de l'adaptation modifie le bagage d'interprétants et du sujet du discours, et du sujet lecteur. Ce dernier internalise les différents usages qui sont faits du temps dans le discours et ses influences sur l'affect des personnages queer. Les changements qui surviennent entre les degrés temporels des pièces et des films informent le sujet spectateur sur les manipulations qui ont lieu et sur leur signification dans le développement de la

subjectivité des personnages, bien que ce travail de réinterprétation ne s'accomplisse pas nécessairement de façon consciente.

c) Corps

Il n'y a pas de théâtre sans comédien, et le corps de l'acteur occupe une place centrale dans toute représentation théâtrale.¹⁴ La présence de l'acteur dans le même espace-temps que celui du spectateur est un élément fondateur de la sémiologie théâtrale. Il est le vecteur principal de la communication, le destinataire et destinataire principal de ce qui se passe sur scène et le porteur du texte dramatique. Le corps du comédien est le véhicule de nombreuses significations, dans sa proxémique, dans sa façon de jouer et dans sa façon de parler. Le texte dramatique crée des personnages, les imagine et inscrit leur rôle comme intrinsèque à la fiction. Le spectateur de théâtre a plus de facilité à s'identifier à l'acteur qu'au personnage, le premier étant le lien avec son plan de réalité, faisant le pont en sa compagnie entre les deux univers.

Le corps au cinéma est tout autre : l'acteur s'efface derrière son personnage et sa représentation est médiatisée par la caméra et l'écran, elle se situe ailleurs, elle ne compromet pas la position du spectateur dans sa propre réalité. Les gros plans, la fétichisation du corps (Mulvey, 1975), le rôle parfois secondaire de l'acteur pour la progression de l'histoire (qui n'a même pas besoin de la présence d'un acteur pour être possible) mettent le corps cinématographique dans une catégorie particulière.

Opérant une suture entre réalité et fiction, le cinéma, contrairement au théâtre, permet au spectateur prisonnier de l'effet de réalité d'adhérer à la fiction soit par « assimilation primaire à la caméra (identification au regard) ou secondaire à un élément (personnage)

¹⁴ Même les tentatives de désincarnation des acteurs (projections de Marleau, virtuel de Lemieux/Pilon, cyberinteraction de Choinière) s'avèrent des réflexions sur la place du corps au théâtre.

de la structure narrative » (Helbo, 2000). Le spectateur projette un peu de lui-même dans la fiction et rapporte un peu de celle-ci dans sa réalité, contribuant au fonctionnement technologique du cinéma (de Lauretis, 1987) dans la création de certaines représentations de la subjectivité. Le schéma tensif de Fontanille place implicitement le corps proprioceptif du personnage à l'intersection des axes de l'intensité et de l'étendue. C'est le corps du personnage qui médiatise le degré d'intensité perçue, et l'étendue de la présence est mesurée en fonction de la distance entre le corps du sujet, en position centrale, et l'horizon qui l'encercle. Par ses expressions somatiques, le personnage exprime ses variations affectives et passionnelles, ce que le sujet lecteur met en contraste avec ses propres expériences somatiques, l'obligeant à considérer les variations possibles des réponses corporelles que le discours déclenche d'abord chez les personnages, puis chez lui.

d) Langue

La langue, au Canada, est au centre des divisions culturelles et de l'éternel gouffre qui sépare les deux solitudes. Les Canadiens de langue anglaise sont souvent associés à la culture américaine, à cause de sa proximité géographique et linguistique. Pour les Québécois, la langue française est un véhicule identitaire important, et sa sauvegarde est un élément de fierté pour beaucoup de Canadiens français depuis la conquête britannique. La langue est aussi un moyen d'affirmation et l'apparition du jòal, langue populaire et métissée par l'anglais, dans le théâtre et la littérature des années soixante, a marqué un jalon dans la maturation des œuvres littéraires québécoises. La traduction des œuvres d'une langue à l'autre permet la communication entre les deux cultures théâtrales et cinématographiques, qui sont alors soumises à un processus adaptatif propre à la

traduction, ce qui apporte parfois des changements dans la signification possible des œuvres.

C'est par la langue que le théâtre vit, et le texte dramatique inscrit dans les dialogues les principaux événements du récit qui seront subis par les personnages. Le théâtre ne raconte donc pas tellement une histoire : il la montre en situation et c'est le « moi, ici et maintenant » des déictiques qui embraie la fiction des personnages pour le spectateur. C'est le royaume de l'énoncé. Le langage devient la justification de l'existence de la représentation et a un effet illocutoire puissant. C'est la langue qui construit les blocs de l'action et qui guide la compréhension du spectateur, c'est le siège principal du discours. Souvent, comme le notent Aston et Savóna (1991), ce n'est pas dans les événements représentés que se trouve la signification, mais plutôt dans ce que les personnages racontent à leur propos.

Au cinéma, la langue permet d'établir les liens entre les personnages, mais elle n'a pas le même effet qu'au théâtre. Le cinéma peut s'appuyer sur bien d'autres systèmes narratifs pour faire avancer l'histoire (le montage en est peut-être l'exemple le plus probant). Cependant, lorsque le film est tiré d'un texte dramatique, on trouve souvent dans les dialogues des traces de la monstration scénique qui créent une redondance et qui provoquent l'impression de théâtralité dans le cinéma. La langue est elle aussi soumise à la règle de vraisemblance qui guide le cinéma de fiction : étant donné que ses manifestations sont significatives pour le spectateur qui s'en sert pour ancrer son propre récit, les décalages de ton sont vite repérés, car ils tirent le spectateur hors de l'effet-vérité et lui rappellent le caractère artificiel de l'objet qu'il contemple.

Le schéma tensif s'incarne au théâtre principalement dans la langue, les personnages communiquant verbalement leur compréhension de la situation (et de son évolution). Le langage utilisé par les personnages témoigne aussi de variations dans l'intensité et dans l'étendue de leur présence au monde. La deixis théâtrale, ancrée dans le langage, permet aux personnages d'exprimer leur degré de présence à l'ici et au maintenant de l'action et ils expliquent souvent leur saisie impressive des événements en paroles qui accompagnent leurs actions. Le sujet lecteur, qui se précise et se développe lui aussi par le langage qui le relie au monde naturel, met ses interprétants langagiers en interaction avec ceux des sujets du discours pour trouver de nouveaux mots qui le décrivent, pour ressentir la blessure des injures et pour partager les stratégies de libération ou d'oppression qui se mettent en place dans le discours. Le sujet lecteur apprend à se nommer et à se définir sur le plan sexuel en partageant les conflits langagiers qu'affrontent les sujets du discours et en les résolvant à l'aide de son propre bagage d'interprétants.

Se mettre au diapason

Le discours en acte et l'imaginaire social sont deux concepts clés qui mettent en lumière la manière dont les sujets queer sont transformés par les représentations qu'ils trouvent dans le théâtre et dans le cinéma. En plaçant le corps percevant au centre du processus d'interprétation du monde sensible et en gardant à l'esprit que les interactions des sujets du discours avec leur environnement génèrent des signifiants qui ont trait à l'utopie, à la mémoire collective, aux mythes et aux idéologies, il devient possible de comprendre les mécanismes d'appropriation des codes queer inscrits dans les œuvres.

Les chapitres qui suivent se penchent sur chacun des quatre axes d'analyse. Dans un premier temps, une revue de la littérature queer sur le sujet expose les principales avenues de recherche privilégiées dans différentes disciplines et permet l'identification des grands paradigmes qui lient la théorie queer aux écrits sur l'espace, le temps, le corps et la langue. De cet état de la question émergent des catégories fluides qui correspondent au traitement des thèmes dans le corpus, des catégories qui opposent souvent (en évitant les simplifications binaires) les relations que les sujets queer entretiennent face à eux-mêmes et face à l'Autre.

Ce découpage est effectué par un relevé des principaux signifiants dans les œuvres théâtrales et cinématographiques; il permet ainsi d'établir la présence des thèmes dans le corpus. Il donne aussi l'occasion d'observer comment la théâtralité et la filmité se rencontrent pour resignifier les textes. Cette étape essentielle permet l'ancrage des thèmes dans le corpus et force l'apparition des moments de rupture, des esthésies où l'hybridité se manifeste. Alors que plusieurs significations sont reconduites comme telles, force est de constater que certaines subissent des transformations majeures liées aux contraintes et aux possibilités des disciplines utilisées.

Certains de ces moments de rupture font l'objet d'une analyse détaillée afin de démontrer la balance (positive, négative ou neutre) des significations transformées par l'adaptation. L'hybridité trouve ici toute sa valeur opératoire : il sera dit que l'hybridité ne fonctionne pas (qu'elle échoue, qu'elle est négative) lorsque des signifiants établis comme importants pour les sujets queer ne sont pas reconduits (ni remplacés) lors du processus d'adaptation. Il résulte de cet échec une perte irrémédiable de sens pour les sujets queer. L'hybridité sera considérée comme productive (réussie, positive) lorsque les signifiants

queer sont enrichis ou transformés en signifiants équivalents (mais différents) par le geste adaptatif. Le spectateur, grâce à l'hybridité des codes ainsi établis, voit ses interprétations possibles élargies grâce au passage d'une discipline à l'autre. Enfin, l'hybridité sera sans conséquence (équivalente, neutre) lorsque les mêmes possibilités d'interprétation seront reconduites dans une discipline comme dans l'autre, laissant au sujet les mêmes chances de retirer de l'œuvre adaptée les significations qui sont inscrites dans l'œuvre originale. Ces degrés du succès de l'adaptation des codes queer ne sont pas mutuellement exclusifs et leur portée se trouverait réduite s'ils devaient être appliqués avec intransigeance. L'analyse s'efforcera de démontrer les nuances inhérentes au concept d'hybridité de même que les différentes lectures possibles du geste adaptatif.

Comme le rappelle Fontanille, « la sémiotique est en mesure d'indiquer en quoi tel problème, dans telle discipline, fait écho à tel autre, dans une autre » (Fontanille, 1999, p. 12). L'adaptation est un processus sans fin où chaque lecteur/spectateur contribue à l'élaboration des significations qui définissent les deux œuvres. En plaçant les signes queer au centre de l'analyse, cette thèse montre que la lecture, la relecture et l'adaptation sont des gestes qui ont des conséquences dans les sphères personnelles, sociales et politiques, tant sur le plan des signifiants que des signifiés.

Chapitre trois

L'espace

« SMITTY : Would it keep me from...
what happened to Mona...
in the storeroom? »
Fortune and Men's Eyes

Depuis une vingtaine d'années, la géographie dite humaine s'est ouverte à l'influence des sciences sociales : alors que ses observations sur la place de l'être humain sur le globe étaient auparavant principalement descriptives (distribution des populations et (re)configurations provoquées par l'environnement physique), certains chercheurs ont commencé à se pencher sur les relations que l'humain entretient avec l'espace. Les travaux inspirés du postmodernisme ont permis de penser l'espace comme une réalité qui n'échappe pas à l'interprétation des individus, des sociétés et des structures idéologiques. Henri Lefebvre (1991a, 1991b, 1996) avance des pistes pour mieux comprendre les mécanismes qui permettent au concept d'espace de prendre forme; il donne ainsi un nouveau souffle au concept de spatialité en insistant sur les négociations auxquelles le sujet doit se livrer pour définir sa position à l'intérieur de son environnement.

Cette vision de l'humain comme partie prenante de la conceptualisation de l'espace inscrit la géographie humaine dans la lignée des projets qui visent à mieux comprendre les forces qui entrent en jeu dans l'autodéfinition des individus. À la suite du patriarcat, du capitalisme, du colonialisme et de bien d'autres hégémonies exposées et théorisées ces dernières décennies (par le féminisme et d'autres mouvements théoriques et politiques de contestation sociale), l'espace est vu comme un mécanisme de contrôle posé comme naturel qui doit être déconstruit afin que les subjectivités puissent se développer et

s'affirmer plus librement. La théorie queer a rapidement investi ce champ d'études, comme en témoignent les nombreux recueils publiés sur ce sujet depuis le milieu des années quatre-vingt-dix (Bell et Valentine, 1995; Ingram, Bouthillette et Retter, 1997; Leap, 1999). Ces ouvrages ont permis, comme nous le verrons dans les prochaines pages, la mise sur pied d'une façon queer de penser l'espace en inscrivant la spatialité dans le fonctionnement de l'hétéronormativité; ils trouvent même leur place aujourd'hui dans certains traités généraux sur la géographie (Elder, Knopp et Nast, 2005).

Parmi les concepts les plus problématiques qui sont abordés dans ces études, on retrouve fréquemment la remise en question de la dichotomie public/privé comme catégories imperméables. Bien qu'ayant trait directement à l'espace, la déconstruction de cette opposition binaire n'est pas propre à la géographie : des études provenant d'autres disciplines se sont penchées sur cette question (Califia, 1994; Dangerous Bedfellows, 1996; Namaste, 1996). Cette tension entre espace public et espace privé servira à guider la lecture de l'espace dans notre corpus. La littérature queer sur l'espace traite aussi du sujet sous deux autres angles, envisageant à la fois les espaces concrets et les espaces métaphoriques. De plus, la relation hybride du sujet queer avec l'espace qu'il (et qui le) traverse est une ligne directrice de ces écrits.

L'espace concret

La vie des sujets queer se déroule dans des espaces géographiquement définis. Une distinction s'impose entre un *endroit*, qui est un lieu qui s'est formé naturellement ou qui a été construit, mais qui n'est pas encore investi et un *espace*, qui représente ce lieu une fois qu'il a été enrichi des significations créées par les gens qui l'occupent, qui y impriment leurs façons de vivre (Leap, 1999a, p. 7). Toutefois, Knopp (2004, p. 127)

nous met en garde : espace et endroit sont plus que des véhicules de l'histoire ou des porteurs de significations : ce sont des forces qui donnent forme à l'existence humaine. Les chercheurs queer concentrent leur attention sur les espaces qui sont occupés (ou l'ont été) par les sujets gais, lesbiens et queer en général, ainsi que sur les influences particulières que ces espaces ont exercées sur le développement de leur identité. On note une insistance sur les lieux d'appartenance qui se sont forgés, sur le développement contemporain des « villages » gais urbains et sur la place que les espaces nationaux réservent aux minorités sexuelles.

Les études gaies et lesbiennes, précurseurs de la théorie queer, ont dès leurs débuts mis l'accent sur la reconstitution de l'histoire des communautés homosexuelles et des espaces qui les ont vues naître. Une géographie des « perversions sexuelles » a ainsi permis de retracer l'émergence de communautés plus ou moins organisées dans l'espace urbain (Chauncey, 1994; Rubin, 1998; Higgs, 1999) et, dans une moindre mesure, dans l'espace rural (Kramer, 1995; Fellows, 1998). Ces études comblent souvent une absence d'information et un désir de se souvenir au niveau local, et le Québec (Higgins, 1997, 1999; Chamberland, 1997) et le Canada (Brown, 1995; Grube, 1997) font l'objet de nombreux travaux dans le domaine. Ces importantes études, qui ont souvent demandé un immense travail d'enquête et de reconstitution, ont permis la construction d'une mémoire collective (Higgins, 1999, p. 199) et la réinscription des sujets gais dans une trame géographique sujette à des réorganisations rapides, parfois précisément pour effacer les traces laissées par les occupants homosexuels.

Ce travail de mémoire a permis de contextualiser les espaces urbains contemporains où les gais, lesbiennes et autres queer se rassemblent. L'époque prélibération,

généralement acceptée comme précédant les émeutes de Stonewall en 1969, voyait les queer se regrouper pour échapper à l'isolement et pour combler leurs besoins et désirs sexuels, socio-affectifs, etc. Une plus grande ouverture sociale a permis, à certains endroits et dans des contextes multiples, la naissance d'espaces plus structurés qui abritent des organismes communautaires, des lieux de socialisation (bars, saunas, cafés) et des entreprises commerciales de tout genre. Bien que ces lieux offrent de nombreux avantages, ils ne sont pas extérieurs au système capitaliste; certaines villes, comme Manchester, ont favorisé la création d'un village gai en espérant voir des retombées économiques importantes (Bell et Binnie, 2004). Ces espaces de libération sont paradoxaux : ils offrent un lieu inclusif et un refuge, mais ils peuvent aussi créer ou perpétuer certaines formes d'exclusion (Valentine et Skelton, 2003) ou de pouvoir (Miller, 2005). L'impression de sécurité ressentie à l'intérieur des quartiers gais varie d'une ville à l'autre et peut instaurer la peur de l'invasion par l'Autre hétérosexuel (Moran et coll., 2003). Ces études rappellent que les espaces queer se situent à l'intérieur de structures hégémoniques : les reconnaître permet de mieux les exposer et de résister à leur contrôle sur l'individu.

La nation est une autre structure qui gouverne les microcosmes créés par les sujets queer. Comme il en a été question au chapitre 1, le concept de nation occupe une place prédominante au Québec et au Canada. Goldie parle même du Canada comme « d'une nation en général étrange, ou queer » (2001a, p. 8, ma traduction). Si le contexte national peut parfois favoriser le développement des subjectivités queer, il fonctionne à plusieurs autres niveaux. Le Québec mêle sexualité et nationalité dans sa définition identitaire (Probyn, 1996, p. 77), ce qui exacerbe les tensions entre homosexualité et homosocialité

et fragmente le désir d'appartenance entre le local et le national. La nation est un concept qui repose sur l'idée de limites, et le sujet doit se situer à l'intérieur de frontières multiples – sexuelles, nationales, linguistiques – qui sont mouvantes et en relation dialogique les unes avec les autres.

L'espace métaphorique

La géographie humaine a entrepris un travail de « respatialisation » qui trouve ses racines dans l'utilisation métaphorique que la théorie queer, entre autres, a développée pour expliquer la position des sujets dans l'ordre hégémonique. Cette subjectivité sexuelle se développe à la fois dans des espaces réels et imaginaires (Hubbard, 2002, p. 367), et si les études concrètes sont essentielles à une meilleure compréhension de l'environnement des sujets, elles trouvent toute leur puissance dans leur dialogue avec les utilisations métaphoriques de l'espace.

Selon l'expression consacrée, avouer son homosexualité à son entourage constitue un *coming out of the closet*, une sortie du garde-robe¹⁵. Cette métaphore s'est rapidement répandue et elle est aujourd'hui utilisée dans le langage courant pour désigner l'aveu d'un secret ou d'une activité un peu coupable, sans lien nécessaire avec la sexualité. Cette expression est apparue, selon les sources, dans les années 1950 ou 1960 (Brown, 2000, p. 7), possiblement au Canada. Il revient à Sedgwick (1990) de développer cette métaphore en épistémologie de l'oppression des hommes gais. Brown (2000) explore cette métaphore en détail en la mettant en contact avec une certaine matérialité, comme l'indique le sous-titre de son ouvrage, *géographies de la métaphore, du corps au globe*. Il

¹⁵ Il est intéressant de noter comment l'expression utilisée au Québec (en France, *placard* semble s'imposer), donne un caractère doublement queer à l'expression. Pour les hommes gais, la robe est liée à la féminité et au travestissement (on peut sortir du garde-robe revêtu des robes), alors que pour les lesbiennes, on peut la lire comme un refus de la féminité, une revendication d'un côté plus « butch ».

voit le garde-robe comme un terme qui traduit les relations entre espace, désir et sexualité (139) et propose de l'observer à partir d'un troisième espace¹⁶ (148). Le garde-robe devient ainsi le fil conducteur de l'analyse des oppressions vécues par les queer au niveau local, national et global.

Alors que le garde-robe constitue un lieu confiné et exigü duquel il serait souhaitable de s'affranchir, un point de départ vers une plus grande liberté¹⁷, d'autres espaces se situent dans un ailleurs qui n'est jamais tout à fait atteignable. Ces hétérotopies sont des lieux réels qui se distinguent des utopies par leur potentiel toujours presque à portée de la main, par l'illusion qu'un autre espace qui existe déjà offrirait un environnement plus accueillant, moins dangereux. L'appartenance y serait plus facile, ce qui pousse au mouvement à travers l'espace (Probyn, 1996, p. 11). Les jeunes queer se coupent ainsi souvent de leur famille, par peur d'être rejetés et espérant trouver « ailleurs » soutien et compréhension (Valentine et Skelton, 2003, p. 852). L'espace familial est ainsi métaphorisé pour exprimer un réseau d'amitiés et de points communs qui permettent la validation de son identité par les autres (Valentine et Skelton, 2003, p. 854) : l'espace est sans cesse (ré)imaginé. Moran et coll. (2003, p. 188) soulignent que la peur de l'invasion de l'espace queer par les hétérosexuels peut faire naître une forme de nostalgie, l'idée d'une hétérotopie, d'un moment où les espaces queer étaient purs, fermés, impossibles à envahir, donc plus sécuritaires. Ce séparatisme (l'illusion qu'une rupture est nécessaire pour préserver son identité) révèle certains facteurs d'oppression qui provoquent cette

¹⁶ Le concept de troisième espace est utilisé pour échapper à l'opposition eux/nous qui teinte trop souvent les débats sur l'hybridité culturelle. Ce troisième espace offre une position, un point de vue, voire un point de rencontre où le métissage est possible, souhaitable, positif.

¹⁷ C'est à cause de ses structures souvent oppressives que le garde-robe est perçu comme un lieu contraignant. Bien que certaines stratégies politiques posent le *coming out* comme un geste essentiel, nous croyons qu'il est dangereux d'en faire une autre hégémonie. Toutefois, si le silence et la dissimulation constituent des contraintes au développement de l'identité, nous croyons que le *coming out* peut être libérateur. Chaque situation est unique.

fuite dans l'imaginaire, afin de les combattre et de créer des espaces appropriés et sécuritaires dans des contextes spatiotemporels concrets.

Ces incursions dans l'imaginaire trouvent une résonance dans la distinction que Lefebvre propose entre pratiques spatiales, représentations de l'espace et espaces de représentation (1991a). Le sujet queer fonctionne dans des espaces qui sont régis par de nombreuses structures, mais il exerce aussi un contrôle sur la façon dont sa subjectivité s'inscrit dans les espaces qu'il habite, sur les manières qui permettent de créer des représentations positives à l'intérieur des limites spatiales matérielles. La création de ces espaces de représentation fonctionne sur le plan de l'imaginaire social, par la création d'utopies et par le partage d'une mémoire collective. Il devient ainsi possible de créer une idée de communauté sans même avoir jamais été en contact avec tous les autres membres de cette communauté (Miller, 2005, p. 67; Valentine et Skelton, 2003, p. 854). Ces espaces deviennent des lieux métaphoriques (au fort potentiel d'actualisation) où il est possible de se créer, de se sentir moins isolé et de valider son identité en dépit des contraintes imposées par les espaces physiques hétéronormatifs¹⁸.

Relations du sujet avec l'espace

Une ligne directrice unit les écrits qui s'attardent sur des représentations concrètes de l'espace et ceux qui mettent l'accent sur l'imaginaire et la métaphore : c'est celle des relations que le sujet entretient avec l'espace et qui l'aident à le comprendre. Après tout, l'espace est toujours discursif : le sujet ne peut appréhender l'espace que par le biais de l'information qu'il détient (Moran et coll., 2003, p. 177). Brown (2003, p. 148) parle

¹⁸ Il est tentant de penser, en écrivant et en lisant cette thèse à partir d'un espace urbain relativement tolérant, que l'hétéronormativité n'est pas si présente aujourd'hui. Il suffit toutefois d'aller en région, ou de se tourner vers d'autres parties du globe, pour se rendre compte de son emprise. Cette étude, bien qu'ancrée dans le contexte canadien, souhaite refléter des réalités contemporaines qui dépassent les frontières urbaines, nationales ou culturelles.

d'ailleurs de l'espace comme d'un savoir/pouvoir foucauldien par le biais duquel sont contrôlés ceux qui y vivent. Ils sont en constante négociation pour ancrer leur corps physique dans l'espace, pour exercer leur citoyenneté et pour réclamer le mouvement et la fluidité comme exercices légitimes.

Le corps queer transforme l'espace dans lequel il évolue et est transformé par cet espace selon les principes de la proprioception. C'est une des raisons pour laquelle les métaphores spatiales sont si courantes et si appropriées : elles reflètent la position du corps dans l'espace (Brown, 2003, p. 16). Le sujet queer apprend ainsi à lire les représentations, les identités et les discours qui le forment et à y répondre en tant que corps productif, donc performatif (Conlon, 2004, p. 464). Conlon rappelle ainsi que la performativité du genre exposée par Butler (1990) n'est pas seulement théorique, mais qu'elle prend toute sa signification dans la matérialité de l'espace qu'elle investit. Le corps devient un espace parmi d'autres, avec ses frontières et les limites de ce qu'il peut accomplir (Ahmed, 2006, p. 552). Le corps peut reproduire certaines normes ou les transgresser, et ce sont ces (hétéro)normes qui permettent à certains corps de se sentir à leur place ou non (Ahmed, 2006, p. 563) et de créer parfois des espaces temporaires où le désir queer peut s'affirmer (Ahmed, 2006, p. 564) (*kiss-in*, soirées dansantes, défilés, etc.). C'est par ce processus de création toujours à recommencer, par cette performance du corps et de ses désirs, que les sujets queer parviennent à naviguer dans des espaces qui tentent de les absorber ou les éjecter, de réorienter leurs mouvements.

Le concept de nation trouve une application particulière dans les contrôles qu'exercent les États et dans l'espace qu'ils laissent aux minorités sexuelles. En s'immiscant dans la sphère privée, comme elles le font dans plusieurs causes juridiques

plus ou moins récentes, les instances gouvernementales de nombreux pays brouillent les frontières entre espace privé et espace public. Cette stigmatisation du « citoyen pervers », qui exerce son désir entre personnes consentantes dans un espace privé (Bell, 1995), le repousse dans les marges (Hubbard, 2002, p. 370) et, faute de pouvoir identifier une victime au crime dénoncé, c'est le « public » qui en devient victime alors que celui qui a commis l'acte se trouve exclu de ce même public (Bell, 1995, p. 146). Le plaisir est ainsi éjecté de la sphère privée et il devient un enjeu politique (147) qui force à repenser les lieux possibles du désir et du plaisir, à les déplacer dans un troisième espace (Golding, 1993, cité dans Bell, 1995, p. 147) où l'hybridité, la fluidité et le mouvement sont possibles entre privé et public. Bell et Binnie (2004) notent toutefois que le citoyen pervers est lui-même en danger à cause des pressions d'une nouvelle homonormativité qui pousse les queer aux pratiques sexuelles alternatives (SM, fétichisme, etc.) à retourner dans une certaine clandestinité, à l'extérieur des villages qui sont de plus en plus soumis à l'embourgeoisement et au libéralisme économique liés à une certaine rectitude politique proche de l'assimilationisme.

Enfin, alors que le mouvement vers l'ailleurs, mentionné plus haut par Probyn (1996), est lié au désir d'appartenance et au fantasme de l'hétérotopie, Larry Knopp parle du mouvement et de la non-localisation (*placelessness*) comme étant inhérents à certains sujets, plus particulièrement aux queer. Le déplacement du sujet queer à travers différents espaces met l'accent sur la fluidité des positions, leur hybridité et la complexité des relations de pouvoir qui les traversent (Knopp, 2004, p. 129). Le mouvement devient une façon d'échapper aux contraintes identitaires et hégémoniques tout en permettant le développement de positions-sujets alternatives. Le mouvement et la fluidité deviennent

des pratiques de résistance et permettent aux queer d'avoir une idée plus complète du monde dans lequel ils évoluent, d'adopter un point de vue plus globalisant. Ces positions translocationnelles (Anthias, 2001) ancrent le troisième espace de l'hybridité, elles le situent dans le contexte de la diversité, de la fluidité et de la variété des situations (Anthias, 2001, p. 637). Les identités sont (re)politisées (637) et les quêtes identitaires se déploient dans (et sont régies par) l'espace, dans des pratiques réflexives et relationnelles (Knopp, 2004, p. 127).

Cet état de la recherche queer sur l'espace permet de dégager les lignes directrices qui seront utiles pour l'analyse. Les pièces et les films mettent en scène des espaces concrets qui peuvent agir comme lieux d'appartenance ou comme territoires hostiles à l'expression d'identités et de désirs queer. En complément de ces espaces réels, le corpus reflète les nombreux espaces métaphoriques impartis aux sujets queer, que ce soit l'étroitesse du garde-robe, l'attrait des hétérotopies ou la redéfinition de l'espace familial. Ces deux types d'espaces sont définis par les pratiques spatiales des sujets, par les représentations de l'espace qu'ils génèrent, de même que par les espaces de représentation qui leur sont accessibles. L'analyse des espaces impartis aux sujets queer se concentrera sur les pratiques discursives qui créent ces espaces, tout en reconnaissant la place essentielle de la proprioception dans l'appréhension de l'environnement. La performativité des sujets dans l'espace public et dans l'espace privé permettra de mieux comprendre l'hybridité des rapports que les sujets queer établissent avec le monde; le mouvement et la fluidité leur permettent de se réinventer sans cesse et d'être plus sensibles aux conflits spatio-temporels qui régissent le développement de leurs identités et de leurs positions comme sujets-citoyens.

De près comme de loin

L'analyse qui suit reprend les thèmes développés par la littérature sur l'espace queer, soit les espaces concrets, les espaces métaphoriques et les relations que les sujets entretiennent avec ces espaces. Pour bien mettre en valeur ces différentes approches, trois axes principaux seront exploités : l'espace intime, l'espace ouvert et l'espace hostile. Ces trois axes ne sont évidemment pas imperméables : leurs frontières se chevauchent, s'influencent et traversent les sujets queer de façon complexe et continue. Le corpus des pièces et films analysés appelle ce découpage en juxtaposant ces différents espaces et en exposant les tensions qu'ils génèrent chez les sujets. Il ne s'agit pas de démontrer les fonctionnements binaires de ces catégories, même si elles se définissent souvent par opposition; elles agiront comme guide pour révéler les mécanismes qui sous-tendent leur actualisation et leur intégration par le sujet queer, ainsi que leurs variations en intensité et en étendue chez les personnages.

Afin de mieux comprendre le rôle de l'espace dans la formation et l'évolution des subjectivités queer, ce sont les positionnements des sujets, c'est-à-dire leur perception de l'espace et l'influence que celui-ci exerce sur eux, qui permettent de rendre productives ces trois catégories. Les métamorphoses qui surviennent selon les différents points de vue mis en place par l'énonciation mettent en lumière les émotions qui habitent les personnages, des passions suscitées par l'espace, dans ce cas-ci. Ainsi, l'espace privé correspond à un sentiment d'intimité chez le sujet queer, à l'impression d'être à l'abri des influences extérieures, d'avoir un refuge où il est en sécurité. À partir de ces prémices, il sera possible d'explorer les limites de l'espace privé et les pouvoirs qui y circulent malgré le désir de réclusion, d'autonomie et de fuite. L'espace public, en ce qui le

concerne, réfère à l'idée de rencontre de l'autre dans un environnement dont le contrôle échappe en partie au sujet, qui en est conscient. Il s'agit souvent d'espaces familiers construits par des institutions auxquelles le sujet appartient par sa place dans la société (communauté, famille, cercle d'amis) et qui lui permettent d'entrer en contact avec l'extérieur, de sillonner un monde qui est potentiellement dangereux et qui comporte beaucoup de contraintes sociales ou d'inconnus. L'espace ouvert permet de mettre en relief la validation de l'identité par l'autre, l'exploration de désirs et de plaisirs queer, et la prise de parole dans des contextes variés et relativement accueillants. Quant à l'espace hostile, il met l'accent sur l'absence totale de contrôle du sujet queer et sur la violence qui sous-tend ces mécanismes d'assujettissement; hétéronormativité, gouvernementalité et autres hégémonies posées comme naturelles y sont à l'œuvre et la marge de manœuvre des sujets queer s'en trouve réduite de manière inquiétante.

Les écrits queer sur l'espace se joindront aux représentations trouvées dans le théâtre et le cinéma pour bien mettre en valeur les interprétations possibles de l'espace que proposent les pièces, les films et le processus adaptatif. Selon que l'espace représenté est vaste ou restreint, qu'il concentre ses effets en un seul endroit ou qu'il étende ses tentacules sur toute la vie du sujet du discours, il ne génère pas les mêmes significations chez tous les personnages : ces variations d'intensité et d'étendue qui surgissent à l'adaptation seront un bon indicateur des transformations spatiales que subissent les univers discursifs et ceux qui les habitent.

Espace intime

Le concept d'espace demeure vague et abstrait si on ne l'envisage pas en termes de pratiques (Lefebvre, 1991). Ces pratiques demandent au sujet d'habiter l'espace, de

l'explorer, de le faire sien et de le (res)sentir par rapport aux limites de son propre corps. Même en mouvement, le sujet mène cette interprétation à partir d'un point précis qui, même s'il peut être redéfini à tout moment, demeure un *point de vue*, une perspective pour observer l'espace qui s'ouvre devant lui et une vision interprétative du morcellement de cet espace. Ce geste d'observation est en soi vertigineux : l'effet de spirale dans lequel le sujet s'engage semble infini, comme un va-et-vient qui peut ne jamais retrouver son centre, à moins d'être appréhendé à partir d'un point de départ solide et connu vers lequel le retrait est possible. L'espace perçu comme privé ou intime joue ce rôle d'ancrage qui ramène le sujet vers lui-même, un fil d'Ariane qui le guide vers un lieu sécuritaire. L'inconnu, l'oppression et la force de l'autre peuvent générer peur et insécurité chez le sujet, et cette peur provoque un retrait dans le domaine du privé (Moran et coll., 2003, p. 176). Ce mouvement de recul permet de mieux vivre certains événements et sentiments complexes et déstabilisants, aussi variés que la mort, la honte, et l'amour.

Créée d'abord en 2000 en français dans une traduction de Michel Tremblay, la comédie *Mambo Italiano*, écrite par Steve Galluccio, accorde une place importante à l'espace en opposant le milieu communautaire et familial traditionnel des Italo-Montréalais au désir d'affranchissement d'Angelo et Nino. La pièce compte huit espaces diégétiques (maison des parents d'Angelo, appartement de Nino et Angelo (qui devient l'appartement d'Angelo seulement après la rupture), cimetière, confessionnal, bar de la rue Crescent, Plaza St-Hubert et bureau de Nino). Le film reprend ces espaces, avec les changements appropriés (Nino n'est plus comptable, il est policier), et, grâce aux possibilités du cinéma, en ajoute plusieurs (association communautaire gaie, Village gai, Petite Italie, etc.). La pièce, par son découpage spatial, se prête bien à un morcellement

cinématographique plus poussé, utilisant un montage du dialogue qui permet de passer d'un endroit à l'autre assez rapidement. Si l'espace familial occupe une place importante dans l'histoire, comme nous le verrons plus loin, c'est ici de l'espace intime dont il sera question, un espace qui se construit, pour Angelo et Nino, en réaction aux autres espaces contrôlés par les principes de l'hétéronormativité.

Gino et Maria ne comprennent pas que leur fils veuille quitter le nid familial pour aller vivre avec un étranger : « MARIA : Why you prefer living with a perfect stranger than with me and your father and your sister, I don't know » (*MI*, p. 13)¹⁹. Maria est positionnée comme étrangère à la vie montréalaise à la fois par son utilisation de l'anglais comme langue de communication et par sa syntaxe, qui laisse transparaître ses origines italiennes. Elle trace elle-même la frontière entre le *nous* et le *eux* en établissant une distinction claire entre la cellule familiale (mère, père, sœur) et l'ailleurs d'Angelo, habité par un *parfait* étranger. Sa mauvaise foi est mise en évidence lorsque nous apprenons qu'Angelo et Nino se connaissent depuis l'adolescence, que leurs parents sont originaires du même village en Italie et qu'ils habitent le même voisinage; le parfait étranger est en fait un membre de leur communauté. La question de Maria est purement rhétorique : elle sert à marquer sa désapprobation plutôt qu'à effectivement chercher à comprendre les raisons qui poussent son film à *émigrer* hors du cercle familial et de la communauté.

Angelo rêve de leur dire qui est vraiment Nino pour lui, mais, bien qu'ils soient ensemble depuis un an, il n'en a jamais trouvé le courage, effrayé par la possibilité du rejet dont parlent Valentine et Skelton (2003, p. 852). Leur appartement devient ainsi le refuge qu'ils se sont créé pour s'aimer sans avoir à affronter l'incompréhension du

¹⁹ Les citations tirées des pièces sont identifiées par des lettres suivies du numéro de page. Se référer à la fin de chaque entrée dans la bibliographie (corpus primaire) pour le code correspondant. De plus, *LM* renvoie au film *Leaving Metropolis* alors que *LC* renvoie au film *Le confessionnal*.

monde extérieur. Les attentes des communautés culturelles auxquelles appartiennent les queer sont parfois profondément ancrées dans leur identité première (acquise depuis la naissance par l'éducation et le milieu de vie) et demandent un certain conformisme pour que le sujet puisse continuer à en être membre. Ces normes viennent s'ajouter à (et incluent, la plupart du temps) l'hétéronormativité, ce qui a pour effet, dans ce cas, de pousser Nino et Angelo au fond du garde-robe et d'en fermer la porte. Si Nino ne semble pas avoir de problème avec la situation, Angelo partage ses questionnements, comme s'il se sentait enfermé dans l'espace du garde-robe :

« ANGELO : Did you ever wonder what it might be like to be out of the closet?
NINO : No... (cuddles with ANGELO)... it's so warm and comfy in here » (*MI*, p. 16-17).

Angelo demande à Nino de considérer le sentiment de libération qui pourrait suivre une sortie du garde-robe, ce que Nino refuse de faire. Son *non* est catégorique et il s'empresse de changer le sujet en mettant l'accent sur les avantages qui sont rattachés au secret de leur intimité. Cette manifestation du désir d'Angelo d'effectuer une autre migration, cette fois hors du garde-robe vers son milieu, reflète son désir d'affranchissement d'un confort qu'il trouve illusoire.

Dans la pièce, ce confort est mis en évidence non seulement par la conversation, mais aussi par le contraste entre intérieur et extérieur, entre public et privé. Contrairement au film, cette scène se déroule pendant le *Gay Pride* et les deux hommes regardent l'événement avec dédain, traitant les participants de tous les noms, mais évitant d'apposer toute étiquette à leur comportement, qui reflète pourtant ce qu'ils dénigrent. Nino propose à Angelo, pour l'éloigner de la fenêtre et couper court à la discussion sur le *coming out*, de lui montrer sa propre version du *gay pride*. Alors qu'Angelo lui demande s'il avoue

finalement son homosexualité, il lui répond : « NINO : Only in the bedroom » (*MI*, p. 18), ce qu'Angelo répète en s'adressant à l'audience, à demi résigné. Le garde-robe est, de cette façon, présenté comme tout lieu où le mensonge a cours, que ce soit l'appartement, la chambre à coucher ou même l'esprit des personnages.

Dans le film, l'événement du gay pride est absent et cette discussion a lieu alors que Nino se déshabille devant la porte du garde-robe, avant de se mettre au lit avec Angelo. L'opposition public/privé est ainsi marquée avec un contraste moins fort, mais l'intimité qui se dégage de la scène est tout de même significative. Peter Miller, qui joue Nino, correspond à l'image du bel Italien tombeur de ces dames. De le voir se déshabiller dans l'intimité de la chambre des deux hommes, alors qu'ils ont une conversation sur le secret qui entoure leur relation, permet de relever les contradictions qui l'habitent : s'il est prêt à se mettre à nu à l'intérieur du refuge que représente leur espace intime, il refuse catégoriquement toute échappée de cette mise à nu vers l'extérieur, vers l'espace public qui l'investit de son rôle de policier. Il est impensable, pour lui, contrairement à Angelo, de brouiller les frontières entre ces deux univers sans que son sentiment de sécurité disparaisse. Il est intéressant de noter que c'est la pièce qui décide de représenter un espace hors scène, en laissant le spectateur imaginer la scène qui se déroule dans la rue, alors que le film, qui aurait eu les moyens de représenter cette scène extérieure, décide plutôt de camper l'action exclusivement dans la chambre des amoureux. La petitesse et l'enfermement propres à l'espace intime des deux amoureux sont ainsi exacerbés par le refus du cinéaste de l'ouvrir vers l'extérieur pour plutôt mettre l'accent sur les limitations que s'imposent volontairement les deux hommes.

La résistance de Nino n'est toutefois pas suffisante pour calmer le trouble d'Angelo face à une séparation si marquée entre son espace intime et les autres espaces où il évolue. Il se tourne alors vers la seule autre personne de son entourage qui est au courant de son homosexualité, sa sœur Anna, pour discuter de son malaise. Cette dernière lui fait remarquer que, par son silence et son détournement du sens premier des mots, il reconduit les oppressions du garde-robe métaphorique :

« ANNA : [...] How's your "roommate" Nino?

ANGELO : That's not being screwed up. That's just being in the closet.

ANNA : And being in the closet is screwed up. Studies prove it » (*MI*, p. 21).

Les guillemets, qui peuvent très bien être sentis à l'oral, servent à démontrer que l'utilisation du mot *roommate* n'est qu'une mauvaise tromperie qui fait d'Angelo quelqu'un de perturbé, et que cette perturbation est directement liée à l'équivalence qu'il met en place entre son espace intime et l'espace du garde-robe. Bien qu'Angelo veuille vivre son amour au grand jour sans se sentir perturbé, il considère, comme Nino, que le garde-robe est un lieu de sécurité où l'amour peut se vivre.

Pendant un certain temps, lorsque leurs parents apprennent leur homosexualité et tentent de les (re)convertir à l'hétérosexualité, Angelo et Nino organisent leur résistance au sein de leur espace privé. Lorsque les parents d'Angelo annoncent à Lina, la mère de Nino, que leur fils est gai, elle se rue chez lui pour le ramener à la maison. Comme Anna, qui avait surpris Nino et Angelo au lit, Lina entre chez Nino même si les portes sont verrouillées et que l'alarme est activée. Ces deux intrusions montrent bien le caractère illusoire de la sécurité que leur procure leur intimité. À deux reprises, Lina demande à son fils de rentrer avec elle à la maison, et il lui répond chaque fois : « NINO : I am home » (*MI*, p. 47, 48) ce qui a pour effet de rompre les liens entre eux. La réponse de

Nino ne signifie pas seulement qu'il est *chez lui*, mais aussi qu'il est *lui-même* le foyer d'Angelo. Cette double lecture montre comment la notion de foyer, ou *home*, dépend à la fois de l'espace concret habité par les deux amoureux (l'appartement) et de l'espace métaphorique qui fait qu'un lieu se voit assigné les signifiés de la domesticité, de l'intimité et du couple.

L'espace créé par Angelo et Nino est ainsi accepté par les deux comme leur nouvelle maison, ce qui marque une rupture nécessaire avec un monde perçu comme trop rigide et intolérant. Ce contraste est illustré dans la pièce et dans le film par le déroulement, dans ces autres espaces, des actions qui auront finalement raison des défenses spatiales érigées par Nino et Angelo. C'est dans un lieu hétérosexuel, un bar de la rue Crescent, que Nino fait la rencontre de Pina, avec qui il aura une relation sexuelle dans la voiture du couple – un endroit qui ne semble pas investi des mêmes marqueurs de l'intimité du couple que leur appartement, puisque Nino y fait pénétrer une étrangère (qu'il finira par épouser). Galluccio s'assure qu'il n'y a aucune méprise sur l'hétéronormativité de l'espace dans une note qui ouvre la scène 6 : « *Crescent is an ultra-straight bawdy downtown Montreal street where many Americans and Italians hang out* » (MI, p. 30). La rue est non seulement *ultra* hétérosexuelle, marquant l'impossibilité (ou le danger) de tout comportement queer, mais elle est aussi très chargée sexuellement, quoique le terme *bawdy* semble impliquer une certaine légèreté dans la sexualité exprimée. Nino se trouve donc dans un environnement où la sexualité hétérosexuelle peut s'exprimer sans ambages, ce que Pina (rassurée par leurs origines scolaires italiennes communes) ne manque pas de faire. Elle passe des pleurs au rire et à la colère en un rien de temps et étourdit Nino par son tourbillon de paroles.

Dans la pièce et le film, Nino se rend à ce bar pour la première après une dispute sur le *coming out* qu'Angelo a fait à ses parents. La deuxième fois, dans la pièce, cela semble imprévu, alors que, dans le film, il s'y rend à la suite d'un commentaire de son partenaire de travail. Dans le milieu conservateur de la police, des rumeurs commencent à circuler sur la relation qu'entretient Nino avec son colocataire. Nino tente de rassurer son partenaire, mais celui-ci le menace de demander un changement de partenaire si les rumeurs s'amplifient, « if they start talking queer about you ». Cette discussion, absente de la pièce, se déroule dans un parc (donc dans un espace public) sur l'heure de dîner des deux policiers. En plein soleil, assis côte à côte avec son partenaire, Nino ne peut pas ignorer le danger qui le guette alors que son espace intime semble infiltrer l'espace public. Le partenaire de travail de Nino est d'ailleurs présenté comme un geignard qui ne se soucie pas autant du bien-être de Nino que de sa propre réputation. De son point de vue, la séparation entre l'espace privé et l'espace public est inexistante : ce que Nino peut faire dans son intimité le touche directement à cause des rumeurs qui peuvent circuler. Il n'est pas étonnant que Nino, recevant si peu de soutien de son environnement professionnel, décide de faire taire les rumeurs en *donnant la preuve* de son hétérosexualité, c'est à dire en couchant avec une des femmes les plus en vue de la communauté italienne. Ce ne sont plus seulement les pressions familiales qui ébranlent l'espace du couple, mais aussi les pressions professionnelles que Nino rencontre. Ces pressions sont sans doute plus justifiées dans le film que dans la pièce, où Nino est comptable et où il avoue lui-même que, dans son bureau, même s'il connaît un certain succès professionnel, personne n'est là pour le juger, il n'a pas de comptes à rendre : « NINO : [...] there's no one here to see me » (*MI*, p. 90). Son profil public de policier

dans le film tranche avec celui plus retiré du comptable, ce qui semble motiver son rapprochement avec Pina, afin d'éviter qu'on lui impose l'identité queer contre son gré. Il est indéniable que ce choix de camper Nino dans un milieu plus conservateur (avec un profil public) donne plus de poids à la « conversion » de Nino.

Après la rupture, Angelo se met à rêver de partir, d'aller ailleurs pour recommencer, s'imaginant que la vie y serait plus facile :

« ANGELO : (*frustrated*) Damn! I want to get out of this city so bad.

ANNA : Oh no! To go where?

ANGELO : L.A., New York, I dunno. I'm sick of it here, nothing moves [...] » (*MI*, p. 98).

Ce désir d'un autre lieu, cette hétérotopie, a été analysé par Waugh (2006) comme étant représentatif de certains personnages queer du cinéma canadien. Angelo est pris dans un mouvement de fuite : le départ de la maison familiale n'a pas donné les résultats escomptés et il continue d'entretenir la chimère d'une vie plus facile ailleurs. Cet ailleurs demeure assez vague; même s'il dit vouloir partir de Montréal et qu'il identifie deux villes qui seraient éventuellement propices au développement de sa carrière d'écrivain, il avoue ne pas vraiment savoir où il veut aller. L'immobilité contre laquelle il s'insurge n'est en fait que sa propre inertie, qui l'empêche de se secouer et de faire le deuil de son amour pour Nino. En partant, il laisserait ses problèmes derrière lui sans avoir à confronter ses peurs et les schémas opprimants dont il est prisonnier. Il comprend finalement que la fuite vers une hétérotopie illusoire serait inutile et qu'il doit rester à Montréal pour recoller les pièces de sa vie, sans quoi il sera toujours victime de la tension entre l'espace concret dans lequel il vit et l'espace métaphorique rédempteur qu'il imagine.

Anna (qui, dans le film, voit de nombreux psychologues – jamais le même deux fois!) joue au psy avec Angelo pour lui faire réaliser les vraies raisons de son *coming out* et les

actions qui s'imposent : il se réconcilie finalement avec ses parents à l'intérieur d'un confessionnal, un lieu neutre entre l'espace public et l'espace intime, et un endroit où tout peut être dit afin d'obtenir l'absolution de ses péchés. Si le confessionnal joue le même rôle dans la pièce et le film, sa signification est amplifiée dans la version cinématographique. Murray Leeder souligne, dans son article sur les liens entre le garde-robe et le confessionnal dans *Mambo Italiano*, « qu'en présentant les quatre membres de la famille entassés dans le confessionnal, le film relie les différentes manifestations de la confession (ligne d'écoute gaie, psychologues) qui étaient jusqu'à ce moment présentées de manière parallèle » (Leeder, 2006, p. 69). Il semble que l'initiative d'Angelo de se « confesser » à sa mère pousse la famille à révéler tous ses secrets et à entreprendre, après que tous soient sortis du confessionnal la tête haute, une nouvelle vie dans laquelle le mensonge n'aurait sa place ni dans l'espace privé, ni dans l'espace public.

Le film se termine sur Angelo, sa famille et son nouvel amant dans l'espace public des jardins de la Petite Italie. Sur une version rock de *I Will Survive*, Angelo montre que son espace intime fait désormais partie de l'espace public de sa communauté, que la séparation entre ces deux univers n'est plus nécessaire et que son milieu familial l'appuie. La pièce conclut sur une métaphore spatiale fort émouvante, qui réconcilie la double nature d'Angelo :

« ANGELO : So I was on my way. At gay pride. On that day. As the crowds around me cheered, I was on my way. To where. I didn't know. To what. I didn't care. But I was there. With sluggish steps and sheepish waves. I was there. Not knowing where I was going. But acknowledging where I had been [...]. I was the sun-kissed piazzas, and I was Stonewall. I was the drag queens, and I was the mountaintop villages, clinging for dear life as their age has rendered them too frail to withstand even the slightest gust of wind, and yet they stood, after centuries of wind *we* stood, and marched and shouted and waved that day. I was Italiano, proud, and gay... » (*MI*, p. 126).

La parade est un lieu vers lequel se diriger, une direction où aller. C'est un mouvement qui prend Angelo avec lui, qui change sa vision de lui-même et du monde; c'est un espace qui le met en contact avec lui-même, qui le tourne vers l'intérieur, qui réconcilie son besoin d'intimité et de sécurité dans un espace ouvert, au grand jour, au vu et au su de tous. Il réussit finalement à effacer la séparation entre espace public et espace privé, qui le tourmentait depuis le début et qui l'empêchait d'être libre. En investissant l'espace concret de la rue, l'espace de la parade gaie, Angelo entre en contact avec tous les espaces métaphoriques qui constituent son identité italienne (les *piazze* ensoleillées) et gaie (Stonewall). L'espace qu'intègre Angelo est foncièrement hybride : il joint le passé et le présent de même que les résistances culturelles variées qui l'ont forgé. Tant dans la pièce que dans le film la boucle est bouclée : Angelo a entrepris une migration hors de l'espace public de la communauté italienne pour finalement se réconcilier avec lui et y revenir en acceptant l'hybridité de son rapport à l'espace. Il se *sent* maintenant à sa place autant dans les jardins de la Petite Italie qu'au milieu de la parade gaie. Il n'a pas à choisir, comme Nino, un espace ou l'autre à cause de la peur de la rigidité de son milieu culturel. En se mêlant à l'espace queer ou à l'espace italien, il lie tous les aspects de sa personnalité et marche vers un avenir incertain, mais aux possibilités infinies, ce que Nino refuse de faire. Angelo évite de faire un choix et, par le fait même, accepte qu'il se situe hors des espaces trop fixes, naviguant entre toutes les facettes spatiales de son identité.

La pièce, malgré son ancrage dans une spatialité limitée, offre dans cette scène finale une ouverture géographique plus grande que le film. Alors que le film parvient aussi à réconcilier deux facettes identitaires, son exploration spatiale se limite à l'espace clôturé du jardin communautaire, une enclave culturelle artificielle qui tente de donner à ses

locataires un sentiment d'enracinement en leur offrant la possibilité de cultiver des légumes et de retrouver, d'une certaine manière, un pan de leur vie passée. La vie à l'intérieur de ces jardins semble toutefois être régie par d'anciennes règles qui perpétuent la peur de l'autre, comme en témoigne le couple qui, pour conclure le film, s'indigne (de façon humoristique) qu'Angelo n'ait pas porté son choix sur un jeune homme italien. Cette seule réplique dilue la problématique de l'homophobie à l'intérieur de la xénophobie ou de la résistance à l'hybridité, en invalidant les tourments vécus par Angelo et Nino. L'espace dans lequel Angelo et son nouveau copain évoluent demeure ainsi tout aussi fermé, et une oppression se voit remplacée par une autre.

La pièce évite ce piège spatial par le biais de l'envolée lyrique d'Angelo qui nous amène, à l'intérieur d'une même phrase, de Montréal à New York en passant par l'Italie, refusant toute frontière à sa nouvelle identité hybride. Angelo ne sait pas où ses pas le conduiront, mais l'exaltation qui transpire des courtes phrases et de la bousculade des sentiments identitaires laisse espérer que les nouveaux espaces qu'il investira désormais seront plus ouverts à l'autre et moins enfermants que les lots délimités des jardins communautaires de sa communauté. La théâtralité du monologue d'Angelo ouvre, pour le spectateur, des espaces infiniment plus grands que ce que le cadre limité de l'image filmique nous laisse entrevoir.

Michel Tremblay et André Brassard profitent du passage à l'écran d'Hosanna, un des personnages les plus marquants du théâtre de Tremblay (Schwartzwald, 1992, p. Loïselle, 1992), pour mettre en contraste les espaces intimes et les espaces publics dans lesquels les sujets queer évoluent. Claude Lemieux, coiffeur de riches juives le jour qui se transforme le soir en travesti exubérant, Hosanna, voit enfin arriver la chance de réaliser

le plus grand rêve de sa vie lorsque Sandra, gérant d'un bar de la Main, annonce que le bal costumé de l'Halloween aura pour thème les grandes femmes de l'histoire. Admirateur d'Elizabeth Taylor depuis toujours, il planifie d'incarner Taylor en Cléopâtre lors de son entrée dans Rome, sans se douter que la soirée est l'occasion pour Sandra de le tourner en ridicule et de se venger de sa langue trop bien pendue. Hosanna met toute son énergie à créer la Taylor de ses rêves, planchant pendant plusieurs semaines pour faire honneur à sa réputation. Mais, lorsqu'il arrive au bar, l'humiliation est totale. Tous les autres travestis incarnent, suivant les instructions de Sandra, Taylor en Cléopâtre, et tous sont plus resplendissants qu'Hosanna. Il quitte le bar démoli et se réfugie dans le confort dérisoire de l'appartement minuscule qu'il partage avec son *chum* Cuirette. La pièce concentre l'action dans la « boîte à parfum à guidoune à cinquante cennes » d'Hosanna à son retour de la soirée désastreuse. C'est par le récit qu'on reconstitue les événements, sa préparation minutieuse, son attente de l'heure du départ, son trajet en taxi, son arrivée au bar et les circonstances de son humiliation. Cuirette est avec lui la plupart du temps, miroir des émotions qui secouent Hosanna. Le film met en scène la préparation d'Hosanna et son humiliation, sans toutefois montrer la mise à nu (physique et psychique) qui s'effectue après le retour d'Hosanna alors qu'il se déshabille et redevient un homme. Cet émouvant dépouillement, vécu dans l'intimité, se déroule seulement dans la pièce.

Dans *Il était une fois dans l'Est*, la chute d'Hosanna est en quelque sorte le climax du film. On montre Claude chez lui le matin, sa transformation en Hosanna-Taylor-Cléopâtre est filmée d'heure en heure et, à sa dernière apparition, on le trouve enragé dans le taxi qui le ramène chez lui. Dans la pièce, le spectateur est immédiatement averti que le personnage qui fait son entrée sur scène dans la pénombre est démoli. La première

réplique : « HOSANNA : J'voulais pus y aller. J'voulais pus... J'voulais pus... »

(*Hosanna*, p. 12) établit la distinction entre le lieu où il se trouve maintenant, son espace privé où il peut se laisser aller à l'effondrement, et l'ailleurs qui l'a mis dans cet état où perce le regret, l'autoflagellation et le mépris de soi. L'espace intime où Hosanna trouve refuge porte toutes les traces féminines nécessaires à la réalisation de sa double nature :

« un nombre incalculable de pots de crème, de rouge à lèvres, de pinceaux et de bouteilles de toutes les grandeurs, de toutes les grosseurs et de toutes les couleurs »

(*Hosanna*, p. 11-12). Son univers est kitsch et pauvre, mais cet espace est le sien; il ne manque d'ailleurs pas une occasion de le rappeler à Cuirette : « HOSANNA : Y'a rien que deux places dans l'sofa, hein, pis comme c'est *mon* sofa, dans *mon* appartement... »

(*Hosanna*, p. 37). Cette façon de marquer sa possessivité et de se rassurer sur la protection que lui procure son univers, cette impression de contrôle est importante pour le sujet queer, qui doit vivre avec l'homophobie de la société et les jugements des autres (qui ne sont pas toujours les hétérosexuels mais aussi, parfois, comme pour Hosanna, les membres de son cercle rapproché). Il établit certaines limites qui définissent son territoire comme un refuge contre la violence de l'intolérance.

L'espace intime devient aussi le lieu du rêve, de tous les possibles, de la transformation : c'est l'espace à partir duquel le sujet queer établit ses bases, un endroit où il peut se livrer à ses fantasmes, ses désirs et ses plaisirs. Hosanna a profité de cette intimité pendant toutes les semaines de sa préparation et particulièrement pendant la journée fatidique « HOSANNA : J'ai commencé à me préparer à onze heures du matin! » (*Hosanna*, p. 63). Il a tenté de laver sa vieille personnalité pour effectuer un nouveau départ :

« HOSANNA : C'est vrai! J'ai toute pris mon bain au grand complet avec toutes les huiles possibles-imaginables pis toutes les brosses dures pis toutes les brosses molles... Chus sortie de d'là, là, j'avais l'air d'un bonbon fondant rose. [...] Cuirette, lui, y voulait me violer là, tu-suite... "Tu sens pus, qu'y me criait, tu sens pus!" » (*Hosanna*, p. 63).

Même l'odeur si caractéristique qui empuantit l'espace d'Hosanna et qui le suit partout où il va avait été effacée. Il lui semblait, du point de vue particulier et limité de son espace intime qu'il pouvait conquérir le monde, être quelqu'un d'autre, se réinventer. Le film montre très bien l'état d'euphorie dans lequel est plongé Hosanna lorsque le montage fait en sorte que les répétitions de la chanteuse country Carmen sont mises en parallèle avec Hosanna qui chante la même chanson dans son bain, Cuirette à ses côtés, tous les deux joyeux comme des enfants. Pour Hosanna, l'espace intime sert de tremplin pour préparer sa personnalité publique, la figure exubérante qui lui permet de faire le pont entre les différents espaces de son existence.

Les intrusions spatiales peuvent être difficiles à gérer pour le sujet queer, ce qui amplifie la fragilité de son espace. Lorsque la mère de Claude vient le visiter, elle fait semblant de ne pas remarquer les traces de l'homosexualité que son fils n'a pas pu (ou voulu) dissimuler :

« CUIRETTE : T'étais après *te maquiller*, Hosanna, quand est arrivée! T'as pas eu le temps de la déguiser en appartement straight, ta boîte à parfum, crisse! Ben pendant les deux heures qu'à l'a été icitte, à l'a faite semblant de rien voir! Rien! » (*Hosanna*, p. 39).

Cette situation impromptue démontre l'illusoire sécurité de l'espace intime (comme les interruptions de Anna et de Lina dans *Mambo Italiano*) et, en même temps, un certain respect des règles érigées par les sujets queer dans leur intimité. La mère de Claude joue le jeu, ne fait pas de remarque sur l'état de l'appartement, un geste paradoxal qui, sans reconnaître la subjectivité queer d'Hosanna telle qu'elle s'exprime dans son espace

personnel, ne tente pas de la transformer ou de la désapprouver. L'espace intime d'Hosanna, dont Cuirette semble se distancier, peut résister aux intrusions externes, comme si les codes qui le régissent étaient invisibles aux yeux des autres, comme s'ils n'avaient de signification que pour Hosanna elle-même.

L'espace privé devient le seul lieu où il est possible de panser ses blessures, de se replier. Hosanna pressentait qu'il ne devait pas quitter son appartement pour se rendre à la soirée, mais il ne se doutait pas de la destruction spatiale qui l'attendait, mise en place par les autres mais achevée par lui :

« HOSANNA : J'étais pus Cléopâtre, cibole, j'étais Samson! Oui, Samson! Pis j'ai toute démoli mes décors en papier mâché! Vous avez toutes démoli ma vie en papier mâché! *(Pause)* J'savais pas que vous m'haïssiez tant que ça... » (*Hosanna*, p. 74).

Même si l'intégrité de l'espace physique de son appartement demeure intacte, c'est tout l'espace métaphorique qui compose l'espace psychique d'Hosanna qui s'écroule pour ne laisser place qu'à la dure réalité de la confrontation à soi-même, teintée par l'image haineuse que les autres lui renvoient. Sous la robe, et sous le maquillage qu'il ne peut se résoudre à enlever, Hosanna découvre, comme nous le verrons plus en détail au chapitre 4, que peu importe l'espace qu'il occupe – réel ou métaphorique, intime ou public – au plus profond de lui-même, il demeure un homme qui joue la féminité, un sujet queer qui éprouve de la difficulté à concilier ses sentiments avec les exigences que lui imposent les espaces hétéronormatifs. Passant de Cléopâtre à Samson, de la femme à l'homme, de la reine au héros herculéen, Hosanna entreprend une démolition qui mettra Claude à nu. Confronté à lui-même et à la fragilité de son espace physique, Claude se réfugie dans le dernier espace intime qu'il sait sécuritaire : les bras de Raymond. Pour reprendre les mots

de Ruth Antosh, « le prince charmant était là depuis le début, mais Hosanna ne le voyait pas » (Antosh, 1988, p. 110, ma traduction).

Hosanna ressemble à l'espace qu'il s'est construit autant que son espace lui ressemble :

« CUIRETTE : Toé? T'es exactement comme ta maudite maison. Tu sens le parfum à trois milles, pis tu clignotes comme l'annonce de la pharmacie... Pis j'ai pus besoin de te le dire, que tu m'écoeures... » (*Hosanna*, p. 23).

Hosanna en est conscient et il accepte son statut de prisonnier de l'identité qu'il s'est forgée, de l'identité qu'il a imprégnée à son espace : « HOSANNA : Jamais j'déménagerai, Cuirette... pis jamais j'changerai de parfum » (*Hosanna*, p. 28). L'espace privé d'Hosanna est un cul-de-sac dont il est captif, un espace qui le définit de manière si forte qu'il ne peut qu'être représenté de façon similaire dans la pièce et dans le film.

Turbide pose l'espace d'Hosanna comme central à son identité, affirmant :

« il serait d'ailleurs presque impossible d'imaginer *Hosanna* dans un autre espace que celui-là; cet autre décor serait alors un signe parasitaire absolu dans la mesure où il déplacerait le réel enjeu de la pièce, transformerait Hosanna en une dernière Madame Bovary puisque son discours serait en total désaccord avec son monde » (Turbide 1982, p. 317, note 24).

Le film s'emploie à reconstituer le monde d'Hosanna tel qu'il est décrit par Tremblay dans les didascalies, ce qui reconduit les tensions entre espace public et espace privé et permet de préserver la continuité entre l'Hosanna de la pièce et celle du film. C'est elle qui construit l'espace qui la représente, et c'est elle seule qui a le pouvoir de le démolir.

Dans sa pièce *The Last Supper*, Hillar Liitoja raconte les dernières heures de Chris, un danseur-chorégraphe qui, atteint d'une maladie qu'on imagine être le sida même si elle n'est jamais nommée, décide de mettre fin à ses jours par suicide assisté. Val, son conjoint, l'accompagne dans ses derniers moments, revivant avec lui quelques souvenirs

heureux et revisitant ses œuvres d'art préférées. La pièce et le film mettent de l'avant l'enfermement auquel est condamné Chris à cause de sa maladie. Amaigri et affaibli, il peut à peine bouger seul et le récit ne le voit jamais quitter vivant l'espace de son lit, Val subvenant à tous ses besoins. L'espace domestique, confiné à la chambre du malade, se veut un refuge, un lieu de paix et de tranquillité. Aucun son ne filtre dans la pièce, aucune lumière autre que la lampe qui jette une faible clarté sur le corps émacié. Cet espace semble incongru étant donné l'état du malade, qu'on s'attendrait à retrouver à l'hôpital, branché à de nombreuses machines. Le déroulement du récit nous explique toutefois les raisons de cette intimité : la société dans laquelle l'action se déroule permet l'euthanasie (et, on le suppose, favorise les soins à domicile pour favoriser le bien-être du patient). Parthens, le médecin mandaté par Chris pour mettre fin à son existence, intègre d'ailleurs l'espace avec beaucoup de délicatesse; il est clairement établi que le médecin y est à la demande de Chris, avec qui il a préparé le déroulement de ses derniers instants.

L'espace intime de Chris est présenté comme un lieu où le sujet queer a le contrôle de son environnement, sinon physiquement du moins mentalement. Par des mots et des souvenirs, Chris parvient même à s'évader une dernière fois de l'espace où son corps est confiné, en revivant avec Val quelques-uns de leurs plus beaux voyages, en parlant des fleuves qu'ils auraient aimé naviguer et même en se souvenant des expériences extra-sensorielles qu'ils ont vécues sous l'influence de diverses drogues. Il offre même à Val et au docteur une dernière performance, une chorégraphie qu'il exécute de son lit, masqué et entouré de fleurs. Une fois cette danse terminée, le médecin procède à l'euthanasie. Val s'étend à ses côtés et le prend dans ses bras, alors que la musique enveloppe la petite chambre et que les injections mortelles font leur œuvre. L'exiguïté de la chambre et

l'impression d'enfermement qui y est rattachée sont mises en contraste avec le monde extérieur par des mots, rappelant que le théâtre a la possibilité, malgré les limites spatiales du cadre scénique, d'évoquer le monde et d'y amener les spectateurs. Marc Glassman (1996, p. 36-37) note que Cynthia Roberts a pris le pari, lors de la réalisation du film, de ne pas rompre avec l'étroitesse du lieu, promenant sa caméra à travers la chambre en multipliant les très gros plans qui mettent en valeur divers détails de l'espace, des objets usuels en passant par les œuvres d'art et le corps souffrant de Chris. Cette attention au détail reproduit l'impression d'intimité ressentie par les spectateurs de la pièce, qui se trouvent tout près du lit de Chris, qui partagent son intimité. En limitant les explorations de la caméra à l'intérieur de la chambre, Roberts souligne que cette pièce est devenue le seul environnement qui compte pour Chris. L'espace public est évacué afin de préserver sa tranquillité d'esprit et, peut-être, la recréer chez le spectateur.

L'espace intime, pour le sujet proprioceptif, offre donc un point d'enracinement spatial essentiel à la constitution de la cohérence identitaire. En favorisant, selon la typologie de Fontanille (1999, p. 50), un point de vue électif (qui limite l'étendue spatiale à l'environnement immédiat du sujet discours et qui exacerbe l'intensité liée à un espace familier construit par soi), l'espace intime focalise sur le sujet queer et pose son existence comme un cas exemplaire. Qu'il s'agisse du chez-soi d'Angelo et Nino, de la boîte à parfum d'Hosanna ou de la chambre de Chris, l'espace intime montre le sujet queer dans un environnement protégé, un cocon qui atténue le monde extérieur. Cet espace favorise le retour sur soi, l'introspection et les bilans, qui amènent éventuellement une meilleure compréhension de la spécificité queer, tant chez les sujets du discours que chez les sujets de la lecture.

Cet espace intime, tel que ressenti par les sujets queer du discours, correspond à une orbite très serrée, à une profondeur de la présence extrêmement limitée, comme si l'espace était en fait collé au corps comme une seconde peau. Les autres personnages entrent et sortent de l'espace intime rapidement, laissant le sujet queer à lui-même la plupart du temps. C'est un lieu où les personnages laissent tomber leurs barrières et deviennent particulièrement sensibles à l'environnement : Angelo, après la rupture, voit seulement le côté sombre des choses, alors qu'Hosanna effectue sa mise à nu psychique et physique et que Chris vit le plus intensément possible chaque minute de ses derniers instants. Les œuvres nous montrent un espace intime-refuge qui menace de devenir un espace intime-enfermant pour les sujets du discours. Ils devront, chacun à leur façon, réapprivoiser leur espace; leur seconde peau cédera (amenant la mort, le rejet de la honte ou l'acceptation d'une identité de genre) pour permettre un nouveau départ et, peut-être, une ouverture sur le monde.

Espace communautaire, ou rencontrer l'autre en terrain connu

Devenir queer nécessite du sujet une réorganisation spécifique de son espace personnel, un réaménagement de son espace privé par lequel il peut appréhender le monde. Aux yeux du sujet, cet espace est en contraste avec les espaces relativement familiers et sécuritaires qui rendent inévitables ou favorisent la rencontre avec l'autre. Ces espaces de rencontre, selon Hubbard (2002, p. 372), désignent les espaces *étrangement familiers* où théorie et pratique se côtoient et où le sujet doit établir les frontières entre le Soi et l'Autre. Ces limites sont toujours à renégocier, selon les situations, et l'Autre n'est pas un bloc monolithique : les différences sont multiples, les miroirs nombreux, et les oppressions agissent à partir des endroits les plus ordinaires. Les

pièces et films du corpus mettent à l'avant-plan deux de ces espaces liminaires, le plus frappant étant l'espace social gai : le village, avec ses lieux de drague, ses bars et leur positionnement dans la cité. Ces espaces sont rarement représentés de façon purement fictionnelle dans le corpus, et ils témoignent d'un désir des auteurs de transmettre certains renseignements spécifiques au spectateur qui y est réceptif. Ces espaces deviennent les lieux d'apprentissage d'une nouvelle subjectivité. L'autre espace qui force à négocier sa position avec les autres est celui de la famille, un lieu où prennent naissance de profondes racines, où l'on peut craindre le rejet, mais où on peut aussi trouver un soutien dans les moments difficiles.

Espace social, espace sexuel

L'apprentissage de sa différence sexuelle se fait souvent pour les queer dans des espaces spécifiques. Peu importe l'âge où se produit le *coming out*, il s'accompagne fréquemment d'une exploration des espaces qui appartiennent à la communauté gaie. La plupart du temps situés en milieu urbain, ces espaces sont des lieux de socialisation ou de sexualité (qui est, pour plusieurs queer, une forme de socialisation) où il est possible d'explorer de nouvelles façons d'être. Valentine et Skelton (2003, p. 853) font remarquer que l'entrée dans ce milieu, pour les jeunes (et j'ajouterais les moins jeunes), a pour but de se doter de certains marqueurs identitaires, de créer des réseaux de soutien et d'allégeance sociale. Non seulement ce milieu fournit-il un espace transitoire où les identités individuelles peuvent être exprimées et explorées, mais il permet aussi à ces identités d'être validées par les autres (Valentine et Skelton, 2003, p. 854). L'occupation de ces espaces permet l'émergence d'un sentiment d'appartenance qui, lié à l'idée de communauté, contribue au développement d'un imaginaire social chez le sujet queer. En

naviguant dans les espaces queer, il apprend à définir ses particularités en comparant les points qu'il a en commun avec les autres car, comme l'explique Probyn (1996, p. 13), « la singularité émerge une fois que nous avons énuméré nos différences — des moments et des mouvements qui entrent en contact par-delà une géographie de la division ». Encore faut-il que le sujet queer trouve ces lieux où la rencontre de l'autre n'est pas trop menaçante : même aujourd'hui, avec Internet et la diffusion effrénée de l'information, ceux qui veulent explorer les espaces queer se trouvent souvent dans une situation où leur entourage ne sait rien de leur orientation sexuelle, et ils essaient tant bien que mal de glaner ici et là l'information sur les espaces qui leur sont accueillants. Plusieurs textes du corpus, par les informations qu'ils contiennent, aident à combler ce besoin.

Un espace qui fait partie de la mythologie pour les hommes gais et qui est auréolé de mystère pour tous les autres qui n'y ont pas accès est celui du sauna. Le sauna gai, au Canada, est un lieu de sexualité facilement accessible qui permet l'établissement de rapports de socialisation chez les nombreux habitués qui les fréquentent. Il n'est donc pas étonnant que plusieurs auteurs dramatiques mentionnent les saunas et que certains cinéastes ne puissent résister à la tentation de les utiliser comme espaces queer. Robert Lepage, en 1995, tourne quelques scènes de son *Confessionnal* au sauna l'Hippocampe de Québec. Pierre Lamontagne, un des protagonistes de *La trilogie des dragons*, revient de Chine (où il est allé étudier la peinture) afin de régler les détails entourant l'enterrement de son père. Son frère adoptif, Marc, ne se présente pas aux funérailles et Pierre, qui tente de le retracer, se retrouve à l'intérieur d'un sauna. Dès le début de la scène, l'anonymat que procure le lieu est mis en évidence : Pierre, devant des dessins de

*Tom of Finland*²⁰ accrochés au mur, feuillette le registre du sauna dans l'espoir d'y trouver le nom de Marc, ce qui fait dire au préposé exaspéré : « Connais-tu quelqu'un qui signe son vrai nom au sauna toi? » (LC). Le sauna occupe une place particulière dans la dichotomie public/privé : il favorise les rencontres dans un lieu neutre et, par le fait même, peut être considéré comme un espace public, mais l'anonymat qu'il procure et la sexualité qui y a cours sont habituellement associés au registre du privé. Pierre ne connaît pas les codes du lieu, mais il comprend que s'il veut retrouver Marc, il devra y pénétrer.

Le sauna est présenté comme un immense labyrinthe et est filmé en plongée, la caméra nous permettant de voir à l'intérieur des chambrettes. Dundjerovic lie ces prises de vue à l'imagerie du confessionnal (2003, p. 58), mais elles peuvent aussi être interprétées, comme le fait Peter Dickinson, comme une tentative de représentation du corps queer masculin (Dickinson, 2007, p. 193), comme une porte d'entrée pour le spectateur dans l'univers clos du sauna. Contre toute attente, Pierre réussit à trouver Marc rapidement. À travers la vapeur opaque de ce qui semble être une immense pièce, les frères entreprennent un dialogue fantomatique au cours duquel Marc renvoie Pierre, lui rappelant qu'il n'est pas à sa place. La discussion se poursuivra ailleurs, dans un lieu plus neutre, un lieu qui correspond mieux à la réalité de Pierre. On retrouvera Marc plus tard au sauna, encore filmé en vue plongeante, couché en chien de fusil dans la petite chambre où il semble vivre en permanence, en proie à une grande détresse. Monique Tschofen, dans son analyse du *Confessionnal*, lie l'espace du sauna au déracinement de Marc : « parce qu'il ne connaît pas ses origines, il vit retiré du monde – passif, impuissant, dans les espaces sombres en marge de la société » (Tschofen, 2006, p. 207, ma traduction). Le

²⁰ Dessinateur européen dont l'iconographie érotique met en scène des hommes hypermasculinisés aux muscles et aux sexes hypertrophiés.

sauna, comme refuge et lieu d'anonymat, n'est pas un endroit sombre et marginal pour ceux qui le fréquentent et qui y trouvent un espace liminaire où brouiller la frontière entre le privé et le public. C'est lorsqu'il est forcé de quitter ce lieu hybride que Marc se trouve passif et impuissant et qu'il se donne la mort.

Dans *Poor Super Man*, Brad Fraser présente lui aussi le sauna comme un refuge, comme un lieu de recueillement où il est possible de s'aménager un espace intime tout en étant en contact avec la collectivité. David parle du sauna alors que Shannon, son amie transsexuelle, est en train de mettre fin à ses jours :

« DAVID : I go to the tubs and lock myself in my room and smoke a big fat joint and think of all the guys I know who have died of AIDS so far. Murray. Sam. Jamie. Paul. Leonard. Mark. Elliot. Wendel. Ray. Tom. Brian. Geoffrey. Larry. Bob. Bill. Bernie. Russ. Harvey. Trent. Hank. Terry. Roger. John.

CAPTION : SHANNON.

DAVID : I can kind of see them in the dark. Their arms. Their chests. Their backs. Their asses. I can hear them whispering. I can hear water dripping from a pipe somewhere behind me. The guy in the next cubicle is snoring lightly. Peter Gabriel's singing "Salisbury Hill" on the sound system and the guy running the door's whispering into the phone » (*PS*, p. 171).

Un sentiment de contiguïté, voire de communauté, est ressenti par les usagers des saunas : les sons émis par les autres hommes sont perçus par tous et l'acte sexuel, pour lequel la plupart des participants sont présents, n'est pas un motif de honte, mais une fonction naturelle qui ne nécessite pas un espace aseptisé et complètement coupé du monde. Les saunas demeurent un compromis efficace entre le public et le privé. De plus, si les saunas ont été associés à l'épidémie du VIH depuis longtemps, David y va quand même pour se remémorer ses amis morts du sida, utilisant l'espace comme un mémorial afin de leur redonner une certaine matérialité – liée à leur sexualité – et continuant de le fréquenter pour que ces espaces de résistance face au contrôle des sexualités ne disparaissent pas.

L'adaptation filmique, *Leaving Metropolis*, conserve cette description des saunas, mais profite des possibilités du médium cinématographique pour la recréer plutôt que tout simplement l'énoncer. David est représenté dans une salle blanche traversée d'un immense tuyau, une serviette nouée autour de la taille. Soudainement, la lumière change et la salle se remplit de vapeur de laquelle des hommes émergent, créant un effet de rêve ou d'hallucination (bien qu'on ne voie pas David fumer de joint au sauna dans le film, ce qui pourrait expliquer les visions). Les noms des hommes sont superposés à l'image, morcelés, mais il est facile pour le spectateur de faire le lien avec ses amis décédés puisqu'il les a vus sur une toile dans le studio de David plusieurs fois et que leur signification a été expliquée à Matt. La porte de la salle s'entrouvre, puis Shannon apparaît, souriante, faisant au revoir de la main à David. Celui-ci se frotte les yeux et lorsqu'il les rouvre, la salle est à nouveau vide.

Dans la pièce, David évoque le sauna afin de conjurer l'esprit de tous ceux qu'il a perdus à cause de l'épidémie, mais aussi pour se rappeler qu'il fait lui-même partie du monde des vivants. L'espace intime qu'il se crée en s'enfermant dans sa chambre et en fumant son joint ne parvient pas à le couper complètement des activités qui ont cours dans son environnement immédiat. David fait toutefois ce pèlerinage parce que l'espace public du sauna lui est essentiel pour contextualiser sa douleur dans un lieu exclusif à sa communauté. Si le film ne force pas autant l'aspect communautaire du sauna (David ne rencontre ni n'entend aucun autre usager), le rituel y est tout de même présent. La salle blanche où David est assis fait l'effet d'un mausolée, d'une chapelle immaculée propice au recueillement. Cet aspect mystique est d'ailleurs accentué par la vapeur qui surgit et disparaît en un instant, par les formes fantomatiques qui en émergent, et par l'au revoir

lumineux de Shannon. Tant dans la pièce que dans le film, le sauna est représenté comme un lieu/lien entre la douleur privée et le deuil communautaire.

Dans *Mambo Italiano*, seule la pièce parle des saunas. Alors qu'Anna et Angelo, déprimés et drogués, tentent de se remonter le moral, ils ont la discussion suivante :

« ANGELO : Okay, then I'm grateful for... Oh, I know... (*snickering*) Gay saunas!

ANNA : What are those like?

ANGELO : No, no, no. You're too young.

ANNA : (*like a little girl*) Please! Please! I wanna know! I wanna know! I wanna know *everything*!

ANGELO : Well, you go in. Rent either a room or a locker. Take your clothes off, put on a towel, cruise around, pick a partner and dosy-doh!

ANNA : (*disappointed*) Just like that? And then what?

ANGELO : (*pensive*) Then you go home. You swear to yourself you'll never go back... But somehow you always find yourself back there, walking around like a zombie. Searching, waiting in the dark. Thinking that the next experience will be better than the previous, but it never is.

Beat. ANNA consoles her brother » (MI, p. 99)

Mis à part le côté un peu sombre de l'explication d'Angelo (il est déprimé et drogué), ce dialogue montre la curiosité suscitée par les saunas chez les hétérosexuels qui n'y ont normalement pas accès, en plus de fournir des renseignements sommaires, mais très justes sur le fonctionnement de ces espaces. Le sujet queer, pour qui une première expérience au sauna est souvent source de stress et de crainte (des sentiments qui ne sont pas à négliger, pouvant entraîner des comportements sexuels à risque), peut à l'aide de ces renseignements être mieux préparé à vivre ce moment. Angelo tente d'abord de perpétuer le secret en refusant d'aller plus loin dans ses explications, mais l'insistance et la curiosité d'Anna ont raison de sa résistance. Il se livre un peu plus et résume rapidement le déroulement d'une soirée pour ensuite exprimer l'insatisfaction qui s'empare de lui (il passe d'un petit rire rapide à l'idée de titiller sa sœur à une expression songeuse à la fin de son exploration). Anna réagit de la même façon, passant de

l'excitation à la déception lorsqu'elle se rend compte que la mythologie qui entoure les saunas n'a rien d'un grand secret. Angelo décrit l'expérience comme un geste purement orienté vers le relâchement de l'énergie sexuelle en inscrivant la sexualité (privée) dans l'espace (public) du sauna, et avoue que bien que l'expérience ne soit pas des plus satisfaisantes sur le plan affectif, elle comble d'autres besoins.

La pièce de Galluccio montre également un autre exemple de la dichotomie public/privé en abordant la clientèle d'hommes mariés (dans des unions hétérosexuelles) qui fréquente les saunas. La dernière scène de la pièce, au cours de laquelle Angelo se libère de sa honte et participe au défilé gai, est mise en contraste avec la honte qui continue à affliger Nino :

« ANGELO : [...] For the first time. *I was not ashamed!*
... *As ANGELO speaks, a MAN appears on stage. The lights are dim, so we cannot tell who it is. The MAN is sitting on a bench, draped in a towel.*
I wished Nino could be there. Proud and not ashamed with me there. But would he have been? My beloved on that day, could he have been?
It is revealed that the MAN in question is NINO sitting in a gay sauna. Waiting.
(Note : *It must be very clear that he is in a gay sauna.*) *Light goes out on NINO* » (MI, p. 126).

Les saunas servent de lieu de rencontre où la sexualité peut être vécue en secret par des hommes qui n'ont pas souhaité (ou pas pu) dire leur homosexualité, mais qui veulent tout de même assouvir leur désir de plaisir. Le sauna fait office de sas entre deux univers posés comme distincts et imperméables : celui où l'image publique de Nino dicte l'image qu'il doit projeter de son intimité hétérosexuelle, et celui où l'actualisation de son désir d'intimité homosexuelle ne peut se faire au grand jour. Cette clandestinité est toutefois une source de honte pour Nino, ce qu'Angelo ne peut nier. La double vie de Nino sera un poids à porter, et l'espace du sauna sera son seul contact probable avec les autres hommes gais.

Gaudreault, dans le film, évacue complètement toute référence faite aux saunas. La discussion entre Angelo et Anna ne mentionne pas les saunas et Nino, plutôt que de se retrouver dans la pénombre des saunas après son mariage, est vu en randonnée, en plein soleil, rayonnant de santé, en compagnie d'un très bel homme musclé. Cette scène fait référence au voyage de camping qu'il a fait secrètement avec Angelo et où les deux ont commencé leur relation. Alors que la pièce montre un Nino contraint à se cacher pour vivre secrètement son homosexualité, le film minimise les conséquences de la déniation de son homosexualité et pose comme normales, voire idylliques, ses escapades extraconjugales. Non seulement le film ne permet pas au sujet queer d'étayer ses connaissances de la géographie queer, mais il présente le mensonge et la duplicité comme une façon de vivre qui n'empêche pas l'épanouissement, qui se peut se vivre au grand jour.

Les salles d'eau et les accessoires qui y sont reliés semblent susciter chez les auteurs un foisonnement sexuel. Est-ce parce que c'est un espace homosocial très rigide, un lieu où les hommes se regardent peu, se parlent encore moins, et sont toujours sur leur garde? Est-ce que parce que l'idée du sauna gai, du bain hammam et de tous ces hommes nus (sans femmes présentes) ouvre la porte à l'imagination? Les salles d'eau, pour les hommes, sont en tout cas un lieu de malaise où les espaces privés et publics se rencontrent sans se fondre le moins du monde. En plus des scènes de sauna gai mentionnées ci-dessus, il faut mentionner que, dans *La face cachée de la lune*, Philippe se sent mal à l'aise lorsqu'il se sent regardé par un autre homme au gym. Un peu plus tard, dans le sauna du gym, il se trouve seul en sa compagnie et lui dit immédiatement qu'il n'est pas intéressé parce qu'il n'est pas gai. L'autre éclate de rire et se présente comme Carl,

l'amant de son frère. Le malentendu et la tension sont causés par les connotations que suggère le lieu. Dans *Fortune and Men's Eyes*, tant dans la pièce que dans le film, la salle d'eau est l'endroit où se jouent les luttes de pouvoir, la plupart du temps sexuelles. Ce que la pièce décrit, le film le montre : des mains ouvrent tous les robinets pour enterrer les cris de celui qui se fait violer ou tabasser. Dans *Being at home with Claude*, Yves²¹ se rend compte de la grandeur de son amour et de la sécurité spatiale qu'il ressent avec son amant lorsque Claude lui fait couler un bain :

« LUI : Heye, c'est niaiseux, hein? Mais rien que ça, rien que quand j'ai vu le bain plein de broue, en pissant [...], j'ai arrêté d'inspirer net. [...] D'un coup, j'étais à la maison » (*BHC*, p. 99).

Ce lieu où Yves se sent finalement chez lui (le *at home* du titre) est, pour reprendre les mots de Shawn Huffman « une crypte affective recelant rien de moins que l'amour » (Huffman, 1996, p. 27). S'ensuit la relation sexuelle au cours de laquelle Yves, dans un élan d'amour, tuera Claude et provoquera l'envahissement de cet espace intime par les forces policières. Dans *Les Feluettes*, comme dans *Lilies*, Vallier et Simon s'embrassent et se déclarent finalement leur amour dans l'intimité de la baignoire qui trône au milieu du « manoir » de la comtesse, cette dernière l'ayant offerte à son fils pour son anniversaire. Cette scène d'anthologie du théâtre et du cinéma canadiens est d'une beauté troublante et d'un surréalisme très touchant. Elle est toutefois elle aussi interrompue par l'intrusion dans l'intimité des amoureux des autres personnages de la pièce. Enfin, dans la pièce *Le polygraphe*, une courroie de cuir que François utilise lorsqu'il rencontre un homme dans un bar, la lui donnant pour se faire fouetter, constitue un marqueur de l'homosexualité. Plus tard, lorsque Lucie trouve la ceinture, François lui explique qu'il

²¹ Le nom d'Yves n'apparaît que tard dans la pièce, ses répliques étant identifiées par « LUI ». J'utilise le nom Yves pour faciliter la lecture.

s'en sert pour se masturber, l'utilisant pour bloquer ses voies respiratoires. Lorsque Lucie lui demande si c'est tout, François l'attache au lavabo avec la ceinture, lui bande les yeux, et lui explique comment :

« FRANÇOIS : Des fois, quand on se ramasse une gang de gars - Y'en a un qui se fait attacher comme ça – Pis, au hasard y'en a un qui est choisi pour aller le rejoindre – Celui qui est attaché peut rien faire – Y peut rien voir – Pis l'autre y fait ce qui veut avec... » (*Polygraphe*, p. 677-678)

Pendant tout ce temps, Lucie n'a d'autre choix que d'écouter et de s'imaginer dans la position de François, un peu apeurée. Le film évacue complètement l'homosexualité de François, ce qui empêche toute association entre la salle d'eau et l'homosexualité. Ces différentes scènes, si elles ne déroulent pas dans l'espace spécifique du sauna gai, semblent en récupérer des nombreux signifiants afin d'établir les tensions homosociales (public/privé) qui ont cours dans les lieux d'ablution où les hommes sont dénudés, exposés au regard de l'autre.

Les saunas ne sont pas les seuls lieux de socialisation gais à être inscrits dans les œuvres. En 1985, René-Daniel Dubois se livre dans *Being at home with Claude* à un exposé de la géographie des hommes gais à Montréal en 1967, l'année où se situe l'intrigue de la pièce, soit pendant la frénésie de l'exposition universelle. Non seulement s'agit-il d'un travail de reconstitution historique important comme nous le verrons au chapitre suivant, mais ce travail a pour conséquence de situer les lecteurs dans la trame urbaine, ce qui prend une importance capitale pour les lecteurs queer dont l'histoire est sinon ignorée, du moins difficilement accessible et peu véhiculée. Dubois nomme les bars de l'époque : « L'INSPECTEUR : [...] y'a du monde qui t'ont vu au Lorelei, chez Bud's, au Tropicana, au Taureau pis au Rocambole » (*BHC*, p. 41), allant même jusqu'à décrire certains rituels qui s'y déroulent, comme la frénésie qui entoure la fermeture :

« LUI : Ben oui : quand l'monde savent qu'le dernier last call arrive pis qu'y vont toutes se r'peigner aux toilettes, se passer d'l'eau dans face pis y r'viennent se mett' en rang, le plus proche possible d'la sortie, pour pas manquer ceux qui partent tout seul. J'appelle ça la parade » (*BHC*, p. 86).

En plus de parler du monde des bars, le texte identifie au moins deux lieux du travail du sexe masculin dans le Montréal de l'époque. Yves prétend au début qu'il travaille au parc La Fontaine, un mensonge crédible éventé plus loin : « L'INSPECTEUR : on apprend que ton spot c'est l'carré Dominion » (*BHC*, p. 38). Dans les années 1980, le village gai a entrepris un déménagement vers l'est de la ville, dans le quartier Centre-sud, et peu de traces subsistent de l'existence de la vie gaie de l'époque au centre-ville; grâce à ce texte, ces détails s'inscrivent dans la mémoire collective des queer du Québec : ils ont déjà occupé le coeur de la métropole.

Le film de Jean Beaudin fait malheureusement disparaître la plupart de ces significations liées à l'espace. L'intrigue du film est actualisée et transposée en 1987, pendant le Festival de jazz de Montréal. La reconstitution historique devient moins problématique et le contexte demeure sensiblement le même. Alors qu'une attention particulière est accordée aux détails qui auraient pu faire office d'anachronismes pour le public, les codes queer ne sont pas mis à jour. Les mêmes bars sont nommés, alors qu'ils étaient tous fermés (vingt ans ont passé). De plus, le travail d'Yves est transporté au Carré portugais, un petit parc du plateau Mont-Royal, au demeurant sympathique, mais totalement étranger à la communauté gaie. Le sujet queer se trouve amputé de son histoire et il risque d'intégrer et de véhiculer de faux renseignements sur la mémoire collective de la communauté des hommes gais de Montréal. Le sujet se trouve ainsi éjecté du tissu urbain, amputé d'une source de repères historiques. Concrètement, enfin, un sujet queer qui aura appris une certaine conceptualisation de l'espace queer par ce film et qui

décide d'explorer ce lieu de reconnaissance de soi pour discuter, se retrouver, draguer ou acheter des services sexuels s'expose à des réactions homophobes de la part de la clientèle hétérosexuelle qui considère cet espace comme le sien. Non seulement le sujet manque une rare occasion d'étoffer son identité, mais il court le risque d'être verbalement ou physiquement agressé. Les représentations sont plus que des mots ou des images : elles prennent une signification réelle pour ceux qui en dépendent.

Il est dommage de trouver un si faible souci d'exactitude géographique dans un film qui se distingue de la pièce principalement par sa tentative de faire éclater le cadre spatial limité de la scène théâtrale. Beaudin n'a pas adapté la pièce par choix personnel, mais tout simplement parce qu'on la lui a offerte (Bonneville 1992, p. 20). Il a alors tenté, selon ses propres mots, de faire deux films : « l'univers d'angoisse et de folie d'Yves, entre le moment où il a tué et le moment où il a appelé. Et la partie couleur qui est la pièce comme telle » (Bonneville 1992, p. 20). Loïselle avance que le film, comparativement à la pièce, met l'accent sur les relations de cause à effet et permet au spectateur de comprendre plus facilement les motivations d'Yves. (Loïselle 1996, p. 18) Il me semble toutefois, à la lumière des inexactitudes spatiales commises par Beaudin lors de l'adaptation, qu'on peut supposer que « l'événement cartographique profondément troublant » (Huffman, 1996, p. 25) narré par Yves a été transposé par Beaudin dans le prologue pour éviter le parasitage pictural qu'évoque Huffman. Ce faisant, toutefois, Beaudin a imposé des restrictions aux significations possibles de l'errance d'Yves, il en a fait un fait pictural fixe qui s'ancre dans l'angoisse et dans la folie plutôt que dans les émotions insaisissables que tente de communiquer le personnage. Plutôt que d'ouvrir l'espace du texte dramatique, le prologue de Beaudin limite les signifiants spatiaux et

émotifs disponibles pour les sujets queer. Il faut toutefois reconnaître que Beaudin a fait un choix judicieux en établissant ce que Loïselle définit comme « une opposition dialectique entre les espaces ouverts peuplés d'individus brutaux ou indifférents, et le domaine fermé de l'intimité des amoureux » (Loïselle, 1996, p. 20).

Les indications sur le village données dans *Mambo Italiano* sont plus explicites et contemporaines. Lorsque Angelo annonce son homosexualité à ses parents, son père, exaspéré, le somme de retourner dans le village :

« ANGELO : I don't live in the village!

MARIA : What village?

GINO : The *omosessuale* village.

MARIA : (*baffled*) There's an *omosessuale* village?

GINO : On St. Catherine Street, between Beaudry and Papineau.

MARIA : Hey! How come you know so much about this village? » (*MI*, p. 25).

Ces renseignements très précis permettent à tout spectateur de localiser le village homosexuel dans l'espace urbain, une information rarement déclinée au théâtre ou au cinéma avec autant de précision. Même Anna semble jalouse de l'espace qui est imparti à Angelo de par son statut : « ANNA : So things got a little out of hand, but look at you now! You're *gay*! Isn't that great? You even have a village! Do I have a village? No! » (*MI*, p. 113). Le village est vu par Anna comme un atout, comme un espace de plaisir où Angelo peut tout recommencer, où tout ne peut qu'aller mieux. Le film, en plus de conserver la description géographique du village faite par Gino dans le dialogue, montre Angelo en train de déambuler sur la rue Sainte-Catherine, entre Beaudry et Papineau, comme Gino l'a bien indiqué, les regards des hommes qu'il rencontre se posant sur lui, le sien évaluant les autres. On le voit même attablé à un café du village, tentant d'écrire un de ses scénarios ridicules. Somme toute, cette expérience est positive pour lui, même si, lorsqu'il annonce à Nino dans le film qu'il est allé dans le village, il s'empresse

d'ajouter : « I hated it », mais il montre tout de même à Nino un dépliant sur une association de policiers gais, ce qui met Nino en furie. Après la rupture, on voit Angelo dans les bars gais, mais il semble s'ennuyer et ne pas y trouver ce qu'il cherche. Anna, exaspérée par le gouffre dans lequel son frère s'enfonce, s'écrie : « There's got to be one gay place in the city with boring people just like you! », ce qui est suivi par une scène où Angelo s'inscrit comme bénévole chez *Gay Help Line*. Il dit rejoindre le milieu communautaire pour briser son isolement et rencontrer des gens comme lui. L'espace communautaire s'avérera positif pour Angelo qui, même s'il n'a pas l'étoffe de l'écouteur actif, trouvera dans son entraîneur un nouvel amour. Bien que présenté de façon stéréotypée, le milieu communautaire est vu comme une planche de salut qui offre une solution de remplacement au milieu des bars et de la drague que le cinéma met habituellement en images. La ligne d'écoute remplace, au début du film, les adresses à la salle qu'Angelo prononce au début de la pièce et lui permet de mettre de l'ordre dans ses idées. Le film offre de cette façon un portrait assez varié des espaces queer, et ce, d'une façon qui permet de les identifier et de les faire connaître.

Dans *Unidentified Human Remains and the True Nature of Love*, David est découragé par la routine qu'il répète lorsqu'il sort dans les bars : « DAVID : I do the usual shit at Flashback – dance until the place is closed, avoid the eyes of all the ugly men that want me, dance, get bored, leave » (*UHR*, p. 62). Le film nous montre David plusieurs fois dans les bars en compagnie de son ami Sal, quoique rien ne nous dit avec certitude, dans le film d'Arcand, que les deux hommes sont dans un bar gai. En fait, on y voit Kane avec une fille qu'il avoue courtiser. *Poor Super Man* démontre l'importance que les bars gais ont pour David (le même David, transfictionnel) pour qu'il puisse relaxer, mais Matt ne

veut pas y aller en sa compagnie. Il souhaite garder ses distances avec un milieu où il pourrait être reconnu, ou qui pourrait déclencher chez lui un processus de reconnaissance de son identité homosexuelle, qui pour l'instant se limite aux actes sexuels, comme en fait foi cette remarque de David : « DAVID : Do we have to have sex everytime we get together? » (*PSM*, p. 138). Ces deux mentions des bars sont plutôt anecdotiques, mais elles situent quand même le rôle de soupape de ces espaces pour les personnages de Fraser.

Tremblay et Brassard, quant à eux, campent une bonne partie de *Il était une fois dans l'Est* dans un bar de travestis de *la Main*, la rue Saint-Laurent, hôtesse de toutes les perversions dans l'imaginaire géographique montréalais. Le bar *Chez Sandra* offre un panorama coloré de la faune de l'époque, une illustration des différentes minorités sexuelles qui occupaient les nuits de Montréal. Ce thème des bars n'est certainement pas étranger à l'univers de Tremblay, qui l'utilise pour mettre en évidence le puritanisme d'une société encore prisonnière des normes morales du catholicisme et montrer la détresse qui afflige ses personnages, peu importe le milieu dans lequel ils évoluent. Montrer cet univers dans le film marque sans aucun doute le début d'une longue tradition, comme nous venons de le voir (et il ne s'agit ici que des adaptations tirées du théâtre). Toutefois, déjà, en 1973, le mercantilisme dénoncé par Bell et Binnie (2004) était exposé par Maurice, le propriétaire profiteuse du bar que Sandra ne fait que gérer, qui utilise des épithètes dures (remarquablement bien mises en mots par Tremblay) pour parler de ses clients :

« MAURICE : Si ça payait pas tant, ça f'rait longtemps que j'aurais vidé le boutte de c'te câlce de racaille-là, moé... Hostie de gang de tapettes... Ça sait pas si c'est des hommes, ça sait pas si c'est des femmes... Pis ça passe leu' vie à faire des farces plates là-dessus... Ça parle rien que de ça, essaye pas de leu' faire

parler d'autre chose... Maudite engance de fou! Parle-moé du monde straight, qui vont dans des clubs straight, voir des shows straight! Voir des plottes, hostie, des plottes, des vraies! D'la vraie plotte là, pas de l'imitation en cayoutchouc... Quand tu rentres icitte, câllice, les hommes sentent la plotte pis les filles sont bâties comme des vannes! Mais qu'est-ce tu veux... ça paye... Pis là où y'a une piasse à faire, Maurice est là! » (IEUFDE, p. 71).

Si les queer peuvent revendiquer certains espaces pour se regrouper, il est important qu'ils se rendent compte que ceux qui mettent ces lieux à leur disposition ne sont pas toujours bien disposés à leur égard, et que la sécurité qu'ils ressentent est parfois bien illusoire.

Enfin, l'espace des parcs, qui permet la rencontre de l'autre et l'expression du désir, est mentionné par quelques textes qui permettent au spectateur queer de comprendre que la sexualité dans les lieux publics, en plein air, peut être libératrice et agir comme un antidote à la solitude. Il s'agit de lieux, comme le mentionne Leap (1999, p. 1), où se construisent et se négocient « l'être-gai » et ses revendications. Dans *Being at home with Claude*, l'inspecteur insiste pour savoir ce qu'Yves est allé faire sur la montagne :

« Baiser. Bon. Êtes-vous content, là? » (BHC, p. 26). Plus loin, alors qu'il commence à se livrer à l'inspecteur, Yves parle des bienfaits que lui procurent ses escapades sur le Mont-Royal :

« Su'a montagne, c'est une aut' affaire : c'est moi qui choisis. Pis si j'me tanne, j'arrête ça là. Pis c'est en plein air. Juste avant qu'l'aube arrive, quand les oiseaux font rien que commencer à chanter, quand y'en a jus' quelques-uns, y'a des fois, c'est extraordinaire. C'est tellement tranquille : quésiment tout l'monde est parti s'coucher pis la plupart qui restent se dépêchent. Y font ça en gang avant qu'y fasse clair. Fas que y'a quésiment pus parsonne dans les trails. Des fois, j'y vas sans même penser qu'y peut arriver queuqu'chose. Jus' parce que là, c'est du monde comme moi. Qui charchent la même affaire : quelqu'un avec qui s'amuser, avoir du fun, du plaisir même, des fois. Sans rien d'mander d'pluss » (BHC, p. 97).

Le désir de se retrouver avec ses semblables et la recherche d'une simplicité dans les rapports sexuels offrent une leçon contre l'homonormativité au sujet queer qui voudrait

condamner trop vite des actes entre adultes consentants. Yves met l'accent sur le contrôle, sur son pouvoir décisionnel et sur le plaisir qu'il a à se retrouver parmi des gens qu'il considère d'une certaine façon ses semblables. Au-delà de l'acte sexuel, le milieu naturel de la montagne offre un sanctuaire communautaire où le désir et le plaisir occupent la place centrale, où les gestes intimes de la sexualité se trouvent magnifiés, et non diminués, par la présence des autres. Le film ne montre pas la montagne, mais laisse Yves raconter ses escapades à l'inspecteur, préservant ainsi le caractère rapporté de l'expérience.

Brad Fraser, dans *Unidentified Human Remains and the True Nature of Love*, raconte les escapades de David dans les parcs : « DAVID : It's warm. I start thinking about Victoria Park and even though I tell myself I won't go—that it's scary and dangerous—I know I will » (*UHR*, p. 62). David continue à raconter la noirceur du parc, les contacts furtifs, les relations sexuelles qui s'y déroulent. Si la description est moins lumineuse que celle d'Yves, c'est sans contredit dû à l'atmosphère de la pièce, où le tueur en série est encore inconnu et que tout le monde est un suspect. Fraser réussit toutefois à véhiculer l'information sur un parc d'Edmonton où les hommes vont draguer, une information qui ouvre un autre regard sur une ville qui symbolise le conservatisme canadien. Le film, qui est localisé dans une ville sans nom pour des raisons budgétaires (l'Alberta ayant refusé de financer le projet), ne reproduit pas ce passage. Enfin, la pièce *Hosanna* montre une certaine nostalgie face aux changements qui découlent de la répression municipale qui a tenté de contrôler les pratiques sexuelles en public en transformant les espaces que les queer s'étaient appropriés :

« CUIRETTE : [...] Pis j'me sus retrouvé en plein Parc Lafontaine, imagine-toé donc! [...] Y'ont mis des lumières partout, les écoeurants! [...] Y'a pas un seul

p'tit coin qui est pas éclairé! Y doit pus avoir moyen de fourrer pantoute, là-dedans... [...] Toute éclairé! Comme le reste. Toute allumé. J'te dis, y doit même pus rester un p'tit coin pour se faire sucer... Les coins ont changé » (Hosanna, p. 14-15).

Cuirette se sent étranger à des lieux qu'il considérait autrefois comme accueillants et sécuritaires. Le film, qui se concentre sur les événements qui précèdent le temps diégétique de la pièce, ne fait pas mention du parc La Fontaine.

Ces trois pièces, qui parlent des lieux de sexualité publique, ont pour effet d'activer ce que Higgins (1999, p. 197) appelle la culture de la mémoire collective. S'il dit que la perpétuation d'un savoir sur les lieux publics de sexualité était un facteur important dans la constitution d'une conscience collective dans l'ère précédant les mouvements de libération (1999, p. 199), je pense que cette affirmation est toujours valide aujourd'hui : les queer ont investi d'autres lieux, déplaçant leur désir et participant à l'occupation du tissu urbain pour mieux résister à l'effacement.

Les lieux de la communauté offrent aux sujets queer un espace intermédiaire à partir duquel ils peuvent apprendre à être en rapport avec un Autre qui leur ressemble. Leur bulle proprioceptive s'élargit pour permettre le rapprochement avec quelques personnes qui ne présentent pas de menace immédiate pour leur cohérence identitaire. Alors que l'espace intime se limite à l'environnement physique que le sujet s'est créé lui-même, l'espace communautaire favorise le positionnement dans un environnement qu'il ne contrôle pas complètement, mais dont les paramètres lui sont tout de même familiers. Le point de vue électif propre à l'espace intime fait place à un point de vue plutôt cumulatif qui morcelle le monde extérieur inhospitalier en une multitude de lieux plus sécuritaires. Lorsque le sujet queer s'aventure dans le monde des saunas, du Village et des bars, il opère une ouverture sur le plan de l'étendue. L'intensité avec laquelle le sujet

perçoit son monde est toutefois plus faible dans cette sphère à demi publique, où les objets et leurs mouvements sont inconnus et plus difficiles à apprivoiser.

La puissance de l'étendue et la faiblesse de l'intensité, de même que le point de vue cumulatif qu'elles caractérisent, sont vécues par les personnages de manière assez similaire. Marc, dans *Le Confessionnal*, ne tolère pas longtemps l'intrusion de Pierre au sauna, préférant y rester seul. Pour David, dans *Poor Super Man*, le sauna est aussi un lieu de solitude, de même que pour Angelo, qui décrit dans *Mambo Italiano* le vide qui l'habite après ses visites. Si le sauna agit comme un sas entre l'espace privé et l'espace public, les personnages peinent à s'y sentir complètement à l'aise. Le Village et les bars offrent le même sentiment de liberté mêlé de contraintes. Que ce soit pour Yves, qui en fait son lieu de travail et de socialisation, ou pour Angelo, qui y cherche la chaleur humaine qui lui manque, les personnages semblent prisonniers de l'entre-deux de ces espaces. Même David, dans *Unidentified Human Remains and the True Nature of Love*, ne peut s'empêcher de sortir dans les bars pour finalement rentrer seul à chaque soir. Maurice semble expliquer cette double impression de malaise et de liberté en exposant son dégoût pour la faune qui investit son bar dans *Il était une fois dans l'Est*. Les lieux extérieurs semblent eux aussi destinés à n'être que des espaces de transition : Yves, David et Cuirette doivent tous finalement laisser le sentiment de liberté offert par les espaces ouverts pour les restituer à la société hétéronormée qui les utilise le jour.

Le point de vue cumulatif propre à ces espaces communautaires se traduit par un sentiment de présence ambigu, promettant à la fois une ouverture sur le monde et une familiarité avec l'environnement. Les lieux de la communauté, pour les sujets du discours du corpus à l'étude, semblent produire un va-et-vient constant entre forces centripètes et

centrifuges, entre intensité et étendue, propulsant le sujet vers des lieux à demi connus, lui donnant l'impression d'appivoiser un monde où il est déjà accepté. Les lieux de la communauté sont si fortement circonscrits dans l'espace qu'ils limitent les mouvements perceptifs des sujets et créent un décalage — un *défait*, pour reprendre les mots de Fontanille (1999, p. 236) — qui limite l'extension en profondeur des capacités interprétatives et minent l'accès à un véritable sentiment de plénitude. Ce défaut de la présence est essentiel pour que le sujet queer n'oublie pas que les espaces de la communauté font partie d'un tissu social beaucoup plus vaste. S'ils peuvent passer, pour un temps, comme exemplaires des relations qui guident la société, ils n'offrent pas une vision complète des forces idéologiques qui sont à l'œuvre dans des milieux moins refermés.

La famille

Les espaces de la communauté sont investis volontairement par le sujet queer qui contrôle le rythme selon lequel il fait la rencontre de l'autre et qui peut se retirer si la situation devient menaçante. L'espace familial est plus problématique pour les personnages queer, qui sont souvent déchirés entre une rupture qui a laissé des traces et la nouvelle famille qu'ils tentent de se constituer. Michel Marc Bouchard explore les relations que des personnages queer entretiennent avec leur famille dans *Les muses orphelines*. La famille Tanguay, dont Bouchard raconte l'histoire, est, en soi, assez queer elle-même, du moins dans la pièce : « ISABELLE : [...] L'homme a rajouté qu'il y avait personne de normal dans la famille d'Isabelle depuis l'abandon de sa mère » (*MO*, p. 114). Il s'agit là d'une conception du terme queer qui renvoie à son sens original, qui signifie « étrange, bizarre ». Martine est lesbienne et elle est, selon Waugh (2006, p. 133),

la plus stable des personnages secondaires; Luc manifeste une certaine fragilité psychologique; Isabelle est perçue comme handicapée intellectuelle; et Catherine va de relation en relation : « ISABELLE : Une belle famille! Un malade, une mongole, pis une guedoune! » (*MO*, p. 23). La lesbienne arrivera trois scènes plus loin.

La pièce se déroule en avril 1965, 20 ans après la mort du père et le départ de la mère des enfants. Pendant la construction du barrage sur la rivière Péribonka, le père ramène un Espagnol qui prend pension dans la maisonnée. La mère en tombe rapidement amoureuse, ce qui crée un scandale dans le village très catholique. Victime de l'opprobre et de la violence de la population, la mère quitte le village et laisse ses enfants à la garde de Catherine, alors âgée de 15 ans. Elle leur fait croire qu'elle est partie en Espagne et Catherine, Martine et Luc racontent à Isabelle que leur mère est morte. Isabelle, maintenant âgée de 27 ans, apprend la vérité et décide de se venger en rassemblant son frère et ses sœurs et en leur faisant croire que leur mère revient le lendemain. Luc en profite pour régler ses comptes avec le village alors que Catherine tente de l'en empêcher pour sauver les apparences. Isabelle expose enfin sa machination et les abandonne tous à leur sort, allant refaire sa vie ailleurs et donner naissance à l'enfant qu'elle porte. Le film de Robert Favreau raconte la même histoire, mais la transpose à la fin des années quatre-vingt-dix.

La famille est un espace où les secrets se disent et se vivent. Catherine fait tout pour préserver une certaine illusion de conformisme auprès des villageois. Dans la pièce, ce besoin est plus flagrant, car les petits villages, dans les années soixante, sont regroupés autour de l'institution religieuse et la norme morale s'affirme impunément. Quiconque y déroge est vite ostracisé. Martine, comme plusieurs queer, quitte son petit village pour un

milieu où son homosexualité est moins problématique, le milieu où les femmes étaient probablement le plus libres de vivre leur homosexualité à cette époque : les forces armées. Elle désire, par cette rupture, oublier son passé et construire son avenir sur de nouvelles bases :

« MARTINE : J'm'étais juré de pas jamais revenir ici. [...] Quand on quitte la maison, c'est pour aller vers l'avenir, pis la famille c'est rien que du passé » (*MO*, p. 46-47).

Luc est, quant à lui, gardé à l'écart par Catherine qui ne veut pas qu'Isabelle subisse son influence. Le personnage de Luc est beaucoup plus queer dans la pièce que dans le film : dès le début de la pièce, on le voit portant la jupe espagnole de sa mère, alors que ce n'est qu'à la fin du film qu'il la revêt. De plus, dans la pièce, l'orientation sexuelle de Luc n'est jamais mentionnée, ce qui laisse planer un certain doute sur cet homme qui porte les vêtements de sa mère et qui tente de venger sa mémoire en rappelant aux habitants du village le mépris avec lequel ils l'ont traitée. Le film établit dès le début l'hétérosexualité de Luc en le montrant en train d'avoir une relation sexuelle enflammée avec une femme (bien qu'il faille être plutôt perspicace pour déterminer le sexe de sa partenaire, la présomption d'hétérosexualité ayant pour effet de dissiper tous les doutes). On le dépeint aussi comme un être beaucoup plus violent, un trait souvent associé à la virilité et à la masculinité hégémonique. Alors qu'il se livre seulement à une attaque verbale sur Mme Tessier dans la pièce, il la condamne au fauteuil roulant dans le film. Ce choix est parfaitement conscient pour Favreau : « dans le film, nous lui avons donné une orientation hétérosexuelle ou, à tout le moins, bisexuelle, pour ne pas qu'elle vienne interférer dans la perception du drame qu'il a vécu. Et pour ne pas en mettre trop également » (Ranger, 2000, p. 34). Favreau pense donc que l'homosexualité de Luc

pourrait déranger la perception du drame, qu'elle serait présente en *excès*, et l'adaptation qu'il propose efface de façon tout à fait volontaire certaines possibilités de lecture attachées aux sujets queer.

Mambo Italiano impose aussi à ses personnages queer un exil loin du noyau familial avant que le retour ne soit possible. Ainsi, après la rupture d'Angelo, sa mère lui propose de revenir habiter à la maison. Angelo, blessé, partage sa vision de la famille, ce qui a pour effet de le brouiller avec ses parents :

« MARIA : You know you're welcome to move back with us anytime. [...] ANGELO : I served almost thirty years in this prison... This prison of guilt, of fear, of lies and of abuse, I'm not about to come back » (*MI*, p. 83).

Bien qu'elle ait été à la source de son identité, Angelo se sent obligé de rompre avec sa famille, parce qu'elle n'accepte pas sa nouvelle facette identitaire. Quant à la mère de Nino, elle lui lance un ultimatum qu'il ignore :

« LINA : Not another Goddamn word! I'm gonna go now. You want some cannelloni, you come with me. You want some... disgusting, mortal sin activity... you stay here! » (*MI*, p. 48).

Angelo tiendra bon et la réconciliation aura lieu selon ses termes, alors que Nino pliera l'échine et rentrera dans le moule hétéronormatif.

Cette rupture, souvent classique pour les sujets queer, trouve sa résolution dans ces deux pièces dans une certaine réconciliation et acceptation du statut de l'autre par les autres occupants de l'espace familial. Le sujet queer peut ainsi considérer, comme Probyn (1996, p. 89), qu'au Québec la famille offre un espace d'appartenance aux queer s'ils le désirent. Isabelle et Martine finissent d'ailleurs par renouer des liens et parler de sexualité :

« ISABELLE : V'là deux mois et demi, j'ai rencontré un gars à' barrière. J'ai eu ben du plaisir avec lui... J'imagine que tu dois avoir autant de plaisir avec elle que moi avec lui?

MARTINE : J'te le souhaite! (*Elles rient.*) » (*MO*, p. 106).

Quelques minutes plus tard, alors qu'Isabelle a exposé sa supercherie, elle part en compagnie de Martine qui elle aussi semble libérée du poids du mensonge familial. Dans le film, cette complicité est encore plus claire. Lorsque Martine arrive à la maison, elle prend Isabelle dans ses bras : « ISABELLE : C'est assez, Martine. Tu peux me lâcher. Catherine veut pas que tu me prennes trop longtemps dans tes bras. A dit que c'est pas normal » (*MO*, p. 38). Cette réplique de la pièce montre l'homophobie de Catherine et la façon dont Isabelle l'a intégrée; dans le film, les deux femmes se mettent à rire de l'absurdité de cette phrase et s'embrassent de plus belle. Quant à Luc, c'est toujours dans l'ambiguïté que son extériorité à l'espace familial est résolue. Si Martine réussit à renouer des liens sains et forts et à repartir en ayant réglé ses comptes, Luc réintègre les rouages qui l'ont mené à sa fragilité émotionnelle. La fin du film, différente de la pièce, n'est pas aussi claire sur le plan de la réconciliation familiale, Isabelle partant seule, laissant les trois autres bouche bée.

La réintégration de l'espace familial dans *Mambo Italiano* se fait de façon diamétralement opposée pour les deux sujets queer. Angelo se réconcilie avec ses parents qui l'accueillent à nouveau, allant même, dans le film, jusqu'à se promener dans les jardins communautaires de la Petite Italie avec Angelo et son nouveau copain, confirmant sa réintégration complète. Pour Nino, la réintégration se fait par la duperie et par le maintien de la honte.

Tout comme l'espace communautaire, l'espace familial occupe une position intermédiaire entre l'espace privé et l'espace public. Pour Angelo, Martine et Luc, le

noyau familial est un lieu de drames et de déchirements qui remontent à l'enfance. C'est aussi, toutefois, l'espace où se fait l'apprentissage du monde par le partage de valeurs, de savoirs et de soutien. Parents et fratries partagent certaines similitudes qui facilitent leur compréhension, mais leurs différences doivent être prises en compte lorsque des événements diviseurs surviennent, comme le *coming out* d'un membre de la famille. Le point de vue électif qui se rattache à la famille tranche avec celui de l'espace communautaire, puisqu'il se traduit par une faible étendue, limitée au noyau familial, et à une intensité assez forte, puisqu'elle focalise uniquement sur les rapports avec des gens que le sujet connaît bien, qui sont *familiers*. La profondeur de la présence est toutefois similaire à l'espace communautaire : il y a un défaut dans son actualisation, le microcosme de la famille ne reflétant pas nécessairement les forces à l'œuvre à l'extérieur du cercle fermé de l'environnement familial. Les sujets queer trouvent donc dans l'espace ambigu de la famille une espèce de terrain de pratique où le blindage qui découle de plusieurs années de cohabitation et d'éducation commune offre une base pour confronter les préjugés et le rejet souvent présents dans la société dans son ensemble. Angelo trouve dans sa famille un grand amour qui aura raison de leurs appréhensions. Martine, de son côté, quitte à jamais un milieu qui lui est étranger depuis longtemps, alors que Luc ne semble pas entrevoir de porte de sortie pour résoudre le sentiment d'incomplétude qu'il identifie à son espace familial.

Espace hostile

Certains espaces rendent toute intimité impossible et n'offrent ni le soutien des semblables queer, ni la compréhension possible de la famille. Ces espaces hostiles à la présence des queer sont souvent représentatifs des mécanismes de contrôle de

l'hétéronormativité, car ils tentent de restreindre la liberté des sujets en surveillant leurs mouvements ou l'expression de leurs désirs. Ces contrôles sont rendus légitimes par la naturalisation de l'hétérosexualité ou par des instances judiciaires qui détiennent un pouvoir de coercition imparti par le système légal. La police, les prisons et les milieux soumis à un contrôle religieux conservateur sont des vecteurs importants de ces idéologies punitives.

René-Daniel Dubois utilise un procédé particulièrement propice à l'espace théâtral pour *Being at home with Claude* en campant l'action dans un lieu unique, contrôlé, auquel peu de personnages ont accès. Ce huis clos crée une atmosphère étouffante qui permet à l'Inspecteur de mener l'interrogatoire d'Yves sans être inquiété outre mesure. Yves a toutefois pris quelques précautions pour se protéger des méthodes abusives auxquelles il aurait pu être soumis, en tant que sujet queer, aux mains de la police. L'action se déroule dans le bureau du juge Delorme, dont il n'est pas beaucoup question sinon pour nous dire qu'Yves a pris les clefs de son bureau dans ses pantalons. Il laisse imaginer à l'Inspecteur (et au spectateur) que le juge est un de ses clients et qu'il sera éclaboussé si les choses tournent mal. De plus, Yves a prévenu un journaliste qui attend à l'extérieur du bureau qu'il serait interrogé par la police, ce qui met l'Inspecteur en furie :

« L'INSPECTEUR : [...] pis que si y t'arrive queuqu'chose, le juge saute. [...] Pis que si on essaye de faire fermer la gueule au gars du journal ou ben si on touche à son photographe, toute l'monde va s'mett' à crier à la brutalité policière. Pis qu'c'est pas l'temps avec toute le monde qu'y'a en ville. As-tu pensé à ça tu seul? » (*BAHWC*, p. 44).

Yves démontre qu'il est conscient de la situation d'infériorité dans laquelle il se trouve, qu'il n'est qu'un travailleur du sexe homosexuel que personne n'a d'intérêt à défendre et qu'il doit se protéger lui-même. Il utilise donc la mauvaise presse qu'un scandale

homosexuel peut provoquer à son avantage en laissant planer ce spectre au-dessus du juge Delorme. Ces précautions ne sont toutefois pas suffisantes contre un système qui possède le pouvoir et qui peut le manipuler à sa guise, comme en témoigne ce passage : « L'INSPECTEUR : J'sais pas jusqu'où va falloir que j'aïlle dans l'parjure pour pas qu'tu puisses salir le juge. [...] Rien qu'pour te faire farmer 'a gueule » (*BAHWC*, p. 93). Yves est alors privé de tout contrôle sur son espace, et l'inspecteur le fait sortir et entrer sans s'occuper de ses besoins réels : « L'INSPECTEUR (*montrant LUI*) : Y'a envie d'pisser. Ramenez-moi-lé après. LUI : Moi? J'ai pas... L'INSPECTEUR : Dehors » (*BAHWC*, p. 47). Le film nous montre même l'inspecteur poussant violemment Yves sur le plancher alors qu'il est seul avec lui, laissant entrevoir une raclée interrompue seulement par l'arrivée du sténographe. Yves est également observé de l'extérieur, brouillant la distinction public/privé, ce qui permet à la police d'établir son identité. La pièce et le film parviennent tous deux à utiliser le huis clos comme élément oppressant : le sujet queer est dépossédé de tout contrôle, son intimité est violée, ses intentions sont mal interprétées, et il se voit obligé, pour rétablir sa dignité, de livrer le secret qu'il tentait de préserver par les précautions dont il s'était entouré. Son positionnement dans le bas de l'échelle hétéronormative le prive peu à peu de ses rares défenses et il ne lui reste plus que la carte de la transparence la plus complète à jouer.

Tandis qu'Yves tente de contrôler les paramètres d'un espace intermédiaire pour affronter les forces de l'ordre, certains personnages sont lâchés dans un espace étranger dont ils doivent apprendre les règles et les significations au fur et à mesure qu'ils l'occupent. La pièce *Fortune and Men's Eyes* de John Herbert met en scène Smitty, un jeune homme de 17 ans que son père envoie en maison de réforme. Ses trois compagnons

de cellule lui apprendront le fonctionnement de l'endroit. Queenie, fortement efféminé, lui expliquera les jeux politiques et la façon d'acquérir du pouvoir. Mona, fragile et androgyne, illustrera pour Smitty les conséquences de refuser toute allégeance. Rocky, qui joue les hommes forts, promettra à Smitty de le protéger pour mieux le contrôler. Smitty apprendra donc à trouver sa place dans cet espace restreint où la sexualité et le viol sont les armes des prisonniers et où être queer est une identité méprisée souvent séparée de l'acte sexuel avec un partenaire du même sexe. La pièce montre la transformation de Smitty en un être manipulateur et égoïste qui confond pouvoir, affection, protection et amour.

Si Russo (1981) désavoue le film comme une simple reproduction des structures de pouvoir hétéronormatives, Waugh (2006) et Dickinson (2006) reconnaissent la place unique qu'occupe l'œuvre dans l'histoire cinématographique du Canada. Montée pour la première fois à New York en 1967 et présentée la même année à Toronto et à Montréal par la troupe de New York en tournée, la pièce a été mise en film par Harvey Hart en 1971. Seule la fin a été changée de manière importante, comme nous le verrons plus loin. L'institution carcérale est présentée comme un espace où les tensions entre homosocialité et homosexualité sont exacerbées au point de rendre la division inutile. Le pouvoir carcéral est représenté dans la pièce par un seul garde, dont la fonction est de faire sortir les prisonniers de leur cellule pour les amener ailleurs dans la prison, les faire passer d'un enfermement à un autre. Dans le film, le garde est multiplié, mais la fonction demeure la même : les gardes sont des instruments de surveillance qui ont un pouvoir absolu. Les prisonniers apprennent à se méfier des gardes, qui peuvent les battre selon leur bon

vouloir avec la complicité des autorités de la prison. Le récit met de l'avant les relations de pouvoir qui se développent entre les détenus dans l'espace confiné qui leur est imparti.

Dans l'espace exigu de la cellule, la sexualité est le vecteur principal des relations de pouvoir. Rocky installe son autorité sur les autres détenus par son assurance et ses menaces. Même si Queenie se livre à des joutes verbales avec lui, il joue la carte de sa supériorité dans la première moitié du récit. Laissé seul avec Smitty, Rocky lui peint un portrait glauque et violent de la vie carcérale et prétend vouloir le protéger, ce que Smitty recherche, effrayé par ce qu'il a appris sur le viol de Mona : « SMITTY : Would it keep me from... what happened to Mona... in the storeroom? » (*FME*, p. 33). Le film montre Rocky prendre la défense de Smitty à plusieurs occasions dans les espaces communs, ce qui a pour effet de l'amadouer et de le pousser à accepter la protection de Rocky.

Lorsqu'il se rend compte de son erreur, il est trop tard pour reculer et il se voit confiné au rôle d'esclave de Rocky, qui le viole, le domine et lui fait accomplir ses tâches quotidiennes. Les alliances sont difficiles à maintenir dans la prison et Rocky finira par perdre de sa superbe lorsque Smitty reprendra le contrôle de son autonomie en le battant et en le violant, ce qui inverse les rôles de pouvoir de la cellule. Dans le film, l'humiliation est complète pour Rocky, qui se verra relégué au fond de la salle à la fête de Noël et qui finira par se suicider, incapable de supporter sa rétrogradation dans l'échelle du pouvoir.

Mona, le queer trop sensible et idéaliste, n'a aucun contrôle sur les espaces qu'il traverse. Bien qu'il s'échappe de temps à autre dans la bibliothèque de la prison et dans les livres qu'il en ramène, il n'est en sécurité nulle part. Rocky et Queenie n'ont aucun respect pour lui, et les autres détenus le violent lorsqu'il se trouve seul avec eux. Mona

n'habite pas vraiment les espaces, il ne joue pas selon les règles. Son statut extérieur aux jeux de coulisse le laisse vulnérable aux attaques et, semble-t-il, imperméable aux mauvais traitements qui lui sont infligés. Comme il l'explique à Smitty (par une métaphore spatiale) lorsque celui-ci lui offre sa protection, il maintient une séparation claire entre affection et pouvoir qui lui permet de conserver son intégrité mentale :

« MONA : I – separate! Yes, that's right. I separate things in order to live with others and myself. What my body does and feels is one thing, and what I think and feel apart from that is something else » (*FME*, p. 89).

Il s'évade dans le confort que lui procure l'espace poétique, mais la pièce le montrera finalement éjecté de l'espace carcéral, livré aux mains des gardiens qui le battront jusqu'à, probablement, le tuer. Le film est plus clément à l'égard de Mona, qui demeure seul dans l'espace de la cellule avec Queenie, livré à son contrôle et sa domination. Dans les deux cas, Mona se trouve entre les mains d'éléments extérieurs qui n'ont aucun respect pour lui. Neil Carson situe Mona à « mi-chemin entre les extrêmes que représentent Rocky et Queenie » (Carson, 1972, p. 214, ma traduction).

De tous les personnages, Queenie est celui qui circule le plus librement dans l'espace de la prison, ce qui lui permet de forger des alliances stratégiques pour mieux servir ses intérêts. S'il confronte Rocky, ce n'est que verbalement et par les relations qu'il entretient avec les autres prisonniers. Il explique à Smitty le fonctionnement du pouvoir et lui donne les outils pour reprendre le contrôle de son autonomie. La pièce le verra finalement pris à son propre jeu et il devra se soumettre à l'autorité de Smitty. Le film montre son retour du cachot en pleine possession de ses moyens alors qu'il reprend le contrôle de son espace et de Mona. Par sa vivacité d'esprit et sa capacité à bien cerner l'espace restreint à

l'intérieur duquel il peut manœuvrer, Queenie est un queer décidé à contrôler autant qu'il le peut l'espace qui lui est accordé.

C'est sans doute Smitty qui souffre le plus de la privation d'espace dans *Fortune and Men's Eyes*. Catapulté dans l'univers carcéral par un père vindicatif, Smitty doit apprendre rapidement les limites d'un espace hostile sur lequel il n'a pratiquement aucun contrôle. Il concentre donc sa prise de possession de l'espace sur ce qui lui est le plus facilement accessible : sa cellule. Le récit nous montre son passage d'un jeune garçon naïf et asservi à un être dur et manipulateur. Il conquiert un à un les occupants de sa cellule pour terminer en maître de cet espace et, comme la pièce nous le laisse entendre, il n'a pas l'intention de s'arrêter en si bon chemin :

« SMITTY : This is my show from now on. I got that lousy screw over a barrel, and I'm going to keep him there. Also, Baldy's making me a politician... a wheel in the office » (*FME*, p. 95).

Il compte étendre son pouvoir sur les autres détenus et les espaces qu'ils occupent. Le film réserve un autre sort à Smitty : il est envoyé au cachot à cause d'un mensonge de Queenie, rendant impossible cette prise de pouvoir, du moins dans l'immédiat.

La pièce campe l'action dans la cellule que partagent les quatre personnages et qui s'ouvre sur les douches et le corridor. Les personnages ne peuvent se mouvoir que sous surveillance étroite du garde Holy Face pour se rendre à la bibliothèque, à la distribution de livres, au bureau du directeur ou au châtiment. Ce confinement exprime bien la situation à laquelle sont confrontés les personnages, le panoptique qui les met sous la surveillance non seulement des autorités carcérales, mais aussi sous celle des spectateurs. La pièce nous montre l'adaptation de Smitty à ce lieu étroit et à ses occupants. Le film présente le même regard, mais accentue l'opposition intérieur/extérieur en mettant en

scène le trajet de Smitty de la cour à la maison de réforme. On le voit embarquer dans le fourgon et jeter un dernier regard à sa petite amie à travers la clôture qui le sépare désormais de la société civile, et la caméra l'accompagne à l'intérieur du véhicule en compagnie des autres détenus. Le sentiment d'enfermement ne fait que s'accroître alors que Smitty fait son entrée dans un nouvel univers où les grilles, les portes et les barreaux entourent tous les espaces, de la cantine à la buanderie. Smitty se rend compte du sérieux des jeux de pouvoir entre les détenus lorsqu'il est témoin, en regardant par la fenêtre sécurisée de sa cellule, du transport du corps d'un prisonnier battu à mort à cause d'une machination de Rocky. Personne ne viendra à son secours, l'extérieur n'est plus sécuritaire et il ne lui reste qu'à entrer dans l'arène et à écraser les autres pour survivre.

La prison est également présente dans *Les Feluettes*, mais elle donne au sujet queer une occasion de s'émanciper plutôt que de le restreindre dans son développement, du moins dans la tranche qui compose le récit. L'espace carcéral devient un lieu d'entraide et de vérité : dans le film, le vieux Simon, aidé de l'aumônier et de quelques codétenus, parvient à attirer l'évêque Bilodeau pour discuter du passé. Dans la pièce, il monte sa machination alors qu'il est prisonnier, mais ne la met en œuvre qu'à sa sortie de prison. Si les barreaux et les clôtures sont toujours présents, ils provoquent l'enfermement d'un acteur externe à la vie du pénitencier, les détenus naviguant avec aisance à l'intérieur d'un espace qui leur est familier. Les années que Simon a passées derrière les portes du pénitencier culminent en un acte de reconstitution historique qui, une fois terminé, lui apporte l'apaisement des démons de son passé.

La police et la prison sont des organes de contrôle rendus légitimes par les systèmes de maintien de l'ordre de la société et les espaces de leur pouvoir sont en quelque sorte

retirés du monde. L'hétéronormativité, toutefois, s'immisce dans tous les milieux et étend ses tentacules dans l'espace public pour mieux régulariser le comportement des sujets queer. Alors que certains personnages du corpus parviennent à se créer une place où il peuvent exister tout en étant en accord avec eux-mêmes (comme Angelo dans *Mambo Italiano*), d'autres personnages choisissent de fuir un milieu enfermant dans l'espoir de se libérer des oppressions qui leur rendent la vie difficile.

Brad Fraser, dans *Unidentified Human Remains and the True Nature of Love* et dans *Poor Super Man/Leaving Metropolis*, évoque le besoin de partir des personnages queer, de rompre les liens et de tenter leur chance ailleurs. Alors que dans *Mambo Italiano* Angelo parle de partir, mais n'ose pas le faire, les protagonistes de Fraser vont jusqu'au bout, quitte à revenir. David, de *UHR*, quitte Edmonton pour tenter sa chance comme acteur à Toronto. Les quelques rôles qu'il y décroche ne suffisent pas à faire de cet ailleurs un espace différent et il décide de revenir à Edmonton où il retombe dans un cycle de sorties sans lendemain, de travail sans récompense et de relations qu'il court-circuite sans cesse. L'hétérotopie dont il rêvait ne s'est pas matérialisée. Le David de *PSM/LM* essaie, lui aussi, de fuir un milieu qui est devenu enfermant, principalement à cause de la résistance qu'il a tenté d'opposer à l'hétéronormativité. La relation qu'il développe avec Matt, le propriétaire marié du restaurant où il est allé travailler pour retrouver l'inspiration, fera s'écrouler sa réalité. Kryla, une amie de longue date, a de la difficulté à lui pardonner ce qu'il fait au couple de Violet et Matt, qui se désintègre, et Shannon, sa colocataire transsexuelle, se donne la mort pour échapper à la débilitation que provoque lentement le sida chez elle. La pièce se termine sur le départ de David, qui quitte Calgary pour « DAVID : Toronto. Montreal. Whatever » (*PSM*, p. 177). Il reste un

espoir de retour pour lui aussi, puisqu'il promet d'écrire à Kryla et de travailler à une réconciliation, comme s'il savait, avant même de partir, que l'hétérotopie dont il rêve ne réglera rien.

Le désir de fuir se manifeste aussi dans *Les Feluettes*, où plusieurs personnages espèrent quitter le milieu conservateur du petit village du Lac Saint-Jean. La Comtesse de Tilly et Vallier attendent le retour du père le comte, qui ne reviendra jamais. Timothée rêve que son fils Simon et lui s'envolent vers des cieux meilleurs : « SIMON : Mon père va chez vous rien que parce qu'y rêve qu'un jour vous allez l'amener à Paris » (*LF*, p. 62). Bilodeau veut partir pour le séminaire ou pour les bois, pour y vivre caché avec Simon. Simon et Vallier, enfin, rêvent d'échapper à un milieu qui ne veut pas les laisser vivre leur amour en paix.

Les contraintes imposées par l'environnement social des garçons sont multiples. Les dames de la paroisse, qui représentent l'hétéronorme par excellence, empêchent la tenue de la pièce du collège sous des prétextes moraux :

« BILODEAU : 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. [...] Y sont en train d'expliquer vot'bobo dans le bureau du directeur » (*LF*, p. 35-36).

Timothée, lorsqu'il apprend que son fils a embrassé Bilodeau, fouette Simon jusqu'à ce qu'il ait le dos en charpie. Le châtiment est efficace pendant un certain temps : Simon refuse de revoir Vallier et se met à fréquenter Lydie-Anne de Rosier, dans l'espoir qu'elle l'emporte dans son aérostat vers Paris et vers une vie plus douce, une sorte « d'apostasie symbolique », pour reprendre le terme d'Alain-Michel Rocheleau (1996, p. 132). Simon s'engage toutefois dans la relation sans conviction, évitant constamment sa promesse en prétextant d'urgents travaux manuels qui requièrent toute son attention. Il ne l'embrasse

qu'en public, sans passion, et ses instincts pyromanes se déchaînent à cause de son amour pour Vallier qu'il tente de réprimer. Les bâtiments de Roberval brûlent les uns après les autres, en proie à la colère de Simon qui détruit les espaces hétéronormatifs pour se venger des obstacles qu'on dresse contre ses sentiments. La comtesse, peut-être parce qu'elle appartient à un autre univers, est la seule qui rend légitime l'amour des garçons, le reconnaissant et l'approuvant.

Après sa mort, présentée comme un matricide charitable, les deux amoureux se retrouvent seuls. Bilodeau complotte pour que les autorités apprennent que Simon est l'auteur des incendies et que Vallier a tué sa mère, ce qui lui permet de se poser en sauveur et de proposer à Simon et Vallier de les cacher dans les bois, dans un lieu hors du monde (une hétérotopie) que lui seul connaît et où il pourrait vivre avec eux. Face à cette manipulation, Simon s'insurge et repousse Bilodeau. La pièce et le film proposent une version différente des événements qui suivent. Dans la pièce, Simon et Vallier, acculés à un choix déchirant, décident de fuir l'espace hétéronormatif de façon tragique (et romantique) en s'immolant par le feu après s'être juré un amour éternel. Dans le film, c'est Bilodeau, furieux, qui fracasse une lampe et met le feu au grenier où se trouvent les deux garçons. Dans les deux cas, Bilodeau sauve Simon et laisse mourir Vallier. Les deux personnages queer qui assument leur amour sont condamnés à être séparés, soit par la prison, soit par la mort, mais Simon finit par payer le prix d'une société intolérante et bigote qui refuse toute dérogation à l'ordre qu'elle défend. Finalement, Simon et Vallier, malgré leurs tentatives et leurs espoirs, ne peuvent échapper à la cruauté de leur environnement.

L'hétéronormativité et les autres mécanismes de contrôle créent, chez les sujets queer, un sentiment d'aliénation et un besoin d'affranchissement qu'ils ont de la difficulté à bien vivre. Cet espoir de trouver un endroit où il leur sera possible de s'épanouir (Knopp, 2004, p. 123) se heurte souvent à un cul-de-sac qui les force à revenir au point de départ pour régler les choses de manière appropriée, ou encore qui les enferme dans des structures de contrôle rigides qui œuvrent avec l'appui de la société. Pour certains personnages queer, la répression est trop forte pour permettre toute émancipation.

Dans l'espace hostile, les sujets queer privés de leurs repères ne parviennent plus à conceptualiser la place qu'ils occupent dans le monde. Les codes de l'environnement carcéral ou l'aliénation ressentie par rapport à un milieu réduisent l'intensité de la perception des sujets, les forçant à faire table rase de leurs connaissances pour se bâtir, tant bien que mal, de nouveaux systèmes d'interprétation. La perception de l'étendue est atténuée : milieu carcéral, hostilité de milieux éloignés et sentiment de solitude contribuent à isoler le sujet, à rendre son environnement inhospitalier et difficile à cerner. Confronté à la faiblesse de l'intensité et de l'étendue, le sujet se voit forcé d'adopter une stratégie particularisante qui lui permet de broser un portrait détaillé des aspects les plus urgents de sa situation. Yves et le vieux Simon tentent de reconstituer leur histoire en revivant toujours le même moment, alors que Smitty apprend les codes de la prison selon la technique des essais et des erreurs, peinant à prévoir les effets de ses actions, mais ne commettant pas les mêmes erreurs deux fois. Les personnages queer de Brad Fraser se trouvent eux aussi face à un environnement à l'intérieur duquel ils peinent à se situer : le départ semble la seule option possible pour sortir du cul-de-sac où ils se trouvent. Vallier

et Simon tentent eux aussi de fuir, mais Simon sera condamné à revivre son histoire en essayant de deviner la nature du morceau manquant.

Les espaces hostiles provoquent chez les sujets queer un sentiment de vacuité qui leur rappelle sans cesse leur statut d'étranger. La prison ou les milieux hétéronormatifs ne laissent pas entrevoir aux sujets leur intégration à un espace cohérent qui fasse une place à la complexité de leur identité; les sujets ne peuvent ainsi ressentir la présence que de façon virtuelle. En ne ménageant aucune place à l'espace intime ou communautaire, les espaces hostiles présentés dans le corpus minent le développement du sujet dans l'espace public. Ne bénéficiant que d'une intensité réduite, le sujet ne peut se considérer comme le centre de gravité de son univers, ce qui a pour effet de l'entraîner vers un vide impossible à peupler. Privés de leur espace privé, éjectés de l'espace public et réduits à être hors-caste, les sujets queer en milieu hostile semblent condamnés à l'errance.

L'espace de la représentation

Qu'il s'agisse d'espaces intimes, communautaires ou hostiles, les sujets du discours doivent apprendre à négocier la dichotomie public-privé avec des stratégies différentes. L'espace intime favorise plutôt le repli du sujet dans l'espace privé et un refus d'affronter le monde. L'espace communautaire occupe une place intermédiaire, offrant au sujet queer un espace hybride qui favorise la rencontre de l'Autre dans un milieu relativement familier, comme la famille ou les lieux fréquentés par les autres gais. Enfin, l'espace hostile met le privé en échec en dépossédant le sujet de son intimité et en le plongeant dans un environnement dont le contrôle lui échappe. Un point de vue spécifique domine chacun de ces espaces selon les variations en intensité et en étendue qui guident le sujet dans l'appréhension de son environnement. Selon que le sujet occupe

une position centrale interprétative plus ou moins forte (l'intensité) ou qu'il ressent l'espace comme étant plus ou moins éloigné de son corps perceptif (l'étendue), il évolue de manière différente dans l'univers du discours.

Les films tirés des pièces offrent différents degrés d'hybridité des signifiants spatiaux. L'espace scénique présente des limites physiques indéniables qui sont toutefois facilement transcendées par l'adoption des conventions théâtrales par les spectateurs. L'impression de vraisemblance spatiale semble plus forte dans le médium cinématographique, à cause du caractère iconique de l'image projetée et de la suture opérée par les mécanismes de continuité qui facilitent l'investissement dans la fiction. Si l'espace théâtral est lui aussi un reflet de la réalité, il utilise d'autres ressources afin d'amener le spectateur à pénétrer l'espace de la fiction. Des changements de décor, d'éclairage ou de ton sont autant de façon d'indiquer le déplacement de l'action dans un autre endroit, mais c'est souvent le texte dramatique qui est porteur des déictiques qui embrayent le récit dans les divers lieux de l'espace dramatique. La monstration propre au cinéma n'est toutefois pas garante d'une plus grande exactitude face aux référents du monde réel que les signifiants inscrits dans le texte dramatique ou actualisés par la mise en scène.

Le théâtre et le cinéma sont deux arts de la représentation et la part du spectateur dans la production de la signification est rattachée à son imagination, à cette suspension de la croyance qui, bien qu'elle ne fonctionne pas de la même façon dans les deux arts, produit les mêmes résultats. Peu importe si le spectateur pénètre les espaces de la fiction par le biais de l'identification à la caméra ou par la construction collective du récit théâtral, il lui revient de construire son propre récit, de décoder la représentation et de

relever et d'interpréter les signes qui lui sont présentés. La réalité du théâtre (partage de l'espace spatio-temporel) et la prison-vérité du cinéma (impression de vraisemblance) contribuent toutes deux à hameçonner le spectateur. Plusieurs effets de distanciation peuvent être utilisés dans les deux arts, mais aucune des œuvres du corpus de cette thèse, fortement ancrées dans le mode narratif fictionnel, n'en nécessite l'usage. En tentant de reconstituer des univers « réalistes », les films du corpus sont fidèles à l'esprit des pièces, qui ancrent leurs fictions dans le quotidien, aussi éclaté soit-il.

Ainsi, malgré des différences majeures sur le plan des possibilités de mimétisme spatial, le théâtre et le cinéma partagent de nombreux points communs quant aux façons de mettre en scène les signes spatiaux pour les spectateurs. L'adaptation crée un objet hybride qui contient à la fois les codes spatiaux de la théâtralité, inscrits dans la structure même du récit, et les codes cinématographiques ayant trait à l'espace, rattachés à l'image. Comme les pièces adaptées comportent déjà dans leur trame narrative des indications sur les lieux où l'action se déroule, le processus adaptatif doit sélectionner les éléments spatiaux du récit qui sont compatibles avec le médium cinématographique et modifier les lieux de l'action, le cas échéant. Ces transformations ont pour résultat de resignifier certains codes spatiaux importants pour les queer et ces changements se font parfois au détriment, parfois à l'avantage, de signifiés importants pour la constitution des identités des sujets queer qui y sont exposés. La fluidité et l'hybridité des identités queer, qui reposent pour certains sujets sur la disponibilité de ces codes dans les œuvres théâtrales et cinématographiques, peuvent se trouver compromises et provoquer un appauvrissement de la diversité identitaire. Si certains canaux de communication de la mémoire et des rêves communs des communautés queer sont compromis, les sujets qui les composent

peuvent se trouver face à une détérioration de leur imaginaire social et oublier, malgré eux, les gains réalisés dans le passé face aux hégémonies régulatrices.

La pièce *Mambo Italiano* offre déjà un découpage spatial assez éclaté qui favorise la mise en contraste de l'espace intime de l'appartement d'Angelo et Nino avec les autres espaces de la fiction. Les lieux de l'action dramatique changent fréquemment, ce qui force le spectateur à réévaluer les paramètres spatiaux pour comprendre la position qu'occupent Angelo et Nino dans ces différents lieux. L'espace intime de l'appartement se construit comme un refuge parce qu'il est présenté comme un havre de tranquillité en comparaison avec le tumulte de l'espace familial ou des espaces publics où l'action se déroule souvent. Lorsque d'autres personnages (Anna et Lina) viennent visiter l'espace intime des deux hommes, ils ne restent pas longtemps, comme s'il était clair qu'il n'y avait pas de place pour eux.

Le film propose un découpage spatial plus complexe, la mobilité de la caméra amenant le spectateur dans un plus grand nombre d'endroits. Si certaines répliques qui mettent en relief l'aspect enfermante de l'espace intime sont éliminées, elles sont remplacées par des équivalents visuels qui jouent le même rôle. Ainsi, la discussion sur la parade gaie et l'affichage public de l'homosexualité est remplacée par une visite d'Angelo dans le Village et la colère de Nino qui en découle. De plus, cette tension public/privé est appuyée par les scènes qui montrent Nino dans l'exercice de ses fonctions de policier, en compagnie de citoyens ou de son partenaire de travail. Son personnage public est irrémédiablement séparé de sa vie sexuelle, de caractère privé.

Une différence majeure place toutefois l'œuvre dans une situation d'hybridité négative. Jusqu'à la toute fin, la pièce et le film parviennent à établir de manière parallèle

la double nature de l'espace intime comme espace sécuritaire et enfermant. Les conclusions des deux œuvres laissent toutefois entrevoir des significations diamétralement opposées. Alors qu'Angelo parvient, dans la pièce, à réconcilier les facettes gaies et italiennes de son identité en participant à la parade gaie et en reconnaissant le caractère libérateur de cette affirmation, Nino est montré en train de vivre sa vie gaie en secret au sauna. Il en ressort une opposition forte entre l'ouverture d'Angelo, son refus du mensonge et de la dissimulation, et la duplicité de Nino, qui accepte de mener une double vie pour préserver les apparences. Le texte dramatique pose donc le *coming out* et une plus grande fluidité entre les sphères publiques et privées comme souhaitable et positive pour le sujet queer. Le film, toutefois, empêche cette lecture en montrant Angelo et Nino aussi épanouis l'un que l'autre, et ce, même si Nino refuse d'accepter son homosexualité. Le film présente donc la double vie de Nino (et son hypocrisie) comme un choix de vie qui ne constitue pas un obstacle à une vie équilibrée. Cette différence fondamentale de la morale de l'histoire place l'adaptation cinématographique de *Mambo Italiano* du côté de l'hybridité négative en ce qui a trait aux signifiés possibles de l'espace intime. En proposant une fin moins sombre, le film propose une comédie efficace mais à la portée politique édulcorée.

Dans *Il était une fois dans l'Est*, les représentations spatiales mettent en place une hybridité beaucoup plus neutre qui, grâce à la construction enchâssée du récit, parvient à reconduire les mêmes signifiés spatiaux de l'intimité. Dans la pièce *Hosanna*, c'est principalement par le récit d'Hosanna et par les réminiscences de la vie sexuelle publique de Cuirette que l'espace intime est construit comme un lieu de refuge. Le retour qu'Hosanna effectue sur les événements qui ont mené à sa déconfiture publique n'est pas

représenté dans la pièce, qui se déroule entièrement dans sa garçonnière. Le spectateur se construit alors une représentation mentale de la transformation d'Hosanna (qu'il voit se déconstruire devant ses yeux) et du concours qui lui est funeste. On comprend, en rassemblant les bribes décousues de l'histoire, que la boîte à parfum d'Hosanna a toujours joué le double rôle de sanctuaire et de prison et que cette situation ne changera jamais.

Le film, qui juxtapose l'histoire d'Hosanna aux péripéties d'autres personnages, est fidèle à la pièce dans sa recreation des événements. Les achats de dernière minute, le bain purificateur, la séance de maquillage, le costume, la route pour se rendre au bar, l'humiliation : tout est mis en images dans le film comme Hosanna le raconte dans la pièce. Le film nous montre Hosanna une dernière fois dans le taxi en direction de son appartement, fermant la boucle de l'espace intime dont elle ne sortira pratiquement plus. L'hybridité des représentations spatiales, en partie montrées et en partie narrées, est donc neutre ou équivalente, puisqu'elle permet au spectateur de construire des signifiés similaires au sujet de l'espace personnel d'Hosanna.

The Last Supper occupe la même position d'hybridité nulle sur la place de l'espace intime. Le film de Roberts parvient en effet à recréer l'univers enfermant proposé par la pièce en n'ouvrant pas du tout le texte vers les espaces extérieurs qui auraient facilement pu être introduits des analepses. La caméra filme dans la pénombre, en gros plans, en faisant des mouvements lents qui reproduisent le temps de l'attente, la suspension de l'univers externe au lieu de la fiction. Le spectateur se voit ainsi confiné à l'espace intime de manière très efficace et les significations spatiales qui émanent du film sont équivalentes à celles de la pièce.

En ce qui concerne les espaces à demi publics (communauté et famille), les résultats sont variés. La famille occupe une place centrale dans *Les Muses orphelines* et *Mambo Italiano*, et ce, tant dans les pièces que dans les films. Le noyau familial est essentiel à l'intrigue et les deux films se font un devoir de donner au domicile familial la place qui lui revient. Dans *Les Muses orphelines*, la maison des Tanguay donne l'impression de remonter le temps en montrant un environnement qui n'a pratiquement pas changé depuis le départ de la mère. Cet intérieur d'un autre temps contribue à recréer le climat étouffant de la pièce tout en ancrant le film dans une époque contemporaine. Favreau parvient donc à créer un pont entre les différents temps des récits par le biais de la représentation d'un espace familial qui pourrait appartenir à l'une comme à l'autre. *Mambo Italiano* représente aussi, d'une certaine manière, l'appartenance de la famille d'Angelo à une autre époque, par le décor un peu kitsch et très orné du domicile des Barberini. En comparaison, l'appartement d'Angelo et de Nino est plus moderne. L'adaptation des espaces familiaux est donc réussie, offrant aux spectateurs les mêmes significations que dans la pièce. L'hybridité des codes spatiaux liés à la famille se révèle donc neutre.

Sur le plan des espaces communautaires, la donne est mixte. *Mambo Italiano* évacue, dans la version cinématographique, toute référence à l'univers des saunas, ce qui a pour effet de priver le spectateur de renseignements précis sur les façons de faire qui y ont cours. Le Village gai est toutefois montré en détail (rue, bars, espaces communautaires), ce qui brosse un portrait désexué mais assez large du quartier. Ainsi, même si quelques signifiants sont disparus, ils ont été remplacés par d'autres qui sous-

tendent des signifiés spatiaux équivalents chez le spectateur. L'hybridité, qui substitue l'image à la description, donne un résultat neutre sur le plan spatial.

Le film *Leaving Metropolis* reprend de manière visuelle la description que David fait de sa visite au sauna dans *Poor Super Man* (ce qui permet une interprétation équivalente), mais le film de Denys Arcand, *Love and Human Remains*, donne lieu à une hybridité négative en partie hors de contrôle du cinéaste. Alors que la pièce de Fraser décrit les parcs et les bars d'Edmonton, le film, faute de soutien financier du gouvernement albertain, se déroule dans une ville anonyme, rendant impossible l'ancrage spatial dans la réalité de l'Ouest canadien. Cet effacement n'est toutefois pas aussi drastique que dans le film *Being at Home with Claude*, où le changement d'époque fausse toutes les données relatives aux bars et à la localisation des lieux de drague pour les sujets queer. Si les références à la montagne demeurent intactes, la représentation du parc Portugais comme espace queer donne lieu à une transformation spatiale incongrue du théâtre vers le cinéma. L'ouverture de l'espace propre au médium cinématographique, loin d'amplifier les signifiés possibles, les rend complètement illisibles et caduques. Enfin, la puissance de la représentation de l'humiliation d'Hosanna dans *Il était une fois dans l'Est* vient largement compenser l'absence des récriminations de Cuirette sur la transformation du parc La Fontaine. Le bar *Chez Sandra* occupe une place si importante dans le film qu'il acquiert presque le statut de personnage : des répétitions matinales jusqu'au triomphe de la cowgirl Carmen en passant par le concours de Cléopâtre, le bar se transforme, accueillant une faune variée et offrant un regard inédit sur les nuits de l'*underground* queer des années 1970. Ces images puissantes, qui traduisent sur pellicule une des vengeances les plus cruelles du théâtre québécois, confèrent aux représentations

spatiales du film une hybridité positive qui enrichit la mémoire collective des sujets queer.

Fortune and Men's Eyes bénéficie du tournage sur les lieux d'un ancien pénitencier dans la région de Québec. L'espace de la cellule, auquel l'action était confinée dans la pièce, s'ouvre pour représenter les espaces communs et les autres détenus qui les occupent. Les relations de pouvoir que l'exiguïté de la cellule présentait de façon efficace sont aussi bien représentées dans les divers espaces du pénitencier, montrant que les jeux de domination et de soumission sont universels et qu'il est difficile d'y échapper. Le texte dramatique contient tous ces éléments, mais le contraste que le film établit entre intérieur et extérieur fait de l'adaptation un hybride positif. Si le film *Being at Home with Claude* échoue à représenter les espaces communautaires, il parvient toutefois à installer lui aussi une distinction entre intérieur et extérieur dans le prologue, qui vient briser le huis clos de l'interrogatoire. Par ce condensé de l'histoire que Loisel analyse en détail (Loiselle, 1996), Beaudin accentue l'enfermement d'Yves et l'emprise que le policier exerce sur lui. Ce prologue, de même que les analepses qui utilisent le même traitement visuel en noir et blanc, viennent en quelque sorte appuyer le texte de l'interrogatoire et reconduire les significations sans toutefois en ajouter de nouvelles.

Enfin, John Greyson parvient avec *Lilies* à faire voyager le spectateur sans heurts à travers les différents espaces rattachés à la mise en abîme complexe du récit. Alors que toute l'action de la pièce se déroule dans un lieu non identifié qui est transformé par la seule force du jeu des comédiens, le film se déroule à la fois dans la chapelle de la prison et dans le Roberval de l'époque, créant un pont entre les différents récits grâce à un montage fluide et à des liaisons sonores et visuelles très efficaces. Pour reprendre les

mots de Patricia Belzil, c'est « comme si le décor naturel de Roberval était rappelé à la mémoire des deux protagonistes grâce au pouvoir d'énonciation du théâtre » (Belzil, 1997, p. 176). Cette ouverture ajoute à la compréhension de l'histoire, montrant comment la tentative de fuite de Simon et de Vallier se traduit, pour Simon, par sa condamnation à la réclusion. Le film, en misant sur l'ouverture spatiale, constitue une hybridation positive du texte dramatique dans le médium cinématographique.

Ce chapitre a montré comment les représentations spatiales dans les pièces et les films du corpus peuvent être regroupées sous trois grandes catégories; ce découpage permet d'observer les relations que les sujets queer entretiennent avec l'espace et les points de vue qui leur sont accessibles. Lorsque les représentations spatiales de l'adaptation ouvrent la porte à une interprétation plus large des signifiés spatiaux, le point de vue des sujets queer se trouve élargi. D'autre part, lorsque l'hybridation échoue, les points de référence sont effacés et les possibilités de lecture sont réduites, tout comme la portée de l'interprétation. Enfin, dans la plupart des cas, les possibilités du médium cinématographique sont mises à contribution pour assurer que les significations soient reconduites.

Chapitre quatre

Le temps

CHLOE : To two queers –
I don't mean to steal your identity
but we're both pretty strange;
we're both out of our time.
Me?

Comme le chapitre précédent en fait foi, le sujet perçoit l'espace à partir de son corps, centre percevant, selon différents degrés de profondeur. Le temps est perçu de façon plus abstraite et dépend plutôt de conceptualisations que le sujet développe intérieurement afin de mieux comprendre les changements qui se produisent au cours de son existence. Cette vision du temps et de l'espace s'aligne avec le schéma tensif et permet de concevoir l'étendue, par des « manifestations du nombre, de la mesure et de la localisation », et l'intensité en tant « qu'acuité perceptive ou conceptuelle » (Fontanille, 1999, p. 50).

Il est bien entendu impossible de séparer complètement le temps de l'espace, l'un étant essentiel à la compréhension de l'autre, comme deux axes complémentaires qui se servent de point d'observation. Cette dépendance conceptuelle n'empêche pas que l'espace et le temps sont tous deux investis de significations particulières et qu'ils suscitent chez le sujet des interprétants distincts. Alors que la géographie, en tant que science de l'espace, a été un terreau fertile pour les théoriciens queer qui s'intéressaient aux rapports spatiaux, le temps queer n'a pas suscité un aussi grand foisonnement d'écrits et de mises en perspective, probablement à cause du vague disciplinaire qui l'entoure. Il existe (au moins) deux façons de concevoir le temps qui ont fait l'objet d'études et qui seront utiles à cette recherche, soit la temporalité et l'historicité.

Dans *Space, Time, and Perversion* (1995), Elizabeth Grosz rappelle que deux conceptions de la temporalité ont principalement cours en philosophie : une temporalité linéaire, divisible et téléologique, et une autre circulaire, répétitive, cyclique. Ces deux modèles tentent de répondre aux interrogations philosophiques liées à l'éternité et la transformation des choses : ils influencent la façon dont la subjectivité se crée (Grosz, 1995, p. 97) de même que la vision de lui-même que le sujet se construit. Les arts sont un important lieu d'exploration du concept de temps, représenté plus souvent dans la littérature et la poésie qu'il ne l'a été en sciences, et avec plus de succès (Grosz, 1995, p. 98). Grosz mène ses réflexions à partir d'un point de vue féministe qui dénonce le découpage masculin du temps, un découpage tout aussi hétéronormatif que patriarcal auquel certains sujets queer résistent et réussissent à échapper.

Judith Halberstam note que certains sujets queer, parviennent par des stratégies subversives, à échapper à une conception linéaire de la temporalité qu'elle associe à l'hétéronormativité — ses exemples concernent principalement les queer qui participent à une certaine sous-culture, comme les *drags kings*, le punk queer ou les bars (Halberstam, 2005). Pour nombre d'entre eux, le temps se développe en opposition avec le découpage inhérent à la famille et la reproduction (Halberstam, 2005, p. 1), une vision à laquelle font écho Boellstorff (2007) et Luciano (2007). En s'inscrivant à l'intérieur de mouvements et d'activités qui échappent au découpage hétéronormatif (et dans une certaine mesure, homonormatif), les sujets queer développent un rapport au temps qui ne met pas nécessairement la stabilité et la longévité au centre de l'évolution personnelle. Halberstam rappelle aussi que l'épidémie du sida a profondément transformé l'idée du temps chez les

hommes gais, qui ont soudainement vu leur horizon temporel rétrécir radicalement et qui ont été confrontés à une « urgence d'être » (Halbertam, 2005, p. 2).

Le rapport interne au temps, qui définit la compréhension que le sujet a de lui-même, est donc potentiellement différent pour les queer qui ne souscrivent pas (volontairement ou par la force des choses) au découpage temporel le plus répandu (donc présenté comme normal, qui s'impose). Matz (2000) parle même d'un *non-temps* spécifique des queer, une particularité dont traitent aussi Thomas (2007) et Freeman (2007). La segmentation selon laquelle les sujets bâtissent leur vie propose des schémas alternatifs qui permettent une évolution parallèle aux téléologies hétéronormatives (mariage, reproduction, héritage), capitalistes (maturation, productivité, longévité), ou à toute autre hégémonie qui pose l'accumulation (de biens, de savoirs, de relations) comme but souhaitable de l'existence pour les remplacer par une philosophie (toute foucauldienne) où le corps et les plaisirs occupent une place sinon centrale, du moins équivalente aux autres besoins.

La notion de temporalité est intimement liée à l'intériorité du sujet, à la cohérence qu'il se construit (et qu'il ajuste sans cesse) afin de pouvoir se projeter dans le monde. Sans ces assises temporelles, sans le positionnement vertical qu'elles lui procurent, le sujet ne pourrait pas concevoir les dimensions de son monde, c'est-à-dire la place que son corps physique occupe dans l'espace concret et les rapports de réciprocité qui lient temps et espace. Concept mathématique qui ne peut être compris que par l'esprit, par le langage, le temps traverse le sujet inexorablement, toujours changeant, demandant sans cesse à être redéfini, renégocié, réinterprété afin d'harmoniser l'individu à son environnement. Pour le sujet queer, souvent aliéné aux représentations temporelles majoritaires, ce travail de retemporalisation ne saurait être sous-estimé.

Or le temps, tout conceptuel qu'il soit, n'est pas l'apanage du seul sujet; ce dernier s'inscrit en effet, malgré ses idiosyncrasies temporelles, à l'intérieur des découpages qui ont cours dans la société, soit la grande trichotomie passé, présent, et futur. Comme on l'a dit au chapitre 2, le sujet queer a besoin de ces repères temporels pour se créer un imaginaire qui le lie à sa communauté, pour partager une histoire, une temporalité passée commune qui permet de mieux définir le temps vécu dans le présent. Le temps se fait donc mémoire collective lorsqu'il est tiré du passé dans le présent et utopie lorsqu'il est projeté du présent vers l'avenir. Ces trois plans historiques sont en communication constante, chacun définissant l'autre et l'influençant.

Les études gaies et lesbiennes qui ont fait leur émergence au début des années 70 ont pris le parti de rétablir l'histoire des minorités sexuelles, ignorée à l'intérieur des historiographies largement acceptées. Ce besoin de mémoire s'inscrit à l'intérieur du projet de déconstruction historique d'un postmodernisme qui vise à exposer la facticité des catégories sur lesquelles se fondent des relations de pouvoir prétendues naturelles. Ce travail de réappropriation du passé n'est d'ailleurs pas unique aux gais et aux lesbiennes : les théories féministes, marxistes, postcolonialistes et raciales (entre autres) ont toutes favorisé une relecture de l'histoire par l'oeil minoritaire et exposé l'obliquité et l'univocité de l'écriture historique.

Les relations de pouvoir qui sous-tendent cette étroitesse du point de vue s'inscrivent à l'intérieur de structures discursives complexes que Foucault, dans ses nombreux ouvrages – mais plus spécifiquement dans son *Histoire de la sexualité* (1976, 1984, 1984a) –, a tenté de mettre à jour. Il propose que la *sexualité*, comme discours, est un des mécanismes de contrôle les plus puissants (car insidieux) qui a été mis en place au cours

des deux derniers siècles afin de contrôler l'activité des citoyens par un strict encadrement de leurs activités sexuelles. Au plus simple, il s'agit d'un savoir-pouvoir dont les tentacules se sont étendus dans toutes les sphères de la société, des sciences à la religion en passant par la famille, pour discipliner l'individu et s'assurer de sa docilité, tout cela à son insu. Foucault montre comment tout un éventail de pratiques ont été mises en place (depuis la confession jusqu'à la médicalisation de la sexualité) pour faire de la sexualité à la fois un sujet de honte, un vice à cacher, et, en même temps, pour déployer un impressionnant appareil discursif (apanage d'une minorité) alentour de *la chose*. En instaurant cette norme et en poussant les gens à parler de la sexualité selon ses termes, il devient possible d'isoler les sujets qui dévient et de tenter de les faire entrer dans le moule. Pour échapper à ce contrôle, Foucault propose une éthique des plaisirs qui se centre sur le soi afin d'échapper aux forces normalisatrices des pouvoirs divers. Cette mise à jour des mécanismes du discours sur la sexualité a été fondamentale dans le traitement des historiographies entreprises par les chercheurs et chercheuses gays et lesbiennes; l'invisibilité à laquelle les minorités sexuelles étaient soumises s'avérait plus qu'un oubli ou un aveuglement : il s'agissait d'une façon de les avilir pour mieux les asservir.

Ce changement de paradigme ne signifie pas que le travail de reconstitution est désuet, mais bien qu'il s'enrichit d'une dimension difficile à ignorer, celle de l'oppression systématique mais sournoise qui sous-tend l'absence de représentation. L'émergence de la théorie queer, au début des années 90, a permis de réorienter les recherches afin qu'elles tiennent compte des différents mécanismes opprimants (et des stratégies de résistance) qui traversent les événements liés à l'histoire des minorités sexuelles des deux derniers

siècles, du moins en Occident. Plusieurs *histoires* queer ont ainsi vu le jour, et pratiquement aucune discipline, qu'elle appartienne aux arts, aux sciences sociales ou aux sciences pures, n'a échappé à une relecture de ses principaux paradigmes en termes de sexualité (présupposée mâle, blanche, hétérosexuelle, etc.).

Cette réécriture du passé a un impact majeur sur le présent du sujet queer, qui redécouvre son histoire sous un autre angle, ce qui lui permet de se comprendre d'une autre façon et de réconcilier certains décalages causés par sa position minoritaire. Les récits des oppressions et des résistances placent le sujet en relation avec une multitude d'autres sujets qui ont eu à vivre eux aussi l'apprentissage d'un désir hors norme et qui ont trouvé des façons de contourner le bâillon et d'inscrire leur subjectivité. Les traces de ces histoires, rassemblées sous forme de mémoire collective, donnent au sujet queer une vision élargie de son présent ainsi qu'une lucidité qui lui permet de mieux circonscrire les idéologies qui le traversent et les hégémonies qui tentent d'ancrer leur emprise sur sa subjectivité. Pour interpréter son positionnement identitaire, le sujet dispose ainsi de ce que Halberstam (2005) qualifie d'archives, c'est-à-dire une banque de renseignements qui ont été conservés pour que les générations à venir puissent les interpréter à leur tour, en fonction de leur situation spatiotemporelle. Ces traces sont parfois disséminées volontairement dans une variété d'écrits, mais elles sont aussi souvent insérées en filigrane de textes ou de discours qui semblent anodins.

Ce travail d'archives est en devenir constant. Le sujet queer actuel qui intègre des traces de son passé crée lui aussi des archives dont le degré d'intentionnalité varie, et dont l'usage peut lui être réservé. Les traces de l'identité par lesquelles l'individu valide sa propre position et la rétroaction au centre de toute cohérence identitaire sont une

manifestation de ces archives. Pour construire sa subjectivité, le sujet queer, faute (parfois) de modèle, est le site d'un croisement temporel qui lie passé et avenir dans un présent fuyant et sans cesse à recommencer. Lorsque les archives en question sont inscrites dans des textes et dans des discours externes au sujet, elles servent au partage d'utopies communes. Le sujet, site ponctuel de l'imaginaire social, assure le pont entre le passé et l'avenir en assurant la productivité des traces qu'il accumule. Les textes culturels sont d'excellents dépositaires de ces archives : ils assurent leur disponibilité pour le sujet qui cherche à trouver à l'extérieur de lui-même une validation à son désir.

Interpréter le présent, interpréter le passé

Les traces du temps qui se trouvent à l'intérieur des œuvres du corpus transitent à la fois par l'expérience particulière que les personnages queer font de temporalité et par les *histoires* qui sont inscrites dans les textes. Le sujet lecteur/spectateur expérimente donc le temps à deux niveaux. D'abord, il met son système d'interprétants en contact avec celui des personnages, ce qui augmente ses aptitudes interprétatives et change son rapport au monde. Cette lecture des œuvres agit principalement sur la cohérence interne du sujet, sur la façon dont sa proprioception s'ajuste grâce aux nouvelles données qu'il retire des situations auxquelles les personnages sont confrontés. C'est donc à un présent identitaire que renvoie ce changement, ce moment toujours renouvelé qui situe le sujet dans son environnement. Ensuite le sujet, par sa lecture des œuvres en tant qu'objets culturels ancrés dans un contexte historique spécifique, se positionne dans un continuum temporel qui le met en rapport avec l'imaginaire social de ses contemporains. Cette double stratification de la lecture, qui se fait en parallèle et en complémentarité, donne au sujet une épaisseur temporelle, un relief subjectif multidimensionnel. L'appropriation des

interprétants des sujets du discours offre une assise au sujet, ses points de repère immédiats, sa mise en terre ponctuelle à partir de laquelle il peut appréhender le passage du temps. Cet arrimage est essentiel au sujet afin qu'il puisse porter son regard vers l'extérieur, qu'il puisse mesurer l'étendue temporelle des récits qui lui sont présentés et qu'il se construise un étalon qui lui soit propre, intelligible et malléable. Les deux dimensions temporelles, celles de l'intensité – perçue intérieurement – et de l'étendue – appréhendée comme externe –, donnent au sujet lecteur queer une vision de la temporalité unique, une conscience de la fragmentation du temps qui découle de la non-linéarité temporelle qui lui est imposée, qu'il doit reconstruire lui-même hors (mais à partir) des histoires reconnues.

Afin de démontrer les rapports entre temporalité et historicité dans la formation de la subjectivité queer et dans le développement d'un imaginaire social, l'analyse se divisera en deux parties. Dans un premier temps, les différentes relations que les sujets du discours entretiennent avec le temps seront explorées; elles aideront à élargir l'idée développée par Halberstam selon laquelle les queer développent un rapport au temps unique, situé en dehors des impératifs linéaires de l'hétéronormativité. Le *coming out*, qui crée une disjonction temporelle importante et se pose comme un jalon dans la vie de plusieurs sujets queer, fera l'objet d'une attention particulière. De plus, la reconstitution (ou la fabrication) de l'histoire personnelle et immédiate permettra de mieux comprendre comment les sujets queer reconstruisent leur histoire afin de mieux l'intégrer à leur identité minoritaire.

La deuxième partie quitte l'immédiateté du sujet du discours pour observer comment les textes du corpus contribuent à la formation d'une mémoire archivistique chez le sujet

lecteur/spectateur et pour sa communauté. L'ancrage géographique de ces textes ouvre leur inscription à l'intérieur d'historiographies plus générales et aide à les nuancer, à augmenter leur polyphonie. Ce recensement des histoires locales mène au développement d'une historiographie plus spécifiquement queer qui s'inscrit à l'intérieur d'un travail de mémoire entrepris par plusieurs communautés à l'échelle internationale. Les textes offrent ainsi l'occasion d'inscrire les particularités des communautés queer du Québec et du Canada par rapport à de grands bouleversements sociaux comme l'épidémie du sida et la régression de la répression sociale de l'homosexualité, ce qui permet la réinscription des sujets du discours face à ces événements cruciaux à la formation de l'imaginaire social.

Les ruptures du temps personnel

Dans la vie des sujets queer, le moment du *coming out* marque une rupture temporelle profonde, et ce, à répétition. C'est un geste à recommencer sans cesse, un acte illocutoire rendu nécessaire par les pressions de l'hétéronormativité. Ce moment marquant est défini de façon variable, mais il se rapporte toujours à la relation que le sujet entretient avec le monde, qu'il soit tourné vers l'intérieur (ce qui est habituellement le cas lorsque le sujet se rend compte, en premier lieu, de sa différence) ou vers l'extérieur (lorsqu'il l'annonce aux autres, ce qui ne se concrétise pas toujours). Le sujet queer, dès l'apparition de ses premiers désirs envers les personnes de même sexe (ou de toute autre *dévi*ation de la norme sexuelle ou genrée), doit apprendre à réconcilier le décalage qui s'installe entre les discours normatifs qui le traversent et les manifestations intérieures de sa différence. Cette réconciliation temporelle peut s'accomplir à rebours, par le biais d'une introspection du passé qui pousse le sujet queer à revisiter certains événements et à les lire à la lumière de l'identité acquise lors du *coming out*. En fait, puisque le *coming out* marque le moment

de l'acceptation, il est difficilement possible de lire les indices qui construisent le désir homosexuel autrement que par un retour en arrière. S'il marque le passé personnel en teintant les (re)lectures qu'en fait le sujet, le *coming out* est aussi une exacerbation du présent lorsqu'il engage la présence d'une autre personne. Le moment du *coming out* suscite chez le sujet queer une gamme variée d'émotions, allant de la terreur à la libération, ce qui insuffle à cet instant une charge émotive instable, la réaction de l'autre étant primordiale à la résolution de la situation. Le présent du *coming out* peut de cette manière s'étirer jusqu'à ce que le sujet conclue que la tension est résorbée ou qu'elle ne le sera pas dans un avenir rapproché. La relation du sujet avec son interlocuteur, avec celui qui a reçu l'aveu, subit ainsi des modulations qui trouvent leur ancrage temporel dans ce présent du *coming out*, changeant le passé et l'avenir qui unissent les deux sujets.

Le *coming out* est un geste langagier qui tient de l'illocutoire par le changement qu'il provoque dans la réalité de l'émetteur et du percepteur. Il est amené de deux façons : le personnage nomme son homosexualité de son propre chef, ou encore il est questionné à ce sujet par les autres personnages. Ces deux approches sont bien représentées dans le corpus. Dans *Me?*, le lecteur n'est pas supposé reconnaître l'homosexualité d'Oliver avant l'aveu de son amour pour Terry. Le personnage de Chloe amasse l'information au compte-gouttes et finit par demander clairement à Oliver :

« CHLOE : [...] Are you really queer?
OLIVER : As a three headed cat » (*Me?* , p. 64).

Cette réponse dissout tout doute qui aurait pu subsister dans l'esprit des spectateurs. La question, qui pourrait faire office d'intrusion dans l'intimité d'Oliver, est toutefois amenée par le désir de Chloe de se lier d'amitié avec lui. À ce moment du récit, ils savent déjà tous les deux que leur relation avec Terry est fragilisée et qu'ils devront

vraisemblablement passer à autre chose, qu'une rupture se prépare. Chloe profite donc de cet intervalle où le temps est suspendu pour demander des précisions à Oliver, comme si l'attente, hors du temps, permettait d'aborder le sujet sans créer de remous. À son retour, Terry fait le vide autour de lui et la confiance partagée par Oliver et Chloe s'évanouit sans conséquence réelle, leur relation prenant fin avec les liens qui les unissaient à Terry.

Dans *Unidentified Human Remains and the True Nature of Love*, c'est Kane qui veut assouvir sa curiosité dès le début de la pièce :

« KANE : You're gay huh?
DAVID : Not professionally.
KANE : Gay's cool.
DAVID : I'm glad you approve » (*UHR*, p. 44).

Les réponses de David cadrent bien avec le cynisme de son personnage, mais son ouverture à répondre aux questions de Kane, présenté comme jeune et naïf, introduit immédiatement une ambiguïté quant aux intentions de Kane. Il s'enquiert de l'orientation sexuelle de David dès ses premiers contacts avec lui et, malgré son apparente acceptation de l'orientation sexuelle de David, un malaise persiste tout au long de la pièce et ne sera jamais complètement résolu, l'amour que porte Kane à David balançant toujours entre la relation amoureuse et amicale.

Le sujet queer, qui se voit ainsi coincé par les questions des autres personnages, ne tente toutefois pas de nier son statut. Ces deux scènes sont reproduites sans changement dans leurs films respectifs, véhiculant une image non stigmatisante de l'homosexualité; en fait, une fois l'homosexualité des personnages établie, les relations peuvent se développer. Oliver cesse d'être hostile envers Chloe, et Kane tente de se rapprocher de David, poussé par une curiosité qui n'est pas sans lien avec les doutes qu'il entretient sur son orientation sexuelle. La rupture temporelle qui découle du questionnement des autres

personnages semble donc positive, comme si elle dissipait les ambiguïtés qui peuvent nuire à la communication et qu'elle établissait un lien de confiance, de transparence et de franchise entre les sujets du discours. L'après du *coming out* est assez aisément résolu, peut-être parce que le récepteur de la confession est prêt à l'entendre, qu'il est ouvert et curieux.

Alors que Kane questionne David dans *Unidentified Human Remains and the True Nature of Love* parce qu'il se questionne lui-même, le David de *Poor Super Man* décide d'annoncer son homosexualité pour éviter les ambiguïtés :

« DAVID : You guys know I'm gay... right?
CAPTION : Gay
MATT : Oh.
VIOLET : Gay.
DAVID : It's not a big deal or anything... is it?
MATT : No. [*maybe*]
VIOLET : No. [*yes*]
CAPTION : Queer
VIOLET : You're a homosexual.
DAVID : Yeah.
VIOLET : Wow » (*PSM*, p. 51).

Cet aveu met en marche le mécanisme de questionnement chez Matt, qui réagit de deux façons différentes dans la pièce et le film. Dans la pièce, tout d'abord, Matt se met à se questionner sur sa relation avec Violet, sur le fait qu'ils sont toujours ensemble, mais Violet ne s'en fait pas trop. À sa demande, espérant que ça changera les idées de son mari, Matt et David vont prendre un verre à la fermeture du restaurant. Dans le bar, Matt cède à une impulsion :

« CAPTION : Impulse.
Matt puts one hand on the side of David's face, touching it gently. They stare at one another.
CAPTION : Heat.
DAVID : Mebbe you should go.
MATT : Yeah » (*PSM*, p. 88).

Cette marque de désir procure à David la force créatrice nécessaire pour commencer la série de peintures qui mettent Matt en scène. Dans *Leaving Metropolis*, le toucher n'a pas lieu et l'inconfort survient lorsque Matt dit à David : « When I was in High School, me and my best friend, I think we were in love », puis se sauve. La conséquence est la même, c'est-à-dire le déclenchement de la créativité chez David, mais l'expression du trouble de Matt n'est pas tout à fait équivalente. La pièce les situe dans un bar hétérosexuel, ce qui rend le geste de Matt, qui touche à un autre homme de façon affectueuse dans un lieu public, plus impulsif et révélateur de désirs cachés. Les gestes sont plus difficiles à camoufler que des paroles pour la foule ambiante, ce qui peut montrer une plus forte intensité du désir de Matt pour David, une condensation du moment présent où passé et avenir perdent de leur importance. Par contre, dans le film, les paroles montrent un retour dans le passé, un surgissement de souvenirs qui ont suivi Matt depuis l'école secondaire sans qu'il n'y ait jamais donné suite. L'aveu de Matt prend donc des allures moins impulsives, plus réfléchies, et plus déployées dans l'étendue temporelle de son existence. En ramenant cette attirance passée dans le présent, Matt tente de trouver l'explication de son désir dans ses expériences antérieures. Ces deux réactions au *coming out* de David, qu'elles soient liées à l'intensité temporelle (impulsivité) ou à l'étendue temporelle (souvenirs), donnent à voir au sujet spectateur deux représentations du désir queer en éveil, l'expression par l'action et par la parole. Cet aveu du désir, provoqué par la rupture temporelle du *coming out* de David, provoque le déblocage artistique de David, la présence de Matt chez lui pour voir le tableau, leur première relation sexuelle qui s'ensuit, et, plus tard, la rupture du mariage de Matt et de Violet ainsi que la relation entre Matt et David.

Le *coming out* de Matt à Violet se fait avec violence, et ce, tant dans le film que dans la pièce. Violet le met à la porte pour ne le revoir qu'au vernissage de l'exposition de David. Le film nous montre Matt à la gare ferroviaire, image nous signifiant son départ et représentant la brisure que son *coming out* a provoquée dans sa vie. Il faut aller dans une pièce de Brad Fraser, *Martin Yesterday*, pour retrouver Matt, quelques années plus tard, à Toronto, auteur de bandes dessinées à succès qui mène une vie gaie relativement épanouie. La rupture temporelle, déjà apparente par l'écroulement de la vie de Matt, est confirmée par les changements qui sont survenus dans la vie du personnage, changements seulement accessibles par les références transfictionnelles mises en place par Fraser.

Alors que les *coming out* précédents sont traités de façons relativement similaires dans les pièces et les films qui en sont tirés, *Mambo Italiano* et *Lilies* traitent l'événement de façon différente dans les deux médiums. Dans *Mambo Italiano*, le pivot dramatique est le *coming out* qu'Angelo fait à ses parents sans en parler à Nino. La réaction de sa mère est d'ailleurs ancrée dans le temps : « MARIA : From this day on, nothing will be okay » (*MI*, p. 23). L'annonce d'Angelo vient changer l'organisation temporelle de ses parents autant que la sienne. C'est à partir de ce moment, de ce présent de l'annonce, que toute l'action s'organise et que les personnages se mettent à réfléchir sur leur passé et leur avenir. Pour Nino et Angelo, les deux principaux sujets queer, l'instant du *coming out* marque la fin de leur tranquille idylle. Nino avait déjà averti Angelo, qui cède tout de même à son désir de transparence :

« NINO : Don't tell me you wanna come out on me.
ANGELO : No way » (*MI*, p. 17)

« NINO : We always agreed that no one was to know about this relationship except you and me!
ANGELO : I know. What can I tell you. I did it. And now it's done » (*MI*, p. 27).

La rupture temporelle est claire pour Angelo : le passé n'est plus accessible et il est prêt à se tourner vers l'avenir en compagnie de Nino. Le fait accompli n'a toutefois pas la même résonance pour les deux personnages.

Pour Angelo, qui rêvait de dire son homosexualité, la rupture vient tout d'abord soulager des tensions qui l'étouffaient, comme en fait foi cette adresse au public :

« *ANGELO addresses the audience.*

Now if I could only say that out loud. "Nino's my lover!"

ANGELO gets up from the dinner table as the wash fades on his family.

But I can't. Every time I try to, I freeze. No one knows I'm gay. Except for my sister.

And I don't know how much longer I can keep this up » (*MI*, p. 14).

Le spectateur, interpellé directement par Angelo, est appelé à partager le dilemme dans lequel il se trouve, le déchirement et le stress qui accompagnent le geste du *coming out*, et à contempler en sa compagnie les conséquences qui découleraient de son geste. Le public est ainsi appelé à faire preuve d'empathie pour Angelo, à comprendre sa détresse et, si possible, à répondre à ses interrogations en lui donnant le courage de faire son *coming out*, de lui dire que rien de terrible ne va lui arriver. Le film, à défaut de pouvoir briser le quatrième mur de la représentation (les adresses au public n'ont pas tout à fait le même impact au théâtre et au cinéma, l'espace entre acteurs et spectateurs étant suturé de façon différente), permet à Angelo de trouver une autre oreille attentive, celle d'un intervenant de la ligne *Gay Help Line*. C'est à cet intervenant compréhensif qu'Angelo déballe son histoire et ses inquiétudes, installant à la fois sa situation familiale et romantique pour les spectateurs. Bien qu'informatif, ce prologue sert aussi à montrer la complexité des facteurs qui entrent en jeu lors du *coming out* en remontant l'histoire familiale jusqu'à l'arrivée de ses parents en Amérique. Cette reconstitution oppose la grande épopée familiale, qui a acquis un statut quasi mythique, et le dilemme plus

immédiat d'Angelo. Placée au début du film et de la pièce, l'annonce de l'homosexualité ancre l'œuvre dans la temporalité de l'avant et de l'après, et si l'intervenant se montre compréhensif, il est finalement tout aussi impuissant que le public à aider Angelo qui, à force de parler, semble se rendre compte de la seule issue qui s'offre à lui.

Le film et la pièce mettent ainsi en scène encore une fois des variations d'intensité et d'étendue qui donnent à la lecture des orientations qui, bien qu'elles soient différentes, finissent par générer les mêmes significations. Dans la pièce, Angelo arrête l'action de la scène pour parler au public, condensant ainsi le temps dans un interstice auquel seulement Angelo et le public ont accès. Cette intensité temporelle permet au spectateur d'être interpellé directement par l'univers du personnage, d'abord par ses questionnements sur son *coming out*, puis sur plusieurs autres questions, comme l'appartenance culturelle et les relations familiales. En fait, le processus d'adresse au public conclut également la pièce, alors qu'Angelo parle au public de sa libération et qu'il boucle la résolution de l'intrigue. Dans le film, lors de sa conversation téléphonique, Angelo dresse un portrait historique de sa famille et de son histoire qui couvre une large étendue temporelle et qui sert aussi à engager le public dans la fiction en faisant en sorte qu'il s'identifie à l'écouteur dévoué, à celui qui doit aider à la résolution (l'intervenant de la ligne d'écoute refera d'ailleurs surface à la fin du film). Intensité et étendue permettent donc de broser un tableau équivalent de l'avant *coming out* et ainsi mettre en place les différentes forces qui répondront à l'aveu.

Le *coming out* d'Angelo provoque des changements drastiques dans la vie de Nino. Les parents d'Angelo, malgré les précautions de ce dernier, rencontrent la mère de Nino

pour lui apprendre que son fils est gai. Celle-ci refuse de croire ce qu'on lui dit et se précipite chez Nino pour le confronter et le ramener sur le droit chemin :

« NINO : Listen ma, I'm sorry you had to learn this the way you did, I should have told you...

LINA : There's nothing to tell, this was a—phase.

NINO : Ma...

LINA (*firm and loud*) Antonino! If you don't follow me outta here right now, you are no longer my son!

Beat.

NINO : You don't mean that.

LINA : No I don't. You're the only kid I got... » (*MI*, p. 47-48).

Alors que celui-ci est prêt à tout expliquer et s'excuse de ne pas l'avoir fait plus tôt, Lina refuse d'entendre ses explications et d'accepter l'orientation sexuelle de son fils, plaçant son homosexualité sur le compte d'une phase, d'un intervalle temporel qui ne peut que passer, qu'évoluer vers l'hétérosexualité. Lorsque Nino tente de lui expliquer que la situation n'est pas une phase, sa mère brandit un autre spectre temporel en menaçant de le renier et de cesser de le considérer comme son fils. Cette menace est heureusement désamorcée par Nino qui met en question la portée illocutoire de cette affirmation. Nino et Lina sont ainsi suspendus dans le présent du *coming out*, sans possibilité de résolution immédiate par le biais de la discussion. Le refus de reconnaître la situation donne lieu à de nombreux rebondissements comiques qui vont finir par avoir raison de la détermination de Nino.

Alors que les mères tentent de retourner en arrière, de retrouver une époque révolue où l'homosexualité de leurs fils n'était pas une chose avec laquelle composer, Nino vit de son côté sa propre réorganisation temporelle. Sa mère occupe une place importante dans sa vie et la brouille qui les sépare est difficile pour lui. Il vit aussi des pressions hétéronormatives qui le poussent lui aussi à tenter de revenir en arrière, des pressions qui

sont d'un ordre différent dans la pièce et le film, mais qui finissent par avoir le même résultat. Dans la pièce, Nino est comptable et on le présente dans son bureau en train de livrer un monologue sur la maladie et la mort de son père, qui lui fait promettre de danser au mariage de ses petits-enfants. Lorsqu'il rencontre Pina, dont le plus grand rêve est de se marier et d'avoir des enfants, cette promesse qui le tiraille semble pouvoir se réaliser. Encore une fois, c'est une plus grande étendue temporelle (le poids des souvenirs) qui provoque des sentiments contradictoires chez Nino. Dans le film, Nino est policier et c'est pour échapper à l'homophobie de son milieu de travail, intensément ancrée dans le présent, qu'il trouve refuge dans sa relation avec Pina. Hétéronormativité et homophobie sont donc à l'œuvre pour neutraliser la transgression que Nino commet en habitant avec Angelo. Il parvient ainsi, lors du souper de réconciliation, à nier le passé :

« ANGELO : Phase, again with this phase. Your son is gay! [...]

PINA : Nino, tell me it's not true.

NINO : It's not... true.

ANGELO : (*shocked*) What?

NINO : Angelo... I never really was...

ANGELO : You never really were what?

NINO : You know.

ANGELO : Gay?

NINO : Yeah » (*MI*, p. 80-81).

En refusant de reconnaître leur histoire commune et l'identité qui y était liée, Nino efface un pan complet de son existence pour, du moins l'espère-t-il, recommencer une nouvelle vie. Il ne peut même pas nommer lui-même l'identité qu'il est en train de renier et laisse le soin à Angelo de le faire rentrer dans le garde-robe, comme il l'en avait fait sortir.

À ce point du récit, Nino et Angelo sont tous les deux suspendus dans un moment typique de temporalité queer, un intervalle de flottement où la vie qu'ils avaient connue est brisée à jamais et où la vie à venir est une inconnue qu'ils n'envisageaient plus. Le

film nous les montre tous les deux comme immobilisés dans le temps. Angelo écrit lettre sur lettre à Nino, qui refuse de les lire et qui s'enferme dans sa chambre lorsqu'il ne travaille pas, occupé à panser les blessures de la rupture. Nino finit par accepter de revoir Pina et leur mariage est annoncé peu après. Le retour en arrière est complet, les traces apparentes de son côté queer sont effacées. Angelo, quant à lui, sombre dans une dépression dont sa sœur Anna essaie de le sortir :

« ANNA : Angelo, if you wanted nothing to change, why did you bother to come out? [...]ANGELO : (*quickly*) Because I didn't want our parents to die not knowing who I really was.

Beat. Both ANGELO and ANNA become teary-eyed.

Our parents deserve to know their son... not an illusion or a delusion of who I am... but who I am for real... it's the least I could do for them... out of respect... out of love... the least I could do... I did it all wrong... and maybe... it was wrong of me to do it but... » (*MI*, p. 115-116).

Les raisons qui ont poussé Angelo à faire son *coming out* sont liées au temps, lui qui voulait être honnête avec ses parents avant qu'ils ne meurent. Il se demande encore s'il a bien fait, mais grâce au soutien de sa sœur, Angelo parvient à briser la bulle temporelle dans laquelle il se trouvait et à bouger résolument vers l'avant, vers l'avenir. Il se réconcilie avec ses parents et tente de reprendre les rênes de son existence dans deux situations, différentes dans le film et dans la pièce. Dans la pièce, c'est l'incertitude qui le guette alors qu'il se prépare à aller marcher au *Gay Pride*. Dans un enchevêtrement de dialogues interchangeable, on met sa situation en parallèle avec celle de Nino qui plonge lui aussi vers l'inconnu :

« ANNA : How you feeling?

NINO : Scared.

PINA : It's normal to be scared.

ANGELO : Am I really gonna be happier now?

PINA : I dunno. But at least—

ANNA : You're on your way.

PINA & ANNA : On your way! » (*MI*, p. 124-125).

À Angelo, qui se questionne sur l'intensité de son bonheur, on répond qu'on ne sait pas si son bonheur sera plus intense, mais qu'il est en chemin pour trouver un bonheur plus complet, que le bonheur ne se mesure pas nécessairement en intensité, mais bien en cheminement, donc en étendue. Dans le film, Gaudreault parvient à reproduire le parallélisme des dialogues en montant deux scènes de façon croisée, de manière à ce qu'on croie qu'Angelo s'en va au mariage de Nino pour le confronter (comme s'il était encore prisonnier du passé) alors qu'il va plutôt demander au préposé de la *Gay Help Line* de l'accompagner prendre un verre. Ce geste place Angelo hors du premier cycle temporel et le montre en train d'en entreprendre un autre, libéré des fantômes qu'il avait voulu exorciser en jouant la carte de la transparence avec sa famille. Ce jeu met l'accent sur l'intensité temporelle : la nervosité d'Angelo est palpable, comme si la force de sa résolution (donc son avenir loin de Nino) dépendait du succès de cette demande, de cet instant de désir condensé. La pièce et le film, par des moyens différents, parviennent à résoudre la rupture temporelle du *coming out* de façon positive pour Angelo et de manière négative, puisque répondant aux pressions hétéronormatives, pour Nino.

Dans *Les Feluettes*, la situation du *coming out* se présente aussi de deux façons pour les sujets queer, l'une volontaire et l'autre involontaire. C'est tout d'abord la Comtesse de Tilly qui s'échappe à propos de Simon, dans une mise en scène différente selon que l'on regarde le texte dramatique ou le film. Dans la pièce et le film, la Comtesse surprend Simon et Vallier en train de répéter une version révisée de leur pièce dans laquelle Bilodeau est attaché et se fait embrasser par Simon. Quelques instants plus tard, alors que le père Saint-Michel et Timothée sont présents, elle relate la scène à laquelle elle a assisté, ce qui a pour effet de révéler le secret de Simon :

« LA COMTESSE : Je n'ai vu qu'un extrait lorsque je suis entrée et cela m'a paru si enlevé, si moderne! Vallier déclamaient : "Amour! Amour!" et Simon, votre fils, Timothée, embrassait passionnément le jeune Bilodeau. Je ne cite pas exactement sans doute » (LF, p. 48-49).

Cet *outing*²², cette divulgation accidentelle (et inconsciente) qui se déroule dans une salle de répétition avec un auditoire restreint dans la pièce prend une tout autre magnitude dans le film. La Comtesse s'échappe en effet devant un vaste auditoire, alors que tout le village est rassemblé pour assister à l'arrivée en aérostat de Lydie-Anne de Rozier. La déclaration de la Comtesse a pour effet de mettre le Baron et la Baronne de Hüe mal à l'aise et de susciter des regards et des murmures de désapprobation des dames à portée de voix.

La réaction de Timothée, qui donne vingt-deux coups de fouet à Simon (pour honorer les vingt-deux flèches que Saint-Sébastien reçoit), semble s'expliquer de façon différente. Dans la pièce, elle est motivée uniquement par la colère, Timothée ne tenant pas l'opinion de la Comtesse, de Vallier ou du père Saint-Michel en grande estime. Il compte maintenir Simon dans le droit chemin comme sa défunte épouse le lui a demandé avant de mourir. Dans le film, la honte de voir la différence de son fils exposée en public s'ajoute à l'indignation et donne ainsi à la raclée que reçoit Simon une origine plurielle. L'opprobre de la population, ainsi montré dans le film, offre une lecture amplifiée de l'homophobie à laquelle les jeunes garçons doivent faire face et les conséquences qui en découlent. Le récit bascule à la suite de la raclée que Simon reçoit : il refuse de revoir Vallier, se met à fréquenter Lydie-Anne, se livre tout entier à sa pyromanie; bref, il tente de rentrer dans le moule de l'hétéronormativité. Cette tentative de conformité marquée par une rupture temporelle lui rend la vie de Simon, ainsi que celle de Vallier, difficile.

²² Tiré de l'expression *coming out*, le mot *outing* désigne une stratégie développée par les activistes queer qui consiste à divulguer l'orientation sexuelle (gaie ou lesbienne) de personnalités publiques afin de donner une plus grande visibilité aux queer et de dénoncer l'hypocrisie et le secret qui contribuent à perpétuer l'homophobie.

Vallier a droit lui aussi à un moment de vérité avec la comtesse sa mère, mais le ton est tout autre :

« LA COMTESSE, *souriante* : Tu prononces son nom d'un ton si triste.

VALLIER : Je croyais que cela vous aurait choquée.

LA COMTESSE : Il ne faut pas confondre la noblesse et l'amour. État d'esprit et état d'âme.

VALLIER : Vous saviez depuis longtemps?

LA COMTESSE, *après un silence* : Je voulais l'entendre de ta bouche. Je n'ai que toi au monde à chérir » (LF, p. 78).

La comtesse tenait à respecter la temporalité de Vallier, quitte à attendre qu'il lui parle de son propre chef. Le film reproduit le cadre de la pièce en privilégiant un tête à tête entre Vallier et sa mère de même qu'en faisant de cette confession un autre tournant, à partir duquel Vallier trouve la force de confronter Simon et de lui avouer son amour une dernière fois lors du banquet d'adieu. Vallier vit ainsi d'abord la rupture temporelle du *coming out* en intensité, en compagnie de sa mère seule, pour trouver le courage de rendre la rupture plus englobante en l'étendant à toute l'assistance du banquet. Le récit comporte ainsi deux tournants majeurs tous deux liés aux ruptures temporelles du *coming out* : l'une d'elles est négative et pousse Simon à tenter de renouer avec le temps hétéronormatif, alors que l'autre est positive, Vallier luttant pour se libérer des contraintes et écouter son désir.

Enfin, le dernier récit de *coming out* du corpus nous vient d'Hosanna mais se retrouve pas dans le film, puisqu'il est offert en confidence après que les événements du film se soient déroulés. Hosanna (Claude à l'époque), qui était la tête de Turc de son école à cause de son apparence, décide de se confier à sa mère :

« HOSANNA : Moé, quand j'me sus rendue compte pour vrai... [...] 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... [...] Ben, sais-tu c'qu'à m'a répondu ma mère, quand j'y ai dit que j'avais commencé à coucher avec les

hommes? 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! » (*Hosanna*, p. 41-42).

Cette confiance d'Hosanna à elle-même et au spectateur (elle dit clairement à Cuirette que ce n'est pas vraiment à lui qu'elle parle et qu'il aurait pu partir au milieu de son monologue sans qu'elle s'arrête pour autant) a pour effet de montrer la rupture temporelle non réparée qu'Hosanna traîne avec elle après toutes ces années. Elle espérait d'ailleurs remporter le concours pour être vue dans tous les journaux à potins et se venger de sa mère. Ce retour en arrière est provoqué par la visite annoncée de la mère d'Hosanna et par les remarques de Cuirette sur son aveuglement quant à l'homosexualité de son fils. La rupture qui résulte du *coming out* d'Hosanna n'a jamais été résolue puisqu'elle a quitté la maison peu après et que, chaque fois que sa mère lui rend visite, elle essaie d'atténuer les traces de son orientation sexuelle. Cette confiance n'est toutefois pas fortuite puisqu'elle met en place la résolution finale de la pièce, dans laquelle Hosanna avoue à Cuirette la source de la douleur qu'elle endure depuis toutes ces années. Claude et Raymond, cachés derrière leur façade hypergénérée depuis le début de la pièce, sont exposés en même temps que le besoin d'Hosanna d'être accepté comme un homme qui désire les hommes, et non comme la mascarade qu'il s'est senti obligé de jouer depuis que sa mère a refusé de l'aider à mieux comprendre sa différence. L'humiliation qu'a vécue Hosanna en Cléopâtre (montrée dans le film et racontée dans la pièce) est en quelque sorte l'élément déclencheur qui la pousse à retourner dans son passé, à revisiter son *coming out* et à régler son décalage temporel intérieur.

Les ruptures temporelles telles que mises en scène par le *coming out* sont caractéristiques des sujets queer et l'aveu auquel ils sont soumis inscrit la discontinuité

temporelle (de même que les étapes pour rétablir une temporalité cohérente) au coeur de leur identité queer. Les pièces et les films présentent le moment du *coming out* selon un point de vue électif qui accentue l'intensité temporelle du moment en créant un suspens qui appelle à une résolution rapide dans une étendue temporelle limitée. En choisissant d'avouer leur orientation sexuelle à des personnes bien choisies, les sujets queer focalisent leur attention sur le moment présent et tentent de créer un pont entre l'avant et l'après du *coming out*. Si la personne qui reçoit la confiance n'est pas en mesure de répondre de façon favorable au sujet queer, le temps demeure suspendu et la négation de cette facette identitaire crée un malaise qui peut n'être jamais résolu.

Le sujet qui adopte ce point de vue électif le fait pour résoudre en quelque sorte une incomplétude de la présence. Avant le *coming out*, le rapport du sujet avec le monde est souvent perçu comme incomplet, comme une potentialité à réaliser afin que le monde apparaisse avec un degré de présence plus complet. Cette plénitude est achevée en partie lorsque l'orientation sexuelle est acceptée et que le sujet queer peut continuer à naviguer dans son monde en étant plus fidèle à son identité, en n'ayant pas à en cacher un aspect important. Le temps suspendu entre l'annonce et l'acceptation marque précisément l'attente d'une meilleure présence au monde pour le sujet queer. Si la résolution n'a pas lieu, le sujet demeure prisonnier d'un monde incomplet, futile, qui semble toujours lui échapper. Le degré de plénitude souhaité par le sujet s'inscrit dans le projet d'accomplissement de tout être humain. Les scènes de *coming out* du corpus, en représentant les obstacles auxquels les sujets queer sont confrontés (les sujets hétérosexuels n'ont pas à procéder à un tel aveu au cours de leur vie), démontrent que le statut de minorité sexuelle à l'intérieur d'un système hégémonique hétérogenre comporte

certains aspects uniques qui peuvent freiner le développement d'une identité harmonieuse et créer des entraves à une perception positive de la place que les sujets queer occupent dans la société.

Le besoin de réconcilier des parties disjointes de l'existence se manifeste aussi dans le corpus par la quête que de nombreux personnages entreprennent pour reconstruire leur passé et atténuer, de manière souvent thérapeutique, les dissonances temporelles. Il semble qu'une fois le *coming out* accompli et la rupture temporelle ressentie, un mécanisme d'exploration des autres ruptures temporelles se met en marche pour résoudre des tensions qui, sans la lucidité qu'apporte le *coming out*, auraient pu passer inaperçues.

Le retour en arrière, pour les personnages, annonce parfois une introspection liée à l'éveil du désir envers quelqu'un du même sexe. Comme il en a été question plus haut, Matt confie à David dans *Leaving Metropolis* qu'il a peut-être été amoureux de son meilleur ami alors qu'il était à l'école secondaire. Le début de la puberté est présenté comme un moment où le sujet queer prend conscience de sa différence et de la singularité des désirs qu'il éprouve. Hosanna parle de ces premières attirances envers les garçons dans le monologue qui introduit son *coming out* à sa mère :

« HOSANNA : Moé, quand j'me sus rendue compte pour vrai... Quand j'ai vu qu'être tapette ça voulait pas juste dire que t'as l'air d'une fille, mais que tu peux aussi avoir vraiment envie d'être une fille, une vraie fille, pis que tu peux t'arranger pour y arriver... Que tu peux t'arranger pour devenir une vraie fille, cibole... Quand j'me sus rendue compte que c'était vrai que les gars de mon école, les plus vieux, les grands de neuvième... m'attiraient... j'ai été voir ma mère! » (*Hosanna*, p. 41).

Hosanna se remémore ainsi la période où elle s'est sentie exclue de la norme, autant la norme du genre, qui lui demandait d'être un homme ou une femme, mais pas un entre-deux, que la norme du désir, qui lui laissait savoir que son attirance pour les grands garçons de neuvième année n'était pas légitime. Situé au coeur du texte dramatique, ce

retour dans le passé fait office de point d'enracinement des questionnements identitaires qui assaillent Hosanna et marque le début d'un retour vers le présent qui s'achèvera dans la lucidité ou, pour reprendre le terme de Schwartzwald, dans un moment d'illumination (Schwartzwald, 1992, p. 499, ma traduction de *enlightenment*).

Ce moment crucial dans la vie d'Hosanna, ce trouble de l'adolescence, se manifeste aussi chez Angelo dans *Mambo Italiano*. Il doit faire face aux railleries de ses camarades de classe qui l'isolent et lui font sentir sa différence :

« ANGELO : Going to school everyday being called fag this and fag that by stupid bimbos like the one you invited here tonight (...) Waking up every morning hoping that I would get through the day without being humiliated... I spent the formative years of my life feeling like a piece of shit, ma. Feeling *ashamed*. Trying desperately to fit in, but my *paesani* they never let me in because I was a fag » (*MI*, p. 84-85).

Il nous parle aussi de son intérêt naissant pour Nino, apparu à la même époque :

« ANGELO : There he is. My Nino. Just as gorgeous as the first time I *really* noticed him. It was at a basketball game back in high school. Not that I liked basket ball, I just enjoyed looking at sweaty almost-naked guys bouncing their balls around... anyway... *there* was Nino. King of the basketball team. And next thing I know, nothing else mattered, except for Nino. And everything went dark. Except for Nino... He ignored me throughout high school » (*MI*, p. 14-15).

Bien que la pièce et le film mettent l'accent sur ce retour dans le passé, ils le font de façon très différente, proposant des lectures qui, bien qu'en certains points similaires, changent tout de même les interprétations possibles.

Tout d'abord, le premier passage qui parle de l'humiliation est coupé du film, même si on peut le retrouver dans la section du matériel supplémentaire sur le DVD. Ce passage est remplacé par une mention rapide (bien qu'efficace) au début du film, alors qu'Angelo raconte son histoire au bénévole de *Gay Help Line*. On le voit attaché à un casier avec du ruban adhésif, sous un graffiti *fag*, alors qu'en voix hors champ il raconte comment il a été spontanément choisi comme tête de Turc par les autres étudiants : « 1500 students,

99% Italian, all looking for someone to pick on, and when I got there, their quest was over ». La pièce et le film racontent les mêmes événements, mais d'un point de vue complètement différent. Dans la pièce, ces événements sont racontés à un des moments où la charge émotive est très forte pour tous les personnages. Le discours d'Angelo atteint alors une intensité émotive élevée et une étendue relativement forte, tous les personnages étant présents pour recevoir le récit de son humiliation. Le point de vue alors mis de l'avant est englobant, puisqu'il situe cette tranche de la vie d'Angelo dans le continuum de son existence et qu'il vise à faire comprendre à ses auditeurs l'importance de ces abaissements quotidiens sur la formation de son identité. Dans le film, cette scène se retrouve noyée au milieu d'une mise en contexte de la vie d'Angelo caractérisée par un montage rapide, une voix qui narre les images montrées et, dans l'ensemble, un côté comique très marqué. Pris dans l'engrenage des punchs à répétition, le spectateur ne peut que rire de la détresse d'Angelo. L'intensité de la situation s'en trouve fortement diminuée et la variété des renseignements est telle que le point de vue cumulatif qu'elle met en place dilue la force de l'épisode par son balayage trop rapide du parcours d'Angelo. Dans la pièce, le retour en arrière sur les années d'humiliation opère une rupture dans le ton de la comédie pour susciter de l'empathie chez le lecteur/spectateur et provoquer, possiblement, une prise de conscience de la douleur et de l'injustice qui découlent de l'homophobie. La scène de la rupture n'est plus seulement centrée sur le rejet d'Angelo par Nino, mais elle est mise en contexte avec l'historique du rejet qui a formé l'identité d'Angelo et agit, en quelque sorte, comme un réquisitoire contre l'hétéronormativité. Sa différence vaut à Angelo d'être rejeté, d'abord dans le passé par les autres étudiants, puis dans le présent par Nino, parce que ses parents ne peuvent pas comprendre l'importance

de la relation qui les lie. La pièce nous montre les racines de la détresse du sujet queer, alors que le film ne nous en montre que les raisons les plus immédiates; ce sont là deux utilisations différentes de la temporalité, deux points de vue différents pour le sujet du discours, l'un englobant et l'autre cumulatif.

L'autre différence importante a trait à la genèse de la relation qui unit Nino et Angelo. La pièce nous raconte qu'Angelo a observé Nino pendant longtemps, que ce dernier l'a toujours ignoré et que ce n'est que plus tard qu'Angelo a rencontré Nino par hasard à son bureau de comptable. Leur histoire est toute nouvelle et ne trouve de résonance dans le passé que pour Angelo. L'intensité est élevée à cause de la puissance du sentiment amoureux qui les unit, mais l'étendue est restreinte à une histoire qui date d'un an. Le récit filmique met en place une tout autre dynamique. Angelo et Nino s'y connaissent depuis l'enfance et étaient meilleurs amis. Ce n'est qu'à leur entrée à l'école secondaire que Nino se détache d'Angelo, gêné d'être vu en sa compagnie, en compagnie de celui que toute l'école traite de *fag*. Ils se perdent de vue jusqu'à ce qu'Angelo, victime de cambrioleurs, reçoive la visite de Nino qui, devenu policier, avoue avoir pris l'appel pour voir ce que son vieil ami était devenu. Ils partent en camping et, sous la tente, Angelo demande à Nino s'il va encore l'ignorer au retour; celui-ci avoue que ce n'était pas très chic de sa part et s'excuse, puis ils passent la nuit à faire l'amour et déménagent ensemble au retour. La rupture provoquée par leurs parents prend ainsi une signification beaucoup plus profonde dans le film : l'intensité temporelle demeure aussi élevée, la rupture déclenchant dans l'instant des émotions fortes chez Angelo, mais l'étendue est beaucoup plus vaste, remontant aux racines de leur relation et montrant que le rejet dont Angelo est victime est une répétition de la trahison de son meilleur ami, de son amant. Encore une

fois, Nino est incapable de supporter la pression de son entourage et il rompt les liens avec Angelo qui, dans la pièce et dans le film, fait remarquer à sa mère : « ANGELO : Ma, this isn't some kid who doesn't wanna play with me anymore » (*MI*, p. 82). Dans le film, toutefois, le spectateur est témoin, comme Angelo, de la double lâcheté de Nino.

En plus de donner des renseignements sur une période de la vie des sujets queer à l'aide de l'analepse, les retours dans le passé servent parfois carrément de moteur à l'intrigue. Les personnages queer entreprennent ainsi de reconstruire leur passé pour mieux interpréter le présent. Les récits de *coming out* et les réminiscences des premières amours permettent au sujet queer de rapiécer une temporalité fracturée, principalement sur le plan de la sexualité et du désir. Toutefois, cette sensibilité aux ruptures temporelles pousse les personnages queer à opérer une reconstitution plus large de leur passé et ainsi colmater d'autres brèches temporelles, remplir des vides mémoriels et lier historicité et temporalité en un site commun, celui de la subjectivité queer.

Le confessionnal, *Le polygraphe*, *Les Muses orphelines*, *Les Feluettes* et *Being at home with Claude* mettent en scène des personnages qui tentent de recoller les morceaux d'une histoire fragmentée. Aleksandar Dundjerovic fait remarquer, dans son livre *Robert Lepage : The Poetics of Memory* (2002), que le thème de la mémoire est central dans les œuvres de Lepage. Dans *Le confessionnal*, Marc ne sait pas qui est son véritable père et Pierre, son demi-frère, tente de l'aider à le retracer. Marc, qui semble entretenir une relation compliquée avec un prêtre défroqué, apparaît comme aliéné de sa réalité : il habite au sauna, voit rarement son fils et semble toujours prêt à fuir. Alors que Pierre s'évertue à reconstruire les événements qui ont mené à la naissance de Marc, ce dernier quitte le Canada pour le Japon avec (l'ex-prêtre) Massicotte, sans savoir que celui-ci

détient les clés de l'énigme. La conclusion du récit est ambiguë pour le sujet queer : il est difficile, pour le spectateur, de lier avec certitude le suicide de Marc à un quelconque aveu de Massicotte. L'identité du père de Marc, qui s'avère être le même homme que le père de Pierre, n'est dévoilée au spectateur que par une analepse. Tout le film tourne autour de la quête paternelle, mais les sujets du discours n'ont pas accès aux renseignements qui lui permettraient de compléter le casse-tête, la condensation d'une masse critique de détails ne se produisant jamais.

Dans *Le polygraphe*, le sujet du discours est encore une fois aux prises avec un passé fragmenté dont il ne sait pas quoi penser. Dans la pièce comme dans le film, François doute de son innocence après avoir passé un polygraphe pour déterminer s'il a tué une femme (sa meilleure amie ou sa petite amie, selon le cas). Le technicien lui dit que le test n'est pas concluant, ce qui le place dans une position intenable : ce qu'il ressent et ce qui lui est montré par le polygraphe ne concordent pas et cette discordance finit par le rendre fou. Comme dans *Le confessionnal*, une seule personne connaît la réponse aux interrogations de François, mais ce dernier ne la rencontrera jamais. Dans la pièce, l'homosexualité de François ferme la porte à un crime passionnel et jette un flou sur les raisons qui le font douter de son innocence. Le spectateur, qui n'a pas accès aux tribulations intérieures de François, tente lui aussi de reconstituer le fil des événements et de se faire sa propre opinion sur la culpabilité de François. Ce n'est qu'une fois que celui-ci s'est jeté sous une rame de métro que le spectateur apprend, grâce au médecin légiste, les détails de l'affaire et la confirmation de l'innocence de François. Le film offre un dénouement plus traditionnel. L'hétérosexualité de François et sa relation amoureuse avec la victime créent un triangle amoureux qui engendre la possibilité du crime passionnel.

Dans cette version, le technicien sème encore le doute dans l'esprit de François en minimisant les résultats du polygraphe. François ne se suicide pas : non seulement son innocence est établie, mais on identifie la meurtrière comme étant Claude, une amie troublée amoureuse de François. Encore une fois, la quête entreprise par le sujet queer pour se réconcilier avec son passé se solde, chez Lepage, par la mort du sujet queer dans l'ignorance et par l'inclusion du spectateur dans le secret. Dans le film, où le sujet est hétérosexuel, la vie et la connaissance lui sont imparties.

Michel-Marc Bouchard donne lui aussi à ses personnages la mission de reconstituer leur histoire passée; le titre complet *Les Feluettes, ou la répétition d'un drame romantique*, confirme d'ailleurs que la pièce met en scène des événements qui ont lieu dans le passé, mais qui ne sont pas représentés parfaitement, qui ont encore besoin d'être répétés jusqu'à refléter tous les détails des faits de la manière la plus exacte possible. L'histoire-cadre est donc celle du vieux Simon qui, à l'aide de ses compagnons prisonniers, met en scène les événements qui ont marqué sa jeunesse afin de confronter Monseigneur Bilodeau et de savoir enfin ce qui s'est passé le jour de la mort de Vallier. Le vieux Simon, sujet queer avoué, possède presque toutes les pièces du casse-tête qu'il tente de reconstituer, hormis les quelques heures qui se sont écoulées entre le moment où il a perdu connaissance dans le grenier et celui où il s'est réveillé chez le docteur, des policiers à son chevet. Il veut absolument connaître les détails qui lui manquent afin de retrouver une certaine paix d'esprit, afin de colmater la brèche temporelle qui est demeurée ouverte pendant toutes ces années. Monseigneur Bilodeau, sujet queer non avoué, tente jusqu'à la fin de nier toute implication dans les événements et de se réfugier derrière sa dignité d'homme d'Église. La force de la recreation entreprise par le vieux

Simon a toutefois raison des résistances de Monseigneur Bilodeau, qui finit par avouer qu'il a laissé mourir Vallier par jalousie. Il a ainsi voulu que Simon conserve son souvenir malgré le passage du temps :

« MONSEIGNEUR BILODEAU : Je voulais que tu penses à moi. De n'importe quelle manière, je voulais que tu penses à moi et je savais qu'en prison, tu ne cesserais de penser à moi. Et j'ai réussi » (*LF*, p. 124).

Lui-même a pu, de cette manière, tout oublier des événements et tourner la page. Pour le vieux Simon, le retour dans le passé se conclut par une plus grande complétude, alors que Monseigneur Bilodeau souhaite que Simon le tue, ce qu'il refuse de faire. Le film ajoute encore à ce décalage de la résolution pour les deux sujets queer : Simon donne à Monseigneur Bilodeau un violent baiser qui lui laisse la bouche en sang, lui montrant ainsi que même s'il a dû passer sa vie en prison, il ne s'est jamais menti sur son désir.

La reconstitution d'un passé marqué par le mensonge est également au cœur de l'intrigue des *Muses orphelines*. Lorsque la mère des enfants quitte le village, Martine raconte à Isabelle qu'elle est morte. Lorsque la mère envoie de l'argent à Catherine pour habiller les enfants, elle ne dit à personne que les lettres viennent de Québec plutôt que d'Espagne. Luc s'invente une correspondance imaginaire avec sa mère et Isabelle, lorsqu'elle découvre que sa mère n'est pas morte, fait croire aux autres qu'elle sera de retour le lendemain. Tous les personnages sont prisonniers de mensonges et de fantasmes qui éclateront pendant le récit. Martine avait quitté la maison pour l'armée avec l'intention de n'y jamais revenir : « MARTINE : J'm'étais juré de pas jamais revenir ici! » (*MO*, p. 46). Elle tente pourtant la première de rétablir les faits en avouant son mensonge à Isabelle qui la devance en lui disant déjà être au courant. En tant que sujet queer, Martine

tente de rétablir le passé du mieux qu'elle le peut, mais sous des dehors indifférents se cache un désir de combler un manque :

« ISABELLE : C'est vrai que tu l'as jamais imaginée?

MARTINE : Des fois. (*Silence*) Moi aussi, j'suis allée en Espagne. Je l'ai pas cherchée, mais je l'ai sentie proche. Ça m'a fait quelque chose. (...) Isabelle, j'm'en pose pas de question. J'ai appris à arrêter de me demander pourquoi je suis militaire comme mon père, pourquoi je suis lesbienne, pourquoi j'ai du plaisir » (*MO*, p. 99).

L'apparente tranquillité d'esprit de Martine n'est donc que le fruit d'un apprentissage visant à refuser de se poser des questions qui n'ont pas de réponse simple. Toutefois, même si ses sentiments sont profondément enfouis, elle ne peut complètement les empêcher de refaire surface à l'improviste, comme lorsqu'elle va en Espagne ou qu'Isabelle la questionne. Martine réussit à vivre sans avoir de réponses à ses questions, sans réconcilier son présent avec son passé, mais cela, au prix de couper tous les liens qui la rattachent à ce passé.

Pour Luc, autre personnage queer (du moins dans la pièce), découvrir le passé est une entreprise qui occupe toute sa vie. Afin de le tenir éloigné d'Isabelle, Catherine le soutient financièrement : il se consacre à l'écriture d'une correspondance fictive avec sa mère et fait un voyage en Espagne pour la chercher. Il ne lui suffit pas de mener ce travail de reconstruction en solitaire ou dans le milieu restreint de sa famille; il se fait un devoir de retourner au village pour faire revivre aux habitants les événements qui ont mené au départ de sa mère. Lorsque Isabelle expose sa machination et qu'elle apparaît habillée comme sa mère, Luc est déchiré et Catherine promet de s'occuper de lui. Quant à Martine, elle quitte la maison familiale sur une note positive qui lui permet de boucler son rapport au passé : « MARTINE : Je l'imaginai comme ça, not'mère... libre. *Elle part*

avec sa valise » (MO, p. 116). On laisse imaginer la même conclusion dans le film, bien qu'elle ne soit pas montrée.

Enfin, dans *Being at home with Claude*, le sujet queer, Yves, semble avoir un blocage par rapport aux événements du passé récent. Contrairement aux sujets du discours des autres récits, qui retournent dans le passé pour mieux comprendre leur position actuelle, Yves refuse de livrer les renseignements que lui demande l'Inspecteur. Dans les autres pièces, le retour en arrière s'effectue en compagnie relativement familière, alors qu'ici, Yves est soumis à un interrogatoire dont l'issue matérielle débouche sur un procès et sur la prison. Il est donc compréhensible que le sujet queer, soumis à la pression d'une instance de contrôle policière, résiste à l'intrusion dans sa vie personnelle. Il a lui-même appelé les forces de l'ordre pour se rendre, mais il essaie de protéger son secret et de ne livrer que les renseignements qu'il juge non compromettants. Les raisons de son mutisme ne sont pas liées à sa peur d'être emprisonné, puisqu'il avoue d'emblée être le meurtrier de Claude; elles ont plutôt trait à une certaine pudeur, à une certaine crainte de revivre les émotions des derniers jours et, surtout, à la crainte de ne pouvoir trouver les mots pour expliquer la situation. Le texte est tout entier construit sur cette résistance d'Yves à raconter son histoire, à revivre les derniers moments de félicité qu'il a partagés avec Claude avant de l'égorger. La pièce et le film installent la même tension dans le récit : l'intensité est à son paroxysme, puisque les œuvres débutent *in media res*, après trente-six heures d'interrogatoire, et que les personnages sont à bout de nerf. Le prologue ajouté au film, avec son montage frénétique et sa récapitulation de l'histoire, prépare à l'intensité des échanges. C'est l'étendue qui évolue pour les sujets du discours et de la lecture, comme si Yves reprenait conscience de son histoire au fur et à mesure qu'il la raconte à

l'inspecteur et que les sujets de la lecture en sont témoins. La pièce se termine en coup de poing, comme si l'amour en cause dans le meurtre n'était pas compatible avec l'intensité des échanges et la réticence de la confession, comme si, malgré les explications, ni les personnages ni les spectateurs ne pouvaient aspirer à comprendre l'intensité et l'étendue du sentiment qui s'est emparé d'Yves. Même après avoir tout livré, le sujet queer n'est pas plus avancé dans sa réconciliation du passé et du présent, pas plus que les sujets de la lecture.

L'éveil du désir sexuel à la puberté, de même que les humiliations répétées dont sont victimes les sujets queer, amènent le sujet queer à adopter un point de vue globalisant pour remonter aux sources de son trouble identitaire. L'intensité liée à la remémoration des événements est d'une telle force qu'elle replie momentanément le présent de la fiction sur le passé du sujet, ouvrant une brèche temporelle qui aide le sujet à se rebâtir une cohérence identitaire. L'étendue est elle aussi très importante, puisque les sujets adultes doivent retourner à une époque douloureuse de leur existence pour rassembler et démêler les fils de leur passé et tenter d'arriver à une compréhension globale de leur évolution. Ces incursions dans l'histoire personnelle n'ont pas que des résonances sexuelles, le parcours de chaque sujet queer étant aussi constitué d'un amalgame d'autres relations (familiales, amicales, etc.). Le point de vue englobant que les sujets queer tentent de mettre en place est toujours en lien avec le projet d'une compréhension plus complète des tensions qui les habitent. Le sujet expérimente la temporalité par rapport à sa propre existence, plaçant son ancrage spatio-temporel au centre de l'interprétation des signifiants temporels liés à sa propre histoire.

Ce besoin de comprendre la totalité de l'existence vise à sortir le sujet queer de cycles qui se répètent en laissant une impression d'incomplétude, un rapport à l'histoire intime faussé. Le sujet voit sa présence au monde déstabilisée par certains événements demeurés irrésolus dans un passé plus ou moins lointain, ce qui provoque un défaut dans le degré de la présence. Alors que le sujet devrait pouvoir plonger dans son passé pour mieux comprendre son présent, des zones d'ombres subsistent et bloquent les retours en arrière. Les événements mis en place par les récits des pièces et des films du corpus sont en quelque sorte des étincelles qui forcent les sujets à se livrer à une introspection temporelle et à chercher à l'intérieur de leur propre histoire les blocages qui empêchent leur épanouissement. Une fois ceux-ci identifiés, le sujet peut entreprendre un travail de reconstruction temporelle et rétablir le flux entre sa position perceptuelle centrale et les horizons de son historiographie intime. Le champ de présence est alors rétabli et l'expérience du temps et de la temporalité peut retrouver une certaine harmonie.

Petite et grande histoire

Les sujets queer, comme le montre le corpus, sont confrontés à une remise en question du concept de temporalité. Ce rapport au temps est personnel, lié aux événements qui touchent le sujet de près et qui transforment la vision qu'il a de sa propre vie, de la formation de sa subjectivité. En plus de ces ajustements liés à l'intériorité du sujet, le corpus met en place une historiographie qui situe le sujet dans son environnement immédiat, qui inscrit des repères ayant trait au vécu des autres sujets queer dans l'espace. L'inscription et la diffusion de ces histoires sont essentielles à la formation et au maintien des communautés; il s'agit d'une histoire socio-culturelle qui dépend de méthodes de diffusion alternatives (comme les textes culturels) pour se faire

entendre. Ces historiographies parallèles génèrent des savoirs locaux qui permettent de résister à l'effacement et de contourner les appareils traditionnels de l'histoire pour inscrire dans la fiction les traces de réalités uniques et marginalisées.

Les histoires locales s'inscrivent dans un contexte plus global de lutte contre les oppressions et d'affirmation identitaire. Le sujet queer, en prenant conscience de sa différence, se place à l'intérieur d'une histoire toujours-déjà présente qui le dépasse et qui l'enveloppe. Il peut l'assimiler afin de devenir membre de sa nouvelle communauté, mais cet apprentissage n'est pas obligatoire. Une certaine connaissance de base est commune à tous les membres des minorités sexuelles : le sujet sait minimalement que son statut queer, différent, le place dans une situation potentiellement dangereuse et que, sur le plan historique, les queer ont été l'objet de toutes sortes de répressions. Aussi générale que soit cette information, elle est fondée sur des repères temporels, sur la connaissance d'une régularité dans l'histoire récente qui identifie les queer comme sujets à la discrimination et la violence. C'est à partir de ce constat minimal, qui peut être appréhendé à partir des historiographies générales, mais qui prend seulement son plein sens pour le sujet lorsque sa différence lui apparaît, que le sujet choisit d'explorer ou d'ignorer l'histoire des communautés queer. Le *passing*,²³ qui refuse les codes queer, devient ainsi une stratégie de protection au même titre que l'intégration à la communauté.

L'histoire locale peut nécessiter une révision par le sujet de l'histoire qui le touche de près, de périodes et d'événements qui lui ont été montrés sous la loupe de l'hétéronormativité. Le sujet se livre donc à un repositionnement à l'intérieur d'un

²³ Le *passing* consiste à adopter les codes d'une identité qui n'est pas celle assignée au sujet. Par exemple, les gais et lesbiennes en milieu de travail traditionnel peuvent accentuer les codes de leur masculinité et de leur féminité pour *passer* pour hétérosexuels et éviter la discrimination. Voir l'introduction dans GINSBERG, Elaine K. (éd.) (1996). *Passing and the Fictions of Identity*, Durham et Londres, Duke University Press, pour plus de détails.

continuum historique qu'il maîtrise déjà, mais qu'il apprend à nuancer, à voir sous un autre angle. L'histoire globale, quant à elle, a trait aux grands courants idéologiques, aux hégémonies qui ont déployé leurs tentacules sur le monde social afin d'assujettir les minorités sexuelles. Il s'agit ainsi d'une histoire nouvelle pour le sujet queer, une histoire qui dépasse souvent le local pour le situer à l'intérieur de sa nouvelle communauté imaginée, par delà les frontières. Par exemple, l'inscription de l'orientation sexuelle à l'intérieur de la Charte québécoise des droits et libertés de la personne, en 1978 acquiert un potentiel symbolique accru lorsqu'on considère que le Québec a été le premier endroit au monde à poser un tel geste pour protéger les minorités sexuelles. Dans les versions hétéronormatives de l'histoire de la Charte, ce détail peut passer inaperçu; ce n'est que lorsque les histoires locales et globales sont mises en parallèle que le sujet queer parvient à saisir la portée du geste et à comprendre les avantages et désavantages de sa position par rapport aux sujets queer du reste du monde.

Il convient d'identifier deux types d'inscriptions historiques dans les œuvres : un désir de reconstruire le passé et de livrer ainsi un texte ouvertement historique, dont le statut demeure assez constant, peu importe le moment de la lecture, et l'écriture d'une chronique de la vie contemporaine, dont le statut historique s'accroît selon le nombre d'années écoulées entre l'écriture et la lecture. À partir de son présent, le sujet lecteur/spectateur interprète la vie des personnages selon le monde dans lequel il vit et parvient par le fait même à se situer dans un continuum historique lié à la sexualité.

Sur le plan de la reconstitution historique, il a été montré au chapitre trois que *Being at home with Claude* offre de nombreux repères ayant trait à la géographie du Montréal gai de la fin des années 60. En plus de ces renseignements spatiaux, le texte permet de

diffuser à un large auditoire une tranche de l'histoire de Montréal peu connue des sujets queer, et encore moins du grand public. En décrivant une tranche de la vie gaie de l'époque, celle des bars, des rencontres anonymes et du travail du sexe, René-Daniel Dubois donne au sujet queer un point de comparaison quant à l'évolution des pratiques de sa communauté, de ses moyens de rencontre et des bons et mauvais côtés qui y sont rattachés. L'époque qui entoure l'exposition universelle de 1967 à Montréal a été marquée par un accroissement de la répression policière (Remiggi, 1998), ce que l'inspecteur ne manque pas rappeler à Yves : « L'INSPECTEUR : Ça fait cinq ans que, des tit-culs comme toi, j'en vois dix par jour. Des fois, plus » (BAHWC, p. 92). Dubois inscrit dans la trame de la pièce le fait historique que l'administration municipale a sanctionné, pour le bien de son image internationale, l'arrestation et la détention des travailleurs du sexe. Alors que parviennent toutes les semaines des dépêches annonçant la répression des homosexuels dans d'autres pays, cette information permet au sujet lecteur queer de se situer dans un continuum spatio-temporel étendu qui rend moins lointaines les exactions commises contre d'autres sujets queer ailleurs dans le monde. Le sentiment de communauté passe ainsi du local à l'international, alors que des événements qui semblent ponctuels s'inscrivent en fait dans une succession historique cyclique.

Bien qu'il s'agisse d'une œuvre de fiction, l'univers de *Being at home with Claude* est tout de même ancré dans une réalité historique que l'adaptation ne peut reconduire à cause du choix de transposer l'intrigue dans les années quatre-vingt. Le décalage qui s'ensuit, pour le sujet queer à la recherche de traits de reconnaissance dans le paysage urbain, est un effacement légitimé par les contraintes de la production

cinématographique. Le point de vue perd en intensité et en étendue jusqu'à n'offrir aucune prise sur le monde réel.

La répression religieuse

Les Feluettes et *Les Muses orphelines* font le pari d'ancrer l'intrigue dans le passé.

Dans *Les Feluettes*, l'action se situe au début du XXe siècle dans la région du Lac-Saint-Jean. Le Québec de l'époque était sous le contrôle des institutions religieuses, qui avaient le contrôle de l'éducation et des hôpitaux. Elles se faisaient les gardiennes de l'ordre moral en imposant les valeurs et les interdits propres au catholicisme : parmi ces interdits figuraient les rapports entre personnes de même sexe. L'éducation de Simon, de Vallier et de Bilodeau se fait dans un collège catholique et c'est au nom de la moralité que les mères des jeunes comédiens vont rencontrer les autorités du collège afin que cessent les répétitions pour la pièce *Le martyr de Saint-Sébastien*. On trouve déjà à cette époque certaines stratégies de résistance mises en place par les sujets queer pour déjouer les systèmes de contrôle. Ainsi, sous le couvert de la reconstitution de la vie d'un saint, le père Saint-Michel tente de mettre en scène la vie (mais surtout la mort) de celui qui est souvent revendiqué comme le saint patron des gais. Il exacerbe l'homoérotisme qui unit Saint-Sébastien et Sanaé et il tente de faire jouer les acteurs dans des costumes minimalistes, exposant ainsi leurs corps d'éphèbes et soulevant l'ire des citoyennes bien-pensantes qui crient à l'indécence (parce qu'elles voient clair dans son jeu). Le père Saint-Michel est renvoyé de Roberval et la pièce est annulée.

Timothée se cache lui aussi derrière la règle religieuse pour punir Simon lorsqu'il apprend les agissements de ce dernier avec Bilodeau. Le film, en montrant les réactions outrées des dames de la paroisse lorsque la comtesse mentionne les gestes de Simon,

accentue les pressions sociales auxquelles Timothée doit se soumettre (même si ces dames sont jouées par des hommes). Même si la pièce ne reconduit pas cette pression, il n'en demeure pas moins que la surveillance morale de l'Église est fortement implantée et qu'elle ne nécessite pas de manifestation explicite pour faire force de loi. Timothée prétend d'ailleurs n'agir que pour le bien de Simon lorsqu'il le bat. Lawrence Howe défend les choix de l'adaptation de Greyson dans *Lilies*, affirmant que :

« son rôle de cinéaste est doublé de celui de critique. Son film ne cherche pas simplement à remémorer le passé, historique ou littéraire; il le reconstitue plutôt, de même que ses représentations, par son propre assemblage d'interprétations. En utilisant un impressionnant dispositif intertextuel, *Lilies* offre une critique plus complète de l'homophobie dans la culture canadienne, plutôt qu'un adoucissement de la position développée par Bouchard dans *Les Feluettes* » (Howe, 2006, p. 45-46, ma traduction).

Howe situe l'adaptation de Greyson dans un contexte global, et les choix du cinéaste d'ouvrir l'espace, de maintenir le choix d'hommes (certains francophones) pour jouer les rôles et de modifier le dénouement contribuent, selon lui, à « construire une alternative à l'enfermement de l'histoire officielle » (Howe, 2006, p. 45, ma traduction). Ces propos sont d'ailleurs confirmés par Michel Marc Bouchard lorsqu'il confie à Patricia Belzil que ses exigences, lors de l'adaptation, étaient d'ordre esthétique alors que celles de Greyson étaient plutôt sociopolitiques, ce qui a créé quelques difficultés (Belzil, 1998, p. 47).

Bilodeau comprend rapidement que s'associer à l'institution religieuse peut lui être avantageux, dans deux sens plutôt qu'un. Il parvient à transcender son amour et son attirance pour Simon en les faisant coïncider avec la dévotion et l'admiration que les saints suscitent chez les gens pieux. La mère de Bilodeau, dévote accomplie, semble avoir inculqué à son fils les préceptes du catholicisme au point où celui-ci ne parvient plus à distinguer le monde biblique de celui dans lequel il vit, faisant référence à

Babylone, Sodome et aux saints tout au long de l'histoire. Bilodeau profite donc de la légitimité dont jouit l'Église catholique à l'époque pour tenter de plier le cours des événements à sa volonté : il dénonce la pyromanie de Simon aux autorités en espérant provoquer sa fuite et se poser comme son sauveur. Pour forcer Simon à fuir, il dénonce aussi Vallier pour le meurtre de la Comtesse sa mère, ne prévoyant pas que Simon préférerait mourir plutôt que de le suivre (dans la pièce) ou à tout le moins qu'il verrait clair dans son jeu et qu'il refuserait d'y participer (dans le film).

Lorsque son plan échoue, et par crainte qu'on découvre qu'il a lui-même fait exploser l'aérostat de Lydie-Anne de Rozier (ce dont Simon est entre autres accusé), Bilodeau se cache derrière son immunité d'homme d'Église : puisqu'il est entré au grand séminaire lors du procès de Simon, il est dispensé de témoigner à nouveau et de raconter ce qui s'est vraiment passé. En adhérant aux règles et principes de l'institution religieuse, toute puissante, à l'époque, Bilodeau parvient à marginaliser Simon et Vallier comme sujets pervers et à se poser comme pur et sans reproche. Plutôt que de laisser Simon vivre autrement que sous son joug, Bilodeau préfère le laisser aller en prison afin qu'il pense à lui et qu'il garde vivant le souvenir de son admiration. Il peut ainsi nier ses désirs et les refouler au plus profond de lui-même pour cheminer à l'intérieur d'une institution qui, autrement, l'aurait rejeté. Lorsque le vieux Simon invite Bilodeau, devenu évêque, à sa représentation, il entreprend de défaire la carapace de vertu derrière laquelle Bilodeau se cache : « MONSEIGNEUR BILODEAU : Qui sont ces hommes? Qu'allez-vous me faire? Je suis un homme d'Église! » (*LF*, p. 20). Le désir de Bilodeau referra surface et il se retrouvera désemparé, ne pouvant plus faire appel au caractère respectable de sa vocation pour échapper à la confession.

La force de la répression de l'homosexualité par l'Église catholique de l'époque est mise en relief par la présence à Roberval de Français pendant le déroulement des événements. La comtesse de Tilly, le baron et la baronne de Huë et Lydie-Anne de Rozier sont beaucoup moins enclins à porter un jugement sur le comportement de jeunes hommes que ne le sont les habitants de Roberval. Depuis la Révolution française, la France a réussi à séparer l'Église et l'État, diminuant ainsi la portée de la règle morale religieuse sur la vie civile. Bien que l'homosexualité ne soit pas ouvertement acceptée dans la France de l'époque, le pouvoir religieux n'est plus la source première de répression. De plus, les étrangers n'ont pas à subir le poids de l'opinion de la communauté, soumise à l'autorité des prêtres. L'omniprésence de l'Église dans la répression de l'amour que se portent Simon et Vallier et l'ouverture du baron de Huë et de la comtesse de Tilly à leur amour laisse supposer que dans une société laïque, leur relation aurait été moins problématique et qu'elle aurait pu mener ailleurs qu'à la tragédie.

Dans la pièce *Les Muses orphelines*, le contexte religieux occupe aussi une place centrale. L'action se déroule en 1965 et les événements revisités se sont produits vingt ans plus tôt, à la fin de la Seconde Guerre mondiale. Isabelle réunit la famille pendant la fin de semaine pascale, inscrivant en filigrane du retour de la mère des accents de résurrection. L'Église catholique est encore une fois présentée comme un organe de contrôle inflexible derrière lequel toute la population du village se réfugie pour ostraciser ceux qui ne cadrent pas dans le moule. La différence de la mère, amoureuse d'un étranger, devient ainsi métaphore pour toutes les autres différences, sexualité comprise. C'est à force d'acharnement, sous les habits de la moralité religieuse, que le village parvient à forcer la mère des enfants à s'en aller. Luc se fait un devoir de se souvenir, il refuse de se

soumettre à la honte que les gens du village ont tenté de lui imposer, il voue un culte au passé qui l'a si profondément blessé :

« LUC : Oublier! Je ne veux pas! Je ne peux pas, moi! (*Ébranlé*) J'ai besoin de faire chier les bonnes âmes qui se dévouent à te rappeler que t'étais un p'tit orphelin à qui y apportaient une boîte d'épicerie à Noël, des guenilles au printemps... Que t'étais la caution de leux bonne conscience. J'veux leux rappeler leux responsabilité dans not' petit drame familial. Y sont là, présents, dans mon cerveau comme un gros caillot qui bloque mon imaginaire » (*MO*, p. 31).

Luc se promène donc dans le village, en cette fin de semaine pascale, vêtu des jupes et des robes de sa mère afin de rappeler aux habitants les événements passés. Il ne veut pas laisser le village (et sa sœur Catherine) réécrire les événements : il tient à ce que l'histoire se perpétue telle qu'il l'a vécue. Il a d'ailleurs couché une bonne partie des détails de son enfance dans son œuvre épistolaire écrites à partir des mots fictifs de sa mère, et il ressort que plusieurs de ces événements sont liés à l'institution religieuse :

« LUC : HIER, À L'ÉGLISE, J'AI JOUÉ DE L'ORGUE AUX TROIS MESSES. LE CURÉ A REFAIT LE MÊME SERMON TROIS FOIS. IL DIT QUE D'APPRENDRE LA LANGUE DE L'ÉTRANGER, C'EST VOUER NOTRE ÂME AU DIABLE » (*MO*, p. 77, petites majuscules dans l'original);

« LUC : LA CLAVEAU ME REMPLACE DE PLUS EN PLUS SOUVENT À L'ÉGLISE. JE NE JOUE PLUS QU'AUX MESSES DU MATIN, LES JOURS DE SEMAINE. ON ME REFUSE LES ENTERREMENTS ET LES MARIAGES. LE CURÉ ME DONNE SEULEMENT LES BAPTÊMES ET IL RADOTE SUR L'INNOCENCE DES ENFANTS ET LE DEVOIR DES PARENTS » (*MO*, p. 86, petites majuscules dans l'original).

Le curé, en tant que figure d'autorité morale, donne son aval à l'exclusion de la mère en la marginalisant lui-même. Il n'est donc pas surprenant que le retour de Luc, vêtu des vêtements de sa mère, et celui de Martine, lesbienne, crée des remous au village et suscite toutes sortes de réactions en cette fin de semaine religieuse.

Catherine, qui est restée au village avec Isabelle, a fait le choix d'adopter les normes religieuses de la place pour pouvoir y survivre dignement. Elle souligne souvent le

caractère sacré de la fin de semaine où tant de choses anormales se déroulent, ce qu'Isabelle ne manque pas de lui faire remarquer :

« ISABELLE : T'es achalante avec ton carême! À part l'indigestion de jambon pis de chocolat qu'on va avoir demain, j'vois pas c'que ça change dans une année pour que, tout d'un coup, j'te parle avec respect? (...) Tu t'es trop servi du cadavre de not'mère, Catherine. C'est Pâques, demain. Le jour des résurrections » (*MO*, p. 24-25).

Tout est donc mis en place pour que l'allégorie religieuse serve encore, mais cette fois par l'entremise d'Isabelle, qui dénonce l'hypocrisie de sa famille et celle du village et qui, sur les traces de sa mère, les quitte pour commencer une nouvelle vie.

Le film, en campant l'action au début du XXI^e siècle, nivelle complètement l'influence du religieux dans l'obligation de se conformer aux normes morales. La fin de semaine pascale est transformée en soirée de commémoration d'un incendie de forêt qui a coûté la vie au père des enfants. L'influence du curé, la moralité religieuse et les thèmes de la résurrection sont complètement évacués et remplacés par une vision condescendante de la bigoterie des petits villages, qu'on tente à peine de mettre en contexte. Toute la critique de l'Église catholique comme institution de contrôle qui sous-tendait le récit de Michel Marc Bouchard disparaît sans être remplacée par une autre explication, sinon la folie de Luc, le désir d'émancipation d'Isabelle, la force de caractère de Martine et le conformisme apeuré de Catherine. Élie Castiel tente d'expliquer comment le changement d'époque influence le jeu des comédiens :

« Dans le récit théâtral, et c'était sans doute sa force, l'époque régissait la parole des protagonistes, donnait à leur enfermement une plus riche intensité dramatique et à leur immobilisme, une intériorité glaciale. Dans le film de Robert Favreau, la contemporanéité de l'intrigue favorise l'éclosion des sentiments, oblige les protagonistes à utiliser agilement leur corps et leur permet de s'exprimer avec beaucoup plus d'aisance » (Castiel, 2000, p. 33).

L'enfermement et l'immobilisme inscrits dans le texte théâtral, s'ils reflètent la rigidité de la règle religieuse, n'empêchent pas la présence de sentiments ou une certaine aisance dans l'expression. Ce sont plutôt les choix de la mise en scène qui dictent ces facteurs et il aurait été possible pour Favreau d'adopter un style ouvert et physique même si l'action avait eu lieu dans les années soixante. La transition historique impose un changement de point de vue qui, selon moi, installe un décalage historique dans le présent du film. Les traces du texte dramatique qui persistent, malgré le fait que Favreau ne voulait pas de théâtre dans le film (Loiselle, 2001, p. 105), empêchent une juste concordance entre les tensions personnelles et les tensions sociales imposées par le milieu. Pour le sujet queer qui voit le film, c'est toute une page de l'histoire du Québec, celle du contrôle absolu de l'Église catholique sur les milieux francophones, qui est effacée. Les avancées faites par les groupes de revendication gais et lesbiens à partir de la Révolution tranquille ne bénéficient pas de la mise en contexte de la libération de l'hégémonie religieuse sur les sujets qui déviaient de la norme.

Finalement, *Le confessionnal* propose lui aussi une vision du rôle de l'Église catholique dans le contrôle des sujets non conformes aux normes religieuses. Lorsque la mère de Marc tombe enceinte, le prêtre auquel elle se confie est lié par le secret de la confession. Plutôt que d'essayer d'aider la jeune fille et de comprendre la situation, on blâme le prêtre en l'accusant d'être le père de l'enfant. Celui-ci ne peut se défendre, pas plus qu'il peut défendre la mère, qui se suicide après la naissance du bébé. Henry Garrity explique que la religion « complique la situation du prêtre puisque pour se défendre, le prêtre de Lepage doit avouer son homosexualité » (Garrity, 2000, p. 98). C'est en effet le même prêtre, défroqué, qui entretient une relation avec Marc, une fois celui-ci devenu

adulte. Encore une fois, l'oppression exercée par l'Église catholique sur les sujets qui ne cadrent pas dans ses règles mène à la mort : celle de la mère de Marc et, possiblement, la sienne, puisqu'on ne sait pas ce qui le pousse à se suicider, mais on peut avancer quelques hypothèses. Massicotte, toujours lié par le secret de la confession, ne lui dit pas qui est son père et Marc, désespéré, se tue; ou encore, Massicotte le lui avoue et Marc, dégoûté par la vérité, se tue. Le silence (a)moral de l'Église catholique est en cause dans les deux cas.

Les pièces du corpus qui se déroulent dans le passé forcent le sujet de la lecture à rabattre la position qu'il occupe dans son espace-temps sur celle expérimentée par les sujets du discours à leur époque. Ces derniers sont aux prises avec climat historique répressif qui limite leurs droits et leur capacité d'agir librement sur leur vie. Ces contraintes imposent un point de vue limité et particularisant aux personnages en fermant leur horizon; l'intensité avec laquelle ils perçoivent le contrôle qu'ils exercent sur leur propre vie est réduite au minimum, de même que l'étendue temporelle de leur existence. À moins de changements majeurs dans leur identité, c'est à dire une négation de leur orientation sexuelle, ils sont condamnés à être marginalisés et exclus du tissu social. Greyson parvient à retranscrire cet état de choses dans son adaptation, mais les autres cinéastes, en optant pour une transposition historique, ne permettent pas aux sujets queer de ressentir l'isolation des personnages. Le point de vue se brouille et l'ancrage historique des sujets du discours ne trouve plus d'assises dans la réalité.

Ce brouillage crée un changement important dans le champ de présence que les personnages occupent. Alors que les pièces démontrent une urgence qui rend la présence du sujet au monde très réelle, les films placent les sujets du discours dans un entre-deux

historique qui trivialise le contexte temporel et place les sujets queer dans l'attente d'une explication qui viendrait rétablir une cohérence entre les pressions sociales et les réactions désespérées des personnages.

L'histoire sombre de l'épidémie

Une autre histoire plus globale, celle de l'épidémie du sida, est peu racontée dans le théâtre du Québec et pas beaucoup plus dans celui du Canada anglais²⁴. C'est du côté anglophone que se trouvent, dans le corpus à l'étude, les représentations de la maladie et son impact sur les personnages. Il n'est pas question pour les œuvres de brosser une histoire sociale, culturelle ou scientifique de la pandémie, mais plutôt de montrer les conséquences de la maladie d'un point de vue personnel et humain.

Avec *The Last Supper*, Litoja et Roberts inscrivent dans l'imaginaire des lecteurs/spectateurs un monde fictif où la maladie, faute de pouvoir être vaincue, peut être écourtée par le recours à l'euthanasie volontaire. Cette pièce, écrite et portée à l'écran dans la première moitié des années 90 et qui traite d'un avenir possible, offre aujourd'hui une lecture temporelle intéressante qui met en lumière la double nature du temps queer. Christopher Nealon (2007) expose, dans la table ronde qui ouvre le numéro de GLQ sur la temporalité queer, une conceptualisation qui situe la solidarité queer à la fois dans le passé (qui se déroule dans l'espérance et l'attente) et dans le présent (qui met de l'avant la fluidité). Avec le déplacement temporel qu'offre *The Last Supper*, cette dichotomie s'observe par un glissement temporel où passé et présent sont remplacés par présent et futur. La vision de l'avenir qui est proposée place le spectateur du présent en position d'attente, en espérant qu'un jour le monde imaginé par Litoja deviendra peut-être

²⁴ Exception faite du théâtre *Buddies in Bad Times*, de Toronto, qui a été un important lieu de réflexion et de diffusion sur les problématiques liées au sida et à la communauté gaie.

possible. L'avenir montre une solidarité fluide où Val et Parthens aident Chris à réaliser son souhait de mettre un terme à ses souffrances et de retrouver une certaine dignité.

Le récit imaginé par Litoja et Roberts illustre bien les rapports troubles que les sujets queer entretiennent face au temps. Les auteurs lient passé, présent et futur et créent un document qui condense mémoire collective, mythologie, idéologies et utopies dans un seul univers. Tout d'abord, la pièce est un témoignage de l'impasse qui attendait les personnes atteintes du sida au début des années 90, alors que les traitements disponibles pour améliorer la qualité de vie des patients étaient pratiquement inexistantes. Les médicaments s'avèrent inefficaces : « *Chris picks up his pillboxes and medications and drops them, one by one, into the garbage* » (LS, p. 8); les antidouleurs ne fonctionnent plus :

« *Chris receives a continuous flow of morphine into his bloodstream via an infusion pump that leads directly to the port-a-cath surgically implanted under his skin. Chris may self-administer extra doses of pain-killer by pushing a button; he thus 'overrides' his regular intake* » (LS, p. 5);

et l'aromathérapie apparaît comme une solution valable pour soulager les douleurs, ce qui révèle le recours aux médecines non traditionnelles par des patients qui avaient épuisé toutes les ressources de la médecine institutionnelle. En plus de ces détails qui informent le spectateur/lecteur sur les facteurs liés à la maladie, il est aussi question de la rupture temporelle qui frappe subitement les sujets :

« VAL : Yes. Didn't we plan? Didn't we figure out the future? Weren't things clear then? How it was all going to go.

CHRIS : It was beautiful. Utopian.

VAL : Unreal.

CHRIS : No. Just unlikely. But then things changed.

VAL : What a pity.

CHRIS : Nothing to do » (LS, p. 21).

Chris et Val avaient l'avenir devant eux, mais la maladie les a forcés à abandonner tous leurs plans, à accepter leur sort comme étant inévitable et à voir la vie à laquelle ils avaient rêvé comme une utopie, à se résigner à se séparer.

Cette mise en scène d'une séparation liée à la maladie n'est de toute évidence pas exclusive aux sujets queer : des maladies mortelles frappent des individus et des couples sans égard à leur orientation sexuelle ou à tout autre facteur. Ce qui est particulier avec le sida et la communauté gaie, c'est la façon dont l'épidémie est inscrite dans l'histoire même des communautés queer, comme une mythologie qui explique l'état des choses et la suite du monde (Leblanc, 1994, p. 421). C'est un mythe nouveau, dont l'histoire est à écrire et à diffuser pour que se transmette l'impact de l'épidémie aux générations à venir. De plus, ce mythe est créé par les nombreux écrivains du sida pour lutter contre l'effacement et la discrimination qui a été le lot des personnes atteintes par la maladie. Il n'est donc possible de lire l'apparition de la mythologie du sida qu'à l'intérieur des grands systèmes idéologiques de l'époque et qu'en réaction au contrôle que ceux-ci ont tenté de mettre en place pour éviter toute prise en charge des malades et de l'épidémie.

Enfin, la pièce se déroule dans un monde différent : « *We presume a time when euthanasia is legal* » (LS, p. 5). La première didascalie de la pièce indique donc que la temporalité de l'œuvre se situe ailleurs, qu'elle est à venir (l'euthanasie n'ayant jamais été légale dans le monde moderne occidental jusqu'à tout récemment)²⁵. Dans la foulée de la reconstitution d'une histoire et de la création d'une mythologie en réponse aux idéologies, Litoja et Roberts proposent une utopie qui, faute de guérir les malades, leur permet tout de même d'accéder à la dignité, de contrôler leur corps et de choisir le moment de leur mort. Si la didascalie d'ouverture est accessible au lecteur, elle ne l'est pas pour le

²⁵ Les Pays-Bas ont dépénalisé l'euthanasie en 2002, après l'écriture du texte.

spectateur de la pièce ou du film. Le sous-titre de la pièce, qui laisse présager son sujet (*The Last Supper : a Performance of Euthanasia*), ne permet pas de prévoir si les spectateurs sont au courant de l'objet de la pièce, ni quel est leur horizon d'attente. Un seul indice leur indique que l'euthanasie à laquelle ils assistent se déroule légalement plutôt qu'illégalement :

« PARTHENS : Excuse me, but I must make the official phone call.

VAL : Now?

PARTHENS : Val, it is really better to do it as soon as possible. I want no hint of irregularity » (*LS*, p. 41).

Ce n'est qu'à ce moment, à la toute fin de la pièce, que le spectateur peut comprendre qu'il vient d'assister à une action qui se déroule dans un monde aux règles différentes, alors que la pièce lui a fait comprendre que la mort était la seule solution acceptable pour Chris. La boucle temporelle est ainsi fermée, et le lecteur/spectateur peut voir dans l'utopie qui lui est présentée l'espérance d'un monde différent et, pour certaines personnes, meilleur.

Brad Fraser, dans ses deux pièces portées à l'écran, met lui aussi en scène des personnages porteurs du VIH ou atteints du sida. Dans le cas d'*Unidentified Human Remains and the True Nature of Love*, la présence du VIH se fait sentir davantage dans le film que dans la pièce. Celle-ci donne à Sal, l'ami de David séropositif, un rôle rapporté :

« BENITA : David's friend Sal called him. He went to the doctor a few weeks ago because his sinuses were bothering him. That doctor called him today. He's got the virus. Not the disease – just the virus » (*UHR*, p. 99).

Ce procédé se répète vers la fin, lorsque Sal appelle pour parler à David :

« DAVID : Sal's dying.

CANDY : He's not dying. He's sick. He needs you.

DAVID : I can't » (*UHR*, p. 121).

La pièce, créée en 1989, donne bien peu de détails sur la maladie, mais inscrit tout de même un personnage qui est en est affecté, même s'il n'intervient que par l'énonciation des autres. Le film, cependant, donne vie au personnage de Sal, et Arcand explique en entrevue que « lorsque la pièce a été écrite, au milieu des années 80, le sida n'était pas une source de préoccupation constante pour l'auteur. Aujourd'hui, les choses ont changé, et Brad [Fraser] voulait accorder davantage d'importance à la maladie » (Charbonneau, 1994, p. 6). C'est ainsi que le film montre Sal dans les bars en compagnie de David, puis à la clinique, découragé par l'annonce de sa séropositivité. On le montre lorsqu'il tente d'appeler David mais se heurte au répondeur. Finalement, David et lui se voient brièvement lorsque David va passer une audition, dans la dernière scène du film, et ils se quittent sur la promesse de se téléphoner. Sur le plan des relations entre les sujets queer en ce début d'épidémie, le film montre comment, à l'annonce du diagnostic, le sujet porteur du virus se trouvait souvent isolé de son réseau social, qui ne savait pas comment gérer l'annonce de la séroconversion. Le film, en montrant Sal, permet une lecture tensive plus complète, où l'intensité (Sal est montré plutôt que rapporté) et l'étendue (Sal est représenté à plusieurs moments) sont plus fortes, jusqu'à donner à Sal le statut de personnage secondaire à part entière.

Écrite au début des années 90, *Poor Super Man* offre une vision plus nuancée de la vie avec le VIH, dans un premier temps, puis du sida. C'est sur Shannon, transsexuelle en attente de l'opération qui lui enlèvera enfin son pénis et achèvera sa transformation, que sont inscrits les principaux signifiants du sida. Shannon se verra en effet refuser l'opération parce qu'elle commence à manifester certains symptômes liés aux infections opportunistes qui se manifestent lorsque le virus prend le dessus sur l'organisme. Elle

explique à David qu'il est important pour elle de garder le contrôle et qu'elle veut choisir le moment où elle partira : « SHANNON : If they can't do anything about this I'm bailing offa the AIDS train when I want to » (*PS*, p. 128). Le temps est très important pour Shannon, qui prépare David à son départ en lui expliquant que le temps est devenu difficile à porter pour elle :

« SHANNON : What happens when we come to something that's not treatable?

DAVID : We won't.

SHANNON. We will. Soon.

DAVID : How do you know?

SHANNON : Because I'm bored. I don't know what to do anymore. I've seen it happen in everyone I know. First you're bored, then you die » (*PS*, p. 153).

Au lieu de s'accélérer parce qu'elle sent la fin arriver, le temps s'étire pour Shannon. Elle a l'impression d'être en attente, de ne pouvoir rien faire, d'être la victime du temps qui passe pour rien. Malade, elle ne peut plus vivre sa vie avec autant d'intensité, elle oublie des choses, l'étendue de son horizon se rétrécit. Elle avoue d'ailleurs que pour elle, le présent s'est rabattu sur le passé : « SHANNON : I've already started thinking of myself in the past tense. (...) Everything's then. Nothing's now » (*PS*, p. 159). Lorsqu'elle est enfin prête à se suicider, elle dit à David : « SHANNON : (...) It's time » (*PS*, p. 166), et celui-ci sait qu'il doit la laisser aller.

Dans le film *Leaving Metropolis*, bien que le dialogue dense de la pièce ait été quelque peu épuré, l'effet temporel se fait aussi sentir. Les prises de vue du studio de David montrent souvent une toile où sont écrits les noms de ses amis morts du sida, un gage des douleurs du passé et une façon de ne pas oublier. Il explique d'ailleurs à Matt ce que la toile représente. Aussi, lorsque David annonce à Matt que Shannon est atteinte du sida, Matt dit : « I thought AIDS was nearly cured or something », ce à quoi David répond : « No. You just read about it less ». Ces deux scènes, qui ne se retrouvent pas

telles qu'elles dans la pièce, montrent le projet de Fraser d'inscrire des archives du sida à l'intérieur de sa pièce et de son film, d'en parler pour contrer l'effacement médiatique et de montrer comment la perte de son cercle social à cause de la maladie laisse des marques chez les sujets queer. Marcia Blumberg avance que le mort de Shannon représente une célébration de sa capacité d'agir plutôt que l'expression de statut de victime (Blumberg, 1996, p. 185). Le « wow » que Shannon prononce dans la pièce lorsqu'elle meurt, de même que son apparition au sauna, tout sourire, dans le film, donnent en effet au spectateur l'impression que Shannon a pris la décision qui s'imposait.

En montrant le cheminement de la maladie chez un sujet queer et en exposant les conséquences de la dégénérescence de sa santé sur sa vie et sur celle des gens qui l'entourent, *Poor Super Man* et *Leaving Metropolis* brossent un portrait du sida plus large que les deux autres pièces, tout en leur étant complémentaire.

Non seulement des histoires qui ont trait à l'impact de la maladie sur les communautés des sujets queer sont-elles écrites, mais il est également question des différents stades de la maladie pour le sujet atteint : Sal apprend qu'il est infecté dans *Love and Human Remains*, Shannon apprend qu'elle développe des symptômes dans *Poor Super Man/Leaving Metropolis*, et Chris en est à ses dernières heures dans *The Last Supper*. L'épidémie du sida trouve donc une résonance tant au niveau de la rupture temporelle personnelle, ayant marqué pendant longtemps une fin proche et inévitable pour les personnes atteintes, qu'au niveau de l'histoire, ayant réorienté l'activisme des sujets queer à cause de l'urgence de la situation et de l'inaction des gouvernements. Plus de vingt-cinq ans après l'apparition documentée de la maladie, il est essentiel de se rappeler la secousse qui a frappé les hommes gais afin de mieux comprendre l'état des communautés actuelles.

Les trois pièces qui traitent du VIH/sida s'inscrivent dans la riche (bien que funestement récente) tradition des récits du sida qui permettent de se recueillir, d'apprendre et de se souvenir pour panser la blessure collective mal cicatrisée laissée par l'épidémie.

Les pièces et les films du corpus permettent donc l'adoption d'un point de vue englobant par rapport à l'épidémie du sida; les sujets du discours, et ceux de la lecture, cherchent à comprendre cette situation destructrice et à dominer leur peur. L'intensité de leur rapport au monde est exacerbée par l'étendue du retour en arrière lié au bilan de leur existence. Les films font même preuve d'une plus grande responsabilité face à la réalité du sida en ajoutant des signifiants et en forçant une lecture encore plus complète. Ce point de vue totalisant se reflète par un sentiment de plénitude démontré par le calme de Shannon, de Chris et de Sal par rapport à leur maladie. Ils se sentent pleinement présents au monde, comme si la maladie et la contemplation de leur mortalité les avaient forcés à faire la paix avec les pressions d'un monde qui favorise un sentiment d'incomplétude par sa course effrénée vers l'avant.

Tant dans le cas de l'histoire de la répression sociale que dans celui de l'épidémie du sida, le sujet du discours utilise son propre corps, sa conscience de faire partie d'un continuum historique qui le traverse et le dépasse pour réinterpréter les signifiants historiques et s'y inscrire. Il parvient, de cette manière, à superposer sa propre histoire et celle de sa communauté aux historiographies générales qui ont cours dans la société. Cet investissement proprioceptif dans le temps et l'histoire est essentiel à la constitution des archives d'un sujet queer qui utilise les gains du passé pour modeler son avenir.

Raconter l'histoire, représenter le temps

Pour les sujets lecteurs/spectateurs queer avides de représentation, il y a un plaisir indéniable à se faire raconter son histoire. Ce plaisir est lié à un manque important de représentations historiques des gais, lesbiennes et autres queer dans les textes généraux qui traitent de l'histoire de nos sociétés. Comme Kate Thomas le mentionne (2007, p. 327), les queer ont accès à une créativité qui leur permet de brouiller les lignes temporelles posées comme rigides et d'inventer des futurs qui semblent à première vue impossibles. Elizabeth Freeman (2007, p. 163), de son côté, parle d'un temps queer qui n'est pas lisse ou rigide. Ce temps peut se replier afin que la sexualité des sujets queer, qui peut sembler isolée dans le présent, trouve des échos dans le passé. Certains projets nés du passé peuvent même, selon elle, trouver leur actualisation dans le présent des sujets queer, qui au fond est le futur utopique des générations passées. Cette conception temporelle développée par Freeman montre bien les possibilités qui sont ouvertes dans le continuum temporel queer.

Les utopies ne se construisent d'ailleurs pas toujours de manière consciente en inscrivant des indices ou des projets communs pour les générations à venir dans l'espérance que celles-ci sauront leur donner vie. L'utopie queer, comme le propose José Esteban Muñoz (2007, p. 360-361), est une façon critique de considérer les gestes quotidiens comme étant remplis de potentiel; l'avenir repose sur les relations collectives de soutien et de persévérance. Les sujets queer qui ont accès aux représentations historiques et temporelles inscrites dans les œuvres participent à la survie et au maintien

des espérances, des témoignages, des oppressions ou des désillusions qui ont été partie intégrante de la formation des imaginaires sociaux queer jusqu'à présent.

Les conceptions cycliques et linéaires du temps sont représentées dans les pièces et les films du corpus. Le principe de temporalité, qui est ressenti comme une incomplétude de la présence par les sujets du discours, réfère à la conception que le sujet se construit en fonction de l'évolution et de l'enchaînement des événements qui constituent son existence. Le centre de perception que constitue le corps du sujet, soumis à l'avancée irréversible de l'horloge biologique, fournit un ancrage à partir duquel l'environnement et ses transformations peuvent être revisités, analysés et mieux compris. C'est selon cet axe temporel que se mesure l'intensité avec laquelle le sujet fait l'expérience des événements et des objets qui surgissent dans son champ de présence. Certains moments décisifs, comme le *coming out*, placent le sujet dans une position extrêmement délicate, les repères temporels qui régissent les rapports interpersonnels étant suspendus. L'attente de la résolution de cet acte situé en quelque sorte hors du temps, et la répétition de ces moments atemporels donnent au sujet queer une vision fragmentée unique de l'espace-temps qu'il occupe.

Le corps proprioceptif n'est toutefois pas seulement l'étalon qui permet le découpage de l'existence à partir d'un point de référence, mais aussi un point lui-même en mouvement à l'intérieur de grands courants historiques qui poursuivent leur course indépendamment des sujets individuels qui en font partie. La grande étendue qui caractérise ces courants donne l'opportunité aux sujets de considérer leur existence à l'intérieur de cadres beaucoup plus vastes et toujours en déplacement. En plus de sa propre histoire, le sujet apprend à reconstituer les diverses histoires qui le touchent de

près comme de loin, de même qu'à se construire un point de vue qui tient compte de l'effacement, de la réécriture et du travail d'archives inhérents à des mouvements historiques cycliques qui se réorganisent sans cesse.

L'imaginaire social des sujets queer se construit donc à partir des renseignements qui, une fois rassemblés, forment une mémoire collective mise à contribution dans l'élaboration d'un sentiment d'appartenance qui dépasse les existences individuelles. Cette mémoire collective ne se limite pas aux faits passés : l'imaginaire social se perpétue de génération en génération et les actions du présent d'un individu, de même que les aspirations collectives d'un groupe, deviendront partie intégrante de la mémoire des individus encore à venir. Passé, présent et avenir se télescopent donc de diverses façons selon la position temporelle que le sujet queer occupe et selon l'évolution de la perception du temps et de l'histoire que celui-ci se construit. La tension générée par ces replis temporels permet une continuité dans l'élaboration de l'imaginaire social et reflète les tensions trouvées chez les sujets queer soumis à la force centrifuge de la temporalité personnelle et au caractère centripète des grands courants historiques qui les entraînent.

Les variations d'intensité et d'étendue, liées à la cohabitation chez le sujet de conceptions personnelles et collectives du temps et de l'histoire, se manifestent par la mise en place de différents points de vue selon lesquels les personnages, sujets du discours, peuvent se repositionner à l'intérieur des découpages hétéronormatifs du temps. Les champs de présence qui sont ainsi mis en place visent à combler des sentiments d'incomplétude qui peuvent se traduire chez le sujet par des passions telles l'angoisse de perdre des êtres chers, l'aliénation par rapport à une histoire qui l'exclut, l'impuissance face à un milieu normatif répressif ou le désarroi lié à une maladie incurable.

L'hybridité temporelle se manifeste dans les films lorsque les signifiants relatifs à l'historicité et au découpage du temps qui sont inscrits dans le texte dramatique sont modifiés ou dédoublés par le médium cinématographique. Ainsi, l'angoisse liée au *coming out*, dans la pièce *Mambo Italiano*, est résolue de manière différente pour Angelo et Nino. Dans le cas du premier, la rupture temporelle finit par s'estomper lorsqu'il se réconcilie avec sa famille et participe à la parade gaie. Pour Nino, par contre, elle débouche sur une double vie. Le film crée une hybridité temporelle négative en optant pour une résolution moins problématique pour Nino. Le spectateur du film est alors en présence de deux dénouements qui s'équivalent, ce que la pièce évitait de faire. Ce sont les signifiés de l'honnêteté envers soi, de la patience et de la ténacité qui sont perdus.

Le travail de Greyson, dans *Lilies*, offre une hybridité temporelle neutre, puisque le contexte historique, l'attente du Vieux Simon et les conséquences de l'écoulement sont représentés de la même manière. La rupture temporelle du *coming out* involontaire de Simon provoque la même réaction en chaîne qui mène les deux garçons vers l'impasse qui les pousse vers la mort. Même la révélation de Vallier à sa mère est montrée sous le même jour positif. Dans *Poor Super Man* et *Leaving Metropolis*, David choisit de dire lui aussi son orientation sexuelle, mais le film ne représente pas le flottement qui a lieu chez Matt et Violet et qui est représenté par les bulles projetées dans l'espace scénique. Certaines discussions entre Matt et Violet sont également éliminées. La rupture du temps est donc représentée avec plus d'acuité dans la pièce, plaçant l'hybridité temporelle du côté négatif de la balance.

Les personnages qui se voient questionnés sur leur orientation sexuelle bénéficient eux aussi d'une hybridité neutre lors du passage du théâtre vers le cinéma. David, dans

Love and Human Remains, et Oliver, dans *Me?*, sont assez solidement ancrés dans le flux de leur vie pour répondre sans hésiter aux questions qui leur sont posées. La possible rupture temporelle semble neutralisée par le confort qu'ils affichent face à leur identité; les films comme les pièces utilisent les mêmes signifiants, principalement textuels, pour signifier la fluidité des relations.

Les retours sur l'éveil du désir à la puberté donnent lieu à des hybridités temporelles négatives. Alors que les pièces *Mambo Italiano* et *Hosanna* font de ces retours en arrière des éléments importants de la cohérence temporelle des sujets queer, les films les éliminent ou les banalisent. *Il était une fois dans l'Est* ne laisse pas de place pour les analepses, visuelles ou textuelles, alors que *Mambo Italiano* traite cette période de la vie d'Angelo sur le mode comique et en exclut Nino. Tous les signifiants rattachés à cette période charnière de l'existence et à son importance pour les bilans de vie sont effacés.

Dans les autres pièces et films, les retours dans le passé qui n'ont pas trait à l'émergence du désir queer donnent lieu à différentes valeurs de l'hybridité. *Le Polygraphe* inscrit sans contredit une hybridité négative pour les sujets queer, puisque l'homosexualité du personnage principal est complètement évacuée. Le besoin de reconstituer son histoire n'est plus lié à une quelconque dimension d'un sujet queer et le changement est si drastique que le personnage ne meurt plus, à la fin. Le même effacement se produit avec Luc dans *Les Muses orphelines* : son hétérosexualisation empêche (et c'était bien là le souhait de Favreau) de lier son identité queer à son obsession à revisiter son passé. Favreau ne prend pas la peine de fournir d'autres possibilités d'interprétation, comme si le seul fait de nier la non-conformité du genre de Luc suffisait à établir la cohérence de son personnage. Cet effacement est non seulement

injustifié, mais il est ajouté à la transposition qui ôte au récit une bonne partie de ses signifiants historiques, il enlève au film la majeure partie des signifiants liés à l'histoire et à la temporalité propres aux sujets queer.

Being at Home with Claude utilise le même découpage temporel dans le film et dans la pièce. Si la transposition historique enlève un élément d'information important sur l'histoire de la répression policière à Montréal, le travail de reconstitution des événements récents demeure au centre de l'intrigue dans les deux médiums. L'hybridité négative sur le plan historique, demeure neutre sur le plan temporel. Tout n'est donc pas perdu lors de l'adaptation. Dans *Lilies* et *Les Feluettes*, le travail de reconstitution de son histoire guide le Vieux Simon dans les deux œuvres, mais la reconstitution historique du Roberval de 1912 donne au film de Greyson une couche de signification additionnelle à l'aide du canal visuel, ce que la pièce n'est pas en mesure de faire, à cause des limites de la scène théâtrale et de la structure du texte dramatique. L'hybridité temporelle réussit donc à établir une balance positive. L'ancrage historique de la répression religieuse y est aussi représenté avec succès, ce qui fait de l'adaptation de la pièce un objet hybride qui reconduit les deux conceptions du temps et génère même des significations additionnelles.

L'épidémie du sida est représentée dans les films avec beaucoup de soin de la part des cinéastes et des scénaristes. L'incarnation de Sal dans *Love and Human Remains* et l'importance accordée à la mémoire des noms et des visages et au refus de l'oubli dans *Leaving Metropolis* font des adaptations des pièces de Fraser des films qui mettent de l'avant une hybridité temporelle positive, accentuant les changements perceptuels liés au temps de l'épidémie. *The Last Supper*, en refusant d'ouvrir le médium cinématographique

à une temporalité plus éclatée, exacerbe le caractère sacré des derniers instants de Chris et reproduit l'impression d'inéluctable finalité qui se trouvait aussi dans la pièce.

L'hybridité temporelle présente dans les films adaptés des pièces du corpus est très difficile à localiser dans les systèmes sémiotiques du théâtre et du cinéma à cause de la nature évasive du temps et de l'histoire. Les possibilités de représentation de la temporalité et de l'historicité demeurent sensiblement les mêmes dans un médium comme dans l'autre. Ce sont principalement les lieux, les personnages et le langage qui portent les marques du temps, bien que les situations auxquelles les sujets du discours sont confrontés sont également porteuses de codes propres au découpage du temps tel qu'il est vécu par les sujets queer. En relevant les codes qui indiquent les ruptures temporelles, la reconstitution des histoires personnelles et l'inscription d'histoires globales dans un contexte local, ce chapitre a montré que les sujets queer sont confrontés à certaines dimensions de la temporalité et de l'histoire qui façonnent de manière unique, mais partagée, leur rapport au temps, et contribue à la formation de leur imaginaire social. La dimension temporelle ne se limite toutefois pas aux exemples abordés dans ce chapitre; nous avons vu comment certaines représentations spatiales dépendent de la dimension temporelle, et les chapitres sur le corps et la langue feront eux aussi usage des concepts liés à la temporalité et l'historicité.

Chapitre cinq

Le corps

« HOSANNA : As-tu déjà vu ça, une femme pisser debout?
J'me r'gardais pisser dans le miroir...
Elisabeth Taylor, debout, de profil,
avec une quéquette, qui pisse...
c'est écoeurant. »
Hosanna

Pour les sujets queer qui construisent leur identité, le corps est à la fois l'assise qui permet de se mettre en rapport au monde et le site du croisement de nombreux discours qui tentent de les assujettir. Le sujet tente donc de réconcilier ce qu'il perçoit grâce à ses sens avec ce qui lui est présenté à travers les discours sociaux, culturels, politiques ou idéologiques. Ce principe proprioceptif est à la base même de la sémiologie : le monde que le corps ressent est mis en contact avec le bagage des interprétants que le sujet possède pour créer la signification.

Les recherches qui touchent au corps dans la théorie queer sont nombreuses et elles sont fondamentales à son émergence. C'est en effet grâce à la remise en question de l'équivalence du couple genre/sexe (où le genre est une construction sociale alors que le sexe renvoie à la détermination biologique) que la théorie queer a pu déstabiliser les catégories du masculin et du féminin (travail déjà entrepris par les théories féministes) et rendre explicite la contrainte à l'hétérosexualité sous-jacente à la vie sociale contemporaine. Il existe plusieurs façons de traiter du corps, mais deux axes conceptuels se démarquent dans la littérature : celui du corps matériel, un corps de chair et d'os, soumis uniquement aux contraintes de son environnement physique, et celui du corps

construit, qui n'existe que par l'intermédiaire des discours auxquels il est soumis. Il convient donc, pour débiter ce chapitre, de se livrer à un bref survol de ces deux approches, qui bien qu'elles ne soient pas imperméables l'une par rapport à l'autre, sont souvent traitées comme telles dans les écrits en présentant un de ces aspects de façon prédominante. Cet aperçu théorique nous mènera au concept hybride du *corps vécu* qui permet de lier le corps matériel et le corps construit pour mieux rendre compte de la complexité des influences auxquelles le corps est soumis.

La théorie queer, apparue relativement récemment dans le champ universitaire, est dénoncée avec véhémence par les chercheurs marxistes matérialistes qui lui reprochent d'être déconnectée de la « réalité ». Nikki Sullivan (2002) identifie deux angles d'attaque, soit par le dénigrement du féminisme postmoderne (duquel le queer est un proche parent) comme le fait Ebert (1996) ou encore par une remise en question du queer « idéaliste » comme chez Morton (1996). Sullivan montre toutefois, en utilisant les théories de Lyotard, qu'une distance incommensurable sépare les deux points de vue et qu'il est impossible de mener le débat entre matérialisme et idéalisme (en espérant le triomphe de l'une sur l'autre) sans arriver à un différend impossible à trancher de façon satisfaisante pour aucune des parties.

Ces remises en question de la capacité de la théorie queer à rendre compte du corps physique soumis à son environnement ont poussé de nombreux chercheurs à ancrer leurs recherches plus près du corps physique. Drummond (2005a, 2005b) tente par exemple, en menant des entrevues avec des hommes gais, de mieux comprendre le rapport qu'ils entretiennent avec leur environnement. Bien que les aspects sociaux ne soient pas évacués de ses études, il se concentre sur « la capacité de fonctionner » (Drummond,

2005a, p. 292, ma traduction) des corps dans leur environnement ainsi que sur le rôle de « la taille physique, de la force perçue, des actions corporelles, des maniérismes et de l'occupation de l'espace » (Drummond, 2005b, p. 271, ma traduction) dans la construction de l'identité de ces hommes. Kong (2004) s'inscrit dans cette même tendance en mettant l'accent sur le corps des hommes gais dans l'environnement de Hong Kong. Kimmel et Mahalik (2005), quant à eux, tentent d'explorer de façon plus générale comment le stress lié à la nécessité de projeter une image précise du corps influence la capacité des hommes gais à s'adapter à certains critères de la masculinité — des critères à peine remis en question dans l'approche psychologique de ces chercheurs.

Lorsque l'aspect matériel du corps est approfondi, les limites de la réalité sont redéfinies et le concept de corps tel qu'il est généralement accepté se voit transformé par les avancées de la biologie et de la médecine. Rixecker (2000) se demande quelles sont les conséquences de l'apparition des nouvelles biotechnologies sur les sujets queer et comment une exacerbation de la différenciation aux dépens de l'unité positionne les corps des sujets queer comme des sites archéologiques, comme des hybrides sexuels qui peuvent être éliminés. Les recherches ne poussent pas toutes vers une vision si minimale du physique et, loin du niveau génétique, c'est dans son plus simple appareil que Schoemaker Holmes (2006) se mêle aux occupants d'une plage nudiste pour examiner comment, malgré un apparent refus de l'artifice et une mise en valeur du corps nu, les sujets queer sont toujours positionnés comme autres et abjects par les occupants hétérosexuels de la plage en question. L'acte sexuel (son absence, sa négation ou sa présence) semble complètement détaché du corps pour les sujets nudistes hétérosexuels alors que les queer lient intimement sexualité et nudisme. Ken Plummer (2003) revisite

de son côté une théorie qu'il a mise au point il y a plusieurs décennies et demande que l'acte sexuel refasse son apparition : « there is little humping and pumping, sweatiness or sexiness in much sociological work. Instead we have discourses, identities, cultures, patriarchies, queer theories, transgender politics ... you name it » (Plummer, 2003, p. 526). Comme son langage (qui aurait perdu à la traduction) l'indique, il souhaite le retour du corps physique, engagé dans l'acte sexuel avec toutes les manifestations physiologiques qui en découlent.

L'autre angle d'analyse qui se trouve dans les écrits, celui du corps construit, est sans doute mis en mots de la façon la plus éloquente par Butler dans *Bodies That Matter* (1993). Cet ouvrage se veut une réponse aux détracteurs de *Gender Trouble* (Butler, 1990), qui reprochaient à Butler de ne pas prendre en considération le corps dans son environnement et de se livrer à une analyse purement discursive qui ne fournit pas d'outils concrets pour lutter contre les oppressions auxquelles sont soumis ceux et celles dont l'identité genrée dévie de la norme. Butler remet donc en cause la conception de la matérialité, qui conçoit le corps comme un objet du réel qui échappe aux discours. Elle suggère plutôt d'envisager que :

« la "matérialité" désigne un certain effet du pouvoir ou, plutôt, *est* le pouvoir dans ses effets formatifs ou constitutifs. Tant que le pouvoir opère avec succès en constituant le domaine d'un objet, un champ d'intelligibilité, une ontologie tenue pour fondamentale, ses effets matériels sont pris pour des données matérielles ou des données primaires. Ces positivités matérielles apparaissent comme étant *extérieures* au discours et au pouvoir, comme ses référents incontestables, ses signifiés transcendants. Cette apparence marque toutefois précisément le moment où le régime pouvoir/discours est le plus dissimulé et plus insidieusement efficace » (Butler, 1993, p. 35, ma traduction, italiques dans l'original).

Il ne s'agit donc pas pour Butler de nier que le corps a une existence matérielle dans le monde physique, mais plutôt de rappeler qu'il est toujours-déjà soumis aux effets discursifs qui le constituent.

Dans la même ligne d'exploration, de nombreux chercheurs ont tenté de mieux cerner les effets discursifs qui façonnent le corps des sujets queer. Typique d'un filon des recherches sur le sida des dernières années dans le domaine de la santé, Halkitis et coll. (2004) tentent de mieux comprendre comment le concept de masculinité pose problème pour les hommes gais séropositifs qui voient leur corps changer et qui peinent à souscrire aux normes qui ont cours dans le monde hétérosexuel. Ils notent d'ailleurs que le développement d'un concept de masculinité différent de la masculinité hétérosexuelle est un défi qui n'a toujours pas été relevé de façon concluante par les hommes gais (Halkitis et coll., 2004, p. 38). Pitts (2000), quant à elle, semble se coller au corps lorsqu'elle examine les modifications corporelles qui sont l'apanage de certains sujets queer, mais elle s'attarde plutôt au discours que ces derniers tiennent sur les raisons qui les ont poussés à se faire percer, tatouer ou cicatrifier. Bien que la plupart perçoivent leurs gestes comme une prise de contrôle sur le corps, Pitts doute de la liberté d'agir dont ces sujets se réclament : elle les resitue à l'intérieur des systèmes discursifs auxquels ils tentent d'échapper.

Sur le plan historique, Seitler (2004) affirme qu'il n'est peut-être pas si facile de situer clairement l'apparition du corps homosexuel dans les traités médicaux de la fin du XIXe siècle. En tentant de retracer les différentes représentations qui avaient cours à l'époque, elle démontre qu'il est risqué de séparer l'apparition des sujets queer de la plupart des autres déviances qui faisaient l'objet d'études à l'époque. Ainsi, c'est parmi les voleurs, les

prisonniers, les handicapés mentaux et les autres corps à contrôler qu'émergent les premières représentations des hommes et femmes (supposés) queer de l'époque. Bien que le corps soit censé, pour les traités de l'époque, porter les marques de la déviance, Seitler note que le corps devient paradoxalement plus ouvert aux interprétations (Seitler, 2004, p. 78) et qu'il est, depuis longtemps, le site de la rencontre des discours sur la race, sur le genre et sur la sexualité (Seitler, 2004, p. 90). Enfin, ce sont les stéréotypes véhiculés par les discours, de même que la façon dont ils influencent l'image qu'ont les sujets queer d'eux-mêmes, qui sont à la base de l'étude de Cover (2004). Dans la lignée de Butler, il rappelle que la linéarité de la cohérence corporelle est une illusion basée sur la répétition et la citation et, sans prétendre que les sujets queer sont désincarnés, il avance que certaines étiquettes (comme les stéréotypes) limitent les mouvements corporels en régissant l'éventail de leurs possibilités (Cover, 2004, p. 89-90).

Le corps vécu

La séparation entre le corps matériel et le corps construit dans les textes qui précèdent est une affaire de degré et l'accentuation de l'une au profit de l'autre sert à focaliser l'analyse. Un dernier groupe d'écrits se donne pour objectif de réunir les deux ordres corporels pour proposer des concepts unificateurs qui permettent de tenir compte à la fois de la physicalité et de l'idéalité du corps. Souvent puisées dans les écrits de chercheurs extérieurs à la théorie queer, ces idées ont le mérite de désarmorcer l'animosité qui résulte de positions trop campées et ainsi tracer des pistes plus productives.

Comme il en a été question plus haut, c'est pour répondre aux récriminations des détracteurs « matérialistes » de la théorie queer et du féminisme postmoderne que Sullivan (2002) puise dans les théories de Lyotard pour démontrer qu'il s'agit d'un faux

débat et que le concept de corps ne peut appartenir complètement à l'ordre réel ou idéal.

En reprenant le concept de bande libidinale de Lyotard, Sullivan parvient à démontrer que le corps matériel et le corps construit sont en fait les deux côtés d'un ruban de Möbius, intimement liés, mais séparés de façon incommensurable (Sullivan, 2002, p. 50).

Si les applications de Sullivan sont exclusivement théoriques, d'autres auteurs s'ancrent dans l'activisme pour mieux comprendre la dualité du corps queer. Écologistes et activistes queer sont à la base de la réflexion de DeLuca (1999) qui montre, en étudiant l'utilisation du corps que mettent en place ces groupes pour faire passer leurs messages, que le corps est un site privilégié d'argumentation et de défense des droits pour les groupes qui n'ont pas accès aux canaux des discours hégémoniques. S'enchaîner à un arbre pour protéger les forêts, de même que la participation à un *die-in* ou à un *kiss-in*²⁶ sont des utilisations du corps qui permettent de détourner les modes traditionnels de revendication et d'argumentation publique (DeLuca, 1999, p. 9). Chez Grabham (2007), ce sont les revendications des personnes intersexuées qui lui permettent d'observer l'utilisation du corps physique en tant que lieu d'ancrage du discours et ainsi invoquer le concept de chair sociale développé par Beasley et Bacchi pour rendre compte « de la complexité des interactions sociales qui lient subjectivité, corporalité, intimité, institutions sociales et interconnexions sociales » (Beasley et Bacchi, 2005, p. 59, cité dans Grabham, 2007, p. 42, ma traduction).

²⁶ Le *die-in*, souvent utilisé par les groupes de défense des droits des personnes séropositives, consiste à envahir un espace et à s'y étendre (simulant des cadavres) pour attirer l'attention sur des politiques qui nuisent au bien-être et à la survie des personnes atteintes du VIH. Le *kiss-in*, plus ludique, consiste à rassembler plusieurs couples de même sexe (ou personnes célibataires queer) dans un lieu ayant été le théâtre d'actes homophobes et à s'embrasser longuement entre personnes de même sexe pour montrer que ce geste est naturel et n'a pas à susciter des craintes ou des réactions violentes.

Toutefois, pour cette étude, c'est le concept de corps vécu, tel que développé par Iris Marion Young, qui est particulièrement pertinent. Young (2002) reprend, tout en la nuancant, l'injonction de Toril Moi (2001) selon laquelle il faut remplacer le concept de genre, dans les études féministes et queer, par le concept de corps vécu. Selon elles, le concept de genre est devenu inutile, déconstruit comme il l'est, à la théorisation de la subjectivité et de l'identité (Young, 2002, p. 411). Un retour au concept de corps vécu, tel que développé par l'existentialisme phénoménologique de Simone de Beauvoir, permet de considérer le corps physique dans son contexte socio-culturel, de considérer le « corps en situation » (Young, 2002, p. 415, ma traduction) :

« L'idée de corps vécu permet donc d'accomplir le travail que la catégorie "genre" a fait, mais elle permet aussi de faire plus et de faire mieux. Elle fait mieux parce que la catégorie du corps vécu permet de décrire les habitudes et les interactions des hommes avec les femmes, des femmes avec les femmes et des hommes avec les hommes, d'une manière qui tient compte des possibilités plurielles de comportement, sans réduction nécessaire à la norme binaire hétérosexuelle du "masculin" et du "féminin". Elle fait plus parce qu'elle aide à éviter un problème généré par l'utilisation de catégories ascriptives générales comme "genre", "race", "nationalité" ou "orientation sexuelle" pour décrire les identités construites des individus, c'est-à-dire le caractère additif que les identités semblent posséder selon cette description » (Young, 2002, p. 417, ma traduction).

Young, du même souffle, met toutefois en garde contre une évacuation totale de la catégorie genre qui, selon elle, demeure toujours utile pour analyser les grandes structures sociales.

Percevoir le monde et s'y positionner

Ainsi, le concept du corps vécu, ancré comme il l'est dans la phénoménologie, est tout à fait pertinent pour l'étude de l'émergence de la subjectivité queer. Fontanille explique que « la sémiotique s'incarne dans le corps à corps d'une sémioses de la chair vivante; un corps-chair, centre de perception et d'émotion, s'efforce de reconnaître le monde fictif de

l'œuvre comme un autre corps-chair, le corps de l'œuvre » (Fontanille, 1999, p. 225). Le sujet queer, qui tente de se (re)trouver dans le sujet du discours (le personnage), peut donc tenter de mettre, dans le cadre de cette sémiotique somatique, son corps au diapason avec celui du sujet du discours et, à partir de cette première mise en harmonie, évaluer les dissonances et les résonances qui surgissent.

Le corps reconnaît appartenir au discours et parvient, grâce à cette acceptation de son double statut (incarné/construit), à *saisir* les variations de tension d'où surgit la signification. Bien que le langage, comme il en sera question au dernier chapitre, soit un élément essentiel à la conceptualisation et à la transmission des discours, le corps demeure le lieu privilégié de la saisie impulsive par l'entremise des sens et des réactions physiologiques. Ainsi, le degré de présence est toujours médiatisé par rapport au corps : l'intensité et l'étendue ne sont perceptibles qu'à partir du point d'origine corporel du sujet. La signification apparaît donc lorsque le sujet tente de réconcilier le décalage entre l'intensité et l'étendue ou encore, selon les mots de Fontanille (1999, p. 234, italiques dans l'original), dans « l'écart plus ou moins grand entre ce qui est visé (*apparaître*) et ce qui est saisi (*apparence*) ».

Du corpus des œuvres se détachent trois grands thèmes qui se rapportent au corps vécu, à la jonction entre le corps d'os et de chair et le corps compris et construit. Dans un premier temps, ce chapitre traitera du corps tel qu'il est pris en charge par les sujets queer. Les sujets peuvent en effet choisir sciemment de tenter de réconcilier les déphasages qu'ils perçoivent entre leur identité de genre et leur sexe biologique, ou à tout le moins de jouer avec les normes qui régissent la correspondance entre ces concepts. Ainsi, les personnages transsexuels et travestis seront examinés séparément afin de comprendre

comment ils résolvent les tensions générées par leur non-conformité aux normes du genre. Robert Wallace explique comment Marjorie Garber (1992) conçoit le signifiant du travesti :

« Garber postule que “l'effet travesti” concentre l'anxiété culturelle et conteste les bienfaits du statu quo. Pour elle, la présence d'un personnage travesti dans une pièce ou un film souligne une crise des catégories qui remet en question non seulement le système sexe-genre, mais aussi d'autres formes de contrôle social et de signification culturelle. Si le travesti se pose d'abord comme une subversion du système de genre, Garber situe son pouvoir — et sa menace — dans sa contestation de la notion même de catégorie » (Wallace, 2001, p. 305, ma traduction).

Cette remise en question de la notion de catégorie permet de considérer le personnage travesti ou transsexuel comme un signe qui traverse aisément de l'espace théâtral à l'espace filmique.

D'autres sujets du discours ont recours à des déguisements non pas pour jouer sur le genre, mais plutôt pour se transformer et ainsi se positionner à l'extérieur d'eux-mêmes et prendre la parole par le truchement d'un autre.

Ensuite, c'est d'un corps qui échappe au contrôle des sujets dont il sera fait état, soit le corps du sida. Inévitablement incarné par sa sexualité, ce corps malade est miné de l'intérieur par une force invisible qui s'inscrit dans de nombreux discours qui visent à régulariser, contrôler et discriminer. Enfin, c'est le corps queer livré au contrôle de la société hétéronormative qui sera étudié. Ce corps est soumis à la surveillance, violé, battu ou tué en toute impunité à cause des oppressions construites par les différents discours des institutions qui tentent de le mettre à leur main.

Le corps transformé

Le corps transsexuel

Les transsexuels ne sont pas souvent représentés dans le cinéma canadien et, dans le corpus de pièces de théâtre queer adaptées à l'écran, on trouve seulement un personnage dont l'identité de genre ne correspond pas au sexe biologique qui lui a été assigné. Dans *Poor Super Man* et *Leaving Metropolis*, Brad Fraser crée le personnage de Shannon qui est, comme le descriptif des personnages le mentionne : « a man turning into a woman » (*PSM*, p. 9). Dès l'amorce de la lecture, le *processus* transformationnel de Shannon est mentionné. Fraser ne parle pas de son désir de changer ou d'un changement complété, mais bien d'un changement qui est *en train* de se produire. Ce mouvement identitaire est mis en contraste avec l'identité de genre supposément stable des autres personnages, décrits comme deux femmes et deux hommes. Ces détails laconiques sur les personnages positionnent Shannon comme le personnage qui souhaite le changement de manière active et visible, alors que les autres personnages y résistent tant bien que mal. Le corps de Shannon représente donc le lieu de toutes les potentialités, une matière à (re)modeler, alors que les autres personnages sont aux prises avec des considérations plus idéelles, comme cette question de David le souligne :

« DAVID : You think it's possible to change? Really change who we are – the things we do?

SHANNON : I'm trying.

DAVID : But you're changing the outer you to match the inner you. Think we can do it the other way around?

SHANNON : If we could I'da done it years ago » (*PSM*, p. 31).

Ainsi, pour Shannon, la seule façon de réconcilier le corps qu'elle perçoit et celui dont elle a été dotée passe par la chirurgie et non par un travail sur soi. Cette importance qu'elle attache à la transformation de son corps se retrouve telle quelle dans l'adaptation

filmique; les gros plans de la caméra ne permettent pas de créer une illusion parfaite du travestissement (certains traits masculins, comme l'ombre de la barbe, transparaissent), ce qui empêche le spectateur d'oublier que Shannon joue son identité genrée comme un acteur joue son rôle.

La pièce et le film commencent de façon à ce que le sujet spectateur soit immédiatement exposé à *l'effet travesti* : David, en panne d'inspiration, est interrompu par Shannon qui s'en va à un rendez-vous avec son médecin pour peut-être enfin recevoir l'aval à l'étape finale de sa transformation, ce qui met en place dès le départ les signifiants de transition, de fluidité et d'hybridité véhiculés par Shannon. Plusieurs répliques de la pièce insistent sur l'importance de cette chirurgie pour Shannon. Elle explique que l'opération est un vrai test, une étape qui démarquera son corps de celui des autres transsexuels qui ne se font pas opérer : « SHANNON : I've always thought a vagina was the true test. Anyone can buy breasts » (*PSM*, p. 13). Sans l'opération, elle n'arrive pas à se considérer comme une femme à part entière. Elle met d'ailleurs l'accent sur le fait que l'opération ne vise pas nécessairement à passer pour une femme auprès des autres, ou satisfaire un idéal que d'autres tenteraient de lui imposer; cette transformation est importante pour elle-même :

« SHANNON : David, I know you don't approve but I don't care what you think. This is for me. Me me me me me. Now kiss me and wish me good luck because I'm special and I deserve this » (*PSM*, p. 66).

En fait, Shannon semble devoir accomplir son geste envers et contre tous, même ses plus proches amis. La pièce, contrairement au film, campe un David réticent à la chirurgie que Shannon s'apprête à subir :

« SHANNON : You never wanted me to have this operation.
DAVID : No.

SHANNON : It's important to me.

DAVID : Why? You are who you are whether or not you have a vagina.

SHANNON : Why is everyone so scared to let people change.

DAVID : I love you no matter who you are.

SHANNON : I'm a woman.

DAVID : Are you? I've never thought of you that way. You've always been something else – in between » (*PSM*, p. 79).

Même sans la chirurgie, David perçoit la position de Shannon dans un entre-deux qui, comme Garber avance, remet en question les catégories. Alors que David et Shannon ont cette discussion à plusieurs reprises dans la pièce et que David est toujours aussi réservé, le film montre un David qui, s'il n'est pas vraiment enthousiaste, est beaucoup plus respectueux de la décision de Shannon comme le ton de l'échange suivant (correspondant à celui ci-dessus) le montre :

« DAVID : You're beautiful.

SHANNON : I'm incomplete.

DAVID : I love you the way you are, whatever you are » (*LM*).

David, contrairement à Shannon, ne voit pas la nécessité de choisir une correspondance exacte au sexe masculin et féminin et qu'il aime Shannon pour son hybridité.

La chirurgie de Shannon (toujours imminente) permet d'inscrire dans le texte de nombreuses répliques sur les organes génitaux mâles et femelles, séparant l'homme et la femme selon leurs organes reproducteurs et leur sexe biologique. Shannon désamorce et brouille, par sa position et son discours, la suprématie du pénis-phallus-de-l'homme-dominant. Elle est d'ailleurs déjà détachée de son organe, comme elle le fait remarquer à David lorsque celui-ci veut la peindre nue avec son pénis :

« SHANNON : The dick's not mine.

DAVID : Hideous mistake.

SHANNON : Absolutely » (*PSM*, p. 15).

Dans le film et la pièce, Kryla s'en prend à son vagin pour résumer sa vision genrée de la vie, mais Shannon refuse de partager son point de vue dans le film (Kryla offre cette réplique au public au début de la pièce alors que dans le film elle se confie, un peu soule, à Shannon) :

« KRYLA : I know two things. If you dye your hair once, you never stop, and if you're born with a cunt, you're fucked. You don't miss anything.
SHANNON : I don't believe that » (LM).

Malgré les admonitions de David et de Kryla, Shannon maintient le paradoxe de sa position : elle ne croit pas qu'avoir un pénis ou un vagin soit si important qu'on le prétend dans les rapports de domination, mais elle tient tout de même à subir l'opération qui lui enlèvera son pénis pour en faire un vagin. Ce choix s'ancre dans la sphère personnelle pour Shannon, hors des jeux de pouvoir (volontaires) qu'elle laisse aux autres personnages. Son corps se fixe dans le concret et s'avère, dans le film, sa seule raison de vivre. Lorsqu'elle se rend compte que l'opération n'aura pas lieu, qu'elle est trop malade, elle répond à David, qui lui demande de ne pas se suicider et d'attendre encore un peu, qui lui dit qu'elle peut vivre encore longtemps avant d'arriver à un stade grave de sa maladie : « SHANNON : But I can't live a long time with a penis. Not anymore. I'm too tired » (LM). Tant dans la pièce que dans le film, l'intensité du désir de Shannon ne faiblit pas, mais l'étendue des possibilités que l'opération se produise rétrécit jusqu'à devenir inexistante. Toute en intensité, mais sans aucun horizon vers lequel se diriger, Shannon ne peut que se consumer et mourir.

Enfin, Shannon illustre également le caractère construit des identités de genre lorsqu'elle *pass*e pour une femme auprès du monde extérieur. Lors de sa première visite au restaurant, Matt et Violet la reconnaissent comme une femme :

« VIOLET : Pretty attractive huh?
MATT : Was she?
VIOLET : Matt, quit lyin' » (*PSM*, p. 23-24).

Ce n'est que beaucoup plus tard que Matt apprend l'étendue des transformations corporelles qui attendent Shannon :

« MATT : She's sexy.
DAVID : She has a dick.
MATT : What?
DAVID : He was born a man but believes there's a woman's soul in his body and he's spent his entire adult life trying to let her out.
MATT : Really?
DAVID : He's nearly through with the changes. He's had hormone, electrolysis, cosmetic surgery – cheek bones, Adam's apple – fairy dust. Everything.
MATT : No way.
DAVID : Way. They make you live as a woman for fucking ever before they'll finish the operation » (*PSM*, p. 95).

Le corps devient donc le lieu de la contradiction des discours et nécessite un aveu et une explication pour que l'écart surgisse. La chirurgie que souhaite Shannon si ardemment éviterait cette opposition entre corps et discours en suturant ce qui est dit et ce qui est vu, en créant l'illusion la plus parfaite possible. En la faisant « vivre comme une femme », l'institution médicale semble vouloir s'assurer qu'elle pourra passer comme telle une fois l'opération accomplie, qu'elle pourra reconduire l'illusion au quotidien, de façon indépendante de son corps.

Le point de vue de Shannon sur son corps est soumis à une forte intensité caractérisée par le contrôle qu'elle maintient sur son enveloppe corporelle et une étendue limitée puisque les transformations ne visent qu'à susciter une plus grande cohérence chez elle, à éliminer les dissonances provoquées par la nécessité d'adopter une identité genrée au détriment d'une autre. Shannon demeure toujours dans un état hybride, puisque ses désirs ne sont jamais comblés. Sa mort, présentée comme une porte de sortie positive

tant dans la pièce que dans le film, lui permet de sublimer son emprisonnement et d'atteindre finalement un état de plénitude qui lui était interdit par les contraintes normatives du genre. Comme le mentionne Roberta Mock, Shannon devient plus complète et elle trouve sa place dans un autre monde (Mock, 2006, p. 90).

Le corps travesti et la féminité

Si Shannon recherche à être le plus près possible physiquement de la femme qu'elle sait être, les travestis ont une vision du genre qui est plus proche de l'artifice. Le travestissement joue avec les frontières de la masculinité et de la féminité, sans toutefois chercher à les reproduire exactement et à passer pour une personne de l'autre sexe. En fait, comme le mentionne Butler, les travestis et les *drag queens*²⁷ mettent de l'avant tout l'aspect performatif du genre en exacerbant les caractéristiques convenues de la féminité et en les offrant en spectacle (Butler, 1990).

Brad Fraser propose, dans le scénario de *Love and Human Remains*, une drag queen dont le rôle est difficile à déterminer dans le déroulement de l'histoire, mais dont la représentation montre bien comment les jeux sur le genre ne visent pas à créer une illusion, à passer pour une femme. À de nombreuses reprises, l'action est interrompue ou appuyée par l'apparition d'une drag queen et d'un garçon autochtone qui s'échangent deux ou trois répliques énigmatiques (le film d'Arcand les reproduit presque toutes). Plus que ces répliques obscures, ce sont les descriptions de la drag queen qui méritent d'être relevées.

²⁷ Bien que les deux termes soient utilisés de façon interchangeable dans cette étude, on distingue souvent les *drag queen* ou personnificateurs féminins des travestis, les premiers étant des performeurs qui aiment se donner en spectacle, principalement dans les milieux gais, alors que les seconds aiment tout simplement porter des vêtements féminins, en public ou en privé, sans que rien ne soit inféré sur leur orientation sexuelle. Les typologies varient grandement selon les époques, les langues et les interlocuteurs.

« *He passes a tall Drag Queen arguing with a tough looking Native Boy* » (LHR, p. 20);

« *The Drag Queen and the Native Boy from Flashback walk past Kane. The Drag Queen is not in drag* » (LHR, p. 28);

« *The Drag Queen and the Native Boy from Flashback pass behind her. The Drag Queen is wearing make-up, but male clothing. Both look depressed. They speak quietly to one another* » (LHR, p. 41);

« *The Drag Queen from Flashback and the Native Boy push a cart past David and Candy. The Drag Queen is in full drag, very Las Vegas. The Native Boy speaks in a very angry voice* » (LHR, p. 49);

« *The Drag Queen and the Native Boy sit a few stools down from David. Both look very depressed* » (LHR, p. 71);

« *The Drag Queen from Flashback and the Native Boy are in the bus shelter. The Drag Queen is not in drag and wears no make-up* » (LHR, p. 87).

Il est intéressant de noter que Fraser, bien qu'il identifie toujours le personnage comme étant une drag queen, nous la présente à divers degrés d'hybridité entre le masculin et le féminin. La première mention, qui survient dans un bar gai, semble tenir pour acquis que le spectateur/lecteur est capable d'identifier que le personnage est travesti. L'espace social qu'il occupe permet de lire son corps de manière différente, de comprendre le jeu de la transformation. Les autres mentions, qui se déroulent presque toutes dans l'espace public, utilisent la première référence « from Flashback » pour situer le personnage. Le nom même de *Flashback* invite au retour en arrière et à l'examen du récit pour (re)situer l'identité de genre du personnage. On retrouve cette même drag queen, toujours en compagnie du garçon autochtone (qui facilite son identification) soit habillée en homme – mais toujours identifiée comme drag queen –, soit seulement maquillée, soit en habit extravagant digne du clinquant de Las Vegas. Ce n'est donc pas tant la parfaite correspondance des codes du féminin qui est importante, comme dans la confusion de Matt face au genre de Shannon, mais plutôt la mise en relief des signes de la féminité; la cohabitation des codes des deux genres ne provoque pas de rupture dans la cohérence identitaire du personnage. En apportant ces codes (parfois partiellement) dans

l'espace public, la drag queen force le spectateur (qui est en fait toute personne qui la regarde et qui comprend qu'elle joue) à revoir les codes de la féminité et de la performance et à les lier les uns aux autres. Le statu quo identifié par Garber est constamment ébranlé par la présence décalée de la drag queen et de son compagnon. Cette déstabilisation du genre est complètement absente de la pièce; Fraser semble avoir voulu utiliser les lieux ouverts filmés par la caméra pour inscrire à répétition l'effet travesti dans l'espace public.

Si la présence du corps de la drag queen dans les pièces et les films de Brad Fraser est plutôt anecdotique, elle prend une importance capitale dans l'œuvre de Tremblay et dans *Fortune and Men's Eyes*. Robert Wallace note d'ailleurs que « Herbert utilise le travestissement pour donner aux jeux de rôles une place prédominante dans la pièce » (Wallace, 2001, p. 304). John Herbert met en effet un soin particulier à décrire le corps féminisé de ses deux personnages nommément queer, Queenie et Mona, dont les descriptions en ouverture d'ouvrage sont beaucoup plus longues que celles de Rocky et Smitty :

« QUEENIE : *A large, heavy-bodied youth of nineteen or twenty with the strength of a wrestler but the soft white skin of a very blond person. Physical appearance is a strange combination of softness and hulking strength. For a large person he moves with definite grace and fine precision, almost feminine in exactness, but in no way frivolous or fluttery. Movements, when exaggerated purposely, are big, showy, and extravagant. The face is dainty in features as a "cupie-doll's"... plump-cheeked and small-nosed. The mouth has a pouting, self-indulgent look, but the eyes are hard, cold, and pale blue like ice. The hair is fair, fine, and curly, like a baby's. One looks at him and thinks of a madam in a brothel... coarse, cruel, tough and voluptuously pretty* » (FME, p. 7).

Queenie est ainsi défini davantage par son corps que par ses traits de caractère. Herbert décrit les personnages avec beaucoup de minutie, peut-être parce que le récit est autobiographique et qu'il les a connus. Tout en contraste, ce portrait permet de relever

certaines oppositions entre masculinité et féminité. Queenie est fort et doux, gros et gracieux, féminin mais pas frivole, son visage est poupin mais ses yeux froids. Selon ces termes, Queenie est le véhicule à la fois d'attributs féminins et masculins, la faiblesse supposée des premiers compensée par la force des seconds. Ces traits semblent cohabiter sans s'opposer : ils composent une identité fluide qui ne laisse pas deviner de chiasme identitaire. Dans le film, Michael Greer correspond presque parfaitement à cette description (gras en moins). Queenie utilise d'ailleurs ces contrastes tout au long de la pièce, exposant sa coquetterie (qu'il veut toute féminine) pour mieux dissimuler sa violence et désamorcer celle des autres, comme lors de l'arrivée de Smitty : « QUEENIE : Hell! And I didn't set my hair in toilet-paper curls last night. Oh well! I'll try to look seductive » (*FME*, p. 12); pour déjouer les menaces de fouille du garde : « QUEENIE (*throwing open his arms*) : Oh do, Daddy-O! I just can't wait t'feel your big callous hands on m'satin-smooth bode-ee! » (*FME*, p. 41); ou encore lorsqu'elle explique la division des tâches à Smitty qui se demande s'il travaillera à la buanderie :

« QUEENIE : No baby, you won't. The tailor shop and the laundry are especially for us girls. They can make sure, that way, we don't stray behind a bush. But I like the laundry since they made me forelady. It's a sweet act of fate because it's the only place in the joint where I can get Javex – to keep myself a natural blonde » (*FME*, p. 20).

Ces minauderies, compensées par sa stature imposante, permettent à Queenie d'éviter de nombreux obstacles et de s'attirer la sympathie de nombreux autres pensionnaires.

Dans le cas du portrait de Mona, c'est plutôt la fragilité liée à sa féminité qui est mise de l'avant :

« MONA : *A youth of eighteen of nineteen years, of a physical appearance that arouses resentment at once in many people, men and women. He seems to hang suspended between the sexes, neither boy nor woman. He is slender, narrow-shouldered, long-necked, long-legged, but never gauche or ungainly. He moves*

gracefully, but not self-consciously. His nature seems almost more feminine than effeminate because it is not mannerism that calls attention to an absence of masculinity so much as the sum of his appearance, lightness of movement, and gentleness of action. His effeminacy is not aggressive... just exists. The face is responsible for his nickname of "Mona Lisa." Features are madonna-like, straight-nosed, patrician mouthed and sad-eyed. Facial contour is oval and the expression enigmatic. If he had been a woman, some would have described him as having a certain ethereal beauty » (FME, p. 8).

Suspendu entre les deux sexes, Herbert nous dit que Mona provoque des réactions hostiles de ceux qui le rencontrent tout en montrant Smitty prendre Mona en amitié. Ainsi, Mona est plus féminin qu'effeminé, dépourvu de tout maniérisme qui pourrait laisser croire à une performance du genre conscienté. Encore une fois, l'attribution du rôle à Danny Freedman dans le film correspond à cette description. Mona n'est pas l'hôte des mêmes contrastes que Queenie, le genre qu'il projette est plus uniforme, plus cohérent, ce qui lui vaut, dans le milieu masculin de la prison, de se trouver sans défense, à la merci de tous les autres détenus. Son corps, qui ne porte pas les marqueurs attendus de la masculinité, lui ferme les portes de la confrérie masculine de la prison. Ce choix est toutefois en partie volontaire, comme il en sera question plus loin.

Il est intéressant qu'Herbert se permette de mettre en scène Queenie en drag queen à l'occasion du spectacle de Noël de la prison. Dickinson (2006) et Waugh (2006) ont déjà analysé l'importance de cette scène dans le paysage cinématographique queer canadien. Dans la pièce, Herbert insère une longue didascalie qui, encore une fois, est centrée sur le corps de Queenie

« QUEENIE enters, looking like a combination of Gorgeous George, Sophie Tucker and Mae West. He wears a platinum-blond wig, spangled sequin dress, long black gloves, large rhinestone jewelry on ears, neck and wrists, heavy make-up and is carrying a large feather fan. There is no self-consciousness or lack of confidence : movements are large, controlled, voluptuous and sure. He throws open the fan, as ROCKY, SMITTY and the GUARD watch, bending his knees in a slow dip, so the tight gown pulls across his heavy, rounded body, giving the look

of an overweight strip teaser beginning the act; slowly he undulates the hips forward and upward in a series of professionally controlled bumps and grinds, the meat and muscle of burlesque dancing. As the record plays the opening of the song, an old night-club favorite, QUEENIE prepares the way with these bold, sex-conscious movements » (FME, p. 70).

Ce corps transformé par l'ajout d'atouts féminins est toujours celui de Queenie, mais Rocky, Smitty et le garde semblent subjugués par l'artifice que la robe, les bijoux et le maquillage créent pour leurs yeux. La performance de Queenie est d'ailleurs suivie d'une avalanche d'éloges de leur part. La féminité mise de l'avant emprunte aux codes de la vedette de cinéma ou aux artistes du burlesque et Queenie s'assure d'ajouter une touche d'érotisme à sa performance, ce qui vient brouiller les frontières du désir dans le milieu homosocial du pénitencier.

Quelques différences sont à noter entre la pièce et le film. Tout d'abord, alors que le garde avertit Queenie de ne pas répéter son exploit de l'année précédente qui consistait en un effeuillage complet, le film l'incorpore à la performance de Queenie. La chanson n'est pas la même, non plus que le public. La performance de Queenie se limite à la cellule dans la pièce (bien qu'on imagine qu'elle ait eu lieu devant les prisonniers de manière extradiégétique) alors que dans le film on montre Queenie devant un public composé à la fois des détenus ainsi que des gardiens et de leurs épouses. Ces écarts entre les deux œuvres ont pour conséquence de déplacer l'attention de la subversion des codes du genre uniquement (dans la pièce) vers leur déconstruction violente (dans le film) ou, pour citer Dickinson :

« l'institution obligatoire de l'hétérosexualité et les rôles de genres traditionnels qui y sont assignés et inscrits sont plus ouvertement — on pourrait même dire de manière plus flagrante — contestés et subvertis, du moins en vertu de la *visualisation* de contres-images queer à l'écran. » (Dickinson, 2006, p. 204, ma traduction, italiques dans l'original).

De cette façon, la démonstration sans équivoque de la masculinité de Queenie devant ses spectateurs les renvoie à l'artificialité des codes du masculin et du féminin et, par le fait même, reproduit cette mise en lumière pour le spectateur qui constitue l'autre public de la performance de Queenie. Autant l'intensité (de la performance et du travestissement) que l'étendue (du public et du dénuement) font de la représentation filmique un ensemble signifiant qui pousse les codes du travestissement plus loin pour le sujet spectateur.

Mona, toutefois, ne parvient pas à produire le même effet malgré l'ambiguïté genrée de la performance qu'il a préparée. Son costume plus simple ne le transforme pas avec la même force, bien qu'il représente un homme qui joue le rôle d'une femme déguisée en homme. Il entre en compétition avec l'extravagance de Queenie et leur message ne se rejoint jamais. Si la performance sexuelle de Queenie s'accompagne de textes aux accents égrillards, Mona tente sans succès de véhiculer un message sur le pardon et la dignité humaine qui résonne plus avec la position qu'il occupe dans la hiérarchie carcérale. Dans la pièce, on l'empêche de présenter son numéro sous prétexte que les autres détenus ne comprendraient pas Shakespeare et, dans le film, on place sa performance juste avant celle de Queenie, ce qui pousse les autres détenus à le huer et le chasser pour que le vrai spectacle puisse commencer : le corps de Queenie peut prendre la scène et déconstruire sa propre version des catégories du genre.

Dans le cas d'Hosanna, le corps est également au centre de ses questionnements sur son identité de genre. Comme il en a été question plus haut, Claude-Hosanna découvre sa différence au début de l'adolescence : son désir pour les garçons se précise en même temps qu'il se rend compte de sa féminité par le biais du regard des autres. *Hosanna* et *Il était une fois dans l'Est* racontent tous deux la transformation d'Hosanna : la pièce

reconstitue les événements par la parole et le film les montre. L'effet sur le spectateur est toutefois différent à cause du déploiement du récit. Alors que le spectateur du film partage l'excitation d'Hosanna lors de sa métamorphose en Cléopâtre et que le climax est atteint lors de l'humiliation publique d'Hosanna, le spectateur de la pièce sait déjà que les événements ont mal tourné et il vit la transformation d'Hosanna par l'entremise de la douleur qu'elle exprime et de ses illusions envolées. Ce repli temporel de la fable ainsi que l'accent placé uniquement sur Hosanna permettent au lecteur/spectateur de la pièce de partager l'intensité du désespoir d'Hosanna de façon plus complète, alors que dans le film c'est par l'étendue (de la transformation montrée, des lieux où se déroule l'action) que le spectateur parvient à pénétrer dans l'univers d'Hosanna et à se laisser surprendre par le « processus irrévocable de démolition » (Loiselle, 1992, p. 167, ma traduction) mis en place. En effet, si la pièce montre une Hosanna complètement défaite et meurtrie, le film se termine avec une Hosanna qui, bien qu'elle soit physiquement amoindrie, n'en trouve pas moins en elle la force de concevoir sa vengeance prochaine, une vengeance qui vise le corps de ses ennemies, comme si Hosanna considérait la mascarade de la féminité qui était le centre de sa vie le seul objectif à détruire chez les autres :

« Dans le taxi qui la ramène chez elle, Hosanna, petit paquet de guenilles ridicules, se ronge les poings pour s'empêcher de hurler. Puis, elle se laisse aller. HOSANNA : Câllice de sacrament d'hosties d'écoeurantes! Vous allez me payer ça! Que vous allez donc me payer ça! J'vas vous crever les yeux! J'vas vous arracher les dents! J'vas vous brûler vos perruques! J'vas vous casser les ongles un après l'autre! J'vas vous arracher les faux cils, pis les paupières avec! J'vas vous rentrer vos vibrateurs dans l'cul jusque dans'gorge, câllice de sacramentes d'hosties d'écoeurantes! » (*IEUFDE*, p. 103).

Toutefois, mise en relation avec le sort des autres personnages du film, il devient clair que l'humiliation d'Hosanna constitue la fin de son règne sur la Main.²⁸ L'intensité de la dernière explosion, entendue d'elle-même et du chauffeur de taxi seulement, ne trouve aucune étendue temporelle ou spatiale pour lui faire écho et le corps d'Hosanna, tourné en ridicule par les autres travestis, est condamné à réintégrer l'espace privé à jamais.

Ce retour à l'espace privé et la confrontation avec Cuirette qui en découle est très riche pour le spectateur queer en ce qui concerne le questionnement sur les identités de genre. Au-delà des allégories nationales avouées par Tremblay et éclairées par Schwartzwald (1991) et Waugh (1981), on retrouve d'importantes remises en question des rôles du masculin et du féminin. C'est Hosanna qui lance tout d'abord le bal en remettant en question la pertinence de son travestissement et la dualité dans laquelle il la force à vivre, le ridicule qu'elle ressent à se trouver hors des frontières usuelles du genre :

« HOSANNA : Chu ridicule quand chus déguisé en homme, quand j'coiffe mes Juives jewish-renaissance. Des vrais gestes de femmes, qu'y me disent que j'ai... [...] Pis chus ridicule quand chus déguisé en femme parce que j't'obligée de faire la folle pour attirer l'attention parce que chus pas assez belle pour l'attirer autrement... Pis chus t'encore plus ridicule quand chus pogné comme ça, entre les deux, avec ma tête de femme, mes sous-vêtements de femmes, pis mon corps... *Elle hausse les épaules* » (Hosanna, p. 29).

Prise au milieu de ces deux identités de genre, Hosanna a l'impression d'être toujours déguisée, qu'elle joue à l'homme ou à la femme ou qu'elle se trouve entre les deux. Elle n'est même plus capable de nommer son corps, établissant par le fait même l'écart qu'elle ressent entre son identité de genre et son sexe. C'est d'ailleurs sur ce sujet que les tensions entre Cuirette et Hosanna semblent les plus vives; ils ont intégré les normes de la

²⁸ On retrouve des indices de ce bannissement d'Hosanna dans le monde transfictionnel de Tremblay. Dans *Sainte-Carmen de la Main*, par exemple, Sandra annonce que Hosanna n'ose pas sortir de chez elle pour accueillir Carmen parce qu'elle a trop honte. Cette réplique fait de toute évidence référence aux événements racontés dans *Hosanna* et *Il était une fois dans l'Est*.

masculinité et la féminité et ont toujours de la difficulté à les appliquer à la situation particulière de leur couple à deux hommes. Hosanna se demande ce que Cuirette trouve en elle, quelle identité genrée lui plaît le plus et comment il se fait que son *entre-deux* le satisfasse :

« HOSANNA : Ben si chus ni un gars ni une fille, pour que c'est faire que tu restes avec moé, d'abord! Quand tu couches avec moé avec qui tu couches si tu sais pas c'que chus! Avec le gars ou avec la fille! » (*Hosanna*, p. 46).

Cuirette ne peut répondre à cette attaque de son désir qu'en attaquant avec plus de force l'identité d'Hosanna :

« CUIRETTE : Si tu serais un homme, t'agirais comme un homme quand t'es tu-seule, mais tu continues à faire la femme quand t'es tu-seule! Tu fais jamais l'homme devant ton grand crisse de miroir, jamais! » (*Hosanna*, p. 48)

La pièce se conclut toutefois sur la résolution de ce décalage : Hosanna expose sa masculinité à Cuirette qui, fort des liens qui les unissent malgré les méchancetés qu'ils se lancent à la figure, accepte Hosanna tel qu'il est, tel un homme :

« *Elle se lève lentement, enlève son slip et se retourne, nue, vers Cuirette.*
HOSANNA : R'garde, Raymond, chus t'un homme! Chus t'un homme, Raymond!
Chus t'un homme! Chus t'un homme! Chus t'un homme... *Raymond se lève, se dirige vers Claude et le prend dans ses bras* » (*Hosanna*, p. 75).

Cuirette et Hosanna ont de la difficulté à cerner leur identité de genre en relation avec leur désir pour une personne du même sexe, ce qui les pousse à questionner réciproquement leurs conceptions de la masculinité et de la féminité et à les situer, inévitablement, sur un continuum où les limites des oppositions binaires sont exposées. En partageant leurs doutes et les décalages qui surviennent entre leurs identités projetées, vécues et perçues, Hosanna et Cuirette ébranlent les séparations rigides qui encadrent les deux sexes et finissent, par une mise à nu du corps d'Hosanna/Claude, par être confrontés

à une lecture du genre comme artifice. Denis Salter note d'ailleurs que la nudité de Claude représente le triomphe de l'amour sur la mort (Salter, 1999, p. 68). Leurs corps changent, vieillissent et grossissent, ce qui force Claude et Raymond à revoir les identités masculines et féminines qu'ils s'étaient construites plus jeunes alors qu'ils répondaient plus précisément aux critères les plus répandus (et présentés comme normaux) de ces identités de genre.

Le film *Il était une fois dans l'Est*, en montrant la mise en place de la mascarade, et la pièce *Hosanna*, en parcourant le chemin inverse, mettent en scène deux visions différentes mais complémentaires du corps queer comme scène du travestissement. *Il était une fois dans l'Est* commence à 10 heures du matin avec l'annonce de la transformation d'Hosanna, toujours habillé en homme, une transformation terminée vers 19 h, mais qui prendra toute sa signification vers minuit au cabaret Sandra et dans le taxi qui ramène Hosanna chez elle. La pièce commence au retour d'Hosanna chez elle et nous montre une Hosanna détruite qui enlève, couche par couche (à l'exception du maquillage), ses atours de femme. Ainsi, malgré les différents chemins narratifs, c'est toujours la mascarade de la féminité (et l'incomplétude de la présence qu'elle représente), intimement connectée à celle de la masculinité, qui est mise de l'avant.

Pour compléter le recensement des travestissements chez les personnages queer du corpus, il est important de traiter du corps de Luc dans *Les muses orphelines* et ainsi marquer la distinction entre déguisement et travestissement, une distinction qui sera développée plus en détail dans la prochaine section. Le statut de personnage queer de Luc est en grande partie attribuable à la construction, dans la pièce, de son personnage à

l'identité de genre ambiguë. L'action commence *in media res* avec Catherine qui fait le décompte des affaires d'une valise :

« CATHERINE : Ça fait trois fois que je recompte toute, pis y me manque encore une jupe espagnole!

ISABELLE : C'est lui qui l'a sus l'dos.

CATHERINE (*horriifiée*) : Y'es pas encore allé au village habillé comme ça? Je l'ai pas vu sortir » (*MO*, p. 18).

Luc, en quittant le domicile familial avec une jupe sur le dos, brise les règles établies par Catherine. Dès le départ, elle établit une distinction entre la sphère privée (où les corps ne sont pas soumis à une discipline aussi stricte) et la sphère publique (où la norme doit être respectée), tentant de contrôler Luc comme s'il était encore un enfant :

« CATHERINE : Je l'ai averti plusieurs fois que je ferais disparaître c'te linge-là si y sortait avec d'la maison. Ça m'dérange pas qu'y se déguise... mais dans maison » (*MO*, p. 19).

Catherine, prisonnière du temps de la fiction (années 1960) et de sa réalité géographique (milieu rural très éloigné), ne peut que nommer *déguisement* le fait que son frère porte des vêtements de femme. Ce choix de termes n'est pas une conséquence de son ignorance, mais plutôt des convenances seyantes à son statut d'institutrice. Le spectateur possède bien peu d'informations sur la provenance de la jupe, car il n'est pas encore établi qu'elle a appartenu à la mère de Luc. Il se crée ainsi une ambiguïté à propos du corps de Luc, directement liée à l'ambiguïté des genres. Ce n'est qu'à la toute fin que Luc revient habillé en homme, ce qui n'est pas sans susciter des commentaires ironiques de la part de Martine :

« *Luc entre habillé en homme. (...)*

CATHERINE : Léandre lui a passé du linge...

MARTINE : Ça nous fait un beau p'tit garçon! » (*MO*, p. 108-109).

Luc reprend son identité masculine à contrecœur, par obligation et pour réintégrer l'espace familial en position d'infériorité. Il vivra ainsi le revirement imposé par Isabelle dans un silence quasi complet imposé par la raclée qu'il a reçue, comme si, habillé en homme, il perdait son droit de parole. Il pouvait s'exprimer tant qu'il tentait de reconstituer les événements qui ont mené au départ de sa mère, mais sans le rôle maternel, il n'est plus rien.

Dans le film, ce n'est que lorsqu'il est prêt à confronter le village que Luc s'habille en femme; il ne le fait pas seulement pour reproduire les événements passés mais pour se déchaîner sur les habitants. Le corps de Luc quitte le registre de l'ambiguïté des genres pour se concentrer uniquement sur le déguisement, une mascarade non pas de la féminité, mais plutôt de la maternité, un aspect de la féminité qui unit Luc à sa mère. Le film contribue à plusieurs reprises à gommer l'ambiguïté et l'hybridité propres à la performance de genre. L'hétérosexualité de Luc est établie dès sa première apparition, son instabilité mentale le rend violent et imprévisible. De plus, il ne joue pas exactement le rôle de sa mère, mais bien une revanche qu'il a imaginée pour calmer sa douleur de fils abandonné. La performance du genre devient alors la performance d'un personnage trop proche de Luc pour que l'ironie de la performativité puisse percer. La douleur de Luc, qui dans la pièce conserve une certaine indétermination, s'explique dans le film simplement par l'abandon de la mère causé par l'intolérance du village. Le déguisement permet ainsi à Luc de jouer à être sa mère, à garder sa mémoire vivante et, même si une performance de genre est nécessaire à ce jeu, à ne rien remettre en question, mais à (re)produire une image du passé peaufinée dans son souvenir.

Alors que le sujet transsexuel modifie son apparence pour la faire coïncider avec une identité de genre opposée dont il ne doute pas, le sujet travesti abrite une contradiction qu'il tente d'exprimer, pour lui et pour le monde dans lequel il évolue. Si l'intensité corporelle que le sujet ressent est assez élevée, la transformation qu'il opère demeure en surface. L'artificialité de la performance, exécutée principalement vers l'extérieur, pour le regard de l'autre, correspond à une forte étendue. Les pièces et les films du corpus traitent donc le travesti avec un point de vue englobant qui, en subvertissant les codes du système de genre, expose son hégémonie et par le fait même mine sa stabilité. La drag queen de *Love and Human Remains*, qui évolue dans les lieux publics, exprime bien cet envahissement des codes de la normalité par le sujet marginal. Queenie aussi, en offrant sa performance à ses compagnons de cellule, aux détenus et aux gardiens, parvient à brouiller les frontières entre la nature intime du sexe biologique et le caractère public de la performance d'un genre dont l'illusion ne tient qu'à un bout de tissu. Pour Hosanna, malheureusement, le point de vue englobant qui lui faisait entrevoir sa transformation comme l'apothéose d'une vie se révélera un piège tendu par des sujets qui connaissent les codes du genre aussi bien (sinon mieux) qu'elle. Son espérance de dominer son milieu est à jamais envolée et le champ de présence du monde dont elle se croyait reine devient de plus en plus flou, jusqu'à forcer un retour aux sources du corps et ainsi marquer le début d'une nouvelle existence.

Les sujets queer qui ont recours au travestissement voient donc leur corps comme un canevas sur lequel réinventer le découpage des genres. L'identité féminine ou masculine qu'ils adoptent témoigne d'un degré virtuel de la présence de leur corps, les codes choisis venant combler le vide de l'identité à être projeté pour le regard de l'autre. Cette

instabilité des catégories genrées est propre aux sujets du travestissement; elle permet au sujet de la lecture d'observer des alternatives à la dichotomie masculin/féminin véhiculée par l'hétéronormativité du régime patriarcal et d'ouvrir la possibilité de jeux identitaires pour mieux comprendre les forces oppressives qui tentent de normaliser le couple sexe/genre.

Le corps déguisé

Le déguisement, s'il peut nécessiter une certaine performance de genre (comme dans le cas de Luc), vise premièrement à transformer le corps et à créer un autre soi, un site où le sujet peut s'articuler de façon différente et, parfois, prendre la parole en tant qu'autre. Le déguisement, qui demande costume ou accessoires, est utilisé au théâtre et au cinéma par les acteurs pour entrer dans la peau de leurs personnages, pour marquer la différence entre le moi de l'acteur et celui du sujet du discours, celui du personnage. S'il n'est pas nécessairement identifié comme tel par la mise en scène, le déguisement est toujours présent : même les vêtements quotidiens de l'acteur sont transformés par la scène ou la caméra en un costume, qui peut tout simplement signifier « vêtement du quotidien », mais qui est impossible à détacher de la signification totale du texte. Même la nudité signifie « absence de déguisement » et n'est ainsi pas libre de signification vestimentaire. Le déguisement donne aux personnages queer la possibilité de jouer avec les signaux qui sont véhiculés par leur corps et de s'identifier à leur statut minoritaire, ou encore de prendre le rôle de quelqu'un d'autre pour mieux véhiculer leurs messages. C'est aussi une astuce qu'utilisent les arts de la représentation pour dédoubler un acteur et ses personnages et ainsi augmenter les rôles qui peuvent être tenus par un même acteur dans un récit.

Certains personnages, à l'instar des transsexuels et des travestis, sont souvent identifiés, à tort ou à raison, à des sujets queer à cause de la façon dont leur corps est présenté. Il a été question dans la section précédente de l'ambiguïté qui colle à Luc dans la pièce *Les Muses orphelines* parce qu'il porte les vêtements de sa mère. Quant aux autres sujets travestis ou transsexuels, leur caractère queer est avoué. Au-delà des attributs féminins dont certains personnages aiment se parer, le corps des sujets queer du discours peut être présenté par l'intermédiaire de nombreux artifices. Dans la version filmique de *La face cachée de la lune*, Robert Lepage crée le personnage de Carl, copain d'André, qui n'est que mentionné dans la pièce. Philippe en fait la rencontre dans le sauna d'un gym qu'il visite pour la première fois. En plus des connotations qui habitent le lieu du sauna et des regards insistants que Carl décoche à Philippe, ce dernier lit Carl comme un sujet queer à cause des nombreux tatouages et perçages qui ornent son corps et qui le marquent comme appartenant à une sous-culture, dans ce cas-ci la sous-culture queer.

Pitts rappelle, malgré quelques mises en garde, que :

« ces dernières années, de nouvelles et d'anciennes technologies de modification du corps ont été déployées par les sujets queer et ceux d'autres sous-cultures pour créer des figures anormales et spectaculaires qui ne font pas que choquer ou consterner, mais qui soulignent aussi les normes de la corporalité, de la sexualité et du genre » (Pitts, 2000, p. 443, ma traduction)

Les modifications qu'il a apportées à son corps classent Carl dans une catégorie minoritaire facilement identifiable; les tatouages et les perçages en tant que tels ne suffisent toutefois pas à marquer le sujet queer, mais accompagné des autres signaux perçus par Philippe (regards, sourires, intérêt), le corps de Carl finit par être lu comme queer.

La situation présentée par Lepage comporte une ambiguïté qui n'est pas celle de l'orientation sexuelle, mais plutôt de la drague : Carl essaie d'établir un contact avec Philippe parce qu'il est le copain de son frère alors que Philippe pense qu'il se fait draguer. Peter Dickinson note que le fait que ce soit l'homme hétérosexuel qui doive nommer son orientation sexuelle est assez exceptionnel (Dickinson, 2007, p. 193), mais même si sa suggestion que le corps hétérosexuel est soumis au regard de Carl et de la caméra n'est pas inexacte dans le contexte de l'analyse qu'il mène sur la dualité du corps dans les spectacles de Lepage, je pense que l'impact visuel du corps queer de Carl est plus puissant puisqu'il inscrit la chair comme matière à sculpter et à décorer. Lepage assigne en plus à Carl un emploi comme attaché d'un ministre, juxtaposant la sous-culture gravée dans son corps, destinée à être vue par un nombre limité de gens, à la vie publique qu'il mène lorsque son corps est caché par son appareil vestimentaire. Le sujet queer découvre le corps de Carl par le regard de Philippe et de la caméra, et l'intensité des modifications (chairs trouées et encrées) et leur étendue (elles sont faites pour être admirées) donnent au corps une présence qui emplit l'écran. Le sujet queer apprend ainsi à mieux lire les inscriptions portées par les corps de certains autres sujets queer et à les mettre en relation avec les autres stimulus de la situation pour juger du caractère queer du personnage en présence. Dans la pièce, le personnage de Carl n'est pas représenté et son rôle se limite à une présence fantôme lors de conversations téléphoniques, ce qui ne permet pas au corps queer modifié d'être (re)présenté pour le spectateur.

D'autres personnages, au lieu de se dénuder et de laisser la surface de leur corps parler directement à leur observateur, se parent de divers atours pour faire face à des situations importantes. Comme dans le cas de Luc qui prend le rôle de sa mère pour mieux faire

face aux villageois dans *Les muses orphelines*, le déguisement permet d'endosser les traits de quelqu'un d'autre et de livrer une performance sous le couvert des caractéristiques du rôle. Dans *Me?*, par exemple, le changement de discipline artistique d'Oliver (compositeur dans la pièce, auteur dramatique dans le film) permet d'apporter des modifications à une scène clé de l'histoire. Alors que dans la pièce Oliver avoue son amour à Terry dans l'appartement de celui-ci, pendant que Terry tente de mettre de l'ordre dans sa vie, le film transpose cette scène chez Oliver, une maison qui a toutes les allures d'une scène de théâtre. L'aveu d'Oliver et ses tentatives de susciter le désir de Terry sont doublement minées, dans le film, par le (grotesque) costume de Pierrot que revêt Oliver pour cette discussion importante. Alors que la pièce nous montre Oliver et Terry d'égal à égal (avec un léger avantage pour Oliver qui ne s'est pas fait tabasser par Kathy), le film place Oliver dans une situation ridicule où son désir peine à être pris au sérieux par Terry et par le spectateur. Il pourrait être facile de comprendre ce déguisement d'Oliver comme une tentative pour contrer la vision qu'il a de lui-même :

« OLIVER : Have you had a good look at me lately? Have you? No?... Well let me tell you Terry. I'm an ugly balding conservative queer, and believe me, whatever the gains in sexual freedom, that ain't never gonna be the fashion » (*ME*, p. 56),

mais dans le film cette autodérision est transformée en insulte proférée par Terry. Il n'est donc possible de comprendre le déguisement d'Oliver que par le truchement des significations traditionnelles qui y sont habituellement associées. Pierrot, dans la *Commedia dell'arte*, est celui dont la grande naïveté finit par le perdre. Il est aussi le lunatique, celui qui vit dans une autre réalité. Oliver, en pensant que la simple déclaration de son amour à Terry suffirait à le convaincre de devenir son amant, fait de toute

évidence prouve, selon le cinéaste, d'une grande naïveté et d'un refus de voir la réalité, ce que Terry s'empresse de corriger.

Dans *The Last Supper*, c'est aux masques que Chris a recours lorsqu'il veut offrir à Val et Parthens une dernière danse avant son départ. Dans ce cas-ci, le costume sert non seulement à endosser une nouvelle personnalité mais aussi à passer à une autre forme de langage. Une fois le masque en place, dans la pièce comme dans le film, Chris peut se mettre à danser et ainsi communiquer par le mouvement, un langage qu'il maîtrise en tant que chorégraphe :

« CHRIS : Val, close your eyes.

VAL closes his eyes. CHRIS takes a white mask out of the box and puts it on.

CHRIS : Almost ready.

CHRIS gets into position.

CHRIS : When you hear the music, you can open your eyes.

Silence. CHRIS nods. PARTHENS turns on 'Dido's Lament'.

CHRIS begins to dance » (LS, p. 31-32).

La pièce et le film semblent interrompre leur cours pour laisser une place à la danse de Chris, mais cette interruption diégétique n'est qu'une illusion puisque le masque informe les sujets du discours et le sujet spectateur qu'un changement de registre s'opère et que la communication s'effectue selon de nouvelles conventions. Cette scène de danse survient juste avant que le médecin ne mette fin aux jours de Chris et semble communiquer à Val tout de ce que les mots ne permettent pas à Chris d'exprimer avant de mourir. Cette remarque ne vise pas à faire une évaluation de la chorégraphie ou à deviner ce qui s'y cache comme message, mais plutôt à signaler comment le costume permet à Chris, danseur et chorégraphe, de présenter pour un instant un visage épargné par la maladie et de permettre à son corps de signifier sans stigmates.

Dans *Les Feluettes*, les costumes jouent un rôle fondamental dans la tournure des événements. C'est en effet le manque de pudeur des costumes à préparer pour la pièce du Père Saint-Michel qui pousse les mères des acteurs à se plaindre au supérieur et à faire annuler la pièce :

« BILODEAU : Ma mère, a l'a essayé de faire mon costume...
LE PÈRE SAINT-MICHEL : Et alors? Elle a manqué de tissus?
BILODEAU (*arrogant*) : Non, elle a en trop. Mme Lavigne, Mme Scott pis ma mère se sont rencontrées pour travailler les costumes ensemble et puis... et puis, y ont trouvé que « costume », c'était un ben grand mot pour c'qu'on avait sus l'dos. Y disent que les poules vont avoir des dents avant que leux flôs se promènent sur la scène déshabillés comme ça. Mme Lavigne appelle les costumes des « cochonneries », Mme Scott, des « cache-fesses », pis ma mère [...] des « chatouille-la-raie » » (*LF*, p. 34).

La dénudation des corps des jeunes garçons est inacceptable pour les âmes bien-pensantes de la paroisse qui y lisent ipso facto les marques de l'érotisme. De cette pièce annulée découlent tous les événements qui mèneront à la mort de Vallier et à l'emprisonnement de Simon. Une autre utilisation importante du déguisement survient lors du souper de fiançailles de Simon et Lydie-Anne de Rozier, alors que : « *Vallier entre, drapé de tenture rouge, crème et or, coiffé d'une couronne de quelconques feuilles. Long silence dû à la stupéfaction générale* » (*LF*, p. 91). La comtesse a tenté de convaincre Vallier d'assister au banquet et il semble que ce dernier n'ait trouvé le courage de le faire que sous un déguisement. La confusion règne d'ailleurs parmi les participants quant à l'identité à accoler à Vallier :

« TIMOTHÉE : O.K., Vallier, j'pense que c'est pas ta place icitte.
LA COMTESSE : Vous parlez au comte de Tilly, Timothée, j'aimerais vous le rappeler.
TIMOTHÉE : Tout c'que je vois, c'est un épouvantail.
VALLIER : Je suis l'empereur César et on vient d'amener devant moi le beau Sébastien (...) » (*LF*, p. 92).

Vallier joue donc César et utilise le texte que Simon et lui ont répété maintes fois pour communiquer son amour au grand jour. Sa tentative sera toutefois interrompue par l'assemblée qui se disperse, choquée par la tournure des événements. Il faudra attendre la dénudation la plus complète des jeunes hommes, debout au milieu d'une baignoire, pour assister à l'aveu mutuel de leurs sentiments. Le prétexte donné par le déguisement n'aura pas suffi aux deux amoureux qui ont le besoin d'entendre leur amour nommé par celui qu'ils aiment et non par un personnage avec lequel ils n'entretiennent aucune relation réelle. Ces scènes sont reproduites intégralement dans le film, permettant de reconduire les codes du déguisement.

L'utilisation des costumes par les sujets queer du discours leur offre la possibilité de prendre temporairement les traits de quelqu'un d'autre pour exprimer leurs sentiments les plus intimes et ainsi amasser suffisamment de courage pour continuer ces discussions sans artifice. Pour le sujet spectateur, la tension créée par les déguisements démontre la nécessité d'une prise de parole en tant que sujet queer afin d'éviter les malentendus et de s'assurer d'une communication claire et sans ambiguïté. Le costume installe une distance entre les interlocuteurs, une barrière qui limite la connexion humaine. Cette étendue réduite rend problématique l'identification du *je* énonciateur. Pour le sujet queer, la disparition de cette barrière est essentielle à l'épanouissement individuel et à la reconnaissance du désir et de l'amour, de même qu'à un ancrage dans le corps de la personne qui parle et qui accuse la provenance de ses émotions. Dans le cas de Oliver, dans *Me*, et de Vallier, dans *Les Feluettes*, le costume bloque l'accès au corps, donc à leur subjectivité. L'intensité de la communication est réduite par un intermédiaire. Pour Chris, l'effet est contraire. Son personnage de danseur/chorégraphe, en endossant le masque,

connecte avec son corps pour laisser celui-ci exprimer tout ce qui doit être dit autrement que par les mots. L'intensité corporelle du danseur lui ouvre de nouveaux niveaux de communication et le confirme une dernière fois, tant dans la pièce que dans le film, comme sujet à part entière d'une enveloppe charnelle qu'il s'apprête à quitter.

Le déguisement permet à l'acteur qui l'endosse de se multiplier et de jouer plusieurs rôles à la fois. Cette technique est utilisée dans deux des œuvres du corpus, autant à la scène qu'à l'écran. Tout d'abord, Robert Lepage se met lui-même en scène dans la version théâtrale de *La face cachée de la lune* et il parvient à jouer les trois membres d'une famille (les frères Philippe et André ainsi que leur mère décédée) à l'aide de quelques objets qui lui permettent de se transformer. Lepage (ou tout autre acteur qui joue les rôles) marque, par les transformations qu'il fait subir à son corps (et à ses décors), les changements d'époque, de lieu et de personnage pour le spectateur. Une simple barbichette et un changement d'accent font apparaître André, le frère gai de Philippe, qui tente de se resserrer les liens familiaux, mais qui ne sait trop comment s'y prendre. Le déguisement permet ainsi à Lepage de passer d'un frère à l'autre tout en laissant voir au spectateur les différences importantes qui séparent les deux frères. Dans le film, Lepage utilise encore le même procédé pour jouer les deux frères, alors que le rôle de la mère est confié à Anne-Marie Cadieux. Cette double utilisation du corps est relevée par Dickinson (2007) qui la situe à l'intérieur d'un continuum de la dualité qui traverse selon lui toutes les adaptations de Robert Lepage.

Michel Marc Bouchard pousse ce jeu sur les déguisements à l'extrême dans *Les Feluettes*, un jeu que Greyson reprend tel quel dans le film. Pour bien appuyer le double enchâssement à la base de la pièce, ce sont les mêmes acteurs, les prisonniers, qui jouent

les rôles des trois représentations. Sara Graefe note que cet espace masculin laisse transpirer l'homoérotisme dans toutes les scènes et que cette situation inhabituelle offre une expérience positive (Graefe, 1993, p. 175). Les acteurs transforment leurs costumes de départ (costumes de prisonniers dans le film, indéterminés dans la pièce), pour créer d'autres personnages, soit les résidants de Roberval pendant l'été du drame ou encore, dans le cas de Vallier, le costume de César. Greyson pousse cette utilisation du costume encore plus loin en mettant en scène un bal masqué en l'honneur de Lydie-Anne de Rozier durant lequel les danseurs portent des masques de bête. Tous les rôles sont joués par des hommes qu'un simple artifice transforme : les rôles de Lydie-Anne et de la comtesse, centraux à l'intrigue, sont joués par des hommes déguisés en femme. Bien que proche du travestissement, le dépouillement des costumes des acteurs (qui sont après tout des prisonniers) met plutôt l'accent sur le déguisement comme dédoublement, ce qui permet à l'action de se dérouler à la fois en 1952 et en 1912. Seuls le vieux Simon et monseigneur Bilodeau ne se transforment pas, guidant ainsi le spectateur à travers les changements d'époque.

Les sujets queer du corpus tentent de réconcilier leur corps matériel et leur corps idéal en soumettant leur corps vécu à diverses manipulations qui varient en intensité (leur caractère irréversible et l'importance du geste dans la vie quotidienne) et en étendue (la profondeur des transformations et les regards qui en sont témoins). Pour certains personnages, la stratégie est englobante puisqu'elle vise à dominer la projection du genre que le corps véhicule et à créer une illusion totale chez les spectateurs de la performance. Pour d'autres, la stratégie est élective étant donné que la forte intensité de la transformation a comme public cible un groupe restreint d'individus.

Le corps malade

Il a été question, au chapitre précédent, de l'histoire de l'épidémie du sida dont certaines pièces témoignent. En plus de mettre en place certaines informations temporelles dont les sujets lecteurs/spectateurs queer profitent, les œuvres du corpus permettent, par leur pouvoir de représentation, de mettre en scène le corps queer attaqué par le VIH et le sida. Les trois pièces et films du corpus qui traitent du VIH sont tous de langue anglaise, révélant le peu de représentations de la séropositivité qu'on retrouve sur les scènes et plateaux de tournage québécois.

Il est toutefois important de rappeler que Denys Arcand a accepté de donner une plus grande place au personnage de Sal dans le film *Love and Human Remains*, ainsi que le proposait Brad Fraser dans son scénario adapté de sa pièce. En fait, ce que le film propose est une véritable incarnation de Sal, ce qui permet de mieux montrer les effets de l'annonce de sa séropositivité :

« Just as Jerri passes the door to the clinic, Sal enters the mall from within the clinic, looking distraught. He passes Jerri and moves to a pay phone a few steps away. He drop a quarter into the telephone and presses buttons. He runs a nervous hand though his hair as he waits for an answer. He looks close to tears » (LHR, p. 74-75).

Le corps de Sal envoie des signaux de nervosité et de panique et cette scène, qui est pratiquement jouée sans mots, est interrompue au début du message téléphonique que Sal laisse à David pour n'être reprise que plus tard, alors que celui-ci rembobine le répondeur :

*« SAL (on machine) : Hi, David. It's Sal. I know you're probably not going to return this phone call – but I thought I should tell you. My sinuses have been bothering me a lot lately. I went to a doctor. I've got the virus. Not the disease. Just the virus.
David stares at the machine, full of fear. He runs his hand though his hair and speaks over Sal's voice.
DAVID : Jesus.*

SAL (*on machine*) : I know everything we did was low risk, but I thought you should know. That's all. I just wanted you to know.

David sinks to the floor and hugs his knees to his chest » (LHR, p. 86).

Il est intéressant de noter que les réactions physiques de David sont présentées comme un écho à celles de Sal : David est apeuré et lui aussi se passe la main dans les cheveux sous l'effet du choc. L'emprise du virus sur le corps de Sal de même que l'incertitude de David face à son propre statut provoquent chez les deux personnages queer des réactions somatiques similaires qui sont très loin de l'insouciance qu'ils manifestent au début du film alors qu'ils sont dans le feu de l'action :

« DAVID : Is this safe?

SAL : Are you interested in living in a world where you can't suck cock?

David considers this briefly.

DAVID : Good point.

David begins to undo Sal's fly » (LHR, p. 22).

Pour les sujets queer, la tension entre les plaisirs corporels et les dangers de l'infection au VIH ne sont pas toujours faciles à négocier, étant donné la lourdeur des signifiés (mort, dégénérescence physique, fatalité) rattachés à la stigmatisation que l'épidémie a provoquée dans la communauté.

Si Sal représente la première ébauche d'un personnage séropositif pour Brad Fraser et même s'il évolue considérablement entre la version scénique et la version filmique, c'est avec Shannon, dans *Poor Super Man* et *Leaving Metropolis*, que Fraser parvient à mieux exprimer les conséquences de la maladie sur le corps des sujets queer. Shannon concentre toutes ses énergies à concrétiser sa transformation corporelle et à effectuer son changement de sexe, mais les limites qui lui sont imposées par son infection au VIH et par l'apparition des symptômes liés au sida auront finalement raison d'elle et de ses ambitions de contrôle sur son corps. Les nombreuses réflexions de Shannon sur la

discordance entre son sexe et son identité de genre s'accompagnent de répliques sur les limites du corps et sa dégénérescence. La pièce et le film traitent le sujet de façon similaire, avec un rapport au corps constant, mais avec quelques nuances qui méritent d'être soulignées.

Dès le début de la pièce, David tente de faire comprendre à Shannon que les chances que l'opération ait lieu sont minces, un geste que Shannon perçoit comme de la désapprobation alors que David tente tout simplement d'être réaliste à propos de l'importance des changements corporels à venir :

« DAVID : It's surgery. Your immune system won't be able to handle it. They cut your dink off. They cut it off. And then they cut a huge hole between your legs and they line the hole with the chickenskin from your knob—only it's not as sensitive. (...) They won't do it when you have AIDS » (*PSM*, p. 15).

Il partage cette vision avec Matt lorsque celui-ci fait son apprentissage condensé de la vie des sujets de minorités sexuelles :

« MATT : So when does Shannon get a twat?

DAVID : He doesn't

MATT : Why not?

DAVID : Shannon tested hiv plus [*HIV positive*] six years ago. Her lover died of it last year. They don't recommend surgery that major for folks with the virus » (*PSM*, p. 96).

La lucidité de David face à la possibilité de l'opération finit toutefois par rattraper Shannon. La pièce la montre découragée par un cancer qui se déclare et les médicaments qui ne fonctionnent plus alors que le film nous la montre dans le bureau du médecin, rattrapée par la réalité d'une tache qui grossit sur son cerveau :

« SHANNON : This is not going to happen, is it?

DOCTOR : You have got to be patient.

SHANNON : I'm tired of being patient. Fuck! » (*LM*).

Le corps de Shannon, à cause du virus qui le mine, l'empêche de réaliser ses rêves et la confronte, à bout de patience, à la dure réalité de sa mort probable dans un avenir très rapproché.

À partir du moment où Shannon comprend que l'opération n'aura pas lieu, les références à son corps malade se multiplient, dans la pièce comme dans le film. Tout d'abord, Shannon sent qu'elle perd le contrôle de son corps :

« SHANNON : Feel it start. Moving in my system. Faster now. Microscopic things exploding like oranges on the subatomic level. Cells being attacked. War's been declared. Dark armies streaming out of my lymph nodes and into my bloodstream. It's started » (*PSM*, p. 100).

Cette métaphore du combat remonte à la littérature du sida des premiers temps, comme le marquant *Corps à corps* de Dreuilhe (1987). Dans le film, cette perte de contrôle est également exprimée, mais plutôt comme une dégénérescence inévitable dont on ne peut connaître la cause qu'en violant l'intégrité de son corps :

« SHANNON : If it's PML, the virus will eat my brain and I will gradually lose my ability to walk, hear, and speak. Luckily, I will retain my ability to drool and make disturbing animal-like noises. They can't be absolutely sure unless I let them drill a hole in my skull so they can do a biopsy on my brain » (LM).

Dans les deux cas, les pires scénarios se confirment et Shannon perd complètement le contrôle de son corps, comme en font foi ces quatre exemples :

« SHANNON : There was blood in my shit today » (*PSM*, p. 112);

« SHANNON : Helps with the nausea. Can you notice my hair's falling out?

DAVID : No.

SHANNON : Am I developing those dark circles under my eyes and that emaciated look that lets you know someone is dying?

CAPTION : Yes.

DAVID : No » (*PSM*, p. 128);

« SHANNON : David, I have cancer. I have thrush. I have little warts growing on my face that the doctor burns off every two weeks. I am not gonna be fine » (*PSM*, p. 129);

« *Shannon gets up and turns around. The ass of the bathrobe she wears is covered with blood* » (PSM, p. 150).

La pièce et le film donnent au corps de Shannon, corps non seulement transsexué mais aussi atteint par la maladie, une place centrale, jusqu'à ce qu'elle meure. Sa mort est mise en scène de façon semblable dans le film et dans la pièce, alors que Shannon se met en position assise dans son lit, inondée de lumière, pour ensuite disparaître (à cause du montage ou de l'éclairage), sublimant ainsi la douleur et sa prison charnelle.

La mort de Chris dans *The Last Supper* est différente de celle de Shannon, même si elles sont toutes deux provoquées par le suicide (assisté dans le cas de Chris). *The Last Supper* réserve une place importante au corps dans la pièce, en mettant l'accent encore une fois sur la dégénérescence du corps : « *Chris defecates whenever necessary and Val attends him* » (LS, p. 5); sur la douleur qu'elle provoque :

« *Chris receives a continuous flow of morphine into his bloodstream via an infusion pump that leads directly to a port-a-cath surgically implanted under his skin. Chris may self-administer extra doses of pain-killer by pushing a button; thus he 'overrides' his regulated intake* » (LS, p. 5);

ou en engageant le corps du spectateur dans la performance :

« *Each spectator immediately encounters AROMATHERAPIST who holds a vial containing a blend of 100% Essential Oils.*
AROMATHERAPIST : Give me your wrist.
AROMATHERAPIST removes the stopper from the vial and draws a cross on each spectator's wrist » (LS, p. 7).

Le spectateur est ainsi invité à partager les médecines alternatives que Chris utilise pour tenter de tromper l'avancée irrémédiable de la maladie et à se rapporter à son propre corps pour connecter avec le sujet de la performance qui partage le même espace-temps.

En plus de ces indications de l'auteur, tout le cérémonial imaginé par Chris pour ses derniers instants se déroule autour du corps. Il demande à ce que Val et lui soient étendus

l'un contre l'autre, en référence à une photo prise par Val quelques années auparavant. Il demande aussi à ce que de la musique joue afin que ses oreilles soient sollicitées. Enfin, c'est en tendant son bras à Parthens qu'il confirme une dernière fois sa volonté d'en finir, se passant des mots. Cloué au lit, Chris trouve tout de même la force d'ancrer ses derniers moments dans son corps, rendant ainsi hommage à sa vie qui se termine et à la place que son corps de danseur y a jouée.

Cynthia Roberts a réussi, dans le film, à donner une place encore plus importante au corps. L'acteur qui incarne Chris est en effet véritablement atteint du sida et est en train de vivre ses derniers instants. Loïselle (2003) note dans *Stage-Bound* comment la mort est difficile à représenter de façon crédible au théâtre, comment le spectateur sait toujours que l'acteur n'est pas véritablement mort et que l'entente qui lie acteur et spectateur contribue à rendre la mort scénique particulièrement artificielle. Liitoja choisit de ne pas montrer la mort de Chris par le truchement du jeu, mais plutôt par l'entremise de Parthens (le médecin) qui explique à Chris et Val comment les injections vont rendre Chris inconscient puis paralysé avant qu'il ne meure. L'acteur peut donc rester immobile, le spectateur sachant à quel moment la mort survient avant même que l'événement n'ait lieu. Le film rend la distinction entre acteur et personnage assez trouble, jouant sur l'état avancé de la maladie de Ken McDougall pour créer un parallèle entre la vie du personnage sur pellicule et celle de l'acteur, et entre la vie de l'œuvre scénique et de l'œuvre filmique. L'acteur malade pouvait jouer une fois, ce qu'il a fait pour le film, mais il n'aurait pas pu jouer la pièce plusieurs jours de suite. La mort du comédien, survenue peu de temps après la fin du tournage, demeure aujourd'hui un facteur important dans la réception de l'œuvre même si elle est somme toute assez peu diffusée. Loïselle analyse

ailleurs le malaise créé chez le spectateur en affirmant que le corps mourant de Chris tel qu'il est filmé par Roberts nous met en contact avec notre propre mortalité, ce qui n'est pas un événement que nous aimons contempler (Loiselle, 2002).

Le sujet spectateur queer se trouve confronté, avec les représentations du sida qui lui sont proposées, à son propre corps et aux discours sur l'épidémie qui le traversent. Sal, Shannon et Chris, en tant que sujets du discours séropositifs ou sidéens, vivent une tension importante face à leur corps. Le virus, en attaquant leur système immunitaire, les force à se tourner vers l'intérieur et à analyser l'assaut dont leur corps est victime. Cette forte intensité du dérèglement corporel s'accompagne d'une étendue qui, à cause de la présence du virus *à l'intérieur* du corps, semble réduite à néant. Cette haute intensité corporelle doublée d'une étendue pratiquement nulle se rapproche de la sublimation, qui pour Sal prend la forme d'une reprise du travail et d'un retour de l'optimisme (il n'a pas encore de symptômes), et qui pour Chris et Shannon prend la forme de l'abdication et de la terminaison de leur existence.

Face à cette tension qui foudroie la vie des sujets du discours, le sujet spectateur queer prend conscience des coûts humains de l'épidémie et des conséquences dramatiques que suscitent ces coûts chez les personnes vivant avec le VIH, un élément très important de la mémoire collective des communautés queer. Les trois films du corpus qui traitent du VIH tentent tous d'amener la tension vécue par les sujets du discours à un autre niveau, en recourant à des procédés aussi divers que l'incarnation d'un personnage ou l'utilisation d'un acteur réellement malade pour tenir le rôle d'un mourant. Cette mise à l'avant-plan des personnages séropositifs permet au spectateur de mieux saisir l'impact

corporel de l'épidémie et, par le fait même, de situer son corps par rapport à celui des autres sujets queer, séropositifs ou non.

Le corps violenté

En plus des transformations corporelles que les personnages s'imposent et des conséquences de l'épidémie du sida sur le corps des sujets du discours et sur leur entourage, le corpus montre de nombreuses scènes de violence qui mettent en jeu l'intégrité du corps des sujets du discours. Ces violences, qui vont de l'assaut physique à la mort en passant par le viol, sont souvent le fait des hétérosexuels qui trouvent dans les sujets queer une cible facile et tolérée. D'autres fois, ce sont d'autres sujets queer qui s'attaquent, alors qu'à d'autres moments encore les sujets queer se suicident pour échapper à la violence qui leur est faite.

Ces violences sont la conséquence directe de l'homophobie sous-jacente de la société hétérosexuelle, une homophobie dont la source la plus évidente se trouve dans le corps des sujets queer, l'idée de deux hommes ou de deux femmes faisant l'amour ensemble suscitant le malaise ou le dégoût chez les spectateurs habitués à la norme. Sans l'acte de deux corps qui communient, l'homosexualité demeure une potentialité moins dérangeante. C'est d'ailleurs ce genre de contact qui fait douter Simon lors des répétitions du martyre de Saint-Sébastien dans *Les Feluettes*. Alors que Vallier doit se jeter à ses pieds, il demande au Père Saint-Michel :

« 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 l'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 dégoutée de l'équitation! » (LF, p. 29-30).

Le simple contact corporel entre deux hommes, même sur une scène de théâtre et dans des rôles dépourvus de toute connotation d'érotisme, dégoûte la population de Roberval, et même si cette scène se déroule en 1912, cette répugnance peut se trouver, encore aujourd'hui, à la source de la violence homophobe.

La violence physique dont sont victimes les sujets queer du discours prend de nombreuses formes : elle peut être insidieuse ou laisser des marques, elle peut s'accompagner de violence verbale ou faire partie du quotidien. Par exemple, dans *Les Muses orphelines*, Martine se voit refuser l'affection de ses sœurs à cause de son lesbianisme. Elle vit tout d'abord les rejets d'Isabelle et de Catherine :

« ISABELLE : C'est assez, Martine. Tu peux me lâcher. Catherine veut pas que tu me prennes trop longtemps dans tes bras. A dit que c'est pas normal » (MO, p. 38);

« CATHERINE (*Se retournant. Face à Martine. Peu enthousiaste.*) Martine? La belle surprise! (*Martine veut la prendre dans ses bras.*) Excuse-moi, j'ai jamais été forte des minouchages » (MO, p. 43).

Ces refus ne laissent aucune marque visible sur le corps de Martine, mais ils l'inscrivent comme une source de contagion, comme un contact à éviter. Lorsque Catherine tente de faire amende honorable, Martine a tôt fait de lui rendre la monnaie de sa pièce :

« CATHERINE (*après un moment*) : Moé aussi, j'suis contente de te revoir. (*Elle lui ouvre les bras.*)

MARTINE (*qui ne bouge pas*) : Comment tu te sens quand on te refuse? » (MO, p. 55).

Elle lui fait *vivre*, pour mieux lui faire comprendre, la douleur qu'engendre le rejet auquel on la soumet. Le corps hétérosexuel de Catherine est ainsi marqué des mêmes signifiés qui forcent le sujet queer à percevoir son corps comme inadéquat et indigne du contact humain.

Si la pièce nous montre Isabelle endoctrinée par les barrières de Catherine (elle parle tout de même de *fesses* avec Martine sans inhibition lorsqu'elles sont seules), le film offre une autre vision de la violence familiale dont est victime Martine : Isabelle désamorçait son refus de Martine lorsque celle-ci l'étreint en éclatant de rire après avoir affirmé que Catherine n'aime pas la voir dans ses bras. Martine rit également, comme si l'homophobie de Catherine était ridicule et ne la dérangeait pas. Catherine se trouve donc seule, dans le film, à manifester une réticence au contact physique avec Martine. Le milieu familial isole Catherine à cause de son homophobie au lieu de rejeter Martine pour son homosexualité, ce qui est un changement fondamental de la perception de l'homosexualité de Martine, du moins sur le plan corporel.

Dans *Le polygraphe*, c'est un tout autre type de violence que Robert Lepage met en scène, c'est à dire la violence consensuelle d'une relation sadomasochiste. Dans ce cas, le sujet queer recherche la douleur afin d'assouvir ses pulsions sexuelles. François sort dans les bars pour faire la rencontre d'autres hommes qui partagent ses fantasmes et qui peuvent, à l'intérieur de certaines limites, lui procurer le plaisir qu'il recherche :

« THE FLESH : INTERIOR, NIGHT (*The soundscape indicates a crowded gay bar with loud, heavy rock music, and disco lighting from hell. François enters, drinking a beer, watching bodies on the dance floor. Soon he realizes one of the crowd is assessing him; when he's propositioned to have sex in a private room, he agrees. Expressionless, he follows the man stage right where, once the door is closed, he is seized, his leather jacket pulled off, his arm twisted, and his body forced up against a wall. Slowly, and very sensuously – dropping to a kneeling position with an eye on his partner – François removes his shirt... his belt... which he gives away. He turns his back, and unzips his pants. As he is beaten, with each sound of the whiplash, François physically recoils against the wall. La petite morte [sic] and collapse, finally, the exchange is finished. Satisfied, soul weary, François gathers his clothes and his shreds of self-esteem. Without speaking to his partner he goes back to the bar. Lights fade as he drinks another beer.*) » (*Polygraphe*, p. 657-658).

Cette violence physique, recherchée activement par François, est présentée comme une conflagration du corps, du temps et de l'espace, comme l'indiquent les premiers mots de la didascalie, et semble suggérer que les coups portés à l'enveloppe charnelle trouvent un écho à l'intérieur du corps, dissipant la noirceur de l'esprit. Ce geste s'inscrit dans un continuum du désir dans lequel le sujet queer se reconnecte avec son corps, qu'il apprend à utiliser pour le plaisir le plus pur, celui de l'orgasme, et ainsi opposer la violence choisie et celle imposée. Le film, en posant François comme hétérosexuel, évacue complètement toutes ces significations.

D'autres manifestations de la violence physique dont sont victimes les sujets queer du discours trouvent leurs racines dès le plus jeune âge, à l'école. Le milieu scolaire semble en effet favorable à l'expression de la violence contre les sujets queer, à cause de leurs différences et de leur statut minoritaire. Dans *Mambo Italiano*, Angelo confie à sa mère qu'il a été victime de l'intimidation et du rejet des autres étudiants de son école secondaire. Le texte de la pièce fait une distinction entre la cruauté physique et la cruauté mentale :

« ANGELO : And you know what they do to fags in Italian high schools, ma? Do you? They kill them! Not physically, but mentally they destroy them by chipping away at their dignity day after day after day, 'til you don't care anymore. 'Til you're so numb that all you wanna do is disappear. Go somewhere where no one is ever gonna bother you again. But there is no such place ma. There is no such refuge » (*MI*, p. 85).

Le film nous montre cette violence en représentant Angelo abusé physiquement par les autres étudiants, attaché à son casier avec l'aide de ruban adhésif, l'épithète FAG posée au dessus de sa tête. La violence mentale dont est victime Angelo se traduit par une détresse physique et un désir de disparaître, une volonté de trouver un ailleurs qui serait plus accueillant. Ainsi, tandis que la pièce raconte en général les abus dont Angelo est

victime, le film montre quelques exemples (épisode du casier, isolement, rejet) racontés au préposé de *Gay Help Line*. Cette monstration compense d'une certaine façon la coupure partielle de la réplique d'Angelo, mais le registre choisi dans le film, la comédie, donne une signification moins personnelle et moins dramatique aux conséquences de la violence dont est victime Angelo.

Ces scènes d'abus ne sont pas sans rappeler les événements qui surgissent à l'esprit d'Hosanna lorsqu'elle repense à son enfance à Saint-Eustache. Elle aussi a été victime de violence à l'école secondaire et elle s'en souvient à deux reprises alors qu'elle se remémore ses débuts dans le milieu des travestis de Montréal :

« HOSANNA : Pis 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 me tapochaient à coeur d'année pis qui écrivaient partout dans les toilettes de l'école : « Lemieux, la tapette » »
(*Hosanna*, p. 41);

« HOSANNA : Chus pas partie de Saint-Eustache à-moitié morte de honte pis à-moitié couverte de bleus pis de morviats pour rester dans l'ombre à Montréal! »
(*Hosanna*, p. 64).

Se faire battre et en porter les marques, se faire cracher dessus, vivre la honte : toutes des violences qui ont été faites à Hosanna et qui l'ont poussée à partir de son village pour tenter de trouver un milieu plus favorable à sa différence, un milieu qui l'accepterait telle qu'elle est sans essayer de la changer par la force.

L'histoire nous montre malheureusement que les espoirs d'Hosanna sont vains. Dans *Il était une fois dans l'Est*, Brassard et Tremblay donnent la parole à Sandra pour qu'elle explique les raisons qui poussent la *Main* à se venger d'Hosanna, dans un langage qui, par les images d'aplatissement et d'écrasement, renvoie encore à une violence faite au corps d'Hosanna :

« SANDRA : Hosanna, c't'une p'tite chienne, pis a va d'y goûter! Ça fait des années qu'a nous fait chier, toute la gang, avec sa maudite langue sale, là... Ben on a décidé de toute y faire payer ça, à soir... On s'est toutes mis ensemble, pis... C'est à soir que tu vas voir l'effouement de ta vie, ma p'tite fille... Après à soir, là, là, ben Hosanna, ça va être un p'tit tas de marde que tout le monde va piler dessus! » (IEUFDE, p. 50).

Cette cruauté est expliquée encore plus loin devant tout le public rassemblé, ce qui provoque une pluie d'objets qui, encore une fois, s'en prennent au corps d'Hosanna :

« SANDRA (*dans le micro*) : Pour toutes les écoeuranteries que tu nous as faites, pour toutes les bêtises que tu nous as criées, pour toutes les coups de poignard que tu nous as donnés dans le dos, pour toutes les menteries que t'as contées sur notre compte, pour toutes les fois que tu nous as faites chier... La Main te salue, Hosanna! Aussitôt, tout le monde se lève et se met à l'injurier. On lui lance des sacs de chips vides, des bouts de sandwichs séchés, des gommages à mâcher, des cennes noires, etc... » (IEUFDE, p. 100).

C'est encore la fuite qui s'impose à Hosanna, la fuite chez elle, dans son refuge familial d'où elle peinera à sortir par la suite. Les violences que Saint-Eustache puis la *Main* lui ont fait subir semblent avoir raison de la volonté d'une Hosanna dont le corps qui vieillit ne connaîtra jamais la consécration publique tant souhaitée.

Dans *Being at home with Claude*, la violence physique se manifeste différemment dans la pièce et le film. Le texte dramatique ne parle pas de violence physique dirigée vers Yves; on y fait seulement allusion à l'intention de l'Inspecteur de contourner la loi par toutes les façons pour retirer le corps d'Yves de la circulation, pour l'envoyer derrière les barreaux :

« L'INSPECTEUR (*froidement, lentement*) : Je l'sais pas comment que j'vas faire pour t'empêcher d'réussir c'que tu charches. Mais tu peux êt' çertain que m'as toute faire pour. (...) Rien qu'pour te faire farmer 'a gueule. Pour te faire disparaît' d'la circulation. Pour ça, chus prêt à n'importe quoi. Écoute-moi ben : n'importe quoi. Mais m'as t'avoir. Ça, tu peux êt' sûr de t'ça » (BAHWC, p. 93).

Le corps d'Yves ne mérite pas sa place dans la société hétérosexuelle et tous les moyens sont bons pour s'en débarrasser. Le film de Jean Beaudin va plus loin en

montrant l'Inspecteur qui perd patience et qui envoie Yves au plancher avec une telle force que celui-ci glisse sur plusieurs mètres avant de s'immobiliser. Les coups de l'Inspecteur ne semblent s'arrêter qu'à cause de l'interruption du sténographe qui regarde Yves et l'Inspecteur sans faire de commentaires. Ces pertes de contrôle de l'Inspecteur sont rares et elles témoignent à la fois d'une image stéréotypée de la violence policière et de la dangerosité de la position corporelle d'Yves.

Dans *Fortune and Men's Eyes*, où la violence est le langage principal entre les détenus et où le viol, violence physique extrême, est une monnaie d'échange, les agressions atteignent un autre niveau et sont récurrentes tout au long du déroulement de l'intrigue. Toutes les minorités de l'institution carcérale se trouvent à la merci des gardiens :

« ROCKY : Shriker don't like no sissies, micks, Wops, or Kikes, an' when he gets ahold of one, he's just gotta get 'em into the butcher shop so he can have his jollies » (*FME*, p. 56).

Ceux-ci ont plusieurs manières à leur disposition pour établir leur contrôle sur le corps des détenus : isolement, raclées et même torture :

« QUEENIE : It's no game, Honey! They got a nice cold tower here with no blankets or mattresses on the iron bunks and a diet of bread and water to tame you. If that don't work, there's a little machine that fastens your hips and ankles, while some sad-ass screw that's got a rod on for you bangs you across the ass with a leather belt fulla holes, and some other son of a bitch holds your arms over your head, twisted in your shirt. They can make you scream for God and your mother before they let you go » (*FME*, p. 25);

« QUEENIE : There's a little room off the kitchen where they keep a machine an' a coupla long pieces of cowhide... only that torture chamber ain't for dumb animals » (*FME*, p. 57-58).

Les agressions deviennent, de cette façon, institutionnalisées : elles servent à discipliner et punir les sujets qui osent dévier de la norme et, comme le dit Mona, elles servent à donner du plaisir aux gardiens :

« MONA (*bitterly*) : They don't keep those little goodies because they have to but because they want to. Learn to look into their eyes before you stick out a hand » (*FME*, p. 25).

Le film pousse d'ailleurs cette violence jusqu'à montrer qu'un détenu a été battu à mort par les gardiens en toute impunité.

Cette violence physique appliquée par les gardiens sur les corps des sujets queer (entre autres) se trouve aussi chez les prisonniers qui utilisent la violence dans leurs négociations quotidiennes. Smitty en reçoit un aperçu lorsque Rocky parle du traitement infligé à Mona par les autres détenus lorsqu'il a tenté de demander la protection d'un garde : « ROCKY : An Mona'll show you her scars to prove it... fink! Squealed to a goddam screw! Cut you up pretty good after that, didn't we, bitch? » (*FME*, p. 24). Ce n'est d'ailleurs pas la seule illustration des traitements violents que Rocky réserve aux corps des sujets queer. En parlant du garçon qui l'a envoyé en prison, il promet qu'à sa sortie il le retrouvera pour lui régler son compte :

« SMITTY : You sound like you've had lots of experience with them [queers].
ROCKY : An overdose! But no more! I gotta get me one when I get outa the joint. I'm gotta break both her legs... » (*FME*, p. 29-30).

Il réitère cette résolution plus loin en l'accompagnant d'une réflexion sur la lâcheté des sujets queer et le mépris des forces policières à leur endroit :

« ROCKY : Now, I'm gonna fix her, an' when I'm finished she won't be able to cruise no more little boys for about a year, except out a window or on a stretcher! (...) Never let a fruit scare ya... the cops don't like them either, so underneath they're yellow as a broken egg. Don't ever forget that » (*FME*, p. 31).

Il semble toutefois que Rocky ait une conception élastique des queer. Selon celle-ci, Rocky ne serait pas queer : seuls ceux qui se font pénétrer méritent l'appellation alors que ceux qui pénètrent y échappent, comme il l'explique à Queenie : « ROCKY : When you find me underneath, class me with you. For right now you call me Mister! » (*FME*, p. 45). Ainsi, même s'il est lui aussi soumis aux mêmes lois que tout le monde à l'intérieur du pénitencier, il opère une distinction entre les deux positions de l'acte sexuel, ce qui ne tient pas la route puisque tout le monde est le *old man* de quelqu'un d'autre et que toutes les positions sont interchangeables — même pour Rocky qui a dû se plier à la règle lors de son arrivée au pénitencier.

Ces tractations sexuelles sont expliquées à Smitty dès son arrivée en cellule par une Queenie, qui tente de lui montrer les tenants et les aboutissants de la vie carcérale. Mona, résignée, lui sert d'ailleurs d'exemple :

« QUEENIE (*sigh of despair*) : See, Smitty! I try to sharpen the girls I like and she don't listen to a screwin' word I say. I coulda got her a real good old man, but she told him she liked her "independence" if you can picture it. (...) So what happens? One day in the gym a bunch of hippos con her into the storeroom to get something for the game, and teach her another one instead. They make up the team, but she's the only basket. They all took a whack, now she's public property. (*FME*, p. 23).

En refusant la protection d'un détenu mieux placé, Mona se met à la merci de tous les autres détenus et devient propriété publique. Cette possibilité effraie Smitty, nouvellement débarqué, et Rocky le sent. Il profite d'un moment où ils sont seuls pour offrir à Smitty de devenir son protecteur :

« SMITTY : Would it keep me from... what happened to Mona... in the storeroom?
ROCKY : You wouldn't want all those goons to pile on ya, would ya, now?
SMITTY : No... for God's sake, no! » (*FME*, p. 33).

Smitty se rend compte de son erreur trop tard et il doit livrer son corps à Rocky sous la menace d'un bien pire traitement :

« ROCKY : I'll make sure it's no chance. It's me or a gang splash. Now move your ass fast. I'm not used to punks tellin' me what they want.

He grabs Smitty's arm, twisting it behind the boy's back. SMITTY gives a small cry of pain, but ROCKY throws a hand over his mouth, pushing him toward the shower room. SMITTY pulls his face free.

SMITTY : Rocky... please... if you like me...

ROCKY : I like you... an' you're gonna like me! » (*FME*, p. 35-36)

C'est ainsi que le corps de Smitty entre dans l'économie sexuelle du milieu carcéral, un système qu'il comprendra rapidement et qu'il tournera à son avantage avant la fin de son séjour en prison.

Queenie et Mona, en tant que sujets queer avoués, ont toutes deux des visions différentes de la façon dont leur corps peut leur servir pour survivre. Pour Queenie, il ne s'agit que de poursuivre les marchandages auxquels elle se livre à l'extérieur des murs de la maison de réforme depuis le début de son adolescence :

« QUEENIE : I bailed myself outa that crap when I was lucky thirteen and found out somebody liked my body. I been renting it out ever since » (*FME*, p. 27).

Le refus de négocier un prix pour son corps est d'ailleurs, selon elle, le problème principal de Mona :

« QUEENIE : Well, she didn't believe in wheelin' and dealin' either, and you see what she gets. You gotta hustle inside too, you know, or you end up like a chippy-ass, wipin' up somebody's puke » (*FME*, p. 46).

Queenie se sert ainsi de son corps sans trop poser de conditions lorsqu'elle négocie, l'acte sexuel lui répugnant moins qu'à d'autres à cause de ses expériences de vie. Lorsqu'elle convainc Smitty de reprendre le dessus sur Rocky, elle laisse savoir à Smitty qu'il ne sera pas violé par elle, mais qu'elle lui offre son corps pour qu'il la prenne comme il le souhaite :

« SMITTY : And what will I owe you? You're not doing this out of sweet charity.
QUEENIE : Am I so hard to be nice to?
SMITTY : That depends...
QUEENIE : I mean... when you want and how you want – I'm nobody's old man,
if you know what I mean.
SMITTY : It'd be a change, anyway » (*FME*, p. 53).

Queenie pense ainsi contrôler Smitty et acquérir plus d'influence grâce à lui, mais c'est sans compter sur l'intelligence de Smitty qui va renverser la situation.

Smitty tente tant bien que mal d'asseoir sa domination selon les règles du pénitencier.

Comme Dickinson le mentionne :

« la pièce et le film remettent en question les rôles de genre rigides qui sont imposés aux hommes dans notre société en démontrant comme le sexe *devient* un instrument de pouvoir ou est *acquis* comme tel : Smitty apprend de Rocky ce que veut dire violer, de Mona ce que signifie se faire violer et de Queenie comment naviguer entre ces deux extrêmes » (Dickinson, 2002, p. 26, ma traduction, italiques dans l'original).

Il ne comprend pas bien comment tout le système fonctionne, ou plutôt il simplifie la situation en imaginant que Rocky et Queenie sont les deux seuls modèles possibles.

Mona, de son côté, refuse de faire partie de l'économie de marché et tente de conserver une certaine indépendance, même si cela signifie n'avoir aucun contrôle sur les autres détenus. Elle y arrive en faisant une distinction entre son corps et son esprit, en considérant son corps comme une simple enveloppe qui n'influence en rien son identité profonde :

« MONA : I separate! Yes, that's right. I separate things in order to live with others and myself. What my body does and feels is one thing, and what I think and feel apart from that is something else.
SMITTY : You're crazy » (*FME*, p. 89).

C'est pourquoi elle refuse l'offre de protection que lui fait Smitty même si elle est en quelque sorte amoureuse de lui. Une décision qui s'avère judicieuse puisque Smitty ne

désirait pas vraiment son corps mais bien consolider son rôle dominant, observer une réaction de désir face à son corps :

« SMITTY : Did you think I wanted your body? You make me sick. I wanted some kind of reaction to me, and only because I'm caught in this hellhole, you filthy fairy! You cocksucker!
MONA : You see? You see? » (*FME*, p. 90).

Mona et Smitty se réconcilient, mais le dénouement, différent dans la pièce et le film, est encore une fois axé sur la violence physique. Mona, dans la pièce, est amenée dans la salle de torture parce qu'on l'accuse d'avoir tenté de séduire Smitty. Dans le film, c'est Smitty qu'on amène dans la tour pour le calmer après que Queenie ait commencé une bagarre. Quant à Rocky, dans le film, il ne supporte pas d'avoir été déclassé par Smitty, de se *retrouver en dessous*, et il décide de se libérer de la prison et de soustraire son corps au viol en se suicidant.

Le suicide de Rocky appelle la dernière forme de violence physique dont sont victimes les sujets queer, soit la mort, infligée par eux-mêmes ou par les autres. C'est dans *Les Feluettes* et *Lilies* que la violence atteint cet extrême, de deux sources différentes. Le corps est le réceptacle de la mémoire pour le vieux Simon, c'est l'endroit où son histoire a survécu :

« LE VIEUX SIMON (*impulsif*) : T'as peut-être oublié, mais moi, c'est inscrit dans ma tête, dans ma chair, mes tripes, dans mon coeur, dans mon âme... » (*LF*, p. 20).

Le corps est aussi au centre de la pièce que les deux garçons répètent en 1912, *Le martyr de saint Sébastien*. Saint Sébastien, considéré par d'aucuns comme le saint patron des homosexuels à cause de son côté masochiste et de l'amour qu'il porte à Sanaé, se fait exécuter par les archers de César. Les vingt-deux flèches qui l'atteignent sont censées le

grandir et le faire revivre, tout cela par le truchement de sa foi et de son amour pour son ami :

« VALLIER, *jouant Sanaé* : César a dit : « Amenez-le au bois d'Apollon; liez-le au tronc du plus beau des lauriers; puis décochez contre son corps nu toutes vos flèches jusqu'à ce que vous vidiez les carquois, jusqu'à ce que son corps nu soit pareil au hérisson sauvage » » (LF, p. 25).

Cette pièce sera pendant une bonne partie de l'histoire le seul langage que les garçons oseront utiliser pour se dire leur amour et le trouble qui les habite, et ce autant dans le film que dans la pièce.

Les marques que Simon porte sur son corps ne sont pas que métaphoriques. Lorsque la comtesse de Tilly s'échappe devant Timothée au sujet du baiser que Simon donne à Bilodeau pour le narguer, Timothée n'entend pas à rire. Simon fait d'ailleurs à Vallier un récit détaillé de la correction que lui a servie son père :

« SIMON : [...] 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 once... Y a pris l'fouette... Y m'a dit : « Combien 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! » (LF, p. 61).

Le médecin que Simon consulte confirme que même dans ses vieux jours il se souviendra de cette correction visant à le contraindre à l'hétérosexualité : « LE BARON DE HÜE : Tu vas en porter les marques toute ta vie » (LF, p. 54). Cette première tentative de Timothée de discipliner son fils par la violence physique fonctionne pour un temps :

« SIMON : Tu comprends rien. J'veux pus rien savoir de toé. C'est fini le grenier, le fanil, les gardes-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 » (LF, p. 62).

Lydie-Anne, d'ailleurs, n'est pas dupe de la relation qui unit Simon et Vallier et, contrairement au baron de Hüe, elle comprend que les marques laissées sur le corps de Simon ne sont qu'un symptôme du trouble qui lie les jeunes hommes :

« LYDIE-ANNE : Vous vous trompez, ces garçons ont plutôt un compte à régler avec la vérité. Leurs yeux les trahissent. C'est dommage que vous ne travailliez que sur les corps, si vous aviez un peu le souci de l'âme, vous verriez ce que je vois » (LF, p. 60).

L'observation de leurs signaux corporels apporte bien quelques indices à la compréhension des liens qui unissent Simon et Vallier, mais ce n'est pas la violence imposée par l'ordre hétéronormatif qui aura raison de leur amour. C'est d'ailleurs le corps qui finit par triompher pour Vallier et Simon. Après de nombreux mois de séparation et la prestation de Vallier en César aux fiançailles de Simon, ce dernier se rend chez Vallier pour lui faire ses adieux; ce sont plutôt les aveux qui ont lieu par la communion de leurs corps :

« *Simon s'élançait dans la baignoire, habillé.*

MONSEIGNEUR BILODEAU : Non! *Ils s'enlacent. Ils se caressent.*

LE VIEUX SIMON, *ému mais impulsif* : Regarde-les s'aimer, Bilodeau. Regarde-les! Regarde ce qui t'a rendu malade dans le grenier du collège! » (LF, p. 105).

La vision de ces deux corps enlacés, à l'érotisme exacerbé, trouble profondément le prélat à cause des contraintes morales rattachées à sa position, mais aussi à cause de l'effet de miroir qui force la reconnaissance de son propre désir, étouffée depuis si longtemps.

C'est aussi le corps de deux amoureux qui les unit dans la pièce alors que, piégés, ils décident d'unir leur destinée en avalant les alliances destinées au mariage de Simon :

« SIMON, *présentant ses alliances à Vallier* : Tiens, c'est mes alliances. *Vallier en prend une. Il l'avale en grimaçant. Simon fait de même* » (LF, p. 120). Enfin, lorsque Simon met le feu au grenier pour que leur amour soit célébré par le feu, Bilodeau les retrouve

« enlacés, agonisants » (*LF*, p. 123) et il ne sauve que Simon, laissant Vallier périr. Dans le film, c'est Bilodeau qui met le feu au grenier pour se venger, avant de se raviser et de sauver Simon, ce qui fait dire à Belzil que : « le film estompe un motif essentiel de l'œuvre dramatique, qui est l'immolation de l'amour » (Belzil, 1997, p. 176), pour le remplacer par la violence de la société hétéronormative contre les désirs marginaux. La mort de Vallier demeure, comme la douleur de Simon. Bilodeau tente bien, à la fin de la pièce et du film, de sublimer son crime par la mort, mais il n'a pas la force de se tuer lui-même et son ultime demande à cette fin lui est refusée :

« MONSEIGNEUR BILODEAU : Maintenant, que mon destin s'accomplisse; que des mains d'hommes me tuent. (*Les autres acteurs le menacent également d'un poignard. Il déboutonne sa soutane.*) Tue-moi! Tue-moi! » (*LF*, p. 124).

La violence physique dont les sujets queer du discours sont les victimes est lourde de significations pour les sujets spectateurs queer. L'intensité qui la caractérise et l'étendue réduite de son application (la surface du corps) rendent la violence foudroyante et force un point de vue électif qui focalise l'interprétation de la violence comme une mise en garde contre l'homophobie ambiante et la fragilité des acquis sociaux des minorités sexuelles. C'est aussi un rappel historique de l'évolution de la répression contre les queer (du moins au Québec et au Canada) et le point de départ d'une réflexion (et peut-être d'une mobilisation) pour lutter contre les régimes qui tolèrent ou encouragent ces formes de sanctions. Enfin, par le lien corporel qui unit les sujets du discours aux sujets spectateurs queer, c'est à une expérimentation du deuil et de la douleur que le spectateur queer est confronté, deux états qui ont façonné l'émergence des communautés queer et de leurs sujets.

Le corps proprioceptif queer occupe le double statut d'organe percevant et de surface d'inscription des discours, hégémoniques et autres. La violence dont il est parfois l'objet l'inscrit dans un champ de présence très réel qui replie l'environnement sur le sujet percevant et prévient toute distanciation face aux actes ressentis. La sensibilité du sujet du discours est ainsi poussée à son maximum, laissant des séquelles profondément ancrées autant dans la chair que dans l'esprit.

Un corps par procuration

L'hybridité du corps queer se manifeste dans la transformation de sa présence charnelle entre l'espace de la scène et celui de l'écran cinématographique. L'homophobie issue des contraintes hétéronormatives s'organise autour des représentations du désir et de l'érotisme qu'elle associe inévitablement au corps queer. Au théâtre, ce corps est offert avec pour seule médiation l'espace-temps de la fiction qui trace le fossé mouvant qui sépare la réalité du spectateur de celle du récit. Le corps queer et ses transformations, ses affections ou ses agressions représentées dans l'espace scénique visent à connecter le spectateur avec ses propres réactions somatiques. Le corps vécu du sujet du discours transmet ses interprétants au corps du sujet spectateur par une réciprocité charnelle; les tensions plus idéelles suscitées par les attentes liées aux discours du genre ou l'inéluctabilité matérielle d'un hôte viral sont portées par le corps du comédien et le discours qu'il tient. Le corps du sujet du discours est doublement vécu dans l'instant par l'acteur et le spectateur.

Au cinéma, cette hybridité est véhiculée par la double nature de l'image filmique : l'objet représenté et l'acte de la représentation sont une seule et même chose et cette dualité crée une impression d'engagement fictionnel très forte chez le sujet spectateur.

Même si le corps n'est plus que jeux d'ombres et de lumières, son immatérialité provoque une suture entre l'espace de la représentation et celui de la réalité. Le corps queer issu d'une pièce qui le concevait comme un objet de chair devient un hybride multidimensionnel lorsqu'il est transposé dans un récit filmique, intégrant une dimension de la réalité qui déborde le cadre de l'écran de façon subtile mais notable.

L'hybridité se traduit donc par des traces du corps théâtral, du corps en performance, dans l'espace du film, et les œuvres du corpus révèlent les difficultés que constitue la performance du genre, de l'érotisme et d'un désir hors norme pour les sujets du discours. Dans *Poor Super Man*, Shannon se heurte à l'impossibilité de voir son corps s'accorder parfaitement à la performance de genre qu'elle a adoptée – l'équilibre qu'elle recherche n'est jamais atteint à cause de la fragilité du corps qu'elle tente de modifier. Le film reconduit cette séparation entre les désirs de la performance et leur réalisation en accordant à Shannon la même place que la pièce. L'hybridité de la performance du corps transsexuel est donc reconduite par le médium filmique, bien que l'illusion de la performance puisse perdre un peu de sa force à cause de la plus grande sensibilité de la caméra aux détails physiologiques du genre effacé.

Le corps du travesti passe de l'espace scénique à l'espace cinématographique selon différentes combinaisons. Contrairement au personnage de drag queen de *Love and Human Remains*, qui fait des apparitions ponctuelles pour exposer la performance de genre dans l'espace public, plusieurs personnages travestis occupent un rôle central. Queenie gagne énormément en intensité et en étendue dans l'adaptation de *Fortune and Men's Eyes*, amenant sa performance de genre à un niveau supérieur qui inclut érotisme, désir et subversion. Le personnage du film profite de l'éclatement de l'espace pour nouer

des relations plus variées qui lui permettent d'établir des allégeances changeantes, pour reprendre l'expression de Dickinson. L'hybridité du corps de Queenie est pleinement exacerbée lorsque la caméra filme son dénuement et son impact sur les différents spectateurs qui en sont témoins. Cette hybridité positive marque une étape importante dans la représentation du corps queer dans le cinéma canadien.

Hosanna trouve quant à elle dans *Il était une fois dans l'Est* une hybridité inversée qui met l'accent sur la construction de son identité queer plutôt que sur le dépouillement qu'elle vit dans la pièce. Les signifiants du corps travesti y perdent au change puisque l'humiliation seule est communiquée au spectateur et que la révélation du clivage sexe/genre exposée à la fin de la pièce n'a pas lieu. S'il est indéniablement fascinant de voir Hosanna se transformer et s'y complaire, le film ne parvient pas à projeter le spectateur sur le corps travesti d'Hosanna comme la pièce le fait en leur faisant partager un espace-temps commun. Sur pellicule, le travesti joue alors que sur scène, il vit. L'hybridité corporelle de l'adaptation est négative.

Dans *Les Muses orphelines*, Favreau s'assure que tout indice de travestissement soit gommé au profit de la seule dimension du déguisement, ce qui confère une charge négative à l'hybridité corporelle de Luc. Dans les autres œuvres, le déguisement joue des rôles variés. Dans *Me*, il vient discréditer le désir et la sexualité d'Oliver en faisant de lui un personnage théâtral perdu dans l'univers cinématographique, un Pierrot qui jure avec l'atmosphère mise en place dans le film. Son corps perd toute légitimité et devient littéralement un pantin dans l'univers de Terry. Il finira par s'en débarrasser, tout simplement. Le film confère aussi une hybridité négative au déguisement de Chris dans *The Last Supper*. La danse est un art de la performance que Roberts parvient

difficilement à transposer à l'écran avec beaucoup de conviction. Si l'effet du masque dans la pièce est de permettre à Chris de transcender son corps momentanément avant de le quitter, une étrange impression de malaise surgit dans le film lorsque la chorégraphie, platement filmée, parvient difficilement à provoquer un sentiment de cohérence. Le corps malade et malmené devient, comme celui d'Oliver, transformé en objet qui semble signifier autre chose que la corporalité inscrite dans la pièce.

Dans *Les Feluettes*, toutefois, le déguisement sert le propos de plusieurs façons et le film les représente de façon très adroite. Les changements de costumes, qui marquent les niveaux diégétiques, servent aussi à opérer les transitions spatiales et temporelles. Tous ces atours convergent vers les corps nus et hautement érotiques de Simon et Vallier, debout dans la baignoire, en train de s'embrasser et de se dire leur amour. Si la scène théâtrale crée un sentiment de présence très fort, il demeure que le spectateur sait que les comédiens jouent l'érotisme et que la suspension de la croyance peut annuler le transfert de stimulation. Le voyeurisme propre au cinéma donne à l'érotisme des deux jeunes hommes une couche signifiante supplémentaire attribuable à l'investissement dans la fiction. *Lilies* parvient à créer une hybridité corporelle queer positive grâce à son exploration franche et directe du désir queer, ce que le spectateur avide de reconnaissance ne pourra s'empêcher de ressentir dans sa propre chair.

Le corps du sida est un corps doublement inquiétant puisque son infection et sa contagion sont intimement liées à la sexualité et au désir. Sal, dans *Love and Human Remains*, semble bien tirer son épingle du jeu, ce qui contredit le pessimisme de la fin de la pièce. Par son incarnation et sa vision qui laisse place à l'espoir, le film offre une hybridité corporelle positive du corps porteur du virus. La maladie évolue toutefois vers

des stades plus dévastateurs dans les deux autres pièces et films. Dans *Leaving Metropolis*, le corps de Shannon ne semble pas souffrir outre mesure des effets de la maladie, sinon pour une perte de cheveux attribuable à la biopsie crânienne qu'elle subit. Son corps malade n'occupe pas une place aussi importante que dans la pièce, où les dysfonctions se font nombreuses et débilitantes et où la distance entre scène et salle permet de connecter avec le corps en général en faisant fi de certains détails. Un maquillage trop lisse et de gros plans mal choisis empêchent le sujet spectateur de ressentir dans son corps la dégénérescence du corps séropositif. Cette hybridité négative atténue un peu le découragement et l'impatience ressentis dans la pièce. Dans le cas de *The Last Supper*, toutefois, l'hybridité est multipliée par la présence du corps émacié, marqué et fatigué de Ken McDougall. Le sujet spectateur est aspiré par l'effet de prison-vérité du cinéma et la douleur et la tristesse s'inscrivent dans sa chair avec une puissance à laquelle il est difficile d'échapper.

La violence qui est faite au corps queer vise à empêcher les signifiants du désir et de l'érotisme de se manifester, à les supprimer de toutes sortes de manières. Dans *Les Muses orphelines*, le texte réussit cette fois à ajouter une hybridité positive à la représentation de Martine dans la version filmique. Le refus du contact corporel que Martine doit endurer dans la pièce est rompu par la connivence d'Isabelle et sa dénonciation de l'homophobie de Catherine. Si la violence du refus est conservée, elle prend une signification additionnelle grâce à l'ajout de cette dimension. Les scènes représentant les violences de l'adolescence perdent quant à elles beaucoup de leurs signifiants lors de l'adaptation. Dans *Mambo Italiano*, le choix de l'analepse force le cinéaste à utiliser un autre acteur (plus jeune) pour représenter Angelo à l'école

secondaire. Le sujet spectateur tente de procéder à une seconde identification corporelle qui échoue à cause de la rapidité de l'épisode représenté et de son caractère comique.

Dans la pièce, la tension liée à la remémoration des événements par Angelo devant sa famille suscite un effet puissant chez le spectateur qui n'a pas à rompre le lien corporel qui l'unit à l'acteur sur scène. La continuité corporelle rompue dans le film donne lieu à une hybridité négative. Pour Hosanna, l'hybridité négative s'explique simplement par l'absence de référence à la période pubère dans *Il était une fois dans l'Est*.

Les Feluettes et *Lilies* usent du corps queer de manière assez similaire. Ce corps qui désire, qui aime et qui irradie est soumis à la violence du fouet et de l'emprisonnement afin de préserver l'ordre hétéronormatif que les citoyens de Roberval refusent de voir compromis. L'hybridité est donc équivalente dans les deux œuvres, même si les raisons qui mènent à l'incendie qui tuera Vallier sont différentes. Les deux interprétations possibles, qui répondent à des impératifs politiques dans un cas et romantiques dans l'autre, viennent proposer des lectures d'une force équivalente. Dans le cas de *Fortune and Men's Eyes*, le corps est mis en scène de telle façon qu'il est toujours exposé à la violence qui couve dans le pénitencier. Émeutes, viols, sautes d'humeur : tout est propice à des manifestations violentes qui mettent les corps à l'épreuve. Les viols suggérés dans la pièce sont montrés dans le film, de même que les corps à corps qui visent à prendre le contrôle de l'Autre. Les corps sexuels, qui violent et qui sont violés, sont au centre du film *Fortune and Men's Eyes* et rappellent que tous les détenus sont soumis au même régime, qu'ils se trouvent à un bout ou l'autre du spectre des abus. Cette hybridité positive, si elle renforce des événements aux significations troublantes, place le corps queer au centre des luttes de pouvoir, tel que John Herbert le concevait.

Le corps queer, comme ce chapitre l'a montré, offre au sujet queer à la fois un canevas sur lequel inscrire son identité et un véhicule pour inscrire la performance dans son environnement. Ces tentatives de réécrire les catégories du sexe et du genre sont souvent entravées par des éléments du récit et parfois par les choix faits par les cinéastes lors de l'adaptation. Le corps queer demeure toutefois un signifiant exceptionnel pour exprimer les tensions du système hétéronormatif, ses points faibles ainsi que les zones où il contre-attaque pour maintenir son hégémonie sur les sujets queer. Le corps queer sur scène et sur pellicule véhicule ses signifiants en suscitant un rapport au corps différent chez les sujets spectateurs, mais la reconduction des signifiés lors de l'adaptation dépend plus souvent de la sensibilité et des buts des adaptateurs.

Chapitre six

La langue

« SHANNON : Maybe fag and lesbian aren't nouns.
Maybe they're verbs. »
Poor Super Man

Bien que toutes les sections de cette thèse soient basées sur une analyse de la langue utilisée par les auteurs (et comprise par les lecteurs/spectateurs) pour conceptualiser l'espace, le temps ou le corps, ce dernier chapitre se propose de porter une attention toute particulière aux manifestations du langage. Il sera question du langage, le système général qui permet l'expression et la communication, mais surtout de la parole, le langage en action tel qu'il est exploité dans les œuvres du corpus. En effet, au-delà des relevés syntaxiques ou lexicaux, ce sont plutôt les modalités de l'énonciation qui seront l'objet d'une attention particulière. La parole en acte, fondamentale à la structure en dialogues des pièces et des films qui constituent le cœur de cette étude, éclaire les liens qui unissent les personnages; ces liens tissent les relations que les personnages queer entretiennent non seulement avec les autres membres de leur communauté ou avec la société hétérosexuelle en général, mais ils sont également intimement liés à la façon dont les personnages sont en interactions avec leur monde intérieur, comment ils dialoguent avec leur identité.

Si le langage sert de clé d'accès à la compréhension de l'impact des notions spatio-temporelles et corporelles sur la formation de l'identité des sujets queer, il demeure primordial d'étudier l'impact du langage lui-même sur la formation de l'identité et sur son

expression. Il existe un foisonnement d'écrits qui traitent de la langue, du langage et de leur importance pour les minorités sexuelles, comme en témoigne la bibliographie électronique très complète de Ward (2007). La lecture d'une sélection de ces ouvrages permet d'observer deux grands axes d'analyse qui contribuent à la formation des imaginaires sociaux propres aux communautés queer : l'un, plus concret, étudie des situations langagières particulières et est fortement ancré dans une optique sociohistorique; l'autre, plus philosophique, considère le langage en tant que phénomène transdisciplinaire afin de le mettre en relation avec d'autres thèmes liés à la théorie queer.

De nombreux recueils de textes font leur apparition à partir des années 1990, permettant de réunir des chercheurs qui proviennent de différentes disciplines et qui partagent un intérêt certain pour le langage et les liens qu'il entretient avec l'homosexualité (Leap, 1995; Livia et Hall, 1997; Leap et Boellstorff, 2004). Ces ouvrages, qui ratissent large, accordent une place importante aux études de cas qui tentent de relever les spécificités d'un langage gai en adoptant souvent une approche anthropologique. Ces articles ont pour conséquence de figer dans le temps et l'espace le langage utilisé par les sujets étudiés, participant ainsi à la formation d'une mémoire collective à la fois locale et globale. C'est dans cet esprit que Leap (2004) tente de comprendre comment les sujets queer de Cape Town se forgent un sentiment d'appartenance ou que Boellstorff (2004) analyse le langage des gais indonésiens afin de comprendre leur désir de se démarquer et de s'identifier. Les recherches de Baytan (2000) trouvent elles aussi leur place dans ce paradigme alors qu'il tente de comprendre quel rôle joue le langage dans la triple identité inhérente aux gais d'origine chinoise vivant aux Phillipines. Ces études très ciblées ont pour but principal de documenter des usages

linguistiques et de laisser une trace qui permet de suivre l'évolution du langage (et de ses contraintes) dans un milieu donné; leur contribution au développement d'une théorie du langage des minorités sexuelles demeure toutefois limitée.

D'autres études, qui visent également à mieux cerner comment le langage est un vecteur de l'oppression des sujets queer, trouvent leur objet d'analyse non pas dans une location géographique particulière, mais plutôt dans un type de discours spécifique. Le milieu religieux semble propice à de nombreuses analyses linguistiques : Moon (2005) explore comment des communautés religieuses séculières qui ont des visions opposées de l'homosexualité utilisent les mêmes stratégies pour créer des « histoires émotives » (Moon, 2005, p. 328) qui encadrent les réactions possibles face à l'homosexualité. La douleur causée par l'homosexualité (ou l'homophobie) est posée comme un absolu indiscutable, permettant aux membres de ces Églises d'accueillir les homosexuels pour atténuer leur douleur (et ainsi se conformer aux valeurs chrétiennes). Cobb (2006), quant à lui, se penche sur les discours haineux qui émanent des Églises conservatrices pour mieux relever les stratégies de résistances qui en émergent, comme la possibilité de se constituer comme groupe ostracisé à cause de la haine des discours religieux (Cobb, 2006, p. 13). Le filon religieux n'est toutefois pas le seul à être exploité. Kitzinger (2005) par exemple se concentre sur les utilisations de la sexualité dans les conversations entre hétérosexuels pour montrer comment l'hétéronormativité est mise en place par l'intermédiaire du langage.

Enfin, certaines études parviennent à étudier des cas spécifiques du langage et à les lier à des problématiques plus générales, tentant ainsi de créer un pont entre des utilisations particulières du langage et d'autres caractéristiques socioculturelles des

communautés gaies et lesbiennes. L'étude de Leap (1996) sur l'anglais des hommes gais marque un jalon important dans les études sur le langage : il met l'accent sur l'appropriation du langage dominant (*queering*) et rappelle que c'est par le langage que les sujets queer parviennent à définir leur existence dans leurs propres termes (Leap, 1996, p. 163). Bien que les notions de coopération, d'action, de lieu et de public soient applicables à tous les locuteurs d'une langue, il montre comment les hommes gais dépendent de la maîtrise de certaines manières de s'exprimer pour se reconnaître et se protéger. Les travaux de Higgins (2004) offrent quant à eux un regard incisif sur la situation linguistique qui prévaut à Montréal. Il se concentre sur les interactions entre francophones et anglophones dans la communauté gaie montréalaise pour démontrer comment les barrières linguistiques s'effacent devant l'expérience commune de l'homophobie institutionnalisée (Higgins, 2004, p. 96). En mettant l'accent sur les énoncés plutôt que sur les structures grammaticales, il montre comment le sens de la communauté est généré et maintenu par des *communautés discursives* (Higgins, 2004, p. 77). Au-delà des listes lexicales et grammaticales, Leap et Higgins essaient de démontrer comment le langage, avec toutes les complexités qui découlent des contextes de son utilisation, est essentiel à la compréhension de la cohésion communautaire et à l'émergence d'une part de subjectivité commune sur laquelle peuvent se bâtir les fondations mouvantes des communautés queer.

Alors que les ouvrages précédents s'appliquent à relever et mettre en contexte des situations de communication particulières qui, d'une certaine façon, expliquent le monde tel qu'il est vécu, d'autres écrits s'intéressent à la façon dont le langage est un outil de création du monde. Les utopies véhiculées par le langage participent à l'élaboration de

l'environnement tel que les sujets souhaitent le vivre, un projet d'abord individuel qui trouve sa force au contact de l'autre. Ellis (2005) note que sa pratique de psychologue psychanalytique auprès de lesbiennes lui a permis de voir les limites (hétéronormatives) du langage qui les empêchent de bien expliquer leur réalité. Ces femmes se servent plutôt du langage pour créer, avec leurs propres mots, le monde qu'elles habitent, mettant de l'avant les décalages et les différences qui les constituent en tant que sujets.

L'aspect performatif du langage se retrouve dans de nombreux travaux, Livia et Hall le plaçant au centre de l'introduction de leur recueil (1997b). Pour elles, les performatifs sont représentatifs de tous les énoncés, de l'acte de parole même (Livia et Hall, 1997b, p. 13). Elles avancent également que le langage queer (qu'elles nomment *queerspeak*) est un phénomène intentionnel qui utilise les mêmes structures que l'ironie (Livia et Hall, 1997b, p. 14). Pour Butler (1997) aussi le langage est foncièrement performatif : c'est un acte corporel sans lequel notre rapport essentiel pour nous définir à l'autre est inexistant. Elle montre par exemple comment les discours haineux, par leur aspect performatif, mais aussi par leur recours à la citation, positionnent les sujets queer en êtres subordonnés. La citation fonctionne toutefois dans les deux directions et Butler (1997, p. 27) l'utilise pour responsabiliser le locuteur face à ce qu'il exprime. C'est précisément, selon Harvey (2002), cet usage que le langage fait de la citation qui est caractéristique du langage des queer. C'est par l'analyse du *camp* qu'il montre comment les différentes façons de citer (textes culturels, réflexivité du langage, féminité) n'ont d'autre but que de créer une sémiose queer qui offre un regard critique sur la sémiose hétéronormative (Harvey, 2002, p. 1162). La citation permet alors de déstabiliser la mainmise des discours genrés dominants et de générer la signification autrement que par l'entremise des moyens

largement utilisés (Harvey, 2002, p. 1163). La performativité et la citation sont deux aspects du langage qui permettent d'inscrire la subjectivité des locuteurs dans le discours ainsi que leur rôle actif dans son élaboration : c'est un outil de résistance et de réappropriation.

Nommer le désir, s'imaginer une communauté sexuelle

Il se dégage de ces deux grandes tendances analytiques une forme hybride d'observation du langage qui donne au contexte d'utilisation une importance primordiale. Ainsi, les deux avenues de recherche identifiées par Zwicky (1997) ne doivent pas être traitées séparément : les biais systémiques ne peuvent être appréhendés qu'en tenant compte des usages spécifiques des locuteurs queer. Une fois hybridées, ces approches permettent de considérer les communautés queer comme étant « homogénéisées », pour utiliser l'expression de Barrett (1997). Selon lui, la particularité des communautés queer serait d'avoir la conscience d'être socialement construites et par le fait même de ne pas prendre la notion de communauté comme allant de soi (Barrett, 1997, p. 191). Il propose d'utiliser le langage pour observer les liens qui se tissent et se défont entre les notions de communauté et d'identité en mettant l'accent sur les contextes d'utilisation, essentiels pour éviter la normalisation idéalisée d'un langage gai (Barrett, 1997, p. 196). Cette mise en garde contre la réification du concept de communauté est également exprimée par Kulik (2000, p. 266) lorsqu'il appelle, après avoir écumé la littérature sur le langage queer, à une redirection de la recherche vers le langage du désir. Pour lui aussi, le contexte d'utilisation ou les « pratiques sémiotiques ancrées dans la culture » (Kulik, 2000, p. 273, ma traduction) doivent être au cœur des recherches :

« Le désir de reconnaissance, d'intimité et d'épanouissement érotique n'est pas en lui-même particulier à un certain type de personne. Ce qui est spécifique pour

différentes personnes est l'objet de leur désir et les façons dont ces désirs s'expriment de manière culturellement codée » (Kulik, 2000, p. 273, ma traduction).

Pour Kulik, le plus grand avantage de ce nouveau point de vue serait l'émergence d'une théorie du désir qui utiliserait le langage comme outil d'analyse. Boellstorff et Leap (2004) tentent, dans l'introduction de *Speaking in Queer Tongues*, de développer cette idée. Eux aussi souhaitent mettre l'accent sur les contextes d'utilisation, mais ils tentent toutefois de nuancer la possibilité de rendre compte du désir de façon précise : tout comme le langage, le désir n'est pas un système fermé, un objet dont les contours sont fixes ou stables. C'est un système ouvert qui subit l'influence de la culture dans laquelle il s'exprime (Boellstorff et Leap, 2004, p. 10). Ils proposent plutôt l'idée de culture sexuelle, empruntée à Herdt (1997), pour étudier le langage queer en contexte et ainsi mieux comprendre son usage, son impact et les significations particulières qu'il parvient à véhiculer :

« Les cultures ne sont pas des constructions unies, organiques, homogènes, mais sont plutôt liées de près à des structures plus larges de pouvoir et d'inégalité, de même qu'à d'autres composantes de l'économie politique » (Boellstorff et Leap, 2004, p. 12, ma traduction).

Ils appellent donc à une étude globale des faits langagiers (grammaire, discours, production) pour exposer les tensions entre politiques sexuelles et désirs sexuels, de même que l'effet de ces tensions sur la compréhension de sa propre sexualité par le sujet queer (Boellstorff et Leap, 2004, p. 13).

Le langage retrouve de cette façon toute sa force évocatrice, diluée auparavant par une scission : pour certains, il ne sert qu'à commenter la réalité qu'ils observent alors que pour d'autres il est l'outil même par lequel cette réalité se construit. L'approche globale qui émerge de la dernière décennie offre de réunir ces deux points de vue dans une grille

interdisciplinaire hybride (alliant linguistique et sciences humaines) qui, au-delà de l'explication ou de la création du monde, permet de rendre compte du mouvement des subjectivités queer, de leur construction par le langage et du rôle de celui-ci dans l'émergence et la pérennité des communautés sexuelles. Si le contexte sociohistorique revêt une importance primordiale, il n'empêche en rien la comparaison de différentes communautés afin de relever les rôles de la langue à l'intérieur de ces groupes construits autour du désir, de la sexualité et de l'identité.

Prendre la parole, prendre position

Afin de bien cerner les mécanismes langagiers qui aident à comprendre la formation des identités queer soumises ou résistantes à l'hétéronormativité, l'analyse se divisera en trois parties qui ont trait à différentes situations de communication et qui vont du plus personnel au plus social. Il sera premièrement question du rapport à soi que la langue permet de créer chez les sujets queer. Si le langage comporte dans sa structure même des obstacles à la formulation de la subjectivité queer, le seul fait de trouver des mots et des manières pour se dire et pour comprendre sa différence revêt une importance primordiale pour l'avènement d'un sentiment identitaire distinct de l'hétéronormativité. Ce sont donc les mots utilisés par les personnages queer pour se décrire eux-mêmes qui feront l'objet d'une attention particulière. Les positions d'énonciation et les modalités du discours porté sur soi permettront de relever les caractéristiques de la langue réflexive et d'analyser comment l'utilisation de cette langue permet aux sujets du discours de mieux se définir.

Une fois que le contact avec soi est établi et que la différence est reconnue vient le moment de mettre cette différence en mots pour l'autre. Le décalage identitaire ressenti par rapport à la norme se manifeste, comme le mentionne Kulik, par tout ce qui « rend la

sexualité sexuelle – à savoir les fantasmes, le désir, la répression, le plaisir, la peur et l'inconscient » (Kulik, 2000, p. 270, ma traduction). Le sujet du discours doit exprimer ces états d'esprit aux autres sujets queer afin qu'ils puissent reconnaître le désir qu'il porte en lui. Le langage devient le véhicule de cette communication du désir et, en même temps, de la reconnaissance par l'autre des liens qui les unissent. Plus particulièrement, c'est dans cet échange avec autrui que la performativité et la citation surgissent, créant un espace où la coopération peut lier deux sujets distincts et combattre l'effacement. Le désir et la sexualité, une fois mis en mots pour l'autre, sèment les germes de l'emboîtement identitaire nécessaire à l'esprit communautaire. Les sujets du discours, en projetant la langue vers l'autre, tentent une prise de contrôle sur le monde qui les entoure.

Enfin, le langage n'est pas seulement l'apanage des sujets queer : ils ne peuvent pas contrôler toutes les situations énonciatives. Les mots, qui proviennent aussi de la société hétéronormative, sont souvent porteurs dans le corpus de nombreuses contraintes qui visent à régulariser le désir et l'identité des sujets *déviants* de la norme. La coercition que le langage met en place rappelle que les sujets queer sont toujours-déjà soumis aux systèmes d'énonciation et que malgré les espaces sécuritaires qu'ils parviennent à dégager pour eux et leurs pairs, ils demeurent en position de subordination. Les discours haineux qui proviennent de groupes organisés sont de toute évidence un exemple de violence, mais l'injure proférée par un individu investi de l'autorité de son statut hétéromajoritaire (réel ou non, les sujets queer pouvant utiliser les mêmes injures contre d'autres sujets queer) cause tout autant de mal. La subordination des personnages est également mise en scène par la performativité du mensonge dont les mots faux ont pour effet de tromper et de garder dans l'obscurité. Le mensonge est parfois proféré par les sujets queer pour se

protéger, augmentant la perception générale de leur duplicité et de leur sournoiserie, ou encore il est utilisé par les sujets hétérosexuels pour tromper les sujets queer qui ne méritent pas la vérité. Enfin, et c'est peut-être là la plus grande violence langagière à toucher les sujets queer, on les contraint au silence en leur refusant le droit de parole et l'expression de leur subjectivité. Cette négation de la capacité des sujets à se défendre ainsi que la mise en doute de la validité de leur parole les mènent à remettre en question leur accès légitime au langage et, par le fait même, les fondements de leur subjectivité.

Ces trois points de vue (la langue pour soi, la langue vers l'autre et la langue contre soi) broseront un portrait multidimensionnel du rôle du langage dans l'élaboration des subjectivités queer et dans leur regroupement en communautés liées autour du désir.

La langue pour soi, ou les mots pour se dire

Alors que le chapitre 3 explorait le *coming out* sous l'angle de la rupture temporelle, il est également nécessaire de prendre en considération les mots choisis par les sujets pour exprimer leur différence. Zwicky (1997, p. 22) note avec justesse en parlant de l'anglais qu'il existe plusieurs mots qui se rapportent à l'orientation sexuelle et que pratiquement chacun d'eux fait l'objet d'un débat public quant à sa pertinence. Bien que cette remarque s'applique aussi au français qui a ajouté à son lexique un bon nombre de termes anglophones, il semble que ce soit les auteurs anglophones du corpus qui traitent le plus directement cette difficulté qu'ont les personnages à trouver les mots appropriés pour s'expliquer leur désir et leur sexualité. Plus particulièrement, certains sujets du discours semblent craindre le caractère irréversible du nom qu'ils choisissent et ne peuvent se résoudre à l'utiliser pour parler d'eux-mêmes, alors que pour d'autres se nommer de

différentes manières permet de réclamer le droit à l'auto-identification et les rassure face au nom qui les désigne.

Dans *Mambo Italiano*, le langage joue un rôle important pour tous les personnages. Les parents d'Angelo et Nino, immigrants de première génération, parlent avec un fort accent italien qui se retrouve aussi dans la syntaxe de leurs phrases. Nino et Angelo, qui ont quitté le foyer familial et le quartier italien utilisent un anglais qui est beaucoup moins teinté d'italianismes. De plus, les deux hommes vivent en anglais dans une ville fortement identifiée à son caractère francophone, ce qui accentue encore leur statut linguistique à la fois extérieur et intérieur à leur double ancrage géographique. Ce sont d'ailleurs les tentatives d'identification de Nino et Angelo qui nous en apprennent le plus sur les difficultés qu'ils rencontrent lorsqu'ils tentent de se nommer. Alors qu'ils sont chez eux et que la parade gaie passe dans la rue en bas, ils laissent entrevoir certains signes de leur homophobie intériorisée en créant une distinction entre eux, qui ne savent pas comment se dire et qui jouent la carte de la non-identification, et les queer de la parade, qui acceptent leur identité :

« ANGELO, *with disgust* : Look at them. Parading down the street half-naked. Drag queens, drag kings, transvestites.

NINO : Fags!

ANGELO and NINO tongue-kiss » (MI, p. 16).

L'épithète *fag* ne semble s'appliquer qu'aux autres, mais la didascalie montre au lecteur/spectateur que la résistance des deux amoureux n'est que langagière alors que leur corps envoie un autre message. Ce paradoxe renvoie à la réplique qui ouvre ce chapitre et qui demande si les mots utilisés pour décrire les sujets queer doivent être utilisés comme noms (relatifs à l'identité) ou comme verbes (ayant trait au comportement). Alors que pour Nino il devient évident qu'il refuse l'identité queer même s'il a des relations avec des

personnes de même sexe que lui, Angelo trouve difficile de séparer identité et comportement.

C'est lors du souper visant à leur trouver une copine que le conflit autour de l'acte de nommer se dessine le plus clairement. Nino refuse qu'on lui accole le nom de queer; en fait, il ne peut même pas se résoudre à le prononcer et amène Angelo à le faire :

« NINO : Angelo... I never really was...
ANGELO : You never really were what?
NINO : You know.
ANGELO : Gay?
NINO : Yeah » (*MI*, p. 81).

Nino tente par le fait même de nier toute implication dans la relation mutuelle qu'il vit avec Angelo depuis plus d'un an. À deux reprises, Nino (qui se trouve devant sa mère, la famille d'Angelo et Pina, avec qui il a eu une relation sexuelle) sort presque de ses gonds en réaction aux mots prononcés (ou suggérés) par Angelo. La première fois, lorsque la mère de Nino parle de la phase que son fils traverse :

« ANGELO : Phase, again with this phase. Your son is gay! [...] NINO (*ready to pounce*) : You fucking watch your mouth in front of my mother! » (*MI*, p. 80-81).

Puis, un peu plus loin, alors qu'Angelo déploie ses dernières énergies pour arrêter l'effondrement de son monde :

« NINO (*angry, does not want to hear the word, "lover"*) : Shut your fucking mouth! I said I don't want this anymore. *No more!* Understood, Angelo? *Basta!* ANGELO *shakes his head. Nothing makes sense* » (*MI*, p. 83).

Nino menace directement Angelo (il est prêt à la frapper) et essaie de le faire taire ou d'invalider sa parole. En passant du côté de l'hétéronormativité et en répondant aux attentes de sa mère, Nino ouvre un gouffre entre le langage qu'il comprend et celui que parle Angelo. Cette impossibilité de communiquer ce qu'ils sont l'un pour l'autre, l'un et

l'autre, achève de détruire leur relation. Angelo, qui est en mesure de se nommer sans honte, doit battre en retraite. C'est toutefois lui qui résume bien l'importance de se nommer lorsqu'il répond à Anna, qui lui demande pourquoi il a dit à ses parents qu'il était gai : « ANGELO (*quickly*) : Because I didn't want our parents to die not knowing who I really was » (*MI*, p. 115). Il ne s'agit donc pas de simplement partager à ses parents quelle est sa préférence sexuelle, mais bien de leur faire comprendre l'importance que revêt à ses yeux le fait de se nommer comme queer. Angelo ne peut pas être une personne complète, son identité ne peut pas être saisie dans toute son intensité si les termes de son auto-identification ne sont pas clairs et si, par la force de la performativité dont ils sont investis, ils ne trouvent pas la reconnaissance (l'étendue) chez l'autre, le récepteur de cette identification.

Cet inconfort par rapport aux mots qui définissent l'identité ne se limite pas à Nino. Dans *Unidentified Human Remains and the True Nature of Love*, Kane montre les mêmes hésitations lorsque David lui dit qu'il aimerait avoir une relation :

« KANE : I don't think I'm like that.

DAVID : Like what?

KANE : Queer » (*UHR*, p. 104).

Il ne parvient pas à nommer son désir avant d'être questionné plus en avant par David, préférant le terme vague *that* à *queer*, moins équivoque. Il se plie toutefois aux instructions de David qui lui demande de baisser ses pantalons et de se tourner, opérant lui aussi la séparation entre nom et verbe. Même Matt, dans *Poor Super Man*, tente de tracer une ligne claire entre les deux concepts. Il affirme à David être hétérosexuel juste avant de l'embrasser (*Poor Super Man*, p. 102) et il répète à plusieurs reprises qu'il n'est pas queer :

« MATT : I'm not queer » (*PSM*, p. 132);

« MATT : It's the fag thing. Queer. Pansy. Sissy » (*PSM*, p. 133);

« MATT : You think I want people saying I'm a fucking queer? » (*PSM*, p. 147).

Ces précisions surviennent toujours alors que ses actions démentent son refus. David tente de lui faire remarquer les paradoxes de sa position, tout d'abord en notant que ce ne sont que des mots qui lui font peur, mais Matt lui réplique qu'il ne peut pas supporter l'idée que les gens puissent le haïr à cause du nom qu'il se donne. Il demande ensuite à Matt ce qu'il est s'il n'est pas queer (ils sont en train de faire l'amour); Matt, à court de mots, le quitte pour retrouver sa femme. Dans le texte publié de *Poor Super Man*, Brad Fraser insère en exergue un poème de Steven Dyson, *The Transmutation*, qui se termine par : « My name is nobody », soulignant encore la difficulté pour les personnages de trouver les mots appropriés pour décrire ce qu'ils sont, comme si le langage contenait à la fois un excès et un manque de significations queer.

Alors que Nino, Kane et Matt éprouvent de la difficulté à accepter les mots qui pourraient les aider à mieux comprendre les conflits identitaires qui les habitent, d'autres personnages n'ont pas ce complexe. Pour David, dans *Unidentified Human Remains and the True Nature of Love*, il existe plusieurs façons de communiquer le fait qu'il est un sujet queer, souvent très ludique, comme lorsqu'il salue Candy sa colocataire :

« DAVID : Honey! I'm homo » (*UHR*, p. 30) ou lorsqu'il lui demande si elle a annoncé à

son nouveau copain qu'il était gai : « DAVID : You tell this guy I take it in the face? »

(*UHR*, p. 78). Les jeux de mots témoignent, chez David, d'un vocabulaire de l'auto-

inscription varié et d'un imaginaire fertile. Le côté queer de sa subjectivité s'exprime

aisément et sans retenue. D'ailleurs, Jerri et lui ont une conversation toute simple sur le

sujet, qui consiste de quatre répliques qui démontrent comment les deux sont à l'aise avec le sujet de leur identité :

« DAVID : So Candy tells me you're a lesbian.

JERRI : That's right.

CANDY : David.

DAVID : I'm queer myself.

JERRI : I know » (*UHR*, p. 81).

Ignorant l'avertissement de Candy, Jerri et David reconnaissent le statut anodin de leur orientation sexuelle en épuisant le sujet de conversation en peu de mots.

Le besoin de nommer (et les difficultés qui y sont rattachées) tel qu'il est exprimé dans les pièces ci-dessus se trouve aussi dans les versions filmées, mais à des degrés variables. Dans *Mambo Italiano*, par exemple, certaines des répliques ont été coupées : la parade gaie n'a pas lieu, ce qui a pour effet de diluer la dichotomie eux/nous mise en place par la juxtaposition du terme *fag* et du comportement de Nino et Angelo. Toutefois, les mouvements de caméra et le jeu des acteurs lors de la tentative de souper montrent le même refus de la part de Nino et la même incompréhension chez Angelo. Le décor de la maison des parents, qui semble figé dans le passé (par contraste avec celui des deux amoureux, plus moderne), appuie la contrainte à l'hétérosexualité qui pèse sur Nino : la cellule familiale triomphe et la relation hétérosexuelle souhaitée (et déjà consommée) achève de briser les dernières résistances de Nino. Il se détache de l'identité d'Angelo, niant le lien nominal qui les lie.

Les deux films tirés de pièces de Fraser ménagent eux aussi au langage une place équivalente. Kane hésite à s'approprier le nom de queer et David utilise les mêmes noms pour se décrire. Dans *Leaving Metropolis*, enfin, Matt éprouve les mêmes difficultés à nommer sa sexualité. Le film prépare toutefois le spectateur à retrouver Matt à Toronto,

dans *Martin Yesterday*, quelques années plus tard, où il accepte pleinement sa sexualité et où il est capable de la nommer.

Dans *Me?*, cependant, le traitement est radicalement différent dans la pièce et le film. En effet, Oliver, dans la pièce, porte un regard lucide sur lui-même, reconnaissant son statut minoritaire à l'intérieur d'une minorité et utilisant de manière ironique des mots qui ont une connotation fortement négative pour se décrire :

« OLIVER : Well let me tell you Terry. I'm an ugly balding conservative queer, and believe me, whatever the gains in sexual freedom, that ain't never gonna be the fashion » (*Me?* , p. 56).

La chaîne qui fait se suivre laid, chauve, conservateur et queer assure que les termes soient compris dans une perspective d'autodépréciation et non comme une réclamation de qualités considérées comme n'étant pas bien vues dans le milieu gai, généralement plus libéral et orienté vers la beauté. Oliver sait donc ce qu'il est et il tente de convaincre Terry de l'aimer avant qu'il ne soit trop tard. Le film n'utilise pas les mots d'Oliver de la même façon : loin de reconnaître la lucidité d'Oliver face à ce qu'il est, le film renverse l'acte de nommer et transforme les mots en injure. C'est Terry, outré par les avances d'Oliver, qui lui lance ces mêmes mots au visage pour le repousser. L'acte affirmatif de se nommer, même avec des mots négatifs, est donc transformé en injure. Alors que dans la pièce Terry repousse Oliver avec délicatesse (il lui explique pourquoi il ne veut pas de relation avec lui, pourquoi il ne se considère pas gai, il prend le temps de discuter avec lui), sa réaction est beaucoup plus violente dans le film. De plus, le déguisement ridicule dont est affublé Oliver semble lui enlever toute possibilité d'une discussion où la dignité entre en compte. Il s'agit donc d'un changement de point de vue radical au niveau de l'énonciation et de la prise de parole. Le sujet du discours passe de sujet qui se nomme à celui qui est

nommé et insulté, empêchant une résolution positive face à l'utilisation du langage et à la possibilité d'affirmation de l'identité qui en découle. C'est plutôt la déstabilisation identitaire qui est visée, ou simplement un réflexe d'auto-défense de la part de Terry.

Bien qu'il se déroule souvent en présence de l'autre, le geste de se nommer demeure essentiel pour les sujets queer du discours. Non seulement permet-il de recentrer le point de vue et de donner le pouvoir de s'assigner un nom aux personnages, il met en relief l'importance de la perception dans la formation de la subjectivité queer. Les sujets queer ne parviennent pas à accepter leur désir pour l'autre tant qu'ils ne se sont pas dotés d'un nom pour se définir. Ce nom n'est bien sûr pas le garant d'une relation assurée, comme le témoigne la désillusion de David par rapport à l'amour tout au long de *Unidentified Human Remains and the True Nature of Love*, ou le sentiment de solitude panique qui pousse Oliver à déclarer son amour à son meilleur ami, hétérosexuel. Mais il semble tout de même que le nom que les personnages s'assignent leur permette d'échapper à l'hétéronormativité et accepter la différence qui est maintenant la leur. Le nom est un premier jalon important dans le processus de transparence avec l'entourage et une étape pour se libérer des mensonges que la honte de l'identité queer pousse certains personnages à échafauder pour garder leur secret. Bien qu'il soit d'abord prononcé pour soi, le nom aide à clarifier les rapports qui lient le sujet queer à l'autre. Ne pas pouvoir se nommer, ne pas accepter le vocabulaire, c'est changer le degré de présence de l'homosexualité. Elle n'est plus réelle, seulement potentielle et, par le fait même, moins dérangeante.

Les relations spatiales et temporelles auxquelles sont soumis les sujets queer sont perçues en premier lieu par l'intermédiaire du corps vécu, offrant ainsi un rapport au

monde immédiat, peu médiatisé. Une fois cette première mise en contact effectuée, les sujets ont recours à la langue qu'ils possèdent pour interpréter leur position dans leur environnement, pour la rationaliser, la mettre en mots et ainsi mieux la comprendre, mieux la vivre. Cette langue, façonnée principalement pour répondre aux besoins de la société hétérosexuelle, doit être modifiée ou réappropriée afin d'être en mesure de décrire la réalité des sujets queer. Il s'agit donc de faire correspondre l'appréhension de l'environnement avec le langage usuel et de cette manière donner forme aux spécificités de l'identité queer.

Le fait de se nommer met en place, pour les sujets queer, une stratégie englobante qui vise à faire correspondre l'intensité des mots choisis (et leur agencement) avec le grand éventail — la grande étendue — des expériences vécues. Le regroupement de ces expériences permet d'interpréter le monde et son fonctionnement et, de cette manière, être en mesure de s'y positionner avec solidité, d'acquérir un certain contrôle. Pour Angelo et Nino, l'acquisition du langage se traduit par un fossé incommensurable; Angelo, d'un côté, découvre un nouvel univers qui s'ouvre à lui et sa curiosité le pousse à vouloir y entrer alors que Nino, qui sent plutôt son monde familier lui glisser sous les pieds, cède à la peur du changement et se replie dans son microcosme.

Cette tension se trouve aussi dans les pièces de Brad Fraser. David se sent à l'aise avec son identité alors que Kane peine à se nommer dans *Unidentified Human Remains and the True Nature of Love*, une situation qui se trouve reflétée dans *Poor Super Man* où encore une fois David n'a pas peur de se nommer, contrairement à Matt. Angelo et les deux David mettent en place une stratégie englobante qui leur fait voir leur vie par une lunette plus large alors que Nino, Kane et Matt suivent une stratégie particularisante qui

ne reconnaît pas l'intensité du geste de *se nommer* et qui est aveugle aux ramifications qui y sont rattachées. Oliver, dans *Me?*, joue lui aussi la carte englobante, reconnaissant sans ambages que les mots qu'il utilise le décrivent sous un jour défavorable mais complet, une honnêteté qui se retourne contre lui dans le film.

L'acquisition d'un nom donne au sujet queer une reconnaissance de soi qui rend sa présence au monde plus complète, plus réelle. Ce degré de plénitude est inaccessible aux sujets qui refusent leur identité : leur identité queer demeure une potentialité qu'ils ne sont pas prêts à conceptualiser.

La langue pour l'autre, ou dire son désir

Les mots pour se nommer font toujours-déjà partie de la langue à laquelle les sujets queer appartiennent et ils doivent se les réapproprier afin qu'ils cadrent dans les paramètres de leur identité. Cette redéfinition des termes (qui s'accompagne souvent d'un travail d'élimination des connotations négatives qui y sont rattachées) n'est toutefois pas le seul défi que posent les mots pour les sujets queer. En effet, en plus du travail individuel d'autonomination de leur sexualité, les sujets queer doivent également faire l'apprentissage de la mise en mots du désir, c'est à dire non seulement mettre des mots sur ce qu'ils ressentent pour les autres, mais également acquérir les habiletés de communiquer ce désir à l'autre. Cette prise de parole n'est pas facile, les mots de la sexualité et du désir étant marqués par l'usage hétéronormatif véhiculé par la société. L'amour entre deux hommes ou deux femmes semble s'accommoder difficilement des mêmes termes que l'amour hétérosexuel, souvent à cause d'une mise en doute des équivalences par la société hétérosexuelle. Il suffit de penser aux débats qui entourent les unions de couples de même sexe pour replonger dans des rhétoriques qui minimisent la

validité des relations (amoureuses, sexuelles, affectives) entre personnes de même sexe. Les personnages des œuvres du corpus éprouvent cette difficulté à prendre possession du langage quotidien pour partager leur désir.

Une des manifestations les plus évocatrices de cette difficulté à utiliser les mots du langage hétéronormatif survient vers la fin de *Being at home with Claude* et explique en partie le refus de nommer qui habite Yves (Lui) tout au long de l'interrogatoire que mène l'Inspecteur. Tout au long du récit, Yves refuse de donner son nom, il demande qu'on ne nomme pas celui de son amant et il refuse de raconter les événements qui l'ont conduit à lui trancher la gorge. Il témoigne aussi d'une grande confusion, comme s'il lui était difficile, même mentalement, de reconstituer le cours des événements. Maximilien Laroche dit que « le personnage choisit de tourner le dos au monde réel pour se retourner vers le monde des mots, celui de sa propre parole et de ses désirs » (Laroche, 1988, p. 208). Ce n'est que lors de son long monologue final qu'Yves s'insurge contre l'impossibilité du langage à décrire la fusion qui le connectait à son amant lors du meurtre :

« LUI : [...] On peut pas parler de t'ça sans faire moumoune, pis ça m'fait chier. On dirait qu'les mots. Qu'les mots veulent pas. Qu'y sont fesses, usés. Qu'y'a pus moyen d'les crinquer. [...] Vous voyez? Vous voyez, y'a pas moyen. Comment ça s'fait qu'les mots font ça? Sont pas supposés. Hein? Y sont supposés dire qu'est-cé qu'on pense. [...] C'est simp', pourtant : j'le sais qu'est-cé j'veux dire. Comment ça s'fait qu'ça fite pas? » (*BAHWC*, p. 103-104).

Pour Lui, utiliser le langage de l'hétérosexualité pour parler du désir queer fait *moumoune*, c'est-à-dire que tout devient mièvre, que la virilité est absente et que la connexion vécue par les deux hommes ne peut pas s'exprimer clairement. Comme il le dit, le langage s'épuise à essayer de rendre compte du désir des deux hommes et il exprime sa frustration à devoir parler avec des mots qui ne lui vont pas.

Matt, dans la première réplique de *Poor Super Man*, résume bien le conflit qui surgit entre le désir de dire et la possibilité de dire le désir :

« CAPTION : Men.

MATT : It's like I know how I feel – what I want to say – inside, but I don't know how to get it out » (*PSM*, p. 12).

Matt, qui parle des hommes comme l'indication de projection le mentionne, éprouve pour eux certains sentiments qui sont clairs pour lui, qu'il comprend lorsqu'il est seul avec lui-même, mais qu'il ne parvient pas à communiquer parce qu'il pense que les mots qu'il connaît déjà ne seront pas appropriés. Quelques répliques plus loin, Violet, sa femme, continue la réflexion sur le langage en parlant de l'amour et des difficultés de communiquer universelles qui y sont rattachées : « CAPTION : Love. VIOLET : It's like we're all speaking different languages and we only understand every third or fourth word » (*PSM*, p. 13). En ce qui a trait à l'amour, Violet nous dit que la communication est nébuleuse et qu'il faut tenter de reconstituer ce que l'autre tente de nous dire avec bien peu d'information. Il est possible de comprendre dans ces deux répliques que l'amour entre hommes pose une double difficulté sur le plan de l'énonciation : prisonnier d'un langage qui ne peut pas exprimer les sentiments de façon adéquate et partie intégrante d'un discours sur l'amour qui n'est jamais facile à établir, l'amour queer n'est pas aisé à dire. Comme nous l'avons vu plus haut, Matt éprouve ces difficultés tout au long de la pièce et du film, mais le film ne donne pas à entendre ces réflexions sur le langage en ouverture, privant le spectateur d'une mise en contexte importante par rapport à l'expression du désir. Matt paraît moins désemparé dans le film, seulement hésitant à endosser une identité par peur et lâcheté. La pièce, en contextualisant plus profondément l'aliénation que Matt ressent face au langage, donne une image plus complexe de sa

détresse et crée un lien entre le spectateur et le personnage qui s'explique par leur expérience commune face à un langage récalcitrant.

Dans *UHR*, David et Candy vivent une situation similaire à celle de Matt et Violet sur le plan du langage. Ils ont déjà eu une relation amoureuse et Candy tente de clarifier les sentiments de David à son égard :

« CANDY : Do you love me?

Pause.

DAVID : That's not the right word » (*UHR*, p. 46).

Encore une fois, il semble que les mots ne puissent pas tout dire, qu'ils sont incapables de toutes les nuances que les sujets queer aimeraient leur voir véhiculer. David se plaint d'ailleurs que le mot n'est pas le bon, mais il n'est pas en mesure d'en fournir un meilleur ou de spécifier à Candy quelles nuances doivent y être apportées. Dans le film *Love and Human Remains*, la scène se déroule alors que David zappe d'une chaîne de télévision à l'autre et parle des sentiments passés et non de ceux du moment :

« CANDY : Were you in love with me?

David frowns as he watches the movie. He doesn't like this sort of conversation.

DAVID : That's not the right phrase » (*LHR*, p. 36).

Encore une fois, c'est la façon de dire qui est mise en cause, bien que l'on passe du niveau lexical à celui de la phrase et que David soit encore une fois incapable de fournir une locution ou une structure grammaticale qui pourrait exprimer les choses comme il les conçoit. Cette désillusion par rapport au langage finit par avoir raison de David qui répète à plusieurs reprises, au cours de la pièce et du film, qu'il ne croit pas en l'amour, qu'une telle chose n'existe pas. Cette amertume s'explique de façon différente dans le film et la pièce. La pièce parle de l'échec de la relation avec Candy mais aussi de l'impossibilité pour David de dire son amour à Bernie, son meilleur ami hétérosexuel. On raconte un

voyage de camping lors duquel David, croyant Bernie endormi, lui murmure qu'il l'aime « DAVID : I whisper into the dark. [...] *whispers*. I love you » (UHR, p. 65). Bernie ne répond pas bien qu'il soit éveillé et David, frustré de ne pas avoir été capable de dire son désir pour qu'il soit entendu, met une croix sur l'amour. Le film passe par-dessus cet amour impossible que David nourrit pour son meilleur ami hétérosexuel. Le refus de David d'accepter l'amour nous donne l'impression d'un personnage blasé et immature, reconduisant certains stéréotypes associés aux hommes gais (qui, supposément exempts de toutes les responsabilités liées à la famille et à la reproduction, demeureraient d'éternels adolescents). À la fin du film, David sera finalement capable de dire son amour à Candy et Kane, qui acceptent ce témoignage. Dans la pièce, ils ne le laissent pas le dire, mais ils lui disent qu'ils le savent de toute façon. C'est Benita qui prend la parole pour David, seule sur scène, en s'adressant au public pour lui dire qu'elle l'aime. La pièce et le film s'avèrent donc, au-delà de l'intrigue du tueur en série, un cheminement pour David, qui doit apprendre que les mots pour dire son amour et son désir sont les mêmes que ceux qui sont utilisés par tous, et que certaines personnes sont prêtes à les recevoir alors que d'autres y seront toujours fermées.

Dans la pièce *Me?* (et dans le film), Oliver se heurte à la même inadéquation du langage hétéronormatif pour dire son désir à Terry (lui aussi hétérosexuel). Les autres personnages ne peuvent s'empêcher d'être d'abord incroyables lorsqu'il met son désir en mots. Le principal intéressé croit tout d'abord à une attaque, puis à une simple démonstration d'affection, avant de finalement admettre qu'Oliver puisse utiliser le mot *love* pour parler du même amour que celui qui unit les hétérosexuels :

« OLIVER : Terry, I love you.
TERRY : But?

OLIVER : No... no but's... I love you.
TERRY : And I wuv you too.
OLIVER : And I want to make love to you.
TERRY : You're serious.
OLIVER : Yes » (*Me?*, p. 55).

Terry, dans la pièce, ne rejette pas Oliver aussi brutalement que dans le film. En fait, il considère le désir d'Oliver comme tout à fait légitime (une fois qu'il le comprend) et il donne de multiples raisons à Oliver pour expliquer les facteurs qui l'empêchent de devenir son amant. Son hétérosexualité n'est pas la raison principale de son refus, loin de là. En fait, c'est d'abord au geste que Terry dit non : « TERRY : What's to talk about? You want to screw me. I don't want to be screwed » (*Me?*, p. 55), pour ensuite refuser l'étiquette qui l'identifierait comme queer : « TERRY : I have an ocean of problems. Any more, and I'm going to drown. I don't want all yours, and I don't need to be a faggot » (*Me?*, p. 56). Néanmoins, la raison principale de son refus se trouve dans une longue tirade où Terry rappelle à Oliver une tentative de suicide que celui-ci avait commise quelques années auparavant et il lui dit clairement qu'il n'a pas la force de soutenir la douleur d'Oliver au quotidien. Cette rebuffade plutôt douce et pleine d'humanité donne espoir à Oliver qui entreprend d'exciter physiquement Terry et de lui montrer qu'ils pourraient avoir du plaisir ensemble : si les mots échouent à communiquer son désir, les gestes parviendront peut-être à le faire. C'est toutefois peine perdue, car Terry ne répond pas du tout à ses avances.

Plus loin, Terry dira à Chloé et Kathy, respectivement sa maîtresse et son épouse, qu'Oliver a tenté de le violer. Chloé revient d'ailleurs sur cette affirmation de Terry, ce qui amène encore une fois un questionnement du mot *love* par un sujet hétérosexuel :

« CHLOE : Did you really try to rape him?
OLIVER : He might see it that way. I told him I love him.

CHLOE : You mean like real fucking love.

OLIVER : That's what I mean » (*Me?*, p. 63).

La question de Chloé, qui demande à Oliver de lui expliquer ce qu'il entend par *love*, démontre la connotation d'hétérosexualité qui y est attachée et le côté bizarre (queer?) de l'utilisation du mot par un homme pour exprimer son désir pour un autre homme. Il est étrange de noter que, selon Oliver, c'est à sa déclaration d'amour que Terry fait référence (et non à ses attouchements furtifs) lorsqu'il parle de viol. Il semble que la surprise suscitée par l'utilisation du mot amour par un sujet queer soit plus grande et plus menaçante que les gestes posés, peut-être plus attendus par le sujet hétérosexuel. Il n'en demeure pas moins que le langage de l'amour subit, pour Terry et Chloé, une hybridation de ses connotations, devenant apte à exprimer des désirs qui ne sont pas nécessairement les leurs.

Pour d'autres personnages, l'impossibilité de se servir du langage dominant les pousse à développer d'autres stratégies pour communiquer leur désir à l'autre. C'est notamment le cas dans *Les Feluettes*, où Simon et Vallier utilisent l'aspect performatif et citateur du langage pour se communiquer leur désir et leur amour. En effet, lorsqu'ils sont en présence des autres personnages, les deux garçons utilisent les répliques du *martyre de Saint-Sébastien*, qu'ils sont en train de répéter pour la visite du député provincial, pour se dire leur amour : pour ceux qui les entourent, les paroles entendues appartiennent à Sanaé, César ou Saint-Sébastien et ne sont rien d'autre que les répliques d'un texte théâtral, du moins au début du récit. Le spectateur est appelé à se rendre compte de la dualité de ce discours lorsque, laissés seuls, Simon et Vallier abandonnent leur rôle pour continuer à parler d'amour :

« VALLIER : (*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 » (LF, p. 31).

Tant que les mots de la pièce qu'ils répètent sont proférés, Simon est capable de jouer le jeu et dire son amour et son désir pour Vallier. Toutefois, lorsque la réalité reprend le dessus et qu'il est confronté à l'usage quotidien de la langue, il hésite à avouer son amour, utilisant toutes sortes de locutions pour répondre à l'insistance de Vallier. En reprenant possession des mots, Vallier et Simon indiquent au spectateur que le jeu (théâtral) qu'ils mettent en scène ne peut être compris à un seul niveau. Simon, quant à lui, a peur de nommer son désir, comme les personnages de la première section avaient peur de nommer leur identité. Ce n'est que beaucoup plus loin dans la pièce, après que Vallier ait essayé à nouveau de lui communiquer son désir par le texte du *martyre de Saint-Sébastien* et que Simon s'apprête à quitter le pays qu'il finira, à cause de l'insistance de Vallier et de la pression qu'il ressent à l'intérieur de lui-même, par dire à Vallier les mots que celui-ci attendait : « SIMON, *avec toute la difficulté du monde* : Je t'aime, Vallier » (LF, p. 105). Lorsque la comtesse fait irruption et interrompt les deux amoureux, elle exige de voir finalement la fin du drame qu'ils répètent et c'est avec une sincérité nouvelle que Vallier et Simon déclament les répliques du *martyre de Saint-Sébastien*.

Simon et Vallier ont une dernière fois l'occasion d'utiliser leur propre langage avant les événements tragiques qui mènent à la mort de Vallier et à l'emprisonnement de Simon. Ils donnent alors au langage performatif une dimension illocutoire, celle de créer un état de choses en prononçant certains mots. C'est ainsi qu'avant de s'immoler par le feu, les deux garçons se lient éternellement en prononçant leur serment d'amour à l'autre

en leurs propres termes, reprenant ainsi possession du langage qui leur avait fait défaut et avait effrayé Simon auparavant :

« SIMON : Ast'heure, t'es mon amant, mon homme, mon amour. Seul, unique amour. Le soleil pis le lac sont nos seuls témoins... à la vie, à la mort.

VALLIER : Tu es mon amant, mon homme, mon amour. Mon ultime amour. À la vie, à la mort » (*LF*, p. 120).

La citation du langage, telle qu'utilisée par les sujets queer pour se dire, est déplacée pour mettre l'accent sur la performativité, donc sur la prise de possession des mots et une réclamation pour eux-mêmes du droit de dire leur amour et leur désir de façon légitime, sans requérir l'approbation de la société. Les sujets parviennent ainsi à inscrire leur passion dans le discours et à transmettre au lecteur/spectateur la possibilité d'utiliser le langage selon ses propres termes.

L'expression du désir constitue pour les sujets queer une étape importante dans la constitution de leur identité; c'est pour eux l'occasion de faire passer leur désir du plan virtuel, où il ne rencontre que le vide, à une réalité qui se concrétise par la reconnaissance du désir par l'autre. Les signifiants du langage de l'amour, du désir et de la sexualité doivent être mis à jour pour que les sujets queer puissent aller vers l'autre et se faire comprendre. L'incomplétude est ainsi résolue en ménageant, à l'intérieur même des structures du langage, une place pour l'expression des désirs marginaux.

Yves, Matt et Violet sont confrontés aux limites des mots et les pièces dans lesquelles ils évoluent tracent l'échec langagier auquel ils sont confrontés. Leur amour et leur désir sont vécus de façon intense, mais puisqu'ils ne trouvent personne pour les comprendre, ils sont forcés d'adopter un point de vue électif dont l'exemplarité leur donne le sentiment de ne pas savoir s'exprimer correctement et ferme la porte à toute considération d'une communication efficace dans un autre contexte. Pour David, dans

Love and Human Remains, l'impossibilité de dire son amour est partiellement résolue, ce qui a pour conséquence de le faire passer d'un point de vue électif à un point de vue cumulatif dont l'exhaustivité, si elle perd de l'intensité au profit des désillusions de David, gagne en étendue en montrant une variété de personnages qui sont prêts à accepter l'amour de David à la fin de la pièce et du film. Il en est de même pour Oliver dans *Me?*, qui clarifie avec Terry et Chloé les signifiés qu'il accole aux mots « amour » et « désir ». Pour Vallier et Simon, enfin, c'est une stratégie particularisante qui utilisait les mots d'un autre — et qui était par conséquent d'une faible intensité et d'une faible étendue — qui est remplacée par un point de vue englobant basé sur la création de leur propre langage. Ils parviennent ainsi à se trouver et à sceller leur amour par delà la mort.

La langue contre soi

Alors que ce chapitre s'est principalement intéressé jusqu'ici aux mots utilisés par les sujets queer pour se décrire et dire leur désir à l'autre, donc sur les tentatives de prise de possession du langage dans le but d'en faire un objet adapté à leur réalité et qui permette un point de vue optimiste, il sera question maintenant des mises en échecs que subissent les sujets queer par l'entremise du langage. Une partie de l'énergie des personnages queer est dirigée vers leur auto-inscription dans les termes de la sexualité et du désir, alors qu'une autre partie doit être mise au service de la lutte contre les mécanismes de contrôle qui sont véhiculés par les mots et les discours. Le corpus met en évidence trois grands axes de violence langagière auxquels les queer sont particulièrement susceptibles d'être confrontés : tout d'abord l'injure, ou la parole qui a pour objet de blesser l'autre par son caractère performatif; ensuite le mensonge, qui tente de déformer la réalité; et enfin

l'imposition du silence ou le refus de nommer, qui ont pour effet d'effacer la spécificité des sujets qui y sont soumis.

L'injure

La majorité des pièces contiennent des expressions homophobes qui ont pour effet de mettre en relief la possibilité de l'injure (le mot apposé à l'identité serait une menace, comme pour Matt et Kane dans les pièces de Fraser), mais aussi l'injure comme attaque ouverte, comme expression du mépris, donc comme menace concrétisée. L'injure contribue à placer le sujet queer en position d'infériorité, à lui rappeler d'un seul mot qu'il n'a pas de pouvoir et qu'il est à la merci des mécanismes de contrôle des hégémonies en place. Ainsi, dans *Being at home with Claude*, la pièce inscrit le mot *guidoune* dès la première réplique afin d'asseoir l'ascendant de l'inspecteur sur Lui. Michel-Marc Bouchard, dans la pièce *Les Feluettes*, dote le personnage du Vieux Simon d'une grande lucidité par rapport aux pouvoirs de domination du langage. Celui-ci refuse en effet le statut de Monseigneur Bilodeau et le lui communique en refusant d'utiliser le vouvoiement qui serait d'usage envers le prélat et que ce dernier tente de forcer. En plus de ce tutoiement inopportun, le Vieux Simon n'a cure du langage châtié de l'archevêque, qui pourrait l'intimider, et il lui parle sur un ton très familier, déstabilisant deux mécanismes du langage très rapidement, ce qui a pour effet de dépourvoir l'homme d'Église de ses armes langagières. Une fois désarmé, il ne peut que se soumettre au Vieux Simon et laisser la reconstitution des événements avoir lieu.

Bouchard donne aux mots la place prédominante dans *les Muses orphelines*. Catherine, vieille fille prisonnière de ses mensonges, installe dans la maison un climat de méfiance envers les mots, reconnaissant que ceux-ci peuvent être dangereux. Ainsi,

lorsque Martine demande à Isabelle si Luc s'est suicidé, celle-ci lui répond :

« ISABELLE : Catherine veut pas qu'on dise des mots comme ça dans maison » (*MO*, p. 39), comme si le fait de taire une réalité lui donnait moins de poids, l'empêchait de causer de la douleur. Elle se montre d'ailleurs aussi réservée face aux termes de la sexualité, du moins devant Isabelle, qu'elle traite encore comme un enfant qui ne serait pas en mesure de distinguer le mot qui nomme et le mot qui blesse : « CATHERINE : Un gars qui s'habille avec les guenilles de sa mère, au village, y appellent ça une... On va essayer de passer sous silence la manière dont ils appellent ça » (*MO*, p. 27). En fait, Martine comprend mieux que quiconque la peur que Catherine entretient envers les mots. En tant que sujet queer, elle n'a pas peur d'utiliser les mots qui la nomment, même si elle sait très bien que ceux-ci choquent la sensibilité hétéronormative des autres. C'est pourquoi elle retourne l'injure contre le refus de Catherine de reconnaître son homosexualité :

« MARTINE : Ça, Catherine, j'te laisse le soin d'expliquer le mot [lesbienne] à Isabelle. Tu iras vomir avant, après ça tu y expliqueras » (*MO*, p. 95). Le mot injurieux est ainsi utilisé contre son locuteur habituel, car Martine sait très bien que pour Catherine, le seul fait de contempler les connotations du mot pourra créer des réactions somatiques (soulevées de manière ironique par Martine) justifiées seulement par l'homophobie que Catherine porte en elle.

En plus de placer les sujets queer dans une position subordonnée en les blessant, l'injure peut aussi tourmenter ceux qui la profèrent. Comme le propose Butler dans *Excitable Speech* (1997, p. 27), le sujet qui énonce une phrase haineuse ou qui cite de tels discours assume une part de responsabilité dans les effets qui peuvent suivre. Dans *Mambo Italiano* le père d'Angelo, tourmenté par la rupture avec son fils et

l'incompréhension de son homosexualité, demande à sa femme s'il n'est pas en train de payer le prix pour les injures qu'il a pu diriger vers d'autres homosexuels par le passé :

« GINO : When I was working at the shop there were a couple of guys we thought were, you know (*does the limp wrist thing*)... and we always made fun of them. This thing with Angelo, you think this is payback? » (*MI*, p. 54).

Sa femme lui dit qu'il ne doit pas se poser de telles questions, que ses inquiétudes sont ridicules, mais Gino se rend compte de l'effet dévastateur que ses paroles ont pu avoir sur les sujets queer en comparant sa douleur et son humiliation aux leurs. Bien qu'il ne puisse pas faire amende honorable auprès de ceux qu'il a insultés par le passé, Gino trouvera un exutoire à ses craintes en se réconciliant avec son fils.

Le mensonge

Pour se prémunir contre l'injure ou d'autres formes de violences verbales et physiques, les sujets queer doivent parfois avoir recours à des tactiques de dissimulation qui, sur le plan du langage, se traduisent par le mensonge. La rupture avec le mensonge se trouve au cœur de l'identité queer pour ceux et celles qui choisissent de dire leur homosexualité à leur entourage. Une fois l'orientation sexuelle révélée, certains sujets se voient reprocher le fait qu'ils ont caché cette facette d'eux-mêmes et peuvent être perçus comme dissimulateurs, une image qui a inspiré de nombreuses représentations des homosexuels dans les arts narratifs. Ce double piège tentait de saborder la rupture avec le secret que les sujets tentaient de marquer : le mensonge était imposé par les règles morales en place sous peine de représailles et les tentatives de vérité étaient présentées comme la preuve de la duplicité des sujets queer.

La plupart des pièces du corpus placent le mensonge au cœur de leur déroulement et les sujets queer sont souvent ceux qui en subissent le plus les conséquences. Dans

Fortune and Men's Eyes, l'univers de la prison auquel Smitty doit s'ajuster repose sur le mensonge et les manipulations. Seule Mona garde la lucidité et l'intégrité nécessaires pour survivre mentalement au système de tromperie qui régit les rapports entre détenus (et entre détenus et gardiens). Sa résistance psychologique s'accomplit malheureusement aux dépens du bien de son corps, violé et torturé à cause de son refus de se soumettre. C'est Mona qui expliquera à Smitty les expressions nébuleuses qui teintent l'argot de la prison alors que Rocky et Queenie tentent de le tromper. Smitty finira par être gagné par la corruption et le mensonge lui aussi. Dans *Il était une fois dans l'Est*, Hosanna est dupe de la grande tromperie orchestrée par son ennemie Sandra et son amant Cuirette, et la pièce *Hosanna* nous la montre dans les heures qui suivent, face à la vérité. Claude doit s'avouer, ainsi qu'à Cuirette, que son personnage d'Hosanna n'est qu'un leurre et qu'il est un homme, avec les mêmes espoirs et envies que les autres, et que les costumes, maquillages et perruques ne pourront pas altérer cette réalité. Dans *Me?*, Terry, le personnage principal, ment à sa femme, sa maîtresse et son meilleur ami afin d'éviter d'aborder des questions essentielles au maintien de bonnes relations interpersonnelles. Oliver se livre à un jeu de la vérité étonnant avec Terry, lui disant son désir de façon candide, reconnaissant qu'il n'a rien à perdre à être honnête avec son ami. Le résultat escompté ne se matérialise pas, mais le cycle du mensonge est tout de même rompu.

Dans *Mambo Italiano* aussi le mensonge est mis à mal. Nino et Angelo ont chacun leur vision du mensonge : pour Angelo, il s'agit d'un mal qui le ronge et qui le fait se sentir dupe, alors que Nino perçoit la dissimulation comme une nécessité à l'harmonie de sa vie. Leur entourage est tout aussi divisé sur la question, certains préférant le statu quo à la vérité alors que d'autres finissent pas reconnaître le caractère positif de la

transparence. Finalement, la famille d'Angelo va bénéficier de son honnêteté, sa mère décidant d'avouer elle aussi un mensonge qui lui pesait depuis longtemps et Anna partageant son besoin de quitter le nid familial. Du côté de Nino, tout le monde ferme les yeux sur sa relation avec Angelo pour vivre dans la fiction hétérosexuelle de son mariage avec Pina. Des deux avenues se dégage un sentiment d'incertitude qui, chez Angelo, se traduit par une allégresse qu'il ne pouvait trouver que par la voie de l'authenticité.

Les trois films de Robert Lepage accordent une place importante au mensonge. En fait, dans *Le polygraphe*, ce sont les définitions mêmes du mensonge qui sont mises en question lorsque François est appelé à passer un test au détecteur de mensonges afin de déterminer s'il est innocent du meurtre de sa meilleure amie (sa petite amie dans le film). La police traite François de manière cruelle lorsqu'elle lui ment au sujet de son test qu'elle prétend être non-concluant, ce qui a pour effet de plonger François dans un enfer où il en vient à douter de sa propre capacité à discerner ce qui est vrai de ce qui est faux dans les récits qu'il se crée pour expliquer sa vie. Pour *Le confessionnal*, Lepage tisse l'intrigue autour de la recherche des racines de Marc, des racines qui sont nébuleuses à cause du mensonge entretenu par ses parents adoptifs au sujet de l'identité de son père. Le dénouement du film ne permet pas au spectateur de savoir avec certitude si Marc a connu ou non la véritable identité de son père, mais le résultat est le même : la perpétuation de ce mensonge ou le choc de la révélation qu'il a entraîné ont raison de Marc, qui se suicide. Enfin, dans *La face cachée de la lune*, Lepage crée un personnage queer, André, qui est un menteur invétéré. Ce trait rend la situation difficile à Philippe alors qu'il tente (avec plus ou moins de succès et de bonne volonté) de se rapprocher de son frère. André

en vient à se libérer lentement de son réflexe à mentir, ce qui laisse entrevoir une résolution positive des relations interpersonnelles lorsque le mensonge en est absent.

Brad Fraser place lui aussi la thématique du mensonge au centre de ses pièces. Dans *Unidentified Human Remains and the True Nature of Love*, Benita affirme à David que tout le monde ment lorsque celui-ci s'indigne du fait que Kane lui a menti sur son âge, prétendant avoir 18 ans au lieu de 17. Tous les personnages sont victimes de mensonges ou en profèrent : Candy ment à Jerri après leur relation lesbienne d'un soir affirmant qu'elle a eu du plaisir et qu'elle aimerait la revoir; Robert cache à Candy qu'il est marié et père d'une fillette; Kane ment sur son âge; David ment lorsqu'il affirme ne plus croire en l'amour et se fait mentir par Bernie qui lui cache qu'il est le tueur en série. Seule Benita semble épargnée par le mensonge, peut-être à cause de ses dons de voyante. C'est elle qui perce les mensonges des autres personnages, car elle a accès à des significations cachées chez les personnages que les autres ne peuvent pas voir, comme elle l'explique à Kane avant de *le lire* :

« KANE : Whadaya mean, "read me." »

DAVID : She's psychic.

KANE : Right.

BENITA : I'm sensitive. I see stuff in people » (*UHR*, p. 53).

Benita agit comme s'il y avait quelque chose au-delà du langage commun qui ne permettait pas le mensonge. Dans *Poor Super Man/Leaving Metropolis*, c'est à Shannon que revient la lucidité qui lui fait dire à David (dans le film, mais pas dans la pièce) : « We all lie when we have to » (*LM*). Le fait que Fraser ait transféré cette réplique de *Unidentified Human Remains and the True Nature of Love* à *Leaving Metropolis* (elle est absente de *Poor Super Man* et de *Love and Human Remains*) montre bien la continuité du thème du mensonge dans les deux œuvres. Dans *PSM*, David cache à Kryla l'endroit où il

travaille, ce qu'elle s'empresse de lui reprocher en lui rappelant que deux amis doivent tout se dire. Ce sera le début d'une longue chaîne de mensonges dans lesquels David s'enfonce : il nie être amoureux de Matt et coucher avec lui, il promet à Matt de ne pas montrer ses peintures (ce qu'il fera tout de même), et il trahit la confiance que Violet plaçait en lui. Ce n'est qu'avec Shannon qu'il est authentique, bien qu'il s'en faille de peu pour qu'il rompe sa promesse de l'appuyer lorsqu'elle est prête à mettre fin à ses jours. C'est Matt qui perd le plus à cause du mensonge : il perd sa femme, son amant, son emploi et sa réputation, ce qui le force (dans le film) à quitter la ville après le vernissage des tableaux où il est représenté.

Enfin, Michel Marc Bouchard utilise lui aussi le mensonge comme thématique principale dans les deux œuvres qui font partie de cette étude. Dans *Les Feluettes* c'est Lydie-Anne de Rozier qui introduit ce sujet dans l'intrigue, faisant l'éloge du mensonge comme étant la seule façon convenable selon laquelle mener sa vie. Auparavant, les personnages utilisaient le mensonge avec plus ou moins de succès, comme dans le cas de Vallier qui ne parvient pas à convaincre Timothée de la bonne conduite de son fils, ou celui de Simon qui échoue à expliquer au Baron de Hüe l'origine de ses blessures. Simon se laisse ainsi prendre au jeu de Lydie-Anne et entreprend de lui faire la cour dans l'espoir d'être arraché à son milieu. Bilodeau, quant à lui, ment lors du procès de Simon et le condamne ainsi à la réclusion. Dans le cas de la comtesse, les mensonges qu'elle se conte (et qu'elle accepte de se faire conter) lui permettent d'éviter de confronter une réalité difficile. La fin du mensonge signifie pour elle la mort. À la fin, c'est le refus du mensonge qui triomphe quand Simon se lie à Vallier :

« SIMON, *sortant les alliances de sa poche* : J'me suis conté des peurs toute l'été. J'veux pus m'en conter, pis j'veux encore moins qu'on s'en raconte » (*LF*, p. 118).

Pour eux aussi la fin du mensonge débouche sur la mort. La mort n'est pas aussi présente dans *Les Muses orphelines*, ce qui n'empêche pas la thématique du mensonge d'être au cœur des passions. Les événements tels qu'orchestrés par Isabelle découlent du mensonge dont elle se découvre la victime et pour se venger, elle concocte à son tour un mensonge pour son frère et ses sœurs. Au fil des répliques, on découvre que chaque mensonge en cache ou en provoque un autre : la mort de la mère, sa résidence en Espagne, les lettres fictives de la mère à Luc, le retour de la mère après 20 ans, la mort de Luc, etc. Chaque mensonge éventé rapproche Isabelle de la vérité et confronte chacun des enfants aux histoires qu'ils s'étaient inventées. De tous, c'est Martine qui semble la plus épargnée par le mensonge, quoique le milieu encadré de l'armée lui fournisse un environnement idéal pour nier son passé et tout ce qui est rattaché en lui inventant une nouvelle vie dans un univers parallèle.

La privation de la parole

Pour conclure ce relevé des utilisations du langage ayant trait aux sujets queer dans les œuvres du corpus et pour compléter le tableau commencé avec l'injure et le mensonge, il est important de regarder les non-lieux du langage, les moments où nommer est impensable, inacceptable, où la parole est sans effet. Une première manifestation de ces silences survient lorsque les sujets hétérosexuels refusent d'utiliser les mots avec lesquels les sujets queer se désignent eux-mêmes. C'est dans *Mambo Italiano* que les impacts de cette négation de l'identité choisie sont le plus clairement exposés, surtout lorsque l'on considère l'importance qu'Angelo donne aux mots, comme il en a été question plus haut. Lorsque ses parents tardent à aborder le sujet de l'homosexualité parce qu'ils espèrent que le plan de Lina va fonctionner et que les deux hommes vont

tomber amoureux des femmes qu'ils vont leur présenter, Angelo perd patience et leur reproche leur silence : « ANGELO : Pleasant evening, yes : If we don't talk about it, it doesn't exist, right? » (*MI*, p. 73). Pour lui (et c'est ce qu'on lui a fait croire), la soirée doit servir à discuter de son *coming out* et non à perdre son temps en civilités. La réaction de ses parents lors de l'annonce de son homosexualité l'a profondément troublée et il n'entend pas se laisser distraire du sujet principal. Maria lui donne d'ailleurs une autre occasion de se rebeller contre leur réflexe d'autruche en refusant de nommer son homosexualité et en prétendant qu'ils n'ont pas problèmes à l'accepter :

« MARIA : Because your father and I accept your, your—you know what.
ANGELO : You accept my "you know what" so well that you can't even bring yourself to call my "you know what" by its proper name » (*MI*, p. 74).

Pour Angelo, l'acceptation passe clairement par le fait de nommer l'objet et de lui donner ainsi réalité. En considérant le mot homosexuel ou gai comme indigne d'être prononcé, Maria et Gino envoient à Angelo le message que sa réalité n'est pas importante, qu'ils peuvent en faire abstraction s'ils le veulent et qu'ils ne sont pas prêts à discuter selon les termes qu'il désire utiliser. Angelo s'apprête d'ailleurs à partir, furieux de cette négation de son identité, lorsque les autres invités arrivent et que se mettent en place tous les éléments pour que son univers s'écroule.

Gino et Maria finissent par se rendre compte de l'inutilité de leur résistance aux mots : ne pas nommer un état de choses ne l'empêche pas d'exister. L'invitation qu'ils reçoivent de la part de Lina pour le mariage de Nino et Pina leur renvoie au visage le mensonge dans lequel ils se complaisent depuis leur brouille avec leur fils : si Angelo et Nino étaient en relation ensemble, ils étaient de toute évidence gais tous les deux et le mariage de Nino ne peut être qu'une façade pour préserver les apparences. Ils manifestent

donc de l'impatience lorsque Lina leur souhaite que leur fils rencontre une belle fille italienne et qu'il se marie lui aussi :

« MARIA : He won't find himself a nice Italian girl. *He's gay!*

GINO (*proudly*) : No one's gayer than my son!

[...]

Maria frowns at her husband:

MARIA : No one's gayer than my son? *GINO shrugs his shoulders. MARIA and GINO look at each other, then burst out laughing. You're gonna kill me, you!* »

(*MI*, p. 104-105)

Ils brodent même la réalité en inventant un copain à Angelo, histoire de montrer à Lina que la vie de leur fils est tout ce qu'il a de normale. Ce moment où ils parviennent à mettre en mots la réalité de leur fils s'avère très libérateur dans la pièce, alors que les deux éclatent de rire à leur complicité retrouvée et à la tension qui se dissipe à cause de leur premier aveu public de l'homosexualité de leur fils. La réconciliation qui suit et clôt la pièce s'inscrit dans cette ligne libératrice. Dans le film, malgré la nomination de l'homosexualité qu'ils parviennent à effectuer, la scène ne se conclut pas sur le même ton bon enfant. Gino dit à Lina « I should love my wife like this guy loves Angelo! » et c'est cette réplique que Maria demande à son mari d'éclaircir une fois que Lina s'éloigne. Celui-ci hausse les épaules, mais la scène ne se termine pas sur un éclat de rire complice et permet de supposer que l'effort qu'ils ont déployé pour nommer la réalité d'Angelo n'était qu'une façade pour ne pas perdre la face devant Lina. La réconciliation finale, dans le film, ne survient donc pas alors que les parents d'Angelo ont déjà en partie accepté l'homosexualité de leur fils en la nommant, du moins pas dans l'action. Si les mots permettent de confirmer l'existence d'un état de choses, encore faut-il qu'ils soient prononcés avec conviction.

Alors que *Mambo Italiano* démontre la réticence à nommer la réalité des sujets queer et l'effacement qu'elle cause, *Les Feluettes* et *Fortune and Men's Eyes* montrent la privation de parole dont sont victimes les sujets queer de la part des institutions de contrôle comme la justice et les prisons. C'est le vieux Simon, en ouverture de *Les Feluettes*, qui témoigne de son statut inférieur lorsqu'il raconte comment ses demandes de justice ont été ignorées :

« LE VIEUX SIMON : J'ai crié mon innocence pendant des années. J'ai supplié qu'on te refasse témoigner, mais t'étais intouchable; monsieur s'apprêtait à entrer dans les ordres » (*LF*, p. 20).

Il montre comment les sujets queer, en étant classés au pied de l'échelle sociale, n'ont pas la possibilité de faire entendre leur voix et comment Bilodeau, protégé par le statut tout puissant de l'Église, peut se soustraire au processus judiciaire. Monseigneur Bilodeau tente d'ailleurs, lors de cette conversation, d'utiliser la même tactique en mettant en doute la parole du Vieux Simon, en lui faisant croire que ce qu'il dit n'a aucun sens pour lui : « MONSEIGNEUR BILODEAU : Je ne comprends rien à ce que vous dites » (*LF*, p. 22). Le Vieux Simon a toutefois prévu que le prélat pourrait tenter de s'en sortir de cette façon et c'est en lui présentant une reconstitution des événements tels que notés par Bilodeau dans son journal d'adolescent qu'il parvient à réinscrire Monseigneur Bilodeau dans sa propre histoire et à lui faire accepter sa propre identité de queer, à l'empêcher de la nier plus en avant.

Prisonnier lui aussi du milieu carcéral, Mona explique à Smitty comment il a été victime lui aussi de l'indifférence de la justice à son égard à la fin de *Fortune and Men's Eyes* :

« MONA : Oh, Christ – that judge, with his hurry-up face, heard the neat police evidence and my lawyer's silly, sugar-sweet plea. So half-hearted – I wanted to

shout, "Let me speak; leave me some damn dignity!" The fat, white-haired frown looked down at me – "Go to jail for six months!" – like I'd dirtied his hands, and that would wipe them clean. Six months! Six thousand would have sounded the same » (*FME*, p. 85-86).

Mona est donc triplement victime de son statut queer : on lui impose de laisser un autre parler à sa place, on lui interdit de prendre la parole pour contrecarrer le plaidoyer inadéquat qui est fait en son nom et on lui impose une sentence dont la performativité est censée purger la société de sa souillure. Le prononcé de la sentence par le juge et son caractère supposément purificateur sont la conséquence directe de la privation de parole dont Mona est la victime. Il apprend toutefois de cette expérience et sait que s'il ne prend pas la parole, personne ne le fera pour lui. C'est pourquoi il réagit fortement lorsque Smitty lui dit qu'il n'a pas le droit de dire ce qu'il pense; il lui répond qu'il a les mêmes droits que tous de mettre sa réalité en mots selon ses propres termes :

« MONA : The right to say or be anything or everything or nothing to myself – and not a tame little fruit » (*FME*, p. 89).

Pour Mona, le langage devient la porte d'entrée pour être ce qu'il veut, ce qui inclut son statut de sujet queer, sans le subordonner à la réalité hétérosexuelle. Il reprend possession du langage et de sa subjectivité afin de dicter les termes de son engagement relationnel.

Les diverses manifestations d'hostilité langagière dont sont victimes les sujets queer (injure, mensonge, silence) contribuent à leur faire violence, à créer des sentiments d'incomplétude très forts dans la relation qu'ils entretiennent avec leur environnement.

Les réactions à ces formes d'agressivité sont souvent somatiques, traduites par le corps en angoisses et malaises divers, et elles rappellent au sujet que sa position dans les espaces et les temporalités hétérosexuelles est bien fragile. Exposer les sujets queer à une telle dureté revient à leur refuser tout point de vue sur le monde, à empêcher leur déploiement

identitaire dans l'espace social, à les punir, les soumettre ou les discipliner. Le sujet queer est réduit à néant de façon momentanée, il implose en l'absence d'intensité et d'étendue pour asseoir son rapport au monde. S'il parvient souvent à se relever, il porte toujours en lui les blessures infligées et, avec un peu de chance, il s'endurcit et trouve la force de reconstruire son estime identitaire malmenée.

L'injure est la forme d'agression la plus ouverte : elle cherche à blesser même si elle n'est utilisée que pour se défendre. C'est elle qui démolit irrémédiablement quelque chose chez le sujet et le force à se rebâtir sur ses ruines. Elle ne respecte pas le droit fondamental à la dignité et, en amorçant le cycle d'agression, elle met en péril le contrat social et l'harmonie des rapports interpersonnels. Elle fait exploser l'intensité et l'étendue du rapport au monde du sujet et les projette dans une spirale qui échappe au contrôle et qui peut mener à des violences encore plus grandes.

Le mensonge travaille de façon plus insidieuse, puisque le sujet pense ou prétend être quelque chose qui n'est pas entièrement vrai. L'intensité et l'étendue du langage offert au sujet ne sont pas niées, mais elles sont transformées, déformées comme au milieu d'un palais des glaces, et il devient difficile pour le sujet queer de savoir avec certitude quel est son positionnement identitaire, quel rapport il entretient avec l'autre. Le doute s'installe. Pour les sujets queer qui tentent de s'épanouir en brisant le cercle du mensonge par rapport à leur orientation sexuelle, l'expérience d'autres tromperies peut mener à un découragement sur le chemin de la cohérence identitaire.

La privation de la parole coupe carrément le sujet de tout rapport interpersonnel et le condamne aux tranchées de la solitude. L'expression de l'incomplétude ressentie par le sujet par rapport au monde du langage devient difficile et sa résolution est compromise.

L'état de plénitude devient hors de portée et le découragement guette. Une reprise de la parole n'est pas impossible, mais elle se fait envers tous les mécanismes de contrôle des discours dominants. Ces trois types de violences mettent en péril l'autonomisation et l'expression du désir que les sujets queer parviennent à développer au fil de leurs contacts avec leur environnement.

Dicter les termes de sa réalité

Le facteur d'équivalence le plus évident entre les adaptations filmiques et les pièces originales se trouve sans contredit dans le report de l'énonciation des personnages de manière quasi exacte. Il s'agit d'ailleurs d'un des marqueurs de la théâtralité le plus facilement observable dans les films : alors qu'au théâtre l'énonciation doit porter le poids de la description des actions, cette description se trouve souvent répétée par les autres systèmes signifiants du cinéma. Cet effet de redondance peut donner l'impression que les personnages de théâtre mis en film sont trop bavards et que leur discours n'est pas assez authentique. Les déictiques, qui ancrent le personnage théâtral dans l'ici-maintenant de la fiction scénique, servent à donner au spectateur les indices qui lui permettront d'opérer la suture entre son espace-temps et celui de la fable. C'est en grande partie grâce au langage que les acteurs prennent possession de leurs personnages; les mots et leur agencement donnent forme à un autre plan de réalité et établissent un pont au milieu duquel spectateur et acteur se rencontrent.

Au cinéma, la langue occupe une position moins dominante : les systèmes sémiotiques de la cinématographie, du montage et du son viennent se superposer pour faire avancer l'histoire. Le théâtre possède de toute évidence lui aussi un grand nombre de systèmes sémiotiques, mais ceux-ci sont habituellement subordonnés à la parole des

personnages, génératrice de leur monde. Le cinéma, en mettant en place un mécanisme de vraisemblable qui attire le spectateur à l'intérieur des univers représentés, n'est pas aussi dépendant de la langue que le théâtre pour élaborer les univers fictionnels. Le caractère iconique de l'image cinématographique transcende souvent l'utilisation des mots pour établir un lieu, un temps ou un univers.

L'adaptation cinématographique doit composer avec les différents rôles de la langue au théâtre et au cinéma. Bien que les dialogues soient largement reportés lors du passage d'un médium à l'autre, certaines scènes d'échanges ou de monologues sont parfois remplacées par un équivalent visuel, ou tout simplement éliminées pour alléger le film. Il demeure toutefois difficile d'effacer complètement les traces du langage théâtral lors du passage à l'écran et il n'est pas certain qu'une disparition complète soit souhaitable dans le cas des marqueurs du langage queer. En effet, les pièces mettent en scène de manière centrale les tentatives d'appropriation, d'expression et de coercition du langage : l'appropriation du langage, nous montre le corpus, est une étape fondamentale dans le développement de la subjectivité et de l'identité des personnages queer et des sujets spectateurs qui sont en contact avec leurs univers.

On peut avancer que les films citent les pièces de théâtre desquelles ils sont tirés et que par cet effet de citation ils mettent l'accent sur la non-authenticité. Cet aspect de la citation est d'ailleurs exposé par Harvey qui rappelle que le propre du *camp* est de citer des textes culturels et de placer les locuteurs dans une citation de non-authenticité apparente qui permet d'ironiser sur leur propre position dans l'ordre hétéronormatif (Harvey, 2002, p. 1152). Les citations peuvent viser des artefacts culturels, le langage lui-même ou les codes de la féminité.

La présence de cette ironie, bien qu'elle ne soit pas inscrite dans toutes les œuvres, se retrouve dans les textes de Brad Fraser. David et Candy, dans *Unidentified Human Remains and the True Nature of Love*, de même que David, Shannon et Kryla, dans *Poor Super Man/Leaving Metropolis*, en font un usage abondant en insérant dans leur discours de nombreuses références à des vedettes, des films et à la culture populaire. Du côté francophone, c'est Hosanna qui utilise le camp de la façon la plus marquée, en citant constamment les codes de la féminité lorsqu'il parle de lui au féminin (et qu'il tente de se glisser dans la peau d'Elizabeth Taylor), comme le fait aussi Queenie dans *Fortune and Men's Eyes*. Cet usage de la citation permet aux sujets spectateurs d'apprendre des manières de se réappropriier le langage hétéronormatif par l'ironie afin d'établir de nouvelles stratégies de communication propres aux communautés queer. Ces stratégies rejoignent le concept de « linguistique de contact » utilisé par Barrett (1997, p. 191) pour rendre compte de la variété de l'origine des discours qui marquent les usages du langage entre sujets queer.

Le langage des sujets queer est un moyen hybride d'explication et d'invention du monde; il permet de démontrer comment le monde est prisonnier des certaines normes qui briment les possibilités d'expression des identités queer et, à partir de ce constat, il laisse la place à l'émergence de nouvelles façons de nommer la réalité. Les usages de ce langage créent, maintiennent et propagent les signifiants qui permettent la mise sur pied d'un imaginaire propre aux communautés queer, caractérisé par sa mouvance, ses aptitudes performatives et ses recours à la citation, de même que sa résilience face à sa récupération par les instances régulatrices.

Mambo Italiano accorde une grande importance à la langue et au pouvoir des mots. La pièce et le film parviennent de manière similaire à reproduire les embûches que rencontrent Nino et Angelo lorsque vient le moment de se définir individuellement, en tant que couple et à l'intérieur de leurs communautés ethniques et sexuelles. L'hybridité équivalente qui en résulte permet de sentir le fossé qui se crée entre les deux hommes : le choix des mots est délicat, leur expression souvent compromise par la performativité de l'acte de nommer et les résistances rencontrées sont nombreuses. Les différences linguistiques qui persistent entre Angelo et ses parents sont en quelque sorte le miroir des différences sociales qui séparent la communauté italo-montréalaise de la communauté gaie; Angelo, pour se sentir complet, doit non seulement intégrer ces deux communautés, mais aussi faire comprendre à ses parents que ses allégeances ne sont pas mutuellement exclusives. Au final, Angelo parvient à intégrer une certaine hybridité langagière qui lui permet de se nommer, de nommer son désir et de le faire entendre par sa famille. Nino, par contre, n'y parvient pas.

Les pièces de Brad Fraser, de même que les films qui en sont tirés, traitent du langage queer avec des oppositions fortement marquées : David et Kane dans *Unidentified Human Remains and the True Nature of Love*, de même que David et Matt dans *Poor Super Man*, ne possèdent pas le même niveau de confort lorsque vient le temps d'utiliser les mots juste pour décrire leur identité. Kane et Matt semblent toutefois trouver en David un exemple qui éveille leur curiosité, qui met en branle une importante remise en question de leur façon de se percevoir. Bien que ni l'un ni l'autre ne parvienne à se nommer avant la fin des œuvres, leur comportement laisse penser qu'ils sont engagés sur une voie qui les mènera à accepter les mots justes pour se décrire. Les résolutions des

deux récits, qui exposent le mensonge au centre de la dynamique des personnages et de l'intrigue, laissent entrevoir un refus de la dissimulation et un désir de transparence et d'honnêteté. Bien que Fraser admette que la réalisation de *Arcand* soit plus lisse et qu'elle porte en elle moins de colère (Baldassarre, 1994, p. 16), il n'en demeure pas moins que *Love and Human Remains* parvient à reproduire les cycles du mensonge et de la difficulté à se dire. Dans la pièce comme dans le film, David finit par accepter que l'amour n'est peut-être pas impossible, même s'il ne parvient pas à le dire avec ses propres mots. *Leaving Metropolis* parvient également au même résultat et les personnages se séparent pour mieux réapprivoiser un langage déformé par de nombreux cycles de mensonge. L'hybridité langagière du processus de l'adaptation est, de cette manière, reconduite de manière neutre.

Dans la pièce *Me?*, les mots qu'Oliver utilise pour se décrire, pour dire son désir et pour expliquer son identité aux autres font partie d'un tout qui assure la stabilité de son identité et de son rapport au monde. Le film offre une hybridité négative en retournant le langage contre son locuteur sous forme d'insulte, de violence et d'incompréhension. L'amitié qui lie Terry et Oliver s'en trouve fragilisée et l'homophobie, qui semblait absente de la pièce, occupe une plus grande place dans le film. L'hybridité de langage queer est donc compromise par la virulence de l'attaque à laquelle doit faire face Oliver; les blessures qui en résultent ébranlent les termes de l'identification d'Oliver et laissent planer une plus grande incertitude sur l'avenir de son amitié avec Terry.

Les feluettes et *Lilies* offrent un degré d'hybridité équivalent par rapport à la force du langage et à la résistance au mensonge et à l'effacement. Le passage du français à l'anglais n'enlève rien à la force évocatrice des dialogues de Michel Marc Bouchard et le

respect de la triple structure de mise en abîme reconduit la polyphonie des voix. La ténacité et la lucidité de Vallier, dans l'histoire de 1912, ont finalement raison des résistances de Simon qui finit par accepter les désirs de Vallier et reconnaître l'amour réciproque qu'ils se vouent. Ils finissent d'ailleurs par délaisser le langage emprunté à la pièce de d'Annunzio pour utiliser leurs propres mots, pour s'inventer un langage qui les représente par delà leurs différents accents québécois et français. Le vieux Simon, lors des événements de 1952, refuse de se laisser bloquer à nouveau l'accès au langage. Non seulement mine-t-il dès le départ les tentatives de Monseigneur Bilodeau d'asseoir son autorité par le langage, mais il ne propose rien de moins qu'une déconstruction du mensonge qui a été surimposé à son existence. La honte et l'opprobre dont il avait été couvert sont exposés comme des manipulations de l'ordre hétéronormatif et le sujet queer reprend possession, dans la pièce comme dans le film, des mots qui rendent justice à sa réalité.

Les quatre personnages de *Fortune and Men's Eyes* semblent condamnés à souffrir du langage hétéronormatif et de son rejet des subjectivités queer positives. Non seulement le mensonge est-il le langage commun de la prison, mais il se trouve aussi à l'origine de l'incarcération injustifiée de deux des personnages. Mona est doublement victime, puisqu'elle a été envoyée sous les verrous à cause de la collusion de la police et du juge et qu'elle doit endurer des sévices à cause de son refus de jouer un rôle qu'elle n'est pas prête à endosser. Queenie et Rocky tirent plutôt bien leur épingle du jeu jusqu'à ce que quelqu'un qui maîtrise mieux les mots mensongers vienne leur damer le pion : Smitty a tôt fait d'assimiler les règles du pénitencier et il parvient, dans la pièce, à mettre ses trois compagnons de cellule à sa botte. Le film le montre plutôt victime du mensonge

de Queenie et laisse ainsi planer un doute sur son ascension. D'une manière ou d'une autre, Smitty est corrompu par le mensonge. L'hybridité langagière est équivalente dans la pièce et le film : les mots pour se dire et pour dire le désir n'ont pas leur place. Le langage demeure un outil de manipulation et d'agression qui ne ménage pas d'espace à l'expression honnête de la subjectivité.

L'adaptation des spécificités du langage queer du théâtre au cinéma parvient en général à reconduire les significations liées à l'autonomination, à l'expression du désir et à l'hostilité du langage hétéronormatif. Les sujets de la lecture ont ainsi accès à différentes stratégies de résistance et d'expression propres aux queer dans les deux formes artistiques. L'énonciation, qui se trouve au centre du processus d'adaptation, favorise sans doute cette hybridité équivalente qui présente la langue queer comme un outil de lutte, mais aussi comme une arme contre laquelle il faut apprendre à se protéger.

Conclusion

Se tailler une place dans le monde

« DAVID : I... *He stops, not sure what to say.
They watch him expectantly.*
DAVID : I love you. *They smile at David.
He opens the door and enters the theatre.* »
Love and Human Remains

André Loiselle, dans le très complet *Stage-Bound: Feature Film Adaptations of Canadian and Québécois Drama*, établit, suivant André Bazin, que le théâtre et le cinéma répondent à des mouvements gravitationnels opposés : le théâtre est un art centrifuge qui concentre l'attention du spectateur vers un centre délimité, alors que le cinéma répond à des tendances centripètes qui font éclater les cadres et qui projettent le spectateur dans de nombreuses directions simultanément. Il voit dans cette tension un des obstacles fondamentaux au succès des adaptations du théâtre vers le cinéma : « lorsqu'une pièce anthropocentrique est portée à l'écran, un conflit émerge entre les personnages de la pièce, autonomes, et la nature exotérique du cinéma » (Loiselle, 2003, p. 13, ma traduction). Tout, au théâtre, est contenu; l'espace scénique est délimité et partagé par le spectateur, l'éphémérité de la représentation limite sa durée, le corps est limité par son enveloppe charnelle et les lois du monde naturel et la langue est solidement ancrée dans ses déictiques. Il est en effet difficile d'imaginer, selon cette conception, que le transfert des signifiants du théâtre au cinéma puisse s'effectuer de manière satisfaisante.

Ce modèle ne peut toutefois pas rendre compte de tous les cas de transferts qui s'opèrent lors de l'adaptation. Ainsi, les significations propres aux queer se soucient peu de ces forces gravitationnelles lors du passage d'une forme à l'autre. C'est pourquoi je propose, *en plus* de ces forces cinétiques, de considérer les deux composantes principales de la sémiotique tensive lorsque nous analysons le transfert d'un système sémiotique à un autre. Le théâtre, par son immédiateté, par la co-présence de son univers fictionnel avec celui du spectateur, par la connexion corporelle qui s'opère entre les participants sur scène et dans la salle et par le pouvoir générateur du langage qu'il utilise, se révèle être un art de l'intensité. Le cinéma, par ses explosions des frontières spatiales, sa reproductibilité à l'infini, les corps morcelés qu'il présente et sa langue plutôt narrative, est davantage un art de l'étendue. L'intensité et l'étendue sont de toute évidence inséparables et c'est dans leurs variations que se trouve tout leur potentiel sémiotique.

Les signifiants des pièces n'ont plus besoin d'être considérés comme autonomes, délimités et indépendants, mais plutôt comme étant les dépositaires d'une intensité relationnelle très forte. Espace, temps, corps et langue sont engagés, au théâtre, dans la création d'un univers parallèle qui n'existe qu'un instant, tant que le corps et le langage des acteurs en sont porteurs. C'est cette intensité qui détonne parfois dans l'univers grossissant du cinéma puisque les jeux d'ombres et de lumières projetés sur le grand écran sont eux-mêmes générateurs de nombreux mondes; l'intensité du théâtre peut y paraître déformée. L'adaptation correspondrait donc à une réorganisation des relations d'intensité et d'étendue (donc de point de vue, de degrés de la présence et de sentiments d'incomplétude) d'un art à l'autre.

Il n'est pas ici question de nier les différences fondamentales qui séparent les deux formes d'art, mais plutôt de montrer que les différents systèmes sémiotiques des deux arts offrent suffisamment de points communs pour que les signifiants inscrits dans les œuvres puissent passer du théâtre au cinéma. Ce passage entraîne des variations d'intensité et d'étendue qui favorisent certains points de vues selon les cas, bien qu'aucune règle n'émerge pour justifier l'apparition de stratégies englobantes, cumulatives, électives ou particularisantes. Les variations d'intensité et d'étendue propres à l'adaptation influencent aussi le degré de la présence perçue par les sujets du discours et les sujets de la lecture. Les sentiments d'incomplétude peuvent ainsi médiatiser la présence du sujet au monde selon des degrés réels, actuels, potentiels ou virtuels. Encore une fois, il ne semble pas y avoir de règle précise qui gouverne le passage d'un degré de la présence à un autre. Nous postulons toutefois qu'un point de vue englobant, qui donne au sujet une vision plus complète de son environnement, est préférable à un point de vue particularisant, qui limite sa compréhension; de même, un degré réel de présence est plus satisfaisant qu'un degré virtuel. Toutes les pièces et tous les films du corpus cadrent dans l'une ou l'autre de ces catégories, mais la classification varie selon l'objet envisagé. Malgré les tensions qui surgissent entre les représentations au théâtre et au cinéma, les significations inscrites dans les pièces et les œuvres sont, la plupart du temps, reconduites.

En misant sur les signifiants véhiculés par les situations d'énonciation (les dialogues), cette étude a mis l'accent sur un grand système qui lie le théâtre et le cinéma. Cette stratégie a permis de comparer le discours en actes tel qu'il se manifeste dans les deux formes artistiques et, de cette manière, de concentrer notre attention sur le partage des interprétants qui survient entre les sujets du discours et ceux de la lecture. Encore une

fois, il ne s'agit pas de nier ou de minimiser les différentes interactions sémiotiques à l'œuvre dans les deux disciplines, mais plutôt d'envisager les dialogues comme un point de rencontre important lors de l'adaptation du théâtre au cinéma. Cette approche a permis de travailler à partir du texte dramatique vers le film et de considérer ce dernier comme une interprétation du texte original. L'adaptation n'est ainsi pas affaire de fidélité, mais plutôt de transposition d'un système intersémiotique vers un autre.

Cette thèse a montré comment l'hybridité se manifeste dans plusieurs sphères de la construction identitaire et communautaire de l'identité des queer. Il a en effet été montré que les pièces du corpus, de même que les films qui en sont tirés, mettent en scène des signifiants qui ont trait à l'imaginaire social des sujets queer. Ces traces, inscrites dans les textes de manière consciente ou inconsciente (et décodées de la même façon variable par les sujets de la lecture), donnent au sujet queer de la lecture de précieuses informations sur les relations que d'autres sujets queer (ceux du discours) entretiennent avec leur environnement spatial, temporel, corporel et langagier. Ces relations sont essentielles à la reconstitution d'une mémoire collective, à la lecture des idéologies qui traversent l'existence présente et à l'échafaudage de plans d'avenir communs. De plus, cette thèse a montré que ces relations se manifestent sous une forme hybride qui correspond à la fluidité identitaire des sujets queer.

Les sujets queer ont ainsi une façon commune (qui ne leur est peut-être pas toujours unique) de lier les espaces concrets et métaphoriques pour arriver à une conception hybride de l'espace qui place les relations que le sujet entretient avec ces deux dimensions spatiales au centre du processus interprétatif. Les espaces intimes, communautaires ou hostiles ne peuvent être compris complètement qu'en plaçant le sujet

proprioceptif au centre du processus interprétatif. L'espace de la représentation qui s'ouvre alors permet au sujet de se positionner dans son environnement, de se constituer comme le centre de son monde et d'asseoir sa subjectivité afin de mieux discerner les variations de profondeur qui se présentent selon les événements auquel il est confronté.

Les sujets queer doivent aussi apprendre à (re)lire l'histoire qui leur a été présentée selon les termes du patriarcat et de l'hétéronormativité. La temporalité queer ne s'organise pas autour des mêmes événements et des mêmes marqueurs temporels que le reste de la société. C'est ainsi que les sujets doivent apprendre un rapport hybride au temps et à l'histoire qui leur permet de créer des archives à transmettre aux nouveaux membres qui entrent et sortent de la communauté. En s'inscrivant à l'intérieur d'un continuum temporel propre à sa communauté, le sujet queer façonne à son tour un moment de son histoire. Le corpus, en regroupant des pièces et des films qui s'échelonnent sur plus de trente ans, permet d'insérer à l'intérieur même de cette thèse des archives qui font le lien entre des pratiques artistiques séparées par plusieurs décennies. Les sujets queer y trouveront ainsi les traces de la continuité qui marque leur réinterprétation de l'histoire et du temps.

Le corps queer demeure un lieu unique où les conceptions idéelles et matérielles du corps se rencontrent, non seulement sur le plan des représentations corporelles de la performance de genre, mais aussi par rapport à la maladie et la violence physique. Le corps hybride qui émerge de cette jonction est le corps vécu, traversé à la fois par les discours idéologiques et soumis à certaines contraintes matérielles, mais qui échappe en même temps à la contrainte des catégories pour plutôt rendre compte de la variété et de la fluidité des interactions que le sujet queer entretient avec son environnement.

L'expérience du corps proprioceptif est donc rétablie comme centrale et la variété des interactions possibles avec l'environnement force une conception hybride (donc adaptée et adaptable) du corps queer.

Sur le plan du langage, les sujets queer doivent affronter à la fois une langue qui leur est hostile, récalcitrante à laisser leurs désirs s'exprimer, et une langue dont ils ne peuvent se passer pour comprendre leur monde et leur place à l'intérieur de celui-ci. C'est pourquoi les sujets queer doivent toujours réinventer un langage qui leur est présenté comme immuable : les mots qui existent pour nommer leur identité sont souvent inadéquats dans leur rigidité et ceux qui visent à exprimer leurs désirs sont récalcitrants à véhiculer les connotations souhaitées. Les sujets queer luttent donc pour trouver une forme de langage hybride qui tienne compte de la complexité de leur subjectivité. Ce projet de créer une langue hybride personnelle, ouverte et représentative est toutefois constamment miné par la présence, à l'intérieur du langage, de stratégies pour ébranler, blesser ou carrément faire taire les sujets queer qui souhaitent prendre la parole. Le corpus nous montre toutefois que les sujets queer veulent un accès au langage qui ne soit pas restreint et qui respecte leurs différences.

Dans *Fortune and Men's Eyes*, l'équivalence de temps et de lieu produit une adaptation cinématographique qui colle de très près à l'œuvre originale. C'est principalement sur le plan corporel que le film se distingue : la performance débridée de Queenie et la représentation de la violence qui règne au pénitencier donnent à ce film un caractère subversif très rare pour l'époque. Le jargon des détenus, présent dans la pièce comme dans le film, donne à l'œuvre une aura d'authenticité qui n'a rien à envier aux textes plus contemporains.

Un des plus grands personnages de la dramaturgie québécoise, Hosanna, trouve dans le film de Tremblay et Brassard la place qui lui convient. En montrant, plutôt qu'en narrant, les événements qui mènent à l'écrasement du travesti, les cinéastes utilisent les possibilités de l'art cinématographique de manière très efficace. La multiplication des lieux, le découpage du temps et la transformation de Claude-Hosanna en Elizabeth Taylor-Cléopâtre viennent compléter l'histoire de la pièce. Cette adaptation, en développant le personnage à partir d'un autre point de vue, fait preuve de cohérence et d'originalité.

Le film *Me* ne parvient pas tout à fait à recréer l'énergie présente dans la pièce de Martin Kinch. Si les représentations de l'espace et du temps sont équivalentes, le traitement du corps et du langage d'Oliver laisse à désirer. Son humanité est masquée par l'aura de clown qui lui est assignée et les injures homophobes qu'il doit endurer enlèvent beaucoup de puissance à son personnage.

Jean Beaudin offre, avec *Being at Home with Claude*, une adaptation solide de la pièce de René-Daniel Dubois : la puissance du huis clos et la poésie du langage sont bien rendus. Il est toutefois infiniment malheureux que la transposition temporelle vienne gommer des informations spatiales et historiques trop rares dans les pièces et les films du répertoire québécois.

Les feluettes et *Lilies* sont un bel exemple d'hybridité à tous les niveaux : les espaces multiples de la représentation sont transposés, le caractère historique demeure fondamental, les jeux corporels sont tout aussi subversifs et la poésie de la langue est mise de l'avant. L'hybridité du langage (du français à l'anglais) et géographique (du Québec au Canada) mérite aussi d'être signalée.

Robert Lepage, avec *Le polygraphe*, livre une adaptation aseptisée de tous les signifiants queer présents dans sa pièce. Le personnage principal passe de queer à hétérosexuel, éliminant toute références aux espaces, aux histoires, aux corps et à la langue queer. Une adaptation qui s'avère navrante, étant donné le point de vue unique présenté dans l'œuvre théâtrale.

Un cas similaire se produit dans *les Muses orphelines*, où Robert Favreau enlève toute ambiguïté sexuelle au personnage de Luc. Il ne reste que Martine pour transmettre les signifiants queer. La transposition historique empêche la critique de l'institution religieuse, la portée du travestissement est fortement réduite, tandis que les thèmes du mensonge et de la difficulté du langage sont reconduits. Le film prend de grandes libertés par rapport à la pièce originale, et ce sont principalement les signifiants queer qui en souffrent.

Love and Human Remains colle assez près à la pièce originale de Brad Fraser, même s'il est moins percutant. Le film d'Arcand respecte les multiples espaces, alors que l'ancrage géographique est plus flou. Le corps queer est bien représenté, et la langue utilisée a des accents *camp* qui reflète bien la force du texte dramatique. *Poor Super Man*, mis en film par Fraser lui-même, est un autre bel exemple d'hybridité. *Leaving Metropolis* représente le milieu gai, le corps transsexuel et le corps du sida, de même que les limites du langage. D'une facture plutôt classique et terne, il ne parvient toutefois pas à reproduire la structure éclatée de la pièce.

Ken McDougall, gravement malade, parvient à insuffler au film *The Last Supper* un pathos que la pièce ne faisait que suggérer. Le corps du sida est ainsi mis à l'avant-

plan, ce qui a pour effet de faire oublier en grande partie l'immobilité de la mise en scène et le caractère un peu empesé de langue, déjà présents dans la pièce de Litoja.

L'adaptation de *La face cachée de la lune* par Robert Lepage donne un film d'une grande inventivité qui reconduit l'hybridité spatiale, temporelle et corporelle de la pièce. La dualité que Lepage met en place en jouant les rôles des deux frères offre plusieurs niveaux de lecture. *Le confessionnal*, en donnant à Pierre Lamontagne un frère queer, présente une mine de renseignements sur les espaces gais et la difficulté de définir son identité à travers le mensonge et les méandres de l'histoire.

Le registre comique de *Mambo Italiano* lui donne un impact très fort, tant au niveau de la diffusion que de la réception. L'hybridité spatiale est bien reconduite, mais la force de l'injure et la libération du *coming out* ne sont pas présentés avec autant de force. Nino continue de mener une existence normale malgré le mensonge dans lequel il s'enferme, ce qui tranche avec l'importance accordée dans la pièce à la cohérence identitaire.

En plus d'exposer l'hybridité spatiale, temporelle, corporelle et langagière de ces différentes adaptations, cette thèse a montré que l'hybridité est la plupart du temps préservée lors du passage d'une œuvre à l'autre, même si des changements surviennent dans les points de vues adoptés ou les degrés de présence ressentis. S'il ne se dégage pas d'orientations spécifiques qui guideraient le passage d'une forme à l'autre, il est tout de même rassurant de voir que ces signifiants importants survivent au processus adaptatif. Les systèmes sémiotiques hybrides du théâtre et du cinéma sont donc propices à des adaptations efficaces sur le plan du contenu : la multiplicité des canaux de communication des codes présente tant dans le théâtre que dans le cinéma (selon des

agencements différents) assure que l'interférence soit minimale. De cette manière, les signifiants de la mémoire collective, de résistances aux idéologies et des utopies communes sont reconduits et, grâce à leur plus grande diffusion, ils peuvent contribuer à la dissémination des codes nécessaires à la formation d'un imaginaire social commun, en état de constante évolution.

Cette thèse a aussi montré que les échecs de l'hybridité sont causés par une grande variété de facteurs difficiles à cerner avec précision : négligence, ignorance ou contraintes matérielles (financement, contexte de production, rendement aux guichets) peuvent jouer un rôle à divers degrés. Ce ne sont donc pas les systèmes sémiotiques, dont l'hybridité fonctionne sans heurts, qui sont en cause. L'identification des facteurs socio-culturels qui minent l'hybridité devrait être l'objet de recherches subséquentes.

Certaines des ambitions à l'origine de cette thèse n'auront toutefois pas trouvé de réponse satisfaisante. Le contexte national dans lequel est ancrée cette étude n'a pas été assez pris en considération. Une approche comparative, qui n'a pas été adoptée ici, permettrait peut-être de mieux saisir comment la nation joue un rôle dans l'élaboration des subjectivités queer. Cet aspect mérite d'être développé en relation avec les quatre grands axes d'analyse. Une étude historique plus approfondie des trajectoires des cinématographies canadiennes et québécoises serait également nécessaire. Elle permettrait notamment d'expliquer pourquoi les pièces ont été produites à un intervalle relativement régulier, alors qu'aucun des films adaptés n'a été réalisé dans les années quatre-vingts (et peu dans la deuxième moitié des années soixante-dix). Il est probable que des raisons économiques, institutionnelle et sociales aient contribué à ce hiatus dans la production de ces adaptations. Le processus d'adaptation lui-même, si complexe et

difficile à saisir, n'aura pas non plus été beaucoup démystifié. Une analyse en profondeur d'une seule adaptation aurait permis de décortiquer le passage d'une forme à l'autre avec plus de succès, mais cette thèse adopte une stratégie cumulative plutôt qu'élective. Une telle analyse, concentrée sur les équivalences des représentations dans les deux systèmes, permettrait d'obtenir éventuellement un point de vue englobant sur le geste adaptatif. Ce type d'analyse en profondeur aurait aussi mis l'accent sur les mises en scène des pièces et aurait fourni un point d'ancrage pour une analyse de la transformation des codes visuels lors de l'adaptation. Ce point de vue constitue toutefois un projet de recherche en soi. Enfin, en se concentrant sur les similarités qui existent entre le théâtre et le cinéma et en utilisant principalement les situations d'énonciation pour guider la discussion, cette thèse n'aura pas beaucoup fait avancer notre compréhension des différences qui existent entre le théâtre et le cinéma. Une approche moins générale permettrait de mieux comprendre la nature des deux formes artistiques, mais il semble qu'elle serait allée à l'encontre de la célébration de l'hybridité qui est au coeur de cette recherche. Il serait néanmoins important de mener cette investigation jusqu'au bout.

Cette thèse s'est principalement chargée de démontrer comment l'identité individuelle des sujets queer, formée en partie par les codes trouvés dans les représentations culturelles, informe une identité collective qui guide le rapport au monde et la compréhension de soi et de l'autre. Bien que ces analyses identitaires soient essentielles, il serait urgent de mener une analyse des expressions des désirs queer et de voir comment ces désirs mènent au développement de *communautés du désir*. Le sujet lecteur/spectateur, présenté ici de façon plutôt générale (voire hypothétique), se trouverait de cette manière analysé sous l'angle du fantasme (inconscient et conscient) et de l'acte

sexuel, deux manifestations à la base des différenciations de l'identité queer par rapport à la norme. Une analyse des espaces du désir permettrait de mieux comprendre la préparation de la rencontre, les stimuli nécessaires à l'excitation et le rôle du public et du privé dans l'expression et l'exécution des désirs. L'axe temporel permettrait de voir comment les désirs se construisent et se déploient dans le temps, de même que de tracer un historique de l'évolution du désir queer, de ses manifestations et de sa documentation. Une exploration du désir permettrait encore une fois d'inscrire le corps percevant au centre de la discussion, un corps qui sue, bande, pénètre, se faire pénétrer ou vibre simplement sous l'effet d'un puissant désir. Enfin, un tel projet permettrait de déterminer la part du langage dans la compréhension du désir et la part de réponses instinctuelles qui échappe à toute rationalisation. Les quatre axes d'analyse qui ont guidé la présente thèse mériteraient donc d'être réutilisés, mais peut-être selon une configuration différente qui marquerait une séparation moins nette et qui laisserait une place plus grande à leurs interactions.

Les pièces et les films qui composent le corpus de cette thèse occupent une place particulière pour de nombreux sujets queer qui y ont puisé reconnaissance, inspiration, connaissances et soutien. Le théâtre et le cinéma ont le pouvoir de nous faire rêver, de nous connecter les uns avec les autres et de nous faire réfléchir. Il est primordial que ces arts continuent à héberger des représentations variées et positives de l'existence des sujets queer et qu'ils puisent l'un et l'autre dans leurs répertoires respectifs. Les objets hybrides qui résulteront de ce partage contribueront à montrer aux sujets queer en devenir l'imaginaire social qui est à leur portée, s'ils veulent seulement se donner la peine de l'accueillir en eux et d'y participer.

Bibliographie

Corpus primaire

- BOUCHARD, Michel Marc (1988). *Les Feluettes ou La répétition d'un drame romantique*, Montréal, Leméac. (LF)
- BOUCHARD, Michel Marc (1989). *Les Muses orphelines*, Montréal, Leméac. (MO)
- BRASSARD, André et Michel TREMBLAY (1974). *Il était une fois dans l'Est*, Montréal, Les Éditions de l'Aurore. (IEUFDE)
- DUBOIS, René-Daniel (1986). *Being at home with Claude*, Montréal, Leméac. (BAHWC)
- FRASER, Brad (1995). *Poor Super Man : A Play with Captions*, Edmonton, NeWest Press. (PSM)
- FRASER, Brad (1996). *Love and Human Remains : The Screenplay*, Edmonton, NeWest Press. (LHR)
- FRASER, Brad (1996). *Unidentified Human Remains and the True Nature of Love*, Edmonton, NeWest Press. (UHR)
- GALLUCCIO, Steve (2004). *Mambo Italiano*, Vancouver, Talonbooks. (MI)
- HERBERT, John (1967). *Fortune and Men's Eyes*, New York, Grove Press. (FME)
- KINCH, Martin (1975). *Me?*, Toronto, The Coach House Press. (ME)
- LEPAGE, Robert et Marie BRASSARD (1993). « Polygraph », dans Alan Filewood (éd.) *The CTR Anthology : Fifteen Plays from Canadian Theatre Review*, Toronto, The University of Toronto Press, pp. 647-683. (Polygraphe)
- LEPAGE, Robert (2007). *La face cachée de la lune*, Québec, Les éditions de L'instant même et Ex Machina. (FCL)
- LITOJA, Hilar (1995). *The Last Supper : A Performance of Euthanasia*, Toronto, ArtBiz Communications. (LS)
- TREMBLAY, Michel (1984). *Hosanna*, Montréal, Leméac. (Hosanna)

Filmographie primaire

Being at home with Claude, Jean Beaudin, Canada, 1992.

Fortune and Men's Eyes, Harvey Hart, Canada, 1971.

Il était une fois dans l'Est, André Brassard, Canada, 1973.

La face cachée de la lune, Robert Lepage, Canada, 2003

Le confessionnal, Robert Lepage, Canada, 1995

Le polygraphe, Robert Lepage, Canada, 1996.

Leaving Metropolis, Brad Fraser, Canada, 2002.

Les Muses orphelines, Robert Favreau, Canada, 2000.

Lilies, John Greyson, Canada, 1996.

Love and Human Remains, Denys Arcand, Canada, 1993.

Mambo Italiano, Émile Gaudreault, Canada, 2003

Me, John Palmer, Canada, 1974.

The Last Supper, Cynthia Roberts, Canada, 1994.

Sources primaires

ANTOSH, Ruth B. (1988). « Waiting for Prince Charming: Revisions and Deformations of the Cinderella Motif in Contemporary Québec Theater », *Québec Studies*, n° 6, p. 104-111.

BALDASSDARRE, Angela (1994). « A Different Take », *Theatrum Magazine*, n° 37, 14-18.

BEAUNOYER, Jean (1988). « Le Polygraphe : on attendait peut-être trop », *La Presse*, 24 novembre 1988, p. D13.

BEAUNOYER, Jean (1994). « Les Muses orphelines... ou le retour heureux de Louise Portal au théâtre », *La Presse*, 15 octobre 1994, p. E5.

BELZIL, Patricia (1997). « *Lilies* ou la répétition d'un nouveau drame romantique », *Jeu*, n° 83, p. 174-178.

BELZIL, Patricia (1998). « Contraintes et libertés de la scénarisation : entretien avec Michel Marc Bouchard », *Jeu*, n° 88, p. 46-67.

BERNATCHEZ, Raymond (1985). « Une création digne de off-Broadway : une pièce écrite en six jours par René-Daniel Dubois », *La Presse*, 15 novembre 1985.

BILODEAU, Martin (1996). « Un événement digne des Feluettes. L'adaptation au grand écran du texte de Michel Marc Bouchard est une impressionnante réussite », *Le Devoir*, 26 octobre 1996, p. B6.

BILODEAU, Martin (2003). « Chronique de moeurs au service du gag. Le film d'Émile Gaudreault met en scène une sortie de placard d'abord folklorique... », *Le Devoir*, 7 juin 2003, p. E5.

BILODEAU, Martin (2003a). « La face cachée de Lepage », *Le Devoir*, 9 septembre 2003, p. A1.

BLUMBERG, Marcia (1996). « Queer(y)ing the Canadian Stage: Brad Fraser's *Poor Super Man* », *Theatre Research in Canada/Recherches théâtrales au Canada*, Vol. 17, n° 2, p. 175-187.

BONNEVILLE, Léo (1992). « Interview : Jean Beaudin », *Séquences*, n° 157, p. 19-23.

BONNEVILLE, Léo (1974). « Il était une fois dans l'Est », *Séquences*, 19e année, no 76, avril 1974, p. 28-29.

BOULANGER, Luc (2000). « Les Muses orphelines : Maman très chère », *Voir*, Vol. 14, n° 14, p. 74.

BRIE, Albert (1973). « « Hosanna » au Quat'Sous. Tremblay joue et gagne », *Le Devoir*, 15 mai 1973, p. 10.

CANTIN, David (2000). « Robert Lepage à la conquête de son art », *Le Devoir*, 6 mars 2000, p. B7.

CARIGNAN, Jean (2003). « « La Face cachée de la lune ». La réconciliation », *Le Soleil*, 25 octobre 2003, p. G5.

CARSON, Neil (1972). « Sexuality and Identity in *Fortune and Men's Eyes* », *Twentieth Century Literature*, Vol. 18, n° 3, p. 207-218.

CASSIVI, Marc (2001). « Génial Lepage », *La Presse*, 7 juin 2001, p. C2.

CASTIEL, Élie (2000). « Les Muses orphelines: famille je vous aime », *Séquences*, n° 209, p. 32-33.

CHARBONNEAU, Alain (1994). « Entretien avec Denys Arcand », *24 Images*, n° 72, p. 6-11.

CONLOGUE, Ray (2003). « Even Superman Can't Save This One », *The Globe and Mail*, 30 mai 2003, p. R8.

CROOK, Barbara (1996). « Poor Super Man leaps the bounds of theatrical convention », *The Vancouver Sun*, 28 juin 1996, p. C5

CUSHMAN, Robert (1990). « Unidentified Human Remains and the True Nature of Love », *The Globe and Mail*, 29 janvier 1990, p. C7.

DAFOE, Chris (1996). « Poor Super Man », *The Globe and Mail*, 18 juillet 1996, p. E1.

DASSYLVA, Martial (1973). « Des éclaircies de tendresse », *La Presse*, 11 mai 1973, p. A12.

DEBLOIS, Marco (1996). « Une certaine idée de la beauté », *24 Images*, n° 85, Hiver 1996/1997, p. 48.

DEFOY, Michel (1997). « Le Polygraphe de Robert Lepage », *Le Droit*, 17 janvier 1997, p. 30.

DELAGRAVE, Marie (1994). « « De l'amour et des restes humains ». Arcand et le déclin des années 90 », *Le Soleil*, 19 mars 1994, p. C3.

- DICKINSON, Peter (2007). « Double Take : Adaptation, Remediation, and Doubleness in the Films of Robert Lepage », dans George Melnyk (éd.), *Great Canadian Film Directors*, Edmonton : University of Alberta Press, p. 175-196.
- EBERT, Roger (1971). « Fortune and Men's Eyes », *Chicago Sun Times*, 8 juillet 1971.
- FOURLANTY, Éric (1996). « Lilies : violence et passion », *Voir*, Vol. 10, n° 43, p. 31.
- FOURLANTY, Éric (1992). « Being at home with Claude : liaison fatale », *Voir*, Vol. 6, n° 11, p. 16.
- GAJAN, Philippe (1996). « Le sens dispersé », *24 Images*, n° 85, Hiver 1996/1997, p. 46-47.
- GARRITY, Henry A. (2000). « Robert Lepage's Cinema of Time and Space », dans Joseph I. Donohoe et Jane M. Koustas (éd.), *Theater sans frontières: Essays on the Dramatic Universe of Robert Lepage*, East Lansing, Michigan State University Press, p. 95-107.
- GAY, Richard (1971). « Fortune and Men's Eyes », *Cinéma Québec*, Vol. 1, n° 5, p. 30.
- GIRARD, Mario (2006). « Hosanna, Le sacre de la putain à 50 cennes », *La Presse*, 4 mars 2006, p. A10.
- GLASSMAN, Marc (1996). « Death Wish : Cynthia Roberts's The Last Supper », *Take One*, Vol. 4, n° 10, p. 34-37.
- GRAFFIN, Maurice (1995). « La dernière scène », *Le Droit*, 23 septembre 1995, p. A14.
- GRIFFIN, John (1996). « Lilies Polished to Near-Perfection in Sight and Sound », *The Gazette*, 25 octobre 1996, p. D3.
- GROBERMAN, Michael (1993). « Cry of Theatre Struggling for Meaning Can Be Heard in Toronto », *The Ottawa Citizen*, 17 novembre 1993, p. B6.
- GROEN, Rick (1996). « Lilies », *The Globe and Mail*, 25 octobre 1996, p. C1.
- GROEN, Rick (1994). « Love and Human Remains », *The Globe and Mail*, 1er avril 1994, p. C1.
- GUAY, Hervé (2000). « Du placard à la Place des Arts », *Le Devoir*, 19 décembre 2000, p. B8.
- HOMIER-ROY, René (1992). « L'amour qui tue », *L'Actualité*, Vol. 17, n° 2, 1 février 1992, p. 85.

- HORTON, Marc (1994). « Fraser's Wit, Menace Go Missing », *Edmonton Journal*, 23 décembre 1994, p. D4.
- HOWE, Lawrence (2006). « The Epistemology of Adaptation in John Greyson's *Lilies* », *Canadian Journal of Film Studies*, Vol. 15, n° 2, p. 44-61.
- HUFFMAN, Shawn (1996). « Signe cartographique : L'interférence théâtrale chez René-Daniel Dubois », *Protée*, Vol. 24, n° 2, p. 23-33.
- JOHNSON, Trevor (1994). « Love and Human Remains », *Sight and Sound*, n° 40, p. 44-45.
- KNIGHT, Chris (2003). « Odd a Homoerotic Story Plays So Straight in the End », *National Post*, 30 mai 2003, p. PM6.
- LABRECQUE, Marie (2000). « Mambo Italiano », *Voir*, Vol. 14, n° 51, p. 62.
- LAROCHE, Maximilien (1988). « De Dubé à Dubois : l'illusion spéculaire », *L'Annuaire théâtral*, n° 5-6, p. 203-212.
- LAVOIE, Pierre (1982). « Bibliographie commentée », *Voix et Images*, Vol. 7, n° 2, p. 225-306.
- LEEDER, Murray (2006). « Closet and Confessionnal: Television and Hybridity in *Mambo Italiano* », *Canadian Journal of Film Studies*, Vol. 15, n° 1, p. 63-74.
- LEROUX, André (1974). « « Il était une fois dans l'Est », un squelette décharné », *Le Devoir*, 9 mars 1974, p. 19.
- LÉVESQUE, Robert (1987)., « Bouchard et les feux de Roberval », *Le Devoir*, 25 septembre 1987.
- LÉVESQUE, Robert (1985). « Lothaire Bluteau inoubliable : René-Daniel Dubois livre une pièce majeure », *Le Devoir*, 19 novembre 1985.
- LOISELLE, André (2002). « The Corpse Lies in Lilies: The Stage, the Screen, and the Dead Body », *Essays on Canadian Writing*, n° 76, téléchargé de CPI.Q le 29 octobre 2007.
- LOISELLE, André (2001). « *Les Muses orphelines* du théâtre au cinéma : en conversation avec Robert Favreau », *L'Annuaire théâtral*, n° 30, p. 97-106.
- LOISELLE, André (1996). « Cinema, Theatre and Red Gushing Blood in Jean Beaudin's *Being at Home With Claude* », *Canadian Journal of Film Studies*, Vol. 5, n° 2, p. 17-33.

- LOISELLE, André (1992). « Film-Mediated Drama : André Brassard's Film *Il était une fois dans l'Est* as a Pivot in Michel Tremblay's Dramaturgy », *Essays in Theatre / Études théâtrales*, Vol. 10, n° 2, pp. 165-180.
- MARTIN, Robert (1978). « Short Eyes Doesn't Cry at Grim Truth », *The Globe and Mail*, 20 janvier 1978, p. P.13.
- McCAUGHNA, David (1974). « The Making of Me », *Motion*, Septembre-Octobre 1974, p. 24.
- MILLS, Don (2001). « Playwright's Gay Drama a Hit: Writer Marked by Six Months in Reformatory », *National Post*, 9 juillet 2001, Édition de Toronto, p. A14.
- MOCK, Roberta (2006). « Globalisation's Marginalia: Anglo-Canadian Identity and the Plays of Brad Fraser », *Contemporary Theatre Review*, Vol. 16, n° 1, p. 86-96.
- MORROW, Martin (1996). « Lilies Wilts: Honored Film Only Smolders Despite Fiery Issues Raised », *Calgary Herald*, 6 décembre 1996, p. C4.
- MORROW, Martin (1993). « Alberta Playwright Gets Rave Reviews », *Calgary Herald*, 21 avril 1993 (édition finale), p. D14.
- NICHOLLS, Liz (1990). « Play conveys lurid, urban jungle; Relentless vulgarity puts powerful strain on audience », *Edmonton Journal*, 24 février 1990, p. B3.
- PERREAULT, Luc (1992). « Being at home with Claude : je t'aime, je te tue... », *La Presse*, 8 février 1992, p. D2.
- PERREAULT, Mathieu (1996). « Les Feluettes. Histoire d'amour et objet d'art », *La Presse*, 26 octobre 1996, p. C1.
- PRIVET, Georges (1996). « Le Polygraphe : Doute et mensonges », *Voir*, Vol 10, n° 45, p. 47.
- PRIVET, Georges (1995). « Le Confessionnal. La première foi », *Voir*, Vol. 9, n° 44, p. 20.
- PRIVET, Georges (1994). « De l'amour et des restes humains. Que reste-t-il de nos amours? », *Voir*, Vol. 8, n° 16, p. 17.
- PROVENCHER, Normand (1996). « Le polygraphe : Suspects de convenance », *Le Soleil*, 9 novembre 1996, p. D3.
- PROVENCHER, Normand (1995). « Instants de grâce assurés. « Le Confessionnal » s'ouvre enfin au public québécois », *Le Soleil*, 30 septembre 1995, p. C3.

RANGER, Pierre (2000). « Robert Favreau : Un défi de taille », *Séquences*, n° 209, p. 33-34.

ROCHELEAU, Alain-Michel (1996). « Gay Theatre in Quebec : The Search for an Identity », *Yale French Studies : Same Sex/Different Text*, n° 90, pp. 115-136.

SAINT-HILAIRE, Jean (2000). « La face cachée de la lune (bis).. De la fête théâtrale à la fête du sens », *Le Soleil*, 15 décembre 2000, p. E11.

SALTER, Denis (1999). « Performing Sovereignty : Michel Tremblay's *Hosanna* », dans Helen Gilbert (éd.), *Post-Colonial Stages: Critical and Creative Views on Drama, Theatre and Performance*. London, Dangaroo, p. 64-77.

SCHWARTZWALD, Robert (1992). « From Authenticity to Ambivalence : Michel Tremblay's *Hosanna* », *American Review of Canadian Studies*, Vol. 22, n° 4, p. 499-510.

SCHWARTZWALD, Robert (1991). « Fear of Federasty : Quebec's Inverted Fictions », dans Hortense J. Spillers (éd.), *Comparative American Identities. Race, Sex and Nationality in the Modern Text*, New York and London, Routledge, 175-95.

SMITH, Martin (1985). « Il faut voir « Being at home with Claude » », *Le journal de Montréal*, 17 novembre 1985.

STONE, Jay (1994). « Powerful on Stage, Love Falts on Film », *The Ottawa Citizen*, 8 avril 1994, p. E3.

TAYLOR, Kate (1995). « Poor Super Man », *The Globe and Mail*, 7 février 1995, p. D3.

THE PROVINCE (2001). « Creator of Moomin Trolls Dies », *The Province*, 29 juillet 2001, Édition finale, p. A23.

THEATRUM (1994). « Last Supper : A Performance of Euthanasia », *Theatrum*, n° 37, p. 43-44.

TREMBLAY, Odile (2000). « Une fort agréable surprise », *Le Devoir*, 4 novembre 2000, P. C6.

TREMBLAY, Odile (1995). « Un Lepage très sage. Le Confessionnal n'est pas une œuvre délirante d'inventivité et d'audace », *Le Devoir*, 19 mai 1995, p. A1.

TSCHOFEN, Monique (2006). « Le Confessionnal », dans Jerry White, *The Cinema of Canada*, London, Wallflower, p. 205-213.

TURBIDE, Roch (1982). « *Hosanna* ou la quête d'une territorialité », *Voix et Images*, Vol. 7, n° 2, p. 307-318.

VARIETY (1974). « Me », *Variety*.

WALLACE, Robert (2001). « Defying Category : Re/viewing John Herbert's *Fortune and Men's Eyes* », dans Marc Maufort et Franca Bellarsi (éd.), *Siting the Other: Revisions of Marginality in Australian and English-Canadian Drama*, Bruxelles, Peter Lang, p. 291-310.

WHITTAKER, Herbert (1973). « Role Switch Makes *Me?* Spellbinder », *The Globe and Mail*, 30 avril 1973, p. 14.

Sources secondaires

- ANDREW, Dudley (2000 [1984]). « Adaptation », dans James Naremore (éd.), *Film Adaptation*, New Brunswick, Rutgers University Press.
- ANSART, Pierre (1977). *Idéologies, conflits et pouvoir*, Paris, PUF.
- ANTHIAS, Floya (2001). « New Hybridities, Old concepts : The Limits of 'Culture' », *Ethnic and Racial Studies*, Vol. 24, N° 4, pp. 619–641.
- ASTON, Elaine and George SAVONA (1991). *Theatre as Sign-System*, London, Routledge.
- AYCOCK, Wendell, et Michael SCHOENECKE (1988). *Film and Literature : A Comparative Approach to Adaptation*, Lubbock, Texas Tech University Press.
- BACZKO, Bronislaw (1984). *Les imaginaires sociaux, Mémoires et esprits collectifs*, Paris, Payot.
- BARRETT, Rusty (1997). « The "Homo-genius" Speech Community », dans Anna Livia et Kira Hall (éd.), *Queerly Phrased : Language, Gender, and Sexuality*, New York, Oxford University Press, pp. 181-201.
- BAYTAN, Ronald (2000). « Sexuality, Ethnicity and Language: Exploring Chinese Filipino Male Homosexual Identity », *Culture, Health & Sexuality*, Vol. 2, n° 4, pp. 391-404.
- BAZIN, André (2000 [1948]). « Adaptation, or the Cinema as Digest », dans James Naremore (éd.), *Film Adaptation*, New Brunswick : Rutgers University Press.
- BEASLEY, Chris et Carol BACCHI (2005). « The Political Limits of "Care" in Reimagining Interconnection/Community and an Ethical Future », *Australian Feminist Studies*, Vol. 20, n° 46, pp. 49–64.
- BELL, David et Gill VALENTINE (1995). *Mapping Desire : Geographies of Sexualities*, London : Routledge.
- BELL, David and Jon BINNIE (2004). « Authenticating Queer Space : Citizenship, Urbanism and Governance », *Urban Studies*, Vol. 41, n° 9, pp.1807–1820.
- BELL, David (1995). « Pleasure and Danger : The Paradoxical Spaces of Sexual Citizenship », *Political Geography*, Vol. 14, n° 2, pp. 139-153.
- BENJAMIN, Walter (1968). « The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction », *Illuminations*, New York : Schocken Books.

BHABHA, Homi (1990). « Interview with Homi Bhabha : The Third Space », dans Jonathan Rutherford (éd.) *Identity : Community, Culture, Difference*, London, Lawrence and Wishart, pp. 207-21.

BOELLSTORFF, Tom et William L. LEAP (2004). « Introduction : Globalization and "New" Articulations of Same-Sex Desire », dans William L. Leap et Tom Boellstorff (éd.), *Speaking in Queer Tongues : Globalization and Gay Language*, Urbana et Chicago, University of Illinois Press, pp. 1-21.

BOELLSTORFF, Tom (2004). « "Authentic, of Course!" : Gay Language in Indonesia and Cultures of Belonging », dans William L. Leap et Tom Boellstorff (éd.), *Speaking in Queer Tongues : Globalization and Gay Language*, Urbana et Chicago, University of Illinois Press, pp. 181-201.

BOELLSTORFF, Tom (2007). « When Marriage Falls : Queer Coincidences in Straight Time », *GLQ*, Vol. 13, n° 2-3, pp. 227-248

BOUCHARD, Gérard et Charles TAYLOR (2008). *Fonder l'avenir : le temps de la conciliation*, Québec, Gouvernement du Québec.

BOURCIER, Marie-Hélène (2005). *Queer Zones 2, Sexpolitiques*, Paris, La Fabrique.

BOURCIER, Marie-Hélène (2001). *Queer Zones, Politique des identités sexuelles, des représentations et des savoirs*, Paris, Balland « modernes ».

BRADY, Ben (1984). *Principles of Adaptation for Film and Television*, Austin, University of Texas Press.

BROWN, Michael (1995). « Sex, Scale, and the 'New Urban Politics' : HIV-Prevention Strategies from Yaletown, Vancouver », dans David Bell et Gill Valentine (éd.), *Mapping Desire : Geographies of Sexualities*, London, Routledge, pp. 245-263.

BROWN, Michael P. (2000). *Closet Space : Geographies of Metaphor From the Body to the Globe*, London, Routledge.

BUTLER, Judith (1997). *Excitable Speech : A Politics of the Performative*, Londres et New York, Routledge.

BUTLER, Judith (1993). *Bodies That Matter : On the Discursive Limits of "Sex"*, Londres et New York, Routledge.

BUTLER, Judith (1991). « Imitation and Gender Insubordination », dans Diana Fuss (éd.), *Inside/Out : Lesbian Theories, Gay Theories*, Londres et New York, Routledge, p. 13-31.

- BUTLER, Judith (1990). *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity*, Londres et New York, Routledge.
- CALIFIA, Pat (1994). *Public Sex : The Culture of Radical Sex*. Pittsburgh, Cleis Press.
- CARDINAL, Serge (2003). « La réception critique des adaptations filmiques », dans LAROUCHE, Michel (éd.), *Cinéma et littérature au Québec : rencontres médiatiques*, Montréal, XYZ éditeur, pp. 189-202.
- CARLSON, Marvin (1990). *Theatre Semiotics : Signs of Life*, Bloomington, Indiana University Press.
- CASTORIADIS, Cornélius (1975). *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil.
- CATTRYSSE, Patrick (1992). *Pour une théorie de l'adaptation filmique. Le film noir américain*, Berne, Peter Lang.
- CHAMBERLAND, Line (1998). « La conquête d'un espace public : les bars fréquentés par les lesbiennes », dans Frank Remiggi et Irène Demczuk (éd.), *Sortir de l'ombre : Histoire des communautés lesbienne et gaie de Montréal*, Montréal, VLB Éditeur, pp. 129-164
- CHAMBERLAND, Line (1997). « Du fléau social au fait social : L'étude des homosexualités », *Sociologies et sociétés*, vol. 29, n° 1, 1997, p. 5-20.
- CHATEAU, Dominique et François JOST (1979). *Nouveau cinéma, nouvelle sémiologie : essai d'analyse des films d'Alain Robbe-Grillet*, Paris, Union générale d'éditions.
- CHAUNCEY, George (1994). *Gay New York : Gender, Urban Culture and the Making of the Gay Male World, 1890-1940*, New York, Basic Books.
- CLERC, Jeanne-Marie, et Monique CARCAUD-MACAIRE (2004). *L'adaptation cinématographique et littéraire*, Paris, Klincksieck.
- COBB, Michael (2006). *God Hates Fags : The Rhetorics of Religious Violence*, New York, New York University Press.
- CONLON, Deirdre (2004). « Productive Bodies, Performative Spaces : Everyday Life in Christopher Park », *Sexualities*, Vol 7, n° 4, pp. 462-479.
- COVER, Rob (2004). « Bodies, Movements and Desires : Lesbian/Gay Subjectivity and the Stereotype », *Continuum : Journal of Media & Cultural Studies*, Vol. 18, n° 1, pp. 81-97.
- DANGEROUS BEDFELLOWS (éd.) (1996). *Policing Public Sex : Queer Politics and the Future of AIDS Activism*, Boston, South End Press.

- DE LAURETIS, Teresa (1984). *Alice Doesn't : Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington, Indiana University Press.
- DE LAURETIS, Teresa (1987). *Technologies of Gender : Essays on Theory, Film, and Fiction*, Bloomington, Indiana University Press.
- DE LAURETIS, Teresa (1999). « Gender Symptoms, or, Peeing Like a Man », *Social Semiotics*, Vol. 9, n° 2, 257-270.
- DE TORO, Fernando (1995). *Theatre Semiotics : Text and Staging in Modern Theatre*, Toronto, University of Toronto Press.
- DELUCA, Kevin M. (1999). « Unruly Arguments : The Body Rhetoric of Earth First!, ACT UP, and Queer Nation », *Argumentation and Advocacy*, n° 36, pp. 9-21.
- DICKINSON, Peter (2006). *Screening Gender, Framing Genre : Canadian Literature into Film*, Toronto, University of Toronto Press.
- DREUILHE, Alain Emmanuel (1987). *Corps à corps*, Paris, Gallimard.
- DRUMMOND, Murray J.N. (2005a). « Asian Gay Men's Bodies », *The Journal of Men's Studies*, Vol. 13, n° 3, 291-300.
- DRUMMOND, Murray J.N. (2005b). « Men's Bodies : Listening to the Voice of Young Gay Men », *Men and Masculinities*, Vol. 7, n° 3, 270-290.
- DUNDJEROVIC, Aleksandar (2003). *The Cinema of Robert Lepage : The Poetics of Memory*, London, Wallflower Press.
- DYER, Richard ([1993] 2002). *The Matter of Images : Essays on Representation*, New York, Routledge.
- EBERT, Teresa L. (1996). « The Matter of Materialism », dans Donald Morton (éd.), *The Material Queer : a LesBiGay Cultural Studies Reader*, Boulder and Oxford, Westview Press.
- ELDER G.S., Lawrence KNOPP et Heidi NAST (2005). « Sexuality in Geography », dans Gary L. Wilmot et Cort J. Gaile, *Geography in America at the dawn of the 21st Century*, Oxford, Oxford University Press.
- ELLIS, Mary Lynne (2005). « Sexual Languages/Cultural Bodies: Transforming Psychoanalysis », *Psychodynamic Practice*, Vol. 11, n° 4, pp. 405-415.
- FELLOWS, Will (éd.) (1998). *Farm Boys : Lives of Gay Men from the Rural Midwest*, Madison, University of Wisconsin Press.

- FISCHER-LICHTE, Erika (1992). *The Semiotics of Theatre*, Bloomington, Indiana University Press.
- FONTANILLE, Jacques (1999). *Sémiotique et littérature : Essais de méthode*, Paris, PUF.
- FOUCAULT, Michel (1984b). *Histoire de la sexualité : Le souci de soi (Vol. 3)*, Paris, Gallimard.
- FOUCAULT, Michel (1984a). *Histoire de la sexualité : L'usage des plaisirs (Vol. 2)*, Paris, Gallimard.
- FOUCAULT, Michel (1976). *Histoire de la sexualité : La volonté de savoir (Vol. 1)*, Paris, Gallimard.
- FOUCAULT, Michel ([1975] 1993). *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard.
- FRANCEUR, Louis (2002). *Le théâtre brèche*, Montréal, Tryptique.
- FRASER, Brad (1998). *Martin Yesterday*, Edmonton, NeWest Press.
- FREEMAN, Elizabeth (2007). « Introduction », *GLQ*, Vol. 13, n° 2-3, pp. 159-176.
- FRIEDMAN, J. (1997). « Global Crises, the Struggle for Cultural Identity and Intellectual Porkbarrelling : Cosmopolitans versus Locals, Ethnics and Nationals in an era of De-hegemonisation », dans P. Werbner and T. Modood (éd.), *Debating Cultural Hybridity*, London, Zed, pp. 70-89.
- GAGNON, François (2003). « Histoire de l'adaptation filmique », dans Michel Larouche (éd.), *Cinéma et littérature au Québec : rencontres médiatiques*, Montréal, XYZ éditeur, pp. 151-188.
- GARBER, Marjorie (1992). *Vested Interests, Cross-dressing and Cultural Anxiety*, New York, Routledge.
- GAUDREAU, André (1988). *Du littéraire au filmique, systèmes du récit*, Paris, Méridiens Klincksieck.
- GAUDREAU, André et Thierry GROENSTEEN (1998). *La transécriture : pour une théorie de l'adaptation*, Québec, Nota bene.
- GLQ (2007). « Theorizing Queer Temporalities : A Roundtable Discussion », *GLQ*, Vol. 13, n° 2-3, pp. 177-195.
- GOLDIE, Terry (éd.) (2001). *In a Queer Country : Gay & Lesbian Studies in the Canadian Context*, Vancouver, Arsenal Pulp Press,

- GOLDIE, Terry (2001a). « Queer Nation? », dans Terry Goldie (éd.), *In a Queer Country : Gay & Lesbian Studies in the Canadian Context*, Vancouver, Arsenal Pulp Press, pp. 7-26.
- GOLDING, S. (1993). « Quantum Philosophy, Impossible Geographies and a Few Small Points About Life, Liberty and the Pursuit of Sex (All in the Name of Democracy). », dans M. Keith et S. Pile (éd.), *Place and the Politics of Identity*, London, Routledge, pp. 206-219.
- GRABHAM, Emily (2007). « Citizen Bodies, Intersex Citizenship », *Sexualities*, Vol 10, n° 1, pp. 29-48.
- GROSZ, Elizabeth (1995). *Space, Time, and Perversion : Essays on the Politics of Bodies*, Londres et New York, Routledge.
- GRUBE, John (1997). « "No More Shit" : The Struggle for Democratic Gay Space in Toronto », dans G. B. Ingram, A.-M. Bouthillette et Y. Retter (éd.), *Queers in Space : Communities, Public Places, Sites of Resistance*, Seattle, Bay Press, pp. 127-145.
- HALBERSTAM, Judith (2005). *In a Queer Time and Place : Transgender Bodies, Subcultural Lives*, New York et Londres, New York University Press.
- HALKITIS, Perry N., Kelly A. GREEN et Leo WILTON (2004). « Masculinity, Body Image, and Sexual Behavior in HIV-Seropositive Gay Men : A Two-Phase Formative Behavioral Investigation Using the Internet », *International Journal of Men's Health*, Vol. 3, n° 1, pp. 27-42.
- HARVEY, Keith (2002). « Camp Talk and Citationality: A Queer Take on 'Authentic' and 'Represented' Utterance », *Journal of Pragmatics*, n° 34, pp. 1145-1165.
- HELBO, André (1997). *L'adaptation. Du théâtre au cinéma*, Paris, Armand Colin.
- HELBO, André, et coll. (éd.) (1991). *Approaching Theatre*, Bloomington, Indiana University Press.
- HERDT, Gilbert (1997). *Same Sex, Different Cultures, Exploring Gay and Lesbian Lives*, Boulder, Westview Press.
- HIGGINS, Ross (2004). « French, English, and the Idea of Gay Language in Montreal », dans William L. Leap et Tom Boellstorff (éd.), *Speaking in Queer Tongues : Globalization and Gay Language*, Urbana et Chicago, University of Illinois Press, pp. 72-104.

- HIGGINS, Ross (1999). « Baths, Bushes, and Belonging : Public Sex and Gay Community in Pre-Stonewall Montreal », dans William Leap (éd.). *Public Sex/Gay Space*, New York, Columbia University Press, pp. 187-202.
- HIGGINS, Ross (1998). « Des lieux d'appartenance : les bars gais des années 1950 », dans Frank Remiggi et Irène Demczuk (éd.), *Sortir de l'ombre : Histoire des communautés lesbienne et gaie de Montréal*, Montréal, VLB Éditeur, pp. 103-128.
- HIGGINS, Ross (1997). *Sense of Belonging : Pre-liberation Space, Symbolics and Leadership in Gay Montreal*, thèse de doctorat, Université McGill (non publiée).
- HIGGS, D (1999). *Queer sites : Gay Urban Histories Since 1600*, London, Routledge.
- HUBBARD, Phil (2002). « Sexing the Self : Geographies of Engagement and Encounter », *Social & Cultural Geography*, Vol. 3, n° 4, pp. 365-381.
- IAMPOLSKI, Mikhail (1998). *The Memory of Tiresias : Intertextuality and Film*, Berkeley, University of California Press.
- INGRAM, Gordon Brent, Anne-Marie BOUTHILLETTE et Yolanda RETTER (1997). *Queers in Space : Communities, Public Places, Sites of Resistance*, Seattle, Bay Press.
- KAPCHAN, Deborah A. et Pauline Turner STRONG (1999). « Theorizing the Hybrid », *The Journal of American Folklore*, Vol. 112, n° 445, pp. 239-253.
- KHAYATT, Didi (2002). « Toward a Queer Identity », *Sexualities*, Vol 5, n° 4, pp. 487-501.
- KIMMEL, Sara B. et James R. MAHALIK (2005). « Body Image Concerns of Gay Men : The Roles of Minority Stress and Conformity to Masculine Norms », *Journal of Consulting and Clinical Psychology*, Vol. 73, n° 6, pp. 1185-1190.
- KIRSCH, Max H. (2000). *Queer Theory and Social Change*, Londres et New York, Routledge.
- KITZINGER, Celia (2005). « "Speaking as a Heterosexual": (How) Does Sexuality Matter for Talk-in-Interaction? », *Research on Language and Social Interaction*, Vol. 38, n° 3, pp. 221-265.
- KNOPF, Robert (éd.) (2005). *Theatre and Film : A Comparative Anthology*, New Haven, Yale University Press.
- KNOPP, Larry (2004). « Ontologies of Place, Placelessness, and Movement : Queer Quests for Identity and Their Impacts on Contemporary Geographic Thought », *Gender, Place and Culture*, Vol. 11, n° 1, pp. 121-134.

- KOMPRIDIS, Nikolas (2005). « Normativizing Hybridity/ Neutralizing Culture », *Political Theory*, Vol. 33, N° 3, pp. 318-343.
- KONG, Travis S.K. (2004). « Queer at Your Own Risk : Marginality, Community and Hong Kong Gay Male Bodies », *Sexualities*, Vol. 7, n° 1, pp. 5–30.
- KOWZAN, Tadeusz (1992). *Spectacle et signification*, Cadiac, Balzac.
- KOWZAN, Tadeusz (1992a). *Sémiologie du théâtre*, Paris, Nathan.
- KRAMER, Jerry Lee (1995). « Bachelor Farmers and Spinster : Gay and Lesbian Identities and Communities in Rural North Dakota », dans David Bell et Gill Valentine, *Mapping Desire : Geographies of Sexualities*, London, Routledge, pp. 200-213.
- KULICK, Don (2000). « Gay and Lesbian Language », *Annual Review of Anthropology*, n° 29, pp. 243–85.
- LAROUCHE, Michel (éd.) (2003). *Cinéma et littérature au Québec : rencontres médiatiques*, Montréal, XYZ éditeur.
- LAROUCHE, Michel et Serge CARDINAL (2003). « Le scénario : points de vue », dans Michel Larouche (éd.), *Cinéma et littérature au Québec : rencontres médiatiques*, Montréal, XYZ éditeur, pp. 13-26.
- LEAP, William L. (2004). « Language, Belonging, and (Homo)sexual Citizenship in Cape Town, South Africa », dans William L. Leap et Tom Boellstorff (éd.), *Speaking in Queer Tongues : Globalization and Gay Language*, Urbana et Chicago, University of Illinois Press, pp. 134-162.
- LEAP, William L. (éd.) (1999). *Public Sex/Gay Space*, New York, Columbia University Press.
- LEAP, William L. (1999a). « Introduction », dans William L. Leap (éd.), *Public Sex/Gay Space*, New York, Columbia University Press, pp. 1-22.
- LEAP, William L. (1996). *Word's Out : Gay Men's English*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- LEAP, William L. (éd.) (1995). *Beyond the Lavender Lexicon : Authenticity, Imagination and Appropriation in Lesbian and Gay Languages*, Buffalo, Gordon & Breach.
- LEAP, William L. et Tom BOELLSTORFF (éd.) (2004). *Speaking in Queer Tongues : Globalization and Gay Language*, Urbana et Chicago, University of Illinois Press.

- LEBLANC, Patrice (1994). « L'imaginaire social. Notes sur un concept flou », *Cahiers internationaux de sociologie*, Vol. XCVII, pp. 415-434.
- LEFEBVRE, Henri (1996). *Writings on Cities*. Oxford, Blackwell.
- LEFEBVRE, Henri (1991a). *The Production of Space*, Oxford, Blackwell.
- LEFEBVRE, Henri (1991b). *Critique of Everyday Life*, Vol. 1, London, Verso.
- LIVIA, Anna et Kira HALL (éd.) (1997). *Queerly Phrased : Language, Gender, and Sexuality*, New York, Oxford University Press.
- LIVIA, Anna et Kira HALL (1997b). « "It's a Girl!" : Bringing Performativity Back to Linguistics », dans Anna Livia et Kira Hall (éd.), *Queerly Phrased : Language, Gender, and Sexuality*, New York, Oxford University Press, pp. 3-18.
- LOISELLE, André (2003). *Stage-Bound : Feature Film Adaptations of Canadian and Québécois Drama*, Montréal, McGill-Queen's University Press.
- LUCIANO, Dana (2007). « Coming Around Again : The Queer Momentum in *Far From Heaven* », *GLQ*, Vol. 13, n° 2-3, pp. 249-272
- MATZ, Jesse (2000). « Maurice in Time », *Style*, Vol. 34, n° 2, pp. 188-211.
- MELROSE, Susan (1993). *A Semiotics of the Dramatic Text*. Basingstoke, Macmillan.
- MERCIER, Andrée et Esther PELLETIER (1999). *L'adaptation dans tous ses états*, Québec, Nota bene.
- METZ, Christian (1977). *Le signifiant imaginaire*, Paris, UGE.
- METZ, Christian (1972). *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck.
- METZ, Christian (1971). *Langage et cinéma*, Paris, Larousse.
- MOI, Toril (2001). « What is a Woman? » dans *What is a Woman and Other Essays*, Oxford, Oxford University Press.
- MOON, Dawne (2005). « Emotion Language and Social Power : Homosexuality and Narratives of Pain in Church », *Qualitative Sociology*, Vol. 28, n° 4, pp. 327-349.
- MORAN, Leslie J., Beverley SKEGGS, Paul TYRER et Karen CORTEEN (2003). « The Formation of Fear in Gay Space : The 'Straights' Story », *Capital & Class*, n° 80, pp. 173-198
- MORTON, Donald (1996). « Changing the Terms : (Virtual). Desire and (Actual).

- Reality » dans Donald Morton (éd.), *The Material Queer : A LesBiGay Cultural Studies Reader*, Boulder and Oxford, Westview Press.
- MULVEY, Laura (1975). « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, Vol. 16, n° 3, pp. 6-18.
- MUÑOZ, José Esteban (2007). « Cruising the Toilet: LeRoi Jones/Amiri Baraka, Radical Black Traditions, and Queer Futurity », *GLQ*, Vol. 13, n° 2-3, pp. 353-367.
- NAMASTE, Ki (1996). « Genderbashing : Perceived Transgression of Normative Sex-gender Relations in Public Space », *Environment and Planning D : Society and Space*, n° 14, pp. 221-240
- NAREMORE, James (éd.) (2000). *Film Adaptation*, New Brunswick, Rutgers University Press.
- NEDERVEEN PIETERSE, Jan (2001). « Hybridity, So What? The Anti-hybridity Backlash and the Riddles of Recognition », *Theory, Culture & Society*, Vol. 18, n° 2-3, pp. 219-245.
- NEDERVEEN PIETERSE, Jan (1998). « Hybrid Modernities : Mélange Modernities in Asia », *Sociological Analysis*, Vol. 1, n° 3, 75-86.
- PARPART, Lee (2001). « The Nation and the Nude : Colonial Masculinity and the Spectacle of the Male Body in Recent Canadian Cinema(s) », dans Peter Lehman (éd.), *Masculinity : Bodies, Movies, Cultures*, Londres et New York, Routledge, pp. 167-192.
- PAVIS, Patrice (1996). *L'analyse des spectacles : théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma*, Nathan, Paris.
- PAVIS, Patrice (1996a). *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Dunod.
- PAVIS, Patrice (1990). *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris, J. Corti.
- PITTS, Victoria (2000). « Visibly Queer: Body Technologies and Sexual Politics », *The Sociological Quarterly*, Vol. 41, n° 3, pp. 443-463.
- PLUMMER, Ken (2003). « Queers, Bodies and Postmodern Sexualities : A Note on Revisiting the "Sexual" in Symbolic Interactionism », *Qualitative Sociology*, Vol. 26, n° 4, pp. 515-530.
- RAY, Robert B. (2000). « The Field of "Literature and Film" », dans James Naremore (éd.), *Film Adaptation*, New Brunswick (New Jersey), Rutgers University Press, pp. 38.53.

- RAYNAUD, Isabelle (1990). *Le scénario de film comme texte*, Thèse de doctorat, Université Paris-VII, non publiée.
- REMIGGI, Frank (1998). « Le Village gai de Montréal : entre le ghetto et l'espace identitaire », dans Frank Remiggi et Irène Demczuk (éd.), *Sortir de l'ombre : Histoires des communautés lesbienne et gaie de Montréal*, Montréal, VLB éditeur, pp. 267-289.
- RIXECKER, Stefanie S. (2000). « Exposing Queer Biotechnology Via Queer Archaeology : The Quest to (Re)Construct the Human Body From the Inside Out », *World Archaeology*, Vol. 32, n° 2, pp. 263-274.
- RUBIN, G. (1998). « The Miracle Mile : South of Market and gay leather, 1962-1997 », dans J. Brook, C. Carlsson et N. J. Peters (éd.) *Reclaiming San Francisco : History, Politics, Culture*, San Francisco, City Lights, pp. 247-272.
- RUSSO, Vito (1981). *The Celluloid Closet : Homosexuality in the Movies*, New York, Harper & Row.
- SCHOEMAKER HOLMES, Jacqueline (2006). « Bare Bodies, Beaches, and Boundaries : Abjected Outsiders and Rearticulation at the Nude Beach », *Sexuality & Culture*, Vol. 10. N° 4, pp. 29-53.
- SEDGWICK, Eve K. (1990). *Epistemology of the Closet*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press.
- SEGER, Linda (1992). *The Art of Adaptation : Turning Fact and Fiction Into Film*, New York, H. Holt and C°
- SEITLER, Dana (2004). « Queer Physiognomies; Or, How Many Ways Can We Do the History of Sexuality? », *Criticism*, Vol. 46, n° 1, pp. 71-102.
- SERCEAU, Michel (1999). *L'adaptation cinématographique de textes littéraires : théories et lectures*, Liège, Éditions du CÉFAL.
- SILVERMAN, Kaja (1983). *The Subject of Semiotics*, New York, Oxford University Press.
- STAM, Robert (2005). *Literature Through Film : Realism, Magic, and the Art of Adaptation*, London, Blackwell Publishing.
- STAM, Robert (2000). « Beyond Fidelity : The Dialogics of Adaptation » dans James Naremore (éd.), *Film Adaptation*, New Brunswick (New Jersey), Rutgers University Press, pp. 54-76.
- STAM, Robert (1986). « Film and Language : From Metz to Bakhtin », *Studies in the Literary Imagination*, Vol. 19, n°1, pp. 109-130.

- STAM, Robert et Alessandra RAENGO (éd.) (2004). *A Companion to Literature and Film*, London, Blackwell Publishing.
- STAM, Robert et Alessandra RAENGO (éd.) (2005). *Literature and Film : A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, London, Blackwell Publishing.
- STROSS, Brian (1999). « The Hybrid Metaphor : From Biology to Culture », *The Journal of American Folklore*, Vol. 112, n° 445, pp. 254-267.
- SULLIVAN, Nikki (2002). « Queer Material(ities) : Lyotard, Language and the Libidinal Body », *Australian Feminist Studies*, Vol. 17, n° 37, pp. 43-54.
- THOMAS, Kate (2007). « “What Time We Kiss” : Michael Field’s Queer Temporalities », *GLQ*, Vol. 13, n° 2-3, pp. 327-351
- TÖRNQVIST, Egil (1991). *Transposing Drama : Studies in Representation*, New York, St. Martin's Press.
- UBERSFELD, Anne (1996). *Le dialogue de théâtre : Lire le théâtre 3*, Paris, Belin.
- UBERSFELD, Anne (1981). *L'école du spectateur : Lire le théâtre 2*, Paris, Éditions sociales.
- UBERSFELD, Anne (1978). *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales.
- VALENTINE, Gill et Tracey SKELTON (2003). « Finding Oneself, Losing Oneself : The Lesbian and Gay ‘Scene’ as a Paradoxical Space », *International Journal of Urban and Regional Research*, Volume 27, n° 4, pp. 849-866.
- VALVERDE, Mariana et Miomir CIRAK (2003)., « Governing Bodies, Creating Gay Spaces : Policing and Security Issues in ‘Gay’ Downtown Toronto », *British Journal of Criminology*, n° 43, pp. 102-121.
- VÉRONNEAU, Pierre (2003). « Du scénique au filmique. Adaptation et scénarios dans *Being at home with Claude* », dans Michel Larouche (éd.), *Cinéma et littérature au Québec : rencontres médiatiques*, Montréal, XYZ éditeur, pp. 73-92.
- WARD (2007). <http://www.ling.northwestern.edu/~ward/newbib.html>
- WAUGH, Thomas (1981). « Nègres blancs, tapettes et 'butch' : images des lesbiennes et des gais dans le cinéma québécois », *Copie Zéro*, n° 11, pp. 12-29.
- WAUGH, Thomas (2006). *The Romance of Transgression in Canada : Queering Sexualities, Nations, Cinemas*, Montréal, McGill-Queen’s University Press, 2006.

WOLLEN, Peter (1969). *Signs and Meaning in the Cinema*, London, Secker & Warburg et British Film Institute.

YOUNG, Iris M. (2002). « Lived Body vs Gender : Reflections on Social Structure and Subjectivity », *Ratio (new series)*, Vol. XV, n° 4, pp. 410-428.

ZWICKY, Arnold M. (1997). « Two Lavender Issues for Linguists », dans Anna Livia et Kira Hall (éd.), *Queerly Phrased : Language, Gender, and Sexuality*, New York, Oxford University Press, pp. 21-34.