



HAL
open science

“ I believe I’ve torn my gown ” : performance de genre non-conforme et récit de soi dans le théâtre américain

Charalampos Keivanidis

► To cite this version:

Charalampos Keivanidis. “ I believe I’ve torn my gown ” : performance de genre non-conforme et récit de soi dans le théâtre américain. In *Vivo Arts*, 2022. hal-03912760

HAL Id: hal-03912760

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03912760>

Submitted on 25 Dec 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« I believe I've torn my gown » : *performance de genre non-conforme et récit de soi dans le théâtre américain*

résumé : Cet article porte sur quatre textes du théâtre américain où la performance d'un genre non alignée au sexe anatomique s'accompagne d'une volonté de réécriture du récit de soi. Malgré des différences marquées quant au genre théâtral auquel ils appartiennent, à la poétique ou au lieu de représentation, ces textes comptent parmi les premiers exemples d'identités trans sur la scène américaine. L'enjeu ici est double : non seulement combler le vide représentationnel à travers la performance d'un genre non-conforme sur scène, mais aussi construire et mettre en lumière le discours de ce genre, insuffler une *queerness* au théâtre et ouvrir des voies peu explorées jusqu'alors.

mots-clés : performance/identité de genre, récit de soi, théâtre américain, homosexualité masculine, sida.

abstract: This article focuses on four texts from American drama where non-conforming gender performance co-occurs with a will to recompose one's own self-narrative. In spite of differences concerning the genre they belong to, their poetics or the venues where they were first staged, these texts are among the first examples of trans identities on the American stage. Their quest is not only to fill the representational gap through allowing a non-conforming gender performance actually take place onstage, but also to construct and highlight the discourse of this gender, instill queerness in the theatre and break new ground.

keywords: gender performance/identity, self-narrative, american drama, male homosexuality, AIDS.

« I believe I've torn my gown » : *performance de genre non-conforme et récit de soi dans le théâtre américain*

La décadence morale des années Prohibition aux États-Unis (1920-1933) a conduit à une renégociation des mœurs sexuelles, dont une nouvelle définition de l'identité sexuelle — basée désormais sur le sexe anatomique des partenaires — qui a renforcé le système binaire homme/femme. La participation des femmes à la vie politique (à travers le droit de vote) et au marché du travail pendant la Seconde Guerre mondiale ont ébranlé, ne serait-ce que légèrement, la position dominante des hommes. Sur cette toile tendue, l'angoisse de la masculinité — cette volonté d'affirmer sa « place » d'homme, surtout aux dépens des femmes — n'a cessé de croître.

Les homosexuels furent soumis à la même angoisse de la masculinité que les hommes hétérosexuels, quoique pour des raisons supplémentaires : la performance de la masculinité, autrement dit se présenter comme un homme cisgenre, signifiait, implicitement, une performance d'hétérosexualité qui leur permettait d'écarter tout soupçon d'homosexualité. Un phénomène étroitement lié est l'apparition des *clones*¹, des hommes qui affichaient une ultra-masculinité et des choix vestimentaires (jeans, chemises à carreaux et moustaches) supposés « hétérosexuels ». Le théâtre a parodié cette forme de *drag* (*A Perfect Relationship* de Doric Wilson, 1979, en est un exemple éloquent) et a placé l'accent sur des expressions de genre non-conformes qui, quoique sporadiques, comptent parmi les premiers exemples d'identités trans sur scène.

Dans ces pièces, surtout les plus anciennes, les affirmations identitaires ne sont pas nécessairement explicites : il s'agit plutôt de se soustraire au système binaire tout en s'y inscrivant, à travers le langage et l'accoutrement, et cette position ambiguë entraîne une réécriture du récit de soi. Nous verrons de plus près quatre de ces textes : *The Madness of Lady Bright* de Lanford Wilson (1964), *La Cage aux Folles* de Harvey Fierstein et Jerry Herman (1983), le premier monologue des *intimacies* de Michael Kearns (1989) et un *skit* de *Dark Fruit* des Pomo Afro Homos (1992).

The Madness of Lady Bright

The Madness of Lady Bright propose, dans le théâtre américain, un nouveau paradigme de l'homosexuel qui assume, en dépit de son homophobie et de son hétérosexisme intériorisés, sinon une identité, au moins une performance de genre résolument féminine. *The Madness of Lady Bright* fut non seulement le premier succès du Caffè Cino (avec 168 représentations) mais aussi la première création du off-off-Broadway qui a reçu une critique — favorable — dans un grand quotidien national (*The New York Post*). Selon l'intrigue, Leslie Bright vit dans un studio de l'Upper West Side à New York, dont les murs sont recouverts de signatures

¹ Paul Baker, *Fantabulosa: A Dictionary of Polari and Gay Slang*, Londres, Continuum, 2002, p. 99 : “**clone** noun: one of the first masculine gay identities of the 1970s, clones were so-called because of their homogenous and easily recognizable look. This included a moustache, short hair, check shirt and denim jeans. Clones were especially associated with the gay scene in San Francisco, hence the term *Castro clone* referring to the Castro area which had become established as the center of the city's gay scene”.

d'hommes avec lesquels il/elle a couché (« autographs »). La pièce est une série d'*enactments* car, selon les didascalies, «The stage within a stage is set as Leslie Bright's one-room apartment »² ; quant au titre, bien qu'il indique clairement que Leslie sombre dans la folie, il attribue celle-ci plutôt à Lady Bright, introduisant ainsi une dimension non seulement d'*enactment* mais aussi d'imitation du destin tragique et noble d'une diva — notamment de Giselle du ballet éponyme que Leslie mentionne fréquemment. Ces *enactments* sont induits par la solitude et l'isolement qui conduisent Leslie au désespoir et à la folie, bien que la véracité de cette dernière reste discutable. Sur scène avec lui/elle, deux autres personnages, appelés simplement Boy et Girl, représentent d'autres voix dans des dialogues imaginaires ou rejoués par mémoire mais aussi des témoins/observateurs extérieurs, régulateurs de la critique sociale que subit consciemment Leslie.

En réalité, malgré le langage ordinaire et les différences structurelles, dictées par l'environnement du Caffè Cino à la scène minuscule, Leslie se trouve dans la continuité de la problématique des personnages de Tennessee Williams, piégés dans l'univers qu'ils ont créé, comme l'interprétation du monde selon Sebastian à travers sa poésie dans *Suddenly Last Summer* (1958) ou la réécriture qu'entreprend Blanche de son propre passé et — quand elle se trouve dans l'impasse — de son présent, dans *A Streetcar Named Desire* (1947). C'est précisément le sujet de la pièce : la réécriture volontaire du récit de soi (de sa vie passée et présente) en tant qu'homme gay qui s'identifie aux femmes³, un acte proprement théâtral, que l'auteur souligne en convoquant la mise en abyme (« the stage within a stage »), les « autographs » (que distribuerait d'ordinaire une vedette) et un titre qui évoque plutôt un mélodrame du XIXe. Seulement, cet acte est voué à l'échec ; même s'il se renouvelle et se réaffirme à chaque instant, quand Leslie tente d'en saisir le contrôle, il/elle en perd le fil :

You are a pile of paper addresses and memories, paper phone numbers and memories, and you mean nothing to me. (*Trying to catch the line just said.*)
You—I am surrounded—I am left with (*Rather desperately trying to catch the right phrasing of the line to write it down.*) a—with paper memories and addresses... (*Finds a piece of paper at the desk. With a pencil, bent over the desk.*) I am—how?⁴

Dans le monde presque dystopique qu'habite Leslie, tout se transforme progressivement en récit futile : « paper addresses », « paper phone numbers », « paper memories ». Cependant, il/elle s'essaye avec insistance à rappeler ses connaissances (qui ne répondent jamais), à rejouer les dialogues avec deux de ses amants, maintenant qu'il/elle vieillit et que sa beauté s'étirole⁵, dans le but de briser sa solitude. Plus intéressant encore, l'autre élément écrit qui est

² Lanford Wilson, *The Madness of Lady Bright*, in *21 Short Plays*, Newbury (VT), Smith & Kraus, 1993, p. 23.

³ Par exemple, voir *ibidem*, p. 25 : “But, whatever your dreams, there is just no possibility whatever of your ever becoming, say, a lumberjack”, ou p. 30 : “I shave, of course, my underarms; no woman would go around with hair under her arms”. Par ailleurs, l'ambiguïté du prénom Leslie concourt à l'ambiguïté de son identité de genre.

⁴ *Ibidem*, p. 24 sq.

⁵ *Ibidem*, p. 23, selon le descriptif de l'auteur : “LESLIE BRIGHT A man of about forty; he is a screaming, preening queen, rapidly losing a long-kept ‘beauty’”.

personnifié : les « autographes » à qui Leslie parle (« There is no one out there who would have been playing [this record], is there? (*To the walls.*) Is there, Autographs? (*Listens.*) What was that? »⁶) et qui remplissent le vide qu'il/elle ressent, tout en le nourrissant :

I tell you (*A quick glance at the name.*) Michael, it's no fun. It's no fun living here in this stupid apartment by myself listening to my few records and the neighbor's radio; I should like someone, I think sometimes (*Being delicate.*) living here some times. [...] Then I'd wash the walls—wash off everyone else. Wash them off and kiss them good-by—good riddance.⁷

Les « autographes » indiquent ainsi un remplacement, un choix pour confronter la solitude sans jamais aboutir car, comme le démontre le passage ci-dessous, même si Leslie dispose des moyens pour ce faire (les « ailes »), son corps « désastreux » l'en empêche :

GIRL Good afternoon, American Airlines. May we help you?

LESLIE Yes. (*Pause.*) Fly me away from here. (*Clicks her off, leaving his finger on the phone. Long pause. Reflecting, bitchily.*) Oh, well, fly yourself fairy; you've got the wings. All God's chil'un got wings, Leslie. That's your disastrous body: wings and ass.⁸

Ce corps est réduit à deux éléments : les ailes, qui représentent les perspectives — notamment de fuite — qui s'ouvrent à Leslie par son homosexualité (à travers le double sens de « fairy ») et son postérieur, ici une métonymie du plaisir sexuel, car ce passage est placé entre les deux dialogues imaginaires ou rejoués avec ses deux amants les plus importants (dont les « autographes » sont le plus proéminents sur les murs). Ce qui est « désastreux » est la dimension imaginaire à la fois de ses ailes et du plaisir sexuel, car au moins le dialogue avec Adam, censé être son amant principal, révèle qu'en réalité rien de sexuel n'a jamais eu lieu entre eux : le culte que lui voue Leslie est fondé sur des aspirations de longue date.

Ainsi Leslie décide, en dernier recours, de mettre en scène un bal imaginaire, mais l'euphorie paroxystique devient rapidement cauchemardesque. Le désaccord entre les différents facteurs qui participent à l'écriture de son récit crée une cacophonie (« (*Other music joins the Mozart—Giselle, the rock and roll, the strip number. [...]*) *The music stops. Then comes on. Stops. Returns. A pulsating effect.* »⁹) qui domine la finale et finit par atteindre Leslie. Alors que le garçon et la fille sortent, Leslie reste seul·e avec deux hommes :

I'm sorry—I hate to trouble you, but I—I believe I've torn my gown. I seem to have ripped... Oh, no, it can be repaired. Yes, I'm sure it can. But would you please take me home now, please? (*There is a pause.*) Just take me home, please; take me home, please. Take me home now. Take me home. *Please take me home. (The music now comes on and builds in a few seconds to top volume. Leslie screams above it. He drops the sheet [used as a gown]; it falls down around him.) TAKE ME HOME SOMEONE! TAKE ME HOME!* (*The*

⁶ *Ibidem*, p. 26.

⁷ *Ibidem*, p. 32.

⁸ *Idem*.

⁹ *Ibidem*, p. 36.

aseptiser son appartement, afin que toute connotation équivoque soit éliminée — ce qui implique aussi de viriliser l'image de Jacob, leur domestique très efféminé — et, enfin, faire disparaître Albin. Même si ce dernier se considère comme la mère de Jean-Michel, le jeune homme fait appel à sa mère biologique pour ce dîner. Albin, opiniâtre et très susceptible, refuse de partir et l'idée retenue est de le présenter en tant qu'oncle de Jean-Michel, mais quand les invités arrivent, il change d'avis et se réfugie dans sa chambre. Entretemps, il a lu un télégramme envoyé par Sybil les prévenant de son absence et, lorsque les invités sont attablés, il sort de sa chambre déguisé en femme : Zaza, épouse de Georges et mère de Jean-Michel. Jacob ayant brûlé le dîner, ils se rendent Chez Jacqueline, un restaurant de renommée, dont la propriétaire est une amie proche d'Albin et de Georges. Cette amitié pousse Jacqueline à demander à Albin/Zaza de chanter devant le public du restaurant : cela s'avère un franc succès, même les Dindon en sont conquis. Mais, par inadvertance, Albin/Zaza exécute la finale de son show de La Cage aux Folles et enlève sa perruque. De retour à l'appartement de Georges et Albin, les Dindon sont sous le choc de la découverte au moment où Jacqueline arrive accompagnée de photographes et de journalistes pour se faire photographier entre l'homme le plus homophobe de la Côte et l'homosexuel le plus flamboyant. Pour aider les Dindon à sortir de cette impasse, Georges et Albin s'assurent qu'ils donnent leur consentement au mariage, puis les transforment en *drag-queens* afin qu'ils puissent s'évader sans accroc de La Cage aux Folles.

La plupart des modifications sont dues au passage de la farce à la comédie musicale : les scènes à La Cage aux Folles sont plus nombreuses pour servir les exigences d'*entertainment* de Broadway, en faisant aisément coïncider la scène du théâtre avec celle du cabaret. La scène du dîner, qui diverge de celle de la pièce d'origine, suit cette même logique. Ces changements sont plutôt attendus ; en revanche ce qui est frappant, lorsqu'on compare les deux pièces, est la représentation de la relation de Georges et Albin. Cet élément est d'une importance capitale car il constitue la base du différend de deux familles, dans la mesure où elles sont décrites l'une comme le négatif de l'autre, mais toujours pourvues d'un père et d'une mère ; par ailleurs, c'est la famille de Georges/Albin qui doit se faire accepter par les Dieulafoi/Dindon et pas l'inverse. Bref, dans la pièce de Jean Poiret ainsi que dans l'adaptation en film d'Édouard Molinaro (1978), la relation de Georges (ou Renato, dans le film) et Albin et, dans un sens plus large, l'homosexualité sont neutralisées — car concentrées dans la performance du genre de Zaza, perçue comme une performance d'homosexualité — et ne servent que dramaturgiquement, c'est-à-dire pour amorcer une série de conflits et d'accidents comiques.

Bien que la comédie musicale exploite aussi la perception répandue de l'efféminement comme une annonce d'homosexualité — comme une octave plus aigüe de celle-ci¹² —, elle accorde une place majeure à cette dernière et à sa productivité ; l'homosexualité des trois collaborateurs y a certainement contribué. Ainsi, alors que l'homosexualité n'est qu'un détail

¹² Voir Jerry Herman & Harvey Fierstein, *La Cage aux Folles*, New York, Samuel French, 1987, p. 100 :

DINDON. What sort of family do you think this son of a pervert could make? Being brought up as he was by two transvestite homosexuals.

ALBIN. *One* transvestite.

GEORGES. *One plain* homosexual.

utile dans la pièce de Jean Poiret, elle est le sujet principal de la comédie musicale. Sa productivité est mise en place selon deux axes : le premier porte sur la famille ; le second se rapporte à la construction de l'image de soi.

La Cage aux Folles ne commente pas seulement la famille choisie — des pièces telles que *The Boys in the Band* de Mart Crowley (1968) le font mieux — mais aussi et surtout l'homoparentalité. S'adressant à un public majoritairement hétérosexuel, le défi ne consiste pas à caractériser les Dindon — dont la description monolithique est en accord avec le nom du parti d'Edouard Dindon : « The Tradition, Family and Morality Party »¹³ — mais à rendre la famille de Georges et Albin sympathique. L'objectif est de permettre au public de s'identifier à eux, au prix fort d'une hétéronormativité qui semble pourtant dépassée par les conditions actuelles de l'homoparentalité¹⁴. Ainsi, la pièce insiste sur les sentiments qui lient Georges et Albin et sur leur passé commun, en les modelant toutefois d'après un couple hétérosexuel où Georges est le père et Albin la mère¹⁵ : le non-alignement de sexe anatomique, identité et performance de genre d'Albin font coïncider ici *résilience* (père et mère, selon le modèle hétérosexiste) et *résistance* (les parents sont homosexuels, contre ce même modèle). Au fond, *La Cage aux Folles* constitue une réflexion supplémentaire sur l'homoparentalité, comme une suite de *The Torch Song Trilogy* avec cette fois Albin — et non plus Arnold — à la place de Ma, l'intertextualité justifiant en partie l'insistance sur la maternité. Néanmoins, contrairement à David, le fils adoptif d'Arnold, Jean-Michel est hétérosexuel et, face aux Dindon, rend très facilement le modèle de la famille dans laquelle il a grandi illégitime. Comme il en est souvent avec Harvey Fierstein, le ton est conciliant et le jeune homme se rend compte de son erreur plus tard, mais ce qu'il critique réellement est l'efféminement d'Albin (« Papa, you know the way he is. The way he talks and moves and — dresses »¹⁶) et, dans un moindre degré, celui de son père et de Jacob.

Il s'agit ici d'un autre point de divergence avec la pièce d'origine car, au-delà des remarques de Jean-Michel, dans la comédie musicale les notions de « masculin » et de « féminin » sont très appuyées. Dans la première, l'efféminement constitue une source de *gags*, même si le point de vue des *drag-queens* prévaut à la fin ; par contre, dans la comédie musicale, Albin/Zaza n'est pas tellement caricaturé·e mais semble plutôt vouloir rappeler indirectement l'exclusion que subissaient, à l'ère des *clones*, les hommes efféminés pour qui il était

¹³ *Ibidem*, p. 37.

¹⁴ C'est, en outre, ce qui a valu à *La Cage aux Folles* des critiques acerbes d'une partie du public gay, non loin de celles de *The Boys in the Band*. Voir, par exemple, celle de Robert Brustein dans *Who Needs Theatre: Dramatic Opinions*, New York, Atlantic Monthly Press, 1987, p. 168 : «There is virtually nothing in Mr. Fierstein's representation of homosexual marriage to distinguish it from conventional family life, except for the fact that the spouse who applies mascara, wears women's clothes, and puts on high heels is a male».

¹⁵ Jerry Herman & Harvey Fierstein, *La Cage aux Folles*, *op. cit.*, p. 40 :

GEORGES. [...] You know, Anne's parents are coming tomorrow to meet Jean-Michel's family, and I thought it would be nice if he had his mother there with him.

ALBIN. Well of course I'll be there. Where else would I be?

[...]

GEORGES. Not you, Albin. Sybil.

¹⁶ *Ibidem*, p. 38.

impossible de se comporter différemment¹⁷. Sans surprise, on y trouve également des rappels fréquents que la masculinité est acquise à travers l'imitation : c'est justement le but de l'entraînement intensif d'Albin afin qu'il soit présentable. *Masculinity*, la chanson de cette scène, démarre en sexuait les objets :

THINK OF THIS AS...
MASCULINE TOAST
AND MASCULINE BUTTER
READY FOR SPREADING BY A MASCULINE HAND¹⁸

Une fois la féminité éliminée, la suite cite John Wayne, Jean-Paul Belmondo et Gengis Khan entre autres, comme exemples d'une masculinité sans faille, mais pousse aussi Albin vers l'excès et ridiculise, à travers lui, l'hyper-masculinité : « GRUNT LIKE AN APE/AND GROWL LIKE A TIGER »¹⁹. Ce ton moqueur est mis en place dès le départ avec l'apparition des Cagelles (les danseu·r·se·s) qui chantent *We Are What We Are*, mais la *queerness* que le titre promet n'aboutit pas complètement, car les paroles insistent tout de même sur la différence : « HALF REAL AND HALF FLUFF/YOU'LL FIND IT TOUGH/GUESSING OUR GENDER », ou « LOOK UNDER OUR GLITZ/MUSCLES AND TITS/PROVING WE ARE WHAT WE ARE! »²⁰. C'est-à-dire en se concentrant sur le plaisir induit par un certain hermaphrodisme vestimentaire (« muscles and tits », ou ailleurs « girdles and jocks ») et le jeu de la mise en scène de son sexe anatomique, les paroles de la chanson renforcent les différences au lieu de les remettre en question. C'est, pourtant, précisément cette dichotomie qui constitue la base de l'hétérosexisme.

We Are What We Are est repris à la fin du premier acte : l'idée serait ainsi de marteler la confusion des genres avant l'arrivée des Dindon mais les choses ne se passent pas comme prévu. Georges vient d'annoncer à Albin qu'il ne sera pas présent lors du dîner ; ce dernier monte sur scène avec les Cagelles pour la finale du show mais, accablé par ce qu'il vient d'entendre, il leur demande d'arrêter. Il reprend alors la chanson a cappella et modifie les paroles, en réponse au discours de Georges, ci-dessous :

You know that Anne's parents are coming. And I told you that Sybil is coming. What I failed to tell you is that you're not. You've heard about that politician who's trying to impose his morality on the coast?

[...]

Well, he is the girl's father. So, what can you do? You can't choose your parents. But, Jean-Michel assures me that Anne is nothing like her father. So, let us be thankful for small favors. Meanwhile, they are who they are and

¹⁷ Voir dans la version développée pour les *revivals* de 2009 (West End) et 2011 (Broadway), Jerry Herman & Harvey Fierstein, *La Cage aux Folles*, New York, Samuel French, 2014, p. 66 : [GEORGES.] “Albin, you are the greatest performer on the Riviera. [...] Are you telling me that playing dear simple Uncle Al is beyond your range?”

¹⁸ Jerry Herman & Harvey Fierstein, *La Cage aux Folles*, *op. cit.*, p. 72.

¹⁹ *Ibidem*, p. 73.

²⁰ *Ibidem*, p. 19.

they're on their way here. And so, for one night, I shall be someone else for them. And for that night Sybil will be my wife.²¹

We Are What We Are devient *I Am What I Am* et semble, de prime abord, répondre à « What I failed to tell you is that you're not » et surtout à « I shall be someone else for them » ; c'est un concentré de l'amertume d'Albin à la fois pour son exclusion de l'image sociale de sa famille et son remplacement par Sybil, ainsi que pour la facilité avec laquelle Georges acquiesce à feindre l'hétérosexualité. Mais la réponse de Zaza indique que la blessure est plus profonde que la trahison, elle devient presque ontologique car il s'agit d'une double affirmation (« I am what I am ») qui contre cette petite phrase : « they are who they are ». Le choix des pronoms (« who » contre « what ») range les Dindon dans une catégorie en leur attribuant ainsi un laisser-passer, ce qui est explicitement refusé à Albin : il s'agit d'entités dont le sexe anatomique, l'identité et la performance de genre sont alignés et (supposés) immuables. Mais ce faisant, Georges range aussi les Cagelles (« We Are What We Are ») dans une autre catégorie et circonscrit sa propre position (« I shall be someone else », « Sybil will be my wife »).

Ainsi, par ordre d'apparition, on rencontre l'homosociabilité, si optimiste qu'elle se donne en spectacle (« we »), le contre-discours (« they ») et le conflit — qui ne se profile pas simplement (« that politician who's trying to impose his morality on the coast »), mais opère déjà (« I shall be someone else for them », « they're on their way here ») — se concentre chez Zaza (« I »), dans une croisade personnelle, couronnée d'un succès inespéré. Albin/Zaza doit définir sa position à la fois contre Georges (en tant qu'Albin) et contre ceux qui entendent le priver de voix (en tant que Zaza). *I Am What I Am* rejoint dès le départ Leslie/Lady Bright, sur une scène aussi, quoique bien plus large que celle du Caffè Cino, par une double affirmation : « I AM WHAT I AM/I AM MY OWN SPECIAL CREATION... »²². Elle vient remplacer le « we » de *We Are What We Are* — arrêté en effet à la demande de Zaza — par une nouvelle subjectivité. Zaza est seule sur scène, assistée uniquement par le double filtre de la mise en abyme :

I AM WHAT I AM
I DON'T WANT PRAISE
I DON'T WANT PITY
I BANG MY OWN DRUM
SOME THINK IT'S NOISE
I THINK IT'S PRETTY
AND SO WHAT
IF I LOVE EACH FEATHER AND EACH SPANGLE?
[...]
I AM WHAT I AM
AND WHAT I AM
NEEDS NO EXCUSES

²¹ *Ibidem*, p. 63 sq.

²² *Ibidem*, p. 65.

I DEAL MY OWN DECK
SOMETIMES THE ACE
SOMETIMES THE DEUCES
THERE'S ONE LIFE
AND THERE'S NO RETURN AND NO DEPOSIT
ONE LIFE
SO IT'S TIME TO OPEN UP YOUR CLOSET²³

Il n'est plus question du jeu qui amuse les Cagelles, mais de la réinvention de soi-même, de la réécriture de son propre récit à volonté, nonobstant l'homophobie (« I BANG MY OWN DRUM/SOME THINK IT'S NOISE »). Zaza jongle entre les identités et les artifices pour y parvenir (« SO WHAT/IF I LOVE EACH FEATHER AND EACH SPANGLE? ») et relativise les échecs (« SOMETIMES THE DEUCES »), en déclarant toutefois qu'elle n'a pas à justifier ses choix (« WHAT I AM/NEEDS NO EXCUSES ») — peut-être une prolepse adressée comme réponse à ce·ux·lles qui pointaient du doigt l'hétéronormativité que véhicule *La Cage aux Folles*. Cette idée de construire son propre destin ainsi que l'appel au *coming-out* (« IT'S TIME TO OPEN UP YOUR CLOSET ») ont assuré le succès commercial de la chanson ; on pourrait dire, si on maintient les liens de parenté avec *The Madness of Lady Bright*, que la cacophonie qui afflige Leslie, se transforme dans *La Cage aux Folles* en hymne gay²⁴, malgré les perspectives très sombres de la propagation du sida.

intimacies

Les artistes *drag* comme Charles Ludlam, Charles Busch et Ethyl Eichelberger ont poursuivi leur œuvre pendant la seconde moitié des années 1980 sur une voie textuellement éloignée du sida. En revanche, le *drag* a disparu des pièces qui portaient sur le sida. *The Normal Heart* de Larry Kramer (1985) a instauré un canon, non seulement excluant le *drag*, le *camp*, la parodie et l'esprit post-moderniste des années 1970, mais insistant aussi sur une masculinité normalisante blanche, inspirée d'une politique identitaire supposée inclusive mais avérée largement exclusive. Ainsi, le théâtre a fait l'impasse sur les questions de genre et a symboliquement exclu du sida ce·ux·lles qui étaient concerné·e·s : les biographies des *drag-queens* de couleur séropositives ou malades, vivant dans la précarité, dont le *drag* était souvent une échappatoire pour vivre leur identité de genre, exclues par leurs communautés autres à cause de l'homophobie et/ou de la transphobie, n'ont jamais été écrites ; le théâtre ne les a pas représentées non plus. Seul Michael Kearns a écrit et joué une série de monologues intitulée *intimacies* en 1989, puis une seconde (*more intimacies*, 1990), destinées à donner la parole aux séropositif·ve·s et malades les plus marginalisé·e·s : « a female black street hooker », « a redneck hemophilic », « a homeless ex-con, black or Hispanic », « a Southern

²³ *Ibidem*, p. 66.

²⁴ *I Am What I Am*, reprise dès 1984 en version disco — et maintes fois depuis —, fut effectivement choisie comme hymne national du Royaume gay et lesbien des Îles de la mer de Corail, une micronation fondée par des militant·e·s australien·ne·s en 2004 et dissoute en 2017. Voir <https://web.archive.org/web/20180617073325/http://gaykingdom.info/history.htm> (consulté le 24 août 2021).

religious fanatic », etc.²⁵. Celui qui nous intéresse ici est le premier de ces monologues, celui de Denny, « fortyish, suffering from dementia »²⁶. Selon l’auteur, l’inspiration pour ce monologue — ainsi que pour le projet entier — vient d’une scène dans le métro new-yorkais qui pressent vaguement la performance controversée de Ron Athey, *Four Scenes in a Harsh Life* (1994) :

In the bowels of New York City’s subway system, I saw a man: fortyish, his head swathed in bloodied bandages, wearing fuzzy bedroom slippers and a hospital identification bracelet. Clearly gay and in the throes of dementia, he was part stand-up comic, part drag queen, and part social activist. Like many “crazy” people, his diatribe resonated with the truth. I thought to myself, “What would it be like to *be* him?”²⁷

L’information sur la démence qu’avance l’auteur, donne initialement l’impression que le monologue est une logorrhée mais il n’y a ni d’anacoluthes ni de *non sequiturs*. Effectivement, le monologue ressemble fortement à une routine de *stand-up comedy*, même si, avec le sida comme matière première, les blagues sont macabres : « I’m thinking about getting into the phone sex business: 976-DEAD. Maybe I’ll answer, maybe I won’t »²⁸. Il s’agit, en réalité, d’une parataxe de blagues, des détournements d’épisodes de la vie de Denny en tant que *drag-queen* (appelée Creme Dementia²⁹), séropositive et démente. Au-delà du cynisme incisif et des propos incongrus, le monologue est rythmé par la répétition de deux phrases : « I was sooo demented » et « Calvin Klein underwear »³⁰.

La première lui permet de lier le passé au présent, comme une suite naturelle, peut-être pour accepter la survenue de la démence du sida en minimisant son importance : « If you think I’m demented now, honey, you should have seen me then. I was sooo demented... I was sooo demented, I shot up crystal and went to brunch with the family on Mother’s Day »³¹. Alors que ce type de répétition est monnaie courante dans la *stand-up comedy* pour empiler des propos de plus en plus absurdes dans l’attente d’une *punchline* explosive, l’utilisation de « Calvin Klein underwear » est plus obscure. Évidemment, par voie sémantique cette phrase évoque la sexualité mais, alors que son rapport au contexte change à chaque répétition, elle se réfère toujours au passé. La seconde occurrence, par exemple, est celle-ci : « They tell me I’m suffering from OBS — Obnoxiously Bad Sex. Calvin Klein underwear. I was sooo demented... I was sooo demented, I wore a butt plug to my tenth high school reunion »³². Les sens fluctuent dans la syntaxe du monologue à cause de la parataxe qui neutralise les relations de cause à effet mais également de la colère qui infuse et unifie, de l’intérieur, l’ensemble du

²⁵ Michael Kearns, *intimacies/more intimacies*, in Terry Helbing (dir.), *Gay and Lesbian Plays Today*, Portsmouth (NH), Heinemann, 1993, p. 239.

²⁶ *Idem*.

²⁷ *Ibidem*, p. 237.

²⁸ *Ibidem*, p. 241.

²⁹ *Ibidem*, p. 240.

³⁰ *Ibidem*, p. 240 sq.

³¹ *Ibidem*, p. 241.

³² *Ibidem*, p. 240.

discours. Ainsi, ce passage, où convergent les deux répétitions, est partagé entre la maladie mentale (trouble mental organique (OBS, *organic brain syndrome*), démence) et une sexualité insatisfaisante (« obnoxiously bad »), dont l'expression est solitaire et presque imposée (« I wore a butt plug to my tenth high school reunion »). Le rôle qu'occupent ici les sous-vêtements est celui du symbole de l'homosexualité qui fait le lien, comme la source d'où découlent toutes les deux — car plus que sexuelle, dans ce contexte, la pénétration par le plug anal pour pouvoir supporter une réunion d'école constitue une incorporation aussi intime que publique de son homosexualité. La troisième occurrence confirme cette hypothèse (« That's me tryin' to remember my old boyfriends. Calvin Klein underwear »)³³, mais la quatrième ajoute un paramètre supplémentaire :

When [my old boyfriends] came in me, they stayed in me. They left souvenirs: damaged childhoods, fucked-up adolescence, disapproving parents, and outraged wives. I don't believe their bodily fluids gave me AIDS. We been poisoned by something but not bodily fluids. We been poisoned by hate, hate from moms and dads and uncles and aunts and priests and nuns and school systems and mayors and the Moral Fucking Majority and Miss Jesse Helms and Calvin Klein underwear and the Reagan Fucking administration. Bodily fluids gave me life, honey. Hatred is what's killin' me.³⁴

Denny désigne deux réseaux ici. Le second, basé sur la haine, est le produit d'une accumulation, un empilement de sources haineuses, d'envergure de plus en plus large. Les sous-vêtements Calvin Klein glissent, au sein de cette liste, vers l'impersonnel, entre la pression sociopolitique homophobe (« Moral Fucking Majority and Miss Jesse Helms ») et l'indifférence de l'administration Reagan pour l'épidémie. Les campagnes publicitaires fortement sexualisées de ces sous-vêtements, inspirées de l'imagerie homoérotique de photographes comme Herbert List, débutent en 1982 à New York. Une affiche géante, accrochée à Times Square, montrait l'image d'un homme presque nu, au corps athlétique, sur fond d'île grecque. Ce qui est mis en cause n'est pas seulement l'ironie qui résulte du contraste entre ce corps et les corps malades, fantomatiques de ceux dont la photo était inspirée et auxquels elle s'adressait³⁵, agissant comme une image de santé et de jeunesse éternelle couvrant la réalité sombre ; c'est, de surcroît, la masculinité normalisante que cette publicité présente comme désirable, une standardisation d'un type de corps masculin comme objet sexuel, excluant des personnes comme Denny, bien au-delà de cette norme — sans même parler de femmes ou d'hommes trans en cours de transition (MtF ou FtM).

Les termes du premier réseau sont séparés par des virgules : il s'agit là d'un réseau ouvert, loin de l'effet boule de neige du second, voire même de flux transitoires qui traversent le

³³ *Ibidem*, p. 241.

³⁴ *Idem*.

³⁵ Voir Valerie Steele, « A Queer History of Fashion: From the Closet to the Catwalk », in Valerie Steele (dir.), *A Queer History of Fashion: From the Closet to the Catwalk*, New Haven/Londres, Yale University Press/Fashion Institute of Technology New York, 2013, p. 54 sq. : “‘We did not try to appeal to gays,’ said a spokesperson for Calvin Klein. ‘We try to appeal period. If there’s an awareness of health and grooming in that community, then they’ll respond to the ads. You really want to reach a bigger market than just gays, but you don’t want to alienate them’”.

corps de Denny ; d'après une analyse deleuzienne, ce corps n'est plus un organisme, mais un faisceau de possibilités et de perspectives, en opposition à la vision réductrice, statique de la publicité (capture en image et reproduction). Malgré tout, le second réseau alimente le premier en haine homophobe : ainsi, haine, poison et sida deviennent synonymes.

La *punchline* est, en effet explosive, mais inattendue — une *paraprosdokian* — car, bien qu'elle achève le monologue en relativisant, son constat cynique est glaçant :

Tried to get into Studio One the other night but they didn't like my hospital slippers. Get real, girleen. So I stood outside. Some big burley number with a sissy voice told me to split. "Listen here, you overripe piece of fruit, I'm a safe sex advertisement; havin' to look at me is better than any of those keep-your-tongue-outta-buttholes lists. You'll have to carry me away, Mr. Big Stuff." [...] Listen, honeys, windin' up like this was not my life's ambition. When I was young and pretty — younger and prettier — I went to the parties with the gay elite, the gay effete. I took the same drugs and sat on the same cocks. Some are just luckier than others.³⁶

Le culte du corps jeune et athlétique qu'exaltent les sous-vêtements Calvin Klein, s'imisce ici, comme point d'entrée dans une vie nocturne dure où l'image renversée que propose Denny (« havin' to look at me is better than any of those keep-your-tongue-outta-buttholes lists ») n'a aucune valeur. De même, « young and pretty/younger and prettier » appartiennent au passé et ne correspondent pas/plus à l'image requise désormais. Cependant, à la suite de l'extrait précédent, Denny désigne, par les flux qui traversent les mêmes corps (« same drugs », « same cocks »), une communauté à la fois décadente (« effete ») et épuisée (du latin *effetus*) et joint ainsi le passé au présent du sida (« the same drugs », les mêmes drogues récréatives mais aussi les mêmes médicaments).

L'incident qu'il/elle rapporte, ramène le monologue à son point de départ : « Don't talk to me about gay brotherhood, girlfriend. They wish I was dead »³⁷. La discrimination et la solitude subséquente, liées à la fois au sida et à une performance de genre non-conforme, expliquent aussi pourquoi on a affaire à un monologue. Cela s'applique également aux autres personnages de *intimacies/more intimacies* qui prennent la parole ; même si l'origine de leur marginalisation n'est pas nécessairement la même (le sida est la seule base commune), tou-te-s sont exclu-e-s d'une quelconque interaction sociale — ne serait-ce que l'exposition de leur intimité devant un public de théâtre. En ce qui concerne Denny, cette exposition nous renvoie au paradigme de *The Madness of Lady Bright* qui résonne tout autant dans ce monologue, à la fois quant au traitement textuel de la démence et à l'écriture du récit de soi.

Il est, certes, difficile d'établir un parallèle entre la folie de Lady Bright et la démence de Denny car leur nature et leur origine sont différentes. Toutefois, la fonction dramaturgique de l'une et de l'autre constituent une suite ; là où la folie de Lady Bright met un terme à sa série d'*enactments*, Denny accepte sa démence, en tout cas suffisamment pour tisser son récit de soi autour d'elle : non seulement avec la répétition de « I was sooo demented » mais aussi à travers son *drag-name* (Creme Dementia), son *alter ego* qui correspond à « Lady Bright ».

³⁶ *Ibidem*, p. 242.

³⁷ *Ibidem*, p. 240.

Avec ce nom, Michael Kearns semble suivre le même dispositif que Lanford Wilson : faire basculer la démente du côté de l'*enactment*. Cela valide la *stand-up comedy* comme stratégie d'écriture car elle maintient la démente du sida à une distance, tout en permettant de libérer la parole sur des affaires très macabres ; après tout, l'enjeu de *intimacies/more intimacies* est d'aller jusqu'au bout de la représentation du (jusqu'alors) irréprésentable. Autrement dit, selon Antonin Artaud : « Il y a en [théâtre] comme dans la peste une sorte d'étrange soleil, une lumière d'une intensité anormale où il semble que le difficile et l'impossible même deviennent tout à coup notre élément normal »³⁸. C'est en cela également, au-delà de la prise de parole par les plus marginalisé·e·s, que ces monologues dépassent le canon de *The Normal Heart* et préparent le terrain pour la nouvelle subjectivité des pièces sur le sida, notamment *The Baddest of Boys* de Doug Holsclaw (1992), où le macabre (les morts incessantes) devient la toile de fond d'une comédie hilarante.

Malgré le caractère superficiellement fragmentaire du discours de Denny, son acceptation de soi-même est de mise quoique pas aussi triomphale que celle d'Albin/Zaza (« Listen, honeys, windin' up like this was not my life's ambition »), car l'unique horizon de son récit est la mort. C'est précisément cette acceptation-là (« I'm a safe sex advertisement », « Some are just luckier than others ») — en somme le point final de son récit : son devenir-dément·e — qui rejoint le nihilisme absolu des *Dog Plays* de Robert Chesley (1990), tout en ouvrant la voie à des pièces comme *Angels in America* de Tony Kushner (1991/1992) où le sida n'est plus seulement l'annonce de la mort mais aussi une partie intégrante et productive de l'identité gay.

« Doin' Alright »

Les vecteurs de l'homophobie que subissent Leslie, Albin/Zaza et Denny restent vagues ; leur emprise se limite à dépeindre un climat hostile mais en tout cas ne va jamais aussi loin que l'agression physique à laquelle les homosexuel·le·s à identité/performance de genre non-conforme sont plus susceptibles. C'est, par exemple, le cas de Denise dans « Doin' Alright », un *skit* de *Dark Fruit* des Pomo Afro Homos (Post-Modern African-American Homosexuals), une troupe créée à San Francisco sous l'influence du documentaire de Marlon Riggs *Tongues Untied* (1989) où deux des trois membres ont participé : Brian Freeman en tant que producteur exécutif et Djola Bernard Branner en tant qu'interprète/intervenant. Deux thèmes parcourent *Tongues Untied* : l'homophobie que subissent les homosexuels noirs au sein de leurs communautés et le racisme auquel ils sont sujets dans les milieux gay. Cette double exclusion informe aussi les *skits* des Pomo Afro Homos, notamment quand l'efféminement entre dans l'équation.

Un performeur raconte des souvenirs de son enfance à Boston, en partie partagée avec un autre garçon noir, Dennis. Il l'a perdu de vue lorsque sa famille a déménagé mais il l'a revu quelques années plus tard, dans une boîte gay, en *drag* : Dennis s'appelait désormais Denise. Il a continué, pendant des années, à croiser Denise lors de ses visites à Boston — elle allait bien (« doin' alright »). Ensuite, un discours parallèle vient compléter la biographie de Denise :

³⁸ Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, p. 44.

A year or so ago my cousin, one of the few black women in management at a Boston software company, told me about a funeral she had attended for the son of one of her coworkers. Now my cousin didn't know the son, but she went because the woman she worked with, a mother, had lost a child. Period. The mother was not glad to see my cousin. The mother could not look my cousin in the eye. You see, the undertaker had laid her son out as he lived. As a she. This young black male, my age, who his coworkers called "Denise," was as we say "in the life," lost his to one of the leading killers of black males: another black male. Minister said he died from being in the wrong place at the wrong time, but when you're poor, black, effeminate, and gay, life is wrong place, wrong time.

There's a lot of Michael/Michelles, Stephanie/Steves, Charlie/Charlenes, and Dennis/Denises in this world and somewhere between black-boy bonding and dark diva disco dancing I never did catch Miss Thing's last name. So I can't say for sure this Dennis/Denise is the same Dennis/Denise that I knew. But then again — isn't she?³⁹

En ajoutant deux sources d'homophobie (la mère et l'assassin) à « poor, black, effeminate, and gay » le performeur (Brian Freeman) soulève la question de la vulnérabilité des « Miss Things »⁴⁰, auxquelles il s'identifie. Mais, contrairement à son usage le plus fréquent, ce terme ne concerne pas exclusivement les *drag-queens*. Effectivement, Brian Freeman commence son monologue par « Back when I was a very young Miss Thing [...] »⁴¹, où d'autres viennent s'ajouter (« I'm out one night, about fifteen years later, at the 1270, the working-class club for Boston Miss Things »⁴²) et, enfin, Denise (« Miss Thing liked to party »⁴³). Sa propre apparence d'homme cis⁴⁴ suggère une multitude de manières de vivre son « efféminement » — qui ne passent pas nécessairement par le *drag* — bref, une subjectivité au-delà des étiquettes quant à sa manière de vivre ou de mettre en scène son genre. Cette appartenance prolonge leur lien depuis l'enfance (« somewhere between black-boy bonding and dark diva disco dancing »), mais l'insistance sur la couleur de la peau martèle l'appartenance ethnique commune qui les rend vulnérables : « This young black male »/« another black male ». Cet effet miroir souligne la proximité inquiétante de l'Autre, vaguement soutenue par la honte de la mère ; de surcroît, il constitue à la fois un appel contre l'homophobie noire, une mise en garde obtenue par l'inadvertance quant à son nom de famille (« I never did catch Miss Thing's last name ») et, par extension, l'extrapolation de l'expérience de l'efféminement de Denise et de ce que cela implique (« isn't she? »). Par ailleurs, la répétition de « life/live » (« as he lived », « in the life », « lost his [life] », « life is wrong place, wrong time ») réitère l'effervescence de « the life » (soutenue par la boule à

³⁹ Pomo Afro Homos, *Dark Fruit*, in John M. Clum (dir.), *Staging Gay Lives: An Anthology of Contemporary Gay Theater*, Boulder (CO), Westview Press, 1996, p. 337.

⁴⁰ Paul Baker, *Fantabulosa*, *op.cit.*, p. 164 : «**Miss Thing** noun: 1. a form of address for a camp, outrageous or haughty gay man. [...] 3. a generic term of address by a drag queen or gay man with lots of attitude».

⁴¹ Pomo Afro Homos, *Dark Fruit*, *op. cit.*, p. 336.

⁴² *Idem*.

⁴³ *Ibidem*, p. 337.

⁴⁴ Selon cette captation de *Dark Fruit* en ligne : <https://hdl.handle.net/2333.1/wwpzgrn5> [consultée le 18 septembre 2021].

facettes qui éclaire la scène), tout en suivant un parcours téléologique terrifiant. Transposés, les récits de soi des Miss Things deviennent alors un seul récit, communautaire, brutalement interrompu par des actes homo- et/ou transphobes. Ce récit de soi ne peut pas être acté sur scène, car au-delà des crimes homo-/transphobes, ce qui prive Denise et toutes les Denises de voix théâtrale est l'exclusion des communautés noires du théâtre⁴⁵ : son récit est rapporté, réduit en narration. C'est précisément ce vide représentationnel qu'ont voulu remplir les Pomo Afro Homos.

Pour synthétiser, on pourrait dire que le récit de soi, déjà amorcé chez Tennessee Williams, prend diverses formes, mais le texte que l'on peut considérer comme matrice est plutôt *The Madness of Lady Bright*, notamment pour sa non-conformité plus appuyée que celle d'*A Streetcar Named Desire*. La réinvention de soi que ce texte anticipe (la réparation de la robe déchirée) non seulement englobe comme perspective la multitude d'expressions de genre marginales énoncées, mais inaugure et légitime aussi leur expérimentation au théâtre jusqu'à une prolifération vertigineuse d'identités portées dans des assemblages inattendus (entre autres dans *Camille* de Carles Ludlam, 1973 et dans *Vampire Lesbians of Sodom* de Charles Busch, 1984).

La véracité de la folie/démence demeure discutable parce qu'elle semble plutôt commenter la perception sociale du récit de soi des personnages : en d'autres termes, le vide représentationnel n'est pas seulement physique mais aussi textuel. Ces textes indiquent que même si l'apparence physique peut passer plus ou moins inaperçue sous couverture d'un schéma hétérosexiste (*La Cage aux Folles*), c'est-à-dire toujours *par rapport* aux autres, le récit de soi, ce que ces personnages ont de plus intime, les exclut parce qu'il renforce leur non-conformité. Rappelons-nous, en cela, la proximité de la folie et de l'homosexualité dans *l'Histoire de la folie à l'âge classique* de Michel Foucault mais aussi Blanche Dubois lorsqu'elle avoue à Mitch : « I don't want realism. [...] I'll tell you what I want. Magic! [...] Yes, yes, magic! I try to give that to people. I misrepresent things to them. I don't tell truth, I tell what *ought* to be truth »⁴⁶. Peu après, un psychiatre et une infirmière entrent en scène.

Enfin, la continuité temporelle des textes analysés dans cet article n'est qu'illusoire car ils restent sporadiques ; malgré l'inclusivité à laquelle ils aspirent, l'expérience qu'ils présentent est presque toujours « blanche ». En dépit de ces failles et nonobstant les conditions sociopolitiques contemporaines, le théâtre fut, avec le *ballroom*, le seul endroit aux États-Unis où ces représentations marginales pouvaient se matérialiser, leurs sujets prendre la parole et parler à la première personne.

Bibliographie

Artaud Antonin, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964.

⁴⁵ Le premier *skit* de *Dark Fruit*, intitulé « Aunties in America: Epiphanies 'n Roaches! », démontre comment les act-eur-ric-e-s noir-e-s sont relégué-e-s à de rôles auxiliaires : c'est le cas de Belize dans *Angels in America*, de Jacob dans *La Cage aux Folles* et de Paul dans *Six Degrees of Separation* de John Guare (1990). Voir Pomo Afro Homos, *Dark Fruit*, *op. cit.*, pp. 323-325.

⁴⁶ Tennessee Williams, *A Streetcar Named Desire*, in *Plays 1937-1955*, New York, Library of America, 2000, p. 545.

Baker Paul, *Fantabulosa: A Dictionary of Polari and Gay Slang*, Londres, Continuum, 2002.

Brustein Robert, *Who Needs Theatre: Dramatic Opinions*, New York, Atlantic Monthly Press, 1987.

Busch Charles, *Vampire Lesbians of Sodom*, in *The Tale of the Allergist's Wife and Other Plays*, New York, Grove Press, 2001, pp. 1-35.

Butler Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York/Londres, Routledge, 1999.

Deleuze Gilles & Guattari Félix, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.

Guare John, *Six Degrees of Separation*, New York, Dramatists Play Service, 1992.

Halberstam Jack, *Trans*: A Quick and Quirky Account of Gender Variability*, Oakland (CA), University of California Press, 2018.

Herman Jerry & Fierstein Harvey, *La Cage aux Folles*, New York, Samuel French, 1987.

Herman Jerry & Fierstein Harvey, *La Cage aux Folles*, New York, Samuel French, 2014.

Kearns Michael, *intimacies/more intimacies*, in Helbing Terry (dir.), *Gay and Lesbian Plays Today*, Portsmouth (NH), Heinemann, 1993, pp. 235-269.

Kramer Larry, *The Normal Heart*, in *The Normal Heart and The Destiny of Me*, New York, Grove Press, 2000, pp. 1-118.

Kushner Tony, *Angels in America: A Gay Fantasia on National Themes*, New York, Theatre Communications Group, 2003.

Ludlam Charles, *Camille*, in *The Complete Plays of Charles Ludlam*, New York, Harper & Row, 1989, pp. 221-251.

Pomo Afro Homos, *Dark Fruit*, in Clum John M. (dir.), *Staging Gay Lives: An Anthology of Contemporary Gay Theater*, Boulder (CO), Westview Press, 1996, pp. 323-343.

Pomo Afro Homos, *Dark Fruit*, représentation du 14 septembre 1993, *sine loco*, <https://hdl.handle.net/2333.1/wwwpzgrn5> [consulté le 18 septembre 2021].

Román David, *Acts of Intervention: Performance, Gay Culture and AIDS*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 1998.

Steele Valerie, « A Queer History of Fashion: From the Closet to the Catwalk », in Steele Valerie (dir.), *A Queer History of Fashion: From the Closet to the Catwalk*, New Haven/Londres, Yale University Press/Fashion Institute of Technology New York, 2013, pp. 7-75.

Williams Tennessee, *A Streetcar Named Desire*, in *Plays 1937-1955*, New York, Library of America, 2000, pp. 467-564.

Wilson Lanford, *The Madness of Lady Bright*, in *21 Short Plays*, Newbury (VT), Smith & Kraus, 1993, pp. 22-36.