

Identité et performance de genre dans (*e*) : un genre d'épopée (2014) de Dany Boudreault : entre masculinité et féminité normatives et singularité *queer*

Guillaume Girard
Université de Sherbrooke

En 2014, sous la plume de Dany Boudreault, paraissait aux Herbes rouges (*e*) : un genre d'épopée : poème dramatique, texte hybridant poésie et prose théâtrale, présenté en 2013 au Théâtre d'aujourd'hui à Montréal. Explorant les thèmes de l'identité de genre, du regard de l'autre et de la reconnaissance à travers un personnage principal tripartite, à la fois féminin, masculin et singulier, (*e*) se prête à une analyse du genre et des conceptions de la masculinité et de la féminité. Je me propose d'analyser la façon dont les genres, l'identité de genre de même que la performance du genre sont représentés par le texte et par les personnages dans (*e*) : un genre d'épopée, afin de montrer en quoi il s'agit d'une œuvre québécoise s'inscrivant dans la mouvance *queer*, en dépit d'une réception critique qui a eu tendance à en éluder cette dimension, cette *queerness*. Je ferai usage des théories de De Lauretis (2007) sur les technologies du genre, de Falconnet et Lefaucheur (1975) sur la virilité, de Butler (2005) sur le sujet de sexe-genre-désir, l'intelligibilité et la performativité, de Wittig (2001) sur les catégories de sexe, de Jessica Benjamin (1992) sur la reconnaissance et l'intersubjectivité et, enfin, je conclurai avec les théories de Boisclair et Saint-Martin (2006) sur les conceptions de l'identité sexuelle.

Présentation de l'auteur

Dans la mesure où (*e*) est en quelque sorte une fable autofictionnelle, il s'inspire fortement de la vie et du vécu de son auteur. La pièce est d'ailleurs complétée par deux textes du dramaturge lui-même, figurant à la toute fin du livre, et intitulés : « Pourquoi écrire (*e*) ? » de même que « Pour en finir avec l'androgynie ». Il est donc pertinent, en premier lieu, de s'y pencher.

Dany Boudreault est né en 1983 dans une famille d'agriculteurs à Métabetchouan, au Lac-Saint-Jean, là où son apparence androgyne lui a valu quelques difficultés. Il a donc, très tôt, fait l'expérience du caractère performatif du genre :

[...] au secondaire, j'ai pris une voix grave, j'ai agrandi mes pas, j'ai essayé de ne pas trop bouger la tête quand je riais, j'ai élargi l'espace

entre mes jambes. Programme que je me suis imposé quotidiennement : les poignets dans le prolongement des bras, monter les escaliers avec les genoux parallèles ou vers l'extérieur, jamais de déhanchement où une hanche saillirait dans la lumière, toujours répartir le poids sur les deux jambes pour éviter les courbes, les angles. Bouger le moins possible, parce que bouger trahit (Boudreault 120).

Malgré sa capacité à performer intelligiblement la masculinité et les années qu'il a passées à s'y exercer, à propos de ses d'études à l'École nationale de théâtre et de ses premiers pas en tant que comédien diplômé, Boudreault écrit :

[...] j'étais envahi par la peur de ne jamais parvenir à « jouer » un homme « comme il faut » à chaque évaluation. [...] Et quand, [...] jouant professionnellement, la directrice m'a vu sur scène et m'a dit que j'avais de l'ampleur, que j'occupais tout l'espace et que je tenais bien ma partenaire dans telle scène, j'ai été stupidement heureux. Quel accomplissement, je me suis dit. [...] J'ai eu honte de cette joie. Je me rendais compte que j'avais absolument tout mis en œuvre depuis toujours pour me faire dire de telles choses, mais que ça n'existait somme toute que dans le regard de l'autre. À dire vrai, je serai toujours heureux que l'on me dise pareille chose. Je me dirai à coup sûr : j'ai réussi. Réussi quoi ? À vous faire croire que je suis un homme comme les autres, sans doute (121).

Si l'on prolonge le raisonnement qui sous-tend cette affirmation, il semblerait alors que la masculinité irait de pair avec la réussite, le succès, et que la féminité rimerait avec l'échec, ce qui n'est d'ailleurs pas sans rappeler les phrases fréquemment répétées dans la pièce, qui associent le motif de la perte¹ au féminin.

Si la perception que Boudreault a de lui-même ne correspond pas aux standards de masculinité de son village natal, comment se perçoit-il alors ? Faisant le constat qu'il était peut-être moins courageux que les autres garçons du village, contraints de performer l'hypermasculinité agricole, et qu'il n'était pas comme eux, Boudreault conclut :

[...] je n'étais peut-être pas tout à fait un homme. Et je me suis même mis à me *voir* autrement. J'observais ma sœur, qui, elle, se faisait traiter de garçon manqué, et son étrange catégorie me rassurait, jusqu'à créer la possibilité en moi d'une nouvelle posture. Pendant un moment, je me souviens clairement de m'être identifié à ma sœur qu'on disait ressembler à un garçon. Plusieurs mises en abyme, donc.

Je reproduisais tout de ma sœur : ses mouvements, ses œillades, ses élans de rage, son phrasé (116).

Incapable de se voir dans les garçons cis qui performent la masculinité normative à Métabetchouan dans les décennies 80 et 90, Boudreault parvient, au moyen d'une identification *queer*, à se reconnaître dans sa sœur puisqu'elle perfore le genre de façon dissidente. Ce faisant, il s'approprie l'injure destinée à sa sœur – garçon manqué – et tente de perfore le genre à la manière d'une femme dont l'incarnation du genre ne correspond pas à la féminité normative.

Réception critique

Si la réception critique a, la plupart du temps, bien saisi le propos de Boudreault sur l'identité de genre et la performance du genre, rares sont les critiques qui ont été capables d'épouser le projet *queer* du dramaturge jusqu'au bout. Du moins ferai-je l'hypothèse qu'il s'agit d'un projet *queer*. Si une critique souligne à juste titre que le protagoniste « en vient à revendiquer “un genre sexuel personnel”, à tenter de créer son propre modèle » (Labrecque), la binarité des genres revient vite au galop dans nombre de critiques, y compris celle dont il est ici question, rappelant du coup à la fois l'horizon d'attente cisnormatif² du lectorat ainsi que la lecture cisnormative des critiques : « Devenir un homme, qu'est-ce que c'est, ici, aujourd'hui ? De cette grande question est née (*e*) » (Gauthier 42) ; « Dans (*e*), l'auteur et comédien expose son douloureux parcours avant de comprendre (et d'accepter) qu'on peut être un homme, un vrai, sans correspondre aux archétypes sociaux de la virilité » (Boulanger) ; « [u]n récit poétique racontant l'histoire d'une femme se transformant lentement en homme » (Couture). Or, nous verrons que la pièce ne propose pas nécessairement un parcours menant à la masculinité et que, conséquemment, (*e*) peut être interprété autrement que comme le devenir homme du personnage principal.

Comme (*e*) est une autofiction contemporaine, à la perception et l'interprétation de la critique s'ajoutent les commentaires de l'auteur lui-même sur son œuvre et sa propre identification. Boudreault s'inspire de son expérience personnelle, qui correspond davantage à une « ambiguïté de genre » (Boudreault 118) qu'à un questionnement trans qui donnerait lieu ou non à une transition ou encore à un coming out trans. D'ailleurs, l'auteur affirme : « Je ne parle pas de transsexualité comme telle ; c'est plus large que ça [...], laissant deviner une réflexion à la fois métaphysique et métaphorique, tout en demeurant très intime. Disons que c'est aussi une espèce d'hommage à *Orlando*, de Virginia Woolf : cet homme qui devient une femme sur les 400 ans que va durer sa vie » (Gauthier). La démarche de Boudreault s'attache donc à représenter sa propre singularité : « J'ai voulu transmettre une réflexion qui part de l'intérieur, à savoir comment on découvre sa propre essence et de quelle manière on

devient un homme qui s'accomplit» (Bourbonnais). Mais au-delà des propos de l'auteur, qui tendent parfois à insister sur la binarité et une forme d'essentialisme, (*e*) peut-il être considéré comme une pièce *queer* ?

Analyse de la pièce

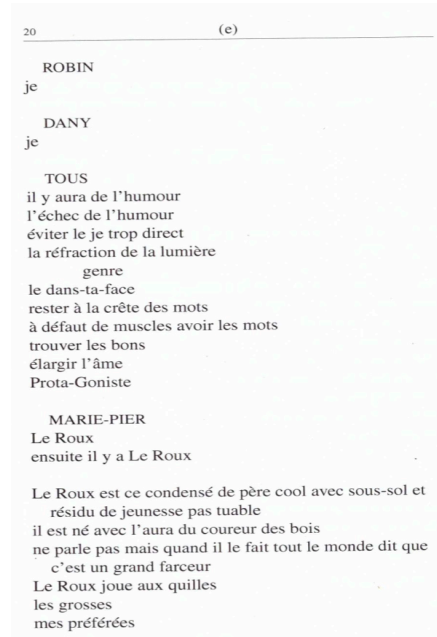
Le personnage principal, nommé Prota, a un genre indéterminé. La pièce raconte, sur une trentaine d'années, en débutant dans la décennie 70, le parcours identitaire et amoureux d'un personnage dont la première incarnation prend la forme d'une « jeune fille qui, après s'être fait planter une fourchette entre les seins par Marie-Chose (qui lui en voulait d'avoir séduit son père dans un champ de blé d'Inde), voit sa poitrine rapetisser... » (Gauthier 42). Ce même personnage performera ensuite la masculinité pour enfin assumer sa singularité. (*e*) donne donc à voir le parcours de Prota quant à son identité de genre.

La pièce (*e*) met en scène cinq personnages, soit Prota, Marie-Chose, Le Roux, la Mère et Nana. Les comédiens de la création sont Marie-Pier Labrecque, Robin Joël Cool et Dany Boudreault. Prota est présenté en chœur par ceux-ci : (Prota-Dany, Prota-Marie-Pier et Prota-Robin) « nous parlons ensemble parce que nous sommes le/la / protagoniste / [...] Prota vient de premier / Goniste provient de l'agonie / la première agonie » (Boudreault 19). Prota est donc, à l'instar de Protée³, protéiforme, ille⁴ incarne à la fois – ou tour à tour – le masculin et le féminin et porte en ellui⁵ une mort imminente, plutôt des morts : celle de la masculinité normative et celle de la féminité normative. Quant à Marie-Chose, ce prénom n'est pas sans rappeler l'éternel féminin, le mot *chose* renvoyant à l'imprécision extrême puisqu'ayant le pouvoir de désigner n'importe quoi – en l'occurrence, n'importe *qui*. À cette chosification des femmes s'agglutine Marie, prénom de la mère de Jésus, typiquement féminin s'il en est un. Marie-Chose prend ici le sens métonymique de la partie pour le tout, *la* femme comme apte à désigner et à subsumer toutes les femmes, quelles que soient leurs différences.

Afin d'accentuer l'ambiguïté de genre et l'indétermination, non seulement Prota était-il joué par les trois comédien-ne-s⁶, mais Marie-Chose était aussi incarnée par Dany Boudreault et Marie-Pier Labrecque. Une indication scénique générale apparaissant après l'exergue, avant que le texte de la pièce commence, rend compte de la façon dont le dramaturge conçoit le personnage principal :

Le protagoniste se divise en trois voix. Pour faciliter le passage de l'une à l'autre, nous emploierons ici les prénoms des comédiens de la création [...]. [...] Il ne faut pas perdre l'idée chorale du texte. Il est important de conserver l'idée d'un ensemble, d'un personnage à trois têtes. Un comédien peut être en majeur, tandis que les deux autres sont en mineur, par exemple (15).

D'ailleurs, dès les premières pages, nous sommes prévenus : (Prota-Dany, Prota-Marie-Pier et Prota-Robin) « ici nous sera je » (19). On peut voir ci-dessous (20) ce que cela implique en page :



Le comédien qui est en majeur change d'une section à l'autre. En effet, le texte se divise en trois parties, respectivement intitulées *1^{re} vie : la femme-en-moi*, *2^e vie : l'homme-en-moi*, *3^e vie : quelque-chose-qui-ressemble-à-moi*. Marie-Pier Labrecque est en majeur dans la *1^{re} vie*, Robin Joël Cool, dans la deuxième et Dany Boudreault, dans la troisième. En ce qui concerne l'aspect physique des comédiens, précisons que Marie-Pier correspond davantage à la féminité normative, Robin, à la masculinité normative et Dany, par la délicatesse de sa silhouette et sa minceur, ne correspond pas clairement à l'une ou à l'autre⁷. Bien sûr, ces éléments ne font pas, à proprement parler, partie du texte, mais le texte théâtral étant appelé à être performé, le choix des comédiens qui incarnent la matière textuelle s'avère significatif.

1^{re} vie : la femme-en-moi

Le Roux est le père de Marie-Chose, camarade de classe de Prota, qui aura une relation sexuelle avec ellui. Lorsque Prota, faisant de l'auto-stop, monte dans l'automobile sport rouge de marque japonaise du Roux, symbole de masculinité, ille performe la féminité pour séduire Le Roux. C'est ainsi qu'on peut lire : (Prota-Marie-Pier) « je me vois être délicate » (Boudreault 30) ; (Prota-Marie-Pier) « à ma tête je donne cet angle où l'on m'a

dit que je suis belle » (32) ; (Prota-Marie-Pier) « je m'étire comme ce que je connais d'un vortex / j'imite la loutre » (31). Le Roux lui dit alors : « tu bouges bien » (31) et Prota de répondre : (Prota-Marie-Pier) « j'aime ça bouger » (31). Or, la relation s'apparente à certains égards à un viol dont Prota se présentera néanmoins comme le maître, l'acteur principal, et non la victime. Des indices laissent entendre qu'il n'y a pas consentement, mais que ce non-consentement est voulu par Prota elle-même, et que c'est en quelque sorte ce non-consentement qui lui permettrait de performer la féminité, qui ferait d'elle une femme. À plusieurs reprises peut-on lire que le respect est absent : (Prota-Marie-Pier) « ici on ne respecte pas / c'est pour ça que je bouge » (25, 28). À cette mention du non-respect s'ajoutent la réussite d'un échec et l'atteinte de la perte, où l'échec et la perte sont imbriqués avec la féminité : (Prota-Marie-Pier) « je voudrais être cette fille sur le chemin de la perte » (25) ; « (Le Roux) tu vas réussir comme une femme / et même au-delà » (28) ; (Prota-Marie-Pier) « je vais réussir mon échec » (29) ; (Prota-Marie-Pier) « pour jamais je serai matière amoral / fille à perdre sur le chemin de la perte » (37-38). La performance de la féminité pour Prota correspond ici à la putasserie : elle semble vouloir incarner la figure de la pute pour devenir une femme. Il y a performance du féminin par la séduction sur le bord de la route, par la capacité d'attirer le regard d'un homme, de capter son attention et de faire monter son désir pour qu'il y ait ultimement acte sexuel⁸.

Après l'événement, de retour à l'école, Prota annonce à Marie-Chose, la fille du Roux : (Prota-Marie-Pier) « ton père et moi c'est arrivé / dans une position déraisonnable / ton père et moi ça s'est fait » ; (Prota-Marie-Pier) « ton père je l'ai eu / ton père et moi / bang bang » (37) ; « ton père et moi / dans le blé d'Inde / chose » ; (Prota-Marie-Pier) « ton père et moi ça s'est fait / nos membres patinés de Cheetos / l'odeur c'était celle des hommes qui tuent les ours / l'empreinte dans le blé d'Inde c'était grand comme ça / nous étions beaux pour des gens laids » ; (Prota-Marie-Pier) « ton père et moi c'est consommé / c'est fait c'est bon c'est déjà la tradition » (38). En racontant de cette façon ce qui s'est passé, Prota se présente comme sujet, alors que l'agresseur est relégué au rang d'objet à qui Prota a fait subir un rapport sexuel, ou du moins n'est-il jamais considéré comme le seul à agir. Prota dira plus tard, dans la deuxième vie : (Prota-Robin) « je rêve au blé d'Inde / à ces labyrinthes de maïs où l'on se viole » (57). Le viol n'est pas subi, il est exercé par les deux sujets impliqués, comme quoi Prota parvient à devenir, dans la première vie, un être agissant, une femme qui réussit son échec. Certes, il y a eu relation sexuelle entre Le Roux et Prota, mais si Prota semble s'être investi-e pour que cela advienne et que cet investissement a été vécu comme une performance de la féminité par la séduction, il n'en demeure pas moins que Prota a été agressé-e par le père de sa camarade de classe et a abusé d'elle-même⁷ pour performer la féminité, pour jouer la femme, ce dont elle prend conscience plus tard dans le récit lorsqu'elle revoit Le Roux dans un CHSLD⁹ et lui dit : (Prota-Marie-Pier) « Qu'est-ce que j'occupe ? Quel est mon corps ? Comment se touche ma peau ? Qu'est-

ce que je suis ? Tu me dois ça ! Après tout, moralement, je suis la victime. N'as-tu pas profité de mon corps à mi-chemin ? Qu'est-ce que je suis ? Dis-moi ! Vas-tu le dire, vieux con ? » (104)

Après avoir appris que Protas et son père ont forniqué, Marie-Chose plante sa fourchette dans les seins de Protas, dont on sait qu'elle n'a « (Protas-Marie-Pier) pas de seins / ou si peu » (33). Protas (Protas-Marie-Pier) nous raconte alors qu'« à partir de cet instant de délire adolescent / [s]es seins n'ont plus jamais grandi / jamais » (39). Une transformation s'ensuit : (Protas-Marie-Pier) « je ne suis plus femme désormais / je retiens mon muscle pour éviter la digestion de moi » (45). La première section de la pièce se termine par une réplique prononcée à l'unisson par celle qui jouait jusqu'ici Protas en majeur et celui qui dorénavant prendra le relais : (Protas-Marie-Pier et Protas-Robin) « c'est à ce moment que mes seins disparaissent à jamais » (47), puis, seule, la comédienne Marie-Pier Labrecque, jouant Protas en majeur pour la dernière fois, répliquera : (Protas-Marie-Pier) « alors je déserte » (47).

La première section est donc marquée par Protas qui, joué surtout par Marie-Pier Labrecque, prend les allures d'une femme et performe une féminité normative et stéréotypée. Le personnage est jeune, probablement au début de la puberté, il vit dans un environnement rural. Mentionnons de nouveau qu'on y apprend que Protas « voudrai[t] être cette fille sur le chemin de la perte » (25) et qu'elle y parviendra. En effet, après avoir eu une relation sexuelle non consentie avec Le Roux et l'avoir annoncé à Marie-Chose, Protas réalise ce qui vient de se passer et les conséquences sur elle⁸ : « pour jamais je serai matière amoral / fille à perdre sur le chemin de la perte » (37-38) ; « j'ai gagné plusieurs époques / le temps m'a enfin ravagée / on me visitera de partout / ton père et moi c'est consommé / c'est fait c'est bon c'est déjà la tradition » (38). Comme on l'a vu, avant que le viol n'ait lieu, Le Roux déclare à Protas : « tu vas réussir comme une femme / et même au-delà » (28) et Protas se dit : « je vais réussir mon échec / ce qui palpète en moi est grand » (29). La première section est donc en quelque sorte le récit de l'éviction du féminin en Protas et c'est la défloration par le viol qui l'actualise. Or, il est écrit que cette perte-là, malgré la violence qu'elle comporte, Protas la souhaitait et y a travaillé, comme quoi il s'agit bien d'un personnage agentif. Qu'advient-il maintenant que Protas incarne le masculin ?

2^e vie : l'homme-en-moi

La deuxième partie de la pièce, où Protas est joué-e essentiellement par Robin Joël Cool, fait état de l'apprentissage des codes masculins au moyen du cinéma :

(Protas-Robin) personne ne m'enseigne à bouger comme les hommes / longtemps je regarde les pylônes pour m'instruire / j'enchaîne les films sur les ranchs et reproduis l'espace / entre les jambes / tout de suite je comprends qu'il faut être moins souple / je me visse les

poignets / défais mes angles / ne plus distinguer la naissance de mes bras devenus / paysans / avoir l'organe gros et le dévoiler par accident je crois / surtout je convertis ma voix en caverne longue / la moitié de ce que je dis se perd / parler en morse fatigué camoufler ma vigueur / j'aime de plus en plus mon matériau / malgré tout je reste menu (Boudreault 55).

La masculinité ici décrite est celle qui est valorisée dans les milieux agricoles. Elle s'appuie sur l'aplomb, l'assurance, la stabilité, voire la rigidité d'esprit, la puissance musculaire, l'exhibition de sa soi-disant supériorité, l'occupation de l'espace, la stature imposante, l'importance accordée à la force de la voix, grave de surcroît, au détriment du choix des mots utilisés et de leur prononciation. En matière de genre, comme le proclame Protta : (Protta-Robin) « on apprend tout devant l'écran » (68). En effet, tel que le soutient De Lauretis, « le cinéma – l'*appareil* cinématographique – est une technologie de genre »¹⁰ (De Lauretis 65), car « la construction du genre se poursuit à travers des technologies de genre variées (le cinéma par exemple) et les discours institutionnels (la théorie par exemple) qui ont le pouvoir de contrôler le champ des significations sociales et donc de produire, promouvoir et « implanter » des représentations du genre » (75).

D'ailleurs, à cet égard, le 6^e épisode de la section intitulée *2^e vie : l'homme-en-moi* est particulièrement parlant. Marie-Chose et Protta s'amuse à attribuer une note de virilité à de nombreuses célébrités, tels Paul Newman, Arnold Schwarzenegger et Justin Bieber, de la façon suivante : (Protta-Robin) « j'identifie cinq degrés de virilité / 1 étant la virilité minimale / 5 étant la virilité souhaitée que l'on déteste souhaiter / je me base sur la proportion musculaire / et le désir provoqué chez le sexe antagoniste » (Boudreault 68). Ce passage fait écho à ce qu'écrivent Falconnet et Lefaucheur sur la virilité et la puissance : « la Puissance, cela se mesure, mais sans avoir de valeur absolue. Cela ne se mesure que pour se comparer, n'a de valeur que relative. [...] Et les hommes [...] de comparer leurs biceps, leurs scores, leurs gains, leur réussite, leur pouvoir... » (*La Fabrication des mâles* 35). L'épisode se conclut par la croyance selon laquelle : « (Marie-Chose) la virilité / ce n'est pas que les mains larges / ou la mâchoire qui brille dans le noir / c'est l'impact d'un regard qui se pose avec aplomb / la virilité / c'est faire comme si nous levions toujours les arbres / comme si nous transportions toujours les armes » (Boudreault 70). La virilité ne se limite donc pas à la robustesse physique. Elle impliquerait également un regard puissant, au sens de capable de produire des effets, d'affecter autrui, regard qui émanerait d'un être se devant de performer l'assurance. Elle se traduirait aussi par une activité perpétuelle, c'est-à-dire l'impossibilité d'un repos, l'interdiction de la passivité. Comme le soutiennent Falconnet et Lefaucheur, la masculinité doit continuellement être prouvée :

Même si on se méfie de la notion de virilité, même si on la récuse, [...] [- n'est-il pas question de « la virilité souhaitée que l'on déteste souhaiter » (Boudreault 68) ? -] on n'échappe pas facilement à son terrorisme, à l'obligation constante de se montrer *un homme*. [...] À un homme, on ne dit pas : reste viril, mais bien : *sois* un homme. Deviens-le. Prouve-le. [...] La virilité [...] n'est jamais acquise, jamais assurée. Il faut sans cesse la manifester [...] (34-35).

À ces codes masculins, dont la manifestation correspond à la définition que donne Judith Butler du genre, à savoir une « stylisation répétée des corps, une série d'actes répétés à l'intérieur d'un cadre régulateur des plus rigide, des actes qui se figent avec le temps de telle sorte qu'ils finissent par produire l'apparence de la substance, un genre naturel de l'être » (*Trouble dans le genre* 109-110), s'ajoute aussi le sexe anatomique mâle, dont l'apparition est racontée comme suit dans la pièce :

(Prota-Robin) un matin précis au moment de l'éclaircie / comme l'acné s'empare des adolescents / j'arrive dans mon étymologie / mon gland est dehors / gyroscopique et durable / j'avance dans ma vie génitale / j'ai des tendances de pourvoyeur / je suis né / (Prota-Marie-Pier) (e) / (Prota-Robin) fille sur le chemin de la perte / ça y est / je suis perdu / (Prota-Marie-Pier) (e) (Boudreault 56-57).

L'organe sexuel ayant ici le pouvoir de masculiniser Prota est le gland, non la verge, et c'est son caractère apparent, pour ne pas dire m'as-tu-vu, comme le connote le gyroscope, de même que sa pérennité, sa permanence et son inaltérabilité qui rendent cet organe crédible. Prota-Robin peut proclamer sa naissance masculine puisqu'il a désormais la capacité d'approvisionner autrui. Or, Prota-Marie-Pier vient menacer, par sa réplique « (e) », la nouvelle masculinité récemment apparue chez Prota-Robin, qui rétorque alors : « ça y est / je suis perdu ».

Si la première partie de la pièce mettait de l'avant la relation entre Prota et Le Roux, dans la deuxième partie, c'est celle entre Prota et Marie-Chose, la fille du Roux, qui est relatée. Même si Marie-Chose sait que Prota a changé, elle le-la reconnaît : « Marie touche le cadavre de mes seins / ma plaine décolletée théorique / repère quelque chose de primitif / une cicatrice que mon poil de garçon camoufle / une cicatrice de fourchette / te voici donc » (60). Marie-Chose repère la marque de la féminité de Prota grâce à la cicatrice qu'elle lui a elle-même infligée au moyen d'un coup de fourchette, geste qui a sonné le glas à la poitrine de Prota, mais n'aurait pas totalement éteint sa féminité. Elle lui enseignera alors la masculinité hégémonique : « tu n'as rien de la chasse / rien de la guerre / rien de l'homme tel que l'homme est désiré / tu restes cette fille sur le chemin de la perte / tu n'existes même pas dans le farfalu des contes / ce que je suis *existe* » (63-64). Marie-Chose pointe le fait que la masculinité que

performe Prota n'a pas accès à la représentation (Saint-Martin 24), qu'elle est vouée à l'invisibilité, qu'elle n'est au fond qu'un garçon manqué. Prota incarne l'homme qui, selon l'idéologie dominante hétéropatriarcale, se révèle dépourvu de capital sexuel, incapable qu'il est de susciter de l'attirance, c'est-à-dire d'affecter sexuellement, lorsqu'il pose son regard sur autrui. Il est conséquemment dépourvu du pouvoir d'élire, de choisir.

Marie-Chose lui prodigue un tel enseignement parce qu'elle veut que Prota devienne un homme, le sien, même si elle sait pertinemment qu'elle est l'être qui performait le genre féminin et qui a eu une relation sexuelle avec son père alors que Prota et Marie-Chose étaient vraisemblablement adolescent·e·s : « je veux que tu me pénètres comme les arbres / jusqu'à mon nœud / [...] nous aurons des orgasmes concrets / ton jus deviendra épais / [...] voyons voir jusqu'où ton décor mâle tiendra / [...] tu n'es absolument plus fragile jamais / ta fragilité est terminée / imite bien l'homme / le mensonge est une vérité plus lente et c'est tout » (Boudreault 63-64). La masculinité est ici ravalée à une mascarade, à une illusion qu'il faut savoir maintenir. Elle se voit dans la persévérance, la pérennité, l'impossibilité de flancher et, aussi, dans la capacité de pénétrer, d'être un pénétrateur crédible. Ces normes n'ont rien à voir avec l'authenticité et la singularité du sujet qui tente de les performer. Ce qui compte, c'est de jouer le jeu, celui de l'hétérocisnormativité.

Prota finira par fuir cet enseignement inflexible et délétère : (Prota-Robin) « les arbres me ruent me cravachent je ne resterai pas non / je ne / je ne resterai pas à attendre de force le poil allongé / mes muscles entiers courent vers la voiture rouge et / j'abandonne » (83). Ille refuse alors cet entraînement hétérocisnormatif aux allures militaires auquel Marie-Chose le-la soumet, qui n'est pas sans rappeler les années que l'auteur a passées dans les Cadets :

[...] je suis resté dans les Cadets de Terre [...] pendant trois ans, à devenir légume à faire semblant d'aimer le tir de précision. [...] J'ai même gagné la médaille de la meilleure recrue, même si j'exérais chaque seconde passée à jouer au petit soldat. Un garçon dans les cadets aimait : les armes, le bois, faire des nœuds, l'autorité (du moins l'exercer), donner des coups de serviette mouillée [...] » (120).

La voiture rouge, qui symbolise le premier contact entre Prota et Le Roux, est le véhicule par lequel Prota fuira Marie-Chose et son endoctrinement hétérocisnormatif :

(Prota-Robin) je suis dans la voiture rouge / je suis dans la voiture et je démarre et j'abandonne / [...] j'entends le bruit syncopé de Marie-Chose sur la fenêtre / qu'est-ce que tu es devenu(e) / je démarre et j'abandonne et / (Marie-Chose et Prota-Robin) et / (Prota-Robin) je

frappe / (Prota-Robin et Prota-Dany) je frappe / (Prota-Robin) Marie-Chose / je la / (Prota-Robin et Prota-Dany) frappe / (Prota-Robin) comme un orignal de parc national / je la / (Prota-Robin et Prota-Dany) cogne / (Prota-Robin) avec tout le rouge de la voiture / j'ai tué une certaine idée de moi (85-87).

En décidant de quitter Marie-Chose et son programme de socialisation masculine, pour ne pas dire de rééducation, Prota perd toute intelligibilité à ses yeux : Marie-Chose ne le-la comprend plus, n'arrive plus à saisir ce qu'elle est « devenu(e) ». Notons d'ailleurs le recours au *e* entre parenthèses qui, en plus de rappeler le titre, marque la possibilité silencieuse du féminin, cette fois-ci reconnue, et le refus de l'enfermement dans la masculinité. Cette possibilité sera de surcroît épousée dans la troisième section de la pièce, où Prota, après s'être débarrassé-e du féminin en ellui – en allant à la conquête de sa défloration – et du masculin en ellui – en tuant Marie-Chose, qui incarne le féminin sans lequel le masculin ne peut exister –, peut désormais actualiser librement son genre. Or, cette liberté, soulignons-le, s'acquiert au détriment d'un féminicide. D'un autre côté, elle pourrait aussi être perçue comme correspondant à la proposition de Wittig selon laquelle il faut se débarrasser des catégories de sexe :

Or pour nous il n'y a pas d'être-femme ou d'être-homme. « Homme » et « femme » sont des concepts d'opposition, des concepts politiques. [...] C'est bien dire que pour nous il ne peut plus y avoir de femmes, ni d'hommes, qu'en tant que classes et qu'en tant que catégories de pensées et de langage, ils doivent disparaître politiquement, économiquement, idéologiquement » (*La Pensée straight* 73).

Dans les mots de Butler, cela signifie qu'« il n'y a pas de raison de diviser les corps humains en sexes mâle et femelle sinon pour remplir les exigences économiques de l'hétérosexualité et donner à l'institution de l'hétérosexualité une touche de naturalité » (224-225).

3^e vie : quelque-chose-qui-ressemble-à-moi

La troisième partie commence par les retrouvailles du fils et de la mère, avant la mort de celle-ci, lesquelles se font en l'absence de reconnaissance réciproque et d'intersubjectivité. Selon Jessica Benjamin, l'intersubjectivité implique une interaction non pas entre un sujet et son objet, mais bien entre deux sujets qui s'influencent mutuellement, se co-construisent et reconnaissent cette affection, c'est-à-dire ce pouvoir d'affecter. Puisqu'elle réside dans le caractère réflexif d'une reconnaissance entre deux sujets qui se considèrent comme autonomes, mais qui s'affectent l'un l'autre,

l'intersubjectivité ne va pas sans la reconnaissance réciproque. Dans le cas de l'interaction entre Protas et sa mère, le personnage principal peine à se faire comprendre et n'est pas reconnu par la mère. À la question de la mère « vous avez croisé mon enfant » (Boudreault 94), Protas répond : (Protas-Dany) « je dis que son enfant va très bien / je dis qu'elle est toujours cette fille sur le chemin de / la perte » (94), la mère rétorque : « de qui parlez-vous / qui est cette fille sur le chemin de la perte » (94), Protas répond, plus au lecteur ou à la lectrice qu'à la mère d'ailleurs : (Protas-Dany) « je ne suis pas dans la compréhension » (95), et la mère ajoute : « j'ai un garçon / certains garçons veulent être ces filles / sur le chemin de la perte / vous parlez peut-être de mon garçon » (95). La mère fera ses adieux à Protas en lui disant : « dites à mon fils qu'il est beau / dites-lui qu'il est gracile et qu'il articule comme il faut / dites-lui qu'il est courtois et qu'il serre bien sa mère / dites-lui qu'il est mon homme / [...] dites-lui de démolir le monumental orgueil des hommes / c'est la seule façon d'en devenir un » (96). La rencontre entre Protas et la mère ne sera jamais conscientisée comme telle par la mère, d'où la non-reconnaissance, tant et si bien que Protas joue plus ici le rôle de messenger que de fils, apportant à la mère les nouvelles qu'elle attendait au sujet de son fils avant son trépas.

Quant à la représentation des genres lors de l'échange entre Protas et sa mère, pour le lecteur ou la lectrice, l'ambiguïté sera préservée jusqu'à la fin de la conversation, car on peut lire, au moment où Protas quitte sa mère : « je l'embrasse comme une belle femme » (97), ce qui pourrait tout aussi bien s'interpréter comme « je l'embrasse comme si elle était une belle femme » que « je l'embrasse comme si j'étais une belle femme ». Cependant, en ce qui concerne la perception de la mère à l'égard de son fils, il ne semble pas y avoir de place pour l'ambiguïté. Lorsque la mère dit à Protas que son fils est « [s]on homme », alors qu'elle vient tout juste de célébrer chez lui des traits non typiquement masculins, notamment la gracilité et le bon parler, elle semble adhérer à une perspective binaire où la femme serait un non-homme et où l'homme serait une non-femme. Autrement dit, dans l'optique de la mère, si les catégories homme et femme peuvent être élargies, assouplies, en dernière analyse, il ne peut y en avoir plus que deux. En ce sens, Protas a beau avoir des traits qui, dans un contexte rural, n'appartiennent pas à la masculinité agricole, il ne peut être autre chose qu'un homme.

Une fois que les retrouvailles avec la mère ont eu lieu, Protas va à la rencontre du Roux, qui agonise maintenant dans un CHSLD. On mesure, lors de cette rencontre, toute l'importance du regard de l'autre dans la subjectivation de soi quand Protas affirme :

(Protas-Marie-Pier) Pardonne-moi. Tout est génital ; toute mon existence est génitale et je suis sans défense. [...] Regarde-moi et dis-moi ce que tu vois. Je serai ce que tu me dis. La vérité prend la forme

de la bouche de celui qui la dit. Dis-moi ce que tu vois. [...] Si tout n'est pas génital, alors j'aurai fait les grimaces pour rien [...]. Je n'aurai existé qu'à partir des reflets. J'aurai cru la moindre impression sur moi, la tienne en premier. Je t'ai cru. Pardonne-moi (103-104).

On assiste ici au douloureux constat que fait Prota de la violence de la primauté de l'anatomie : « toute mon existence est génitale et je suis sans défense ». Quelle place accorder, dans le rapport à l'autre, à la perception de soi et à la façon dont le sujet lui-même s'identifie ? À qui appartient l'interprétation du corps de Prota ? À ellui-même ou à autrui ? Si Prota ne se perçoit ni comme homme ni comme femme, mais que les autres le subjectivisent de toute façon en tant qu'homme, que lui reste-t-il sur le plan de l'agentivité ? Aussi bien être « ce que tu me dis ». À vrai dire, (*e*) montre et remet en question le fait que la vérité réside dans l'œil de l'autre, en l'occurrence dans celui du Roux, mais également dans celui de la personne qui lit la pièce ou qui y assiste.

Conclusion

La présente étude a permis de considérer la pièce (*e*) de Boudreault comme s'inscrivant dans la mouvance *queer*. Selon Boisclair et Saint-Martin, qui ont théorisé trois modèles de conceptions de l'identité sexuelle dans les textes littéraires, l'approche *queer* fait partie de ce qu'elles nomment le modèle postmoderne, qui

repose [...] sur ce constat de la non-pertinence d'accorder des significations et des valeurs intrinsèques au sexe comme au genre, qu'elles soient positives ou négatives, [...] la diversité humaine ne pouvant être réduite à un système d'assignation binaire aussi simple. Cette position a pour effet d'ouvrir à l'infini l'axe des possibles identitaires (« Les conceptions de l'identité sexuelle » 8).

Or, si la pièce est aussi l'illustration de « l'éclatement du binarisme vers la diversité, le multiple » (10) grâce entre autres au personnage principal à trois voix et à la fluidité que cela génère quant à l'identité de genre de Prota, les codes normatifs et les injonctions à performer le genre de façon traditionnelle abondent. On n'a donc pas ici affaire à une diégèse, malgré que l'œuvre ait été qualifiée de fable, qui s'éloignerait de la matrice hétérocisnormative pour proposer une nouvelle configuration, un monde autre, mais bien plutôt à un univers binaire qui prend sa source dans la rigidité des genres tels qu'ils sont performés – ou plutôt *doivent* être performés – dans les communautés agricoles. Qu'à cela ne tienne, en étant surexposé, caricaturé et exacerbé par la figure du stéréotype, ce binarisme de genre rigide se trouve en quelque sorte exorcisé et ridiculisé. C'est le cas dans la première partie de la pièce, où Prota, parce qu'elle en tire

certaines avantages, performe le stéréotype extrême de la féminité, soit celui de la pute, dont ille a tôt fait de se débarrasser. En témoigne également la deuxième section du texte, quand Prota sera littéralement dressé-e par Marie-Chose, mais décidera néanmoins de fuir ce carcan.

Le titre de la dernière section me semble quant à lui particulièrement révélateur du caractère *queer* du projet de Boudreault. « *Quelque-chose-qui-ressemble-à-moi* » renvoie clairement à la fois au flou, à l'indétermination, mais aussi à la non-fixité. Il s'agit donc ici d'une invitation « à l'autodéfinition » (Boisclair et Saint-Martin 10). Après avoir exorcisé les démons de son adolescence et de sa vie de jeune adulte, après avoir poussé à l'extrême la logique qu'implique l'existence des catégories de sexe/genre, Prota réussit à se distancier des contraintes et des normes extérieures en matière de genre et s'avère maintenant prêt-e à façonner les siennes, dans un *work in progress* perpétuel. À la toute fin de la pièce, alors qu'elle est dans un bain avec Le Roux dans un CHSLD, envahi-e d'un élan de lucidité et de compréhension à l'égard d'ellui-même grâce auquel ille arrive à prendre le recul nécessaire pour se regarder tel qu'elle est, ille parvient à se réconcilier avec la complexité de son être. Les trois voix de Prota prononcent alors en chœur : « L'eau laiteuse se *débrouille* mystérieusement. Et je *vois* mon *corps rendu*. Mon *corps devenu*. Ma luminosité s'étale et déborde du CHSLD. *Je m'observe* comme une photographie *réussie* de moi. Je ris à la cantonade. Ah. Je ris beaucoup. Ah. *Le Roux se met à rire aussi*. Ah. Soudain je suis *savant* de moi. Je sera nous » (Boudreault 107, je souligne). Dans un mouvement intersubjectif, Prota se découvre, dans les deux sens du terme, et cette découverte / mise à nu est reconnue par Le Roux, qui rit aussi. Désormais, le *je* sera entier, non plus fragmenté, il contiendra toutes les voix : celle de la femme-en-soi, celle de l'homme-en-soi et celle de l'être qui advient et adviendra grâce à cette réconciliation et à cette prise de conscience salutaire. Et ce *je* s'incarnera dans un corps qui ne porte plus la marque du genre : un « corps rendu », un « corps devenu » (107).

Notes

1. « je voudrais être cette fille sur le chemin de la perte » (Boudreault 25), « je vais réussir mon échec » (Boudreault 29), « pour jamais je serai matière amoral / fille à perdre sur le chemin de la perte » (Boudreault 37-38), « fille sur le chemin de la perte / ça y est / je suis perdu » (Boudreault 56-57), « tu restes cette fille sur le chemin de la perte » (Boudreault 63), « je dis qu'elle est toujours cette fille sur le chemin de / la perte » (Boudreault 94), « qui est cette fille sur le chemin de la perte » (Boudreault 94), « certains garçons veulent être ces filles / sur le chemin de la perte / vous parlez peut-être de mon garçon » (Boudreault 95).
2. Au sujet de ce concept, dans sa thèse de doctorat, Alexandre Baril écrit : « Inspiré du concept d'hétéronormativité, je définis pour ma part la cis(genre)normativité comme la dimension normative du système dominant cisgenriste qui « [...] postule que les personnes qui s'accommodent du sexe et du genre assignés à leur naissance sont plus normales que les personnes qui décident de vivre dans un autre genre et qui effectuent des transitions de sexe » (Baril, 2009b, p. 284). Ce système normatif dominant favorise les jugements négatifs, les discriminations et les violences envers les personnes trans, en plus d'occulter leurs expériences et leurs réalités (Serano, 2007, p. 7-8, 12-13, 161-173; Baril, 2009b) » (Baril 397).
3. Rappelons que Protée est une divinité marine de la mythologie grecque ayant le pouvoir de se métamorphoser. Par extension, en tant que nom commun, *protée* désigne une « [p]ersonne qui change sans cesse d'opinions, joue toutes sortes de personnages » (Rey-Debove et Rey 2053).
4. J'utilise le pronom sujet *ille* (il + elle) pour reprendre Prota afin de rendre compte de la masculinité et de la féminité qui constituent ce personnage.
5. J'utilise le pronom complément *ellui* (elle + lui) pour reprendre Prota afin de rendre compte de la masculinité et de la féminité qui constituent ce personnage.
6. C'est pourquoi dans le présent texte, lorsque les répliques seront attribuées à la comédienne Marie-Pier dans le rôle de Prota, j'écrirai entre parenthèses Prota-Marie-Pier, et ainsi de suite pour les comédiens Dany (Prota-Dany) et Robin (Prota-Robin) dans le rôle de Prota. Ces distinctions sont importantes puisque le genre des comédiens sur scène, même s'ils jouaient tous Prota, ne pouvait être perçu de la même façon par les spectateurs, l'apparence des comédiens variant.
7. Dans « Pour en finir avec l'androgynie », Dany Boudreault écrit : « Rapidement, j'en suis venu à la conclusion que j'avais quelque chose de résolument androgyne, faits à l'appui » (Boudreault 118) ; « Si l'androgynie avait une fonction presque religieuse chez les Grecs anciens, il s'avère qu'au Lac-Saint-Jean, il y a quinze ou vingt ans, la chose n'était pas aussi... louable » (Boudreault 119).

8. Cette perspective, précisons-le, s'avère problématique, car elle est en contradiction avec la pensée féministe, qui travaille notamment à ce que les femmes puissent accéder au statut de sujet. Elle est néanmoins répandue dans les œuvres écrites par des hommes gais. Elle pourrait s'expliquer par le fait que si les femmes peuvent bel et bien souffrir d'avoir été et d'être trop regardées, et conséquemment chosifiées, par les hommes hétérosexuels, et ce, potentiellement partout et tout le temps, alors qu'elles voudraient aussi pouvoir passer inaperçues, comme les hommes qui performent la masculinité normative en ont le loisir, les hommes gais quant à eux peuvent à l'inverse souffrir d'avoir été et d'être systématiquement ignorés par les hommes, en raison de la dévalorisation dont fait l'objet le désir homosexuel dans une société hétéronormative. Du coup, certains hommes gais peuvent fantasmer être une femme, et percevoir dans la réalisation de ce fantasme un accroissement de leur agentivité, car elle leur donnerait le pouvoir de figurer « *la* femme [...] destinée [conformément à l'idéologie patriarcale] à incarner *le* désir, l'objet suprême *du* désir » (Boisclair et Dussault Frenette 12) et d'être enfin regardés, notamment par ceux pour qui ils éprouvent du désir.

9. Centre d'hébergement et de soins de longue durée

10. Souligné dans le texte.

Ouvrages Cités

BARIL, Alexandre. « La normativité corporelle sous le bistouri : (re)penser l'intersectionnalité et les solidarités entre les études féministes, trans et sur le handicap à travers la transsexualité et la transcapacité ». Thèse. Université d'Ottawa, 2013. Imprimé.

BENJAMIN, Jessica. *Les liens de l'amour*. Paris: Métailié, 1992 [1988]. Imprimé.

BOISCLAIR, Isabelle et Catherine Dussault Frenette (dir.). *Femmes désirantes : art, littérature, représentations*. Montréal: Remue-ménage, 2013. Imprimé.

BOISCLAIR, Isabelle et Lori Saint-Martin. « Les conceptions de l'identité sexuelle, le postmodernisme et les textes littéraires ». *Recherches féministes* 19. 2 (2006) : 5-27.

BOUDREAULT, Dany. *(e) : un genre d'épopée : poème dramatique*. Montréal: Les Herbes Rouges, 2014. Imprimé.

BOUDREAULT, Dany. « Pour en finir avec l'androgynie ». *Voir*, 18 avril 2013. <https://voir.ca/theatredaujourd'hui/2013/04/18/pour-en-finir-avec-l%E2%80%99androgynie/>. Web. Page consultée le 11 janvier 2017.

BOULANGER, Luc. « (e) : Masculin féminin ». *La Presse*, 10 mai 2013. <http://www.lapresse.ca/arts/spectacles-et-theatre/critiques-de-spectacles/201305/10/01-4649501-e-masculin-feminin.php>. Web. Page consultée le 11 janvier 2017.

- BOURBONNAIS, Louise. « S'identifier à travers le regard des autres », *Le Journal de Montréal*, 11 mai 2013. <http://www.journaldemontreal.com/2013/05/08/sidentifier-a-travers-le-regard-des-autres>. Web. Page consultée le 11 janvier 2017.
- BUTLER, Judith. *Trouble dans le genre: le féminisme et la subversion de l'identité*. Paris: La Découverte, 2005 [1990]. Imprimé.
- CADIEUX, Alexandre. « Théâtre – De la détermination du sujet ». *Le Devoir*, 16 mai 2013. <http://web1.ledevoir.com/culture/theatre/378309/de-la-determination-du-sujet>. Web. Page consultée le 11 janvier 2017.
- COUTURE, Philippe. « Dany Boudreault / (e) : Hydre à trois têtes ». *Voir*, 2 mai 2013. <https://voir.ca/scene/2013/05/02/dany-boudreault-e-hydre-a-trois-tetes>. Web. Page consultée le 11 janvier 2017.
- COUTURE, Philippe. « Zone Homa : “Hochelag” expérimental ». *Le Devoir*, 6 juillet 2011. <http://www.ledevoir.com/culture/actualites-culturelles/326817/zone-homa-hochelag-experimental>. Web. Page consultée le 11 janvier 2017.
- DE LAURETIS, Teresa, *Théorie queer et cultures populaires: de Foucault à Cronenberg*. Paris: La Dispute, 2007. Imprimé.
- DUMAINE, Philippe. « (e) au théâtre d'aujourd'hui : “je sera nous” ». *Les Méconnus*, 13 mai 2013. <http://lesmeconnus.net/e-au-theatre-daujourd'hui-je-sera-nous>. Web. Page consultée le 11 janvier 2017.
- FALCONNET, Georges et Nadine Lefaucheur. *La fabrication des mâles*. Paris: Seuil, 1975. Imprimé.
- GAUTHIER, Pascale. « De la construction de l'identité ». *24 heures Montréal*, 1^{er} juin 2012 : 59. Imprimé.
- GAUTHIER, Pascale. « Sois (un vrai) homme ». *24 heures Montréal*, 3 mai 2013 : 42. Imprimé.
- HERVÉ, Martin. « Tu seras Autre. (e) de Dany Boudreault ». *Artichaut Magazine*, 14 mai 2013. <http://artichautmag.com/tu-seras-autre-e-de-dany-boudreault>. Web. Page consultée le 11 janvier 2017.
- LABRECQUE, Marie. « Dany Boudreault, les mots pour armure », *Le Devoir*, 4 mai 2013. <http://www.ledevoir.com/culture/theatre/377199/dany-boudreault-les-mots-pour-armure>. Web. Page consultée le 11 janvier 2017.
- REY-DEBOVE, Josette et Alain Rey. *Le Petit Robert: dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris: Dictionnaires Le Robert, 2013. Imprimé.
- SAINT-MARTIN, Lori. *Postures viriles: ce que dit la presse masculine*. Montréal: Remue-Ménage, 2011. Imprimé.

ST-ONGE, Pascale. « Critique ». *Mon théâtre*, 13 mai 2013.
<http://www.montheatre.qc.ca/archives/01-t-auj/2013/jcg-e.html>. Web. Page
consultée le 11 janvier 2017.

WITTIG, Monique. *La Pensée straight*. Paris: Balland, 2001. Imprimé.