"*Six degrees of segregation*": les voix noires et gay des Pomo Afro Homos

Charalampos Keivanidis

Abstract: Focusing on three skits from their shows *Fierce Love* (1991) and *Dark Fruit* (1992), this article examines the work of San Francisco-based troupe Pomo Afro Homos, to highlight a double exclusion: on the one hand, the homophobia the performers suffer within their black communities, and on the other, the racism they are confronted to in gay environments. In addition to these, effeminacy takes the exclusion even further, reserving them only supporting roles in blockbusters such as *Angels in America* (1991/1992) and *La Cage aux Folles* (1983). The creations of Pomo Afro Homos comment on the failure of theater to pursue an inclusive role, like the ballroom that these two plays constantly evoke.

Résumé : Cet article porte sur le travail des Pomo Afro Homos, une troupe de San Francisco, en particulier sur trois sketches tirés de leurs spectacles *Fierce Love* (1991) et *Dark Fruit* (1992) pour mettre en lumière une double exclusion : d'une part l'homophobie que subissent les performeurs au sein de leurs communautés noires et d'autre part le racisme auquel ils sont confrontés dans les milieux gay. À ces deux grands axes d'exclusion s'ajoute l'efféminement qui les cantonne à des rôles secondaires dans des grandes œuvres tel que *Angels in America* (1991/1992) et *La Cage aux Folles* (1983). Les créations des Pomo Afro Homos commentent l'échec du théâtre dans son objectif de remplir un rôle inclusif à l'instar de la *ballroom culture* que ces deux pièces évoquent constamment.

Keywords: homosexuality, homophobia, racism, AIDS, trans identities, ballroom culture

Mots-clés : homosexualité, homophobie, racisme, sida, identités trans, *ballroom culture*

À partir des années 1960, le théâtre américain a joui d'une plus grande liberté d'expression quant à la représentation de l'homosexualité, notamment avec l'explosion de off-off-Broadway (Stone). Le théâtre a réussi à mettre en voix des discours que la télévision et le cinéma (à cause du code Hays) ne pouvaient ou ne voulaient pas (encore) articuler. Il s'agissait cependant le plus souvent des voix d'une Amérique blanche, de la classe moyenne et cis,[1] même s'il y a eu quelques exceptions occasionnelles, comme *The Toilet* de LeRoi Jones/Amiri Baraka (1964) ou *The Madness of Lady Bright* de Lanford Wilson (1964).

Les Pomo Afro Homos, abréviation de "Post-Modern African-American Homosexuals," ont tenté de remplir ce vide représentationnel avec leurs créations au début des années 1990. Cette troupe basée à San Francisco a été fondée sous l'influence du documentaire de Marlon Riggs, *Tongues Untied* (1989) auquel deux des trois membres ont participé : Brian Freeman en tant que producteur exécutif et Djola Bernard Branner en tant qu'interprète/intervenant. *Tongues Untied* se concentre sur deux thèmes : d'une part l'homophobie que subissent les homosexuels noirs au sein de leurs communautés et d'autre part le racisme auquel ils sont confrontés dans les milieux gay blancs. Les sketches des Pomo Afro Homos prolongent cette double exclusion et insistent davantage que *Tongues Untied* sur la représentation de l'efféminement.

Afin de mieux saisir ces mécanismes complexes qui combinent les questions raciales, de sexualité, et de genre, cet article se propose d'étudier quelques scènes représentatives de leurs créations. Précisément, nous analyserons un sketch sur les onze qui constituent le spectacle *Fierce Love: Stories from Black Gay Life* (1991) et deux sketches sur les sept qui structurent *Dark Fruit* (1991/1992). Ces extraits permettent d'interroger tout particulièrement la façon dont les Pomo Afro Homos ont dénoncé et dépassé les différents niveaux de discrimination auxquels ils ont été confrontés afin de proposer une nouvelle dynamique spectaculaire noire et résolument *queer.* Nous analyserons en premier lieu la forme de leur écriture qui constitue la base de leurs créations

pour ensuite commenter la dynamique d'inclusion/exclusion des communautés noires au théâtre sur Broadway. Celle-ci mènera à une analyse des formes alternatives de représentation des communautés noires et *queer*, et, finalement, une analyse de leur contre-discours : l'homophobie noire.

La structure de l'écriture

L'écriture des Pomo Afro Homos, basée sur des micro-épisodes, se rapproche beaucoup de celle de *Tongues Untied* qui alterne récits autobiographiques et/ou militants (contre le racisme), chorégraphies et scènes comiques. Les sketches des Pomo Afro Homos, davantage diversifiés, incluent de la parodie et des *reads*[2] inspirés de la *ballroom culture*. Dans la mesure où cette dernière joue un rôle capital dans les sketches que nous analyserons, la définition de Marlon M. Bailey, auteur d'un des ouvrages de référence sur les pratiques des *balls*, nous permettra d'esquisser un panorama de cet univers :

> Contemporary ballroom culture, sometimes referred to as the "house/ball community," is a community and network of Black and Latina/o women, men, and transgender women and men who are lesbian, gay, bisexual, straight, and queer. The Black and Latina/o queer members of this community use performance to create an alternative discursive terrain and a kinship structure that critiques and revises dominant notions of gender, sexuality, family, and community. Ballroom culture consists of two inextricable dimensions: houses and balls. Houses are familial structures that are socially rather than biologically configured. Although in some cases houses serve as homes where members live and congregate, by and large, houses are social configurations that serve as sources of support for the diverse membership of the ballroom community. […] Another important role of houses is to organize and compete in ball events. Members of houses produce and participate in these competitive and celebratory performance events on a national scale. House parents recruit, socialize, and prepare their protégés to compete successfully in categories based on the deployment of performative gender and sexual identities, vogue and theatrical performances, and the effective presentation of fashion and physical attributes. Participants compete against one another vigorously

> on behalf of their respective houses and, at times, as individuals, or as what members refer to as "free agents". (Bailey 367-68)

On constate aisément que les problématiques que nous avons évoquées à propos des Pomo Afro Homos sont déjà avancées dans la définition de Bailey. Ajoutons à celle-ci que certaines catégories de défilé des *balls* dépendent de ce qu'on appelle "realness", autrement dit de l'effort des participant·e·s d'imiter/incarner à la perfection un thème donné. Cela peut être la "féminité" ou la "beauté" pour les femmes trans ou encore la capacité d'infiltrer le monde blanc avec des catégories comme "executive realness", où l'enjeu est de convaincre les juges que l'on peut "passer" (*pass*) pour un cadre supérieur dans une entreprise dominée par les blancs. Il ne s'agit pas seulement d'une manière de "vivre", ne serait-ce que très brièvement, le privilège blanc, mais également d'une parodie des normes dudit privilège, comme si les participant·e·s soutenaient que l'habit *fait* le moine. La performance du privilège blanc concerne également les conditions théâtrales de Broadway, comme nous le verrons avec l'analyse de "Aunties in America".

La dimension spectaculaire des *balls* a suscité récemment un regain d'intérêt et une certaine intégration dans la culture populaire. Le documentaire de Jennie Livingston *Paris Is Burning* (1990) demeure une œuvre de référence majeure de la *ballroom culture* (Hilderbrand). En termes de fiction, la série américaine *Pose* (2018-2021), très bien documentée, participe également à ce phénomène : en empruntant des éléments à *Paris is Burning*,[3] elle présente les problématiques raciales et *queer* comme inextricables de l'explosion du VIH, ainsi qu'une minorisation/réappropriation des aspects de la culture afro- et latino-américaine/*queer* tel que le *voguing*[4] par la culture pop blanche (notamment *Vogue* de Madonna en 1990).

Dans un esprit postmoderniste, comme leur nom l'indique, les Pomo Afro Homos s'inspirent aussi de la culture populaire, comme le cinéma et la télévision, mais aussi, et surtout, de la *stand-up comedy.* En effet, cette forme convient tout particulièrement à leurs sketches car elle permet un langage courant et des adresses directs au public,

un jeu d'acteur simple et une hyper-concentration d'éléments dans une forme brève pour diffuser des messages clairs. Et pour cause : *Fierce Love* et *Dark Fruit* sont des condensés de l'expérience de l'homophobie noire et du racisme gay qu'ont subis les trois performeurs ; c'est précisément cette intersection qui anime leur travail. Ainsi, ils ne peuvent pas s'exprimer en tant que porte-paroles de l'une ou de l'autre communauté, car leur appartenance aux deux les exclut mutuellement. Au-delà de l'adresse au public, cette politique de la représentation permet aussi une critique oblique de la *queer theory* et de ses limites, notamment son cadre racial souvent unidimensionnel (blanc) : à l'instar de la critique *queer of color*, les Pomo Afro Homos soutiennent une intersectionnalité pour rendre la structure de la *queer theory* plus inclusive pour ce·ux·lles qui appartiennent à plus d'une communauté marginalisée. Dans ce sens, le choix de la *stand-up comedy* n'en est que plus pertinent, puisque sa considération par la critique comme un genre mineur renvoie à sa dimension minoritaire, définitionnelle du *queer* (Lemoine 4).

L'échec représentationnel du théâtre

Bien que la formule de leur militantisme passe surtout par le rire mêlé à la réalité du racisme et de l'homophobie pour en accroître l'impact chez les spectat·eur·rice·s, les Pomo Afro Homos ne renoncent pas pour autant à la critique des pratiques théâtrales. Ils dénoncent, par exemple, le racisme de la pièce canonique *Angels in America* de Tony Kushner, et cela très rapidement après la création de sa première partie (*Millennium Approaches*) en 1991. C'est le premier sketch de *Dark Fruit*, monté, lui aussi, en 1991, qui instaure un dialogue critique rare entre la côte ouest et la côte est, puisque les deux pièces coïncident temporellement à 5000 kilomètre de distance.[5] En effet, le personnage de Belize qui n'a quasiment pas d'histoire propre et n'existe qu'en rapport avec d'autres personnages (Minwalla 104-5), vient s'inscrire dans la longue lignée de personnages noirs subalternes du théâtre américain.

Mais au-delà de *Angels in America*, "Aunties in America: Epiphanies 'n Roaches!" critique aussi sur la récurrence de l'attribution des rôles auxiliaires aux personnes racisées de *La Cage aux Folles* (il s'agit d'une comédie musicale de 1983 dont le livret a été écrit par Harvey Fierstein) et de la pièce *Six Degrees of Separation* de John Guare (1990) : les personnages que le sketch emprunte à ces trois spectacles sont respectivement Belize, Jacob et Paul[6] et confirme l'emploi des personnages noirs gay dans des rôles secondaires et stéréotypés. Le style parodie la manière dont le théâtre relègue les personnages noirs au second plan et critique Broadway pour son sous-emploi des act·eur·rice·s noir·e·s, sans les mettre en valeur à la hauteur de leurs compétences :

> JACOB. I'm so over Missy Fierstein putting me through Butterfly French Maid McQueen eight times a week. I can live with the eye bugging and noble caretaker nonsense. But, children, it hurts my pride so bad, night after night, to put on heels and have to walk like the last Steppin' Jungle Bunny Fetchit! (She has a fit of hysteria.)
>
> PAUL. (Calming JACOB down) We know, girl. We know 'cause it ain't even a question that a black drag queen in her first pair of heels can out sashay/chante Naomi, Cindy, and Claudia—
>
> PAUL & BELIZE. No training wheels required! (*Dark Fruit* 324)

Depuis San Francisco, New York et l'industrie de Broadway constituent alors le statu quo théâtral qui reproduit et véhicule des stéréotypes pour assurer le profit des producteurs, trop frileux pour s'aventurer sur un terrain instable. Déjà dans les années 1930 des personnages célèbres comme Stepin Fetchit[7] s'alignaient sur la vision de l'homme noir qu'entretenaient les blancs, afin de les conforter dans leur vision tordue, fondée sur une représentation hautement stéréotypée se résumant souvent à celle de l'esclave ("jungle bunny"). Ainsi, dans les années 1990 les choses ont peu évolué selon Belize revu et corrigé par les Pomo Afro Homos : "[…] Missy Kushner has me up there every night reading these white kids' asses or wiping their butts" (324) et pour Paul les choses ne se présentent pas mieux : "You see,

Missy Guare has me up there with all these Upper East Side most worrisome white folks, processing all their yap-de-yap-get-a-clue-already angst. Then I have to feed 'em. Then I have to fuck 'em," (324) résumant ainsi son propre *pitch* de *Six Degrees of Separation*, que Jacob corrige parodiquement en *Six Degrees of Segregation.* Même à des niveaux différents, le rôle des trois caractères est de veiller aux besoins des personnages blancs (où les besoins biologiques se mêlent à l'angoisse existentielle pour déclencher le rire) dont ils dépendent dramaturgiquement. Comme on l'a vu, Belize est présenté·e comme médiat·eur·rice et comme interlocut·eur·rice occasionnel·le des personnages centraux blancs Prior et Louis (et aussi de Roy qui est cependant un personnage moins central). Contrairement à ce que soutient Framji Minwalla (104), son rôle est nécessaire dans l'économie dramatique car il permet de faire avancer l'intrigue, mais il s'agit plus de la référence morale de la pièce et par-là plutôt le vecteur impersonnel d'un contre-discours qu'un personnage à part entière. Seule la vision de Belize du paradis, qui semble terroriser Roy, véhicule ses propres désirs et s'aligne sur les idées des Pomo Afro Homos :

> […] everyone in Balenciaga gowns with red corsages, and big dance palaces full of music and lights and racial impurity and gender confusion. […] And all the deities are creole, mulatto, brown as the mouths of rivers. […] Race, taste and history finally overcome. (Kushner 209-10)

Ce qui dérange Jacob dans ce premier extrait, n'est pas de marcher en talons, comme le début de sa phrase le laisse entendre ("it hurts my pride so bad, night after night, to put on heels"), mais de tenir le second rôle quand il a le talent d'être en tête d'affiche. C'est précisément pourquoi les références à la *ballroom* sont convoquées ("out sashay/ chante") car ce n'est que sur la piste de la *ballroom* que Belize, Jacob et Paul pourraient prétendre occuper le premier rôle. Car, au fond, l'enjeu majeur de la *ballroom* était de renverser les codes représentationnels pour permettre à ses participant·e·s de vivre pleinement leur identité de genre, leur orientation sexuelle, l'identification à un personnage célèbre ou imaginaire (comme les Club Kids des années 1990), en bref l'aspiration au privilège blanc et l'indifférence à la non-conformité. Ce renversement des codes constitue une forme de résistance

qui permettrait une possibilité d'existence ; autrement dit, selon la contextualisation du *drag* par Judith Butler (précisément, en rapport avec *Paris Is Burning*) : "[…] drag is a site of a certain ambivalence, one which reflects the more general situation of being implicated in the regimes of power by which one is constituted and, hence, of being implicated in the very regimes of power that one opposes" (85).

Le seul *locus* à l'intersection des problématiques des Pomo Afro Homos est effectivement la *ballroom*, imperméable à l'homophobie, à la transphobie et au racisme, en somme une hétérotopie (Herbin 2) protectrice permettant des aperçus furtifs d'un monde idéalisé. Il faut noter tout de même que la *ballroom* dépend des régimes de pouvoir auxquels il s'oppose : ce sont précisément ces conditions qui l'ont rendu nécessaire, comme une petite structure *queer* dans un projet vaste (et utopique) de *queerisation* du monde (le… paradis) qu'anticipe Belize.

Il reste néanmoins difficile de conclure avec certitude si le vide représentationnel des homosexuels noirs au théâtre de l'époque était dû au racisme ou à l'homophobie noire. Selon les Pomo Afro Homos il s'agit d'un mélange des deux ; de nombreuses références à la *ballroom culture* s'introduisent dans *Fierce Love* et *Dark Fruit* parce que la *ballroom* constituait, comme on a vu, un espace performatif où pouvait se matérialiser la construction des identités (orientation sexuelle, identité de genre, corporéité trans), à travers des défilés devant une communauté choisie ; c'est parce que la *ballroom* se substituait au rôle du théâtre quand ce dernier, même dans l'espace restreint accordé aux thématiques LGBTQ, ne dépeignait que l'expérience de la classe moyenne blanche, présentée comme universelle. En d'autres termes, l'inclusion y était limitée et conditionnelle.

Écrire son propre récit de soi

La féminité *queer*, caractéristique de la fluidité des performances de genre dans les *balls*, n'est jamais rejetée mais, au contraire, revendiquée ("out sashay/chante Naomi, Cindy, and Claudia"). Elle est aussi employée, avec un "*girl-talk*"[8] analogue à celui d'*Angels in America* entre

Prior et Belize, de manière à mettre en évidence une proximité avec les auteurs : "Missy Kushner", "Missy Guare", "Missy Fierstein"—surtout ce dernier qui a longtemps tenu le rôle d'une *drag-queen* dans sa grande pièce de la fin des années 1970 *Torch Song Trilogy*. Mais l'homosexualité, que les personnages partagent avec les auteurs, ne leur accorde pas plus qu'un rôle subalterne. Prenons l'exemple de *La Cage aux Folles.* Jacob, le *butler* atypique, noir et fortement efféminé du foyer de Georges et Albin, supplie Georges juste de l'*inclure* dans le spectacle du cabaret, car contester l'autorité d'Albin/Zaza—star absolue de la revue—et revendiquer son rôle n'est pas concevable—d'où son désarroi dans l'extrait qu'on a vu. La reconnaissance ne vient donc pas de la part des "allié·e·s" (qui seraient positivement disposé·e·s à leur égard sur la base d'une certaine "communauté gay"). De même avec la chanson *My Mammy* des années 1910, reprise par Liza Minnelli (icône gay) pendant les années 1970 qui conclut la scène :

> [*They start packing up and tie their napkins on their heads mammy style.*]
> […]
> [*Their napkins become headrags. Liza Minnelli's "Mammy" plays, a short dance. They smile at the audience, and the smiles become a minstrel grimace. They pull the rags off, drop them in defiance. Blackout.*] (*Dark Fruit* 325)

Dans cette chanson, Mammy, une esclave noire aurait élevé la chanteuse qui revient, plusieurs années après, témoigner son amour inconditionnel pour sa "mammy" et trouver du réconfort chez elle. Cependant son statut d'esclave n'est ni évoqué ni commenté. Même si les trois personnages refusent de s'aligner sur cette lecture ("*They pull the rags off, drop them in defiance*"), très proche des rôles de service aux blancs que le théâtre leur accorde, leurs perspectives sont déjà scellées par leurs prénoms, car le texte ne leur en donne pas d'autres que Belize, Jacob et Paul, faisant ainsi coïncider rôles et interprètes. Leurs prénoms les définissant, à l'instar d'Hamlet et d'Ophélie dans *Hamletmachine* de Heiner Müller (1977), ils ne peuvent pas échapper aux rôles qui leur ont été assignés. Ainsi le texte des Pomo Afro Homos semble reconnaître, voire suivre, les mécanismes de la perpétuation de la discrimination à travers les prénoms, mais la résistance loge dans le

discours différent—critique, acerbe, défiant—que *ce texte* leur permet d'articuler. Il leur donne, par exemple, l'occasion d'évoquer le *minstrel show*—une revue des XIXe et XXe siècles qui présentait les noir·e·s plus ou moins comme des primiti·f·ve·s stupides, initialement jouée par des blancs en *blackface*—et de dresser un parallèle avec leurs rôles d'aujourd'hui mais aussi de le jouer à l'extrême pour le vider de son sens. Comme le constate Jay Plum : "By occupying the racialized space in the gay community, the Pomos perform stereotypical roles to excess, challenging the process of signification through a reordering less stable than chaos" (126).

Le racisme n'est pas propre aux pratiques théâtrales de Broadway, comme en atteste "The Just Us Club," un sketch tiré de *Fierce Love*. Peaches, Pepper et Popcorn qui sont selon le texte trois hommes noirs, gay, efféminés et peu attirants, forment le très exclusif Just Us Club. Pepper et Popcorn appellent Peaches "Mother," et si ce titre, ainsi que les noms qui évoquent des *drag-names* et le sociolecte des *ballrooms*, nous amènent à penser qu'il s'agit d'une maison (*House*), cela est peu probable. Car, selon Peaches, les conditions à remplir pour faire partie du club sont : "Poor, Black, & Ugly!" (276), et ce défaitisme est aux antipodes de la compétition féroce des maisons aux noms flamboyants, tels que House of Xtravaganza. L'aliénation dont il s'agit là, est d'un ordre différent :

> PEACHES. See, Mother and her lovely daughters here had grown weary of the roles we were relegated to in "gay" society.
>
> POPCORN. At the clubs I was everyone's best girlfriend, nobody's dream date, and got real tired of "making do" with that two in the morning trade. I was the Millie Jackson of the Tenderloin. The clean-up woman. (*Fierce Love* 276)

Les "roles" dont parle Peaches ne sont pas aussi précis que ceux de "Aunties in America" et même si "The Just Us Club" est son précurseur, l'esprit militant y est limité. Mais en détaillant ces rôles, Peaches parvient à un constat qui peut s'appliquer à tous les cas dont l'identité et/ou la performance de genre sont non-conformes : "With our loud selves and nelly ways we was on the outside of a society on

the outside" (276). Chacune des exclusions possibles dans cette phrase croît dans un cadre précis, une interdépendance opprimante : il peut s'agir, comme on l'a vu, d'homophobie noire, si par "a society on the outside" on entend des communautés noires ; si, en revanche, il s'agit de communautés gay, l'exclusion devient multiple : homosexuel, noir et efféminé, sans même parler de "pauvre" et "laid." Dans le conseil du club qui clôt la scène, Pepper suggère : "I motion we reclaim voguing for the nellie sissies (277)" et la question de la représentation se pose de nouveau car ce niveau élevé d'efféminement ("nellie [*sic*] sissies") n'aurait pas d'écho positif dans les milieux gay obnubilés par la "masculinité".[9] Ainsi, le repli de Pepper, Popcorn et Peaches vers la sécurité relative de la *ballroom* paraît une évidence, dans la mesure où même le théâtre opère un forçage identitaire réducteur : Belize, par exemple, a abandonné le *drag* et est devenu·e infirmi·er·ère (*Angels in America*), faisant de lui/elle un personnage hybride, mi-*drag-queen* (en nom), mi-infirmi·er·ère.

C'est d'ailleurs en cela que le travail des Pomo Afro Homos est *queer* et intersectionnel : la jonction des identités noires et gay au théâtre ne suit aucun modèle préexistant (exclusion réciproque) et n'est pas présentée en tant qu'universelle, mais plutôt comme un champ de possibilités ouvert. Malgré cette résilience, *Fierce Love* et *Dark Fruit* n'ont pas séduit les communautés noires qui constituaient, pourtant, le public-cible des Pomo Afro Homos, pour combattre l'homophobie et par-là initier un dialogue sur le sida (Román 172) ; ironiquement, l'homophobie noire et sa politique de l'autruche quant au sida ont alimenté l'exclusion théâtrale des communautés noires, pourtant ravagées par le sida. C'est ce vide représentationnel qu'ont voulu remplir les Pomo Afro Homos et le format de leurs spectacles qui s'apparente à la *stand-up comedy* est pensé en fonction du public réservé qu'ils voulaient atteindre, même si le miroir qu'ils lui tendaient, dépassait parfois le comique. Comme le remarque Xavier Lemoine, "Le rire n'est . . . pas seulement un acte de résistance et d'opposition mais une tentative d'invention de nouveaux espaces et de nouvelles perceptions" (6), mais ceux inventés par les Pomo Afro Homos ont remué des sentiments homophobes chez les communautés noires, comme le

démontre l'exclusion controversée de leurs créations par le National Black Theatre Festival en 1991 et en 1993 (Plum 122).

Conclusion : de la fragilité queer et noire

"Doin' Alright" (*Dark Fruit*) conduit la problématique de l'homophobie noire jusqu'au meurtre. Un performeur raconte des souvenirs de son enfance à Boston, en partie partagée avec un autre garçon noir, Dennis. Il l'a perdu de vue lorsque sa famille a déménagé mais l'a revu quelques années plus tard, dans une boîte gay, en *drag* : Dennis s'appelait désormais Denise. Le performeur a continué, pendant des années, à croiser Denise lors de ses séjours à Boston et elle allait bien ("doin' alright"). Ensuite, un discours parallèle vient compléter la biographie de Denise :

> A year or so ago my cousin, one of the few black women in management at a Boston software company, told me about a funeral she had attended for the son of one of her coworkers. Now my cousin didn't know the son, but she went because the woman she worked with, a mother, had lost a child. Period. The mother was not glad to see my cousin. The mother could not look my cousin in the eye. You see, the undertaker had laid her son out as he lived. As a she. This young black male, my age, who his coworkers called "Denise," was as we say "in the life," lost his to one of the leading killers of black males: another black male. Minister said he died from being in the wrong place at the wrong time, but when you're poor, black, effeminate, and gay, life is wrong place, wrong time.
>
> There's a lot of Michael/Michelles, Stephanie/Steves, Charlie/Charlenes, and Dennis/Denises in this world and somewhere between black-boy bonding and dark diva disco dancing I never did catch Miss Thing's last name. So I can't say for sure this Dennis/Denise is the same Dennis/Denise that I knew. But then again—isn't she? (*Dark Fruit* 337)

Ce sketch développe en réalité la thématique du précédent ("The Just Us Club"), à travers la reprise de "poor, black, effeminate, and gay" mélangée à deux sources d'homophobie (la mère et l'assassin), pour soulever la question de la vulnérabilité de "Miss Things",[10] auxquelles le performeur (Brian Freeman) s'identifie. Mais, contrairement

à son usage le plus fréquent, ce terme ne concerne pas exclusivement les *drag-queens*. Effectivement, Brian Freeman commence son monologue par "Back when I was a very young Miss Thing […] (336)," où d'autres viennent s'ajouter—"I'm out one night, about fifteen years later, at the 1270, the working-class club for Boston Miss Things" (336)—, avant d'y inclure enfin Denise—"Miss Thing liked to party" (337). Sa propre apparence d'homme cis suggère une multitude de manières de vivre son *efféminement*—qui ne passe pas nécessairement par le *drag*—bref, une subjectivité au-delà des étiquettes quant à sa manière de vivre son genre. Cette appartenance commune prolonge leur lien depuis l'enfance ("somewhere between black-boy bonding and dark diva disco dancing"), mais l'insistance sur la couleur de la peau martèle l'appartenance ethnique commune qui les rend vulnérables : "This young black male"/"another black male." Cet effet miroir souligne la proximité inquiétante de l'Autre, vaguement soutenue par la honte de la mère ; de surcroît, il constitue à la fois un appel contre l'homophobie noire, une mise en garde obtenue par l'inadvertance quant à son nom de famille ("I never did catch Miss Thing's last name") et, par extension, l'extrapolation de l'expérience de l'efféminement de Denise et de ce que celle-ci implique ("isn't she?"). Par ailleurs, la répétition de "life/live" ("as he lived", "in the life", "lost his [life]", "life is wrong place, wrong time") réitère l'effervescence de "the life" (soutenue par une boule à facettes qui éclaire la scène), tout en suivant un parcours téléologique terrifiant. Transposés, les récits de soi deviennent alors un seul récit, communautaire, brutalement interrompu par des actes homo- et/ou transphobes.

SOURCES CITÉES

BAILEY, Marlon M. "Gender/Racial Realness: Theorizing the Gender System in Ballroom Culture." *Feminist Studies*, vol. 37, no. 2, 2011, pp. 365-86.

BAKER, Paul. *Fantabulosa.* Continuum, 2002.

BUTLER, Judith. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. 1993. Routledge, 2011.

DE JONGH, Nicholas. *Not in Front of the Audience: Homosexuality on Stage.* Routledge, 1992.
FIERSTEIN, Harvey. *Torch Song Trilogy.* 1981. The Gay Presses of New York, 1988.
GUARE, John. *Six Degrees of Separation.* Dramatists Play Service, 1992.
HALBERSTAM, Jack. *Trans*: A Quick and Quirky Account of Gender Variability.* California UP, 2018.
HERBIN, Frédéric. "De l'hétérotopie des *balls* à l'espace des studios." *Apparence(s)* doi.org/10.4000/apparences.2827. Consulté le 26 août 2023.
HERMAN, Jerry et Harvey FIERSTEIN. *La Cage aux Folles.* Samuel French, 1987.
HILDERBRAND, Lucas. *Paris Is Burning: A Queer Film Classic.* Arsenal Pulp P, 2013.
JONES, LeRoi. *The Toilet. The Baptism & The Toilet*, Grove P, 1966, pp. 33-62.
KUSHNER, Tony. *Angels in America: A Gay Fantasia on National Themes.* Theatre Communications Group, 1995.
LEMOINE, Xavier. "Naissance des comiques gays et lesbiens américains : le rire *queer* comme performance esthético-politique." *Miranda*. 2019. doi.org/10.4000/miranda.20106. Consulté le 22 août 2023.
MINWALLA, Framji. "When Girls Collide: Considering Race in *Angels in America.*" *Approaching the Millenium: Essays on Angels in America*, sous la direction de Deborah R. Geis et Steven F. Kruger, Michigan UP, 1997, pp. 103-17.
MÜLLER, Heiner. *Hamlet-Machine*. *Manuscrits de Hamlet-Machine*. Minuit, 2003, pp. 147-57.
PLUM, Jay. "Pleasure, Politics, and the Performance of Community: Pomo Afro Homos's *Dark Fruit*". *Modern Drama*, vol. 39, no., 1, 1996, pp. 117-31.
POMO AFRO HOMOS. "Dark Fruit." *Staging Gay Lives: An Anthology of Contemporary Gay Theater*, sous la direction de John M. Clum, Westview, 1996, pp. 319-43.

—. "Fierce Love." *Colored Contradictions: An Anthology of Contemporary African-American Plays*, sous la direction de Harry J. Elam et Robert Alexander, Plume, 1996, pp. 257-85.
ROMÁN, David. *Acts of Intervention: Performance, Gay Culture and AIDS.* Indiana UP, 1998.
STONE, Wendell C. *Caffe Cino: The Birthplace of Off-Off-Broadway.* Southern Illinois UP, 2005.
WILSON, Lanford. *The Madness of Lady Bright. 21 Short Plays*, Smith & Kraus, pp. 22-36.

---

1 À l'opposé de trans, on appelle une personne cis lorsque son sexe anatomique et son identité de genre coïncident.

2 "**read** verb: to (often publicly) unleash a string of unpleasant 'home truths' and insults upon someone" (Baker 185). Cf. aussi *Paris Is Burning*, notamment la partie intitulée "reading".

3 D'ailleurs Jennie Livingston était consultante sur cette série.

4 Le *voguing* est une forme de danse improvisée, hautement codifiée, qui constitue une partie importante des défilés du *ballroom.* Il s'agit d'une bataille entre au moins deux danseu·r·se·s, avec une série de poses inspirées de magazines de mode comme *Vogue* (d'où le nom) ou de la peinture égyptienne. Son origine n'est pas claire mais, selon différentes sources, Paris Dupree, une *drag-queen* new-yorkaise, l'aurait introduit et Willi Ninja, vogueur et chorégraphe, l'a enrichi pendant les années 1980.

5 La tournée de *Fierce Love* et de *Dark Fruit* a coïncidé aussi avec la production de la seconde partie (*Perestroika*), prolongeant ainsi temporellement la critique de *Angels in America*, toujours pertinente car il n'y a pas de changement notable quant à la condition de Belize dans *Perestroika.*

6 En plus d'être homosexuel, Paul est aussi mythomane dans le but d'obtenir de l'argent et probablement de percer dans la haute société. Il est alors traité par les autres personnages (tous blancs) de criminel, voleur, tueur potentiel et/ou trafiquant de drogue.

7 Lincoln Perry, plus connu sous le nom de scène Stepin Fetchit, "l'homme le plus paresseux du monde", était le premier acteur noir devenu millionnaire à travers une représentation stéréotypée dans les années 1930.

8 C'est le terme qu'emploie Prior dans *Angels in America* pour décrire ses discussions avec Belize où ils utilisent des expressions au féminin pour s'adresser

à l'autre: "All this girl-talk shit is politically incorrect you know. We should have dropped it back when we gave up drag." (Kushner 67)

[9] Même si les auteurs gay ont surtout parodié l'(hyper) masculinité (*A Perfect Relationship* de Doric Wilson, 1979, *Epiphany* de Lewis John Carlino, 1963, etc.), certains historiens de ce théâtre comme John M. Clum et surtout Nicholas de Jongh ont critiqué des pièces où selon eux les hommes sont "demasculinisés", comme *As Is* de William M. Hoffman (1984) (De Jongh 186).

[10] "**Miss Thing** noun: 1. a form of address for a camp, outrageous or haughty gay man. […] 3. a generic term of address by a drag queen or gay man with lots of attitude" (Baker 164).