

Comédiens et martyrs

Solange Lévesque and Diane Pavlovic

Number 49, 1988

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/258ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lévesque, S. & Pavlovic, D. (1988). Comédiens et martyrs. *Jeu*, (49), 152–167.

comédiens et martyrs

On a dit des *Feluettes* qu'ils étaient désormais un «classique» de la dramaturgie québécoise; leurs nombreuses séries de représentations, à Montréal et ailleurs, ont suscité partout le même enthousiasme et, à quelques exceptions près, la même unanimité. La rencontre entre Michel Marc Bouchard, auteur, et André Brassard, metteur en scène, est déjà considérée par plusieurs comme étant de celles qui comptent, de celles qu'une alchimie mystérieuse transforme en communion, de celles qui changent l'histoire du théâtre dans un milieu donné ou du moins, qui y marquent un jalon incontournable. Excellent à maints égards, ce dernier spectacle du tandem Bouchard-Brassard cristallise à ce point les courants qui traversent actuellement le théâtre québécois qu'il en est devenu une sorte d'emblème, dans sa maîtrise étonnante des divers discours spectaculaires comme dans les questions brûlantes qu'il pose avec plus d'acuité qu'aucun autre. Aux *Feluettes*, par conséquent, de porter toutes les louanges comme tous les blâmes, de soulever le trouble et l'interrogation avec d'autant plus de force que leur perfection formelle s'impose d'évidence.

La pièce s'est vu apposer plusieurs étiquettes, depuis le chef-d'oeuvre¹ jusqu'à l'exercice scolaire à peine maîtrisé². Ni l'un ni l'autre terme ne nous semblent justes. Cette oeuvre forte, littéraire, qui porte une réelle signature, qui a une personnalité et qui se détache avec éclat de ses semblables, n'est peut-être pas, en revanche, celle qui marquera le siècle théâtral québécois. Le climat ambiant contribue à lui donner une importance là où elle y tend peut-être le moins, à en faire un symptôme et à faire oublier par ailleurs qu'elle n'est en dernière instance qu'une parmi des centaines d'autres occurrences créatrices. Il s'agit là du texte d'un auteur qui l'a écrit avec ce qu'il était, ce qui rend le procès d'intention à son sujet pour le moins équivoque; il s'agit également d'une proposition artistique, ce qui devrait biaiser nos réactions à son contenu apparemment immédiat. Le discours latent des oeuvres de création est une matière délicate à analyser, d'autant plus lorsque ces oeuvres sont contemporaines; mais cette difficulté, qui fait tout le défi et tout l'intérêt de la critique, tributaire de l'actualité, n'autorise évidemment pas une neutralité confortable. Prendre position au sujet des *Feluettes*, c'est mettre à l'écart, obligatoirement, tout un pan des interrogations que la pièce soulève. Au regard de l'efficacité théâtrale, la production, sans

1. Robert Lévesque, «*Les Feluettes*, une pièce et une mise en scène géniales. Bouchard et les feux de Roberval», *Le Devoir*, 25 septembre 1987, p. 13.

2. Gilbert David, «Débuts poussifs d'une nouvelle saison théâtrale», *Parachute*, n° 49, décembre, janvier, février 1987-1988, p. 52-54. Dans ses quelques paragraphes sur *les Feluettes*, intitulés «Un succès ambigu: *Les Feluettes* ou Deux éphèbes et un pou», Gilbert David, décortiquant ce «mélodrame» manichéen, termine une violente charge contre la pièce en disant: «Une fois retombée la poussière du pittoresque historique et de l'émotivité démagogique, peut-être verra-t-on mieux que ce morceau de bravoure, typiquement petit-bourgeois, n'était qu'une piètre leçon manipulatrice, aux relents kitsch, simpliste et revancharde? Tout le contraire, en somme, d'une oeuvre forte et réfléchie qui soit capable de mettre vraiment en crise des valeurs et des habits.» (p. 53)



La répétition du *Martyre de saint Sébastien*: le père Saint-Michel (Hubert Gagnon), Vallier, Simon et Jean Bilodeau (René Richard Cyr). Photo: Robert Laliberté.

contredit, est excellente: on passe là une soirée bien remplie, sans ennui, avec de l'humour, des rires fréquents, des sentiments exacerbés, des numéros de bravoure et une «intrigue» indubitablement bien menée. Au regard de l'adhésion personnelle, on réagit sans doute différemment selon qu'on est un homme ou une femme, un spectateur relativement frais ou un observateur blasé à qui c'est la soixante-troisième fois en deux ans qu'on répète que rien n'est plus beau au monde que l'amour entre deux hommes; selon, aussi, sa sensibilité au discours d'une production, son besoin d'identification: on peut n'être d'accord avec aucun des présupposés du spectacle tout en le trouvant génial, ou au contraire, être tellement soumis au rapport entre lui et soi qu'on est empêché d'en apprécier la moindre parcelle. Au regard, enfin, de l'art — puisque c'est de cela qu'il s'agit —, du capital imaginaire d'une nation, *les Feluettes* en sont une manifestation dont l'importance véritable se précisera sans doute très rapidement. Pour le moment, le fait même que ces distinctions s'imposent lorsqu'on en parle nous semble témoigner du *punctum* auquel atteint cette production. Par leurs qualités intrinsèques comme par le discours infiniment divers qui les accompagne depuis leurs débuts, *les Feluettes* constituent bel et bien une date, qu'on le veuille ou non. À nous, désormais, de compter avec ce qu'elle nous renvoie de notre identité, collective aussi bien qu'individuelle, sociale aussi bien que culturelle.

la fable et ses enjeux

L'histoire est celle d'un amour impossible entre deux adolescents: Vallier, le «Feluette», est un comte déchu en exil forcé, un être noble par sa naissance comme par ses sentiments. Simon, pour sa part, est un enfant du lac Saint-Jean, «le plus bel enfant depuis la naissance de Notre Seigneur». Entre eux naît une passion pure, vraie, flamboyante, qui rendra Jean Bilodeau, leur copain de collège, fou de jalousie et d'incompréhension. Le père de Simon est veuf, la mère de Vallier est abandonnée; l'un est rude, mal dégrossi, l'autre est douce, désespérée, raffinée, mythomane. Ils évoluent dans le Roberval de 1912, où les collégiens, sous la supervision du père Saint-Michel, répètent *le Martyre de saint Sébastien*, de Gabriele d'Annunzio, alors que défilent à l'hôtel des Français de passage: le baron de Hüe, médecin, et son épouse, ainsi qu'une Parisienne descendue du ciel en aérostat, Lydie-Anne de Rozier.



Les deux «femmes» de la fable. À gauche, Lydie-Anne de Rozier (Yves Jacques) et à droite, Marie-Laure de Tilly (René Gagnon). Photos: Robert Laliberté.

Incompris de la plupart de ses contemporains, qui n'aiment pas son théâtre «moderne»³ et tendancieux, le père Saint-Michel doit renoncer à sa pièce, tandis que Simon, flagellé pour avoir embrassé un garçon, se résout à «penser aux filles» et à se fiancer avec Lydie-Anne; il exprime le trouble qui l'agite en incendiant l'un après l'autre les édifices importants de Roberval. À travers ses affabulations tristes — où son mari reviendrait enfin la chercher pour la ramener dans une France à la monarchie restaurée —, la comtesse de Tilly tente de consoler son fils, mais bientôt, Simon, reconnaissant enfin ses sentiments, revient à lui. Vallier accepte de tuer sa mère à la demande de cette dernière; après cette «preuve d'amour», les deux jeunes amants, réunis, mettent le feu au grenier où ils se sont enfermés, dans une dernière étreinte qui, croient-ils, les lie pour l'éternité. Ils ne mourront pas ensemble: Jean Bilodeau, après avoir sauvé Simon, laisse périr Vallier, et Simon, accusé de double meurtre, passera le reste de sa vie en prison. Au début des *Feluettes*, nous sommes en 1952; incarcéré depuis quarante ans, Simon a préparé, avec des détenus victimes comme lui d'erreurs judiciaires, une reconstitution de l'épisode de Roberval, reconstitution qu'il destine aux regards de Jean Bilodeau devenu évêque. Le public assistera en même temps que ce dernier au drame de jadis, dont tous les personnages, même les femmes, seront joués par les prisonniers. La pièce sera ainsi constituée d'un très long *flash-back* au terme duquel Bilodeau passera aux aveux.

La fable s'articule donc sur trois niveaux: le premier concerne la réalité «présente», où l'évêque se voit condamné comme le public à la situation de voyeur; c'est la représentation de son «procès» qu'il doit soutenir. Le deuxième plonge dans le souvenir: dans ce théâtre dans le théâtre, la reconstitution des épisodes du passé s'inspire du journal intime de Bilodeau, incriminant ce dernier et permettant à Simon de le confondre. Le troisième niveau

3. L'expression est à entendre au sens propre, puisque *le Martyre de saint Sébastien*, le vrai, a été créé à Paris en 1911, soit une année avant les événements que racontent *les Feluettes*.

se présente comme une fiction — théâtre dans le théâtre dans le théâtre —; *le Martyre de saint Sébastien* nous ramène à l'âge d'or des collèges classiques, où l'on montait régulièrement des pièces de répertoire et où les rôles de femmes étaient précisément tenus par des garçons. Parabole de la pièce de Bouchard, *le Martyre* métaphorise l'amour extatique et sacrificiel qui «consumera» Vallier et Simon.

Nous ne sommes plus en présence de l'univers homosexuel auquel nous avait habitués Michel Tremblay; les «travestis», ici, sont des hommes qui, pour les besoins d'une pièce de théâtre, jouent des rôles de femmes, et non des homosexuels habités par un rêve féminin et se déguisant pour donner forme à ce rêve. Nous ne sommes pas sur la «Main», dans un milieu de paumés qui s'égratignent les uns les autres — en joual —, aux prises avec la petitesse de leurs rêves et la bassesse de leurs manigances. *Les Feluettes* parlent un français volontiers précieux, méditent sur l'eau et se dorment au soleil; ils sont jeunes, beaux, sains, purs et innocents, nimbés de lumière, animés d'un Idéal dont la grandeur les auréole. Ce sont des Justes, qui ne rendent pas de comptes aux hommes mais à Dieu. Si les homosexuels de Tremblay étaient mal dans leur peau et se perdaient dans un jeu constant de l'apparence, ceux de Bouchard, sans artifice et sans complexe, ne se préoccupent que de l'essence des choses; ils disent sans détour ce qu'ils ressentent, sont honnêtes et transparents, ouverts, sensibles et amoureux. La loi des hommes n'est pas clémente à leur égard mais ils la méprisent, sûrs de posséder la vérité supérieure d'un sentiment qui n'est accessible qu'aux élus.

On a beaucoup dit que la mise en scène d'André Brassard avait «sauvé» le texte, qui, en soi, n'aurait eu qu'un faible retentissement; et il est sûr qu'elle lui a donné des ressources maximales, aidée par une direction d'acteurs qui a mené chacun à l'apogée de ses possibilités. Cependant, ce texte riche et complexe constitue bel et bien une oeuvre, un univers dramatique cohérent. Le texte de Michel Marc Bouchard est aussi plein, aussi solide que le sont ceux de Tremblay. Il n'est pas seulement intelligemment construit — les liens entre les diverses couches de ce théâtre à tiroirs sont toujours féconds et signifiants — mais il est, de plus, extrêmement bien *écrit*: les enjeux de la représentation sont tous présents à la simple lecture. Du point de vue de la vraisemblance, on y trouve sans doute des incongruités (il est difficile de croire que l'adolescent Bilodeau, tel qu'il est présenté, ait pu accéder au statut d'évêque) et des imprécisions (concernant, entre autres, l'erreur judiciaire). Mais, passionnelle jusqu'à la démesure, la fable n'exige pas une clarification systématique de ses enjeux. Si la mise en scène a su les mettre clairement en relief et en tirer le meilleur parti, c'est elle, en revanche, qui a donné à l'ensemble son caractère fortement ritualisé; sans être plateatement réaliste, la partition écrite n'était pas aussi ancrée dans le cérémonial chrétien et, à cet égard, l'apport de Brassard en a incontestablement orienté le sens.

donner de l'extension à un mot

Le pluriel du titre a de quoi étonner. En effet, le texte ne met en scène qu'*un* «Felulette», Vallier, surnommé ainsi à cause de sa grande sensibilité et de sa propension aux larmes. Que signifie cette généralisation du titre, que vise ce pluriel? Les collégiens? les prisonniers? les comédiens? Les hommes «trop sensibles»? Si le mot «Felulette», dans la pièce, n'est pas clairement désigné comme synonyme d'«homosexuel» (on peut penser que Bilodeau appelle Vallier ainsi à cause du fait que ce dernier est blond, frêle et rêveur, qu'il n'est pas un «manuel», contrairement à Simon qui respire la force et la virilité), on ne peut s'empêcher, évidemment, d'établir un rapport entre les deux termes. Mais en allant voir *les Feluettes*, que va-t-on voir? À quoi peut-on s'attendre et à quoi s'attend-on? Le battage

publicitaire qui a précédé la création de la pièce a renforcé cette ambiguïté: tous les comédiens, cheveux gominés et regards frondeurs, étaient vêtus, sur les communiqués et sur le programme, de camisoles blanches et de jeans ajustés (ce n'était pas une image tirée du spectacle mais bien une mise en place destinée spécialement à sa promotion), comme si tous, de fait, «en étaient⁴»; cette «esthétique de la camisole», devenue à elle seule un archétype, a fait parler d'elle autant que la pièce. Que voulait-on suggérer par cette image? Quel enjeu du texte voulait-on souligner?

D'emblée, on pourrait croire que la nature d'un argument encore susceptible d'éveiller la curiosité, à savoir l'amour entre garçons, a pu agir comme catalyseur dans cette entreprise. Le sujet a peut-être, en effet, amené des spectateurs au théâtre, mais d'une part, l'homosexualité masculine est en voie de devenir un thème dominant du répertoire québécois et, d'autre part, par un curieux retournement qui a peut-être échappé au metteur en scène et à l'auteur, le personnage de la comtesse de Tilly a vite attiré les foules, l'interprétation inoubliable de René Gagnon le propulsant presque à l'avant de la scène, où il concurrence en quelque sorte la relation amoureuse entre Vallier et Simon. Le paradoxe retient l'attention: nous y reviendrons.

installer une fiction

Les Feluettes sont d'abord, pour le spectateur, huit jeunes garçons: chemises blanches, pantalons noirs, allure classique. Devant eux, un évêque portant soutane, croix et calotte. Lorsque s'amorce la fable, en 1912, les costumes se précisent tout en demeurant minimaux: tel interprète passera une veste par-dessus sa chemise, tel autre en relèvera le col, tel autre encore, jouant Lydie-Anne, la déboutonnera de façon à se découvrir les épaules; un lourd rideau, serré à la taille par-dessus le pantalon du comédien, servira de jupe à la comtesse de Tilly, alors que les collégiens, pour leur part, rouleront le bas de leur pantalon sur leurs mollets, et porteront des chandails moulants auxquels on a coupé les manches. Ailleurs, un brassard de deuil, un chapeau, un canotier, un diadème, un foulard, une fleur feront office, çà et là, de signes discrets, de signaux plutôt: les personnages seront esquissés, suggérés, davantage que décrits. L'identité des hommes qui jouent ces rôles ne se laissera jamais tout à fait oublier; seuls les deux hommes d'Église auront un véritable «costume», leurs soutanes se détachant de cet ensemble visuel avec d'autant plus de relief — leur position dans l'espace, du reste, les isolera elle aussi, monseigneur Bilodeau étant rivé sur son siège de spectateur (il ne montera jamais, même au début et à la fin, sur le tréteau où ont lieu les événements du drame; il n'a pas accès à cette scène-là), et le père Saint-Michel demeurant le plus souvent sur le côté, d'où il observe les répétitions. Ainsi — et la chose, bien entendu, ne sera pas innocente —, le metteur en scène et le spectateur — l'émetteur et le récepteur — de cette Passion appartiennent tous deux à l'institution religieuse, encadrant les événements de leur présence presque effacée, mais centrale et toute-puissante.

La scène est d'ailleurs dépouillée comme une sacristie — d'une série de représentations à l'autre, on l'a sans cesse épurée davantage, la débarrassant entre autres des graffiti qui avaient d'abord orné ses murs —, avec son mobilier typique des anciennes institutions d'enseignement: sa rangée de chaises de bois aux pattes solidifiées par du fil de fer, ses

4. Dans le discours élogieux qui a accompagné partout la présentation du spectacle, cette question se profilait toujours: et les comédiens, est-ce que...? On a interrogé Yves Jacques à ce sujet, et des déclarations de René Gagnon à *la Presse* ont suscité à cet égard de violentes réactions (le comédien n'étant pas homosexuel et semblant déplorer le fait que la plupart de ses collègues le soient). Les artisans du spectacle ont toujours déclaré que ça n'avait «rien à voir», que la pièce ne livrait aucun «message» à la communauté homosexuelle et qu'elle ne lui était pas destinée — ce que son large succès tend à confirmer. Il n'empêche que les discussions sur *les Feluettes* n'ont pas toujours, et il s'en faut de beaucoup, été «purement» théâtrales.

candélabres, ses lampions odorants et son lourd rideau rouge. Un praticable — surmonté, au début, d'une croix de bois — y crée une sorte de sur-scène analogue au promontoire d'un Maître-autel. Les images suscitées par cet environnement évoquent, par leur symétrie et leur perspective classique (le point d'intérêt et le point de fuite se situent toujours au centre), les gravures qui ont accompagné l'enfance et la vie spirituelle des Québécois d'autrefois. Toutes les modifications du décor: retrait des chaises, manipulation du rideau, etc., seront faites à vue par les comédiens, nous rappelant encore une fois la structure particulière de la pièce.

«[...] jouez, vallier. jouez!»

À cause même de cette structure, qui est celle d'une double mise en abyme, le rapport avec la réalité, dans *les Feluettes*, est évidemment biaisé de plusieurs façons. La fiction du *Martyre de saint Sébastien* fait elle-même partie d'une autre fiction, celle de Roberval, et l'ensemble constitue une troisième représentation, celle qui nous est donnée à voir: nous avons ainsi des comédiens jouant des rôles de prisonniers jouant des rôles de collégiens jouant des rôles qui d'esclave, qui d'empereur, qui de saint. Mais la spirale ne s'arrête pas là. En effet, les personnages eux-mêmes «jouent» dans ce qu'il est convenu d'appeler leur «vraie vie». La comtesse de Tilly, que plusieurs croient folle, s'invente très consciemment un manoir, des terres, une Méditerranée, un mari la faisant danser, une femme de chambre et un valet de pied, univers destiné à pallier la perte de celui où elle évoluait auparavant; Timothée Doucet entre même dans son jeu à jour fixe, acceptant d'être à son «service» — tout en lui faisant la charité plus ou moins ouvertement — dans l'espoir de la suivre un jour en France. Les dernières paroles de la comtesse, au moment où elle demande la mort à son fils, sont pour supplier ce dernier de cesser ses gémissements et de faire comme elle, ce qu'il lui promet avec conviction: «Je ne pleurerai plus jamais. Je jouerai comme vous.» Marie-Laure de Tilly confond systématiquement le réel et le théâtral — ses méprises lorsqu'elle assiste aux répétitions du *Martyre* en témoignent: elle considère tout ce qu'elle voit comme faisant partie de la mise en scène «géniale» du père Saint-Michel, attitude qui ne manque pas de donner une piste au spectateur dans sa réception de la pièce —, et elle persistera dans cette voie jusqu'au moment où Lydie-Anne, blessée, découvre Simon chez Vallier.

LA COMTESSE: C'est touchant ce que vous dites. Vous jouez quel rôle dans la pièce?

LYDIE-ANNE: La cocue, Madame, et au théâtre, on rit des cocues.

LA COMTESSE, *en riant*: C'est vrai, d'habitude elles sont toujours si drôles lorsqu'elles expriment leur étonnement.

LYDIE-ANNE, *burlant*: Je parle de ma souffrance. Ce que personne ne semble comprendre ici.

LA COMTESSE: Au contraire, vous êtes d'un naturel troublant. Poursuivez! Vous jouez très bien! (p. 108)

«Vautour, Bilodeau. Vautour!» (p. 107). Sur la photo: René Richard Cyr.
Photo: Robert Laliberté.



Lydie-Anne elle-même, en accumulant les mensonges, multiplie les versions, trafique les faits, ne croit qu'aux vertus de la fable; réaliste, rouée, éclairée par son intelligence des choses humaines, elle forme avec Marie-Laure de Tilly un contraste dramaturgique fécond: la comtesse apparaît comme celle qui ne voit pas (ou qui ne veut pas voir) et Lydie-Anne, comme celle qui voit tout. Le père Saint-Michel s'applique à convaincre ses élèves de la supériorité du théâtre, où l'on peut tout se permettre; Jean Bilodeau ne voit jamais en Roberval qu'une reconstitution de Sodome, Gomorrhe ou Babylone; même Timothée, si éloigné, apparemment, de toute aptitude pour le fantasme et le deuxième degré, demande à son fils, au moment de lui donner le fouet: «Comment c'qu'y a eu de flèches, ton maudit saint?» Et de donner à Simon ses vingt-deux coups de fouet... Ces rapports avec *le Martyre de saint Sébastien*, du reste, sont innombrables⁵; la pièce entière en est imprégnée, et Vallier et Simon, jusqu'à la fin, ne se diront leur amour qu'en répétant des répliques du texte de d'Annunzio, répliques au double sens ostensible. C'est costumé en César que Vallier viendra reprendre Simon aux bras de Lydie-Anne, et c'est en répétant *le Martyre*, au début de la pièce, qu'il se sera préparé au meurtre qu'il doit commettre à la fin:

LE PÈRE SAINT-MICHEL: [...] J'admets que ces marques d'affection ne sont pas très courantes à Roberval, mais saint Sébastien est votre amour et il vous demande de le tuer. Imaginez que la personne que vous aimez le plus au monde vous demande un pareil service... (*Se reprenant* :) sacrifice. C'est un moment d'amour ultime! (p. 28)

La vérité est donc dans l'artifice, constatation qui pourrait être banale si elle ne commandait la structure de la représentation entière. Les deux personnages féminins⁶, ceux qui, dans cette fiction, subvertissent le plus la réalité, ne devront surtout pas, justement, être pris pour des femmes, mais bien pour des hommes interprétant des femmes; lorsqu'on dit de Lydie-Anne et de la comtesse qu'elles «jouent» ou qu'elles «jouent bien», c'est aux hommes qui se cachent sous leurs costumes que l'on s'adresse⁷. Et comme le message de ces deux personnages consiste précisément à fuir le caractère limitatif du réel pour les débridements euphoriques du fictionnel — l'un et l'autre se faisant briser, tôt ou tard, par la plate vérité —, ce que nous disent *les Feluettes*, en dernière instance, va dans le même sens.

mentir

Le style de jeu des comédiens, à l'image de l'ensemble de la mise en scène et du propos, se tient à mi-chemin entre le mimétisme psychologique et l'épure symbolique. Difficile équilibre que la plupart maintiennent avec art. La seule gestuelle, en effet, nous renseigne sur la grâce éthérée de la comtesse, dont le mouvement le plus poignant et le plus beau est certainement la chute lente de son bras sur le sol lorsqu'elle meurt (ce geste à lui seul constitue un bijou chorégraphique); sur la précision d'entomologiste d'une Lydie-Anne juste assez pincée, dont les postures étudiées font entrevoir la vie mondaine dans laquelle elle s'éparpille à Paris; sur la fourberie compulsive de Bilodeau, verrouillé dans son idée fixe, dévoré par son besoin d'être reconnu, et dont le désir naissant se tord sur lui-même comme

5. Ajoutons, même si *les Feluettes* ne le mentionnent pas, que saint Sébastien est considéré par la tradition comme le patron des prisonniers; ce qui, dans le contexte qui nous occupe, ne manque pas d'intérêt. Ajoutons aussi que le collège de Roberval où ont lieu les répétitions du *Martyre* se nomme précisément «Collège Saint-Sébastien».

6. Il y en a un troisième, celui de la baronne de Hüe; mais sa totale incapacité à s'intégrer au jeu des autres (elle est la seule à sursauter, à l'agacement général, lorsqu'elle entend la comtesse de Tilly parler de la Méditerranée pour désigner le lac Saint-Jean) la laisse complètement à l'écart. Cette incapacité de jouer est sans appel, couvrant ce personnage de ridicule et donnant à toutes ses répliques valeur d'*anti-climax*, car la baronne est manifestement hors du système de la pièce; elle est égarée là par hasard, n'ayant même pas accès au double sens que manie son époux. Ses paroles détonnent et font rire en ce qu'elles échappent à l'ordre des *Feluettes*, qui est l'ordre du jeu.

7. Jouer des identités sexuelles n'est d'ailleurs pas neuf dans le réseau héréditaire de la pièce: lors des premières représentations du *Martyre de saint Sébastien* comme lors de sa reprise à l'Opéra de Paris en 1957, le rôle du saint, jeune homme d'une «merveilleuse beauté», a été chaque fois tenu par une femme. L'ambiguïté, cependant, n'était sans doute pas la même...



Le baron et la baronne de Hüe (Hubert Gagnon et Claude Godbout), couple pittoresque dont la femme, quoi qu'elle dise ou qu'elle fasse, demeure «ailleurs». Photo: Robert Laliberté.

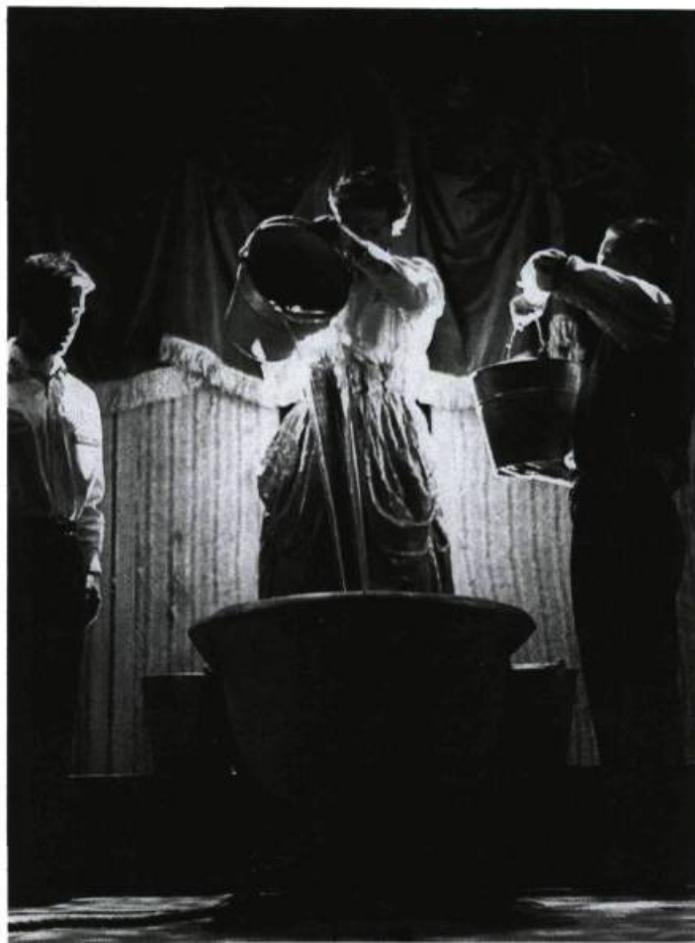
les mains du comédien, oeil noir et impur, silhouette fragile se profilant toujours derrière une cloison protectrice.

Les interprétations les plus vertigineuses, évidemment, sont celles qui touchent aux rôles féminins; non seulement à cause de l'identité sexuelle des acteurs, mais aussi parce que la comtesse de Tilly et la demoiselle de Rozier sont les personnages les plus troubles; ils ne sont pas entiers, tout d'une pièce, comme la plupart des autres, mais complexes, insaisissables, indéfinissables. René Gagnon et Yves Jacques devaient interpréter des hommes incarnant des femmes dont le jeu, la fausseté et l'équivoque dirigent tous les actes, et ils devaient les interpréter en atteignant un degré de vérité d'autant plus difficile à cerner que l'artifice de départ ne devait jamais se faire oublier. Tâche écrasante que seule une présence incandescente peut arriver à accomplir: le talent de ces deux acteurs choisis avec soin a certainement décuplé, d'ailleurs, la richesse et l'épaisseur de leurs personnages.

Réussissant à maintenir une fragilité perpétuelle, un état de légèreté tout près de la fêlure, du dérapage constant, René Gagnon a réussi une comtesse tellement lumineuse que sa silhouette dansant obstinément au bord du gouffre, avec une sorte d'insouciance terrifiante qui était le contraire de la frivolité, s'est imposée sans peine comme le point de fuite, dans tous les sens du mot, des *Feluettes*. Surréelle, aérienne, Marie-Laure de Tilly est un personnage neuf dans le théâtre québécois. Avec une perfection toute orientale, René Gagnon n'a pas cherché à copier la femme mais il en a vraiment rendu les signes; raffiné sans afféterie, féminin sans maniérisme, il a réussi à ébranler d'un doute continu la naïveté supposée de son rôle. Au beau milieu des arabesques gracieuses avec lesquelles la comtesse s'étourdit et nous éblouit, sa voix, grâce à celle de l'interprète, glisse soudain dans la gravité et se casse: la voix éteinte du comédien devient celle de la souffrance du personnage.

Quant à Yves Jacques, silhouette longue, élancée, souple et nette, il a quelque chose du serpent, une certaine sinuosité coulante que la sécheresse de sa voix et la précision de ses intonations viennent régulièrement trancher. «Babylonienne» au regard froid et à la répartie aisée, sa Lydie-Anne (nom dans lequel se «lit» Diane, vierge et chasseresse cruelle) introduit, dans ses rapports avec Simon, une ambiguïté toujours riche, jamais facile ou vulgaire, ce que son identification avec le prototype du travesti aurait pourtant pu entraîner; ne serait-ce que dans la façon dont on l'a costumé et ostensiblement maquillé, Yves Jacques laisse beaucoup moins aisément oublier son identité masculine «déguisée», et son interprétation fait un clin d'oeil à certaines «grandes folles» célèbres sans jamais tomber dans le piège de leur imitation: équilibre et intelligence, encore là, de tous les instants. Sur deux registres différents, donc, les textes et les interprétations des «femmes» sont les plus mordants et les plus brillants. Il n'en reste pas moins que ces femmes à qui la rédemption est refusée se font refuser ici jusqu'à la présence scénique: il faudra sûrement revenir un jour sur cette double exclusion ... La troisième femme de cette histoire, incarnée avec suavité par Claude Godbout (qui fait aussi la jeune esclave), est d'ailleurs, dans ce système, l'exclue par excellence.

Quant aux autres personnages, ils ont trouvé eux aussi des comédiens à leur taille. En Jean Bilodeau, Judas, mauvaise graine, faux jeton, langue de vipère, René Richard Cyr, composant cet adolescent ingrat de manière mémorable, en fait un type pur du méchant traître. Miniaturiste, Cyr figne les traits pointus et désobligeants de ce jeune homme tout en colportages, en jalousie, en manigances et en veulerie; il est le genre d'acteur qui peut



«[...] la comtesse de Tilly versant dans la baignoire destinée à son fils des seaux remplis de l'eau lustrale qui le purifiera, et que lui apportent en procession les autres comédiens ...» Photo: Robert Laliberté.

retenir l'attention de toute une salle avec une réplique, un mot, une exclamation. Drôle et exaspérant, fonçant dans le ridicule avec la grâce d'un échassier, il saura en outre devenir pathétique lors du dénouement du drame. Le père Saint-Michel d'Hubert Gagnon accusait l'onction et la culture qui caractérisaient les prêtres enseignants de l'époque; celui de Roger Larue est plus homme du peuple, plus impulsif, et tire un peu plus du côté de la perversité explicite. L'ambiguïté de ses intentions, que la pièce présente comme inhérente à son statut de prêtre, est soulignée par ce dernier interprète de manière plus visible. Jean Archambault incarne un monseigneur rigide et suffisant, l'échine raidie par la carapace du Devoir et de l'immunité qu'il s'est fabriquée. Jean-Pierre Matte aura un jeu tout intérieur donnant une épaisseur certaine aux deux personnages, père et fils, qu'il incarne. Denis Roy donne à Simon l'aisance naïve et séduisante du jeune animal inconscient du pouvoir de sa beauté naturelle. Jean-François Blanchard, pour sa part, a su tirer Vallier de l'ornière dangereuse où se trouvent les «caractères» de sa trempe — bons, orphelins, beaux et ruinés, raffinés, désirés, adorés —, et a su le dégager du puissant halo de lumière entourant la comtesse. La partie n'était pourtant pas gagnée d'emblée, l'univers de la mère menaçant en effet de faire pâlir celui du fils jusqu'à la fadeur. Si nobles, si intenses que soient l'amour et la passion, comme les éprouvent Simon et Vallier, ils ne nous intéressent au théâtre que dans la mesure où des comédiens nous les livrent en payant de leur engagement personnel, c'est-à-dire de leur talent ... à mentir.

roberval? 1912?

En poursuivant sur cette piste du jeu et de la transposition, on pourrait se demander pour quelle raison «l'action» est située au début du siècle, dans un milieu relativement clos. Bien sûr, l'auteur vient lui-même du lac Saint-Jean; il a effectué des recherches sur cette période de sa région natale où plusieurs riches Français, attirés par la beauté du pays, venaient fréquemment en villégiature et où une série d'incendies ont effectivement eu lieu — libre à lui de broder, ensuite, autour de ses découvertes —, et bien sûr, il a le droit d'ancrer les événements de sa pièce où bon lui semble et au moment qu'il lui plaît. Mais au-delà de ces considérations qui tiennent de déterminismes divers et de choix personnels — toute oeuvre de création est suscitée par ses propres contingences —, le lieu et le moment que l'on a arrêtés pour y implanter le cadre des *Feluettes* ne manquent pas de soulever d'intéressantes questions.

Roberval en 1912: décor qu'on imagine rural, société qu'on imagine fermée malgré cet hôtel accueillant d'illustres étrangers, qui y défilent d'ailleurs comme autant de curiosités. L'éducation est exclusivement assurée par des prêtres, les dignitaires et les habitants de la place ont l'esprit désespérément étroit — «ma mère, madame Lavigne pis madame Scott», dont Bilodeau répète les paroles à satiété, sont présentées comme des connes accomplies —, et le Québec de l'époque, du reste, est tout entier obnubilé par la France, porteuse de la culture, de l'éducation, de l'ouverture d'esprit et du raffinement. Timothée Doucet, emblème dans *les Feluettes* des natifs de Roberval — on pourrait dire, plus généralement, des Québécois, puisque les autres adultes de la pièce, à part le père Saint-Michel, sont tous Français —, donne des autochtones une image pour le moins déprimante. Borné, brutal, alcoolique, servile (il fait office de valet auprès de la comtesse tous les mercredis depuis six ans, et le reste du temps il enseigne aux touristes à appâter la ouananiche, cette fonction de guide étant explicitement, par ailleurs, considérée comme dégradante), il pêche moins par méchanceté que par ignorance. Charitable envers la comtesse, ému lorsqu'il se souvient de sa femme, à qui il a promis de prendre soin de Simon parce qu'il est «le plus bel enfant du monde», il représente la caricature parfaite de l'homme bon, honnête mais fruste, à qui l'élevation des sentiments restera à jamais inconnue malgré son adoration ouverte pour

«son» Simon, de la part de qui il ne peut supporter le moindre écart par rapport à l'image qu'il s'en est faite une fois pour toutes.

Voyons les autres Québécois : le jeune étudiant remplaçant Bilodeau dans un rôle d'esclave — féminine — ne peut même pas s'acquitter correctement de cette tâche de subalterne, arrivant immanquablement trop tôt ou trop tard, toujours en décalage par rapport aux événements. Jean Bilodeau, pour sa part, est une sorte de monstre d'ignorance et de crédulité, hésitant entre un mysticisme mal assumé et une sexualité qu'il ne comprend pas et qu'il refoule; il mêle diable, Bible, peste, amitié et fidélité dans le même magma ahurissant, marquant par sa naïveté un autre constat, cruel, du point où pouvait en être l'évolution des mentalités dans le Québec de son époque. Simon, le seul dans cette communauté qui accède à une largeur de vues réelle, y accède grâce à sa beauté et à son amour pour Vallier, jeune «importé» que méprise Bilodeau. Quant au père Saint-Michel, il est sauvé par l'art et, paradoxalement, par l'Église, qui est pourtant présentée comme une institution engendrant et perpétuant les êtres monstrueux comme ledit Bilodeau. C'est là que se trouve néanmoins la couche plus cultivée de la population, c'est-à-dire la plus ouverte à l'étranger.

Les étrangers, justement: Vallier a la noblesse, l'intelligence, la pureté, la culture, la générosité; sa mère a la distinction et l'usage du monde, sans compter une aura tragique que sa douceur et sa «folie» ambiguë rendent déchirante; le baron de Huë est lucide, discret, totalement empathique et jamais déplacé — sa femme, pour sa part, si elle respire la correction, demeure la seule caricature de ce groupe —; quant à Lydie-Anne, belle et autonome, elle apporte le rêve, l'évasion, elle sait jouer avec les faits et manipuler les émotions de ses interlocuteurs. Elle a une ouverture d'esprit totale, blâme l'intolérance, lit dans les âmes avec aisance et devine tout: sa seule faiblesse est, comme la baronne, d'être une femme.

Il y aurait beaucoup à dire sur ce rapport entre Français et Québécois, les premiers étalant une supériorité en quelque sorte innée (seul l'amour permettra de traverser l'océan de valeurs et de disparités qui sépare la colonie de la mère-patrie); sur le rapport des classes sociales également, les nobles et le clergé ayant à peu de choses près le monopole de l'intelligence et de la véritable émotion. Ces idées avaient réellement cours au début du siècle, mais plus aujourd'hui, suppose-t-on; or, ce texte écrit maintenant prend volontairement pour cadre ce passé révolu, afin d'y exprimer une préoccupation on ne peut plus actuelle, dont l'urgence et l'immédiateté brûlante sont partout perceptibles. Il y a là une constante d'une certaine portion de la dramaturgie québécoise récente: l'amour et la passion viennent régulièrement éclore et se déclarer dans un milieu répressif⁸ qui leur donne un relief infiniment plus grand. Notre société permissive et libérale enlève au combat des *Feluettes* beaucoup de cet héroïsme et de cette radicale marginalité dont il a besoin pour se déployer: un «Feluette» aujourd'hui n'est plus un hors-la-loi. Pourtant, si ce texte prend cette forme et participe d'un tel courant, il traduit forcément un malaise actuel. Réveiller notre petite histoire nationale semble à la fois, dans les circonstances, douteux et significatif. La petitesse du cadre assure la grandeur des héros qui s'en détachent — même la couche «récente» des *Feluettes* (1952) nous ramène en plein duplessisme, en pleine «grande noirceur», où l'exorcisme sera éclatant et où la «condamnation à vie» de monseigneur Bilodeau sera plus cruelle —, mais ces héros, en revanche, veulent nous parler

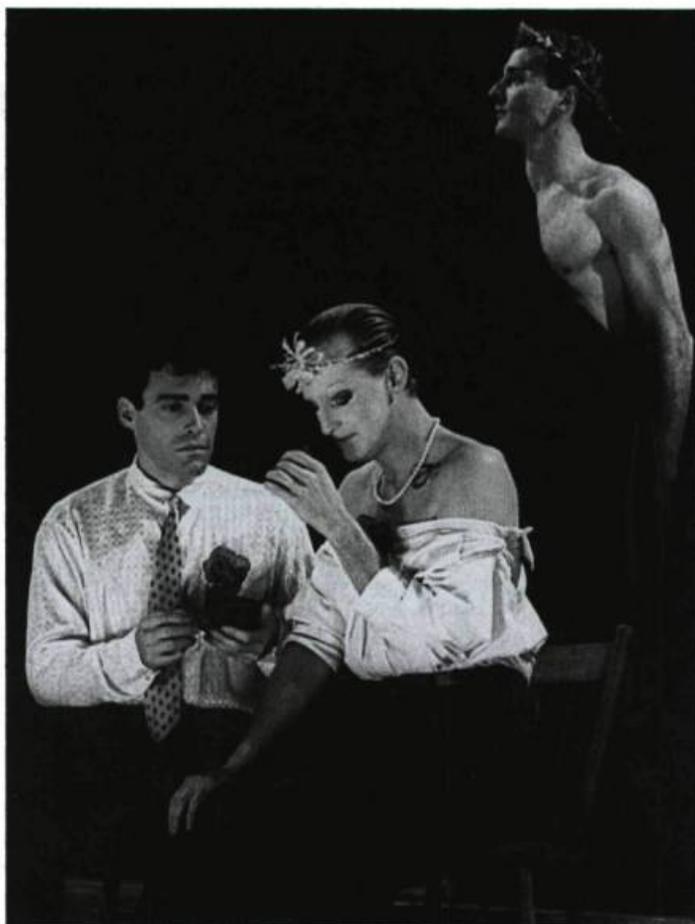
8. Le palais de justice de *Being at home with Claude*, le poste de police de *la Déposition*, le milieu familial ou social étouffant de tant d'autres textes, dont les héros, victimes, doivent briser les barrières avec fracas pour qu'éclate enfin leur désir de tendresse...

d'une crise toute présente — la forme même de leur théâtre à étages nous invite à la transposition —, et nous disent en fait que, fondamentalement, rien n'a changé depuis près de cent ans. L'intolérance aurait donc à ce point survécu au changement des moeurs? Et: le Québec serait-il donc cela, esclaves obtus et commères féroces, à qui la grâce n'est accessible que par l'avènement de l'Autre, mais d'un autre ramené au statut de Même, c'est-à-dire homosexuel?

la passion

Théâtre de la passion («et de la démesure», affirme l'éditeur en page couverture), *les Feluettes* sont également un théâtre de la Passion. En effet, au-delà du romantisme exacerbé du texte comme de son système de représentation (gestes ostensiblement théâtraux qui n'en sont pas moins accomplis pour ce qu'ils sont), romantisme qui est d'ailleurs dans l'air actuellement, c'est à une cérémonie très connotée que l'on assiste. Procession, croix, cierges, cantiques et lampions, tout l'attirail catholique y est, sans oublier les sacrements: le baptême (par l'eau, puis par le feu: Vallier et Simon s'immergent d'abord dans la baignoire et s'immoleront pour finir dans le grenier, double purification qui équivaut en quelque sorte à l'immersion baptismale suivie de la confirmation), la pénitence (double et

Vallier, costumé en César, vient reprendre Simon aux bras de Lydie-Anne. Denis Roy, Yves Jacques et Jean-François Blanchard dans la version des *Feluettes* qui fut présentée à Limoges. Photo: Alain Chambaretaud.



symétrique, puisque Bilodeau l'a imposée à Simon avant que ce dernier ne l'impose à son tour à Bilodeau), l'eucharistie (Simon et Vallier communient avant leur mort qui les fera «revivre»), le mariage (pour communier, ils avalent précisément des alliances, incorporant de la sorte le symbole même de leur union divine et de leur transsubstantiation), l'ordre enfin (Bilodeau s'exerce à sa future prêtrise en bénissant le cadavre de la comtesse de Tilly, sur lequel il vient de cracher, caricature et blasphème de l'extrême-onction). La confession finale de l'évêque est ce vers quoi tend avec insistance la cérémonie.

L'enchaînement, le découpage, l'environnement sonore, le rythme du spectacle obéissent tout entiers aux lois de ce rituel, et à celles, d'ailleurs, d'une célébration plus généralement cosmologique. En effet, à chacun des quatre personnages principaux s'associe l'un des quatre éléments (à Vallier: l'eau, le lac, la baignoire; à Simon: le feu, l'incendie, l'immolation; à la comtesse: la terre, qu'elle cultive et qu'elle utilise pour figurer le gâteau d'anniversaire de Vallier, l'ensevelissement; à Lydie-Anne, enfin: l'air, l'aérostat, la légèreté des mensonges). La lenteur, le hiératisme, l'emphase de certains gestes atteignent ainsi au secret du Mystère: la comtesse de Tilly versant dans la baignoire destinée à son fils des seaux remplis de l'eau lustrale qui le purifiera, et que lui apportent en procession les autres comédiens ... Le texte n'en est pas moins habité par les notions de vertu, de péché, de faute, de sacrifice et de rachat. Son système métaphorique, utilisant *le Martyre de saint Sébastien*, «drame romantique» que «rèpètent» *les Feluettes*, comme l'indique leur sous-titre — le mot «répétition» est à entendre dans les deux sens: répétition théâtrale et réitération du contenu —, laisse de la sorte une image non équivoque: Simon le crucifié, le saint, le martyr, Simon-le-feu, le Fils-Dieu («le plus bel enfant depuis la naissance de Notre Seigneur», rappelons-le; rappelons aussi que Simon est le nom originel de saint Pierre, fondateur d'une Église, et que l'apôtre Simon a lui-même été crucifié), y rachète en effet la «faute» de ses semblables, ceux qui ont la même «religion» que lui, en se faisant flageller et en s'exposant sur la croix. Comme *le Martyre, les Feluettes* établissent une nette analogie entre religion et homosexualité. La scène où Vallier déguisé en César vient reprendre Simon à Lydie-Anne en témoigne éloquentement:

VALLIER: Je suis l'empereur César et on vient d'amener devant moi le beau Sébastien, qui préfère une autre religion à la mienne. Tu te souviens de ton texte, Simon?

[...]

VALLIER, *jouant César*: Tu te voiles comme la vierge qu'on outrage et qu'on va égorger. Or, je ne veux pas t'égorger. Découvre la tête! Je veux te couronner devant tous les dieux. (*Un temps*.) C'est à toi, Simon.

SIMON, *jouant Sébastien*: César, j'ai déjà une couronne. [...] Tu ne peux pas la voir, Auguste, bien que tu aies des yeux de lynx. [...] Parce qu'il faut d'autres yeux, armés d'une autre vertu.

[...]

VALLIER, *jouant César*: Qu'on tresse d'anémone et de laurier-rose deux guirlandes. Je veux ceindre l'Enfant morose et me ceindre avec lui. (*Il veut étreindre Simon.*)

SIMON, *jouant Sébastien*: César, sache que j'ai choisi mon dieu. (p. 92-94)

Ce «dieu» que Simon a choisi temporairement pour échapper à son chemin de croix, à la façon du Christ qui a eu un moment de doute et qui «chute» à trois reprises (Simon est tombé sous le fouet et sous le mensonge, et son calvaire se transformera lui aussi en apothéose), ce dieu mensonger qu'il reniera bien vite, c'est évidemment la Femme — que *les Feluettes* assassinent soigneusement, en brûlant ses ailes au sens propre (Bilodeau incendie l'aérostat de Lydie-Anne, cocue, abandonnée et condamnée à ramper désormais), en la privant de toute intelligence (la baronne, les dames Bilodeau, Lavigne et Scott) ou en l'enterrant vivante (la comtesse, pareille à la Vierge Marie, échappe apparemment à cette mort-là, qui est plutôt pour elle une *assomption*: Vallier, après l'avoir étouffée, la voit en rêve danser au bord de la Seine ...). La femme éliminée (la plate normalité, l'ordre, le

monothéisme de Sébastien), la vraie religion montre enfin son visage: dans un paganisme fructueux comme l'est celui de l'empereur César, chaque être peut désormais adorer son propre dieu, incarnation différente de lui-même. Simon aime Vallier qui, en retour, vénère en Simon cette figure connotée entre toutes: Sébastien.

L'image de saint Sébastien est évidemment ambiguë; et le Mystère qu'a composé d'Annunzio à son sujet n'éclaire en rien les choses, les enrobant au contraire d'un amalgame compliqué de péripéties où le païen et le chrétien, le sensuel et le spirituel sont inextricablement mêlés. La passion violente que le martyr inspire à son empereur y est d'ailleurs visiblement réciproque. Chef des archers d'Émèse, Sébastien s'offre en sacrifice aux flèches de ses hommes, qu'il encourage à le torturer: «Si jamais vous m'aimâtes, que votre amour je le connaisse [...]» (p. 28) ... Simon, Vallier, Bilodeau, même la comtesse — jouée par un homme, ne l'oublions pas — répètent, chacun son tour, ces phrases dont le retour incessant assure un leitmotiv significatif: «Il faut tuer son amour afin qu'il revive sept fois plus ardent. Il faut que mon destin s'accomplisse. Il faut que des mains d'hommes me tuent.» (p. 107) «Que des mains d'hommes me tuent»: cette dernière proposition établit le lien, direct, entre souffrance et jouissance, agonie et érotisme, cette «petite mort» dont l'aura sado-masochiste n'a pas fini d'être explorée. Dans la figure de saint Sébastien, la dangereuse fascination qui lie désir et douleur, pulsions de vie et de mort (Éros et Thanatos ne sont peut-être nulle part réunis comme ici en une même chair souffrante et exultante) est portée à un paroxysme qui en fait l'emblème de toute Passion. Sébastien demande la mort et est transfiguré par elle; cette mort devient, à la lettre, un acte d'amour «ultime», et l'image finale des *Feluettes*, où monseigneur Bilodeau supplie en vain ses geôliers de le tuer:

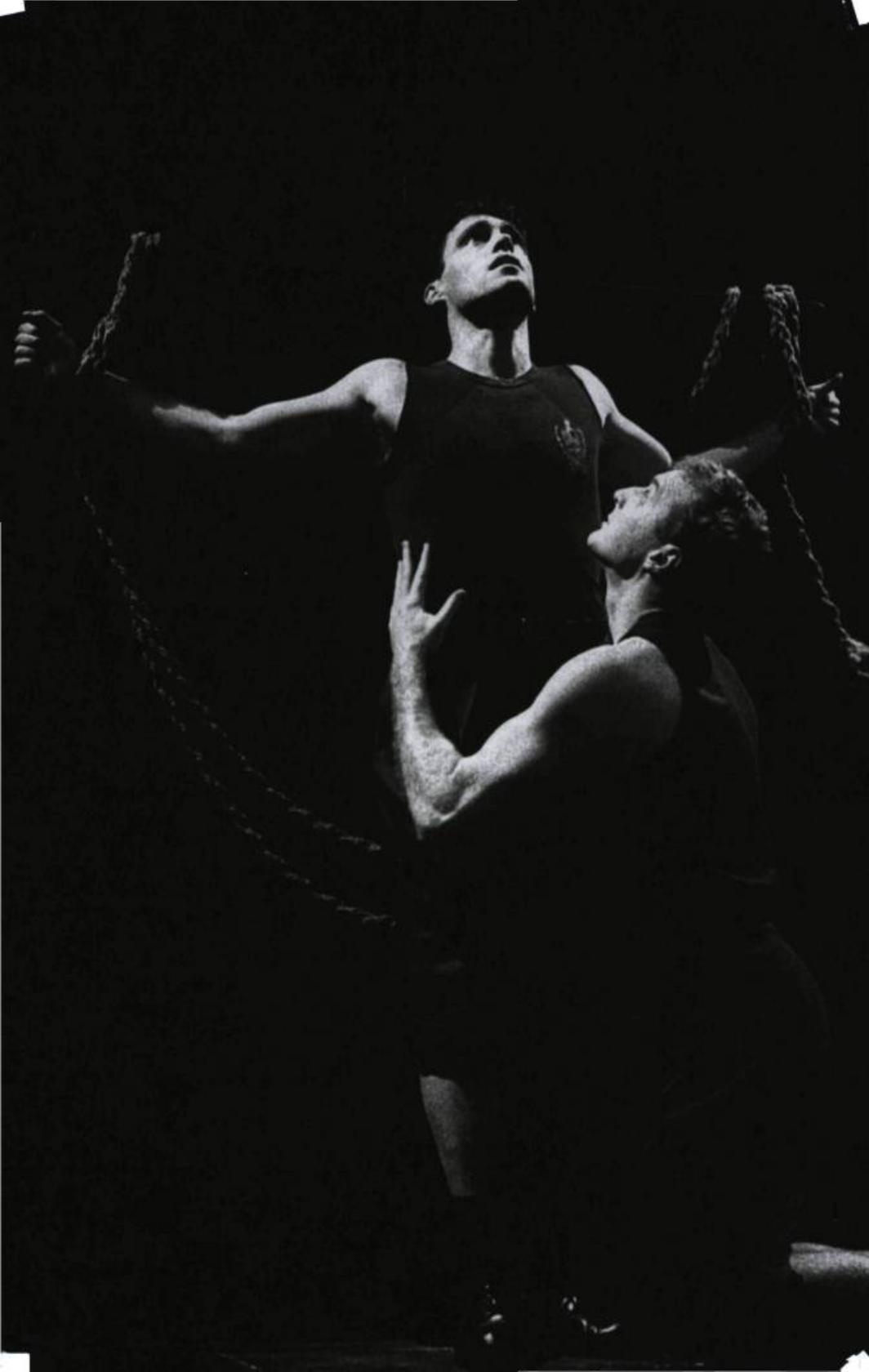
MONSIEUR BILODEAU: Je t'ai aimé au point de vouloir détruire ton âme. (*Il enlève sa soutane.*) Maintenant, que mon destin s'accomplisse, que des mains d'hommes me tuent. (*Silence. Sourdement.*) Tue-moi! Tue-moi!

LE VIEUX SIMON: Moi, je te déteste au point de te laisser vivre. (p. 125)

apparaît comme un refus d'un tout autre ordre. Jusqu'à la fin, Simon refusera de «tuer» Bilodeau, et la solitude finale de ce dernier, alors que tous les prisonniers-comédiens ont évacué la salle, offre l'image d'une exclusion aussi bien sexuelle que sentimentale. Les suppliques de Bilodeau, au moment de la cérémonie nuptiale macabre qui unit Simon et Vallier, prennent une valeur symbolique décuplée: «Ouvre-moi! Ouvre-moi!», hurle Bilodeau en courant, impuissant, autour de cette «scène» insupportable (raccourci brillant de la mise en place puisque, malgré le fait qu'on sache Simon et Vallier enfermés, aucun obstacle visible ne s'oppose en fait, sur le plateau, à ce que Bilodeau rejoigne les deux amants). Cet «ouvre-moi» est alors entendu au triple sens d'«ouvre-moi la porte», «ouvre-moi ton corps» et «transperce-moi»... Pourtant intégré à une institution religieuse qu'il a toujours confondue avec la ferveur amoureuse, Bilodeau ne sera jamais transpercé de «flèches»; il ne sera jamais, lui, un saint.

une cristallisation, disions-nous

Les Feluettes n'ont sûrement pas fini de faire parler d'eux. L'expression homosexuelle masculine envahissant de plus en plus le champ de la dramaturgie et du théâtre québécois, le vent de romantisme échevelé qui souffle actuellement sur nos scènes, le «retour de l'âme» qui s'y fait jour, les tourments d'une génération orpheline, le baroquisme des environnements scéniques récents, l'importance du rêve et des univers fictifs, l'utilisation systématique du clin d'oeil, de la citation, du pillage dans le bagage culturel universel, tous ces traits typiques de nos années quatre-vingt destinent cette production à y faire figure de blason, le texte comme la représentation ayant opéré une synthèse brillante, habile, en quelque sorte absolue, de toutes ces caractéristiques. Plusieurs questions à son sujet



demeurent ouvertes, signe de celles qui agitent notre époque comme de la richesse de cette oeuvre-ci. Car ne nous y trompons pas : si, aujourd'hui, à cause de circonstances qui sont celles de notre environnement culturel et idéologique actuel, la production suscite un éventail précis de commentaires et de remises en question, on la lira plus tard d'un tout autre oeil, la réinsérant dans un courant plus aisément identifiable avec le recul.

solange lévesque et diane pavlovic

«Simon aime Vallier qui, en retour, vénère en Simon cette figure connotée entre toutes: Sébastien.» Photo: Robert Laliberté.