

Les diverses formes du quotidien

Profils de la dramaturgie américaine actuelle

Bernard Lavoie

Number 67, 1993

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/29345ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lavoie, B. (1993). Les diverses formes du quotidien : profils de la dramaturgie américaine actuelle. *Jeu*, (67), 70–82.

Les diverses formes du quotidien

Profils de la dramaturgie américaine actuelle

Qui est appelé à remplacer Sam Shepard et David Mamet? J'ai posé cette question à plusieurs amis américains de la Nouvelle-Orléans, de Chicago, de Los Angeles, de Louisville et à un libraire de New York, curieux de savoir de quoi et de qui était constituée la nouvelle dramaturgie américaine. La réponse a d'abord été : «What do you mean, replace?» Face à cette réaction unanime, une première constatation s'impose : le théâtre américain contemporain est trop vaste pour être perçu comme un monolithe où deux auteurs seulement occuperaient toute la place. J'ai dû reformuler ma question : «Which American playwright is up and coming?» Craig Lucas, Tony Kushner, Paula Vogel, John Patrick Shanley, Scott McPherson, Jane Martin, Jane Anderson, Howard Korder, Jose Revera, Sally Nemeth : telle est la liste des auteurs qui semblent présentement considérés comme la relève du théâtre américain. Cette liste est évidemment limitative et ne considère pas l'ensemble du paysage de la nouvelle dramaturgie américaine, mais elle témoigne d'une certaine unanimité qui s'est établie parmi les gens consultés.



La mouvance du
théâtre américain
est facilitée
par une vision
unifiée de l'acte
théâtral.



Contextes de la création théâtrale

D'emblée, il me paraît nécessaire d'ouvrir une parenthèse, pour souligner l'importance du réseau des théâtres régionaux dans le développement de la dramaturgie américaine. À New York, les coûts de production sont devenus extravagants. Il n'est donc pas surprenant de voir la capitale du théâtre américain parasiter les entreprises théâtrales périphériques, à qui elle laisse assumer les risques pour prendre plutôt à sa charge les succès reconnus, ce qui minimise ainsi les affres reliées à la création.

Les Américains ont développé un important réseau de théâtres régionaux. Il n'y a pas une ville de moyenne importance aux États-Unis qui ne soit dotée d'une salle de spectacle moderne. Les infrastructures existant, les municipalités financent souvent les arts. Par exemple, à Baton Rouge, avec l'aide de l'université, la ville et l'État de la Louisiane subventionnent un orchestre symphonique, une compagnie de ballet, une compagnie d'opéra, un théâtre pour enfants et, depuis peu, un théâtre professionnel (dirigé par Barry Kyle, ex-metteur en scène à la Royal Shakespeare Company de Londres). Il y a près de 400 théâtres¹ aux États-Unis en dehors de New York, dont plusieurs sont d'une

1. Jill Chatles, Ed., *Regional Theatre Directory 1991-92: A National Guide to Employment in Regional & Dinner Theatres of Performers (Equity in Regional & Designers, Technicians & Management with Internship Opportunities for Students)*, Dorset, Vermont, Theatre Directories, a project of American Theatre Works Inc., 1991.

◆
Le SIDA
est maintenant
omniprésent et
amène les artistes,
à mesure qu'il
atteint leurs proches
ou eux-mêmes,
à s'interroger
sur la façon de vivre
en côtoyant
cette maladie.



importance majeure dans le développement d'un théâtre véritablement national. Notons, entre autres, les programmations du Goodman et du Steppenwolf à Chicago, du Mark Taper et de l'Odyssey à Los Angeles, ainsi qu'une série de festivals, dont celui de Louisville au Kentucky (Actors Theatre of Louisville), qui se consacre uniquement à la nouvelle dramaturgie. Il y a des théâtres importants à San Francisco, à Washington, à Boston, à Minneapolis/Saint Paul et dans plusieurs autres villes. Tous contribuent au développement du théâtre américain. Ainsi, même si les pièces qui font l'objet de mon article ont toutes été vues à New York, elles ont trouvé leur origine dans le théâtre régional. *Marvin's Room* de Scott McPherson fut créée au Goodman Theatre de Chicago; *Angels in America* de Tony Kushner, au Mark Taper Forum de Los Angeles; *The Baltimore Waltz* de Paula Vogel, au Perseverance Theatre de Douglas en Alaska. Même *Oleanna* de David Mamet, présentement joué off-Broadway, a d'abord été présenté au Hasty Pudding Theatre de Cambridge, avant d'être produit sur une scène new-yorkaise. Il est important de noter que ces théâtres régionaux ne sont pas des lieux où, comme dans les années quarante, cinquante ou soixante, on teste une production avant de la proposer au public de Broadway, mais des compagnies indépendantes, qui produisent des spectacles originaux pour leur public, spectacles intégrés à une saison et dont parfois le texte, parfois même la production complète se retrouvent à New York subséquemment.

La mouvance du théâtre américain est facilitée par une vision unifiée de l'acte théâtral. Malgré les tentatives répétées de certaines compagnies de s'éloigner des sentiers battus du réalisme, le théâtre américain demeure un théâtre du quotidien. Cela s'explique par deux facteurs : l'hégémonie des ex-membres du Group Theatre et de leurs disciples sur le réseau d'enseignement universitaire et l'obligation des compagnies (sous-financées par des organismes subventionneurs) de plaire au plus grand public possible.

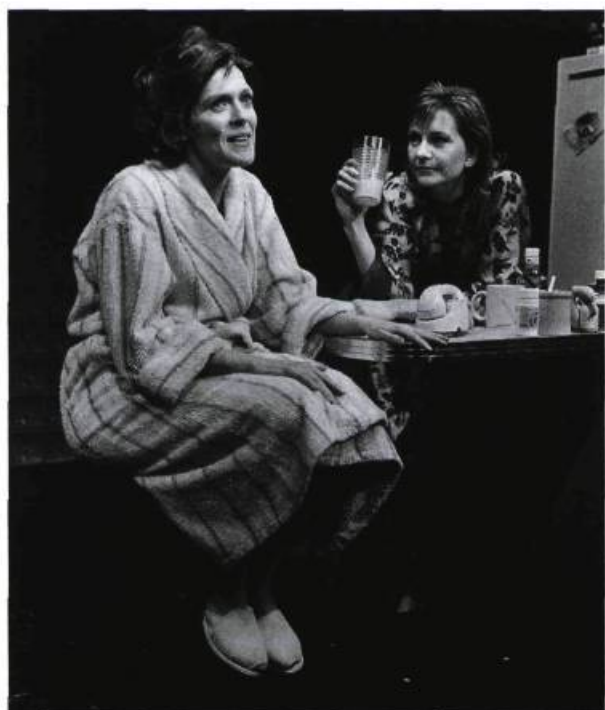
Il est toujours fascinant de constater avec quelle aisance des praticiens du théâtre américain, formés dans des institutions différentes, utilisent un langage identique pour définir des réalités de jeu ou d'analyse de texte, l'un se référant à Lee Strasberg, l'autre à Bobby Lewis, un troisième à Cherill Crawford et un dernier à Sanford Meisner, tous ex-membres du Group Theatre ayant contribué à l'évolution de la fameuse *Method*. Cette communauté d'approche et de langage facilite de beaucoup la circulation des artistes d'une compagnie à l'autre, mais limite la variété des approches scéniques et stylistiques.

Le goût du public conditionne lui aussi la production de nouvelles pièces. Le National Endowment for the Arts est moins généreux que le Conseil des Arts du Canada, et les États américains sont moins prodigues que le Québec. Les villes, toutefois, dans une quête de prestige, sont souvent plus généreuses que nos municipalités. Il existe aussi des fondations privées qui subventionnent les arts. Ces organismes sont beaucoup plus interventionnistes qu'au Québec face au contenu des œuvres, ce qui entraîne une dialectique entre liberté d'expression et autocensure, qui se reflète jusque dans les œuvres des auteurs. Le Sénat américain se demandait encore récemment si le National Endowment for the Arts devait subventionner des œuvres qui ne flattaient pas les goûts moraux de la majorité du public américain. Plusieurs compagnies théâtrales ont dû ainsi réorganiser leurs sources de financement, pour éviter une censure toujours possible.



Marvin's Room. Texte de Scott McPherson. Mise en scène de David Petrarca. Production du Goodman Theatre de Chicago. Photos : Liz Lauren.

Certaines troupes ne présentent d'ailleurs plus de demandes d'aide financière à l'organisme fédéral pour protester contre son interventionnisme. De plus, les compagnies fortement tributaires de la vente des billets et des abonnements peuvent difficilement changer des habitudes de réception conditionnées par la télévision et le cinéma.



Dans ce contexte, les auteurs doivent chercher des façons de renouveler la forme théâtrale tout en donnant une impression de familiarité aux spectateurs, et ils doivent souvent, sous le couvert de l'humour, cacher un discours qui serait difficilement acceptable autrement.

Créer autour d'une maladie

Trois des auteurs les plus populaires présentement aux États-Unis ont récemment écrit sur le SIDA, et c'est sur ces œuvres que je me pencherai dans les limites de cet article. Le SIDA est maintenant omniprésent et amène les artistes, à mesure qu'il atteint leurs proches ou eux-mêmes, à s'interroger sur la façon de vivre en côtoyant cette maladie. À la question du «comment faire?» les réponses sont diverses, et les réactions multiples. Plusieurs semblent rechercher une façon comique ou loufoque d'affronter la mort, comme si la présence quotidienne de la maladie nous forçait à en rire pour pouvoir la supporter. De plus, l'engouement hollywoodien pour les effets de cette maladie en fait un tremplin médiatique qui ouvre les portes à un traitement théâtral.

Scott McPherson, Paula Vogel et Tony Kushner ont adopté des formes dramatiques différentes pour définir une réalité unique. Leurs approches témoignent de la variété de moyens stylistiques disponibles pour illustrer théâtralement les obsessions contemporaines. Ces pièces démontrent aussi l'attachement des auteurs américains à une forme d'écriture attirée par l'imaginaire mais fortement ancrée dans le quotidien.

Scott McPherson

À la première de *Marvin's Room*, Scott McPherson et son amant étaient déjà atteints et ravagés par la maladie. Ils partageaient la même chambre d'hôpital et la même agonie. La vie de cet auteur de trente et un ans s'achevait déjà. Il avait choisi le théâtre comme moyen de témoigner de son expérience. «*Marvin's Room* n'est pas une pièce sur le SIDA. Et *Marvin's Room* n'est pas une pièce gay. En même temps, *Marvin's Room* est une magnifique pièce gaie sur le SIDA².»

Dans cette œuvre hyperréaliste, McPherson décrit la manière dont la vie de Bessie change lorsqu'elle apprend qu'elle souffre de la leucémie et que seule une greffe de moëlle pourrait lui sauver la vie. Bessie, qui a sacrifié sa vie à Marvin, son père (qui souffre d'embolie), et à sa tante Ruth (en perte d'autonomie), doit apprendre à son tour à compter sur les autres. Au cours de la pièce, Bessie se réconcilie avec sa sœur, qui vit en Ohio, et redécouvre la vie de famille avec ses deux neveux. Mais il s'avère qu'aucun des membres de sa famille ne possède de moëlle compatible avec la sienne. La pièce se termine par l'inévitable réalité d'une mort lente. En l'attendant, Bessie est condamnée à prendre des médicaments pour alléger ses souffrances sans espoir de rémission. Cette fin pourrait être très noire, pourtant il n'en est rien. Il y a, dans la pièce, un appel à la responsabilité collective face à la maladie. Bessie a pris soin de sa tante et de son père quand ils étaient dans le besoin, sa sœur et ses neveux vont prendre le relais puisqu'elle est maintenant condamnée.

2. Larry Kramer, «Introduction» de *Marvin's Room*, New York, Plume Drama, 1992, p. viii. Je traduis librement toutes les citations.

C'est avec humour que McPherson décrit le quotidien des malades. Les abus de pouvoir des médecins dont les diagnostics restent prudents, la perte de contrôle de son corps par le malade sous prétexte d'incompréhension de la médecine sont ici dénoncés. Les médecins font figure de savants écerclés à qui l'on est obligé de se fier faute de mieux. La tante Ruth offre un bel exemple de la méfiance que l'on doit éprouver à l'égard de la technologie médicale : chaque fois qu'elle se sert d'un système électrique qu'on lui a greffé dans le cerveau pour la soulager de ses maux de dos, la porte du garage familial s'ouvre ou se ferme.

McPherson juge aussi avec sollicitude les habitudes débilitantes des malades chroniques. Ruth prend un plaisir fou à distraire son frère en faisant courir sur les murs de sa chambre de malade chronique un faisceau de lumière pour lui changer les idées. C'est le plus grand, pour ne pas dire le seul plaisir du malade maintenant qu'il est cloué au lit.

La pièce se développe dans une structure réaliste pure et dure, et les dialogues restent au premier plan. Comme la plupart des Américains modernes, influencés par la télévision et le cinéma, McPherson utilise de multiples lieux : le bureau du médecin, un centre de détention pour jeunes délinquants, la maison et le jardin de Bessie, un centre pour retraités, Disneyworld, la clinique de Disneyworld. Tous ces lieux sont prétextes à des rencontres donnant lieu à des discussions qui soutiennent le déroulement de l'action. Tout concourt à révéler le caractère inéluctable de la situation de Bessie face à sa maladie et à rendre nécessaire l'unification de la famille immédiate.

L'auteur utilise le théâtre comme réquisitoire, en évitant les artifices scéniques. Il cherche une humanité, une parole. La stratégie de McPherson est très efficace. En utilisant des maladies débilitantes courantes, qui atteignent un vieil homme, sa sœur et une jeune femme, il démontre que, face à la maladie, les solutions ne sont pas technologiques et structurelles mais humaines. Ce principe étant admis, il ne reste qu'à établir le transfert : le SIDA est-il si différent?

McPherson explique très simplement ses intentions dans ses notes préliminaires :

J'ai maintenant trente et un ans, et mon amant souffre du SIDA. Nos amis souffrent du SIDA. Et nous prenons tous soin les uns des autres, les moins atteints prenant soin des plus atteints. Par moment, un destin incroyablement cruel est transcendé par des actions simples d'amour : nous nous occupons les uns des autres.

Plusieurs d'entre nous sommes perçus comme mourants. Mais comme mourir devient une façon de vivre, le sens du mot s'estompe³.

Paula Vogel

Paula Vogel explore, dans *Baltimore Waltz*, une réalité semblable dans un univers distinct de celui de Scott McPherson, qui situe la maladie dans un contexte de vie quotidienne. La dramaturge nous fait pénétrer dans la chambre d'hôpital où est mort

3. *Marvin's Room*, op. cit., p. xxii.

◆
[McPherson] utilise
le théâtre comme
réquisitoire,
en évitant les
artifices scéniques.
Il cherche
une humanité,
une parole.
◆

son frère. Dès l'amorce de son texte, elle partage en effet avec le lecteur la lettre-testament que son frère lui écrivit après sa première attaque de pneumonie. Et elle invite tout groupe de création qui produira sa pièce à inclure cette lettre dans le programme de leur production, afin de laisser son frère s'exprimer dans ses propres mots.

La pièce de Vogel, en trente tableaux, ne requiert que trois interprètes. C'est le récit d'une fuite vers l'avant, où deux personnages, une femme et son frère, vivent des aventures abracadabrantes en Europe, sur le mode d'un film d'espionnage. Toute la pièce se passe à l'hôpital, et tous les personnages rencontrés sont interprétés par le comédien incarnant le médecin. L'Europe d'Anna et de son frère Carl est inventée, imaginaire, onirique.

C'est une histoire peu plausible où Anna est atteinte de l'ATD (Acquired Toilet Disease), maladie tant redoutée des mères et que l'on contracte sur les cabinets d'aisance publics. Il s'agit d'une maladie mortelle, pour laquelle il existe peut-être des drogues miracles, mais seulement en Europe. Il se trouve également à Vienne un médecin aux méthodes peu orthodoxes — il boit l'urine de ses patients —, qui clame avoir trouvé un remède à ce terrible fléau. Ce qui caractérise la maladie dont Anna va tirer profit, c'est que le malade peut continuer à «baiser», même en phase terminale.

Dans ce monde loufoque, où le temps et l'espace sont élastiques, Vogel nous fait rire. Elle utilise sa maladie ridicule pour interroger nos perceptions et nos attitudes face au SIDA. Avec humour, elle détruit les clichés reliés à la peur des contacts physiques avec les sidéens. Elle économise en outre ses effets, car ce n'est que tard dans la pièce, alors que Carl veut partager avec le public ses souvenirs de voyage (pendant une scéance de projection de diapositives), que l'on s'aperçoit que ces photographies ne sont pas celles de lieux à faire rêver, mais les images cauchemardesques de l'hôtel qui fait face à l'hôpital John Hopkins, et celles des couloirs menant à la section de l'hôpital réservée aux sidéens. Dans le monde que se créent les personnages, il se trouve toujours un lapin en peluche, souvenir d'enfance de Carl qui, comme une marque de l'innocence perdue, attire notre attention vers le frère d'Anna et son secret, plutôt que vers elle et sa maladie «douteuse».

La pièce se termine de façon abrupte, au milieu de ce thriller de pacotille que Vogel a créé. Le troisième personnage redevient médecin.

DOCTEUR — Je suis désolé. Il n'y avait plus rien à faire.

ANNA — Oui, je sais.

DOCTEUR — J'ai pensé que tu voudrais sûrement repartir avec ceci.
(Le docteur remet à Anna le lapin en peluche.)

ANNA — (Au lapin.) T'es là toi! (Elle étreint le lapin puis se rend compte que le médecin l'observe.) C'est Jo-Jo. Son lapin d'enfance. Je l'avais apporté à l'hôpital pour lui faire une surprise. J'ai pensé que ça pourrait l'aider.

DOCTEUR — Parfois de petites choses deviennent importantes, quand toute aide est épuisée.

◆
Dans [un] monde
loufoque, où
le temps et l'espace
sont élastiques,
Vogel nous fait rire.
Elle utilise
sa maladie ridicule
pour interroger
nos perceptions
et nos attitudes
face au SIDA.
◆

ANNA — Oui. (Ils restent immobiles, gênés.) Au moins, il est parti dans son sommeil. Je suppose que c'est une bénédiction.

DOCTEUR — Si quelqu'un doit mourir de cette maladie particulièrement, il y a pire que la pneumonie.

ANNA — Je n'aurais jamais cru que la maladie puisse transformer autant un corps...⁴

La mort. La fin. Que dire de plus? Même si la pièce a fait rire, a entraîné le public dans un imaginaire débridé, elle accule à la mort inévitable. Le théâtre peut faire faire à Vogel et au public le voyage en Europe qu'elle devait accomplir avec son frère, et même le faire faire de façon plus excitante, plus entière; il n'en demeure pas moins que le héros est mort. Et la mort d'un personnage si sympathique est ressentie comme une perte pour la communauté. C'est la perte d'un être important que Vogel partage avec nous. Et elle s'entête à rêver, en nous laissant non pas l'image d'un lit de mort mais celle de son frère en habit traditionnel autrichien dansant une valse de Strauss dans cette Europe qu'ils n'ont pas visitée.

Tony Kushner

Avec *Angels in America*, Tony Kushner a écrit une œuvre d'une tout autre facture. Cette «fantaisie gaie sur des thèmes nationaux» est une œuvre de revendication. Si Vogel et McPherson ont écrit des fables aptes à séduire le public, à l'appivoiser, de manière à le convaincre de l'humanité profonde d'une maladie qui, certes, touche davantage un groupe particulier de la société mais qui nous concerne tous, Kushner, lui, attaque sans détour. Appelant un chat un chat, il attaque l'hypocrisie des gens face à l'homosexualité et démontre que devant la maladie les gais ne sont pas des saints : ils ont peur eux aussi. Au-delà de ces deux thèmes, il resitue l'homosexualité dans un cadre politique, ce qui confère à son texte une plus vaste visée que celles de Vogel et McPherson.

The Baltimore Waltz.
Texte de Paula Vogel.
Mise en scène d'Anne
Bogart. Production de la
Circle Repertory Company
de New York. Photos :
Gerry Goodstein.

Le texte accessible présentement (Kushner est un obsédé de la réécriture) n'est que la première partie d'*Angels in America*. *Millennium Approaches* est une pièce apocalyptique en ce qu'elle fait référence aux grandes peurs de l'an deux mille et à tous les mythes qui s'y rattachent. Cette vision du monde à l'approche d'un changement majeur donne au texte une ampleur épique. Pour Kushner, l'événement auquel les spectateurs assisteront doit être théâtral. Il invite le metteur en scène à utiliser un décor minimaliste où les changements de scènes peuvent être effectués rapidement.



4. *The Baltimore Play*, New York, Dramatist Play Service, 1992, p. 51.

Les apparitions des fantômes, de l'agent de voyage imaginaire, du livre géant et de l'ange doivent toutefois «être réalisées, comme d'étonnantes illusions théâtrales — oui, les câbles peuvent être apparents, et c'est probablement bien qu'ils le soient, mais la magie doit en même temps demeurer impressionnante⁵». Kushner nous invite à participer à une fête théâtrale, politique et gaie.

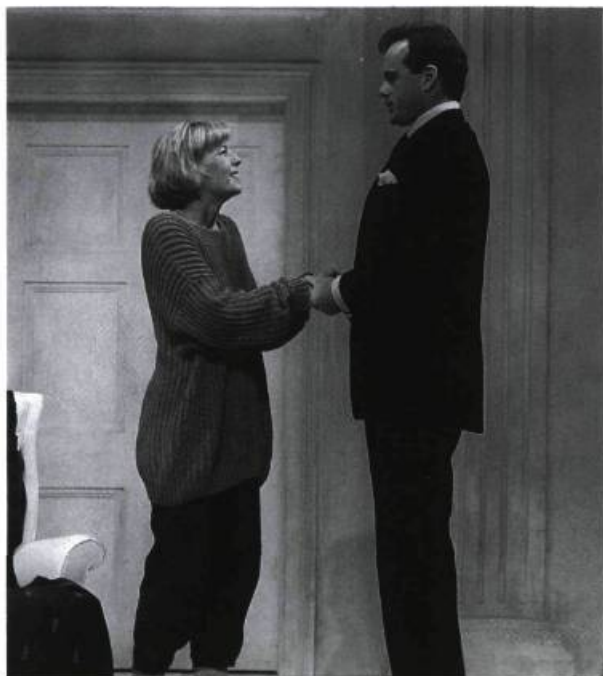
Dans la pièce, il utilise un couple de Mormons, Joe et Harper Pitt, pour démontrer la persistance de la marginalisation de l'homosexualité au sein de la classe moyenne américaine. Le couple s'effrite, à la suite du questionnement de Joe qui n'a plus d'appétit sexuel pour sa femme et qui se promène de plus en plus dans Central Park, observant les homosexuels racoleurs. Sa femme Harper, de son côté, se réfugie dans le monde onirique que génère la surconsommation de valiums. Dans son monde, elle cherche à fuir la réalité dans des voyages et finit par trouver l'amour avec un «esquimau» en Antarctique. Le couple se désagrège dès le moment où, inévitablement, l'homosexuel finit par accepter sa condition, si longtemps ignorée. Joe a cherché à se sauver (au sens judéo-chrétien du terme) en prenant sous sa coupe la fragile Harper et en résistant à ses penchants pour les hommes, mais il ne peut continuer à le faire.

En utilisant ce couple, Kushner rend bien compte d'un monde où l'homosexualité est toujours niée, et il démontre que l'orientation sexuelle est une réalité qui tôt ou tard nous rattrape et ne peut être ignorée. Sa stratégie est d'ailleurs très habile. Au cœur de son questionnement, Joe est sollicité par un politicien véreux, Roy Cohn, un lobbyiste qui cherche à l'établir au ministère de la Justice américain pour en tirer des faveurs. Cohn est menacé d'être rayé du barreau et cherche à utiliser ses relations pour faire pression sur le système judiciaire. Joe, qui est tenté par l'offre de Roy, la décline quand il se rend compte qu'on ne lui offre qu'un poste bidon intégré à un réseau de trafic d'influence. Il choisit de sauvegarder son intégrité professionnelle au détriment d'un avancement carriériste rapide. En exploitant ainsi la relation «politique» de Roy et Joe, Kushner accomplit trois choses. Il revient à ses positions radicales et dénonce la politique et la justice américaines comme il l'avait fait dans *A Bright Room Called Day*⁶.



5. Tony Kushner, *Angels in America : A Gay Fantasia on National Themes. Part One: Millennium Approaches*, New York, Theatre Communication Group, 1992, p. 5.

6. La pièce, en traduction française (*Une chambre claire comme le jour*), a été présentée à La Licorne récemment.



Il nous présente un système judiciaire où l'assistant du procureur général communique avec un juge pendant un procès pour s'assurer que le verdict répondra aux attentes de l'administration, ce qui est évidemment contre toute éthique et toute pratique légale officiellement reconnue aux États-Unis. Il utilise également Roy pour démontrer la discrimination que subissent les homosexuels dans le jeu du pouvoir américain. Sur ce plan, Roy est cyniquement arrogant, au moment où il explique à son médecin, qui vient de lui annoncer qu'il souffre du SIDA, quels sont les tenants et les aboutissants du pouvoir aux États-Unis.

Millennium Approaches, première partie du dyptique *Angels in America* de Tony Kushner, sous-titré : «A Gay Fantasia on National Themes». Mise en scène d'Oskar Eustis et Tony Taccone. Production du Center Theatre Group de Los Angeles. Photos : Jay Thompson.

ROY — Le SIDA.
Ton problème Henry c'est que tu t'attaches aux mots, aux étiquettes, que tu crois qu'ils signifient ce qu'ils semblent signifier. Homosexuel. Gai. Lesbienne. Tu penses que ce sont des mots qui nous disent qui couche avec qui, mais ce n'est pas ce qu'ils disent.

HENRY — Non?

ROY — Non. Comme toute étiquette, ils te disent une chose et une chose seulement : où se situe l'individu étiqueté dans la chaîne alimentaire. Pas l'idéologie ou la préférence sexuelle, mais quelque chose de beaucoup plus simple : l'influence. Pas qui je fourre ou qui me fourre, mais qui décroche l'appareil quand je téléphone, qui me doit des faveurs. Voilà ce que signifie une étiquette. Pour quelqu'un qui ne saisit pas tout cela, je suis un homosexuel parce que je couche avec des hommes. Erreur. Les homosexuels ne

◆
Kushner rend bien
compte d'un
monde où
l'homosexualité est
toujours niée.
◆

sont pas des hommes qui couchent avec d'autres hommes. Les homosexuels sont des hommes qui n'ont pas réussi, en quinze ans, à faire voter un règlement antidiscrimination par le conseil municipal. Les homosexuels sont des hommes qui ne connaissent personne et que personne ne connaît. Qui n'ont pas d'influence. Est-ce que ça me ressemble, Henry? [...]

ROY — Je ne veux pas t'impressionner. Je veux que tu comprennes. Ce n'est pas un sophisme. Et ce n'est pas de l'hypocrisie. C'est la réalité. Je couche avec des hommes. Mais contrairement à la plupart des gars dans la même situation, je me rends à la Maison Blanche avec l'homme que je baise, et le président Reagan nous sourit et lui serre la main. Car ce que je suis est entièrement défini par qui je suis. Roy Cohn n'est pas un homosexuel. Roy Cohn est un homme hétérosexuel, Henry, qui baise des gars.

HENRY — OK, Roy.

ROY — Et quel est le diagnostic, Henry?

HENRY — Tu es atteint du SIDA, Roy.

ROY — Non, Henry, non. Le SIDA est ce que contractent les homosexuels. J'ai un cancer du foie.

Comparativement à ce personnage cynique, Joe incarne un modèle de droiture morale. Il sert de ce fait à Kushner pour briser le préjugé d'immoralité que l'on associe au monde gai. Le gai peut être un citoyen modèle, la quête de l'identité sexuelle n'étant pas liée à la conscience civique d'un individu.

Il est à noter, également, que le médecin de Kushner est un scientifique compétent et lucide, alors que chez Vogel et McPherson les médecins étaient grotesques et inutiles.

Le troisième axe autour duquel se développe la pièce est celui des homosexuels dans leur rapport à la maladie. Kushner nous présente dès la première scène un homosexuel, Prior Walter, qui annonce à son conjoint, Louis Aronson, qu'il est atteint de «la maladie». Alors que, souvent, les pièces sur le thème



du SIDA présentent les conjoints des malades comme des figures héroïques luttant pour sauver leur amant, Louis est inapte à accepter le sort de son ami. Après une période de négation, il abandonne Prior. Kushner développe un personnage incapable de faire face à l'adversité. L'homosexuel comme tout autre humain peut être lâche face à la mort.

Il peut même être rempli de préjugés malgré les apparences de sa *political correctness*. Au troisième acte, devant Belize, un prostitué travesti noir, meilleur ami de Prior, Louis se lance dans une diatribe qui veut convaincre que le «problème» aux États-Unis n'est pas racial mais politique, et que les tensions reliées à la race ne sont que ponctuelles. Il poursuit dans la même veine en qualifiant les travestis de sexistes puisqu'ils donnent une image complaisante et stéréotypée de la femme. Quand Belize confronte Louis à l'odieux de son racisme, c'est pour se faire traiter par ce dernier d'antisémite. Kushner illustre, dans cette scène, la normalité, dans l'Amérique bien pensante, des homosexuels. Les idées de Louis sont tellement semblables à celles de l'Américain moyen (WASP) que le public ne peut que se reconnaître dans ce personnage. De ce fait, la pièce s'ouvre sur l'universel et cesse d'être une histoire uniquement gaie.

Prior Walter, le sidéen, trouve réconfort auprès de Belize tout en exigeant la présence de Louis, jusqu'à ce qu'il se rende compte de sa solitude face à son sort. Il donne à la pièce sa dimension épique. Sa maladie s'apparente à la peste bubonique du Moyen Âge; l'aura de damnation qui s'en dégage rend le sort de Prior plus grand que nature. Sa maladie le fait entrer en contact avec Harper qui, dans une de ses hallucinations, le rencontre dans un de ses rêves à lui. Ce rendez-vous onirique est raté. Il aboutit à un conflit, à un rejet. Comme si Kushner unissait les luttes des femmes et celles des homosexuels, tout en constatant l'impossibilité d'une rencontre fructueuse entre ces deux groupes.

La maladie de Prior et son délire permettent aussi à Kushner de faire revenir deux de ses ancêtres, l'un du Moyen Âge et l'autre de la Renaissance. Ces deux personnages resitent dans un contexte historique plus vaste les vicissitudes du monde contemporain. À travers le personnage de Prior, la détresse et la solitude du malade



Perestroika, deuxième partie du dyptique *Angels in America* («A Gay Fantasia on National Themes»). Mise en scène d'Oskar Eustis et Tony Taccone. Production du Center Theatre Group de Los Angeles. Photos : Jay Thompson.



atteint du SIDA sont claires. Kushner clôt tout de même sa pièce sur une note d'espoir : après plusieurs allusions bibliques et mythiques, dont les annonces de la venue de «quelqu'un» par les ancêtres de Prior, un ange apparaît (Prior, très Steven Spielberg⁷) et annonce que le messenger est arrivé.

Pratiques et contextes

Alors que McPherson et Vogel ont conçu des œuvres dans la lignée traditionnelle de la dramaturgie américaine — McPherson utilisant une métaphore quotidienne, très «tranches de vie», et ne trichant qu'avec les lieux, en traitant chaque scène comme un plan au cinéma, et Vogel prenant plus de libertés en créant un monde imaginaire en fuite devant une réalité inévitable —, Kushner, lui, tout en restant dans des dialogues plus vrais que nature, ose s'engager dans l'onirique, le démentiel, le plus grand que nature. Comme si, contrairement aux deux autres, il avait senti le besoin de créer une œuvre aux dimensions de la maladie. Il faut noter que *Marvin's Room* et *The Baltimore Waltz* semblent avoir trouvé facilement le chemin de la scène new-yorkaise, alors qu'*Angels in America* a dû connaître le succès à Londres avant d'être jugé acceptable pour Broadway.

Somme toute, la dramaturgie américaine contemporaine demeure collée à la réalité de la société qu'elle décrit et manifeste, sauf exception, le conservatisme du public. Tout en cherchant à faire évoluer les formes, elle reste très prudente sur ce plan, afin de «sauver» le contenu, qui constitue souvent une virulente critique de la société. La pratique dramaturgique américaine est si vaste qu'il semble inutile, futile, de rechercher qui la domine. L'observateur de la scène théâtrale américaine serait plus avisé de rester

7. Tony Kushner, *op. cit.*, p. 118.

à l'affût et de ne jamais perdre de vue que ce qui est produit à New York est déjà décalé de deux ou trois ans par rapport aux productions des théâtres régionaux, engagés dans l'exploration et qui osent être sur la ligne de feu de la création théâtrale américaine.

Il y a certes une nouvelle dramaturgie qui s'installe, mais il faut encore compter sur Mamet et Shepard. Si le second semble s'éloigner du théâtre, le premier, avec *Oleanna*, a écrit sinon sa meilleure pièce, du moins sa plus controversée. Il y attaque tous les interdits de la *political correctness*, et réclame un droit de parole qui se perd, étouffé par les diverses chartes, les règlements et codes d'éthique dont abusent les groupes de pression pour créer une néocensure que Mamet récuse. ◆



Somme toute,
la dramaturgie
américaine
contemporaine
demeure collée à la
réalité de la société
qu'elle décrit
et manifeste,
sauf exception,
le conservatisme
du public.

La soprano Rebecca
Blankenship dans
l'*Erwartung* de Schoenberg.
Canadian Opera Company,
1993. Mise en scène :
Robert Lepage. Photo :
Michael Cooper.