

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA COMÉDIE MUSICALE *RENT*, ENTRE L'ART ET L'EXPÉRIENCE : CRÉATION D'UN ESPACE

ALTERNATIF OÙ TRAITER DU SIDA

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

ANDRÉA CADIEUX

JANVIER 2013

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

À madame Johanne Villeneuve, qui a su me guider d'une main de maître, avec la force d'une main de fer et la souplesse d'un gant de velours.

À madame Carolina Ferrer, qui n'a jamais voulu s'en mêler, mais qui a su dire l'essentiel pour que je franchisse la ligne d'arrivée.

À Jonathan Larson pour cette œuvre qui a su rejoindre le cœur de milliers de gens dont le mien et à Vincent Pascal qui me l'a fait découvrir.

À mes amies qui m'ont offert alternativement les conseils et les distractions dont j'avais besoin, surtout à Geneviève, à nos précieuses escapades à la bibliothèque et à tous les autres endroits sauf...

À l'enthousiasme et à l'espoir de tous ceux qui m'ont dit de ne pas lâcher, de continuer, qui savaient que j'allais réussir, particulièrement ma mère et Émilie.

À mon chéri, mon puriste favori, pour toutes les manières dont il rend ma vie meilleure et pour les tarifs de traduction et de révision abordables.

À madame Danielle Aubry, mon premier mentor, celle qui a forgé ma vision de la littérature, et à monsieur Shawn Huffman, dont la curiosité et l'enthousiasme ont nourri ma passion envers mon projet. Je leur dédie ce mémoire.

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ .....	V
INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE I	
RENT, VERS LA DÉCONSTRUCTION D'UN DISCOURS STÉRÉOTYPÉ ET L'IMPLICATION DU PUBLIC .....	9
1.1 Stéréotypes et marginalisation .....	9
1.1.1 Sida : construction et discours .....	10
1.1.2 L'art comme outil de réhabilitation .....	15
1.2 Rent : renverser les préjugés .....	16
1.2.1 Prioriser la vie et l'espoir .....	17
1.2.2 Refuser le nom .....	20
1.2.3 Transformer la source de préjugés en source de réconfort .....	22
1.2.4 Dénoncer une attitude ridicule .....	24
1.3 La face cachée du virus : expériences et sentiments méconnus dans Rent .....	25
1.3.1 Will I?: épidémie, diversité et humanité .....	26
1.3.2 Life Support : frustration .....	28
1.3.3 Another Day : entre legs et présent .....	30
1.3.4 Seasons of love : distanciation, amour et communauté .....	35
1.4 Conclusion .....	41
CHAPITRE II	
HYBRIDITÉ DE LA COMÉDIE MUSICALE RENT, POUR L'ÉDUCATION DU GRAND PUBLIC .....	42
2.1 Intermédialité et interartialité .....	42
2.2 Bouleversement des rapports humains .....	46
2.2.1 I Should Tell You .....	47
2.2.2 Contact .....	52
2.3 Interartialité fondamentale du genre et didactisme .....	57
2.4 Opéra, concert rock et comédie musicale : principes de remédiation .....	61



2.5 Conclusion .....	64
CHAPITRE III	
RENT, UN TÉMOIGNAGE EFFICACE .....	66
3.1 Entre art et politique dans la lutte contre le sida .....	66
3.2 Silence = Death ou comment lutter contre le sida.....	71
3.2.1 Briser le silence, la solution pour lutter .....	73
3.3 Le témoignage, une forme efficace? .....	75
3.3.1 Didactisme et pragmatisme.....	76
3.3.2 Narrativisation contre fictionnalisation.....	78
3.4 Ce qu'il advient de Rent.....	80
3.5 Conclusion .....	82
CONCLUSION .....	83
ANNEXES.....	88
Will I?.....	88
Life Support .....	89
Another Day .....	91
Seasons of love.....	94
I Should Tell You.....	96
Contact .....	98
BIBLIOGRAPHIE .....	101

## RÉSUMÉ

La comédie musicale *Rent* de Jonathan Larson bouleverse l'univers de Broadway dès son arrivée en 1996. La pièce emprunte certes bon nombre d'éléments propres au genre, mais s'en sert pour mettre de l'avant une réalité crue et marginale, dépeinte sur un fond musical résolument plus rock. Elle offre un regard intime sur les conséquences du sida, inspiré du contact de Larson avec le syndrome par l'intermédiaire de ses amis atteints. Pourtant, alors qu'elle profite d'un succès populaire indéniable, *Rent* demeure à ce jour boudée de façon générale par les groupes militants à titre d'instrument légitime de sensibilisation dans la lutte contre le sida. Ce mémoire a pour but d'explorer la force subversive réelle de l'œuvre de Larson, c'est-à-dire si *Rent* manque effectivement la profondeur et la pertinence nécessaires pour revendiquer sa place dans les rangs militants, ou si son potentiel d'outil de transformation sociale ne s'avère pas simplement éclipsé par l'ampleur du phénomène commercial qui l'entoure. Pour ce faire, la façon dont Larson utilise le genre de la comédie musicale pour traiter du sida est considérée sous tous les aspects suivants. D'abord, l'auteur parvient, par la déconstruction des stéréotypes liés aux personnes séropositives et du discours entourant le syndrome, à solliciter une écoute active des spectateurs, en les sensibilisant aux dangers des préjugés et de la marginalisation et en leur montrant les émotions et les conflits intérieurs vécus par les victimes. Ensuite, Larson exploite les possibilités offertes à la fois par le caractère intrinsèquement interartiel de la comédie musicale et par son hybridité. Ainsi, le mélange des arts de la scène participe au dynamisme du propos, tandis que l'intégration d'autres genres éprouvés renforce la capacité de diffusion de l'œuvre. Enfin, la pièce de Larson est remise dans le contexte des conséquences et des attentes liées à la désignation d'œuvre sur le sida. Cette réflexion met en lumière la pertinence de la construction de *Rent* sous forme de témoignage, forme tout à fait adéquate de sensibilisation, capable de véhiculer efficacement les problématiques traitées dans la lutte contre le sida. En ce sens, il semble que la réussite commerciale de *Rent* ne tienne pas seulement à l'application d'une recette éprouvée, réinventée avec succès, mais bien à une indéniable capacité à opérer une conscientisation de son public à l'égard d'un syndrome qui, depuis son apparition, a transformé les relations humaines.

Mots-clés : *Rent*, Jonathan Larson, comédie musicale, stéréotype, sida, marginalisation, intermédialité, interartialité, distanciation, témoignage.

## INTRODUCTION

*We begin...*

Jonathan Larson, *Rent*

Vers la fin des années 1980, Billy Aronson, un dramaturge diplômé de Yale, jongle avec l'idée d'actualiser l'opéra *La Bohème* de Puccini. Sur le conseil d'Ira Weitzman, la directrice du programme de théâtre musical de Playwrights Horizons, il fait appel à Jonathan Larson, un jeune compositeur prometteur du monde de la comédie musicale. Dès lors qu'Aronson lui fait part de son intention de situer l'œuvre de Puccini dans le New York de leur époque et d'y intégrer quelques enjeux sociaux contemporains, tels le sida, la pauvreté, l'itinérance et la difficulté des artistes à vivre de leur art, Larson est emballé par le projet.

Il faut dire que cette proposition arrive à point dans la vie de Larson. À l'aube de la trentaine, ce jeune compositeur discipliné et dévoué à son art ressent beaucoup de frustrations. Malgré son travail acharné, il ne réussit toujours pas à intéresser les producteurs. En réponse à ces refus, il décide d'écrire un monologue rock qu'il lui sera possible de financer lui-même, avec l'aide d'une amie, et d'y exprimer ses frustrations autant artistiques que personnelles. Dans cette œuvre musicale pertinemment intitulée *Tick, Tick... BOUM!*, il s'indigne devant l'indifférence générale face à certains problèmes criants de la société, dont la crise du sida. Il y révèle aussi un besoin viscéral de changer les choses, tout autant que le sentiment d'impuissance qui le tenaille devant l'annonce de la séropositivité de certains de ses amis proches : « *My friends are coughing and screaming from fevers that rage like runaway wildfires and the men with powers send them nothing but autographed copies of their 8x10. I wanna help, but I don't know what to do<sup>1</sup> ...* »

Larson étant dans cet état d'esprit lors de son premier contact avec Aronson, on comprend mieux son enthousiasme envers le projet de ce dernier. Selon lui, cette adaptation possède un potentiel inouï. Elle lui permettrait d'aborder les sujets qui l'interpellent,

---

<sup>1</sup>Jonathan Larson, dans Jeffrey Schwarz, *No Day But Today: The Story of « Rent »*, USA, 2006, 36:15.

d'approfondir les réflexions entamées dans *Tick, Tick... BOUM!*. En outre, grâce à cet univers à cheval entre le raffinement associé au genre de l'opéra et un côté plus brut, voire cru, de la vie de bohémiens telle qu'elle est célébrée, l'œuvre de Puccini pourrait lui offrir une occasion rêvée de réaliser son ambition artistique la plus chère, celle de renouveler le genre de la comédie musicale et, ainsi, de réussir à intéresser les jeunes générations à Broadway.

Malgré l'engouement des deux artistes, leur collaboration n'est pas très heureuse. Après environ un an de travail, ils n'ont que trois chansons de composées, et des divergences sur les fondements de l'histoire les séparent. Tandis qu'Aronson veut situer la pièce dans l'Upper West Side et la rapprocher de son expérience personnelle, Larson trouve que le Lower East Side offre un terrain plus riche pour développer les sujets abordés et préfère s'inspirer de sa propre vie. Or, l'attachement de Larson au projet est tel qu'il ne peut renoncer. Devant l'impasse de leur collaboration, il demande au dramaturge la permission de poursuivre seul le travail déjà entamé, qui lui est accordée.

Larson travaille alors d'arrache-pied sur son adaptation, qu'il intitule *Rent*. Malgré la nouvelle liberté dont il jouit en tant qu'unique créateur du projet, le processus n'est pas de tout repos. Lorsqu'il présente un premier jet de *Rent* au directeur du New York Theatre Workshop (NYTW), Jim Nicola, à l'automne de l'année 1992, ce dernier reconnaît autant la qualité du travail accompli que les lacunes de l'histoire et la quantité de travail qu'il reste à faire pour arriver à une comédie musicale digne de ce nom. Néanmoins, Nicola, attiré par l'approche contemporaine de l'adaptation et le talent du compositeur, offre à Larson la possibilité de nourrir son processus de création par la tenue d'une lecture publique de *Rent* à son théâtre, laquelle aura lieu en mars 1993.

L'année suivante, grâce à une bourse, Larson et Nicola peuvent aller de l'avant et tenir une véritable performance de *Rent* sous forme d'atelier. Entre la lecture publique et l'atelier, après de nombreuses réécritures et l'apport d'un nouveau collaborateur (le metteur en scène Michael Grief), l'œuvre musicale prend beaucoup de maturité. Bien que le résultat manque encore de raffinement, la pièce possède assez de valeur pour attirer quelques producteurs. Devant la perspective d'une véritable production de *Rent*, Larson est enchanté.

Toutefois, pour que le projet se concrétise, il lui faut encore écrire. Il doit surtout retravailler la trame narrative, une des plus grandes lacunes révélées par l'atelier. Au prix d'efforts acharnés, Larson réussit à fournir une version de *Rent* revue et corrigée dont tous ses collaborateurs sont satisfaits vers la fin de l'année 1995, juste avant le début des répétitions. Son dur labeur porte fruit, car le succès de la pièce se révèle instantané. Seulement trois mois après son arrivée sur la scène du NYTW en janvier 1996, *Rent* prend d'assaut Broadway au Nederlander Theatre et devient un véritable phénomène. Elle remporte plusieurs prix prestigieux, dont un Pulitzer, et les acteurs font la couverture de plusieurs magazines. Certains magasins produisent même une ligne de vêtements s'inspirant de l'esthétique bohémienne de la comédie musicale. Par-dessus tout, le vœu le plus cher de Larson se réalise : le jeune public se bouscule aux portes du théâtre. Plusieurs désirent même voir et revoir la pièce et s'autoproclament les « *Rent Heads* ». Tristement, Larson ne connaîtra jamais le sort de sa création et ne pourra jouir de son immense succès, puisqu'il décède des suites d'une rupture de l'aorte la veille de la première représentation au NYTW.

*Rent is about a community celebrating life in the face of death and AIDS at the turn of the century.*

Jonathan Larson

Située à la veille d'un nouveau siècle, *Rent* met en scène une année dans la vie d'un groupe d'amis habitant le Lower East Side de New York. Tous dans la vingtaine, ils mènent une existence bohème, guidés par des principes qui tendent beaucoup plus vers l'atteinte d'idéaux que vers une ascension sociale convenue. Cette vie quelque peu décalée par rapport au reste de la société fait en sorte que les personnages doivent faire face au clivage inévitable entre leurs rêves et la réalité. Dans leur cas, la réalité prend, entre autres, la forme d'un mal bien concret en cette époque : le sida. En effet, tout au long de la pièce, chacun est touché, de façon directe ou non, par les conséquences du virus, qu'elles soient interpersonnelles, sociales ou, inévitablement, médicales. Pourtant, malgré les conséquences potentiellement funestes d'un tel syndrome, un élan positif ressort de cette confrontation et soude la petite



communauté. Au final, en dépit de certains déboires, plutôt que de se laisser abattre, les huit amis apprennent à célébrer la vie et tentent de savourer chaque moment en compagnie de ceux qu'ils aiment.

La narration de la comédie musicale est confiée à Mark, un des personnages. Ce jeune documentariste devient par le fait même un témoin privilégié des péripéties qui seront vécues par les membres de son groupe d'amis. Séronégatif, il s'arme de sa caméra pour conserver la trace de ses proches, en particulier ceux qui vivent avec le syndrome, condamnés à partir les premiers. Le déroulement des événements le mettra aux prises avec des émotions qu'il doit apprendre à gérer.

Dans le cas de Roger, le meilleur ami et colocataire de Mark, la situation est différente. Séropositif, il est de ceux qui voient leur existence chamboulée par le virus. Il cherche donc tout au long de la pièce à écrire une chanson, en fait, LA chanson qui l'immortalisera. Cette quête devient littéralement une obsession qui l'empêche de vivre pleinement le temps qui lui reste et de s'ouvrir aux autres, surtout d'accepter l'amour de Mimi, sa voisine hispano-américaine, une danseuse érotique elle aussi séropositive. Finalement, cependant, il y parviendra, réalisant qu'il doit se servir des émotions qu'il ressent pour écrire cette fameuse chanson.

Ancien colocataire de Mark et Roger, Tom Collins, un philosophe activiste afro-américain également séropositif, revient à New York la veille de Noël pour retrouver ses amis. Toutefois, à quelques pas de leur loft, Collins se fait agresser par une bande de voyous qui lui volent son manteau. Alors qu'il tente de reprendre ses esprits, il rencontre Angel, un travesti hispano-américain séropositif au grand cœur. C'est le coup de foudre, le début d'une merveilleuse histoire d'amour qui influencera leur entourage, mais qui se terminera de façon tragique par la mort d'Angel, quelques mois plus tard, bouleversant l'univers de tous les personnages.

Maureen, une femme séduisante qui donne des performances d'art contemporain, est aussi une ancienne colocataire de cette joyeuse bande et l'ancienne flamme de Mark. Cette artiste de la scène a laissé Mark pour une avocate afro-américaine prénommée Joanne. Au

début de la pièce, les deux jeunes femmes préparent un numéro de Maureen devant avoir lieu dans un immeuble abandonné près du loft de Mark et Roger, où squattent plusieurs sans-abris, et dénonçant l'éviction prochaine de ceux-ci au profit d'entrepreneurs qui souhaitent rentabiliser cet espace.

Benny, ou Benjamin Coffin the Third, nouvellement marié à une bourgeoise fortunée, est passé du statut de colocataire à celui de propriétaire du loft de Mark et Roger ainsi que des immeubles connexes où se trouvent les squatteurs. Voulant éviter à tout prix la tenue de la performance contestataire de Maureen, il propose un marché à Mark et Roger : la convaincre d'annuler son numéro en échange de l'effacement de leur importante dette en loyers impayés et du paiement des loyers futurs. Non seulement ils refuseront, mais Mark apportera un soutien technique à Joanne en vue du spectacle. Toutefois, Benny réussira éventuellement à se réhabiliter aux yeux du groupe en assumant le coût des funérailles d'Angel et en apportant un soutien émotionnel et financier à Mimi dans son combat contre sa dépendance à l'héroïne.

*In spite of widespread critical acclaim heaped on the show [...], some critics dismissed the phenomenal popularity of the musical as mere sentimental reaction to the poignancy of Larson's premature death at thirty-five.*

Judith Sebesta, *Of Fire, Death, and Desire : Transgression and Carnival in Jonathan Larson's Rent*

En dépit de son succès phénoménal et de son influence profonde sur toute une génération grâce à plus de douze ans de représentation, *Rent* retient peu l'attention des chercheurs. En fait, la critique qui concerne la pièce se veut principalement journalistique et, dans bien des cas, anecdotique. Seule la tragique histoire de Larson fait la manchette et nourrit, selon plusieurs, l'intérêt général pour cette adaptation contemporaine de l'opéra de

Puccini. Par ailleurs, les quelques analyses qui se sont penchées plus sérieusement sur cette comédie musicale se sont attardées au phénomène au détriment de l'œuvre, en étudiant par exemple l'histoire de sa création ou encore les résultats de sa mise en marché.

Pourtant, selon l'article de Judith Sebesta<sup>2</sup> de même que la thèse de David J. Sorrells<sup>3</sup>, *Rent* est bien plus qu'un phénomène créé par une mise en marché visant à assurer sa pérennité ou nourri par le destin funeste de son créateur. Pour Sebesta, les critiques à l'endroit de l'œuvre de Larson dénigrant son potentiel militant n'ont pas lieu d'être. En analysant la pièce à partir de la théorie de Bakhtine sur le carnivalesque, Sebesta souligne sa nature transgressive et la manière non conventionnelle qu'a Larson de dépeindre la communauté qu'il a créée sur scène. Pour Sorrells, *Rent* s'inscrit dans la lignée des œuvres théâtrales sur le sida et s'impose comme une des œuvres qui traitent le plus ouvertement de la condition sidéenne. La pièce contient plus de personnages séropositifs que toute autre et met en scène des événements rarement exploités dans les fictions, soit les réunions d'un groupe de soutien et les funérailles d'un personnage mort du sida.

Inspirée par leur approche, mais insatisfaite de leur trop courte analyse et du manque d'intérêt théorique général, j'ai décidé de consacrer ce mémoire à l'étude de la célèbre comédie musicale de Jonathan Larson. Conformément au travail de Sorrells, je me suis intéressée au traitement du sujet du sida et à la représentation de la réalité sidéenne dans l'œuvre. Or, influencée par l'article de Sebesta, qui insiste sur les critiques envers *Rent* pour ensuite débattre de leurs fondements tout en imposant sa propre réflexion, j'ai opté pour l'analyse du potentiel subversif de l'approche de Larson concernant le sujet du sida. Comment se positionne-t-il par rapport aux discours sociaux entourant le virus et les gens atteints? De quelle manière dépeint-il la réalité sidéenne présente dans sa comédie musicale, de quoi s'inspire-t-il? Comment sa version des faits, basée sur son expérience personnelle du syndrome et celle de ses proches séropositifs, se transmet-elle au public? Son œuvre tente-t-elle de devenir un instrument de changement social, d'éduquer son public? De quelle

---

<sup>2</sup>Judith Sebesta, « Of Fire, Death, and Desire: Transgression and Carnival in Jonathan Larson's *Rent* », *Contemporary Theatre Review*, vol. 16, no 4, 2006, p. 419-438.

<sup>3</sup>David J. Sorrells, « The Evolution of AIDS as Subject Matter in Select American Dramas », Dissertation prepared for the Degree of Doctor of Philosophy, University of North Texas, 2000, 199 p.



manière la forme de l'œuvre, son appartenance au genre de la comédie musicale, influence-t-elle la transmission du contenu lié à la question du sida? En somme, les critiques sont-elles fondées, *Rent* est-elle un outil efficace en vue de transformer les mentalités ou plutôt un produit commercial dont la valeur subversive a été complètement instrumentalisée pour être désamorcée?

Aux fins de cette analyse, il est nécessaire de considérer l'œuvre de Larson dans son intégralité. Le texte autant que la musique, la danse ou la mise en scène sont significatifs et susceptibles de nourrir la réflexion poursuivie dans ce mémoire. Les expériences sidéennes ont été dépeintes à travers le genre interartiel et intermédial de la comédie musicale, une réalité essentielle qu'il serait regrettable de négliger. Seront donc considérés au fil de cette analyse : le livret, contenant le texte intégral et les didascalies; la bande sonore sur disque, représentant l'enregistrement vocal de la distribution originale de 1996; une captation sur DVD de la dernière représentation sur Broadway en 2008, donnant accès à une expérience plus près de la performance. Bien que les différentes productions datent d'époques différentes, elles respectent toutes l'œuvre originale créée par Larson et mise en scène par Michael Grief. La mort subite du jeune compositeur a eu pour effet de cristalliser les divers éléments du spectacle.

Le premier chapitre de ce mémoire portera sur les manières dont *Rent* réussit à déconstruire les stéréotypes liés au virus et aux gens atteints, et à partager une vision authentique du sida avec un public investi. D'abord, un regard sur le discours social relatif au syndrome nous permettra de constater comment le sida devient une construction du langage qui le transforme en une forme de stéréotype négatif qui encourage les préjugés et marginalise les séropositifs. Puis, nous découvrirons comment *Rent*, en tant qu'œuvre d'art, parvient à déconstruire ce discours en développant une nouvelle vision du virus et des séropositifs, inspirée des expériences personnelles de Larson et de celles de ses amis. D'une part, Larson tente de révoquer certains préjugés, telle l'association entre le sida et un certain fatalisme. D'autre part, il présente des situations et des sentiments méconnus liés à la condition sidéenne, tels que la colère et l'impuissance ressenties face au virus, ou encore la difficulté à concilier la pulsion du legs et la volonté de vivre pleinement l'instant présent. En

outre, nous étudierons comment cette réalité sidéenne est transmise de manière à faire appel aux spectateurs, à stimuler une écoute active.

Puisque Larson a choisi de partager ses expériences et celles de ses amis au moyen d'une comédie musicale, le deuxième chapitre exposera les possibilités qu'offre l'interartialité fondamentale du genre. Par l'analyse de deux numéros de la pièce, *I Should Tell You* et *Contact*, nous verrons comment l'interartialité participe de la transmission des éléments de la pièce et, plus précisément, aide à éduquer le public, à l'éloigner des discours dominants et des préjugés qui en découlent. Puis, en nous intéressant à la manière dont Larson transforme le genre en y incluant des conventions du monde de l'opéra et de celui du concert rock, nous pourrons constater que ce genre hybride parvient à rejoindre un large public et à diffuser à grande échelle les messages présents dans la pièce.

Dans l'optique de l'article de Sebesta, le troisième chapitre visera d'abord à répertorier les critiques émises sur *Rent*. Puis, en nous servant de ces jugements parfois impitoyables, nous chercherons à comprendre les implications de la désignation d'« œuvre sur le sida », entre autres, l'obligation de servir la cause de la lutte contre le virus. Cette constatation sur le caractère utile que doivent posséder de telles créations favorisera une réflexion sur la place du silence dans la crise du sida, sur son pouvoir destructeur et sur la seule solution pour lutter : briser le silence. En ce sens, le témoignage apparaîtra comme la forme par excellence qui permet non seulement de prendre la parole, mais aussi d'engager l'écoute des autres et de faciliter la compréhension de l'univers sidéen. Par conséquent, l'identification de *Rent* en tant que témoignage, grâce à la transposition sur scène de certaines expériences de Larson et aux procédés scéniques qui favorisent l'écoute active du public, semble en faire une œuvre efficace pour lutter contre le sida et les préjugés qui en résultent. Au final, nous verrons si les critiques pourront être réfutées, si la comédie musicale de Larson s'avère un vecteur de l'évolution sociale.

## CHAPITRE I

### RENT, VERS LA DÉCONSTRUCTION D'UN DISCOURS STÉRÉOTYPÉ ET L'IMPLICATION DU PUBLIC

#### 1.1 *Stéréotypes et marginalisation*

Afin de définir le stéréotype, Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot se penchent d'abord sur l'origine linguistique du mot, pour ensuite exposer son usage métaphorique en littérature et, enfin, étudier son acception dans la sphère des études sociales. Cette présentation détaillée de la notion de stéréotype insiste sur son statut de construction langagière avant de l'envisager dans son sens plus large de « représentations toutes faites, [de] schèmes culturels préexistants<sup>4</sup> ». À partir du moment où ces idées préconçues ont été établies par Walter Lippmann comme étant un outil sans lequel il « serait impossible de comprendre le réel, de le catégoriser ou d'agir sur lui [...], les psychologues sociaux américains ont insisté sur [leur] caractère réducteur et nocif<sup>5</sup> ». Depuis, une foule de définitions ont nourri cette conception négative, et il demeure difficile de s'en détacher.

Quelques théoriciens tenteront tout de même de revenir à la vision plus neutre et constructive de Lippmann, sans toutefois parvenir à détruire le lien tenace entre la notion de stéréotype et celle de péjoration dans l'imaginaire collectif. Ainsi, malgré la volonté de certains d'en faire un concept dénoté, « le stéréotype apparaît avant tout comme un instrument de catégorisation qui permet de distinguer commodément un “nous” d'un “ils”<sup>6</sup> » et « comme un instrument de légitimation dans diverses situations de domination<sup>7</sup> ». Il justifie des rapports inégaux entre certains groupes et contribue à la marginalisation d'individus identifiés comme « autres ».

---

<sup>4</sup>Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés : langue, discours, société*, Paris, Éditions Nathan, 1997, p. 26.

<sup>5</sup>*Ibid.*, p. 26-27.

<sup>6</sup>*Ibid.*, p. 45.

<sup>7</sup>*Ibid.*, p. 41.

### 1.1.1 Sida : construction et discours

Lorsqu'on s'intéresse aux idées préconçues liées à la condition sidéenne ou, plus généralement, au virus du sida, le statut de construction langagière du stéréotype revêt une importance particulière. En fait, sous cet angle, le terme « sida » peut être lui-même directement envisagé comme un stéréotype, car il apparaît davantage comme un discours que comme le syndrome qu'il est réellement : « *AIDS is not simply an objective biological entity, but a site of political struggle between various institutions, groups, and individuals – a struggle that plays itself out in language*<sup>8</sup>. » En outre, comme le souligne aussi cette citation, dans le cas du sida, le langage devient un outil pour donner un visage précis au virus et, comme nous le verrons, sert à marginaliser les gens atteints.

Premièrement, cette distinction péjorative des personnes vivant avec le sida (PVAS) s'instaure par la simple dénomination du virus. Comme le souligne James W. Jones dans *Refusing the Name: The Absence of AIDS in Recent American Gay Male Fiction*, employer un nom implique généralement l'évocation de toutes les connotations culturelles qui y sont rattachées. « *“AIDS” especially conveys cultural biases and stigmas*<sup>9</sup> ». Cette constatation paraît d'autant plus véridique lorsque l'on rappelle le premier nom que les chercheurs donnent au virus. Puisque ceux-ci diagnostiquent les premiers cas chez de jeunes homosexuels, ils identifient d'abord cette nouvelle et étrange condition médicale par le terme « *gay cancer* ». Dès lors, le virus est associé à ce groupe marginal dont certaines pratiques, principalement celles liées à leur sexualité, sont jugées répréhensibles par une bonne partie de la société. Par conséquent, les discriminations rattachées à l'homophobie sont transférées à toutes les PVAS, qu'elles soient homosexuelles ou non, et ce, même une fois que le virus change de nom. Malgré la venue de l'expression « sida », un terme neutre, on ne pourra dissocier le virus de ses précédentes associations. L'équation entre homosexualité et sida demeure.

<sup>8</sup>Cindy J. Kistenberg, *Aids, Social Change, and Theater: Performance as Protest*, New York, Garland, coll. « Garland Studies in American Popular History and Culture », 1995, p. 4-5.

<sup>9</sup>James W. Jones, « Refusing the Name: The Absence of AIDS in Recent American Gay Male Fiction », in Timothy F. Murphy et Suzanne Poirier (dir. publ.), *Writing AIDS: Gay Literature, Language, and Analysis*, New York, Columbia University Press, coll. « Between Men – Between Women », 1993, p. 225.



Deuxièmement, il faut souligner que le public reçoit la majeure partie des informations sur cette crise épidémique par le truchement des médias de masse, lesquels relatent principalement, si ce n'est uniquement, les propos tenus par les chercheurs. « *The opinions, beliefs, and feelings of those with AIDS are constituted as less important, less relevant than the information presented by the scientific/medical community*<sup>10</sup>. » Par conséquent, les données auxquelles le public a accès ont trait majoritairement aux recherches et aux découvertes médicales faites sur les modes de transmission du virus : « *cause, rather than cure and care, are emphasized*<sup>11</sup> ».

L'unilatéralité d'un discours axé sur les causes de la propagation du sida a pour effet de mettre de l'avant le caractère sexuel du virus et les sécrétions sexuelles comme source de contamination. Le sida se manifestant peu après la libération des mœurs qui a marqué les années 1970<sup>12</sup>, « on [le] prend pour une maladie non seulement de l'excès sexuel, mais de la perversion<sup>13</sup> ». Selon cette interprétation, on prête à toutes les PVAS (ou presque) une vie sexuelle active, pour ne pas dire une vie de débauche, accompagnée le plus souvent d'actions hors normes, et certains moralistes se permettent de juger les personnes atteintes sur la base de ces spéculations. Encore une fois, le spectre de l'homosexualité n'est pas bien loin. Si la personne atteinte n'a pas elle-même eu des rapports homosexuels, celle qui l'a contaminée en a probablement eus. « *AIDS has become the metaphor for the sin of homosexuality and, more generally [...], the sin of sexual pleasure*<sup>14</sup>. »

En associant le virus à des comportements jugés répréhensibles, à des péchés, celui-ci apparaît alors comme une juste punition. D'ailleurs, la recherche du plaisir sexuel (sous toutes ses formes) n'est pas la seule conduite passible d'une condamnation. L'insistance du discours scientifique sur les modes de transmission associe le sida à une autre conduite

---

<sup>10</sup>Cindy J. Kistenberg, *op. cit.*, p. 19.

<sup>11</sup>*Ibid.*, p. 20.

<sup>12</sup>John M. Clum, « And Once I Had It All: AIDS Narratives and Memories of an American Dream », in Timothy F. Murphy et Suzanne Poirier (dir. publ.), *Writing AIDS: Gay Literature, Language, and Analysis*, New York, Columbia University Press, coll. « Between Men – Between Women », 1993, p. 206.

<sup>13</sup>Susan Sontag, *Le sida et ses métaphores*, Paris, C. Bourgois, 1989, p. 35.

<sup>14</sup>James W. Jones, *op. cit.*, p. 226.

marginale et réprouvée par la société. Ainsi, l'identification du sang en tant qu'autre fluide contaminant suppose que l'on ajoute certains toxicomanes à la liste des responsables, pour ne pas dire des coupables, de l'épidémie<sup>15</sup>.

Troisièmement, la manière de désigner les gens atteints contribue à leur discrimination. Généralement, pour les identifier, on emploie l'expression connotée et péjorative « victimes du sida » plutôt que la locution objective « personnes vivant avec le sida (PVAS) ». Le mot « victime » évoque l'impuissance et la fatalité. La victime subit, elle est soumise, ce qui peut sous-entendre qu'elle est un être sans défense qui ne peut s'en sortir ni améliorer sa situation. « *Fatalism implies that nothing, or next to nothing, can be done about the cultural, social, and medical crisis presented by AIDS. It denies the very possibility of all that is in fact being done by people living with AIDS and those working with them*<sup>16</sup>. » Autrement dit, il ne sert à rien de se battre contre le virus lui-même ou contre le discours qui s'y rattache. En nommant les personnes atteintes « victimes du sida », on leur enlève non seulement l'espoir d'une vie meilleure, mais aussi la possibilité de modifier les préjugés qui les concernent. « *[The] "experts" determine and tell us the facts, while the "victims" are silenced*<sup>17</sup>. » Le discours des victimes, bien qu'il soit forgé à partir de leurs propres expériences et qu'il exprime une vérité de premier ordre, ne peut certainement pas concurrencer les constructions dominantes, car les victimes n'ont aucune voix, aucun pouvoir.

Par ailleurs, le terme « victime » incite aussi à la recherche et à la désignation d'un coupable. Pourtant, ce qui contraint la victime à subir un préjudice ne vient pas nécessairement d'un agent extérieur. Il peut s'agir de sa propre faute. Comme le suggère un discours centré sur la cause, « le glissement, de la maladie transformée en maléfice à l'attribution de la faute au malade, est inévitable, même si les malades sont considérés comme des victimes<sup>18</sup> ». En fait, pour Susan Sontag, victime et coupable ne sont pas des

<sup>15</sup>David Le Breton, « La contamination du sens », *Ethnologie française : Sida : deuil, mémoire, nouveaux rituels*, vol. 28, no 1 (Janvier-Mars), 1998, p. 38.

<sup>16</sup>Jan Zita Grover, « AIDS: Keywords », *October: AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism*, vol. 43 (Winter), 1987, p. 29.

<sup>17</sup>Cindy J. Kistenberg, *op. cit.*, p. 18.

<sup>18</sup>Susan Sontag, *op. cit.*, p. 17.

identités incompatibles, celles-ci sont liées par un effet de contamination lexicale : « La victime suggère l'innocence. Et l'innocence, par cette logique inexorable qui gouverne les couples de termes duels, suggère à son tour la culpabilité<sup>19</sup>. » En ce sens, il n'est pas surprenant que les « médias [...] répartissent les [PVAS] en victimes "innocentes" et "coupables"<sup>20</sup> » : les premières ne méritent pas d'avoir contracté le virus, alors que les dernières seraient censées vivre avec le sida comme avec un châtement. La culpabilité est décrétée pour quiconque se livre à des comportements déviants tels que l'homosexualité et la toxicomanie. Les personnes infectées par transfusion sanguine ou lors de relations sexuelles intramaritales auront droit à une compassion refusée aux autres. De cette manière, non seulement les constructions entourant le virus favorisent la distinction entre les sidéens et le reste de la société, mais, comme l'explique Cindy J. Kistenberg, l'identification des sidéens en tant que victimes encourage la discrimination au sein même des PVAS : « *the rhetoric surrounding the AIDS crisis has essentialized the differences among persons with AIDS, identities and power relations have been established based on modes of transmission*<sup>21</sup>. »

Quatrièmement, les métaphores sur le sida contribuent aussi à stigmatiser les gens atteints. À l'instar du stéréotype, la métaphore « relève d'un processus de catégorisation et de généralisation, [elle] simplifie et élague le réel; [elle] peut ainsi favoriser une vision schématique et déformée de l'autre qui entraîne des préjugés<sup>22</sup> ». Elle use du pouvoir des symboles et forge des associations qui s'inscrivent dans l'imaginaire collectif et dont il est parfois impossible de se défaire. Dans le cas du sida, la majorité des métaphores proviennent d'une méprise de ce qu'il représente réellement. « Au sens strict, le nom de sida – syndrome d'immunodéficience acquise – ne désigne pas une maladie. Il s'agit du nom d'une situation médicale, dont les conséquences incluent tout un éventail de maladies<sup>23</sup>. » On ne meurt pas du sida, mais des multiples maladies contractées en raison d'un système immunitaire

---

<sup>19</sup>*Ibid.*, p. 17.

<sup>20</sup>Robert Atkins et Thomas W. Sokolowski, *Art et sida : des médias à la métaphore*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1992, p. 5.

<sup>21</sup>Cindy J. Kistenberg, *op. cit.*, p. 24.

<sup>22</sup>Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot, *op. cit.*, p. 27.

<sup>23</sup>Susan Sontag, *op. cit.*, p. 23.

déficient. Pourtant, la plupart des gens continuent d'employer le terme « maladie » lorsqu'ils parlent du sida.

Les métaphores militaires influencent particulièrement la perception du sida et des PVAS. « La maladie est vue comme une invasion d'organismes étrangers, à laquelle le corps réagit par ses propres opérations militaires, telle la mobilisation des "défenses" immunologiques<sup>24</sup> ». Elle est perçue comme un « autre », un intrus, qu'il faut neutraliser, voire anéantir. Or, dans le cas du sida, ce n'est plus seulement le virus qui est considéré comme l'ennemi. Par extension, le séropositif aussi est identifié comme tel. Effectivement, une « guerre contre le sida » incite à chercher les ennemis responsables de ce fléau. Or, puisque le principal ennemi, l'agent viral, est à la fois anonyme et invisible, on peut difficilement s'en servir comme cible pour canaliser les émotions intenses que provoque vraisemblablement « la guerre »<sup>25</sup>. Par conséquent, les ennemis sont plutôt les séropositifs et les groupes dont les membres sont particulièrement à risque (les homosexuels et les toxicomanes). La métaphore militaire contribue donc à déplacer la responsabilité de l'épidémie de la maladie elle-même vers les gens atteints. Par conséquent, « l'effet de ces images militaires sur la pensée de la maladie et de la santé est loin d'être négligeable. Car elles sur-mobilisent, elles sur-décrivent et elles contribuent puissamment à l'excommunication et à la stigmatisation des malades<sup>26</sup>. »

En somme, le langage est un outil puissant, visant à maîtriser la vision du syndrome. En ce sens,

[le sida] déborde l'intimité pour être [saisi] de plein fouet dans la trame sociale. [Il] est une contamination du sens au plan individuel et social. Il porte une connotation stigmatisante associée à la faute, à la souillure, il fait peur et engendre le vide. La peur de la contagion induit des comportements de mise à distance, de rejet<sup>27</sup> [.]

<sup>24</sup>*Ibid.*, p. 15.

<sup>25</sup>Michael S. Sherry, « The Language of War in AIDS Discourse », in Timothy F. Murphy et Suzanne Poirier (dir. publ.), *Writing AIDS: Gay Literature, Language, and Analysis*, New York, Colombia University Press, coll. « Between Men – Between Women », 1993, p. 41.

<sup>26</sup>Susan Sontag, *op. cit.*, p. 123.

<sup>27</sup>David Le Breton, *op. cit.*, p. 38.



La dénomination du syndrome et des personnes atteintes, l'influence des propos scientifiques et l'emploi de métaphores liées à l'imaginaire de la maladie échafaudent un discours sur le sida qui contribue à exclure les PVAS, à les distinguer (elles) du reste de la société (nous). Ainsi, il semble impossible de considérer la construction discursive qu'est le stéréotype de manière neutre. On entendra donc les termes « stéréotype » et « idée préconçue » relativement au sida comme les indices d'une vision figée, péjorative et marginalisante dont il faut se défaire.

### 1.1.2 L'art comme outil de réhabilitation

Pour parvenir à s'éloigner de cette vision dépréciative, des pistes de solution existent dans la conception même du sida : « *[Because] AIDS is a linguistic construct – an effect of the discourse of medicine and science – resistance means working to challenge the representations of AIDS that have been created by these discourses*<sup>28</sup>. » Autrement dit, il s'agit de déconstruire le discours sur le sida pour revenir à l'essence même du syndrome : une entité biologique objective, une simple condition médicale. Il suffit d'en faire, comme le suggère Sontag, « [n]i une malédiction, ni une punition, ni une honte. Une entité dépourvue de "sens"<sup>29</sup>. » En délestant le sida des idées préconçues, on parviendrait aussi à considérer les PVAS comme des sujets humanisés et non plus des représentations instrumentalisées en tant qu'« autres ».

En général, pour comprendre l'« autre », il faut l'appréhender en réduisant sa différence au « même » : « *L'in-différence* en ce qui a trait à l'altérité radicale trouve ici sa condition de possibilité. Il appert pourtant que la *non-in-différence* est la seule qui puisse donner accès à l'Autre<sup>30</sup>. » De manière à exposer le caractère authentique de l'« autre », à respecter son individualité, son identité propre, Castillo Durante propose de passer par la forme littéraire. Elle-même une construction du langage, la littérature, conformément à son statut, conserve suffisamment de distance par rapport à l'objet qu'elle représente pour établir

<sup>28</sup>Cindy J. Kistenberg, *op. cit.*, p. 24.

<sup>29</sup>Susan Sontag, *op. cit.*, p. 21.

<sup>30</sup>Daniel Castillo Durante, « Perspectives épistémologiques de l'altérité », *Littérature, culture et société en Amérique latine. Les dépotoirs de la post-modernité*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. « Americana », 2008, p. 64.

une nouvelle perspective qui s'éloigne des discours univoques. Il s'agit d'un pouvoir dont elle peut se prémunir ou non. En ce sens, Castillo Durante suggère d'adopter une perspective littéraire métatopique, c'est-à-dire de bouleverser les stéréotypes pour tenter de rendre une image fidèle de l'« autre » qui intègre ses paradoxes<sup>31</sup>.

Bien que la littérature soit un outil efficace, elle n'est pas le seul art qui puisse déconstruire le discours sur le sida et en forger un nouveau plus près de l'expérience véritable de la crise. En fait, toute œuvre, littéraire ou non, s'échafaude au moyen d'un langage qui lui est propre et qui crée une distance entre l'objet représenté et sa représentation. En ce sens, l'artiste, peu importe la discipline, pourrait modifier les réflexes d'associations de son public à l'évocation du sida. Par exemple, dans les premiers temps de l'épidémie, plusieurs photographes ont « senti un vif besoin de créer des images sympathiques ou positives des [PVAS], à titre d'opposition délibérée aux images abusives et macabres produites par les médias<sup>32</sup> ». Ils ont donc mis sur pied des expositions avec des portraits se rapportant à l'identité réelle et complexe des PVAS, une démarche qui implique surtout de ne pas s'attarder à la manière dont elles ont contracté le virus, le mode de transmission étant, comme il a été dit plus tôt, source de plusieurs préjugés.

### 1.2 Rent : renverser les préjugés

Une multitude d'œuvres ont été créées de manière à répondre à la crise épidémique, et ce, dans une panoplie de domaines allant du cinéma au théâtre, en passant par la télévision, la musique, la danse, les arts plastiques et visuels. Selon Rob Baker dans *The Art of AIDS: From Stigma to Conscience*, ce phénomène s'explique autant par le pouvoir que possède l'art de transcender le discours sur le sida que par la forte proportion d'artistes touchés par le syndrome (qu'ils soient eux-mêmes atteints ou que leurs proches le soient)<sup>33</sup>. Timothy F. Murphy abonde dans le sens de Baker : « *If there is a counterdiscourse to the stereotyping and stigmatizing use of AIDS, it is to be found in the names and lives of those who have borne*

<sup>31</sup>Daniel Castillo Durante, *op. cit.*, p. 72-73.

<sup>32</sup>Robert Atkins et Thomas W. Sokolowski, *op. cit.*, p. 4.

<sup>33</sup>Rob Baker, *The Art of AIDS*, New York, Continuum, 1994, p. 14-16.

*the burden of the epidemic*<sup>34</sup>. » Bien que Murphy cible davantage le témoignage en tant que canevas pour bouleverser les idées préconçues (dans l'autobiographie ou l'éloge funèbre), cette vision n'entre pas en conflit avec celle de Baker. Au contraire, les artistes qui explorent le sida dans leurs œuvres s'inspirent souvent de leurs propres expériences, et le résultat comporte un certain degré de témoignage. En fait, la plupart du temps, plutôt que de simplement raconter leur histoire en la transposant dans un langage propre à leur art (narrativisation), ils mettent en fiction certaines de leurs expériences en les intégrant à un univers construit de toutes pièces. On nommera ce processus la « fictionnalisation ».

Jonathan Larson correspond tout à fait au profil de l'artiste dont la vie et les ambitions artistiques sont bouleversées par l'arrivée du sida dans son entourage. Lorsque les diagnostics de séropositivité chez ses plus proches amis s'enchaînent, Larson trouve dans son nouveau projet de comédie musicale un exutoire à sa souffrance et un moyen de taire le sentiment d'impuissance qui l'accable. Très tôt, il voit en ce projet bien plus qu'une simple catharsis. Comme l'explique sa collaboratrice Victoria Leacock, en plus d'offrir la chance d'honorer la mémoire d'amis disparus, *Rent* devient un moyen de sensibiliser le public au sida<sup>35</sup>. Par la fictionnalisation de ses expériences et de celles de ses amis, Larson tente de livrer une vision du sida qui se distingue des discours dominants, afin de redonner une voix aux « victimes » muselées. Pour ce faire, il s'attarde en premier lieu à déconstruire certaines idées préconçues et certains préjugés associés au sida et aux PVAS.

### 1.2.1 Prioriser la vie et l'espoir

Comme le souligne Sontag, « [l]e sida est une maladie progressive, une maladie de temps<sup>36</sup>. » En effet, en tentant d'expliquer l'évolution du virus d'immunodéficience humaine (VIH) responsable du syndrome d'immunodéficience acquise (sida), les chercheurs ont divisé cette « maladie » en phases. La première se nomme la primo-infection et a lieu quelques

<sup>34</sup>Timothy F. Murphy, « Testimony », in Timothy F. Murphy et Suzanne Poirier (dir. publ.), *Writing AIDS: Gay Literature, Language, and Analysis*, New York, Colombia University Press, coll. « Between Men – Between Women », 1993, p. 310.

<sup>35</sup>Victoria Leacock Hoffman, « *Rent is Real* », *Rent: The Complete Book and Lyrics of the Broadway Musical*, New York, Applause Theatre and Cinema Books, 2008 [1996], p. xiii.

<sup>36</sup>Susan Sontag, *op. cit.*, p. 29.

semaines après la contamination du sujet par le VIH. Elle représente principalement la multiplication du virus et l'apparition d'anticorps, indice qui permet d'établir la séropositivité du patient. La deuxième, la phase asymptomatique, est une période de latence qui peut durer plusieurs années. Le virus se multiplie toujours, mais à un rythme beaucoup plus lent. C'est aussi durant cette période que le taux de lymphocytes T4 (organismes responsables de la défense immunitaire) baisse progressivement. D'ailleurs, ce taux permet d'indiquer la progression du virus et de déterminer le moment où la personne infectée entre dans la phase clinique (troisième et dernière phase) et est considérée comme atteinte du sida. À ce stade, les défenses immunologiques sont tellement faibles que l'organisme est soumis à toutes sortes d'infections qu'on qualifie d'opportunistes, c'est-à-dire qu'elles profitent de l'immunodéficience<sup>37</sup>. Selon Sontag, cette division de la « maladie » en phases entraîne au moins deux fausses croyances qui contribuent à renforcer une perception négative et fataliste de cette condition médicale. D'une part, le fait de définir le sida comme étant la dernière étape de l'évolution du virus, celle de la vulnérabilité immunologique, implique que l'on associe nécessairement le sida à la mort<sup>38</sup>. D'autre part, « croire que tous ceux qui "abritent" le virus finiront forcément par tomber malades a pour conséquence que l'on considère tout séropositif comme atteint d'un sida qu'il n'a pas... encore<sup>39</sup> ».

Fortement influencé par *Le sida et ses métaphores* de Sontag, Larson cherche à contrer le fatalisme inévitablement lié au terme « sida » dans l'imaginaire collectif. Il souhaite ardemment montrer le virus et les gens atteints sous un autre jour : « *People with AIDS can live full lives*<sup>40</sup>. » Pour ce faire, il confère un grand pouvoir à la vie et à l'espoir dans sa pièce; c'est notamment pourquoi Mimi ressuscite à la fin. En fait, dans *La Bohème*, l'opéra sur lequel s'est basé Larson pour écrire sa comédie musicale, le spectacle se clôt sur la mort tragique de Mimi (atteinte de la tuberculose) et le désespoir de Rodolfo<sup>41</sup>, son amant.

<sup>37</sup>Anne Decoster, « Rétrovirus », *Bactériologie, Virologie, Immunologie*, 2008, en ligne, <http://anne.decoster.free.fr/d1viro/indexvir.html>, consulté le 8 juillet 2011.

<sup>38</sup>Susan Sontag, *op. cit.*, p. 38.

<sup>39</sup>*Ibid.*, p. 43.

<sup>40</sup>Evelyn McDonnell et Kathy Silberger, « Textes et entrevues », in Jonathan Larson, *Rent. Libretto*, New York, Rob Weisbach Books, 1997, p. 21.

<sup>41</sup>Dans *Rent*, le personnage de Roger équivaut à celui de Rodolfo.



Dans *Rent*, Mimi vit plutôt une expérience de mort imminente (EMI)<sup>42</sup>. Elle meurt, puis ressuscite et relate ce qu'elle a vécu (la vision d'un tunnel, d'une chaude lumière blanche et d'Angel) à ses amis rassemblés à son chevet. De son côté, Roger remercie Dieu de lui accorder plus de temps avec sa bien-aimée, de lui donner littéralement une deuxième chance. Pour Larson, ce changement était primordial, car il lui donnait la possibilité de renverser une vision figée du sida centrée sur la mort et son caractère inévitable. D'ailleurs, Gilles Chiasson, un des acteurs, se rappelle l'intransigeance de Larson au sujet de la fin de *Rent* : « *Jonathan and I had a whole discussion about why Mimi didn't die. He was adamant. He said, "It's a play about life, not about death"*<sup>43</sup>. »

Larson tente aussi de réhabiliter la vie et l'espoir avec *La Vie Bohème*. Cet hymne, dédié à tout ce qui est exceptionnel à ses yeux et à ceux de la petite communauté qu'il a créée sur scène, adopte la forme d'une liste. Celle-ci culmine lorsque tous les personnages chantent : « *To people living with, living with, living with / Not dying from disease*<sup>44</sup> ». Cet énoncé insiste sur la possibilité de vivre avec le virus. Grâce à la trithérapie, de plus en plus de gens atteints voient leur espérance de vie augmenter considérablement, puisque les antiviraux permettent d'allonger la période de latence du virus (phase asymptomatique). L'énoncé rappelle aussi qu'il vaut mieux vivre malgré le virus qu'attendre la mort et mourir avant son temps. Il tente de renverser l'équation séropositif = sida = mort, stéréotype qui entraîne souvent une mort sociale qui précède la mort physique<sup>45</sup>.

À l'annonce du diagnostic, certaines PVAS sont rejetées par des membres de leur famille ou des amis. Ainsi isolées, bombardées de statistiques alarmantes par les médias, elles se détachent graduellement de leur propre vie; il leur devient alors extrêmement difficile d'envisager autre chose qu'une mort prochaine. Déjà obligées de faire face au deuil de leur ancienne vie, et probablement aussi en réaction au rejet social vécu, certaines PVAS ont donc

<sup>42</sup>Équivalent français de NDE (Near Death Experience).

<sup>43</sup>*Ibid.*, p. 21.

<sup>44</sup>Jonathan Larson, *Rent: The Complete Book and Lyrics of the Broadway Musical*, New York, Applause Theatre and Cinema Books, 2008 [1996], p. 85. Désormais, les références à cet ouvrage seront placées entre parenthèses directement dans le texte, précédées de la mention R.

<sup>45</sup>Jean-Pierre Peter, « Mort, rites, épidémies, ruptures : un regard », *Ethnologie française : Sida : deuil, mémoire, nouveaux rituels*, vol. 28, no 1 (Janvier-Mars), 1998, p. 27-30.

« progressivement tout désinvesti, tout lâché, tout quitté intérieurement, [prêtes] à mourir en quelque sorte<sup>46</sup> ». Elles accomplissent ce que l'on appelle un deuil anticipé. Cependant, lorsque la mort tarde à venir, la tâche est d'autant plus complexe qu'elles « doivent péniblement, avec difficulté, reprendre contact avec les choses de la vie<sup>47</sup> ». En misant sur des éléments qui connotent l'espoir et la vie, Larson incite les PVAS à ne pas jeter l'éponge trop rapidement, à apprendre à composer avec leur condition. Il encourage aussi les séronégatifs à ne pas considérer d'office les PVAS comme des cadavres.

### 1.2.2 Refuser le nom

Conscient de l'exécrable réputation du virus, Larson essaie de déconstruire l'image négative du sida, non seulement en insistant sur le fait de vivre avec et malgré le syndrome, mais aussi en utilisant rarement le terme « AIDS » dans sa comédie musicale. Selon James W. Jones dans son article *Refusing the Name: The Absence of AIDS in Recent American Gay Male Fiction*, cette pratique est assez courante chez les auteurs qui parlent du sida. En fait, comme nous l'avons vu au début de ce chapitre, le mot « sida » est lourd de préjugés. Il est surtout connoté parce qu'il touche beaucoup de personnes en marge de la société, ce qui éveille les préjugés, l'oppression, ainsi que la condamnation des choix de vie « non naturels » et des relations sexuelles hors normes. Par conséquent, de plus en plus d'auteurs, dont Larson, passent par toutes sortes de chemins pour éviter de nommer directement le syndrome et, ainsi, se départir des stigmates et des stéréotypes que le terme « sida » inspire : « *[Not] ignoring its presence, [but] refusing the definitions American culture has loaded into AIDS [...]*<sup>48</sup>. »

En ce qui concerne *Rent*, les personnages évoquent plutôt à quelques reprises l'azidothymidine (AZT), un médicament qui permet aux PVAS de freiner la progression du virus et de repousser la mort. Par exemple, les spectateurs, au même titre que Roger, apprennent la séropositivité de Mimi lorsque cette dernière éteint son téléavertisseur, dit :

<sup>46</sup>Michel Hanus, « Sida et travail de deuil », *Ethnologie française : Sida : deuil, mémoire, nouveaux rituels*, vol. 28, no 1 (Janvier-Mars), 1998, p. 34.

<sup>47</sup>*Ibid.*, p. 34.

<sup>48</sup>James W. Jones, *op. cit.*, p. 240.

« AZT break » (R.80), puis prend un comprimé. Effectivement, au début, l'AZT devait être pris toutes les quatre heures et une alarme rappelait aux gens porteurs du virus de prendre leur dose<sup>49</sup>. En introduisant la condition de Mimi par cette mise en scène, Larson se détache des idées préconçues liées au terme « sida » et mise sur des éléments informatifs qui connotent l'espoir.

À d'autres moments, on relate directement les effets du syndrome sur le fonctionnement du corps. Pendant *Life Support*, Gordon parle du faible niveau de ses cellules T, à savoir les lymphocytes T4, pour expliquer que le virus gagne du terrain. Dans la chanson d'ouverture *Rent*, Roger, accompagné de la moitié des personnages, chante : « *How can you connect in a age / Where strangers, landlords, lovers / Your own blood cells betray* » (R.12). À l'aide de métaphores, il fait référence ici aux conditions physiologiques de la propagation du virus. Effectivement, ce dernier s'infiltré à l'intérieur de certaines cellules qui assurent la défense immunitaire et remplace l'empreinte d'ADN de la cellule par la sienne. Ainsi travesties, ces cellules n'assument plus leur tâche première. Elles participent à la réplication du virus et entraînent aussi une défaillance immunitaire. Non seulement prioriser de telles interventions met l'accent sur les conséquences physiques du sida et sur l'information, mais adopter une formule telle que la « trahison des cellules sanguines » permet aux spectateurs de comprendre plus facilement le fonctionnement du virus. Cette fois, la métaphore est utilisée pour contrer le stéréotype, pour le neutraliser. On utilise les outils du discours scientifique pour informer, car la connaissance reste le meilleur moyen d'enrayer les craintes et les préjugés.

Enfin, à certaines occasions, Larson insiste sur l'activisme et l'existence de groupes engagés dans la lutte contre la marginalisation et le rejet des PVAS. Certaines reproductions d'affiches militantes placardent les murs sur la scène et quelques personnages arborent des chandails portant des slogans connus dans la lutte contre le sida. Par ailleurs, Collins, un des personnages principaux, est rapidement identifié comme étant lui-même un activiste lorsqu'il confie à Mark et à Roger : « *They expelled me for my theory of Actual Reality / Which I'll soon impart / To the couch potatoes at New York University* » (R.26). Tel un vrai militant, il

---

<sup>49</sup>Sarah Schulman, *Stage Struck: Theater, AIDS, and the Marketing of Gay America*, Durham, Duke University Press, 1998, p. 35.

ne se laisse pas décourager par son renvoi, mais prévoit plutôt continuer de transmettre son message ailleurs. Dans *La Vie Bohème*, on parle aussi d'Act Up (AIDS Coalition to Unleash Power), un groupe d'activistes très efficaces dans la déconstruction du discours entourant le sida. Tous les personnages se tournent vers le public et clament : « *Actual Reality / Act Up / Fight AIDS!* » (R.79) Ils brandissent aussi leur poing en l'air, de manière à ponctuer chacune des phrases. En évoquant les combats menés par Act Up lors de l'une des deux seules fois où l'on nomme directement le sida dans la pièce, Larson parvient à neutraliser les effets de la nomination du syndrome. Il met de l'avant des groupes qui, plutôt que de juger les sidéens, travaillent à leur redonner une existence sociale et un statut humain.

Multiplier les références au syndrome tout en refusant d'identifier directement celui-ci au « sida » permet notamment de minimiser la différence entre les PVAS et le reste de la société :

*To refuse to name is to resist a power that seeks to strengthen and protect itself by classifying and by excluding. That refusal [...] empowers both sick and healthy to move beyond the language of AIDS and to speak to one another with the words of their shared humanity*<sup>50</sup>.

### 1.2.3 Transformer la source de préjugés en source de réconfort

Puisque le rejet des sidéens se fonde en grande partie sur leur appartenance à des groupes marginaux, un autre moyen pour enrayer les préjugés serait de rendre la marginalisation attrayante ou, à tout le moins, inoffensive. Il s'agit de prendre ce qui distingue, catégorise et favorise le rejet, et de le traiter d'une manière positive. Dans *Rent*, Larson tente ce pari avec Angel et Collins, deux personnages homosexuels vivant avec le sida. Il les dépeint comme étant généreux et attachants, mais surtout amoureux. Effectivement, les deux hommes vivent un amour profond. La qualité exceptionnelle de leurs sentiments fait même des envieux dans leur entourage. C'est pourquoi Joanne et Mimi chantent : « *I'd be happy to die for a taste / Of what Angel had / Someone to live for, unafraid / To say I love you* » (R.120). Elles désirent plus que tout vivre une histoire aussi intense et vraie, peu importe le prix à payer. Contrairement à d'autres, les deux amoureux n'ont pas eu peur de se lancer corps et âme dans leur relation. En suggérant qu'autant les couples lesbiens

<sup>50</sup>James W. Jones, *op. cit.*, p. 240-241.



qu'hétérosexuels recherchent une émotion semblable à celle que partagent Angel et Collins, Larson montre que l'identification des spectateurs aux personnages marginaux est possible, voire encouragée, car elle passe par l'expérience de l'amour, un sentiment universel. Ils ne sont plus menaçants ni « dangereux », mais bien rayonnants et amoureux.

En fait, dans la pièce, leur relation devient littéralement une source de bonheur. *I'll Cover You*, la chanson qui sert à affirmer l'amour qu'ils se vouent l'un à l'autre, est en grande partie responsable de cette impression, car elle correspond à ce que l'on nomme en comédie musicale une « *Charm song* ». Celle-ci incarne généralement le réconfort, le contentement et le bien-être<sup>51</sup>. Elle tente de séduire les spectateurs, de leur faire vivre un moment de pure félicité. Pour arriver à ce résultat avec *I'll Cover You*, Larson se sert d'une structure classique pour accrocher l'oreille des spectateurs, qui se laissent entraîner dans l'univers réconfortant de la chanson. Il crée une chanson de type AABA, un canevas typique de la musique populaire, qui est souvent composé de trente-deux mesures séparées en quatre segments de huit mesures et de deux lignes mélodiques distinctes, la A et la B. Pour Stephen Citron, cette structure ne concerne pas uniquement la musique populaire, elle se trouve dans plusieurs domaines artistiques, car elle remplit une fonction essentielle :

*[The musical composers] use this form because it reaffirms one of the strongest artistic principles, a principle so telling and elemental that it is used in painting, sculpture and literature as well : (A) a strong statement, (A) repetition, (B) contrast with a new statement and (A) return to the original statement*<sup>52</sup>.

En plus de prioriser une structure simple, efficace et confortable, les A en do majeur, tonalité familière s'il en est une<sup>53</sup>, participent à l'aisance présente. Déjà, on ressent la force et la solidité de cet amour partagé, même si la venue de la B, avec son début en la mineur, introduit un léger étourdissement, une sorte de frousse que seul le fait de s'abandonner entièrement à une histoire d'amour peut procurer.

<sup>51</sup>Richard Kislán, *The Musical: A Look at the American Musical Theater*, New York, Applause Book, 1995, p. 198.

<sup>52</sup>Stephen Citron, *The Musical from the Inside Out*, Chicago, Ivan R. Dee, 1991, p. 55.

<sup>53</sup>Une gamme de do majeur peut être jouée simplement en parcourant les notes blanches d'un piano d'un do à l'autre.

Puis, pour respecter l'esprit de la chanson, Larson tente de cultiver la magie mise de l'avant par la « *Charm song* » en ne s'éloignant que progressivement de la mélodie de départ. Par conséquent, lorsqu'il répète la B, la frousse provoquée précédemment par le mode mineur cède sa place à un frisson planant. À partir de cet instant, la chanson prend progressivement son envol. Plutôt que d'être à l'unisson, les deux jeunes hommes chantent en harmonie, alternant tierces, quarts et quintes pour conférer à ce passage un effet de suspension. Par ailleurs, au lieu de reprendre le do majeur (et de revenir les deux pieds sur terre), tel que le suggère la structure mélodique initiale, la chanson se poursuit en fa majeur de manière à sous-tendre l'envol amoureux. Dès lors, Larson joue subtilement avec les passages à l'unisson et ceux en harmonie de manière à unir les effets d'ascension et de certitude. Ainsi transporté par la chanson, le public oublie le caractère « hors normes » de la relation d'Angel et Collins. Il se laisse envoûter par la beauté des sentiments exprimés, auxquels il peut s'identifier. De cette manière, Larson désamorçait complètement la menace qu'inspirent les PVAS, car il insiste sur ce qui les rapproche du reste de la société, et ce, malgré leurs comportements marginaux.

#### 1.2.4 Dénoncer une attitude ridicule

Après tout ce qui a été dit sur le sida, on conçoit aisément que peu de gens désirent être associés aux séropositifs. Personne ne veut subir le rejet, les jugements et les contrecoups de la peur. Or, Larson montre ce refus d'être identifié à ce groupe marginalisé et souligne le ridicule d'une telle attitude par l'entremise du personnage de Mark dans *Life Support*. Ce numéro met en scène la réunion d'un groupe de soutien à laquelle participent Angel et Collins. La réunion à peine commencée, Mark interrompt bruyamment le chant de rassemblement des membres. Après cette entrée remarquée, Paul, l'intervenant du groupe, lui demande son nom, et Mark répond maladroitement : « *Oh... I'm not / I'm just here to / I don't have / I'm here with / Um... Mark / Mark, I'm Mark* » (R.39-40). Comme le mentionne David Sorrells dans sa thèse sur l'évolution de la perception du sida au théâtre, « *Mark is obviously uncomfortable with the possibility that someone might think he has AIDS*<sup>54</sup>. »

---

<sup>54</sup>David J. Sorrells, *op. cit.*, p. 2.

D'ailleurs, l'embarras de Mark est appuyé par un motif musical rythmé qui contraste avec l'ambiance instaurée au début du numéro. En fait, *Life Support* commence sur un motif d'arpège joué à la guitare pendant que les membres se présentent les uns aux autres. Puis, lorsqu'ils entament la maxime du groupe, la mélodie vocale est doublée au piano. L'interruption de Mark s'accompagne alors d'une série d'accords plaqués sur le piano qui rompt complètement avec l'ambiance réconfortante et enveloppante du rassemblement. En outre, le passage du mode majeur au mode mineur de cette mélodie renforce le malaise ressenti par Mark. Par contre, ce dérangement reste de courte durée, car, dès que Mark se présente, Paul l'invite à s'asseoir parmi eux, alors que les membres reprennent leur chant comme si de rien n'était. L'arrivée de Mark apparaît comme une sorte d'interruption comique, voire risible, et son malaise semble sans fondement, presque dérisoire.

### 1.3 La face cachée du virus : expériences et sentiments méconnus dans Rent

Selon Richard Goldstein dans *The Implicated and the Immune: Responses to AIDS in the Arts and Popular Culture*, la réponse culturelle concernant le sida se divise en deux catégories : celle des arts, par exemple la littérature, la danse, le théâtre, et celle des médias de masse, à savoir le cinéma, la musique populaire et la télévision. « *[The] second cultural response – unbounded by direct experience of the epidemic – reflects the fears and fantasies of those who regard the world of AIDS as emblematic of the 'other'*<sup>55</sup>. » Ainsi que l'interprète Goldstein, cette perspective rejoint les discours dominants concernant le sida. La vision que proposent les médias de masse ne cherche pas à ébranler les idées préconçues du public, ni à déconstruire ses préjugés. Au contraire, les médias présentent une réalité aseptisée, conforme aux stéréotypes. En fait, on y montre souvent l'expérience des membres de la famille (séronégatifs) au détriment de celle de la PVAS elle-même<sup>56</sup>. Vu sous cet angle, le sida ne semble pas concerner tout le monde. En ce sens, Goldstein considère que la culture populaire contribue à ce que son public se sente « immunisé ».

<sup>55</sup>Richard Goldstein, « The Implicated and the Immune: Responses to AIDS in the Arts and Popular Culture », in Dorothy Nelkin, David P. Willis et Scott V. Parris (dir. publ.), *A Disease of Society: Cultural and Institutional Responses to AIDS*, New York, Cambridge University Press, 1991, p. 21.

<sup>56</sup>*Ibid.*, p. 21.

Inversement, pour Goldstein, « [t]he first [cultural response], located in the arts, is focused on people with AIDS, portraying them with a nuanced complexity intended to compensate for social stigma by 'implicating' its audience in the epidemic<sup>57</sup>. » Cette perspective tente d'exposer le caractère authentique de l'« autre », d'en faire un sujet aux multiples facettes plutôt que l'objet d'un discours univoque contrôlé par les institutions sociales dominantes. Selon Goldstein, les meilleures œuvres sont souvent créées par ceux affectés à différents degrés par le virus, à l'instar de Larson. Effectivement, en s'inspirant d'expériences qu'il a vécues ou d'évènements dont il a été témoin, Larson tente de livrer à son public un point de vue ancré dans une réalité sidéenne, avec ses paradoxes et ses zones d'ombre. Pour ce faire, en plus de renverser certains préjugés, il s'emploie à présenter des situations et des émotions méconnues liées au syndrome.

### 1.3.1 *Will I?* : épidémie, diversité et humanité

Au-delà de l'influence de Sontag et d'autres lectures théoriques sur le sida, Larson a puisé une grande partie de son inspiration dans sa propre expérience du syndrome à travers les réunions d'un organisme appelé Friends in Deed auxquelles il a assisté en compagnie de Matthew, son meilleur ami séropositif. La philosophie du groupe, qui consiste à apprendre à vivre avec le virus, a eu un impact profond sur *Rent*<sup>58</sup>. En fait, plusieurs de ses principes sont reproduits dans les chansons de la pièce, dont la nécessité de vivre l'instant présent et l'importance de l'amour. Plus précisément, le groupe de soutien dépeint dans *Life Support*, de même que son chant d'espoir, sont une référence directe à Friends in Deed. Or, la pièce *Will I?* met aussi en scène ce dont Larson a été témoin lors de ces réunions : « *During one of Jonathan's visits, a man in a discussion group asked, 'Will I lose my dignity?' inspiring the song Will I?*<sup>59</sup> ». Il convient de s'y attarder en premier lieu.

Cette chanson n'est constituée que d'un seul couplet répété sous la forme d'un canon progressif : « *Will I lose my dignity / Will someone care / Will I wake tomorrow / From this nightmare?* » (R.46) Steve, un des membres du groupe de soutien, la chante une première

<sup>57</sup>*Ibid.*, p. 20.

<sup>58</sup>Evelyn McDonnell et Kathy Silberger, *op. cit.*, p. 20.

<sup>59</sup>*Ibid.*, p. 21.

fois. Puis, il est joint par quelques autres. Lors de la troisième répétition, un autre groupe s'ajoute, mais à partir de la deuxième phrase seulement. Lorsque le couplet est repris à nouveau par Steve et le premier groupe, un troisième groupe commence à chanter au moment de leur troisième phrase. Pour les deux dernières répétitions, les personnages restants entament le couplet, mais ne se joignent aux autres que lorsque le premier groupe chante sa dernière phrase. Au final, tous les personnages de la pièce auront participé à *Will I?*.

Ici, non seulement la polyphonie fait référence à la quantité considérable de personnes atteintes, mais l'accumulation des voix rappelle le schéma épidémiologique. Plus le temps avance, plus le virus se répand parmi les individus. En outre, avec ce numéro, Larson parvient à réhabiliter la diversité présente dans l'épidémie, réalité que la présentation univoque du virus par les médias de masse a tendance à occulter : « *AIDS affects everyone – not just homosexuals and drug abusers*<sup>60</sup> ». Effectivement, les chanteurs, c'est-à-dire tous les personnages de la pièce, représentent des milieux et des groupes différents : des hommes, des femmes, des hétérosexuels, des homosexuels, des Afro-Américains, des Hispano-Américains, des Asiatiques et des Blancs. D'ailleurs, pour renforcer l'effet de diversité des personnes atteintes et la disparité entre les groupes, les personnages sont dispersés sur la scène.

En outre, cette disposition scénique fait en sorte que les propos contenus dans la chanson s'étendent au-delà de la zone réservée aux réunions du groupe de soutien (il n'y a que Steve qui chante de cet endroit). En fait, ils apparaissent même vouloir traverser les frontières de la scène, car quelques personnages, dont Steve, s'adressent directement au public en chantant. Ainsi, les questions exprimées à haute voix – reflétant la peur de mourir seul, rejeté de tous et dépossédé de sa dignité – appellent à la compassion du public, d'autant plus que les émotions à l'origine de ce message soulignent l'humanité des PVAS. Cette mise en scène modifie la situation d'énonciation. Par conséquent, les questions posées dans la chanson à titre autoréflexif et cathartique paraissent se transformer en une sorte de plaidoyer visant à « impliquer » les spectateurs : « *[Don't let me] lose my dignity / [Please] someone care* » (R.46).

---

<sup>60</sup>*Ibid.*, p. 21.

### 1.3.2 *Life Support* : frustration

En plus de montrer le rejet auquel font parfois face les PVAS, le numéro *Life Support* permet d'exhiber un sentiment plus rarement exploité dans les productions médiatiques sur le sida : la colère. Le personnage de Gordon en devient en quelque sorte le porte-parole lorsqu'il interrompt la chanson du groupe en affirmant : « *Excuse me, Paul / I'm having a problem with this / This credo / My T-Cell are low / I regret that news, okay?* » (R.40). Lorsqu'il s'exprime ainsi, Gordon ne désapprouve pas nécessairement la philosophie de vie à laquelle les autres ont adhéré, mais il énonce sa frustration. En un sens, l'affirmation positive et la paix intérieure que prône le groupe exacerbent sa colère. Malgré toutes leurs bonnes intentions, le virus reste aussi pernicieux et destructeur. Au même titre que l'arrivée remarquée de Mark, cette interruption de la maxime du groupe est appuyée par la musique. Cependant, les accords plaqués sur le piano et le changement de mode (de majeur à mineur) ne traduisent plus un malaise. Ils marquent plutôt l'incertitude et l'insatisfaction que ressent Gordon par rapport au réconfort que les paroles du groupe sont censées lui apporter.

Gordon explique d'ailleurs quelques lignes plus loin son inconfort devant la certitude du discours des autres : « *Look, I find some of what you teach suspect / because I'm used to relying on intellect / but I try to open up to what I don't know / Because reason says I should have died three years ago* » (R.41). Il est désorienté, car ses repères habituels, la raison et la logique, l'ont trahi. Le virus reste imprévisible malgré les statistiques. Même s'il annonce la mort, il peut prendre beaucoup plus de temps que prévu à la provoquer. En fait, Gordon ne comprend pas que les propos tenus par le groupe ne sont pas un remède au syndrome, mais bien un baume pour l'âme. Ils permettent de mieux vivre avec et malgré le virus.

Le désaccord de Gordon avec le reste du groupe a été ajouté au numéro à la suite d'une discussion de Larson avec un de ses amis séropositifs :

*During a living room read-through, Larson's HIV-positive friend Gordon objected to the message about AIDS in Rent, claiming it was too upbeat in its "all that matters is love" approach, and his specific criticisms were incorporated into the*



*scene "Life Support." Larson named the character Gordon for the real life person he represents*<sup>61</sup>.

Or, le personnage de Gordon n'est pas le seul à transmettre le discours de l'ami de Larson. Les comportements de Roger traduisent aussi une certaine colère inspirée des propos du véritable Gordon. Roger se referme sur lui-même et attaque verbalement quiconque essaie de le sortir de son cocon. Par exemple, lorsqu'Angel lui propose de venir au groupe de soutien avec Collins, Mark et lui, il répond sans hésiter : « *I'm not very much company, you'll find* » (R.31). D'ailleurs, à la suite de cette remarque, Mark souligne l'impolitesse de son ton en tentant de le ramener à l'ordre : « *Behave!* »

Le lien entre la frustration exprimée par l'attitude générale de Roger et la colère ressentie par l'ami de Larson n'est que renforcé par le fait que le personnage de Gordon et celui de Roger peuvent être considérés comme des alter ego. Lorsque Gordon exprime les raisons de son scepticisme et de son mépris envers la maxime du groupe, Roger se joint à lui à la dernière phrase de son intervention : « *Because reason says I should have died three years ago* » (R.41). Ils chantent à l'unisson, et ce, même si Roger est toujours dans son loft et que Gordon est à la réunion du Life Support. Le rapprochement entre ces personnages est inévitable. Tous deux ont l'impression de vivre en sursis. Ils ne parviennent pas à comprendre pourquoi ils sont encore là, ni de quelle manière adopter cette philosophie de vie pourra les sauver d'eux-mêmes, de leur mal de vivre. En fait, Roger et Gordon semblent représenter le sidéen qui a renoncé à tout, qui a fait le deuil de sa propre vie, et qui doit maintenant reprendre difficilement contact avec celle-ci. Pour Roger, à tout le moins, ce processus est déjà entamé, car il s'emploie à composer une chanson à sa propre mémoire (ce qu'il est en train de faire au moment de rejoindre vocalement Gordon).

En outre, l'incursion de Roger lors du désaccord entre Gordon et le groupe de soutien est symptomatique d'un paradoxe ancré au cœur même de la condition sidéenne. Cette impression d'une mort imminente qu'apporte l'annonce du virus confronte deux impulsions : le besoin de laisser sa trace et le désir de vivre pleinement le temps qui reste. Si toutes deux

---

<sup>61</sup>Elizabeth Corbin Titington, « *Over the Moon: The Creation and Development of Rent by Jonathan Larson* », Thesis submitted for the degree of Master of Arts, University of Maryland, 2007, p. 43.

participent à rendre cette vie signifiante, elles sont difficilement conciliables. Cette réalité est représentée plus amplement dans le numéro *Another Day*.

### 1.3.3 *Another Day* : entre legs et présent

« [La] perpétuation de la trace des morts est un souci permanent des sociétés occidentales<sup>62</sup>. » Malgré les rituels d'élimination des cadavres, et donc, des traces physiques, la conservation de la mémoire des défunts est un élément important de la tradition. En ce sens, la disparition du corps importe peu, car elle n'est pas symptomatique d'un désir d'annihilation du défunt, de tout ce qu'il a été et de ce qu'il représente. Dans le cas des morts épidémiques provoquées par le sida, la société a plutôt cherché à effacer toutes traces de leur existence, qu'elles soient physiques ou mémorielles. En fait, l'incinération apparaît plutôt comme un moyen de purger le péché associé au syndrome. Apparemment, le feu, purificateur par excellence, détruit la souillure liée au virus, littéralement et symboliquement, et protège ainsi le reste des individus, physiquement et moralement. « Mais sitôt en dehors de ce contexte médicalisé, prophylactique et culpabilisant, la tentation change, et le désir de la trace revient<sup>63</sup>. » En fait, ce dernier est d'autant plus grand auprès des proches de la PVAS que, lorsqu'ils ont lieu, les rituels traditionnels mis en place pour honorer la mémoire du mort sont inadéquats. Ils nient souvent la vraie nature du défunt et les causes de son décès. Par ailleurs, les proches sont souvent exclus des cérémonies funéraires<sup>64</sup>. De manière à remédier à ces lacunes, des militants ont créé de nouvelles formes de commémoration plus propices à respecter la réalité de la personne disparue et à offrir un support approprié pour le deuil des survivants : « [Ces] formes multiples de ritualité [...] sont des actes de résistance, [...] des répliques symboliques à l'oubli, [...] [pour] montrer au défunt que son existence n'a pas été vaine, qu'il laisse une trace d'être ineffaçable pour ceux qui l'ont connu<sup>65</sup>. »

<sup>62</sup>Michel Colardelle, « La mémoire des exclus », *Ethnologie française : Sida : deuil, mémoire, nouveaux rituels*, vol. 28, no 1 (Janvier-Mars), 1998, p. 20.

<sup>63</sup>Jean-Didier Urbain, « Mort traquée, mort tracée : Culte des morts, crémation, sida », *Ethnologie française : Sida : deuil, mémoire, nouveaux rituels*, vol. 28, no 1 (Janvier-Mars), 1998, p. 45.

<sup>64</sup>Christophe Broqua, Françoise Loux et Patrick Prado, « Introduction », *Ethnologie française : Sida : deuil, mémoire, nouveaux rituels*, vol. 28, no 1 (Janvier-Mars), 1998, p. 6.

<sup>65</sup>David Le Breton, *op. cit.*, p. 40.



Toutefois, cette impulsion de la trace n'est pas uniquement ressentie collectivement, ni strictement *post mortem*. Il arrive qu'à l'annonce du diagnostic, la PVAS elle-même éprouve le besoin d'accomplir quelque chose, de laisser une preuve de son passage dans cette vie, une sorte de testament scellant l'avenir de sa propre mémoire. Elle passe donc une partie du temps qui lui reste à préparer ce legs, à témoigner de sa propre expérience. Parfois, un proche, à la manière de Larson, qui a déjà vécu quelques deuils, s'emploie à créer une œuvre qui témoigne de l'existence d'amis séropositifs, vivants ou morts.

Avec *Rent*, non seulement Larson fictionnalise certains détails de la vie de ses amis et leur rend hommage, mais il incarne ce désir du legs à travers deux personnages : Roger et Mark. Roger, séropositif, est entré dans une sorte de léthargie à l'annonce de son diagnostic. Il refuse de sortir de chez lui et se referme sur lui-même. Il s'inflige une mort sociale avant sa mort physique. Or, le début de la pièce coïncide avec sa délicate tentative de reprendre contact avec cette existence qu'il a abandonnée. Sa quête, motivée par l'imminence de la mort et la volonté de ne pas avoir vécu en vain, consiste à composer une chanson qui l'immortalisera. De son côté, Mark, séronégatif, assume le même rôle que Larson. Ami de Roger et d'autres personnages atteints du virus, il travaille à capturer l'essence de ses proches sur la pellicule de sa caméra. Obsédé par le documentaire qu'il tente de créer, il n'apparaît presque jamais sans son appareil. Vers la fin de la pièce, Mark quitte même son emploi pour se consacrer entièrement à son projet.

Or, puisqu'elle est tournée vers le souvenir et la postérité, la trace convoque principalement le passé et le futur, mais apparaît s'intéresser peu au présent. En effet, dans la pièce, le choix du legs semble empêcher Roger et Mark de vivre dans le présent. Roger reste toujours enfermé dans son appartement, mais cette fois sous le couvert de son ambition. Il se sert de sa chanson comme d'un bouclier contre ses émotions, contre de nouvelles expériences. Par exemple, dans *Goodbye, Love*, lorsqu'il décide de partir pour Sante Fe après la mort d'Angel, il tente d'ignorer le déchirant au revoir de Mimi, toujours amoureuse de lui, en se focalisant sur son projet. Pour ce faire, il chante à propos de son objectif, et ce, par-dessus les phrases que chante déjà Mimi. La même chanson révèle tout autant l'incapacité de Mark à vivre l'instant présent. En fait, la caméra agit comme un écran entre Mark et les

événements qu'il filme. Bien qu'il tente de convaincre Roger de s'ouvrir aux autres et à ses émotions, lui-même se cache derrière son appareil :

*Roger : Mark hides in his work / Mark : From what? / Roger : Facing your failure, facing your loneliness / Facing the fact you live a lie / Yes, you live a lie – Tell you why / You're always preaching not to be numb / When that's how you thrive / You pretend to create and observe / When you really detach from feeling alive (R.124)*

Ainsi, on remarque que le besoin de commémoration des deux personnages entre en conflit avec un autre désir inhérent à la condition sidéenne : la volonté de vivre pleinement l'instant présent.

Pour Michael Callen, auteur de *Surviving AIDS*, la menace du virus incite les PVAS à cultiver la vie : « *survivors are passionately committed to living*<sup>66</sup> ». Comme il a été mentionné plus tôt, Larson accorde beaucoup d'importance à la vie et à l'espoir dans sa pièce. Inspiré par les valeurs véhiculées au sein du groupe de soutien Friends in Deed, il insiste sur le caractère essentiel de l'instant présent dans le combat que mènent les séropositifs pour survivre. Entre autres, la maxime chantée par le groupe de soutien dans *Life Support* traduit l'intention des PVAS de chérir chaque moment qui s'offre à eux, de ne plus gaspiller une minute de cette précieuse vie.

Nécessairement, comme le montre déjà la manière dont Larson traite les personnages obsédés par le legs, la cohabitation de ces deux impulsions contradictoires n'est pas sans heurts. En ce sens, le numéro *Another Day* intègre mieux que tout autre cette confrontation idéologique entre le legs et le présent. Mimi, amoureuse de Roger, lui demande de l'inviter à sortir. Or, elle arrive à un bien mauvais moment : Roger tente de composer sa chanson et ne souhaite pas être distrait de son objectif. Pourtant, elle ne se formalise pas de son refus et tente de le faire changer d'avis. Tandis que Roger essaie d'esquiver les avances de Mimi en chantant : « *Looking for romance / Come back another day / Another day* » (R.43), Mimi l'incite à ne pas perdre une seconde de plus, à saisir cette occasion. Pour le persuader, elle lui sert exactement les mêmes paroles que chantent les personnages du groupe de soutien dans

<sup>66</sup>Michael Callen, *Surviving AIDS*, New York, Harper, 1990, p. 45.

*Life Support* : « *There's only us / There's only this / Forget regret / Or Life is yours to miss / No other road / No other way / No day but today* » (R.44).

Cette répétition n'est pas anodine. Les chansons de comédie musicale permettent aux personnages de livrer leurs émotions. En fait, plusieurs théoriciens du genre, dont Stephen Citron, conviennent que les chansons naissent d'un surplus d'émotions et remplissent une fonction cathartique : « *when the emotion become too strong to be spoken, it is sung*<sup>67</sup> ». Elles participent aussi à l'avancement du récit. Pour assumer un rôle si important dans la compréhension de l'histoire, les chansons doivent parfois contenir des répétitions, car « [tout discours] doit être redondant, pour suppléer à la mémoire<sup>68</sup> ». Il arrive même que les répétitions soient employées d'une chanson à l'autre. Ce procédé plus particulier au genre, appelé la reprise, vise à « contaminer » une nouvelle chanson avec certaines composantes d'une chanson précédente. La reprise sert non seulement à répéter une partie du contenu narratif à des fins mnémotechniques, mais aussi à ajouter de nouvelles dimensions à une même chanson. « Une gestion harmonieuse des répétitions [...] est la clé de toute structure efficace<sup>69</sup>. » Effectivement, puisque chaque parole compte, on ne peut se permettre de simplement répéter. Il faut se servir du procédé tel un tremplin pour propulser le récit vers l'avant. Dans *Writing the Broadway Musical*, Aaron Frankel résume les possibilités offertes par la reprise : « *It succeeds by its thrift : it intensifies character acutely, advances plot enormously, and both in a flash. It is a prime case of 'expension by compression'*<sup>70</sup>. »

À l'aide de la reprise, le désaccord initial entre Roger et Mimi se transforme rapidement en un combat d'idées. Les propos de Mimi, tandis qu'elle chante une première fois le couplet de *Life Support* dans sa forme originale, puis une deuxième fois en apportant de légères modifications, rappellent la philosophie du groupe et sous-entendent l'effet de rassemblement proposé par la mise en scène du numéro. Elle accompagne son propos du poids de la majorité. Comme si la répétition du leitmotiv n'était pas suffisante pour montrer à

<sup>67</sup>Stephen Citron, *op. cit.*, p. 206.

<sup>68</sup>Olivier Reboul, *Introduction à la rhétorique*, Paris, Presse universitaire de France, 1991, p. 79.

<sup>69</sup>Robert Léger, *Écrire une chanson*, Montréal, Québec Amérique, 2007, p. 74.

<sup>70</sup>Aaron Frankel, *Writing the Broadway Musical*, New York, Drama Book Specialists, 1977, p. 106.

Roger l'importance de vivre le moment présent, les membres du groupe joignent leurs voix à celle de Mimi dans *Another Day* pour entamer une troisième reprise du couplet.

Une véritable joute verbale commence alors. Chaque fois que Mimi et les autres tiennent un propos, Roger cherche à le contredire ou à le démentir : « *All : I can't control / Roger : Control your temper / All : My destiny / Roger : She doesn't see / All : I trust my soul / Roger : Who say's that there's a soul?* » (R.45) Plutôt que d'alterner, les répliques se superposent. À la toute fin, alors que Mimi, toujours accompagnée des autres, revient à la charge avec l'ultime argument « *No day but today* », Roger se débat pour trouver autre chose à dire, mais sans succès. Il ne parvient qu'à résumer sa pensée. Pour chaque réponse de Roger, Mimi, en harmonie avec le groupe, répétera : « *No day but today* » jusqu'à ce qu'elle ait le dernier mot.

Malgré la présence vocale de tous les autres personnages, Roger ne semble entendre que Mimi. Il ne s'adresse qu'à elle : « *Little girl [...] / Take your powder / Take your candle / Take your brown eyes / Your pretty smile / Your silhouette* » (R.45). Par conséquent, l'effet des multiples voix qui contribuent à souligner le discours chanté semble uniquement viser les spectateurs. Tous les efforts de répétitions et d'harmonies tendent à leur rappeler cette phrase clé : « *No day but today* ». De plus, la reprise du dernier couplet d'*Another Day*, déjà elle-même une reprise de *Life Support*, lors de *Finale B*, cette fois sans les interventions contradictoires de Roger, veille à ce que les spectateurs captent le message. La pièce se termine sur un dernier « *No day but today* » chanté en harmonie par tous les personnages. Ainsi, les spectateurs quittent le théâtre sur cette note.

Bien que la mise en scène du numéro *Another Day* et la reprise d'une partie de cette chanson à la fin de la représentation semblent favoriser la philosophie de l'instant présent, le legs reste tout de même valorisé au sein de *Rent*. Effectivement, Mark réussit à terminer son film et Roger parvient à écrire sa chanson. Or, si Roger mène son projet à terme, c'est grâce à l'attachement qu'il ressent pour Mimi. En acceptant de vivre l'instant présent et de ne pas fuir ses émotions, il a trouvé l'inspiration pour sa création intitulée *Your Eyes*. Par conséquent, la tournure des événements montre que la commémoration est inévitable et nécessaire en réponse au caractère destructeur du virus, à condition que la préparation du legs

ne serve pas à se soustraire à la réalité, au présent. En ce sens, le point de vue de Larson sur la relation entre le legs et le présent rejoint celui d'un critique de théâtre célèbre qui a beaucoup écrit sur le sida, Michael Feingold. Celui-ci a vite compris que, s'il n'était pas vigilant, l'art pouvait aussi le détourner de ses émotions, le désensibiliser : « *[I] realize that my articulation of sorrow had become a way of distancing myself from it, perhaps unhealthy; since then I have written less on the subject, and mourned more*<sup>71</sup>. »

#### 1.3.4 *Seasons of Love* : distanciation, amour et communauté

Il existe deux formes principales pour les chansons de comédie musicale : la « *I am* » song et la « *I want* » song. Cette catégorisation inventée par Bob Fosse, célèbre metteur en scène et chorégraphe du genre, sert à identifier une chanson selon son rapport au récit. La « *I am* » song se rapporte à l'essence d'un personnage, tandis que la « *I want* » song décrit ses aspirations et ses buts. Toutes deux sont inextricablement liées à la trame narrative, elles permettent soit de mettre en perspective les comportements des personnages, soit de décrire des actions, et ce, toujours en vue de faire avancer l'histoire<sup>72</sup>.

Or, il arrive qu'une chanson ne corresponde pas tout à fait à ces schémas préétablis. En ce sens, *Seasons of Love* cadrerait plutôt avec ce qu'Aaron Frankel qualifierait de « *New* » song : « *New songs defy categorizing more precisely because they are designed to meet needs which are novel*<sup>73</sup> ». En effet, elle ne participe pas à l'établissement de l'éthos des personnages ni au développement actif du récit. En fait, elle se situe hors de la trame narrative. Bien sûr, les idées qu'elle contient sont d'une certaine manière liées à l'histoire, mais elle propose plutôt un temps d'arrêt par rapport au récit de manière à encourager la réflexion, un choix cohérent considérant qu'elle introduit le deuxième acte.

Le dernier numéro d'un premier acte laisse souvent certains éléments de l'histoire en suspens. Par conséquent, le retour de l'entracte reste un moment privilégié pour faire le point et relancer le récit. Si le numéro d'ouverture du second acte peut directement propulser

<sup>71</sup>Michael Feingold, « Introduction », in M. Elizabeth Osborn, *The Way We Live Now: American Plays and the AIDS Crisis*, New York, Theatre Communications Group, 1993, p. xiv.

<sup>72</sup>Richard Kislak, *op. cit.*, p. 228.

<sup>73</sup>Aaron Frankel, *op. cit.*, p. 96.



l'histoire vers l'avant, il peut aussi emprunter un chemin plus sinueux : « *In contrast [of the advancing Act II opening], the branching Act II opening is not directly linear. Its distinctive feature is that it takes time out for special purpose: to gather up or spread out other, inner forces in the musical*<sup>74</sup>. » Dans *Rent, Seasons of Love* privilégie la dernière approche. La fonction première de ce numéro ne consiste pas à lier les deux actes et à reprendre le récit là où l'entracte l'avait laissé. Il offre un point de vue en retrait de la fiction et propose un retour sur la pièce en entier, même si celle-ci n'en est qu'à mi-chemin.

Dans *Seasons of Love*, les personnages, tous alignés à l'avant de la scène et tournés vers le public, réfléchissent : « *How do you measure / Measure a year?* » (R.87) Ils avancent aussi quelques pistes de solution à cette question. Ce faisant, à l'image d'un chœur grec, les personnages soulignent certains éléments essentiels à retenir de la pièce, dont l'importance de profiter du moment présent et la valeur inestimable de l'amour. En plus de répéter certaines idées clés, ils annoncent aussi des événements à venir, jusque-là inconnus du public. Par exemple, lorsqu'un soliste masculin tente d'apporter une réponse à la question principale et chante : « *In truths that she learned / Or in times that he cried / In bridges he burned / Or the way that she died* » (R.88), il informe les spectateurs de ce qui les attend dans le deuxième acte. Or, l'utilisation de pronoms plutôt que de prénoms provoque un effet de détachement relativement au récit, car les événements à venir sont dépersonnalisés. Par ailleurs, en conjuguant la récapitulation et l'incursion dans le futur l'instant de cette chanson, les personnages semblent observer leur propre histoire avec un certain recul, de manière objective. Cette impression de suspension de l'illusion narrative n'est pas sans rappeler la distanciation brechtienne.

Le théâtre est un outil de métacommunication, car il se sert de la communication pour mettre en scène des situations de communication<sup>75</sup>. Pourtant, ainsi que le précise Brecht, avant sa contribution, le théâtre n'exploitait pas son plein potentiel :

[Le] rapport entre la scène et le public s'établissant sur la base de l'identification, le spectateur pouvait seulement voir ce que voyait le héros auquel il s'identifiait. Face

<sup>74</sup>Aaron Frankel, *op. cit.*, p. 105.

<sup>75</sup>Alain-Michel Rocheleau, *Bertolt Brecht et la nouvelle communication*, Québec, Nota bene, 2000, p. 40.

aux situations précises montrées sur la scène, il éprouvait seulement les émotions permises par l'« atmosphère » régnant sur le plateau. Les observations, les sentiments et les connaissances du spectateur étaient réduits à ceux des personnages agissant sur le plateau<sup>76</sup>.

Par l'introduction de procédés de distanciation dans ses œuvres théâtrales, Brecht offre au spectateur la possibilité de se libérer de l'illusion narrative et de penser par lui-même, de réfléchir aux situations de communication dont il est le témoin sur scène, sans se laisser submerger par la fiction.

Toutefois, et il ne faut pas s'y méprendre, la distanciation brechtienne ne passe pas par des pratiques précises et identifiables. En fait, ce qui importe n'est pas comment on y arrive, mais plutôt qu'on y parvienne. Ses effets sont plus importants que ses causes. Par ailleurs, selon Alain-Michel Rocheleau, la distanciation brechtienne est caractérisée par l'intention qui motive ces pratiques :

Utilisé pour rendre « inusité » ce que nous expérimentons machinalement dans nos systèmes de communication, pour faire paraître « étonnante » l'inconscience de nos comportements antinomiques et répétitifs, ou « singulière » notre adhésion irréfléchie aux différents codes – sociaux, culturels, relationnels, etc. – qui encadrent notre vie quotidienne, le procédé de distanciation sert, en fait, à illustrer avec « étrangeté » ce que l'homme a souvent peine à « objectiver » dans le monde concret<sup>77</sup>.

Certes, la distanciation vise à déconstruire l'illusion narrative, mais, pour y parvenir, elle cherche surtout à déstabiliser le public, à le rendre inconfortable.

Dans *Rent*, en suspendant le récit, les procédés de distanciation employés tentent plutôt d'inclure, d'« impliquer » les spectateurs. À l'instar de *Will I?* et d'*Another Day*, où certaines des paroles chantées par les personnages sont dirigées vers le public, *Seasons of Love* s'adresse aux spectateurs dans la salle. Or, cette fois, par le concours d'une mise en scène particulière et d'une intention d'énonciation précise, le numéro tente littéralement

---

<sup>76</sup>Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre et autres textes VI*, Paris, L'Arche, 1972, p. 292-293.

<sup>77</sup>Alain-Michel Rocheleau, *op. cit.*, p. 80.

d'interpeller le public, de faire en sorte qu'il accepte « de s'écarter du rôle passif – qu'on lui a traditionnellement attribué<sup>78</sup> ».

Dirigeant les acteurs, Michael Grief tenait à ce que ceux-ci délaissent leur rôle, l'instant de cette chanson, et laissent transparaître davantage leur personnalité propre. Gilles Chiasson, acteur de la production originale, se le remémore : « *[W]e were directed to blur the line between character and actor, the notion being that we're fifteen people in front of however many other people together in a room, sharing common dilemmas and common fears*<sup>79</sup> ». La distance que prennent les acteurs par rapport à leur personnage, appuyée par leur position sur scène, crée une brèche dans l'illusion narrative et incite les spectateurs à se sentir touchés. Cette mise en scène caractérise la situation d'énonciation et, par conséquent, clarifie l'intention d'énonciation. Les acteurs, désormais énonciateurs à la place des personnages, transmettent leurs réflexions aux spectateurs pour que ceux-ci s'interrogent à leur tour. En l'absence d'un quatrième mur entre la scène et la salle, la question qui motive la chanson est posée aux personnes assises dans la salle : « *How do you measure / Measure a year?* » (R.87)

Parallèlement, les réponses avancées par les acteurs deviennent des suggestions offertes aux spectateurs pour qu'ils puissent répondre à la question. Initialement, ils proposent des éléments plutôt anodins, des moments de la journée, des événements du quotidien ou, tout simplement, des unités de mesure courantes : « *In daylights, In sunsets / In midnights, In cups of coffee / In inches, In miles* » (R.87). En revanche, à la fin de ce couplet, on aborde déjà des événements plus marquants, des moments chargés d'émotions : « *In laughter, In strife* » (R.87). Plus loin, lorsqu'ils posent pour une deuxième fois la question (« *How do you measure / A year in the life?* »), les chanteurs suggèrent l'amour comme unité de mesure. Leur proposition, répétée trois fois, prend, elle aussi, la forme d'une question : « *How about love?* » (R.88) Toutefois, cette question est purement rhétorique, car ils affirment aussitôt : « *Measure in love* » (R.88).

L'amour atteint rapidement le statut de réponse unique. À la fin du numéro, les acteurs répètent trois fois : « *Remember the love* », suivi de : « *Measure in love* », et

---

<sup>78</sup>*Ibid.*, p. 104.

<sup>79</sup>Evelyn McDonnell et Kathy Silberger, *op. cit.*, p. 45.



terminent le morceau en chantant : « *Seasons of love* » (R.88), le titre de la chanson. Simultanément, une soliste féminine rappelle : « *You got to, you got to / Remember the love / You know that love is a gift from up above / Share love / Give love / Spread in love / Measure, measure your life in love*<sup>80</sup> ». Ainsi, non seulement l'amour devient la seule échelle possible pour calculer la valeur de la vie, mais il revêt presque un caractère sacré. En ce sens, une telle multiplication de ce mot essentiel s'inscrit dans une grande tradition de communion par l'amour et rappelle, par sa forme, le treizième chapitre de la première épître de Paul aux Corinthiens, ode à la charité dont le thème est l'amour envers son prochain.

L'amour apparaît ainsi comme un guide tout-puissant. D'ailleurs, dans la crise épidémique, ainsi que le confirme Richard Goldstein, les artistes se servent de l'amour pour contrer la marginalisation et le rejet des PVAS : « *Even a casual observer of art about AIDS must notice how much weight is placed on love as a counterforce to oppression and death*<sup>81</sup>. » Ils se servent de l'amour pour désamorcer les réactions qu'inspire la différence et rassembler ainsi les gens. Dans *Rent*, Larson fait lui aussi appel à l'humanité des spectateurs et leur permet de se rapprocher des PVAS dépeints sur scène par le partage de ce sentiment universel.

Par conséquent, le détachement provoqué par la distanciation ne vise pas une réflexion exempte d'émotions. Au contraire, l'universalisation du propos par l'application possible du vécu des personnages à d'autres individus (par l'utilisation de pronoms plutôt que de prénoms), de même que la position active dans laquelle on place le public (par la mise en scène et l'énonciation), lancent une invitation au rassemblement qui passe par le partage d'un sentiment humain tel que l'amour. Le numéro tente de réunir toutes les personnes présentes dans le théâtre et de créer une communauté qui s'étend de la scène à l'ensemble de la salle : « *[W]e reinforce the fact that we're all in the theater together. It requires an act of participation*<sup>82</sup>. » En outre, l'interprétation, analogue à celle d'un choral gospel, contribue au recueillement proposé dans la chanson. Le morceau est chanté par tous les acteurs présents

<sup>80</sup>Pour les paroles complètes, il faut se référer soit au DVD de la captation de la pièce, soit à l'enregistrement audio, car le livret n'inclut pas toutes les paroles chantées.

<sup>81</sup>Richard Goldstein, *op. cit.*, p. 31.

<sup>82</sup>Evelyn McDonnell et Kathy Silberger, *op. cit.*, p. 45.

sur scène, soit à l'unisson, soit en harmonie. Même lorsque la soliste féminine entame deux couplets et que le soliste masculin en chante un, on peut entendre les voix du reste de l'ensemble en appui. Personne n'est jamais seul à chanter. Les spectateurs sont aussi invités à apporter leur contribution au numéro en tapant des mains. Encore une fois, on ressent une influence religieuse, car l'interprétation rappelle les chants des églises évangélistes. Peut-être n'est-ce pas un hasard si on trouve autant de parallèles entre la religion et *Seasons of Love*. Après tout, le mot « religion », du latin *religere* ou *religare*, signifie recueillir, rassembler, relier. Un autre clin d'œil à l'importance de la communauté dans cette crise épidémique.

Dans la crise du sida, si l'amour est essentiel pour contrer le rejet des PVAS, la communauté l'est tout autant, voire davantage. La peur de ce foudroyant virus, conjuguée à l'homophobie générée par son association aux homosexuels, ont contribué à la marginalisation des sidéens. Toutefois, « l'exclusion a provoqué en retour le renforcement des communautés<sup>83</sup> », et celles-ci ont décidé de se battre ensemble contre les préjugés. D'un autre côté, puisque le sida « s'est [...] développé dans des groupes déterminés, où il a rapidement entraîné une multiplication insupportable des deuils<sup>84</sup> », les différentes communautés touchées ont milité. D'une part, elles l'ont fait pour informer les gens en vue de freiner l'épidémie. D'autre part, elles ont aussi inventé de nouveaux rituels de manière à pouvoir vivre collectivement ces nombreux deuils et à respecter la mémoire des défunts. Essentielle, la communauté devient donc autant un outil de combat qu'un lieu de recueillement et de conservation d'une mémoire.

En favorisant la création d'une communauté à l'intérieur du théâtre avec le numéro *Seasons of Love*, Larson cherche à transmettre non seulement un point de vue authentique et exempt de jugements, mais aussi la trace des disparus. Il s'agit de faire des spectateurs les porteurs d'une mémoire, les témoins de cette crise épidémique. En ce sens, le discours tenu dans la chanson reste tout à fait transparent quant à ses intentions : « *It's time now – to sing out / Though the story never ends / Let's celebrate / Remember the year in the life of friends* » (R.88). Même si la vie continue, même si le sida continue de faire des ravages et de reproduire les mêmes histoires, célébrons le temps qu'il nous reste et, surtout, souvenons-

<sup>83</sup> Christophe Broqua, Françoise Loux et Patrick Prado, *op. cit.*, p. 8.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 6.



nous de cette année dans la vie d'un cercle d'amis. La chanson invite directement les spectateurs à conserver le souvenir de la représentation et des idées qu'elle tente de transmettre, entre autres le caractère précieux de l'amour et de la vie (du temps) : « *Remember the love [...] Seasons of love* » (R.88).

#### 1.4 Conclusion

Comme les propos de Kistenberg, de Sontag et de quelques autres théoriciens de la crise épidémique amènent à le constater, le sida est une construction du langage, un discours qui donne un point de vue erroné et stéréotypé de la condition et de l'expérience sidéennes et qui marginalise les gens atteints. Toutefois, à travers cette crise particulièrement, l'art s'impose comme moyen de déconstruire les préjugés transmis par le discours social sur le sida et comme solution pour parvenir à transmettre une vision authentique. Ainsi, en fictionnalisant ses expériences et celles de ses amis séropositifs dans une œuvre d'art, Larson tente de s'éloigner des discours dominants et de redonner une voix à ceux qui sont traités comme des « autres » et des « victimes ». Pour y arriver, il cherche d'une part à renverser certains préjugés et, d'autre part, il construit un univers fictionnel ancré dans une réalité sidéenne authentique. En outre, une partie des numéros discutés dans ce chapitre livre ce point de vue de manière unique. Par la suspension de l'illusion narrative, entre autres par les fréquentes adresses au public, les réflexions entamées lors des performances traversent les limites de la scène pour se rendre dans la salle. Cette pratique, qui rejoint le principe de distanciation brechtienne, diffère toutefois de celui-ci dans ses intentions en ce qu'elle cherche à inclure, à « impliquer » les spectateurs plutôt qu'à les déstabiliser. Ainsi, la pièce tente de créer une communauté de citoyens mieux informés pour contrer le pouvoir marginalisant d'un discours social stéréotypé.

## CHAPITRE II

### HYBRIDITÉ DE LA COMÉDIE MUSICALE *RENT*, POUR L'ÉDUCATION DU GRAND PUBLIC

*[Richard Wagner] defined music as the heart (rhythm) that reconnects the head (poetry) and the body (dance) with each other.*

Chiel Kattenbelt, *Theatre as the Art of the Performer and the Stage of Intermediality*

*[The] aim is to produce an alternate AIDS aesthetic, one that undermines the assumptions of mass culture while appropriating the terms of representation.*

Richard Goldstein, *The Implicated and the Immune: Response to AIDS in the Arts and Popular Culture*

#### 2.1 Intermédialité et interartialité

Plusieurs chercheurs ont tenté de théoriser le concept d'intermédialité en traitant d'aspects différents et en introduisant les nuances nécessaires à l'enrichissement et à la diversification des approches possibles. Dans les dernières années, la multiplication des angles pour appréhender ce concept a fait de l'intermédialité un véritable champ d'études. Désormais, certains livres se spécialisent et se concentrent sur un domaine artistique précis. Par exemple, l'ouvrage collectif *Intermediality in Theatre and Performance* discute de l'intermédialité dans les arts de la scène. Bien sûr, quelques auteurs y analysent la tendance récente, soit l'avènement de nouveaux médias sur la scène. Toutefois, d'autres se servent du concept pour revisiter et modifier notre perception initiale des arts de la scène. En ce sens, dans l'introduction du livre, Freda Chapple et Chiel Kattenbelt affirment : « *The first principle is that theatre is a hypermedium that incorporates all arts and media and is the*

*stage of intermediality*<sup>85</sup>. » Autrement dit, le théâtre y est considéré comme fondamentalement intermédial.

En fait, comme le mentionne Kattenbelt dans son propre article intitulé *Theatre as the Art of the Performer and the Stage of Intermediality*, on juge l'intermédialité comme intrinsèque au théâtre, de par la nature particulière de celui-ci comme art composite. Le théâtre est alors considéré comme « secondaire », en opposition aux arts dits autonomes ou primaires, comme la littérature. Toutefois, Jan Mukarovsky s'oppose à l'idée selon laquelle les arts primaires qui composent le théâtre conserveraient leur caractère autonome : « *as components of a theatre performance, the individual arts lost their autonomy, and became a new art*<sup>86</sup> ». Pour lui, la performance scénique représente davantage que la somme de ses parties : « *all the elements of performance contain an aspect of the whole in them because they are determined primarily within the coherence of their mutual relationships*<sup>87</sup> ».

En tant que « théâtre total<sup>88</sup> », la comédie musicale, quant à elle, apparaît d'autant plus essentiellement intermédiaire qu'elle inclut davantage de disciplines artistiques que le « simple » théâtre : « *Musical theatre is the most collaborative form in all the arts. To measure a work accurately means to weight the contributions of librettist, composer, lyricist, director, choreographer, actors, singers, dancers, and designers of scenery, costume, and lighting*<sup>89</sup>. » Ici, l'approche de Mukarovsky prend tout son sens. En fait, tous les spécialistes de la comédie musicale s'entendent pour dire que la réussite d'un tel type de performance repose majoritairement sur une collaboration harmonieuse entre les artistes et, ultimement, sur l'homogénéité des composantes. Pour Richard Kislán, chaque élément doit trouver sa place et remplir la fonction qu'on lui a attribuée, tout en s'effaçant suffisamment pour s'intégrer au produit final et servir le propos général de l'œuvre :

---

<sup>85</sup>Freda Chapple et Chiel Kattenbelt, « Key Issues in Intermediality in Theatre and Performance », dans Freda Chapple et Chiel Kattenbelt (dir.), *Intermediality in Theatre and Performance*, New York, Éditions Rodopi B.V., 2006, p. 20.

<sup>86</sup>Jan Mukarovsky cité par Chiel Kattenbelt, « Theatre as the Art of the Performer and the Stage of Intermediality », dans Freda Chapple et Chiel Kattenbelt (dir.), *ibid.*, p. 31.

<sup>87</sup>*Idem.*

<sup>88</sup>L'expression vient de Kislán, Kislán, *op. cit.*, p. 4.

<sup>89</sup>*Idem.*

*Fundamentally, musical theatre offers an intricate and colorful puzzle for the sense with each piece complete enough in its artistry to fulfill a prescribed function while subservient enough to submit to the assimilation necessary for the total effect of a work that in performance loses, as if by magic, the seams that separate the parts. An effective musical is always greater than the sum of its parts<sup>90</sup>.*

Bien que le terme « intermédialité » semble convenir pour mettre de l'avant la nature plurielle du théâtre et, plus spécifiquement, du théâtre musical, il apparaît trop restrictif. Plusieurs théoriciens considèrent les arts et les médias sur un même pied d'égalité lorsqu'ils évoquent le concept d'intermédialité. Cependant, les interventions relevées concernant spécifiquement le théâtre (musical ou non) se penchent davantage sur les arts qui s'intègrent dans la performance que sur les médias qui s'y trouvent. Dans ce cas, l'approche de Walter Moser, dans « "Puissance baroque" dans les nouveaux médias. À propos de *Prospero's Book* de Peter Greenaway », offre une alternative bienvenue. Avec sa capacité de distinguer l'art du média, Moser associe les techniques de Greenaway à ce qu'il nomme l'« interartialité ».

En étudiant les propos tenus par le cinéaste sur ses propres méthodes, Moser s'éloigne de l'intermédialité habituellement associée au travail de Greenaway. Effectivement, en évoquant la littérature et la peinture plutôt que de parler de livres ou de toiles, Greenaway insiste surtout sur les arts avec lesquels il travaille. Ainsi, pour Moser, une distinction s'impose : l'« interartialité » décrit les liens entre différents arts, tandis que « l'« intermédialité » articule [la] relation entre deux ou plusieurs médias<sup>91</sup> ». Pourtant, selon Moser, la confusion est tout à fait compréhensible en ce sens que « [t]out art est basé sur un ou plusieurs médias – le média fait partie des conditions d'existence de l'art<sup>92</sup> ». Pour les différencier, il souligne l'inéquation entre le média et l'art : « pour qu'il y ait art sont requis des critères et conditions qui ne s'appliquent pas au média, tels la qualité esthétique, le statut institutionnel, l'existence d'un champ artistique en général<sup>93</sup> ». L'analyse de Moser permet

---

<sup>90</sup>*Idem.*

<sup>91</sup>Walter Moser, « "Puissance baroque" dans les nouveaux médias. À propos de *Prospero's Books* de Peter Greenaway », *Cinémas : revue d'études cinématographiques/Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. 10, no 2-3 (printemps), 2000, p. 44.

<sup>92</sup>*Idem.*

<sup>93</sup>*Ibid*, p. 45.

donc de reconnaître la nuance existant entre l'art et le média et de mieux nommer les phénomènes présents au sein de la comédie musicale, plus particulièrement.

Une chose est sûre, que nous parlions d'intermédialité ou d'interartialité, les deux concepts sont liés par une notion d'entre-deux, de perméabilité entre les modes d'expression. Cette hybridité essentielle offre, par la mise en place d'un cadre non rigide, une multitude de possibilités, surtout en ce qui a trait à la transmission des discours et des réflexions :

*[The] intermedial is a space where the boundaries soften – and we are in-between and within a mixing of spaces, media, and realities. Thus, intermediality becomes a process of transformation of thoughts and processes where something different is formed through performance<sup>94</sup>.*

Autrement dit, la flexibilité de la forme permettrait de créer un espace où voir les choses différemment, par exemple la construction d'une vision authentique de l'« autre ».

Selon Daniel Castillo Durante, cité au premier chapitre, on tend généralement à ramener l'« autre » au même pour l'appréhender, le stéréotype étant une méthode efficace pour le circonscrire dans un schéma donné. Néanmoins, pour le comprendre, il faut absolument réhabiliter sa différence, et la littérature – ou l'art en un sens plus large – apparaît comme un outil efficace pour déconstruire les stéréotypes et permettre de dépeindre la véritable nature de l'« autre », incluant ses paradoxes et ses zones d'ombre. « Mais une littérature non pas de Même. Une littérature poreuse [...] en suspens au-dessus d'un seuil critique<sup>95</sup>. » Effectivement, en se positionnant hors des cadres prescrits, cette littérature pourrait fournir la souplesse nécessaire pour construire un univers sur mesure où l'« autre » peut exister – réfléchir, ressentir, s'exprimer – avec et malgré sa différence. De par sa nature essentiellement hybride, la comédie musicale apparaît alors comme étant, au même titre que cette littérature dite poreuse, un canevas idéal pour s'éloigner des discours dominants et apporter une nouvelle perspective sur l'« autre ». Par conséquent, il devient possible de croire que, dans le cas de Larson, c'est en fictionnalisant ses expériences dans une comédie musicale, une forme fondamentalement interartiale, qu'il parvient à créer un espace où

<sup>94</sup>Freda Chapple et Chiel Kattenbelt, *op. cit.*, p. 12.

<sup>95</sup>Daniel Castillo Durante, *op. cit.*, p. 69.



réfléchir aux conséquences de l'apparition du virus et, plus généralement, à la condition sidéenne.

## 2.2 *Bouleversement des rapports humains*

L'annonce du diagnostic de séropositivité altère radicalement le cours de la vie de celui qui la reçoit, principalement en ce qui concerne ses rapports aux autres. Elle provoque inévitablement une restructuration de ses relations interpersonnelles. Au-delà d'un rejet possible par ses proches, de ruptures familiales, amicales ou amoureuses, le séropositif voit l'élaboration de ses projets – surtout l'engagement dans une nouvelle relation amoureuse<sup>96</sup> – être contrecarrée, car chaque rencontre est influencée par la présence du syndrome, tant physiquement qu'émotionnellement. « [La séropositivité] entraîne le deuil d'une sexualité ouverte et tranquille, le risque de transmission du VIH imposant les précautions d'usage et donc une négociation avec l'autre<sup>97</sup> ». À chaque nouvelle rencontre, la PVAS se doit, par acquit de conscience, de révéler son état de santé et s'expose ainsi, encore une fois, au rejet. Pour certains, la présence du virus marque carrément la fin de toute vie sexuelle, car le sida incarne à leurs yeux la « mort de la sexualité, qui n'est plus jamais pareille parce que, même si on se protège, il y a toujours cette angoisse d'être "dangereux"<sup>98</sup> ». En fait, pour la personne infectée, les rapports humains post-sida semblent grandement influencés par la peur : peur du rejet, peur de contaminer l'autre ou peur de le faire souffrir. D'ailleurs, cette souffrance dont le séropositif veut protéger l'autre ne concerne pas uniquement les répercussions possibles de la maladie sur son corps, elle inclut aussi la souffrance liée à l'éventuel deuil. Le deuil en lien avec le sida est reconnu pour être dur, voire traumatisant, car il n'arrive pas dans le cours habituel des choses – il atteint une jeunesse invincible, intouchable<sup>99</sup>. La PVAS accepte donc difficilement de l'imposer à l'autre.

---

<sup>96</sup>David Le Breton, *op. cit.*, p. 38.

<sup>97</sup>*Ibid.*, p. 38.

<sup>98</sup>Chantal Saint-Jarre, *Du sida. L'anticipation imaginaire de la mort et sa mise en discours*, Paris, Denoël, 1994, p. 218.

<sup>99</sup>Michel Hanus, *op. cit.*, p. 31-36.

Deux numéros de *Rent* portent principalement sur le bouleversement des rapports humains à l'ère du sida. *I Should Tell You* permet de saisir parfaitement les craintes générées par l'engagement, tandis que *Contact* insiste davantage sur la transformation de la sexualité. Dans les deux cas, l'interartialité participe grandement à la transmission des réflexions et des émotions liées à la condition sidéenne. Pour y parvenir, les deux chansons conjuguent des éléments de la littérature, du théâtre, de la musique et de la danse.

### 2.2.1 *I Should Tell You*

*I Should Tell You* marque les débuts officiels de l'histoire d'amour entre Roger et Mimi. Ayant jusqu'ici refusé les avances de la jeune femme, celui-ci met de côté certaines réticences et accepte enfin de tenter l'expérience après avoir appris la séropositivité de Mimi à la fin de la première partie de *La Vie Bohème*<sup>100</sup>. Dès lors, la peur de transmettre le virus n'a plus lieu d'être. Toutefois, il subsiste un questionnement sur la pertinence de se lancer dans une relation amoureuse sous la menace d'une mort imminente, l'attachement sous-entendant une future souffrance liée à la perte. Ici, l'interartialité joue un rôle clé, car tous les éléments du numéro convergent de manière à exprimer les incertitudes et les hésitations ressenties par les deux personnages à l'aube de leur relation : « *I Should Tell You [...] was so mysterious, and scary, and weighty. [Larson] really captured the delicatness of falling in love when you're scared to do it*<sup>101</sup>. »

Suivant directement la révélation de la séropositivité de Mimi dans la trame narrative, la chanson *I Should Tell You*, par son titre, sous-entend que le temps des révélations est venu. Dès le début de la chanson, Roger tente d'expliquer le malaise qu'il a ressenti jusqu'à présent au contact de Mimi, le comportement farouche qu'il a adopté en réponse à ses avances, bref, ce qui l'empêche d'aller de l'avant : « *I should tell you I'm disaster / I forget how to begin it* » (R.80). Roger est hanté par son passé. Il se sent incapable de s'engager dans une nouvelle histoire d'amour, car sa dernière relation s'est terminée par l'annonce de sa séropositivité et le suicide de sa compagne. En s'exprimant ainsi, il fait donc référence au poids de ce passé qui brouille son jugement et entrave ses sentiments. Il ne se souvient plus comment séduire

<sup>100</sup>Cette chanson précède immédiatement *I Should Tell You*.

<sup>101</sup>Jeffrey Schwarz, *No Day But Today: The Story of « Rent »*, USA, 2006, 28:05.

(en l'occurrence Mimi), car la douleur de ses deuils – la perte de sa compagne et le deuil de sa propre vie désormais chamboulée par la présence du virus – l'avait incité à renoncer définitivement à l'amour. À la suite de cet aveu, Mimi tente de le rassurer : « *Let's just make this part go faster / I have yet – to be in it* » (R.80). Il n'a pas besoin de la séduire, elle est déjà amoureuse de lui, l'impatience qu'elle exprime en fait foi.

Puis, avec une certaine gêne, Mimi avoue, de son côté, le stratagème dont elle a usé lors de leur première rencontre, dans le numéro *Light My Candle* : « *I should tell I blew the candle out / Just to get back in* » (R.81). Mimi y avait prétexté que sa chandelle s'était éteinte, mais, en fait, elle l'avait elle-même éteinte dans l'espoir de revoir Roger et de faire plus ample connaissance avec lui. Ainsi, elle lui confie son attirance immédiate envers lui. Elle se rend totalement vulnérable. Or, Roger la rassure à son tour. Elle n'a pas à se sentir mal à l'aise de son stratagème, ni de ses sentiments à son égard. Cette rencontre a été bénéfique pour lui. Sans qu'il le réalise sur le moment, Mimi a réveillé quelque chose en lui, elle l'a troublé : « *I'd forgotten how to smile / Until your candle burned my skin* » (R.81).

Malgré ces quelques confidences, au contraire d'Angel et Collins qui s'étaient lancés corps et âme dans leur nouvelle relation par l'entremise de la « *Charm song* » *I'll Cover You*, Mimi et Roger ne s'abandonnent pas complètement aux sentiments qu'ils ressentent l'un pour l'autre. Ils avancent à pas craintifs dans leur histoire d'amour naissante, évoquant à tour de rôle leurs craintes. En fait, les paroles de la chanson oscillent entre l'espoir et le découragement. Alors que le couple semble vouloir s'engager en chantant : « *Well, here we go* » (R.81), Mimi interrompt immédiatement leur lancée et exprime sa peur : « *Oh no* » (R.81). Toutefois, Roger tente de repousser ses doutes, de la reconforter, en lui montrant qu'il comprend ce qu'elle ressent, tout en l'incitant à ne pas renoncer à leur histoire pour autant : « *I know – this something is / Here goes –* » (R.81). Rassurée, Mimi accepte l'invitation de Roger : « *Here goes* » (R.81). Un peu plus loin, ce sera au tour de Roger d'hésiter et à celui de Mimi de lui redonner confiance.

Au-delà des tergiversations de Mimi et de Roger qui s'expriment selon un schéma « questionnement – reconfort », le texte lui-même sous-entend l'incertitude. Afin que les paroles transmettent fidèlement les sentiments contradictoires des personnages, Larson



recourt à la figure rhétorique de la réticence. Ainsi, comme le montre l'échange entre les amoureux, plusieurs phrases sont laissées en suspens : « *This something is* », « *It's starting to* » ou « *Now we* » (R.81-82), sans compter, au début de la chanson, les nombreux « *I should tell you* » qui ne sont pas suivis d'une confidence. Avec ses silences, ce dialogue à demi-mot parvient à transmettre la délicatesse de la situation dans laquelle se trouvent Mimi et Roger. Par ailleurs, la présence de nombreux pronoms interrogatifs utilisés de manière indirecte contribue au climat d'instabilité : « *Who knows where – Who goes there – Who knows* » (R.82). Personne ne peut savoir où cette relation va les mener. En fait, même au moment où Mimi et Roger semblent confiants, l'évocation d'un symbole ambivalent tel que le feu rappelle la précarité de leur relation : « *Trusting desire – Starting to learn / Walking through fire without a burn* » (R.82). Malgré qu'ils aient bon espoir de ne pas « se brûler », un risque subsiste. D'ailleurs, les deux phrases suivantes communiquent parfaitement la présence conjointe des sentiments amoureux et des doutes : « *Clinging – A shoulder, a leap begins / Stinging and older, asleep on pins* » (R.82). Par la métaphore, Larson capture l'essence de cette nouvelle histoire. L'image du saut dans le vide et celle d'un lit d'épines se rapportent adéquatement à leur avenir incertain : un seul faux mouvement suffirait à tout faire basculer.

En outre, par le concours de certaines composantes du théâtre et de la danse, Larson vient à nouveau souligner les sentiments paradoxaux ressentis par les personnages. La mise en scène et le jeu des acteurs expriment tantôt l'espoir, tantôt la peur. Ainsi, ils marquent avec justesse les débuts hésitants de cet amour inconstant. Au départ, Mimi et Roger sont assis l'un à côté de l'autre sur une table, mais avec une certaine distance entre eux. Ils s'échangent quelques coups d'œil timides. Puis, pendant qu'ils se font des confidences concernant leur première rencontre, ils se tournent l'un vers l'autre et se rapprochent progressivement. On remarque alors qu'un climat de confiance s'installe entre eux, mais que cette confiance demeure fragile.

À partir de ce moment, ils tentent quelques rapprochements physiques sans conviction. Ici, on constate l'influence de la danse sur la mise en scène, car les mouvements s'apparentent à une chorégraphie. Au premier « *Here we go* », ils tendent chacun une main vers l'autre, qu'ils retirent ensuite vivement avant de se toucher, comme s'ils avaient peur de se brûler. Quelques instants plus tard, Mimi s'avance dans le but avoué d'embrasser Roger.

Mais au moment même où elle exprime son hésitation en chantant : « *Oh no* », elle recule, sans avoir atteint son but. Roger lui montre alors qu'il partage ses craintes et ses incertitudes (« *I know* »). Il lui offre sa main et lui annonce sa volonté de s'investir : « *Here goes* ». Convaincue, Mimi prend la main offerte et reprend les paroles de Roger. De plus en plus préparés à surmonter leurs peurs et à faire confiance à l'avenir, les amoureux joignent l'autre main. Dès lors, leurs mouvements gagnent en assurance. Le couple poursuit les rapprochements. Ils se lèvent et s'élancent l'un vers l'autre. Avec une confiance qui s'installe de manière plus convaincante (« *Trusting desire, starting to learn* »), leurs corps se touchent enfin. Ils s'enlacent et se lancent doucement à la découverte du corps de l'autre par de légères caresses.

Cependant, ils ne s'abandonnent pas encore complètement à leur amour, comme le montrent leurs froncements de sourcils et la maladresse de leurs gestes. De plus, lorsque Mimi tente d'entraîner Roger vers la sortie du café (« *Now we* »), il se dégage de son emprise et verbalise à son tour son hésitation (« *Oh no* »). Cette fois, c'est Mimi qui doit rassurer Roger (« *I know* »). Le réconfort de Mimi semble porter fruit, car, lorsqu'il répète « *Oh no* », il le fait avec beaucoup moins de conviction. Il accepte désormais les caresses de Mimi et la laisse lui reprendre les mains. Puis, prudemment, un pas à la fois, Mimi l'entraîne vers la sortie (« *Here goes* »). Plus les amoureux s'en approchent, plus ils reprennent espoir en la possibilité d'une relation sérieuse (« *Here goes* »). À la fin du numéro, Roger prend leurs manteaux des mains de Mark et entraîne enfin Mimi à l'extérieur. Main dans la main, ils sont maintenant prêts à affronter leur avenir commun, peu importe ce qu'il leur réserve : « *Here goes* ».

À l'instar des autres composantes artistiques présentes dans le numéro, la musique parvient, à son tour, à exprimer la complexité des émotions ressenties. La diversité et l'intensité des affects sont même annoncées avant le début du numéro. À la fin de la première partie de *La Vie Bohème*, lorsque Roger apprend que Mimi est séropositive, le passage du mode majeur au mode mineur évoque la transition entre l'espoir d'une relation possible et la tension suscitée par les sentiments paradoxaux. Puis, le retour au mode majeur s'accorde à la viabilité de leur histoire malgré la peur.



Dès les premiers instants de *I Should Tell You*, le malaise des personnages est reflété dans la musique. Avant qu'ils ne se mettent à chanter, on entend une mélodie à la guitare jouée *senza tempo*, c'est-à-dire qu'elle ne suit pas une pulsation établie. En outre, cet air est construit selon un schéma « question – réponse ». Or, lorsque la mélodie est répétée, le repère harmonique est brouillé par une modulation. Si l'absence de repères rythmiques déstabilise déjà l'auditeur, la déconstruction immédiate du motif harmonique déjoue d'autant plus ses attentes et entraîne un certain malaise.

Pour le reste du numéro, Larson conjugue aussi les effets de rythme et d'harmonie pour souligner, entre autres choses, l'inconfort que provoquent de telles émotions contradictoires à l'aube d'une relation nouvelle. Si l'on exclut l'introduction jouée à la guitare, cette chanson se divise en trois grandes parties : hésitation et effet d'étrangeté, regain de confiance et espoir, acceptation de l'amour et de la peur. D'abord, pour les vingt-quatre premières mesures, constituées d'un motif musical de douze mesures répété deux fois, les déconstructions rythmiques et harmoniques alternent pour déstabiliser l'auditeur. Ainsi, pendant les huit premières mesures chantées, le rythme de valse est interrompu par un rythme en quatre temps à la deuxième et à la sixième mesure. Lors des quatre mesures suivantes, le rythme de valse est conservé, mais les accords utilisés dans l'harmonie sont enrichis. Larson utilise des accords neuvièmes qui, par leur construction harmonique, laissent entendre des tensions entre certaines notes. À ce moment de la chanson, tout est mis en place pour que l'auditeur éprouve le malaise de Mimi et Roger. Il ne peut se laisser bercer par la valse, ni profiter du réconfort d'harmonies simples. La musique s'emploie à lui faire ressentir les difficultés d'un engagement amoureux dans le contexte d'instabilité que provoque l'apparition du sida.

Dans la deuxième partie de la chanson, le rythme, désormais stabilisé, est marqué par l'entrée de la batterie. Les harmonies, quant à elles, sont simplifiées. Plutôt que des accords neuvièmes, Larson utilise des accords septièmes et des accords mineurs. Ainsi, la complexité de l'histoire d'amour entre Roger et Mimi demeure perceptible, mais on sent aussi poindre l'espoir. D'ailleurs, la seule partie de la chanson en mode majeur se trouve à la fin de ce segment et apporte son lot de réconfort (« *Trusting desire, starting to learn* »). À l'image de la confiance qui s'accroît entre les amoureux, ce passage est précédé d'une subtile

progression d'accords qui culmine par une montée fulgurante au piano. Dès lors, on s'approche davantage de l'optimisme de la « *Charm song* ». L'auditeur est invité à croire que la relation entre les deux personnages est non seulement possible, mais aussi bénéfique. Mais cet instant de plénitude est de courte durée. Après seulement huit mesures en mode majeur, on enchaîne avec un retour à des arrangements plus complexes, donc plus sombres, pour les huit mesures suivantes (« *Clinging – A shoulder, a leap begins / Stinging and older, asleep on pins* »). Or, en conservant le même type d'orchestration que lors du passage précédent, constitué d'accords simples, la table est mise pour une dernière partie de la chanson où s'amalgament amour et peur.

Pour clore *I Should Tell You*, Larson évoque de nouveau une impression d'hésitation en interrompant le rythme de la batterie. Cet effet d'incertitude, créé par l'absence d'un instrument marquant le rythme, rappelle la première partie de la chanson, mais il est contrebalancé cette fois par le fait que le tempo est maintenu malgré tout, comme lors du deuxième segment. De plus, le compositeur continue d'appuyer la mélodie à l'aide d'accords mineurs et septièmes, sans y ajouter d'éléments nouveaux. L'auditeur reste plongé dans un contexte mélodique qui lui est désormais familier, tandis que celui-ci est soutenu par une harmonie qui évoque des émotions complexes. En fait, on comprend que, peu importe le temps que les personnages consacrent à leurs tergiversations, la relation ne se simplifiera pas. Ils doivent apprivoiser la complexité de leur situation. Conséquemment, en répétant le thème de l'introduction en conclusion de la chanson, Larson montre l'acceptation de sentiments contradictoires par les deux personnages et leur volonté de vivre leur histoire malgré la peur d'une possible souffrance. Cette fois, la modulation perd son effet d'étrangeté, car elle a été contextualisée par la construction harmonique de la chanson. Désormais, elle traduit davantage l'élan amoureux, le frisson ressenti par le « lâcher-prise » dont font preuve Mimi et Roger au moment où ils se lancent : « *Here goes* ».

### 2.2.2 *Contact*

Précédant *I'll Cover You (Reprise)*, numéro sur les funérailles d'Angel, *Contact* met en scène la mort de celui-ci. Ce numéro, puissant et évocateur, dresse le portrait d'une mort aux allures à la fois inquiétantes et sensuelles, en plus de métaphoriser le lien entre l'amour – plus particulièrement l'amour physique –, la vie et la mort. Larson y saisit parfaitement

l'ambiguïté du virus en ce qu'il affecte spécifiquement notre rapport physique avec l'autre, qu'on soit atteint ou non : « [Le sida] empoisonne l'existence dans les lieux même d'effusion : l'amour, le désir, au sein même des substances qui symbolisaient le bouillonnement de la vie : les sécrétions sexuelles, le sang. Les matières de vie se muent en matières de mort<sup>102</sup>. » Ici, Larson évoque le paradoxe qui entoure la sexualité à travers différentes composantes artistiques. Le numéro ne dure que deux minutes, mais il demeure, par cette accumulation et cette simultanéité spécifique de procédés artistiques, un des plus intenses de toute la pièce.

*Contact* se divise en trois parties. Au début du numéro, les lumières s'éteignent. Quelques secondes plus tard, alors que le clavier amorce une mélodie nerveuse et rythmée, un éclairage faible aux teintes de vert et d'orangé est projeté du côté cour de la scène. Comme l'expliquent les indications fournies dans le livret de la pièce, « *[a]s the music begins, a group of dancers start a sensual life-and-death dance, while a group of actors gather around a table center stage to speak words of passion which punctuate the dancing.* » (R.111) Même si les acteurs ne dansent pas, ils bougent tout de même au rythme de la musique et se touchent mutuellement, en cadence avec les paroles qu'ils scandent. Parallèlement à toute cette agitation, les accents de la grosse caisse, en *ostinato*, c'est-à-dire en marge du rythme principal, résonnent tels des battements de cœur.

Après un moment, les acteurs chantant autour de la table centrale se couvrent d'un drap blanc et continuent à bouger au rythme de la musique. Ils accentuent d'ailleurs leurs mouvements de manière à ce que le drap ondule continuellement autour d'eux. Le rythme assuré par la grosse caisse s'accélère alors graduellement jusqu'à s'intégrer complètement à la rythmique dominante de la chanson. Pendant ce temps, les danseurs poursuivent avec ardeur leur chorégraphie sensuelle, voire sexuelle.

Au milieu du numéro, Angel est mis en vedette. Tandis que le rythme de la musique est doublé, les voix se taisent, et les danseurs s'immobilisent. Les seuls mouvements encore présents sur scène sont donc ceux du drap qui ondoie sous l'action des acteurs. À partir de cette variation rythmique, Angel se dégage du drap qui le couvrait également et se lève

---

<sup>102</sup>David Le Breton, *op. cit.*, p. 37.

lentement, ondulant à la manière d'un serpent. Une fois debout, il se met à danser sauvagement. Ses mouvements sont amples et intenses. Les bras du personnage se tendent parfois comme s'il cherchait à agripper quelqu'un; d'autres fois, Angel les colle sur son corps et se caresse. Dès lors, l'éclairage est modifié. Les faibles teintes d'orangé et de vert sont estompées au profit d'un unique projecteur qui diffuse une puissante lumière blanche derrière Angel. Toute l'attention étant ainsi dirigée vers lui, il entame un solo. Après quelques paroles, une guitare se joint à un cri poussé par Angel, suivant les variations de sa voix. Puis, comme l'indique le livret, « [t]he music dies as Angel vanishes. » (R.114)

À la fin du numéro, tous les effets s'estompent jusqu'à s'effacer complètement. Alors qu'Angel disparaît et que la musique cesse, le drap blanc s'immobilise enfin, et l'éclairage changeant modifie la scène à nouveau. Le projecteur blanc s'éteint pour laisser place à un éclairage ambiant d'une teinte légèrement chaude. Lorsque les autres acteurs se remettent à chanter, ils ne sont accompagnés cette fois que de la section rythmique de la musique. Le rythme de la grosse caisse en *ostinato* est repris. Elle suit la même cadence qu'au début du numéro. Simultanément, deux des cinq danseurs reprennent leurs pas de danse, mais leurs mouvements sont beaucoup moins fluides et sensuels qu'avant l'interruption. Puis, juste avant que les acteurs ne se dégagent du drap et que l'éclairage ne devienne bleuté, ils terminent leur chorégraphie étendus sur le sol. Une fois le drap ramassé et les danseurs immobilisés, les percussions et la grosse caisse cessent. Seule une cloche à vache ponctue les phrases restantes. En outre, chaque fois qu'un personnage prononce sa dernière réplique, il quitte la table centrale au son de cette cloche. Les acteurs terminent donc le numéro en se dispersant sur scène. À la fin, seul Collins est assis sur la table, déconfit.

Comme le montre cette description sommaire de *Contact*, l'interartialité occupe encore ici une place déterminante. En effet, l'accumulation – et parfois la simultanéité – des composantes artistiques met en évidence la transformation de la sexualité post-sida, dont son rapport paradoxal à la vie (à la jouissance) et à la mort. Déjà, en portant une attention particulière aux paroles de la chanson, on peut y discerner les émotions contradictoires ressenties par les personnages par rapport à l'amour physique. Dès le début, les répétitions jouent un rôle clé dans l'indifférenciation entre le plaisir et la peur qu'entraîne désormais une relation sexuelle. Les supplications dans la montée du désir oscillent entre « s'arrêter » et

« ne surtout pas s'arrêter » : « *Please don't stop please / Please don't stop stop / Stop stop stop don't / Please please please please* » (R.111). La répétition des mots et leur scansion contribuent à semer la confusion et à rendre les deux demandes possibles simultanément. En outre, l'utilisation de termes connotant la chaleur et la couleur rouge, laquelle rappelle autant la passion que le danger, introduit la figure ambivalente du feu : « *the most complex conflation of birth and death in the one image*<sup>103</sup> ». D'ailleurs, un peu plus loin, les personnages l'invoquent littéralement : « *Fire fire burn, burn yes!* » (R.113) La brûlure, qui devrait être une sensation désagréable, est recherchée, même appréciée. Ici, le feu évoque autant la passion ardente vécue lors de l'étreinte que le danger de « se brûler » au contact de l'autre. Dans cette ère post-sida, avoir une relation sexuelle, c'est aussi jouer avec le feu.

Malgré l'ambivalence présente, le début de *Contact* insiste particulièrement sur le plaisir ressenti lors d'une relation sexuelle, contrairement au reste du numéro. En fait, il se produit une sorte de gradation. D'abord, le sexe reste tout de même attrayant, même s'il revêt une aura de danger. À la limite, ce danger en soi peut sembler excitant. Ainsi, certaines interventions dénotent le désir d'en vouloir toujours plus à l'approche de la jouissance : « *Harder! / Faster! / Wetter! / [...] / More!* » (R.112-113) Par ailleurs, les insultes que profèrent les personnages semblent être prononcées dans le but de faire monter le désir : « *Bastard! / You whore! / You cannibal! / [...] / You animal!* » (R.113) Ensuite, lorsqu'Angel entame son solo, le plaisir et la mort sont mis sur un pied d'égalité. Dans une espèce de délire agonisant, Angel répète : « *Take me* », une phrase qui sous-entend une adresse à la fois à la mort et à l'autre en vertu d'un désir insoutenable. Enfin, à la suite de la disparition d'Angel, après sa dernière réplique, tout plaisir s'efface pour laisser place aux désagréments et aux conséquences funestes de la relation sexuelle : « *It was bad for me, was it bad for you?* » (R.115) La frustration ressentie se traduit même par une rupture pour le couple de Mimi et de Roger ainsi que pour celui de Maureen et de Joanne : « *It's over [x4]* » (R.115). Ce moment marque aussi la fin de la relation de Collins et d'Angel, ce dernier étant mort (« *It's over* »).

Les jeux de lumière permettent eux aussi d'illustrer le paradoxe contenu dans l'expérience sexuelle. Au début, le faible éclairage fournit une ambiance tamisée propice aux

---

<sup>103</sup>Judith Sebesta, *op. cit.*, p. 435.



rapprochements physiques. Or, la teinte d'un mélange d'orangé et de vert crée un effet glauque et inquiétant. Sous le couvert de cette quasi-obscurité, l'identité véritable et, surtout, l'état de santé de l'autre restent inconnus. Au milieu du numéro, le puissant projecteur blanc placé derrière Angel évoque ce tunnel de lumière vive qu'est censée voir une personne après la mort. À la fin, un éclairage complet élimine toute trace d'intimité et de secret. Les conséquences réelles liées au sexe, comme les maladies et, surtout, la mort provoquées par le virus, sont mises au jour. Par ailleurs, le passage à un éclairage d'une teinte bleutée fait écho à la froideur, autant celle qui caractérise les ruptures entre les êtres que celle que l'on associe à la mort. Il évoque aussi un monde sans le rayonnement d'Angel.

La musique, quant à elle, contient, par l'action de la grosse caisse, autant le schéma de la jouissance que les signes de la mort. D'abord, le rythme de la grosse caisse en *ostinato*, puis sa progression pour joindre le rythme dominant, donnent l'impression d'une fréquence cardiaque qui augmente à mesure que le numéro avance, comme les battements de cœur qui s'accélèrent pendant une relation sexuelle. Puis, à la fin, lorsque les autres personnages se remettent à chanter, la grosse caisse reprend sa cadence de départ. Une fois l'étreinte terminée, le cœur retrouve son rythme initial. Enfin, peu après la disparition d'Angel et peu avant la confirmation de sa mort par Collins, la grosse caisse cesse. Le cœur a arrêté de battre définitivement.

Sur le plan de la danse, la chorégraphie montre des couples hétéroclites qui se forment, se défont et se reforment selon des agencements variés : des couples homme/femme, homme/homme et même des trios composés d'une femme avec deux hommes ou de deux femmes avec un homme. La sensualité et la lascivité des mouvements font explicitement allusion à des relations sexuelles. Par contre, le fait que ce soit les cinq mêmes danseurs qui s'échangent des faveurs sous-tend une menace. En mettant en scène un danseur partageant son intimité avec quatre autres danseurs, la chorégraphie permet clairement d'illustrer la propagation épidémique du virus. En outre, la promiscuité étant désormais synonyme de danger, on ne peut qu'anticiper les conséquences funestes de tels choix. Par conséquent, lorsque deux des danseurs sont étendus sur scène à la fin du numéro, il est difficile d'envisager un autre scénario que leur mort.

Pris séparément, les différents éléments du numéro expriment déjà le paradoxe inhérent à la sexualité, symbole autant de plaisir et de vie que de souffrance et de mort. Or, lorsqu'ils se conjuguent, ils introduisent parfois de nouvelles perspectives pour appuyer les réflexions au cœur du numéro. Ainsi, les ondulations du drap blanc avec lequel les acteurs se sont couverts représentent une orgie, mais ce n'est que grâce à l'éclairage et aux ombrages qu'il provoque que cette fête sexuelle adopte des allures inquiétantes et malsaines. Pendant le solo d'Angel, l'appui de la guitare vient épouser et intensifier le délire du personnage avec sa cascade de notes et ses sons stridents. La relation plus générale entre la musique, les paroles et la danse ajoute, elle aussi, aux propos de *Contact*. Le rythme suit et ponctue le chant des personnages. Les paroles chantées de manière saccadée, en accord avec la musique, rappellent l'essoufflement provoqué par la relation sexuelle, elle-même illustrée par la chorégraphie. D'ailleurs, les mots choisis pourraient tout à fait décrire les mouvements de la danse, et inversement.

### 2.3 Interartialité fondamentale du genre et didactisme

*What [the theatre] can do best, perhaps, in the long term, is teach us the processes we are likely to go through: not make us cry, but show us the how and the why of crying.*

Michael Feingold, « Introduction »  
dans *The Way We Live Now: American Plays and the AIDS Crisis*

La scène commença d'exercer une action pédagogique.

Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre 1*

En choisissant ce genre fondamentalement hybride pour dépeindre ses expériences et celles de ses amis, Larson se rapproche encore de Brecht, de sa conception du théâtre et de ses fonctions. Déjà, en favorisant une écoute active du public par la présence de certains procédés de distanciation (par exemple dans *Will I? Another Day, Seasons of Love*), Larson

rejoignait les théories de Brecht et parvenait à « impliquer » les spectateurs. Or, ultimement, la distanciation brechtienne vise, au-delà d'une simple réflexion, l'éducation du public :

[Loin] de rendre passif le récepteur de son œuvre, [...] d'en faire un consommateur d'images et de mots sans conséquence, d'anesthésier ainsi sa conscience, le dramaturge cherchera, au contraire, à le faire participer pleinement dans un processus aussi bien artistique, didactique que critique, et à faire naître en lui le plaisir que peut entraîner une telle démarche de conscientisation<sup>104</sup>.

Autrement dit, pour Brecht, le théâtre doit remplir une mission pédagogique. Pour y parvenir, outre la déconstruction de l'illusion narrative qui participe avant tout à créer un climat propice à la réflexion, certains outils – comme les métaphores, grâce aux images qu'elles évoquent – permettent aux spectateurs d'assimiler plus facilement le contenu de la pièce.

L'interartialité de la comédie musicale pallie elle aussi les éventuels manques du texte. Effectivement, la rapidité avec laquelle s'enchaînent les paroles se solde parfois par une perte d'information. Bien que certains procédés mnémotechniques, telle la reprise, s'avèrent utiles, on ne peut toujours répéter les mêmes mots, ni s'arrêter pour expliquer. Les artifices du théâtre, de la musique et de la danse permettent, entre autres, d'assurer une compréhension approfondie de l'histoire. De plus, la comédie musicale, en tant qu'art populaire, attire le grand public, c'est-à-dire des spectateurs qui ne correspondent pas tous à des « lecteurs modèles<sup>105</sup> ». Par conséquent, la transmission des mêmes émotions et réflexions à travers différentes composantes artistiques s'avère efficace pour assurer l'assimilation du contenu sémantique par tous.

Dans les cas de *I Should Tell You* et de *Contact*, l'interartialité agit au-delà de la simple compréhension du propos, elle enrichit les prémisses liées à la réorganisation des rapports humains imposée par l'arrivée du sida et assure une fonction didactique. Dans *I Should Tell You*, les paroles, les gestes (parfois chorégraphiés), la mise en scène et la musique transmettent la peur de l'engagement sous la menace d'une mort imminente. Dans ce cas, chaque élément réitère la même idée. En ce qui a trait à *Contact*, on retrouve aussi cet

<sup>104</sup> Alain-Michel Rocheleau, *op. cit.*, p. 93.

<sup>105</sup> Pour reprendre la célèbre théorie que développe Umberto Eco dans son œuvre *Lector in fabula*. Umberto Eco, *Lector in fabula = Le rôle du lecteur : ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Librairie générale française, coll. « Livre de poche », 1989, 314 p.

effet de répétition. Les paroles, la mise en scène, la musique, l'éclairage et la danse évoquent tous, séparément, le paradoxe de la sexualité post-sida (vie/plaisir – mort). Néanmoins, comme le montre l'analyse précédente, certains éléments doivent être conjugués pour atteindre leur plein potentiel signifiant. Cette complémentarité permet d'étudier sous une nouvelle perspective les éléments étudiés de manière séparée et apporte de la profondeur aux idées véhiculées par le numéro. Ainsi, la symbiose entre les arts présents dans *Contact* semble encore plus forte. Dans les deux cas, l'interartialité réussit à guider le public et à lui transmettre certaines idées clés, car la répétition d'un même contenu sémantique – qu'il soit véhiculé par une seule composante artistique ou par la combinaison de plusieurs – favorise la compréhension du public.

La récurrence d'un propos à l'intérieur d'un numéro, l'accentuation de certaines idées essentielles, ne sont pas sans rappeler Brecht :

Grâce à l'émission de certaines « maximes pratiques et riches des enseignements de la vie » (ETI, p. 62) – que les lecteurs et les spectateurs seront à même de décoder, Brecht saura inviter ces derniers à se conscientiser et à repérer, notamment, les mythes et les pièges que leur tend le plus souvent l'ordre établi<sup>106</sup>.

Les maximes représentent ce qu'il faut retenir de l'œuvre théâtrale, la « morale » de l'histoire. Si Brecht préconisait davantage l'étude que le contenu moral, il semblerait que ce dernier soit inévitable dans un contexte pédagogique<sup>107</sup>. L'avantage des maximes est qu'elles sont faciles à saisir et à se remémorer. Nécessairement, en cherchant à modifier la perception du public par rapport au syndrome et aux PVAS par le témoignage de ses expériences et de celles de ses amis, Larson n'échappe pas aux maximes et à leur côté – à défaut d'un meilleur terme – « moralisateur ».

Avec *Contact*, Larson tente de mettre en lumière les changements qu'entraîne le sida sur la sexualité de tous, séropositifs et séronégatifs. Il faut comprendre que l'apparition du virus a transformé à jamais certaines réalités. Désormais, « en disant "désir", [le séropositif] traduit l'indicible de mourir physiquement d'amour, de mourir du plaisir donné et reçu, de ne pouvoir se livrer sans précaution à la tendresse d'un autre sans mettre son existence en

<sup>106</sup>Alain-Michel Rocheleau, *op. cit.*, p. 106-107.

<sup>107</sup>Bertolt Brecht, *op. cit.*, p. 266-267.



danger<sup>108</sup> ». Tous doivent être conscients des possibles conséquences funestes d'une sexualité insouciant et modifier certains comportements à risque s'ils ne veulent pas en mourir. La promiscuité et la multiplication des partenaires encouragées durant l'époque de la libération sexuelle sont désormais à proscrire. Les expériences à caractère libidinal jadis associées à la volupté revêtent maintenant une aura de danger. Il faut se rappeler que « la sexualité se transforme en une chaîne sans fin qui relie à son insu chaque partenaire au même individu<sup>109</sup> ». Toutefois, cette conscientisation par rapport aux dangers auxquels s'expose la personne qui s'engage dans des rapprochements physiques ne démontre pas qu'il faille renoncer à tout contact humain.

Au contraire, malgré cette forte mise en garde, Larson insiste à plusieurs reprises sur l'importance de l'amour, par exemple au moyen des numéros *Another Day*, *Life Support* et *Seasons of Love*. Il y prône autant la compassion envers les PVAS que l'engagement émotionnel des PVAS envers les autres, mais aussi envers leur propre vie; une manière de contrer, d'une part, les ruptures et le rejet à l'annonce de la séropositivité, et, d'autre part, un désinvestissement général caractéristique du prédeuil. Dans *I Should Tell You*, il poursuit dans le même esprit : l'amour triomphe malgré la peur. Tout au long de la pièce, le personnage de Roger sert de cobaye pour illustrer qu'il faut laisser une place à l'amour dans sa vie, peu importe son sort. C'est notamment durant cette chanson que son attitude change et qu'il accepte enfin l'amour. La suite de la pièce confirmera son choix, car son ambition ultime, soit la chanson qu'il souhaite composer avant de mourir, ne se réalisera que par l'intermédiaire des sentiments qu'il s'est donné le droit d'éprouver pour Mimi.

Au-delà de la répétition des éléments qui favorise l'assimilation des réflexions essentielles de l'œuvre, l'interartialité contribue à créer un espace de perception et de sensation, espace où tous les sens sont mis à profit : « *Total theater pursues extraordinary objectives through a total assault on the senses, opening up to the audience the grandest avenues of sound, color, and movement*<sup>110</sup>. » L'interartialité passe par les émotions et les sensations pour que le public intègre les contenus sémantiques proposés dans les numéros.

<sup>108</sup>David Le Breton, *op. cit.*, p. 37.

<sup>109</sup>*Ibid.*, p. 38.

<sup>110</sup>Richard Kislán, *op. cit.*, p. 4.



Ainsi assailli par les différentes composantes artistiques, le public n'a d'autre choix que de recevoir les expériences, les émotions et le contenu moral dont l'œuvre témoigne. Elle rend la compréhension intuitive, liée à une appréciation esthétique. D'ailleurs, en transmettant le « message » par toutes les portes sensorielles possibles, elle s'assure que le spectateur puisse saisir au moins une version du message. Par exemple, le spectateur plus sensible aux mouvements ressentira l'incertitude et le danger d'un rapprochement dans la danse sensuelle de *Contact* ou dans le langage corporel de Mimi et de Roger dans *I Should Tell You*, tandis que celui qui se sent davantage interpellé par la musique décèlera les bouleversements du rapport à l'autre à travers les arrangements mélodiques et rythmiques de chacune des chansons.

#### 2.4 Opéra, concert rock et comédie musicale : principes de remédiation

À ses premiers balbutiements, le genre de la comédie musicale calque plusieurs caractéristiques de l'opéra, notamment ses histoires tragiques entièrement chantées. Puis, il se détache peu à peu de l'art lyrique et se forge une identité propre. Il mêle dialogues et portions chantées, délaissant les ballets d'entre scènes pour intégrer davantage les chorégraphies à l'intrigue. La comédie musicale se singularise aussi par son utilisation de musiques dites populaires, tels le jazz et le ragtime<sup>111</sup>. Ainsi, elle ne s'adresse pas uniquement à l'élite de la société, elle rejoint aussi le grand public. En fait, plus la comédie musicale se modernise, plus elle s'impose comme art populaire.

Par son adaptation du célèbre opéra *La Bohème* de Puccini, Larson ramène certaines conventions opératiques disparues du genre pour les intégrer à sa comédie musicale. Outre la trame narrative qu'il a réutilisée et revitalisée, il reprend quelques arrangements musicaux de l'œuvre originale, par exemple le fameux air lyrique *Musetta's Waltz*, mais il conserve surtout son effet de narration en tableaux et délaisse les dialogues au profit du récitatif. Toutefois, il refuse de se laisser trop influencer par le genre privilégié par Puccini et

---

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 11-17.

maintient certaines conventions clés de la comédie musicale, au prix d'une grande entorse au récit original :

*It is also significant that the musical diverges from its source at the conclusion. Whereas La Bohème ends when the consumptive Mimi dies [...], Rent features an ending more befitting its traditionally upbeat genre. The HIV-positive Mimi [...] is miraculously revived<sup>112</sup>.*

Outre l'opéra de Puccini, une autre œuvre a influencé grandement, voire davantage, le travail de Larson, soit *Hair: The American Tribal Love-Rock Musical*. Larson s'est laissé inspirer par cet hymne à la génération hippie, surtout en ce qui concerne l'exploitation de sujets non conventionnels pour le genre. Elizabeth Wollman y réfère justement dans son ouvrage *The Theater Will Rock* : « *Like Hair, the musical attempts to provide a snapshot of a particular place and time, and tackles themes that would seem unapproachable by traditional musical theater standards, including AIDS<sup>113</sup>.* » On remarque aussi des similitudes entre les deux mises en scène. Influencée par les conventions du concert rock, chacune priorise une certaine transparence des procédés. Par conséquent, dès leur entrée dans la salle de théâtre, les spectateurs ont accès au décor de la scène, car les rideaux sont déjà levés. Ils peuvent aussi voir les déplacements des acteurs en coulisses, car celles-ci sont ouvertes. De plus, les acteurs utilisent peu d'accessoires et, parfois, un même objet assure plusieurs fonctions durant la pièce. Par exemple, dans *Rent*, les tables métalliques, servant à l'origine de tables de cuisine dans l'appartement de Mark et Roger, se transforment en présentoir pour vendeurs itinérants, en porte d'immeuble et même en lit. En outre, si, par malheur, une défectuosité technique se produit pendant une prestation, un technicien se présente directement sur scène pour corriger la situation<sup>114</sup>.

De plus, la présentation musicale et la manière d'utiliser l'amplification du son sont sensiblement les mêmes dans les deux comédies musicales. La musique, plutôt que d'être jouée par un orchestre complet, est assurée par un groupe de cinq musiciens (deux guitaristes, un batteur, un bassiste et un claviériste). Une équipe réduite peut aisément se trouver sur

<sup>112</sup>Elizabeth L. Wollman, *The Theatre Will Rock: A History of the Rock Musical, from Hair to Hedwig*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2006, p. 171.

<sup>113</sup>*Ibid.*, p. 170.

<sup>114</sup>Evelyn McDonnell et Kathy Silberger, *op. cit.*, p. 60.

scène et rappelle, encore une fois, la scénographie d'un concert rock<sup>115</sup>. De plus, les microphones sur pied positionnés à l'avant de la scène et utilisés principalement lorsqu'un personnage laisse un message sur le répondeur de Mark et de Roger renforcent cet effet scénique. Or, l'utilisation de micros-casques sans fil tend à rappeler davantage le théâtre musical, car ils redonnent aux acteurs une liberté de mouvement semblable à celle qu'avaient les acteurs avant l'ère de l'amplification. Par conséquent, comme l'explique le metteur en scène Michael Grief, toute la scénographie est influencée par cette fusion des genres, et plusieurs de ses effets contribuent à déconstruire l'illusion fictionnelle : « *I'm always interested in opportunities to break the fourth wall and treat the piece as a concert as much as a piece of musical theatre*<sup>116</sup>. »

En plus d'être présente dans la mise en scène, la fusion entre le rock et la comédie musicale se ressent aussi dans la composition de Larson :

*Jonathan was trying to combine the tradition of Broadway – the song tradition, the words and the music tradition, where words really matter – with rock. Words don't carry in rock; rock is visceral, organic. It's a hard thing to combine*<sup>117</sup>.

Il utilise donc des procédés typiques de la comédie musicale comme la reprise, les contrepoints ainsi que les « *I am* » *song* et « *I want* » *song*, mais dans une forme d'écriture rock avec des couplets, des refrains et des ponts. D'ailleurs, l'influence de la musique rock différencie quelque peu *Rent* du « *rock musical* » dont elle s'inspire : « *Not that Rent doesn't qualify as a rock musical. But what we're hearing is theatrical composer borrowing forms to make a point. Larson didn't have any currency as a rock writer. He was a theatrical writer*<sup>118</sup>. » En fait, avec *Rent*, Larson repense la tradition de la comédie musicale pour y intégrer les ingrédients essentiels apportés par la culture rock : sa fraîcheur, sa puissance et sa manière d'aborder les choses différemment. Il conjugue les genres pour forger un hybride qui répond au besoin didactique de l'œuvre et à ses fonctions qui cherchent à interpeller son public, à l'« impliquer ».

<sup>115</sup>Elizabeth Corbin Titlington, *op. cit.*, p. 59.

<sup>116</sup>Evelyn McDonnell et Kathy Silberger, *op. cit.*, p. 45.

<sup>117</sup>Elizabeth Corbin Titlington, *op. cit.*, p. 22.

<sup>118</sup>Tom Viertel cité par Elizabeth L. Wollman, *op. cit.*, p. 173-174.

Larson procède ainsi à une remédiation de la comédie musicale en tant que genre. Ici, le choix du terme « remédiation » n'est pas anodin, car la méthode de Larson rejoint à quelques égards ce que décrit la théorie de Bolter et Grusin sur les nouveaux médias<sup>119</sup>. Selon ces derniers, chaque nouveau média est pensé et modifié en fonction des médias qui le précèdent et, inversement, il transforme à son tour ce qui existe déjà. Le principe de remédiation tel que l'entendent Bolter et Grusin s'explique donc par l'influence que les médias ont les uns sur les autres.

Conscient des forces de chaque genre, Larson s'inspire autant des conventions opératiques de *La Bohème* que de l'univers marginal rock et sans artifices de *Hair* pour créer, avec *Rent*, une nouvelle génération de comédies musicales. En procédant de cette manière, il modifie suffisamment le genre qu'il préconise pour attirer un public jeune, une tranche d'âge qui avait complètement délaissé les salles de Broadway. Parallèlement, il reste assez près des conventions originales pour attirer les spectateurs déjà fidèles au genre. En outre, il peut même séduire, par son adaptation, quelques amateurs de l'œuvre de Puccini et, par son discours en marge, certains nostalgiques de l'époque de *Hair*. Comme l'explique Don Summa, c'est l'hybridité à laquelle Larson est parvenu qui a assuré la longévité de *Rent* sur les planches du Nederlander Theatre : « *That's why I think Rent is successful – because it's not really a rock musical*<sup>120</sup>. » De cette manière, grâce à une mise en scène qui minimise les artifices et à l'interpellation périodique du public par différents procédés, l'œuvre peut transmettre les réflexions et les émotions liées à la condition sidéenne à un public nombreux et varié.

## 2.5 Conclusion

La comédie musicale se pose comme un genre fondamentalement intermédial et interartiel. Cette hybridité essentielle, en favorisant une flexibilité de la forme, permet de s'éloigner des discours dominants et d'apporter une nouvelle perspective sur l'« autre ».

---

<sup>119</sup>Jay David Bolter et Richard Grusin, *Remediation Understanding New Media*, Cambridge (MA), MIT Press, 1999, p. 2-15.

<sup>120</sup>Don Summa cité par Elizabeth L. Wollman, *op. cit.*, p. 174.

Ainsi, *Rent*, en tant que comédie musicale interartiale, réussit à créer un espace de réflexion sur la condition sidéenne. Comme le démontre l'analyse de *I Should Tell You* et de *Contact*, l'interartialité joue un rôle clé dans la représentation des bouleversements des rapports humains à l'ère de la crise épidémique. Avec le concours de la musique, de la danse, du théâtre et du texte, Larson évoque les craintes liées à l'engagement et insiste sur la transformation de la sexualité. Par la répétition ou la complémentarité des procédés artistiques, Larson fait preuve d'un didactisme certain et cherche à éduquer son public. À l'instar de Brecht, il insiste sur quelques idées clés – des maximes – qu'il réitère tout au long de la pièce et même, comme le montrent les deux analyses de ce chapitre, à l'intérieur d'une même chanson, par le potentiel interartial qu'offre la comédie musicale. En outre, Larson revisite le genre en intégrant des éléments formels de l'opéra et du concert rock, ce qui constitue une forme de remédiation. Il développe un genre, le renouvelle, genre qui interpelle autant les fervents amateurs de comédies musicales que les néophytes. Sa création offre donc un espace de réflexion sur la condition sidéenne qui contribue à l'éducation d'un public élargi.



## CHAPITRE III

### RENT, UN TÉMOIGNAGE EFFICACE

#### 3.1 *Entre art et politique dans la lutte contre le sida*

S'il est vrai que la valeur de *Rent* a été reconnue maintes fois, autant par le public que par l'industrie<sup>121</sup>, l'œuvre de Larson a également essuyé son lot de critiques, parfois virulentes. Certains journalistes, dont Robert Brustein et Francis Davis, lui ont reproché une approche jugée trop sentimentale et superficielle : « *Rent neutralizes and mainstreams avant-garde victim art by sentimentalizing it into what I'm tempted to call victim kitsch*<sup>122</sup>. » Evelyn McDonnell, David Savran et Sarah Schulman ont déploré un engagement politique insuffisant, taxant l'œuvre d'une visée trop commerciale. Pour eux, les sujets à tendances polémiques, l'homosexualité, le multiculturalisme, la pauvreté et, surtout, le sida, perdent tous leur pouvoir subversif et sont plutôt utilisés comme éléments de marchandisation. D'ailleurs, selon John M. Clum, la marginalité s'en trouve complètement désamorcée, rendue populaire, voire à la mode : « *Rent 'irresponsibly romanticizes heroin abuse' and makes AIDS 'cool' and being poor 'chic'*<sup>123</sup>. »

Ces reproches sont symptomatiques d'un discours plus vaste et généralisé concernant les œuvres sur le sida. Ils soulignent le défi que représente la conciliation de l'art et des intentions politiques, militantes :

*One of the primary problems facing AIDS plays is how to achieve a balance between art and politics. In other words, in order for plays about AIDS to make it to and survive in mainstream theatres, they must conform to certain audience expectations without compromising their political agenda*<sup>124</sup>.

Pour plusieurs, l'harmonisation entre les besoins de l'art et ceux de l'engagement politique semble inatteignable et, malheureusement, ce sont souvent ces derniers qui pâtissent : « *these*

---

<sup>121</sup> *Rent* a obtenu, entre autres, un prix Pulitzer, six Drama Desk et quatre Tonys.

<sup>122</sup> Francis David, « Victim Kitsch », *Atlantic Monthly*, septembre 1996, p. 106.

<sup>123</sup> Judith Sebesta, *op. cit.*, p. 422.

<sup>124</sup> Cindy J. Kistenberg, *op. cit.*, p. 49.

*plays often appear to compromise the political for the aesthetic or entertainment value endemic to conventional or mainstream theatre*<sup>125</sup>. » Pourtant, selon les activistes, si un choix doit être fait entre l'art et les préoccupations politiques, assurément, il faut prioriser ces dernières. Comme le confirme Douglas Crimp, dans l'art sur le sida, il n'est pas de temps pour la transcendance ni la métaphore, il faut viser l'effet concret, l'ici maintenant : « *We don't need to transcend the epidemic; we need to end it*<sup>126</sup>. » Toute œuvre doit livrer un discours et chercher à faire avancer la cause, sinon, elle ne sert absolument à rien. Les considérations artistiques doivent passer au second plan et être mises au service de la visée militante. En ce sens, l'emprunt de procédés artistiques est fréquent sans qu'une réflexion sur la propriété intellectuelle et les droits d'auteurs ait cours. Si une idée fait ses preuves, les activistes se l'approprient : « *The aesthetic values of the traditional art world are of little consequence to AIDS activists. What counts in activist art is its propaganda effect; stealing the procedures of other artists is part of the plan – if it works, we use it*<sup>127</sup>. »

À en croire les reproches faits à l'œuvre de Larson, certains critiques, dont Francis Davis et John M. Clum, semblent adopter le point de vue des activistes. Ainsi, en raison de son engagement politique inadéquat, voire inefficace, *Rent* ne parviendrait pas à servir la cause et raterait la mission qui lui est implicitement confiée en tant qu'œuvre sur le sida. Cependant, bien que ces auteurs en attribuent directement la faute au contenu de la populaire comédie musicale, d'autres critiques évoquent certains facteurs extérieurs à l'œuvre elle-même. Par exemple, Stefani Eads déplore la couverture journalistique entourant *Rent* : « *in the resulting media frenzy over the death of Larson and the rebirth of musical theatre, AIDS has been overlooked*<sup>128</sup>. » De son côté, Helen Deborah Lewis consacre son mémoire de maîtrise à expliquer comment une œuvre à la base marginale et subversive de par sa volonté de montrer le monde tel qu'il est – et la réalité sidéenne telle qu'elle est – a été dénaturée par la campagne publicitaire lui ayant été consacrée. Selon elle, les producteurs sont responsables de la « déchéance » politique de *Rent* : « *The Queer themes in the show, by way of Rent's status as an 'off-beat' musical, through endless tours and productions as well as capitalist*

<sup>125</sup>*Ibid.*, p. 50.

<sup>126</sup>Douglas Crimp, « Introduction », *October: AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism*, vol. 43 (Winter), 1987, p. 7.

<sup>127</sup>Douglas Crimp et Adam Rolston, *AIDS Demographics*, Seattle, Bay Press, 1990, p. 15.

<sup>128</sup>Stefani Eads, « Rent collection », *POZ*, août-septembre 1996, p. 56.

ventures, became a spectacle of Otherness<sup>129</sup>. » Jill Dolan se range, elle aussi, derrière Lewis : « *As a critic, I find Rent's value and its commodification appalling*<sup>130</sup>. » Par conséquent, est-ce son traitement médiatique ou encore sa mise en marché qui empêchent *Rent* d'être « utile » ?

Or, malgré une forte tendance, parmi les critiques engagés, à réfuter l'apport de *Rent* à la cause, autant en raison de son contenu que de facteurs extérieurs à l'œuvre, quelques-uns lui reconnaissent une certaine valeur. Pour Stefani Eads de *POZ*, la comédie musicale rejoint la vision de Douglas Crimp en ce qu'elle évite de transcender ou de métaphoriser la présence du sida : « *In Rent, AIDS isn't a metaphor for the end of the century, the end of the world, the end of anything. AIDS just is. It's not pitied, it's not pampered, and it's not ignored*<sup>131</sup>. » Selon David Román, malgré l'absence d'un engagement politique convaincant et une approche plus intéressée à promouvoir un style de vie qu'à alimenter un débat, *Rent* propose un regard unique sur la vie communautaire, dont le potentiel demeure énorme en cette ère où l'individualisme est jugé l'ingrédient essentiel à la réussite<sup>132</sup>. Il applaudit aussi la présence de plusieurs éléments authentiques liés à la condition sidéenne : « *Although AIDS does not drive the plot of Rent, AIDS informs and helps to shape it. As we shall see, Rent contains scenes of an AIDS support group meeting and an AIDS memorial, standard conventions of traditional AIDS theatre*<sup>133</sup>. » Quant à Jill Dolan, en dépit d'une sévère critique à l'endroit de la pièce et de son absence de pouvoir subversif à différents égards, elle souligne le pouvoir d'attraction d'une telle œuvre sur le jeune public et se demande si les critiques n'ont pas écarté trop rapidement la possibilité que *Rent* réussisse à prouver son utilité malgré tout<sup>134</sup>. Y aurait-il plus d'une manière de servir la cause ?

En réponse à quelques auteurs qui doutaient du pouvoir de la scène et de la performance à éveiller les consciences, ou du moins celles qui en auraient besoin, Raymond

<sup>129</sup>Helen Deborah Lewis, *Renting a Queer Space: The Commodification of Queerness in Jonathan Larson's Rent*, Mémoire de maîtrise, Medford, Tufts University, 2007, p. 29.

<sup>130</sup>Jill Dolan, *Geographies of Learning: Theory and Practice, Activism and Performance*, Middletown, Wesleyan University Press, 2001, p. 110.

<sup>131</sup>Stefani Eads, *op. cit.*, p. 56.

<sup>132</sup>Jill Dolan, *op. cit.*, p. 110.

<sup>133</sup>David Román, *Acts of Intervention: Performance, Gay Culture, and AIDS*, Bloomington, Indiana University Press, 1997, p. 272.

<sup>134</sup>Jill Dolan, *op. cit.*, p. 110.

Williams soutenait que chaque action visant à bouleverser l'ordre, à déconstruire le discours dominant, constitue une étape de plus dans ce long processus qu'est l'évolution sociale<sup>135</sup>. Par conséquent, chaque œuvre sur le sida, qu'elle réponde ou non aux standards des militants, est un pas dans la bonne direction, pourvu qu'elle respecte l'expérience sidéenne authentique et qu'elle cherche à déconstruire le stéréotype sidéen. Effectivement, puisque l'éveil des consciences à la réalité sidéenne ne semble pas une tâche aisée, il serait dommage de discriminer des œuvres potentiellement efficaces sous le prétexte qu'elles n'entrent pas parfaitement dans un cadre politique établi par les activistes. À tout le moins, il s'agit là du point de vue de quelques auteurs engagés. Michael S. Sherry et Sander L. Gilman ne souhaitent pas dénigrer le travail des militants, dont le langage est profondément ancré dans une culture politisée. Pourtant, ils refusent d'y voir la seule avenue possible pour servir la cause et préfèrent ne pas blâmer les femmes et les hommes dévoués simplement parce qu'ils empruntent un chemin différent<sup>136</sup>.

À la lumière de ces réflexions, il s'avère évident que les œuvres sur le sida ne laissent personne indifférent. Chaque création qui évoque le syndrome semble scrutée à la loupe, voire disséquée. Par ailleurs, il n'est pas rare qu'une performance soit jugée sévèrement par quelques-uns, mais applaudie par d'autres. Toutefois, cette forte divergence d'opinions entre les défenseurs de la cause sur la voie à privilégier pour atteindre l'efficacité et l'utilité ne nuit-elle pas précisément à cette cause qui leur tient tous à cœur, peu importe leur allégeance? Considérant qu'ils sont déjà opposés aux discours dominants, aux stéréotypes en place, ne devraient-ils pas éviter de condamner si facilement ceux qui déploient, par différents moyens, des efforts de sensibilisation à la crise épidémique? De surcroît, l'insatisfaction chronique entourant les œuvres sur le sida – pas assez ceci, trop cela – prend parfois une telle proportion que les critiques et les jugements à propos d'une création donnée peuvent sembler infondés, voire ridicules. *The Art of AIDS* de Rob Baker résume bien la situation en synthétisant les commentaires reçus à propos du *NAMES Project AIDS Memorial Quilt*, une exposition itinérante de morceaux de tissus décorés à la mémoire des morts de l'épidémie :

<sup>135</sup> Raymond Williams cité par Cindy J. Kistenberg, *op. cit.*, p. 77-80.

<sup>136</sup> Suzanne Poirier, « On Writing AIDS: Introduction », in Timothy F. Murphy et Suzanne Poirier (dir. publ.), *Writing AIDS: Gay Literature, Language, and Analysis*, New York, Columbia University Press, coll. « Between Men – Between Women », 1993, p. 4.

*Like any phenomenon that has received so much attention, the Quilt has drawn its share of critical (and often contradictory) responses : that it is too personal (or too impersonal), that it is too political (or not political enough), that it favors elegy or emotionalism over action and resistance, that it is aesthetically flawed, that its real attention is on those who mourn or grieve (those who make the panels and come to see them) rather than on those persons with AIDS being remembered, that it is a work by the living presuming to speak for the dead<sup>137</sup>.*

À en croire ces critiques, rien n'est assez bon; et malheureusement, le potentiel d'une telle action en faveur d'une transformation sociale s'en voit diminué.

Bien que la confrontation des points de vue finisse par être nuisible, elle est tout à fait légitime si l'on considère qu'il existe plusieurs publics et, par le fait même, différentes attentes : « D'une part, il y avait un public "général" mal informé et, de l'autre, les personnes appartenant au milieu, dont les [PVAS] et les militants. Comment pouvait-on créer un type d'images pouvant satisfaire les besoins de tous<sup>138</sup>? » En fait, on pourrait considérer qu'il y a plutôt trois types de public : les PVAS, les activistes et le public « général » que Goldstein qualifie d'« immunisé », avec lequel il faut privilégier une approche pédagogique. Même si les deux premiers appartiennent aux « impliqués » de Goldstein, et que les deux profils peuvent coexister chez un même individu, ils ne cherchent pas nécessairement à combler les mêmes besoins. Certes, à l'image des militants, les PVAS souhaitent vraisemblablement informer le public pour faire cesser la discrimination dont ils sont l'objet et freiner l'épidémie. Cependant, elles recherchent aussi des œuvres où se recueillir, où vivre leurs émotions, où elles peuvent se sentir comprises. Elles désirent des œuvres qui leur parlent en examinant les sentiments qu'elles vivent et ce qui caractérise leur quotidien, bref, des œuvres qui leur permettent de se mettre en scène.

Par conséquent, la multiplicité des démarches artistiques pour traiter de la crise du sida apparaît comme la meilleure approche possible. Ce n'est pas parce qu'une œuvre ne rejoint pas les activistes qu'elle ne sert pas et qu'elle ne réussit pas à toucher le public dit immunisé, à conscientiser certaines personnes : « *The audience for Edmund White's elegant stories about AIDS might find ACT UP's iconography depersonalized and severe, while activists might find the lush opacity of White's prose indulgent and remote. But both these*

<sup>137</sup>Rob Baker, *op. cit.*, p. 131-132.

<sup>138</sup>Robert Atkins et Thomas W. Sokolowski, *op. cit.*, p. 5-6.



*responses are functional*<sup>139</sup>. » En ce sens, la tolérance et l'ouverture sont probablement les seules attitudes acceptables dans le cas des œuvres sur le sida, car, ultimement, cette fameuse cause, la lutte contre le sida, interpelle tous les types de public et les unit dans un objectif commun : freiner l'épidémie.

### 3.2 *Silence = Death*<sup>140</sup> ou comment lutter contre le sida

Le sida ne se guérit pas. Encore à ce jour, il n'existe aucun remède ni vaccin. Par conséquent, comme le confirme Susan Sontag, seule la prévention peut parvenir à freiner l'expansion du virus : « Face à une épidémie dans laquelle la mise au point d'un vaccin, sans parler d'un traitement, n'est sans doute pas pour demain, la prévention joue un rôle majeur dans les consciences<sup>141</sup>. » Abondant dans ce sens, Douglas Crimp considère que le meilleur moyen de prévention demeure l'information et l'intérêt renouvelé pour la cause : « *[Until] a cure for AIDS is developed, only information and mobilization can save lives*<sup>142</sup>. »

Or, arriver à transmettre les informations authentiques demeure un défi en soi, une tâche ardue, car, comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, la société s'est employée à construire un discours péjoratif autour du sida et à contrôler les informations relatives à la crise épidémique. Entre autres, le recours à certaines métaphores a influencé la perception générale du virus, il a contribué à connoter le sida et à marginaliser les gens atteints. Or, comme l'explique Sontag, le potentiel destructeur des métaphores sur les maladies vient du fait que le public oublie rapidement leur origine métaphorique. Autrement dit, le discours essentiellement connoté qu'elles alimentent se transforme rapidement dans l'imaginaire collectif en un discours dénoté. La métaphore devient la norme et s'impose en tant que nouvelle manière d'envisager la maladie dont on parle. En outre, « les aspects les plus grossiers de la métaphore survivent dans l'hygiène publique<sup>143</sup> », ce qui signifie principalement que la métaphore perd la richesse de ses images et de ses symboles, qu'elle

<sup>139</sup>Richard Goldstein, *op. cit.*, p. 37.

<sup>140</sup>Célèbre slogan repris par le groupe Act Up lors de la crise épidémique.

<sup>141</sup>Susan Sontag, *op. cit.*, p. 97.

<sup>142</sup>Douglas Crimp, *op. cit.*, p. 12.

<sup>143</sup>Susan Sontag, *op. cit.*, p. 15.

s'appauvrit. Par conséquent, la métaphore devient d'autant plus facile à intégrer dans l'imaginaire collectif qu'elle se simplifie au fil de son utilisation.

Selon Sontag, les métaphores militaires s'avèrent particulièrement efficaces, donc potentiellement particulièrement dangereuses. Dans le cas du discours entourant le sida, nous avons vu plus tôt que l'usage de telles métaphores participait surtout à désigner un coupable et, par extension, à stigmatiser les PVAS. En fait, elles en viennent à instaurer une loi du silence, principalement celles liées à la Seconde Guerre mondiale.

De l'expérience concentrationnaire, certains auteurs qui abordent le sida retiennent sa nature « indicible » et « indescriptible » et la mettent en relation avec l'expérience sidéenne : « *Many gay writers have [...] drawn a long-standing imaginative tradition for understanding the Nazi Holocaust that emphasized its 'unspeakable' and 'indescribable' nature*<sup>144</sup>. » L'utilisation de telles métaphores pour parler du sida contribue à exacerber le caractère énigmatique, voire inconcevable, de la crise épidémique et à en diffuser une vision pessimiste – en opposition à une vision plus neutre. Puis, suivant le chemin contre lequel Sontag met en garde ses lecteurs, certains auteurs reprennent à leur propre compte ce discours négatif sans toutefois le rattacher à son origine métaphorique, comme le montre l'affirmation de Michael Bronski : « *AIDS makes no sense... in the end you are left with a situation that is out of reach of reason or understanding*<sup>145</sup>. » Par cette association, le sida devient donc, aux yeux du public, insondable, impénétrable, inaccessible.

Or, si le public estime d'emblée qu'il ne peut comprendre la crise épidémique, comment pourrait-il ne pas se détacher complètement de la cause? À quoi cela servirait-il de faire des efforts pour saisir si, en général, on juge la possibilité d'y arriver quasi nulle? Cette situation attise la peur du public envers l'inconnu que représente à ses yeux l'expérience sidéenne, une réalité qu'il ne peut appréhender. Si l'on ajoute que le sida est souvent lié à des pratiques toxicomanes et/ou à des relations homosexuelles, « pratiques qui, l'une et l'autre, ont leurs zones de silence<sup>146</sup> », et que la dénomination « victime du sida » musèle les

<sup>144</sup>Michael S. Sherry, *op. cit.*, p. 45.

<sup>145</sup>Michael Bronski, « Make the AIDS Epidemic Manageable », *American Book Review*, vol. 12, no 2, mai-juin 1990, p. 45.

<sup>146</sup>Michel Hanus, *op. cit.*, p. 34.

personnes atteintes, on constate que, paradoxalement, le discours sur le sida institue un véritable culte du silence, le confinant au tabou.

### 3.2.1 Briser le silence, la solution pour lutter

« Pour toute personne concernée de près ou de loin par le sida, la question du silence se pose de façon particulièrement forte<sup>147</sup>. » Dans un contexte où le seul moyen de sauver des vies passe par la prévention et où la meilleure manière de prévenir demeure l'information, le slogan diffusé par Act Up (*Silence = Death*) ne saurait décrire de façon plus juste le pouvoir destructeur du silence dans la crise épidémique. Dans ce cas, le silence revêt de multiples visages. Comme nous venons de le voir, en plus de renvoyer au fait de taire une réalité sidéenne authentique, de cultiver l'ignorance des masses en leur présentant une vision inexacte et stéréotypée, il réfère à une inertie politique et sociale ainsi qu'à l'indifférence générale, au détachement, des attitudes qui concourent toutes à la propagation du virus et, par le fait même, de la mort. Il faut donc briser la barrière du silence pour parvenir à sauver des vies, une tâche qui s'avère parfois complexe : « *Silence [...] is a difficult, often threatening barrier to break, even in the most 'liberated' settings*<sup>148</sup>. »

Pour Richard Goldstein, autant les créations issues des beaux-arts que celles provenant des médias de masse sont mises à profit pour concrétiser l'inimaginable, l'incompréhensible, et rendre accessible la question du sida<sup>149</sup>. « La conjuration du silence est rompue par une activité de création<sup>150</sup> », quelle qu'elle soit. En tentant de représenter une réalité insondable, l'œuvre sert à l'appréhender. Elle développe des images et des symboles qui donnent un sens au virus, à la crise épidémique et à leurs conséquences. Toutefois, si la création ne réussit pas à éveiller les consciences, à rejoindre le grand public, en ce cas, elle permet plus simplement de transposer les émotions liées à l'expérience du sida, que l'artiste soit lui-même atteint ou qu'il côtoie des individus atteints. Elle a alors une fonction cathartique, purificatrice, plutôt que pédagogique et militante. Or, comme le soutient Cindy J. Kistenberg, toute création contribue à créer une brèche dans le mur du silence, peu importe sa portée :

<sup>147</sup>David Le Breton, *op. cit.*, p. 39.

<sup>148</sup>Suzanne Poirier, *op. cit.*, p. 2.

<sup>149</sup>Richard Goldstein, *op. cit.*, p. 39.

<sup>150</sup>David Le Breton, *op. cit.*, p. 39.

*For activists, every performance, regardless of the outcome, make them feel as though they have accomplished something in the fight against AIDS. If nothing else, those performances allow them to express their anger and outrage at a time when people they know and care about are dying because of a lack of attention*<sup>151</sup>.

Le culte du silence, tout comme l'usage du stéréotype, contribue à stigmatiser les PVAS. Il encourage une distanciation par rapport au virus, voire une mise en quarantaine des gens atteints. Jugées en raison de leur présumée association à des pratiques marginales, voire répréhensibles, les PVAS sont rejetées et exclues de la société, victimes d'une mort sociale devant la mort physique. Le sida devient littéralement un tabou. Cette perception générale du virus pousse alors plusieurs familles de séropositifs à mentir, à cacher les causes exactes de la mort de ceux-ci et, ainsi, à taire la véritable identité des défunts. Cette attitude répandue modifie les données statistiques sur le sida. Elle encourage aussi l'ignorance et, au final, mène à l'oubli, l'oubli du pouvoir destructeur du syndrome, mais aussi l'oubli du mort lui-même, de ce qu'il a été. Comme le souligne David Le Breton,

[I]es proches sont alors contraints à inventer des formes nouvelles de célébration, des rites parallèles de réappropriation symbolique marquant le refus de cette seconde mort qui tient à la rupture du lien social et attente à la mémoire de l'individu, à la mise en silence qui enveloppe le drame afin qu'il se dissolve dans l'oubli, une figure perverse de l'indifférence<sup>152</sup>.

En imaginant de nouvelles commémorations – par exemple le *NAMES Project AIDS Memorial Quilt* –, l'entourage tente de réhabiliter la PVAS, en honorant sa véritable mémoire, et de fournir une forme propice à l'expression d'un deuil lié à une vision authentique du défunt. Ces rituels « restaurent la valeur de celui qui meurt et l'amour, la tendresse de ceux qui restent, [ils] affirment une nouvelle fois la perdurance du lien. [Ils] laissent des traces de mémoire<sup>153</sup> ». Par ailleurs, ils cimentent l'esprit de communauté en créant un espace de rassemblement pour les exclus.

En ce sens, rompre le silence, par un rite funèbre ou par une création, consiste à refuser que les êtres chers tombent dans l'oubli, à se les remémorer pour ce qu'ils ont été. Il s'agit alors autant de décrire la réalité sidéenne telle qu'elle est, de pouvoir se libérer des

<sup>151</sup>Cindy J. Kistenberg, *op. cit.*, p. 167.

<sup>152</sup>David Le Breton, *op. cit.*, p. 40.

<sup>153</sup>*Ibid.*, p. 39.

émotions dévastatrices que suscite l'arrivée du sida, que de tenter d'informer le public, de le sensibiliser à la cause, pour, ultimement, freiner l'épidémie. Pour y arriver, briser la barrière du silence est une première étape nécessaire, mais insuffisante. Comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, les artisans du changement doivent littéralement se réapproprier le discours sur le sida, déconstruire le discours stéréotypé : « *Once AIDS is seen as a medical and personal problem, not social stigma, the Great Work can begin, both realistically and metaphorically, to confront both it and the equally insidious epidemics of intolerance and fear that attach themselves to it*<sup>154</sup>. » En se réappropriant le discours, les personnes engagées dans la lutte contre le sida peuvent donner au grand public une vision juste de la situation et, par le fait même, éliminer la discrimination envers les PVAS. Cet accomplissement est essentiel pour freiner l'épidémie, car la vision stéréotypée du séropositif en tant qu'« autre » entraîne une fausse impression d'immunité chez le public général qui le rend plus vulnérable à contracter le virus.

### 3.3 *Le témoignage, une forme efficace?*

Une grande partie des œuvres écrites sur les personnes touchées par l'épidémie et sur la crise prennent la forme de témoignages<sup>155</sup>. Or, malgré la place privilégiée qu'elle occupe dans le panorama des discours sur le sida, cette forme parvient-elle à servir la cause, à s'inscrire dans un projet de lutte contre le virus? Dans le contexte de cette crise où la société – en instaurant une impression d'irreprésentabilité de l'épidémie, en favorisant un discours stéréotypé, en associant le virus à des pratiques marginales et condamnables et en considérant les PVAS comme des « victimes » – impose le silence, la prise de parole du témoin apparaît d'emblée comme une manière de contrer l'oppression et l'indifférence provoquées par ce silence, car « le témoin intervient d'abord pour proclamer l'évènement et faire prendre conscience de son importance<sup>156</sup> ». Si les propos tenus par le témoin permettent instantanément de rompre le silence et de mettre à l'avant-scène certains évènements que la

<sup>154</sup>Rob Baker, *op. cit.*, p. 222.

<sup>155</sup>Timothy F. Murphy, *op. cit.*, p. 310.

<sup>156</sup>Renaud Dulong, *Le témoin oculaire : Les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Paris, École des hautes études en sciences sociales, coll. « Recherches d'histoire et de sciences sociales », 1998, p. 123.



société voudrait oublier ou dont elle cherche à nier l'existence, la forme du témoignage réussit même à déjouer les mécanismes de cette mise au silence.

Claude Burgelin décrit ainsi le discours du témoin :

Un témoignage est un texte de retour, une Odyssée : il faut qu'il y ait eu au préalable disparition de la scène, [...] un temps plus ou moins long de mort sociale ou de descente aux enfers, d'éjection sur quelque rebord ou marge ou, moins dramatiquement, quelques pas de côté<sup>157</sup>.

Si Burgelin fait davantage référence au temps qui sépare le témoin de l'évènement lorsque celui-ci effectue un travail de retour, il est intéressant d'envisager le principe de l'odyssée, du voyage, de manière plus littérale et de l'appliquer à la situation de rejet que vivent les sidéens. En ce sens, le témoignage serait la forme d'expression qui convient le mieux à ceux qui, par leur séropositivité, ont été écartés de la vie sociale et qui sont voués à se taire en tant que « victimes » du virus. Témoigner leur permet de raconter leurs expériences sidéennes authentiques, inconnues du public en général et, par le fait même, d'amorcer un processus de réintégration, un « retour » dans cette sphère sociale qui les avait d'abord rejetés. Par l'intermédiaire du témoignage, les laissés pour compte peuvent prendre la parole afin de livrer une vision juste de leur condition. En outre, les émotions exprimées par le témoin rétablissent l'image des PVAS en révélant leur humanité : « *Bit by bit, these pieces of information add up to make AIDS not something that 'happens' to faceless strangers; but to real people with families, with lovers, with careers and hopes and dreams like everyone else*<sup>158</sup>. » Ainsi, ce ne sont plus « eux », les « autres », car ils font partie du « nous ».

### 3.3.1 Didactisme et pragmatisme

Je témoigne pour ne pas laisser périr ce quelque chose d'autre qui m'arriva. Périr par l'oubli, ou périr avec moi.

Bruno Gelas, « Le témoignage et la fiction »

<sup>157</sup>Claude Burgelin, « Le temps des témoins » dans Jochen Gerz (dir.), *Le témoignage, éthique, esthétique et pragmatique (II) : Témoignage et fiction (I)*, Paris, Circé Saulxures, coll. « Cahiers de la Villa Gillet », no 3, 1995, p. 82.

<sup>158</sup>Rob Baker, *op. cit.*, p. 223.

Dans le contexte de la crise épidémique, celui qui témoigne, qu'il le fasse à son propre compte ou à titre de porte-parole pour un proche, le fait surtout pour contrer l'oubli et l'indifférence générale provoqués par une loi du silence. En racontant ses propres expériences ou celles d'amis séropositifs, et en verbalisant les émotions liées à la condition sidéenne, il construit une mémoire authentique des événements et des gens qui les ont vécus. Ces faits, le témoin veut « les préserver du temps, en dénier la disparition, suppléer à leur absence<sup>159</sup> ». La structure même du témoignage assure le succès de cette démarche, car « l'audition [du témoin] n'est jamais passive, elle mobilise l'attention avec assez d'intensité pour en graver définitivement le souvenir, elle engage ceux qui ont écouté bien au-delà d'une mémoire furtive<sup>160</sup> ». Les destinataires du témoignage deviennent donc les porteurs de cette mémoire transmise.

Cette nature participative du témoignage est essentielle, car elle permet certes d'informer le public, mais surtout de l'éduquer et de transformer sa manière de penser. Serge Gaubert écrit : « On témoigne pour les autres, devant eux pour les convaincre, [...] et contre une idée ou une opinion établie, avec le souci de retourner un "pré-jugé" ou de faire cesser une ignorance<sup>161</sup>. » Cette fonction didactique est exacerbée dans le cas du témoignage sidéen, car, pour réussir à freiner l'épidémie, il faut éveiller le public à une nouvelle perspective qui remet en question la vision sociale stéréotypée et marginalisante qui favorise un détachement et un sentiment d'« immunité ». Il ne s'agit plus seulement de faire des destinataires du témoignage les porteurs d'une mémoire, ceux-ci doivent aussi intégrer un message. Comme l'affirme Renaud Dulong, « [u]ne réception correcte du témoignage serait de le prendre comme recommandation pratique, que l'auditeur y lise ce qu'il doit faire, que sa conduite en soit modifiée<sup>162</sup>. » Il s'agit donc d'apprendre dans le but de ne pas reproduire. Dans le cas de la crise épidémique, cela signifie plus particulièrement intégrer des comportements préventifs pour se protéger du virus.

---

<sup>159</sup>Bruno Gelas, « Le témoignage et la fiction » dans Jochen Gerz (dir.), *Le témoignage, éthique, esthétique et pragmatique (II) : Témoignage et fiction (I)*, op. cit., p. 63.

<sup>160</sup>Renaud Dulong, op. cit., p. 14.

<sup>161</sup>Serge Gaubert, « La preuve par l'art » dans Jochen Gerz (dir.), *Le témoignage, éthique, esthétique et pragmatique (II) : Témoignage et fiction (I)*, op. cit., p. 57.

<sup>162</sup>Renaud Dulong, op. cit., p. 225.

D'ailleurs, « le témoignage n'est pas l'affaire du seul témoin, ses récipiendaires coopèrent à leur façon à la déposition. Le public n'est pas composé de spectateurs, mais d'acteurs dont l'attitude est décisive<sup>163</sup>. » Ainsi, dans le meilleur des cas, le public ne fait pas qu'intégrer le message et suivre ses conseils, il le transmet à son tour et devient lui-même un témoin. Bien sûr, il ne devient pas un témoin direct des événements; il adopte plutôt la position de « témoin du témoignage » ou de témoin au second degré. Ne partageant pas directement l'expérience sidéenne, il est néanmoins initié à un discours authentique sur la crise épidémique, son processus de conscientisation. Malgré tout, il peut à son tour informer, tenter de modifier les comportements et d'éveiller les consciences à la cause en transformant des personnes dites « immunisées » en citoyens « impliqués ».

### 3.3.2 Narrativisation contre fictionnalisation

La forme du témoignage permet non seulement aux artistes, mais aussi aux gens « ordinaires » de prendre la plume. Dans le cas de ceux qui s'improvisent écrivains l'instant d'une œuvre, parce qu'ils sont d'une manière ou d'une autre affectés par le sida, leurs expériences sont livrées surtout sous des formes plus personnelles, comme l'éloge funèbre ou l'autobiographie. Ainsi, ils racontent généralement leurs expériences – la dévastation d'apprendre la séropositivité d'un proche, la façon de composer avec son propre diagnostic, les difficultés quotidiennes dans l'accompagnement d'un malade ou encore l'expérience du deuil – sans artifices, d'une façon concrète<sup>164</sup>. Dans le cas des artistes, le vécu se partage au moyen de plusieurs formes artistiques et, la plupart du temps, s'exprime par les voies de la fiction. « Le fait d'être artiste[s] [leur] permet de [se] servir de [leurs] expériences de vie, qu'elles soient positives ou négatives, et d'en faire la base de [leur] travail<sup>165</sup>. »

Par conséquent, la manière simple qu'adoptent les non-artistes pour transmettre leurs expériences se rapporte à ce qu'on pourrait identifier comme étant un processus de narrativisation, une mise en mots du vécu, tandis que l'approche des artistes correspond à une fictionnalisation et à une esthétisation : à partir du vécu, ils intègrent l'expérience dans un processus qui va au-delà d'un vécu propre, l'incluent dans un projet qui la dépasse. Pour les

<sup>163</sup>*Ibid.*, p. 138.

<sup>164</sup>Timothy F. Murphy, *op. cit.*, p. 308-310.

<sup>165</sup>Robert Atkins et Thomas W. Sokolowski, *op. cit.*, p. 7.

premiers, le résultat se rapproche davantage du témoignage tel que l'envisage Dulong. Dans ce cas, l'auteur s'autodésigne comme témoin par sa présence lors des événements. La phrase « j'y étais », parfois sous-entendue, agit à titre de preuve de la véracité du récit. Or, « à l'acte d'autodésignation correspond dans l'auditoire un acte spécial de foi<sup>166</sup> » : cette phrase demande aux destinataires du témoignage de croire le témoin sur parole.

Pourtant, la seule action de raconter, de mettre en mots l'expérience, constitue une transformation du récit initial tel qu'il a été vécu. Selon Vaclav Jamek, « on ne peut éviter de construire son témoignage; on n'échappe pas à la dérision de la mise en forme<sup>167</sup> ». Dès lors que le témoin cherche à faire part de ce qui lui est arrivé, il doit prendre un certain recul à l'endroit de ses expériences, en faire le tri et agencer les événements de manière à ce que la narration puisse être cohérente, car « la réalité observable, ensemble chaotique de déplacements physiques, n'est intelligible que mise en intrigue<sup>168</sup> ». Si ce procédé est indispensable pour le témoin, la narrativisation tend à souligner une inadéquation essentielle entre le vécu et son récit. Par conséquent, elle met assurément en doute la véracité des propos et probablement la crédibilité même du témoignage. Comme le soutient Dulong, « [c]omment un récit peut-il prétendre décrire un fait réel? Sa nature langagière – c'est un discours, un texte qui tisse des mots – confère un statut fictionnel à n'importe quelle relation d'évènement<sup>169</sup>. » Autrement dit, dans cette situation, rappelons-le, inévitable, comment le destinataire du témoignage peut-il encore croire ce que lui raconte le témoin? Et comment ce dernier peut-il prouver la véracité de son propos?

Les questions soulevées ici insistent sur la nature paradoxale de la vérité du témoignage, à savoir que le procédé même qui permet au témoin de raconter son histoire à autrui transforme sensiblement les expériences originales. Pourtant, selon quelques théoriciens du témoignage, la question de la vérité pure se laisse contourner si l'on cherche plutôt à transmettre une vérité de l'expérience. Pour Jamek, « la littérature est en correspondance parfaite avec cette condition du témoignage : elle ne vise pas à établir une

<sup>166</sup>Renaud Dulong, *op. cit.*, p. 165.

<sup>167</sup>Vaclav Jamek, « De la fraternité du témoin » dans Jochen Gerz (dir.), *Le témoignage, éthique, esthétique et pragmatique (II) : Témoignage et fiction (I)*, Paris, Circé Saulxures, coll. « Cahiers de la Villa Gillet », no 3, 1995, p. 119.

<sup>168</sup>Renaud Dulong, *op. cit.*, p. 66.

<sup>169</sup>*Ibid.*, p. 134.



vérité des faits, mais une vérité de l'expérience<sup>170</sup> ». Gelas, pour sa part, étend cette possibilité à toute création fictionnelle :

[La fiction] se soustrait à l'envahissement par l'évènement et à l'asservissement à l'authenticité des faits, qui forment la condition et le malheur du témoignage. [...] Du même coup, si on l'interroge sous l'angle de la vérité [...], elle en déplace la question, ou en tout cas la dégage de la confusion avec un vrai auquel elle est étrangère<sup>171</sup>.

Sans condamner d'emblée l'apport des nombreuses narrativisations lors de la crise, la fictionnalisation préconisée par les artistes touchés par la question du sida s'impose comme une méthode plus efficace pour rejoindre un large public et partager avec lui une vérité de l'expérience. Ainsi, s'il veut réussir à travers son didactisme et son pragmatisme – faire des récipiendaires de son propos des citoyens « impliqués » et mieux outillés par rapport au virus –, le témoignage sidéen devra se tourner vers la fiction pour arriver à ses fins :

Depuis une décennie, les témoignages sur le sida se sont multipliés, nécessaires, irrécusables, angoissants. Mais on sent désormais à quelles limites ils se heurtent. Seules des œuvres de l'imaginaire sauront dire – témoigner de – ce qu'est venu ravager en cette fin de siècle cette maladie de la mort d'un nouveau type, pourront en bousculer les métaphores, les entrecroiser avec d'autres<sup>172</sup>.

### 3.4 Ce qu'il advient de Rent

Dans le contexte de l'écriture [...], on voit souvent se superposer celui qui révèle pour lui et celui qui révèle pour les autres, pour une cause qui le dépasse.

Pierre de Gaulmyn, *Le témoignage, du judiciaire au littéraire*

Dans les chapitres précédents, nous avons insisté sur la nature témoignante de l'œuvre de Larson. Afin de créer *Rent*, Larson a puisé dans ce qu'il a vécu lors de la crise épidémique : les lectures qui ont bouleversé sa manière de penser, les réunions de Friends in

<sup>170</sup>Vaclav Jamek, *op. cit.*, p. 118.

<sup>171</sup>Bruno Gelas, *op. cit.*, p. 65-66.

<sup>172</sup>Claude Burgelin, *op. cit.*, p. 86.



Deed auxquelles il a assisté, les discussions qu'il a eues avec certains amis séropositifs, l'émotion tirée de ses deuils personnels et même sa propre expérience en tant qu'artiste qui crée pour perpétuer le souvenir de ses amis, pour commémorer leur existence. Ainsi, sa fiction se pose comme un témoignage qu'il a tenté de léguer aux spectateurs. Pour les « impliquer », Larson a voulu, d'abord, changer leur conception stigmatisée du sida et des PVAS en déconstruisant les stéréotypes et les préjugés liés au discours dominant, en montrant un portrait nuancé des PVAS et en éveillant la compassion à leur égard. Puis, il a exacerbé la capacité du témoignage à interpeller son destinataire en ayant recours à quelques procédés de distanciation, par exemple en composant des numéros où les acteurs s'adressent directement au public (*Will I?, Another Day, Seasons of Love*). En fictionnalisant ses expériences et celles de ses proches séropositifs, par le biais du genre interartiel de la comédie musicale, il a profité des avantages de l'hybridité et créé un espace de réflexion ouvert sur l'« autre » (le séropositif marginalisé). Il a favorisé une compréhension des enjeux de la crise épidémique, transmettant quelques maximes à retenir pour informer les spectateurs et éviter la propagation du virus. Enfin, par son témoignage fictionnalisé, intégré à un nouveau canevas de comédie musicale, influencé par l'opéra et l'univers du concert rock, Larson a réussi à transmettre une mémoire sidéenne authentique à un public varié. De cette manière, il a amené les spectateurs à remettre en question leurs certitudes et à s'intéresser davantage au sort des sidéens. Les spectateurs sont eux-mêmes intégrés à la communauté représentée sur scène, deviennent à leur tour les porteurs d'une mémoire, les témoins au second degré de la crise du sida. Transformer des personnes dites « immunisées » en citoyens « impliqués », informés et conscientisés, voilà une des réussites de Larson.

La meilleure manière de lutter contre le sida est ici de rompre le silence imposé par la société. Le témoignage fictionnel offre un canevas idéal pour y arriver. L'œuvre témoignante de Larson parvient à servir la cause de la lutte contre le sida, quoi qu'en disent les critiques. *Rent* réussit à mobiliser les gens, elle s'inscrit dans le long processus qu'est l'évolution sociale, comme le soulève David Román :

*Rent's due is also that of AIDS performance. What's due is a recognition of the historical achievement of AIDS performance [...] in helping us confront AIDS. These cultural events provide the means for memorializing the dead, mobilizing the living, and sustaining hope and survival. [...] These efforts [...] are acts of*

*intervention that we must continue to produce in the ongoing struggles against AIDS*<sup>173</sup>.

### 3.5 Conclusion

Comme les différentes critiques sur *Rent* nous ont amenée à le constater, il existe plus d'une méthode pour servir la cause, car les divers publics ont chacun leurs propres attentes. Pourtant, tous se rejoignent dans leur volonté de freiner l'épidémie, une épidémie sans vaccin, sans remède. Pour y parvenir, une solution s'impose : la prévention par l'information. Toutefois, pour réussir à transmettre l'information et à conscientiser un large public et éviter ainsi la propagation du virus, il faut briser la barrière du silence imposée par une vision stéréotypée du virus qui le rend insondable. Pour rompre le silence et contrer cette perception, les œuvres sur le sida sont indispensables, car elles parviennent à produire des images et des symboles susceptibles de favoriser la compréhension de réalités complexes liées au syndrome. De son côté, la forme du témoignage, surtout le témoignage fictionnalisé, s'impose comme canevas idéal, car elle permet une prise de parole par les séropositifs. Ceux-ci peuvent ainsi voir leurs émotions transposées et partager une expérience sidéenne authentique, une manière de déconstruire les stéréotypes véhiculés par le discours ambiant, de contrer l'oubli, l'indifférence et la désinformation. Par sa posture spécifique, cette forme réussit à interpeller le public et à le sensibiliser à la cause, à l'« impliquer » pour qu'il se sente concerné, plus conscient des risques, plus prudent. Par conséquent, en tant qu'exemple de témoignage fictionnel efficace, *Rent* parvient à démontrer sa valeur et sa légitimité à titre d'œuvre sur le sida, et ce, en dépit des nombreuses critiques à l'égard de son engagement politique et de son potentiel à servir la cause.

---

<sup>173</sup>David Román, *op. cit.*, p. 284.

## CONCLUSION

Mes premières incursions dans le monde de la comédie musicale ont été peu convaincantes. Intéressantes, certes, mais pas au point d'en faire la réelle passion qu'elle est devenue aujourd'hui. Toutefois, l'adaptation cinématographique de la comédie musicale à succès *Rent* a tout changé. Suivant le conseil d'un ami, j'écoute ce qui bouleversera mon regard sur un genre que je trouvais vieillissant et ampoulé par moments. L'énergie contagieuse présente dans l'œuvre, la bande sonore rock et le côté irrévérencieux de cette célébration de la vie bohème trouvent écho chez moi. Je vois en cette comédie musicale un élément nouveau qui revitalise le genre. Je réalise désormais le potentiel d'un tel type d'œuvre et je ressens rapidement l'envie de voir ce spectacle tel qu'il a été conçu, pensé, créé, c'est-à-dire sur scène, au Nederlander Theatre. L'occasion se présentera, et, à mon plus grand bonheur, plus d'une fois.

À la sortie de ce désormais célèbre théâtre, je suis renversée. Si cela avait été possible, j'aurais revu *Rent* le soir même. Ce contact avec l'entièreté de l'œuvre, avec tous les numéros dans leurs enchaînements originaux, le jeu des acteurs dans cette performance en direct, les musiciens sur scène, les numéros de danse, la présence du récitatif, tout me transporte et me confirme mon attachement profond à cette œuvre. Je m'émerveille devant la force de cette création, je suis émue de voir à quel point elle me touche. Je n'ai plus qu'une envie : en savoir plus, sur l'œuvre elle-même, sur son auteur, sur le genre dans lequel elle s'inscrit. Mes réflexes naissants de chercheuse sont enclenchés. Je veux comprendre d'où vient cette forte impression que *Rent* a laissée sur moi, mais aussi savoir ce que les autres en ont dit, connaître son impact social. Je décide alors de faire de la création de Jonathan Larson mon objet de recherche pour ce mémoire. Or, comment y arriver? Sur quoi m'arrêter? La pièce me semble tellement riche!

Je lis d'abord quelques mémoires, des chapitres de thèses et certains articles qui analysent *Rent*. Je suis étonnée, même choquée de voir le regard que l'on porte sur cette œuvre qui m'a si profondément marquée. Comme je l'ai mentionné en introduction, peu d'études se concentrent sur la comédie musicale elle-même, sur son contenu, ses numéros.

On aborde le processus de création de Larson ou la publicité vouée, selon plusieurs, à aseptiser cette œuvre marginale. De plus, les critiques sont intransigeantes à l'égard de *Rent*, on la considère comme une œuvre mineure, on dénigre sa valeur subversive et son potentiel militant, surtout en ce qui a trait au sida. Selon elles, *Rent* ne traite pas de l'« autre » ni n'offre la possibilité de mieux le comprendre. Elle le catégorise davantage et en fait un élément à la mode.

Je ne peux accepter de laisser les choses telles qu'elles sont. Car l'œuvre incarne à la fois une solution efficace pour soulever certains problèmes sociaux, telle la crise épidémique du sida, et un outil pour tenter de changer les choses. En effet, par son style hybride, à mi-chemin entre les conventions de la comédie musicale et l'univers plus marginal de la culture rock, elle rejoint un large public. Elle est suffisamment accessible pour attirer le public général, moins affecté par la crise épidémique, mais assez en marge pour secouer ce public, l'éveiller à une autre réalité que celle à laquelle il est habitué.

Je choisis donc de battre les critiques sur leur propre terrain. Je veux me servir de l'œuvre, de son contenu, de ses numéros, de sa forme, pour développer une analyse qui réfutera les reproches adressés à *Rent* et lui rendra ses lettres de noblesse. Pour y parvenir, je me concentre sur le traitement du sujet du sida dans l'œuvre, l'une des principales sources d'inspiration et de motivation de Larson pour son projet musical, dans lequel les références au virus sont multiples, pour ne pas dire omniprésentes. Je désire faire appel à quelques théories liées au témoignage, puisqu'il y a dans *Rent* des stratégies attribuables à cette forme de récit, capable d'interpeller son public et de transmettre ses messages.

Au terme de cette analyse, je crois avoir atteint mon objectif de départ. Pour y parvenir, il aura fallu comprendre de quelle manière Larson a choisi de traiter du sujet du sida dans son œuvre et les implications de ses choix quant aux discours généraux sur le virus. Le premier chapitre a d'abord permis d'identifier le syndrome en tant que stéréotype, puisque celui-ci correspond à une construction de langage, un discours qui contribue à la marginalisation des PVAS. En l'occurrence, lier intrinsèquement le sida et l'homosexualité, insister sur les modes de transmission du virus, désigner les gens atteints comme des victimes et se servir de métaphores pour appréhender le syndrome ont contribué à exclure les PVAS, une réalité qui



peut être renversée si l'on réussit à déconstruire le discours sur le sida pour en développer un nouveau. En ce sens, l'art s'avère une solution idéale. L'œuvre possède un langage propre qui assure une distance entre sa réalité fictionnelle et la réalité dont elle s'inspire, distance qui lui permet de forger son propre discours exempt de préjugés. Par ailleurs, la création reste un mode d'expression privilégié pour les nombreux artistes touchés de près ou de loin par l'épidémie. Jonathan Larson fait partie du nombre. Par la fictionnalisation de ses expériences et de celles de ses amis séropositifs, il tente de livrer une vision du sida qui s'éloigne des discours dominants et donne la parole aux victimes autrement vouées au silence. Pour ce faire, il s'emploie à déconstruire certains préjugés liés au sida et aux PVAS : prioriser la vie et l'espoir, insister sur le fait qu'on puisse vivre avec le sida, qu'on doive vivre plutôt qu'attendre la mort; refuser le terme « AIDS » et favoriser des références positives au virus qui connotent l'espoir; transformer une source de préjugé, le couple homosexuel, en source de réconfort, la plus belle relation amoureuse de la pièce; dénoncer le rejet et la peur d'être indentifié aux PVAS. Par ailleurs, il cherche aussi à livrer un point de vue ancré dans une réalité sidéenne, avec ses paradoxes et ses zones d'ombre, en présentant à son public des situations et des émotions méconnues, liées au syndrome. Grâce aux numéros *Will I?*, *Life Support*, *Another Day* et *Seasons of Love*, Larson évoque la diversité au sein des séropositifs, la frustration ressentie à l'annonce du virus, le sentiment d'injustice ou d'impuissance, le tiraillement éprouvé entre la volonté de laisser un témoignage, une trace de soi, et celle de vivre pleinement l'instant présent, ainsi que l'importance de l'amour et de l'esprit de communauté dans la vie des PVAS. Ce portrait authentique prend forme dans les numéros de manière à sensibiliser le public. La suspension de l'illusion narrative à certains moments clés, notamment, contribue à ce que le public ait accès aux réflexions poursuivies par Larson et à lui offrir une vision humanisante du séropositif.

Le deuxième chapitre a porté sur la forme choisie par Larson pour exprimer sa vision : la comédie musicale. Genre fondamentalement intermédial, voire interartiel, au sens où l'entend Walter Moser, il bénéficie d'une hybridité essentielle pour s'éloigner des discours dominants et apporter une nouvelle perspective sur l'« autre » visant à le réhabiliter dans la collectivité. Dans ce format, *Rent* devient un espace de réflexion typique sur la condition sidéenne. L'interartialité, propre au genre de la comédie musicale, joue un rôle primordial dans la



transmission des contenus. L'analyse méticuleuse de deux numéros de la pièce a su confirmer le rôle de l'interartialité dans le fait de montrer le bouleversement des rapports humains à l'ère du sida. Dans le cas de *I Should Tell You*, la répétition des idées au fil du texte, une mise en scène chorégraphiée et la musique soulignent les craintes des PVAS liées à l'engagement. En ce qui concerne *Contact*, la répétition du propos entre les paroles, la mise en scène, la musique, l'éclairage et la danse accentuent la modification des comportements sexuels post sida. Cette méthode renvoie à un certain didactisme : la répétition de l'information, afin que celle-ci s'imprègne plus facilement dans l'esprit du spectateur. L'interartialité contribue donc à transmettre un contenu moral, ce qui n'est pas sans rappeler les maximes de Brecht. Ainsi, le numéro *Contact* tente de faire prendre conscience du danger d'une sexualité insouciance, tandis que *I Should Tell You* montre le triomphe de l'amour sur la peur et incite aux rapprochements et à l'engagement. Le choix de la comédie musicale offre un canevas propre à favoriser la réflexion et l'éducation du public. En outre, le choix de Larson de revisiter le genre en y intégrant des éléments de l'opéra et du concert rock renforce l'accessibilité du propos. Ce nouveau genre parvient à rejoindre un public élargi, car il s'adresse à différentes sensibilités.

Le troisième chapitre, par l'étude des critiques sur *Rent* et une réflexion sur les œuvres sur le sida – leur utilité, leur mission, leur responsabilité – a insisté sur la prévention par l'information comme seul moyen de freiner l'épidémie, un but qui rallie les différents publics. Pour ce faire, une prise de parole s'impose : il faut briser le silence encouragé par les discours dominants. En ce sens, les œuvres qui traitent du virus sont cruciales, car elles permettent d'appréhender cette réalité parfois insondable, déformée par le discours ambiant. Le cas du témoignage, surtout du témoignage fictionnalisé, est exemplaire pour contrer l'indifférence générée par les visions marginalisantes. Cette forme permet non seulement de partager une expérience sidéenne authentique avec un public, mais sollicite aussi ce public au-delà d'une écoute passive. Elle en fait un témoin privilégié de l'histoire qu'elle transmet. De cette façon, il devient plus conscient des risques et mieux informé à propos du virus. Le choix de Larson d'intégrer à son œuvre ses expériences relativement au virus et celle de ses amis séropositifs prend alors tout son sens. La nature témoignante de *Rent* est incontestable, d'autant plus que le genre dans lequel elle s'inscrit, de même que les procédés de

distanciation qu'on y retrouve, favorisent une écoute active du public se rapprochant davantage de la posture du témoignage que de celle d'une performance scénique. L'œuvre de Larson engage son public et le confronte à une vision qui se détache des stéréotypes et des préjugés. Par conséquent, *Rent* peut être considérée comme un vecteur d'évolution sociale dont la popularité tant dénigrée par certains critiques n'aura que permis, au final, d'amplifier le pouvoir du message.

## ANNEXES

*Will I?*

Roger :

I'm writing one great song before I...

Steve :

Will I lose my dignity

Will someone care

Will I wake tomorrow

From this nightmare?

Group #1 :

Will I lose my dignity

Will someone care

Will I wake tomorrow

From this nightmare?

Group #2 :

Will I lose my dignity

Will someone care

Will I wake tomorrow

From this nightmare?

Group #3 :

Will I lose my dignity

Will someone care

Will I wake tomorrow

From this nightmare?

Group #4 :

Will I lose my dignity

Will someone care

Will I wake tomorrow

From this nightmare?

*Life Support*

(Life support group. Paul, the support group leader, sits on the down-stage right railing, above, facing upstage. Gordon, one of the members of the group, is standing downstage left, facing the audience. As a group members enter they introduce themselves and form a semi-circle.)

Steve : Steve

Gordon : Gordon.

Ali : Ali.

Pam : Pam.

Sue : Sue.

Angel : Hi, I'm Angel.

Collins : Tom. Collins.

Paul : I'm Paul. Let's begin

All :

There's only us

There's only this...

(Mark noisily enters.)

Mark :

Sorry... excuse me... oops

Paul :

And you are?

Mark :

Oh - I'm not -

I'm just here to -

I don't have -

I'm here with -

Um - Mark

Mark - I'm Mark

Well - this is quite an operation

Paul :

Sit down Mark

We'll continue the affirmation

All :

Forget regret or life is yours to miss

Gordon :

Excuse me Paul – I'm having a problem with this  
This credo –  
My T-cells are low –  
I regret that news, okay?

Paul :

Alright  
But Gordon – How do you feel today?

Gordon :

What do you mean?

Paul :

How do you feel today?

Gordon :

Okay

Paul :

Is that all?

Gordon :

Best I've felt all year

Paul :

Then why choose fear?

Gordon :

I'm a New Yorker!  
Fear's my life!

Look – I find some of what you teach suspect  
Because I'm used to relying on intellect  
But I try to open up to what I don't know

Gordon and Roger (Who sings from his loft) :

Because reason says I should have died three years ago

All :

No other road  
No other way  
No day but today.



*Another Day*

Roger :

Who do you think you are?  
Barging in on me and my guitar  
Little girl – hey  
The door is that way  
You better go you know  
The fire's out anyway

Take the powder – take your candle  
Your sweet whisper  
I just can't handle

Well take your hair in the moonlight  
Your brown eyes – good-bye, good night

I should tell you I should tell you  
I should tell you – no!

Another time – another place  
Our temperature would climb  
There'd be a long embrace  
We'd do another dance.  
It'd be another play  
Looking for romance?  
Come back another day  
Another day

Mimi :

The heart may freeze or it can burn  
The pain will ease if I can learn

There is no future  
There is no past  
I live this moment  
As my last

There's only us  
There's only this  
Forget regret  
Or life is yours to miss

No other road  
 No other way  
 No day but today

Roger:

Excuse me if I'm off track  
 But if you're so wise  
 Then tell me – why do you need smack?

Take your needle  
 Take your fancy prayer  
 And don't forget  
 Get the moonlight out of your hair  
 Long ago – you might've lit up my heart  
 But the fire's dead – ain't never ever gonna start

Another time – Another place  
 The words would only rhyme  
 We'd be in outer space  
 It'd be another song  
 We'd sing another way  
 You wanna prove me wrong?  
 Come back another day  
 Another day

Mimi:

There's only, "Yes"  
 Only tonight  
 We must let go  
 To know what's right  
 No other course  
 No other way  
 No day but today

*(Lights slowly fade up on the support group.)*

Mimi and Others:

I can't control  
 My destiny  
 I trust my soul  
 My only goal  
 Is just – to be

Roger (*Overlapping "I can't control"*):

Control your temper  
 She doesn't see

Who says that there's a soul  
Just let me be

All:

There's only now  
There's only here  
Give into love  
Or live in fear  
No other path  
No other way  
No day but today  
No day but today  
No day but today  
No day but today  
No day but today  
No day but today

Roger (*Overlapping "There's only now"*):

Who do you think you are?  
Barging in on me and my  
Guitar  
Little girl, hey  
The door is that way  
The fire's out anyway  
Take your powder  
Take your candle  
Take your brown eyes  
Your pretty smile  
Your silhouette

Another time, another place  
Another rhyme, a warm embrace  
Another dance, another way  
Another chance, another day

All (*Except Roger*):

No day but today.

*Seasons of love*

The company :

Five hundred twenty-five thousand  
 Six hundred minutes  
 Five hundred twenty-five thousand  
 Moment so dear  
 Five hundred twenty-five thousand  
 Six hundred minutes  
 How do you measure – measure a year?

In daylights – in sunsets  
 In midnights – in cups of coffee  
 In inches – in miles  
 In laughter – in strife

In – five hundred twenty-five thousand  
 Six hundred minutes  
 How do you measure  
 A year in the life?

How about love?  
 How about love?  
 How about love?  
 Measure in love

Seasons of love  
 Seasons of love

Soloist #1 :

Five hundred twenty-five thousand  
 Six hundred minutes  
 Five hundred twenty-five thousand  
 Journeys to plan

Five hundred twenty-five thousand  
 Six hundred minutes  
 How do you measure the life  
 Of a woman or a man?

Soloist #2 :

In truths that she learned  
 Or in times that he cried

In bridges he burned  
Or the way that she died

All :

It's time now -- to sing out  
Though the story never ends  
Let's celebrate  
Remember a year in the life of friends

Remember the love

Remember the love  
Remember the love  
Measure in love

Soloist #1 :

You got to, you got yo  
Remember the gifts from  
Up above.

Soloist #1 :

Measure, Measure your life in lo...

Seasons of love  
Seasons of love

Soloist #1 :

Lo...  
...ve...



*I Should Tell You*

Roger :

I should tell you I'm a disaster  
I forget how to begin it

Mimi :

Let's just make this part go faster  
I have yet – to be in it  
I should tell you

Roger :

I should tell you

Mimi :

I should tell you

Roger :

I should tell you

Mimi :

I should tell I blew the candle out  
Just to get back in

Roger :

I'd forgotten how to smile  
Until your candle burned my skin

Mimi :

I should tell you

Roger :

I should tell you

Mimi :

I should tell you

Roger & Mimi :

I should tell

Well, here we go

Now we –

Mimi :

Oh no

Roger :

I know – this something is  
Here goes –

Mimi :

Here goes

Roger :

Guess so

It's starting to –  
Who knows –

Mimi :

Who knows

Roger & Mimi :

Who knows where

Who goes there

Who knows

Here goes

Trusting desire – starting to learn  
Walking through fire without a burn  
Clinging – a shoulder, a leap begins  
Stinging and older, asleep on pins

So here we go

Now we –

Roger :

Oh no

Mimi :

I know

Roger :

Oh no

Roger & Mimi :

Who knows where – who goes there

Here goes – here goes

Here goes – here goes

Here goes – here goes.

*Contact*

*(Various fantasy bed locales. The Company forms two main groups. As the music begins, a group of dancers start a sensual life and death dance, while a group of actors gather around a table center stage to speak words of passion which punctuate the dancing. The Company sings :)*

Roger, Mark, Johanne & Benny :

Hot – hot – hot – sweat – sweet  
 Wet – wet – wet – red – heat  
 Hot – hot – hot – sweat – sweet  
 Wet – wet – wet – red – heat  
 Please don't stop please  
 Please don't stop stop  
 Stop stop stop don't  
 Please please please please  
 Hot – hot – hot sweat – sweet  
 Wet – wet – wet – red – heat  
 Sticky – licky – trickle – tickle  
 Steamy – creamy – stroking – soaking

Mimi, Collins, Maureen & Angel :

Hot – hot – hot – sweat – sweet  
 Wet – wet – wet – red – heat

Collins :

Touch!

Maureen :

Taste!

Mimi :

Deep!

Collins :

Dark!

Maureen :

Kiss!

Collins :

Beg!

Mimi :

Slap!

*(Mark throws a sheet overhead. The actors, now on the table, cover themselves with it, while moving to the music, maintaining arm movement from side to side under the sheet.)*

Mimi, Collins & Maureen :

Fear!  
 Collins :  
     Thick!  
 Mimi, Collins & Maureen :  
     Red, red  
     Red, red  
     Red, red – Please  
 Maureen :  
     Harder!  
 Angel :  
     Faster!  
 Maureen :  
     Wetter!  
 Mimi :  
     Bastard!  
 Collins :  
     You whore!  
 Maureen :  
     You cannibal!  
 Mimi & Angel :  
     More!  
 Maureen :  
     You animal!  
 Mimi, Collins & Maureen :  
     Fluid no fluid no contact yes no contact  
 All :  
     Fire fire burn – burn yes!  
     No latex rubber rubber  
     Fire latex rubber latex bummer lover bummer.

*(The music explodes into a fevered rhythmic heat as Angel is revealed in a lone spotlight, dancing wildly. He sings :)*

Angel :  
     Take me  
     Take me  
     Take me...  
     Take me  
     Take me  
     Today for you  
     Tomorrow for me  
     Today me  
     Tomorrow you  
     Tomorrow you

Love  
 You  
 Love you  
 Love  
 I love  
 You I love  
 You!  
 Take me  
 Take me  
 I love you.

*(The music dies as Angel vanishes.)*

Roger's voice :

Umm

Joanne's voice :

Wait!

Mimi's voice :

Slipped!

Collins's voice :

Shit!

Joanne's voice :

Ow!

Roger's voice :

Where'd it go?

Mimi's voice :

Safe!

Collins's voice :

Damn!

Maureen's voice :

I think I missed – don't get pissed

All but Collins :

It was bad for me – was it bad for you?

Joanne :

It's over

Maureen :

It's over

Roger :

It's over

Mimi :

It's over

Collins :

It's over.



## BIBLIOGRAPHIE

### Corpus à l'étude

LARSON, Jonathan, *Rent: The Complete Book and Lyrics of the Broadway Musical*, New York, Applause Theatre and Cinema Books, 2008 [1996], 148 p.

*RENT [Original Cast Recording]*, Universal Music Group, Aug. 28 1996.

WARREN, Michael John (dir.), *RENT: Filmed Live on Broadway*, USA, 2008, 152 min.

### Corpus critique

#### A) Principales analyses et critiques sur *Rent*

BRUSTEIN, Robert, « The New Bohemians », *The New Republic*, 26 avril 1996, p. 29-31.

CORBIN TITRINGTON, Elizabeth, « *Over the Moon: The Creation and Development of Rent by Jonathan Larson* », Thesis submitted for the degree of Master of Arts, University of Maryland, 2007, 75 p.

DAVIS, Francis, « Victim Kitsch », *Atlantic Monthly*, septembre 1996, p. 98-106.

EADS, Stefani, « Rent collection », *POZ*, août-septembre 1996, p. 56.

LEACOCK HOFFMAN, Victoria, « *Rent is Real* », *Rent: The Complete Book and Lyrics of the Broadway Musical*, New York, Applause Theatre and Cinema Books, 2008 [1996], p. vii-xiii.

LEWIS, Helen Deborah, « *RENTing a Queer Space: The Commodification of Queerness in Jonathan Larson's Rent* », Thesis submitted for the degree of Master of Arts, Tufts University, 2007, 87 p.

MCDONNELL, Evelyn, « Not Just a Fable, a Testament: *Rent* Moves from Alphabet City to Broadway », *Village Voice*, 30 avril 1996, p. 27-30.

MCDONNELL, Evelyn et Kathy Silberger, « Textes et entrevues », dans Jonathan Larson, *Rent. Libretto*, New York, Rob Weisbach Books, 1997, p. 6-64; 130-160.

SAVRAN, David, « *Rent's* Due: Multiculturalism and the Spectacle of Difference », *Journal of American Drama and Theatre*, no 14, 2002, p. 1-14.

SCHULMAN, Sarah, *Stage Struck: Theater, AIDS, and the Marketing of Gay America*, Durham, Duke University Press, 1998, 157 p.

SCHWARZ, Jeffrey, *No Day But Today: The Story of « Rent »*, USA, 2006, 112 min.

SEBESTA, Judith, « Of Fire, Death, and Desire: Transgression and Carnival in Jonathan Larson's *Rent* », *Contemporary Theatre Review*, vol. 16, no 4, 2006, p. 419-438.

SORRELLS, David J., « The Evolution of AIDS as Subject Matter in Select American Dramas », Dissertation prepared for the Degree of Doctor of Philosophy, University of North Texas, 2000, 199 p.

## B) Corpus théorique général

AGAMBEN, Giorgio, *Homo sacer. 3, Ce qui reste d'Auschwitz : l'archive et le témoin*, Paris, Payot, 234 p.

AMOSSY, Ruth et Anne Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés : langue, discours, société*, Paris, Éditions Nathan, 1997, 122 p.

ATKINS, Robert et Thomas W. Sokolowski, *Art et sida : des médias à la métaphore*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1992, 15 p.

BAKER, Rob, *The Art of AIDS*, New York, Continuum, 1994, 255 p.

BOLTER, Jay David et Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, MA, The MIT Press, 2000, 304 p.

BRECHT, Bertolt, *Écrits sur le théâtre et autres textes VI*, Paris, L'Arche, 1972, 666 p.

- BRONSKI, Michael, « Make the AIDS Epidemic Manageable », *American Book Review*, vol. 12, no 2, mai-juin 1990, p. 45.
- BROQUA, Christophe, Françoise Loux et Patrick Prado, « Introduction », *Ethnologie française : Sida : deuil, mémoire, nouveaux rituels*, vol. 28, no 1 (Janvier-Mars), 1998, p. 5-9.
- BURGELIN, Claude, « Le temps des témoins » dans Jochen Gerz (dir.), *Le témoignage, éthique, esthétique et pragmatique (II) : Témoignage et fiction (I)*, Paris, Circé Saulxures, coll. « Cahiers de la Villa Gillet », no 3, 1995, p. 79-89.
- CALLEN, Michael, *Surviving AIDS*, New York, Harper, 1990, 243 p.
- CASTILLO DURANTE, Daniel, « Perspectives épistémologiques de l'altérité », *Littérature, culture et société en Amérique latine. Les dépotoirs de la post-modernité*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. « Americana », 2008, p. 63-74.
- CHAPPLE, Freda et Chiel Kattenbelt, « Key Issues in Intermediality in Theatre and Performance », dans Freda Chapple et Chiel Kattenbelt (dir. publ.), *Intermediality in Theatre and Performance*, New York, Éditions Rodopi B.V., 2006, p. 11-25.
- CITRON, Stephen, *The Musical from the Inside Out*, Chicago, Ivan R. Dee, 1991, 336 p.
- CLUM, John M., « And Once I Had It All: AIDS Narratives and Memories of an American Dream », dans Timothy F. Murphy et Suzanne Poirier (dir. publ.), *Writing AIDS: Gay Literature, Language, and Analysis*, New York, Colombia University Press, coll. « Between Men – Between Women », 1993, p. 200-224.
- , *Something for the Boys: Musical Theatre and Gay Culture*, New York, Palgrave, 1999, 317 p.
- COLARDELLE, Michel, « La mémoire des exclus », *Ethnologie française : Sida : deuil, mémoire, nouveaux rituels*, vol. 28, no 1 (Janvier-Mars), 1998, p. 20-26.
- CRIMP, Douglas, « Introduction », *October: AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism*, vol. 43 (Winter), 1987, p. 3-16.

- CRIMP, Douglas et Adam Rolston, *AIDS Demographics*, Seattle, Bay Press, 1990, 141 p.
- DE GAULMYN, Pierre, « Le témoignage, du judiciaire au littéraire » dans Jochen Gerz (dir.), *Le témoignage, éthique, esthétique et pragmatique (II) : Témoignage et fiction (I)*, Paris, Circé Saulxures, coll. « Cahiers de la Villa Gillet », no 3, 1995, p. 69-77.
- DECOSTER, Anne, « Rétrovirus », *Bactériologie, Virologie, Immunologie*, 2008, en ligne, <http://anne.decoستر.free.fr/d1viro/indexvir.html>, consulté le 8 juillet 2011.
- DOLAN, Jill, *Geographies of Learning: Theory and Practice, Activism and Performance*, Middletown, Wesleyan University Press, 2001, 224 p.
- DULONG, Renaud, *Le témoin oculaire : Les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Paris, École des hautes études en sciences sociales, coll. « Recherches d'histoire et de sciences sociales », 237 p.
- ECO, Umberto, *Lector in fabula = Le rôle du lecteur : ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Librairie générale française, coll. « Livre de poche », 1989, 314 p.
- FEINGOLD, Michael, « Introduction », dans M. Elizabeth Osborn, *The Way We Live Now: American Plays and the AIDS Crisis*, New York, Theatre Communications Group, 1993, p. vi-xvii.
- FRANKEL, Aaron, *Writing the Broadway Musical*, New York, Drama Book Specialists, 1977, 182 p.
- GAUBERT, Serge, « La preuve par l'art » dans Jochen Gerz (dir.), *Le témoignage, éthique, esthétique et pragmatique (II) : Témoignage et fiction (I)*, Paris, Circé Saulxures, coll. « Cahiers de la Villa Gillet », no 3, 1995, p. 55-60.
- GELAS, Bruno, « Le témoignage et la fiction » dans Jochen Gerz (dir.), *Le témoignage, éthique, esthétique et pragmatique (II) : Témoignage et fiction (I)*, Paris, Circé Saulxures, coll. « Cahiers de la Villa Gillet », no 3, 1995, p. 61-69.

- GOLDSTEIN, Richard, « The Implicated and the Immune: Responses to AIDS in the Arts and Popular Culture », dans Dorothy Nelkin, David P. Willis et Scott V. Parris (dir. publ.), *A Disease of Society: Cultural and Institutional Responses to AIDS*, New York, Cambridge University Press, 1991, p. 17-42.
- GROVER, Jan Zita, « AIDS: Keywords », *October: AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism*, vol. 43 (Winter), 1987, p. 17-30.
- HANUS, Michel, « Sida et travail de deuil », *Ethnologie française : Sida : deuil, mémoire, nouveaux rituels*, vol. 28, no 1 (Janvier-Mars), 1998, p. 31-36.
- JAMEK, Vaclav, « De la fraternité du témoin » dans Jochen Gerz (dir.), *Le témoignage, éthique, esthétique et pragmatique (II) : Témoignage et fiction (I)*, Paris, Circé Saulxures, coll. « Cahiers de la Villa Gillet », no 3, 1995, p. 117-124.
- JONES, James W., « Refusing the Name: The Absence of AIDS in Recent American Gay Male Fiction », dans Timothy F. Murphy et Suzanne Poirier (dir. publ.), *Writing AIDS: Gay Literature, Language, and Analysis*, New York, Columbia University Press, coll. « Between Men – Between Women », 1993, p. 225-243.
- KATTENBELT, Chiel, « Theatre as the Art of the Performer and the Stage of Intermediality », dans Freda Chapple et Chiel Kattenbelt (dir. publ.), *Intermediality in Theatre and Performance*, New York, Éditions Rodopi B.V., 2006, p. 29-39.
- KISLAN, Richard, *The Musical: A Look at the American Musical Theater*, New York, Applause Book, 1995, 310 p.
- KISTENBERG, Cindy J., *Aids, Social Change, and Theater: Performance as Protest*, New York, Garland, coll. « Garland Studies in American Popular History and Culture », 1995, 208 p.
- LE BRETON, David, « La contamination du sens », *Ethnologie française : Sida : deuil, mémoire, nouveaux rituels*, vol. 28, no 1 (Janvier-Mars), 1998, p. 37-42.
- LÉGER, Robert, *Écrire une chanson*, Montréal, Québec Amérique, 2007, 209 p.



- MOSER, Walter, « "Puissance baroque" dans les nouveaux médias. À propos de *Prospero's Books* de Peter Greenaway », *Cinémas : revue d'études cinématographiques/Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. 10, no 2-3 (printemps), 2000, p. 39-63.
- MURPHY, Timothy F., « Testimony », dans Timothy F. Murphy et Suzanne Poirier (dir. publ.), *Writing AIDS: Gay Literature, Language, and Analysis*, New York, Colombia University Press, coll. « Between Men – Between Women », 1993, p. 306-320.
- PETER, Jean-Pierre, « Mort, rites, épidémies, ruptures : un regard », *Ethnologie française : Sida : deuil, mémoire, nouveaux rituels*, vol. 28, no 1 (Janvier-Mars), 1998, p. 27-30.
- POIRIER, Suzanne, « On Writing AIDS: Introduction », dans Timothy F. Murphy et Suzanne Poirier (dir. publ.), *Writing AIDS: Gay Literature, Language, and Analysis*, New York, Colombia University Press, coll. « Between Men – Between Women », 1993, p. 1-8.
- REBOUL, Olivier, *Introduction à la rhétorique*, Paris, Presse universitaire de France, 1991, p. 242.
- ROCHELEAU, Alain-Michel, *Bertolt Brecht et la nouvelle communication*, Québec, Nota bene, 2000, 319 p.
- ROMÁN, David, *Acts of Intervention: Performance, Gay Culture, and AIDS*, Bloomington, Indiana University Press, 1997, 384 p.
- SAINT-JARRE, Chantal, *Du sida. L'anticipation imaginaire de la mort et sa mise en discours*, Paris, Denoël, 1994, 267 p.
- SHERRY, Michael S., « The Language of War in AIDS Discourse », dans Timothy F. Murphy et Suzanne Poirier (dir. publ.), *Writing AIDS: Gay Literature, Language, and Analysis*, New York, Colombia University Press, coll. « Between Men – Between Women », 1993, p. 39-53.
- SONTAG, Susan, *Le sida et ses métaphores*, Paris, C. Bourgois, 1989, 123 p.

URBAIN, Jean-Didier, « Mort traquée, mort tracée : Culte des morts, crémation, sida », *Ethnologie française : Sida : deuil, mémoire, nouveaux rituels*, vol. 28, no 1 (Janvier-Mars), 1998, p. 43-49.

VICTORIANO, Felipe, « Fiction, Death and Testimony: Toward a Politics of the Limits of Thought », *Discourse*, vol. 25, no 1-2 (Winter-Spring), 2003, p. 211-230.

WOLLMAN, Elizabeth L., *The Theatre Will Rock: A History of the Rock Musical, from Hair to Hedwig*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2006, 271 p.