

Séminaire (1^{re} séance)

Lorraine Camerlain, Gilbert David, Jean Cléo Godin, Pierre Lavoie, Alexandre Lazaridès, Stéphane Lépine, Solange Lévesque, Diane Pavlovic, Hélène Richard, Michel Vaïs and Louise Vigeant

Number 54, 1990

« Théâtre et homosexualité »

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/26810ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Camerlain, L., David, G., Godin, J. C., Lavoie, P., Lazaridès, A., Lépine, S., Lévesque, S., Pavlovic, D., Richard, H., Vaïs, M. & Vigeant, L. (1990). Séminaire (1^{re} séance). *Jeu*, (54), 43–81.

séminaire (1^{re} séance)

Première séance : le samedi 15 avril 1989

Dans le théâtre gai, «les personnages méchants [...] sont souvent des hétérosexuels. Ou des homosexuels refoulés, comme Bilodeau» (Hélène Richard, Gilbert David). René Richard Cyr (Bilodeau) dans *les Feluettes* au T.N.M.
Photo : Robert Laliberté.

Participants : Lorraine Camerlain (L. C.), Gilbert David (G. D.), Jean Cléo Godin (J.C. G.), Pierre Lavoie (P. L.), Alexandre Lazaridès (A. L.), Stéphane Lépine (St. L.), Solange Lévesque (So. L.), Diane Pavlovic (D. P.), Hélène Richard (H. R.), Michel Vaïs (M. V.) et Louise Vigeant (L. V.).

À cette séance, trois textes inédits sont présentés pour discussion : «**Théâtre et homosexualité : questions sur un malaise**», ensemble de réflexions proposées ou colligées, à la suite de discussions ayant eu lieu à la rédaction de *Jeu*, par Carole Fréchette, auteure, comédienne et rédactrice à *Jeu* de 1984 à 1988 — et à qui la tenue de ce séminaire doit beaucoup —, et Michel Vaïs, animateur de l'émission hebdomadaire «Parlons théâtre» à la radio de Radio-Canada et membre de la rédaction de *Jeu* depuis 1978; «**Le théâtre gai québécois : conjoncture sociale et sentiment de filiation**», signé par Hélène Richard, professeure au Département de psychologie de l'U.Q.A.M.; «**Homo création : pour une poétique du théâtre gai**», proposé par Robert Wallace, directeur de la revue torontoise *Canadian Theatre Review* pendant plusieurs années, professeur au Département d'anglais du Glendon College à Toronto et rédacteur invité à *Jeu* en 1988-1989 (la traduction de ce texte a été assurée par Jean Cléo Godin, professeur au Département d'études françaises de l'Université de Montréal et collaborateur à *Jeu*). A également été déposé, pour alimenter la discussion, le dossier sur *les Feluettes* publié dans *Jeu* 49 (1988.4, décembre) et qui contenait les articles suivants : «**Comédiens et martyrs**», signé par Solange Lévesque (psychologue et rédactrice à *Jeu* depuis 1984) et Diane Pavlovic (rédactrice à *Jeu* de 1983 à 1989); «**Les Feluettes : aimer/tuer**», signé (en mars 1988) par Isabelle Raynauld (collaboratrice) et «**À propos des Feluettes : questions et hypothèses**», signé par Solange Lévesque. De plus, Pierre Lavoie (membre de la rédaction de *Jeu* depuis 1979) et Stéphane Lépine (collabora-





Hoanna : «Le personnage a le monde à ses pieds quand il est dans son costume de lumière, mais [...] après [il] se retrouve seul avec lui-même, face à lui-même, devant son miroir; il vit alors une horreur totale.» (Solange Lévesque) Photo : André Cornellier.

teur) ont déposé, pour les fins de ce séminaire, une «*Théatrogaphie*» des pièces où la thématique homosexuelle était abordée, de façon plus ou moins directe, dans les textes comme dans les mises en scène.

séance de la matinée

[La parole a été donnée en premier lieu à Hélène Richard, qui a lu et commenté brièvement certains passages du texte qu'elle avait proposé aux participants. C'est à partir de là que s'est engagée la discussion, dont nous vous présentons ici les principaux extraits. Dans la première partie du texte d'Hélène Richard, c'est l'idée du théâtre gai comme «activité de restauration narcissique» qui retient davantage l'attention.]

Hélène Richard — Le théâtre gai actuel me semble être, mis à part la créativité qu'il suppose, une activité de restauration narcissique. Légitime, d'ailleurs. Mais une telle activité se fait toujours, l'expérience le prouve, par le sacrifice de l'autre. L'écriture et la mise en scène des pièces constituent en soi, indépendamment de la

grande qualité de plusieurs d'entre elles, un agir porteur d'hostilité adressée au public hétérosexuel. Les homosexuels s'y affirment bons, coupables mais irresponsables de leur malheur. C'est la faute des autres. Mais toujours, c'est inévitable, dans une telle façon de se «re-narcisser», quelqu'un en paye le prix. Et c'est l'autre qui en paye le prix.

Gilbert David — C'est inévitable, on ne peut faire autrement?

H. R. — Non, parce que la récupération narcissique suppose qu'on a décidé de s'investir soi-même, et donc de désinvestir l'autre...

G. D. — Mais il n'y a pas d'autre sorte de résolution de ce conflit?

H. R. — La seule autre, qui ne serait pas hostile, ce serait la sublimation du créateur. Quand un auteur crée, par exemple, il est dans sa bulle, indifférent aux autres. Il n'a pas besoin des autres. Il n'y a pas de geste dans ce sens, mais il y a désinvestissement de l'autre. Il peut, le temps qu'il crée, devenir indifférent à l'autre.

Michel Vaïs — Quand l'écrivain est tout seul dans sa bulle, il peut sublimer...

H. R. — Je parle d'un phénomène psychologique... Ça arrive à l'individu, à l'enfant. Par exemple, souvenons-nous de nos amours, de nos grandes amitiés qui dureraient un été, à la période de latence, des moments où nous avons été passionnés d'un grand frère, d'un aîné, d'un professeur, le temps où nous nous sommes identifiés à lui, où il nous a enseigné la natation, la musique, le piano, je ne sais quoi. Une fois qu'on a maîtrisé ce que représentait cette personne, une fois qu'on «l'a», on la laisse tomber, on n'en a plus besoin. Il s'agit donc vraiment d'un amour instrumental. On se réinvestit soi, l'énergie est reportée sur soi, puis on n'a plus le temps de voir l'être cher, parce qu'on est occupé ailleurs... Il y a donc une récupération narcissique, une restauration narcissique : le temps que je prends pour lécher mes plaies, pour me refaire une estime de moi, je suis centrée sur moi, c'est l'autre qui en paye le prix. On ne peut pas aimer l'autre, parce qu'on s'occupe de soi-même.

M. V. — Mais cette restauration narcissique est-elle toujours porteuse d'hostilité?

H. R. — Non, pas toujours d'hostilité pour l'autre, mais c'est porteur de désinvestissement.

M. V. — De désinvestissement, d'accord, pour l'écrivain solitaire. Mais pour celui qui écrit du théâtre, qui doit donc envisager une relation avec le public, il y a des chances que son acte soit porteur d'hostilité envers le public...

H. R. — La tentation est grande de se délester du mauvais pour le mettre sur le dos de l'autre. S'il y a un persécuteur, de se délester du mauvais sur lui. Comme dans une «chicane de ménage».

Louise Vigeant — Les héros de plusieurs pièces sont présentés de façon positive, et le mal, bien sûr, vient d'ailleurs. Ils sont victimes, passionnés, leurs amours sont de plus belles amours que celles des autres, et elle aboutissent bien souvent à la mort.

H. R. — Oui, c'est bien ce que j'appelle la

restauration narcissique. Les homosexuels affirment leurs belles amours, aussi belles que les amours hétérosexuelles.

L. V. — Elles sont d'ailleurs trop belles, à mon avis, en ce qui concerne la représentation.

H. R. — Oui, il y a une idéalisation, et mon hypothèse est qu'elle est au service d'une restauration narcissique. Les homosexuels s'idéalisent trop et ils ont besoin de ça. Pour que les amours soient belles, il faut que tout soit blanc ou noir, et que le noir soit extérieur à ces amours. Les personnages méchants, si on observe bien, sont souvent des hétérosexuels.

G. D. — Ou des homosexuels refoulés, comme Bilodeau, dans *les Feluettes*.

H. R. — Oui, lui est jaloux, et rejeté.

Jean Cléo Godin — S'il est assez clair, pour moi, que la restauration narcissique se traduit par le sacrifice de l'autre, je comprends mal pourquoi elle se traduit aussi toujours par le sacrifice de soi. Cela semble être quelque chose de très particulier au théâtre gai. La conclusion que vous tirez, par exemple, de la mort de l'amant dans *Being at home with Claude*, c'est que «le fangeux survit à l'intellectuel».

H. R. — L'intellectuel représentait un idéal qu'Yves ne se sentait pas le courage d'atteindre. Le geste euthanasique porte aussi son poids de haine. Une telle idéalisation fait partie de la psychologie homosexuelle.

J.C. G. — C'est justement là-dessus que je m'interroge. Il me semble que ce genre de comportement n'existe pas dans la représentation de l'amour hétérosexuel. Et je m'interroge encore plus sur *Provincetown Playhouse* de Normand Chaurette, où le sacrifice qui est fait est celui de la beauté.

H. R. — Mais c'est la haine de la beauté qu'il faut y voir. Dans les amours homosexuelles, il y a une grande part de narcissisme. On récupère ce qu'on n'a pas soi-même, mais il y a aussi un aspect pervers... Mais je n'aime pas ce mot, il est

tellement connoté péjorativement...

G. D. — Mais j'y tiens, moi, à condition de reconnaître que toute expression sexuelle est, en son fond, de nature perverse. Seul l'exercice d'une contrainte rend, à mon sens, un acte sexuel, quel qu'il soit, condamnable.

H. R. — Très techniquement, l'homosexualité devrait être classée parmi les perversions, mais comme les gens sont capables d'amour, d'aimer toute la personne, ce n'est pas de la perversion. En psychologie. Mais je ne voudrais pas tenir un discours trop savant... Dans les amours homosexuelles, l'aspect narcissique consiste à choisir d'aimer un être semblable à soi, comme une partie de soi-même, comme un idéal que l'on n'a pas atteint. Il s'agit donc d'une part de soi qui manque ou que l'on a déjà été (jeune et beau, par exemple, si l'on pense au «serin» par rapport à l'autre), mais c'est toujours une représentation de soi. Il devient insupportable, à un certain moment, de ne pas l'avoir, parce qu'au fond, fantasmatiquement, tu veux être l'autre, rentrer dans l'autre, devenir l'autre, sans en être capable. Et la beauté, tu l'as toujours sous les yeux, parce que c'est l'autre qui est beau, alors que tu es laid...

Solange Lévesque — Donc, tu le tues...

H. R. — Oui, parce que tu n'en peux plus. C'est le supplice de Tantale en quelque sorte... Et d'après les textes s'inspirant de la théorie psychanalytique, il est propre à l'homosexuel, par exemple, d'être indifférent à son propre orgasme, et de sacrifier très facilement son orgasme au plaisir de l'autre. Il peut faire énormément pour la jouissance de l'autre, ce qui est très beau, généreux, altruiste, et curieux. Curieux, parce que tous les humains sont foncièrement égoïstes. Il faut une capacité minimale de s'aimer soi-même pour pouvoir, ensuite, aimer les autres. Mais en cas de survie, on s'aime d'abord soi. Or, c'est dans les amours homosexuelles que l'orgasme personnel est facilement sacrifié. L'explication psychanalytique de cet oubli de soi, c'est le pouvoir, la force que révèle la possibilité de faire jouir l'autre. «Je suis laid, tu es beau, tu es fort, tu as tout, mais moi, je peux te faire jouir.» Le faible l'emporte sur le fort parce qu'il le fait jouir, parce

qu'il le contrôle en lui faisant perdre le contrôle. Mais là, on s'éloigne beaucoup du texte...

G. D. — Mais non, c'est très intéressant et très éclairant.

H. R. — Là, on tombe dans le scénario tout à fait pervers où la personne, elle, ne perd pas le contrôle : elle met en scène... Elle invite, choisit la musique, l'éclairage, tout...

G. D. — Il s'agit là de séduction. De la drague, aussi, qui est un phénomène de la sous-culture homosexuelle. Dans ce sens, je vous relancerais sur la question de Jean Cléo Godin. Y a-t-il une particularité à cette réalité amoureuse homosexuelle, qui la différencie nettement de la relation hétérosexuelle?

H. R. — Ah! oui, bien sûr.

G. D. — Je sais bien que le mot pervers est perçu si négativement qu'on hésite à l'employer, mais si on veut être rigoureux, il faut quand même parler de perversion, non?

H. R. — Oui, mais on pourrait tout aussi bien dire qu'un dramaturge est un grand pervers. Shakespeare, par exemple, finit toujours par un «Excusez-la». Il nous a fait marcher. Et la plupart de ses pièces finissent comme ça...

J.C. G. — Serait-il juste de dire, entre autres différences, que dans l'amour homosexuel il y a toujours une dualité, chez chacun, que l'individu est toujours un double et qu'il aura toujours un double de lui-même à tuer?

H. R. — Oui. L'homosexuel, c'est quelqu'un qui n'a pas pu intérioriser l'image paternelle. Il ne l'a pas en dedans de lui, donc il a besoin de l'avoir physiquement avec lui. Et les amours homosexuelles ont ceci de particulier que tu sais comment l'autre jouit parce que, physiquement, il est pareil à toi, tandis que l'hétérosexuel ne peut qu'imaginer, sans être sûr. Il y a donc une histoire de double, sauf qu'à un moment donné, si l'autre est trop double, s'il est trop pareil à toi, tu ne sais plus qui tu es — et là je pense au roman *les Météores* de Michel Tournier. Il te faut tuer

Vallier (Jean-François Blanchard) euthanasiant sa mère, la comtesse de Tilly (René Gagnon). «[...] si l'on dit que le fils s'identifie à sa mère, c'est donc à lui-même qu'il donnerait la mort, d'une certaine façon.» (Solange Lévesque) Photo : Robert Laliberté.



le double, pour être sûr que tu es unique, que tu existes... Sinon, tu te perds dans l'autre.

J.C. G. — Cela rappelle la croyance populaire très ancienne voulant que quand, dans un couple de jumeaux, l'un meurt, toute la force du mort revient au survivant.

So. L. — C'est Caïn et Abel, en fait...

H. R. — Quelque chose comme ça, oui... Dans les croyances primitives, il ne fallait pas se regarder dans le miroir; parce qu'on perdait son âme. L'âme allait dans le miroir, ou je ne sais trop... Donc, il en faut du double, mais à un moment donné, l'autre est de trop, et tu le tues...

So. L. — Et entre en jeu un certain sadisme, qui peut être une façon de tuer l'autre aussi. Je pense qu'il y a, dans les amours homosexuelles, un élément sadique très fort.

H. R. — Oui, mais c'est alors la perversion qui entre en jeu.

So. L. — Les images de tuer l'autre et de réduire l'autre sont semblables.

H. R. — Oui, il s'agit de pulsions plus primitives visant à maîtriser l'autre.

M. V. — Je voudrais revenir sur le pouvoir de faire jouir l'autre, de le contrôler. Pourrait-on aller jusqu'à dire qu'au théâtre, dans le théâtre homosexuel, lorsque l'acteur est sur scène, il peut s'établir ce genre de relation «amoureuse» entre lui et son public?

H. R. — Oui, mais la catharsis n'est pas un phénomène homosexuel. Le comédien fait jouir tout le monde, si l'on peut dire; tout le monde est suspendu à ses lèvres.

So. L. — Je pense tout à coup à une oeuvre que j'ai relue récemment : *Hosanna* de Michel Tremblay, où le personnage a le monde à ses pieds quand il est dans son costume de lumière mais qui, après, se retrouve seul avec lui-même, face à lui-même, devant son miroir; il vit alors une horreur totale.

H. R. — Après la toute-puissance viennent les *downs*. Quand la pièce est finie, il y a l'entre-deux. Mais ce n'est pas spécifique au théâtre gai.

Alexandre Lazaridès — Je voudrais revenir sur un point soulevé tout à l'heure : la division du monde du théâtre gai en *bien* et en *mal*. J'ai l'impression que cette division est pré-oedipienne: on ne trouve pas de structures triangulaires. Et je me demande si la profonde tristesse qui existe dans le théâtre gai, si la profonde dépression qui se révèle dans la perception qu'ont les homosexuels de leur propre amour — et la perception que j'en ai eue, moi, à travers ce que j'ai vu — ne ramènerait pas le sacrifice du beau dans le couple à la destruction du « bon sein », que Mélanie Klein attribue à l'envie.

H. R. — Ah oui, tiens...

A. L. — La problématique de l'envie et de la gratitude... Je me demande d'ailleurs si cette position dépressive ne vient pas de ce que, dans le théâtre gai, on répète sur un mode fantasmatique et très ritualisé cette destruction du bon sein maternel. Cela pour expliquer deux phénomènes qui me semblent se rejoindre : la disparition de la mère et l'émergence d'un père homosexuel qui finit par se confondre avec le fils.

H. R. — Cela me fait penser à la couverture d'un livre que j'ai vue récemment, où un père donnait

le sein. Il y aurait beaucoup de légendes...

M. V. — Mais ce n'est pas une légende, c'est aussi une réalité. À Bali, le père donne le sein au bébé. Pour jouer avec lui.

H. R. — Le bébé ne suce donc pas pour boire; c'est ce que Freud a appelé le suçotement. Il s'agit de la première activité érotique. Je suis d'accord avec ce que dit Alexandre, et je pense que le vide, l'aspect dépressif du théâtre homosexuel rejoint aussi le public hétérosexuel. La peur du vide, la futilité, la dépression, on voit beaucoup ça en clinique, aujourd'hui. Il y a moins d'inhibitions sexuelles, mais les crises d'identité se multiplient, de même que les problèmes d'estime de soi. Les problèmes d'identité créent des sentiments de vide, de futilité, et je pense que les homosexuels en ont une large part, parce qu'ils ont dû bien souvent s'identifier à la mauvaise mère. C'est une identification à l'agresseur. Et il s'agit d'un autre thème.

Stéphane Lépine — Pourriez-vous préciser? Ce n'est pas clair pour moi...

H. R. — L'identification à l'agresseur, c'est l'histoire de Patricia Hearst. Dans les prises



La relation entre Vallier (Jean-François Blanchard) et sa mère (René Gagnon), dans *les Feluettes*, est «porteuse d'une grande interrogation sur la société actuelle» (Gilbert David). Photo : Robert Laliberté.

d'otage, ça joue régulièrement. On a tellement peur de l'agresseur, de se faire tuer par lui, qu'on finit par penser comme lui. On devient lui. On est *chummy-chummy*. *If you can't beat them, join them!* C'est une défense contre le sentiment de persécution. Quand un enfant pense : «Je vais aller me coucher tôt, ce n'est pas maman qui m'oblige à me coucher de bonne heure», il faut entendre : «Je pense comme elle.»

St. L. — Selon vous, dans ce cas, l'homosexuel vit en ayant constamment intégré, dans son corps, la loi de la mère?

H. R. — Attention, je ne voudrais pas faire un portrait-robot de l'homosexuel!

St. L. — Non, mais dans le cas précis dont on parle...

H. R. — Dans ce cas-là, oui. Mais il n'y a pas de profil spécifique de l'homosexuel. Tout ce qu'on sait c'est qu'il peut avoir eu une mère qui a nié la sexualité de son fils, en le prenant pour confident et en lui racontant des histoires sexuées parce qu'elle ne croyait pas à sa sexualité à lui, qui l'a donc nié comme être sexué et a dévalorisé aussi son père à ses yeux. Un père qui a été ou absent ou violent. Les homosexuels sont souvent des enfants battus par le père. Fouettés. Incapables de s'identifier à un père, donc, et «victimes» d'une mère séductrice, qui n'a pas d'empathie pour les vrais besoins de l'enfant. Mais la psychologie n'est pas une science exacte.

A. L. — Y a-t-il une pièce où un couple homosexuel masculin est présenté de façon positive, avec une sorte d'élan de vie plutôt que de destruction?

St. L. — Le théâtre homosexuel est positif quand il se range sur le modèle bourgeois et nie l'homosexualité. Comme dans *les Anciennes Odeurs* de Michel Tremblay où, d'une certaine manière, l'homosexualité est niée.

L. V. — Elle n'est pas niée dans cette pièce.

G. D. — La relation amoureuse entre le professeur et le comédien est déssexualisée en tout cas.

Dans le théâtre gai, dès que le désir et la sexualité sont présents, on a plutôt affaire à un scénario destructeur.

A. L. — Je ne crois pas non plus qu'il s'agisse d'une pièce dramatique où, grâce à une montée vers la minute de vérité, on va comprendre, voir, deviner...

St. L. — Mais existe-t-il, d'un autre côté, des oeuvres où l'amour hétérosexuel est «tranquille»?

A. L. — Je crois que même lorsque les amours hétérosexuelles finissent par la mort, elles révèlent une sorte d'élan vers l'avant. C'est explosif, et on meurt de cette explosion. Tandis que, dans la relation du couple homosexuel, j'ai l'impression que c'est implusif. On va crever par l'intérieur. Et c'est ce que j'appelle l'impression de profonde «déprime» devant le théâtre gai.

St. L. — Il y a tellement d'homosexuels auto-destructeurs dans la dramaturgie que j'aurais aimé fouiller cet aspect-là. La violence envers soi-même.

H. R. — C'est comme un sacrifice rituel à la mauvaise mère : «C'est ça que tu veux, maman? C'est ça que ça prend pour que tu m'aimes?» C'est vraiment l'enfant qui essaie de se faire un bon parent d'une mauvaise mère. Il est alors obligé de se taper dessus : «Je vais être sage. Je vais me taire tout le temps.» L'homosexuel a vécu la violence du père. «C'est ça que tu veux? Qu'est-ce que tu veux, papa, pour qu'on arrive enfin à s'aimer? Pour que tu m'aimes?»

So. L. — Mais il ne s'agit pas toujours de violence physique. Il peut s'agir de cruauté mentale.

A. L. — Je crois aussi que, dans la mesure où l'amour homosexuel est narcissique, détruire l'autre, c'est aussi se détruire soi-même. On détruit le même sous l'apparence de l'autre, mais cet autre n'est en fait que le double spéculaire du soi; auquel cas, c'est aussi, me semble-t-il, un aspect autodestructeur et autopunitif : «Je vais me punir d'envier le bon sein que je détruis.»

H. R. — On peut dire ça, ou encore : «Je me suis identifié à toi, j'ai pris ce dont j'avais besoin.» Ce qui revient à dire : «Je suis le survivant.»

St. L. — Mais le meurtre de l'autre, dans la dramaturgie gaie, ne semble pas être une étape de reconstruction...

H. R. — Non, pas à mon avis. Je ne suis pas une experte en la matière, mais les homosexuels à qui j'en ai parlé m'ont dit spontanément que, pour eux, cette euthanasie représente le désespoir et la charité que l'on fait à l'autre, qui n'a peut-être pas le courage de se tuer lui-même. Le monde homosexuel est très rarement exempt de souffrance et d'anxiété. Dans *les Feluettes*, le père Saint-Michel explique à Vallier, qui interprète Sanaé, ce que lui demande saint Sébastien : «[...] 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* :) sacrifie. C'est un moment d'amour ultime!» Et il ajoute, plus loin, en parlant de lui et du mal qu'il a à monter «des spectacles modernes» à cause de l'«auditoire de colons» et du clergé qui, «de son côté, ne veut voir que des saints et des saintes qui se font lapider, égorger, empaler, brûler, couper en morceaux» : «Je suis désespéré. Voilà, je suis désespéré. Je vais me le répéter jusqu'à ce que je le sois totalement.» Et ce que j'ai entendu alors, c'est : «pour avoir le courage de me suicider». J'associe donc le «meurtre» au désespoir, et je le perçois dans un sens très euthanasique. C'est une chose qu'on ne voit pas chez les hétéros, dont certains, pourtant, vivent le même désespoir...

So. L. — Dans ce sens-là, tout concorde parce que, dans *les Feluettes*, la mère, qui le demande, est euthanasiée. Et si l'on dit que le fils s'identifie à sa mère, c'est donc à lui-même qu'il donnerait la mort, d'une certaine façon.

St. L. — Est-ce seulement un hasard de mise en scène que la mère soit jouée par un homme? Cela n'éclaire-t-il pas aussi cette relation du fils à la mère? Il y a un homme derrière.

H. R. — C'est très particulier, je dois dire. Moi, je l'ai trouvée très attachante, cette mère-là, et

très particulière dans sa folie. Ce n'est pas comme ça une mère folle.

G. D. — C'est qui, c'est quoi?

St. L. — C'est une père folle?

H. R. — Je n'ai pas fouillé la question, mais une mère folle n'est pas comme ça.

St. L. — Peut-être qu'en fait elle n'est pas folle... Elle est très lucide.

M. V. — Elle joue.

H. R. — Elle joue, mais elle s'y perd.

St. L. — Je ne sais pas...

H. R. — Que dit-elle à Lydie-Anne? «Vous êtes d'un naturel troublant. Poursuivez! Vous jouez très bien!» Si elle n'avait pas été folle, elle aurait dû reconnaître la souffrance de l'autre. Alors, je pense qu'elle joue et qu'elle se prend à son jeu. Interprétons-le comme ça. Elle mange un peu de terre parce qu'elle a fait un gâteau en terre... Ce n'est pas jouer, ça, c'est croire.

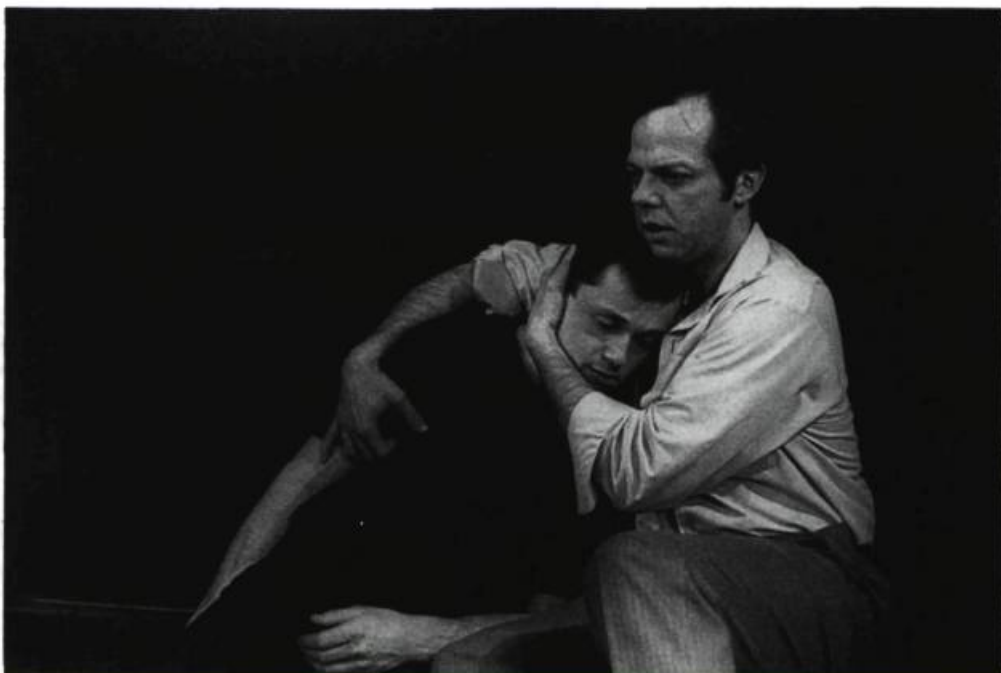
So. L. — Son statut, en tout cas, est ambigu.

H. R. — C'est un très beau personnage.

G. D. — Tout à fait. Et je pense que c'est la relation du fils et de la mère qui aurait pu être au coeur de l'oeuvre, plutôt que le triangle amoureux, assez banal. Cette relation-là, à mon avis, était porteuse d'une grande interrogation sur la société actuelle. Bouchard, en ce sens, est passé à côté d'un chef-d'oeuvre...

H. R. — Sans doute. Les homosexuels sont déjà très autocritiques par rapport à eux-mêmes, mais quand ils auront moins besoin de cette restauration narcissique dont je parle, quand ils cesseront de ne représenter le noir qu'à l'extérieur d'eux-mêmes, on assistera à des scénarios plus complexes et plus intéressants en ce sens. J'ai assez peu lu d'oeuvres, je l'admets, mais une histoire d'homosexuels entourés d'hétérosexuels tolérants et amis, je n'en ai pas lu.

«L'image de piété» dans
Bring at home with Claude
de René-Daniel Dubois.
Sur la photo : Marc
Béland et Guy Nadon
dans la production du
Rideau Vert en 1988.
Photo : Guy Dubois.



G. D. — Ce qui m'interpelle et que je ne comprends pas, c'est qu'il semble y avoir dans le théâtre gai une nostalgie de l'époque où l'oppression était visible, «désignable». Comme si, actuellement, ce théâtre était dérouté par la tolérance, par le fait qu'on ne vit pas dans une société moyenâgeuse où l'on risque de se faire brûler sur la place publique.

H. R. — La tolérance est grande, mais cela doit dépendre...

G. D. — Mais les journaux en témoignent, les enquêtes révèlent l'acceptation grandissante...

H. R. — La seule critique que j'ai lue — je parle d'une écriture critique —, c'est le roman de Michel Tremblay : *le Coeur découvert*. Et c'est la première fois que je voyais quelqu'un qui s'affiche comme gai critiquer les milieux gais. Il n'y va d'ailleurs pas de main morte.

G. D. — Il existe un certain type de comportement qui sert de repoussoir, mais en même temps, à mon avis, qu'on le veuille ou pas, l'homosexualité contribue à la dissolution d'un

certain état de société. Qu'on le veuille ou pas, il s'agit d'un désordre. Il ne s'agit pas de morale, et cela n'appellera plus, souhaitons-le, la répression, mais c'est effectivement un désordre avec lequel l'ensemble social a à composer. Et l'on vit en même temps dans une société qui rejette tout désordre, qui veut que tout soit uniforme. Des homosexuels préféreraient ne pas être «gais» — à cause de ce que cette sous-culture impose aujourd'hui comme mode d'existence —, mais une fois «dedans», ce n'est pas si simple de ne plus y être... On ne peut pas y renoncer. Il y a donc comme une tension continue, entre le refus de l'état que l'on vit et l'acceptation de cet état. Et c'est de cela que se nourrit, je pense, la vie des homosexuels, cela que reflètent certaines oeuvres. Mais à un niveau tellement primaire! C'est ce qui me désespère, parce qu'il y a là une complexité qui s'adresse à l'ensemble de la civilisation, à notre civilisation occidentale entre autres. Il y a, dans cette problématique, une voie pour interroger l'état de notre société. Mon hypothèse — puisqu'on en est là — est qu'une telle problématique sert de révélateur de la société patriarcale telle qu'elle a été posée, qu'elle remonte donc aux origines...

H. R. — Meurtre du père, sorte de totem...

G. D. — Oui, il y a là une filiation mythique importante, un noeud intéressant à interroger. C'est pour cela qu'on tourne, qu'on a longtemps tourné autour du pot. La question est complexe. Je ne voudrais pas qu'on la réduise à un seul aspect... L'homosexualité pose une question à la civilisation, et il en a toujours été ainsi. Aujourd'hui, on semble avoir basculé comme dans une indifférenciation qui laisse croire que la question ne se pose plus et que, par tolérance ou par l'effet d'une vingtaine d'années de grande permissivité sexuelle, l'homosexualité n'est plus scandaleuse. Or, il me semble qu'il faudrait préserver ce caractère scandaleux.

H. R. — Il faudrait lire *Totem et Tabou* de Freud, qui concerne le meurtre du père. C'est toute la tension entre le chef de la horde et les fils qui complotent entre eux pour être le chef. Au bout du compte, on a tué le chef pour avoir les femelles; il faut maintenant se repentir parce qu'il était tout de même bon...

G. D. — Il faut expier.

H. R. — Il nous protégeait; maintenant, à nous de protéger les autres. Jadis, nous étions les fils

protégés et, dans notre état de protection, nous pouvions le haïr et souhaiter avoir sa puissance et les femelles (parce que le chef avait les femelles). Aujourd'hui, une fois le chef tué, nous avons les femelles mais plus de protection; le regret du bon vieux temps s'installe, et il s'ensuit l'avènement des rites d'expiation. Apparaît la religion.

Lorraine Camerlain — Dans les productions théâtrales homosexuelles, ici, le recours à la religion est un créneau privilégié. Je songe à l'image de piété qui concluait le *Being at home with Claude* de René-Daniel Dubois monté par l'auteur au Rideau Vert, à une certaine statue de la Vierge dans *Ce qui reste du désir* de Claude Poissant... On joue beaucoup avec la religion. D'ailleurs, toute la mise en scène des *Feluettes* en était empreinte.

G. D. — Saint Sébastien comme «figure»...

Diane Pavlovic — Tous les sacrements, le baptême, les rituels, le recours aux rites sacrificiels...

So. L. — J'aimerais revenir sur un point qu'a soulevé Gilbert : pourquoi l'homosexuel sent-il le besoin de recréer le climat d'opposition? Cela ne tiendrait-il pas au climat de tension qui existait dans la famille d'origine et duquel le désir



Le Printemps, Monsieur Deslauriers de René-Daniel Dubois à la Compagnie Jean-Duceppe : la thématique homosexuelle n'y était pas assez évidente pour qu'on puisse voir dans l'accueil favorable que la pièce y a reçu un signe de plus grande tolérance face à l'homosexualité. Photo : André Panneton.

homosexuel est né? Si on neutralise... où s'en vont les homosexuels, que peuvent-ils exprimer d'eux-mêmes? Comme on soulignait tantôt, dans *les Anciennes Odeurs*, il y a un amour, mais plus de désir. Je me demande donc si l'opposition manifeste n'est pas liée à la vie même, à la vivacité du désir homosexuel, s'il n'est pas essentiel qu'il y ait cette opposition de l'extérieur. Quand tu clames la nécessité de la marginalité, quand tu veux à tout prix préserver le «scandale», c'est peut-être...

G. D. — ... pour maintenir le désir...

So. L. — C'est peut-être la condition sine qua non du désir homosexuel.

G. D. — C'est une très belle piste; je ne sais pas si ça peut se confirmer par vos analyses, mais j'ai l'impression que le fantasme par excellence de l'homosexuel, c'est de désirer un hétérosexuel, que ce soit ou non réalisé.

So. L. — Oui, parce qu'il désire son père, qui est un hétérosexuel.

J.C. G. — C'est le cheminement de la duchesse de Langeais (chez Tremblay) qui, pour s'accomplir, à la fin de sa carrière, se déguisait en homme.

A. L. — Dans les pièces gaies que j'ai vues ou lues, on ne lutte pas en réalité contre les hétérosexuels; on lutte contre soi-même. Et, comme on le disait dans le temps pour les femmes, je crois qu'il n'y a pas plus féroce pour un gai qu'un autre gai. Dans *les Feluettes*, le monde hétérosexuel semble avoir été mis là un peu comme un décor, un entourage, et les vrais déchirements sont ceux de l'homosexuel avec lui-même, avec un autre lui-même. En réalité, le monde hétérosexuel est évacué complètement. Si les homosexuels luttent contre les hétérosexuels pour s'affirmer, j'ai l'impression que ce n'est pas ça qui est représenté fantasmatiquement par le théâtre gai actuel.

H. R. — Il ne faut pas oublier, cependant, que si les hétérosexuels viennent et payent pour regarder se faire évacuer, c'est de la violence.

A. L. — Plusieurs choses m'intriguent dans la question du succès du théâtre gai auprès des hétérosexuels, mais je manque de données. Par intuition, je me demande à quelle catégorie sociale appartiennent ceux qui le voient et en acceptent le message. Dans les milieux de jeunes, entre dix-huit et vingt ans, j'ai bien l'impression que cette ouverture, cette prétendue tolérance des hétérosexuels n'est pas si évidente. L'incident qui a eu lieu, où un jeune en a poignardé un autre parce qu'il avait le SIDA et qu'il avait l'air d'être gai, c'est très révélateur à mon sens du refoulement actuel de cette «tolérance». Les gais ne sont-ils pas perçus maintenant comme les rats ayant apporté le SIDA sur le bateau?

H. R. — Oui, c'est ce que je dis : l'ère de permissivité sexuelle est finie à cause du SIDA; et comme les hétéros commencent à en être atteints, je pense qu'ils vont devenir beaucoup moins tolérants face à l'homosexualité.

A. L. — Le théâtre gai me semble en tout cas à l'heure actuelle un théâtre «mortifère» et non pas libérateur. Et, d'une certaine manière, la tolérance des hétérosexuels et l'accueil que les gais réservent à leur propre théâtre doivent être interrogés. Cette vision du monde ne peut pas, à mon sens, libérer le ghetto homosexuel, ni sans doute mener les hétérosexuels à une position qui ne serait pas machiste. Quelque chose est en train de se brouiller.

H. R. — Qui ne serait pas machiste?

A. L. — Je m'explique. Très souvent, on dit que le féminisme a commencé par faire voir aux hommes, aux machos, qu'il y avait des choses à changer et que le théâtre gai a pris la relève du théâtre féministe. Les homosexuels sont en train de poursuivre l'action du théâtre féministe, de façon à la fois positive et négative. De façon positive, ce théâtre poursuit la remise en question du pouvoir phallocratique, du pouvoir mâle. De plus, il érotise le corps de l'homme que le féminisme radical des débuts avait «désérotisé». L'hétérosexuel y reconnaît aussi, enfin, un homme érotisé.

So. L. — Cela expliquerait en partie le succès de ce théâtre chez les hommes hétérosexuels.

A. L. — Je ne crois pas, en tout cas, qu'il s'agisse d'une acceptation du «modèle». Le désir n'est pas quelque chose avec quoi on peut négocier. Il est là. Sans doute nos connaissances sexuelles sont-elles embryonnaires. On ne sait pas ce que devient la sexualité au fil de la vie humaine; elle varie beaucoup plus qu'on ne le croit, et peut-être évolue-t-elle aussi plus vite maintenant. Mais je crois quand même que ce n'est pas parce que je vois un modèle que mon désir va changer. On ne choisit pas son désir, on est choisi par le désir.

H. R. — Et la bisexualité psychique?

A. L. — Je m'y perds un peu, mais je dirais intuitivement que, de façon traditionnelle, on reconnaissait la femme comme porteuse de sensibilité, de sensualité, et qu'on avait poussé l'homme à nier ou à refouler ces attributs; cette partie-là était refoulée ou niée chez l'homme. Sans doute l'homme a-t-il découvert qu'il pouvait aussi être sensible...

H. R. — Non, la bisexualité psychique n'est pas «historique», elle a toujours été là... C'est la capacité, sans intervention d'ordre moral, comme l'enfant qui est indifférencié, d'être excité par tout : pipi-caca, grosse patate..., ça excite l'enfant, alors que les adultes s'en défendent. C'est ce que Freud a appelé «l'enfant polymorphe» : avant qu'il y ait le primat du génital et que toutes les pulsions qu'on appelle pulsions partielles se subordonnent au primat du génital. Ces pulsions servent dans les jeux amoureux; toutes les zones corporelles peuvent ainsi être érotisées, et la bisexualité psychique, pour moi, est un relent de ça. C'est dire qu'on peut être hétéro, homo, tout, le corps le permet. Toute partie du corps est «érotisable», et tout objet peut servir à satisfaire la pulsion à un moment donné. Les enfants s'identifient à leurs deux parents. Ils aiment leurs deux parents. Les deux parents sont objets d'amour. Dans ce sens-là, il y a une bisexualité psychique qui n'est pas agie mais innée, qui est psychique et qui reste là, quelque part, dans la tête. Pour toutes sortes de raisons, un pôle sera

privilegié par rapport à l'autre, mais le potentiel serait là parce qu'on a aimé être dans les bras des deux parents. On a aimé le corps à corps avec les deux, et on s'est identifié aux deux dans ce qu'ils nous demandaient de devenir. On est devenu les deux. On est devenu comme papa pour ceci et comme maman pour cela. Pour moi, c'est ça la bisexualité psychique.

J.C. G. — J'ai l'impression que les parents doivent traumatiser beaucoup les enfants en jouant à leur demander qui ils préfèrent : papa ou maman? Il y a en fait toute une période où l'enfant ne dit pas papa et maman, il dit papamaman; c'est une totalité.

H. R. — Le monstre à deux têtes de Klein, c'est les parents réunis.

J.C. G. — Ce que disait Alexandre à propos de la réception du théâtre gai me laisse songeur. Dans quelle mesure, en effet, les hétérosexuels acceptent-ils le théâtre gai? On n'a pas de statistiques permettant une analyse précise, mais il me semble qu'on a des indices quand même assez nets et qui doivent nous inciter à être prudents. Je pense que le public hétérosexuel du théâtre gai est limité. D'abord parce que la plupart des pièces n'ont pas été jouées dans des théâtres institutionnels, à quelques exceptions près. On peut penser aux *Feluettes*, mais la pièce n'a accédé au T.N.M. qu'après un énorme succès à Fred-Barry où les salles étaient davantage «homosexuelles» — à je ne sais quel pourcentage, mais qui paraît assez élevé, si on en croit les dires et les rumeurs. Et il ne faut pas oublier les lois du marketing, ni que le T.N.M. a ses abonnés. Compte tenu de cela, les hétérosexuels font partie de ce que Gilbert appelle les spectateurs avertis. On ne peut pas parler du grand public.

M. V. — Il y a eu d'autres «exceptions» alors : *Being at home with Claude* au Rideau Vert et *le Printemps*, *Monsieur Deslauriers* à la Compagnie Jean-Duceppe.

J.C. G. — Le phénomène de l'abonnement et celui du marketing jouent à plein dans ces cas-là! C'est par le texte de *Monsieur Deslauriers* que j'ai moi-même pris conscience de l'importance de la



Le discours qui était tenu dans le théâtre féministe d'une certaine époque était-il moins universel que ne l'est celui du théâtre gai actuel? *Maman travaille pas, a trop d'ouvrage* du Théâtre des Cuisines. Photo : Murièle Villeneuve.

thématique homosexuelle dans cette pièce. J'avais bien sûr été frappé par le personnage du petit-fils, mais la lecture de la pièce m'a permis d'y porter plus d'attention encore. Je pense bien que le public chez Jean-Duceppe n'a pas davantage vu l'importance de l'homosexualité dans cette pièce. Je crois donc, comme Alexandre, qu'il ne faut pas penser, à partir du nombre de pièces gaies, que le public montréalais est devenu très tolérant vis-à-vis des homosexuels. Ce n'est pas un signe. Cela dit, je me demande encore, moi aussi, pourquoi ce théâtre passe bien. On établit volontiers, comme Alexandre tout à

l'heure, un parallèle entre théâtre gai et théâtre des femmes. Ce lien est trompeur d'une certaine manière, si je pense en tout cas à la première vague du théâtre féministe à Montréal. Dans ce théâtre, les femmes disaient : «Nous avons des choses à nous dire entre femmes sur les femmes, choses que les hommes ne peuvent pas connaître, ne pourront jamais connaître.» Il y a ainsi tout un aspect du discours féministe qui, en pratique, dès le départ, excluait l'homme, le déssexualisait et le «désérotisait». À l'inverse, je pense que le discours homosexuel des hommes tend d'une certaine manière à dire : «Nous allons enfin parler de notre côté féminin», et je ne vois pas pourquoi les femmes ne seraient pas intéressées à entendre ce discours, elles qui ont déploré que les hommes se soient toujours confinés à une sensibilité macho qui, justement, se retient de toute manifestation «sensible». Il me semble aussi que c'est surtout là que se trouve une certaine «universalité» du théâtre homosexuel. Il y a quelques années, j'avais fait une communication à Glasgow, en Écosse, et ce qui avait surtout retenu l'attention de deux des auditrices, c'est justement le théâtre gai. L'une d'elles était comédienne et avait joué dans la production écossaise des *Belles-Soeurs*; il s'agissait donc de quelqu'un qui connaissait très bien le milieu de la création théâtrale en Écosse. Son commentaire avait été : «Ciel, si un jour nos dramaturges écossais pouvaient eux aussi révéler enfin leur homosexualité, que cela ferait du bien!» J'en ai conclu que le non-dit était perçu, dans le milieu du théâtre, comme un malaise et une insatisfaction et que, face à cela, le dit est préférable. Au moins, il n'y a pas de faux-semblant.

G. D. — Il n'y a pas de tabou.

H. R. — Le non-dit crée toujours un malaise, parce qu'il donne lieu à toutes sortes de «fantasmatisations», tandis que le dit est circonscrit.

L. V. — Une chose m'intrigue : Jean Cléo dit s'être senti exclu par le théâtre féministe mais pas par le théâtre homosexuel. Peut-être réagit-il de cette façon parce qu'il est un homme? Je pense que les femmes se sentent exclues par le théâtre homosexuel. Sans doute est-ce à cause du type d'érotisation que la scène gaie affiche...

J.C. G. — Je voulais tout simplement dire en quoi, pour moi, le parallèle entre le théâtre gai et le théâtre féministe est boiteux.

G. D. — Mais le théâtre féministe a justement voulu, pendant un certain temps, exclure les hommes.

M. V. — Oui, certaines pièces ont été présentées pour femmes seulement. À l'époque de la Maison Beaujeu, certaines refusaient même de travailler avec des metteurs en scène masculins.

G. D. — De toute façon, la situation a évolué, et les femmes elles-mêmes, à un moment donné, ont changé leur stratégie... Mais avant que ne s'achève la discussion de ce matin, j'aimerais dire que, dans le phénomène de réception qui nous intéresse ici, on peut considérer le théâtre selon différents points de vue : psychologique — nous l'avons abondamment fait —, sociologique — si l'on essaie de voir le répertoire des pièces comme un ensemble d'indices ou de symptômes d'un état de société ou comme le reflet de ce qu'une société agite en son sein —, mais la question qu'on évacue trop souvent, c'est celle de l'art. Que sont les oeuvres en tant qu'oeuvres de théâtre? Cela m'importe, et je ne voudrais pas qu'on oublie cette dimension dans la poursuite de ce séminaire.

H. R. — J'aimerais qu'on revienne également, cet après-midi, sur le théâtre «mortifère» dont a parlé Alexandre.

St. L. — Il faudrait aussi considérer l'«homosexualisation» d'un théâtre qui n'est pas homosexuel. Il me semble que, dans le costume autant que dans le jeu, certaines représentations récentes étaient teintées d'homosexualité. Je pense à certaines productions comme *le Songe d'une nuit d'été* ou *À propos de Roméo et Juliette* ...



Le théâtre permet toute une problématique du masque, un jeu avec les identités. Sur la photo : Yves Jacques dans le rôle de Lydie-Anne de Rozier. Photo : Robert Laliberté.

séance de l'après-midi

G. D. — J'aimerais que nous abordions, cet après-midi, la question du patriarcat. On a beaucoup dit que le matriarcat était très présent dans la culture québécoise. Mais les femmes ont bien voulu nous rappeler, semble-t-il avec raison, qu'il y avait quand même, au Québec, un patriarcat *agissant*. Sans nier le caractère très particulier au Québec de cette réalité, je ne voudrais pas qu'on perde de vue que c'est un enjeu qui dépasse les frontières du Québec. Quand un auteur parle sur une scène québécoise, il parle au monde entier. Les valeurs de la civilisation occidentale sont interpellées par les textes, d'où qu'ils proviennent.

D. P. — Il faut aussi aborder le rapport de cette civilisation avec la création, avec la créativité. Robert Wallace fait mention, dans son texte, du refoulement de l'identité sexuelle qui a contribué au développement de la créativité chez Tremblay...

So. L. — Plus on souffre, plus on crée.

L. V. — Ce qui expliquerait, d'une certaine manière, la surreprésentation des homosexuels dans le domaine de la création.

G. D. — Il y en a qui diraient méchamment que les homosexuels ont plus de temps que ceux qui ont des enfants...

St. L. — La fécondité symbolique...

L. V. — C'est très réel...

J.C. G. — Ce n'est pas seulement une question de temps; c'est aussi une question de «disponibilité». Les femmes l'ont très souvent dit, d'ailleurs.

L. C. — Oui, dans *Jeu 16*, numéro consacré au «théâtre-femmes», Michèle Barrette avait décrit la triste réalité de l'écriture des femmes, trop contraintes dans leur quotidien — «entre les courses et la vaisselle», comme l'a chanté Ferrat. «Les femmes, disait-elle, ont encore la méta-

phore domestique.»

G. D. — En ce sens, justement, la problématique concerne toute la société. De plus en plus de gens (hommes et femmes) décident d'écrire des oeuvres plutôt que de faire des enfants. Mais est-ce qu'il n'y a pas justement dans le fait de produire une oeuvre un rapport avec le narcissisme dont on a parlé? Avec un enfant, il y aura tôt ou tard un arrachement, qui va donner lieu à un moment de crise.

H. R. — Oui, mais l'enfant va faire des petits-enfants...

G. D. — D'accord, il va perpétuer une part de ce «nous-deux» qu'est un couple.

H. R. — La douleur est une autre caractéristique de l'homosexualité. Comme c'est l'hétérosexualité qui engendre l'homosexualité, l'homosexuel fait à ses parents une chose douloureuse, en les empêchant d'être grands-parents. Il brise le lien de filiation, de continuité.

G. D. — Cela rejoindrait l'idée d'autodestruction. Une civilisation qui valorise beaucoup l'homosexualité n'a-t-elle pas cessé de croire à la vie, d'une certaine manière?

H. R. — Il n'en existe pas de nos jours, à ma connaissance.

G. D. — Le malaise qu'on éprouve à l'égard de la société québécoise actuelle, c'est qu'on soupçonne, à tort ou à raison, qu'elle éprouve une certaine fascination pour l'homosexualité.

L. C. — Oui, dans la mesure où elle teinte l'art que produit le Québec.

L. V. — Et encore, il faut nuancer par exemple la popularité du théâtre gai. Hélène est psychologue et elle va au théâtre une fois de temps en temps; c'est pourtant notre questionnement qui l'a amenée à remarquer la «très grande» présence de ce théâtre.

H. R. — Il faut dire que le regard du chercheur crée l'objet.

L. C. — Ce n'est pas tant une question de popularité que d'exclusivité, à un certain moment, dans l'imaginaire. C'est ça qui s'exprime en premier lieu dans les malaises que nous avons pu ressentir à *Jeu*. Un certain malaise peut aussi venir du fait que l'homosexualité est de l'ordre du privé et qu'on ne peut pas impunément pointer du doigt la vie privée des gens dans le discours qu'on tient sur le théâtre.

H. R. — Je suis très étonnée de cet argument-là. Je n'ai pas bien compris, d'ailleurs, dans le texte qu'ont présenté à ce séminaire Michel Vaïs et Carole Fréchette, le malaise qu'on voulait au juste souligner...

L. C. — Robert Wallace, dans son texte, fait référence à une homosexualité «radicale» qui est «déclarée». Mais les traces, les couleurs de l'homosexualité sur nos scènes dépassent de beaucoup, comme le suggérait Stéphane tantôt, l'état de fait et la déclaration. N'y a-t-il pas une grande différence entre le *discours* féministe (même les-bien et radical) et l'*attitude* ou l'*imaginaire* homosexuels qui se font voir actuellement sur nos scènes?

J.C. G. — Je pense que l'homosexualité déclarée, ce n'est pas la même chose que l'homosexualité combattante, radicale. La question du «privé» est importante mais sans réponse. Tout le monde sait certaines choses, mais on ne peut

jamais en parler, et cela a des incidences très importantes. Il y a quelques années déjà, un article paru dans *Canadian Theatre Review* posait sérieusement la question : Est-il possible pour un comédien de faire carrière à Toronto s'il n'est pas homosexuel?

L. C. — Ce qui caractérise le discours homosexuel sur les scènes québécoises, c'est sans doute qu'il s'inscrit dans le rayonnement de la «victimisation» qui hante notre théâtre depuis Tremblay...

G. D. — Oui, c'est vrai, les étrangers en sont frappés. Cela a donc été un lieu de refuge pour l'identification de victimes.

J.C. G. — L'explication serait que le Québec continue de se sentir victime, colonisé, et que le théâtre polarise ce sentiment par la voie des «victimes» homosexuelles...

L. C. — Même si cela affleure dans d'autres oeuvres que les pièces gaies, il reste qu'il s'agit là d'un champ particulier d'occurrence, puisqu'on remarquait tantôt qu'il n'y avait pas d'oeuvres de lumière dans le théâtre homosexuel.

A. L. — Je crois qu'il faudrait étudier la question du théâtre gai sur le plan de la stratégie de la répartition des biens culturels. Je me demandais tout à l'heure pourquoi l'écriture homosexuelle

«Dans le théâtre gai [...] tout est dichotomisé du début à la fin, et cela donne l'impression d'être dramatique, mais c'est mélodramatique.»
(Alexandre Lazarides)
Les Feluettes au T.N.M.
Photo : Robert Laliberté.



masculine n'avait pas investi massivement le roman comme elle l'a fait pour le théâtre. Quand on regarde la répartition, on se rend compte qu'il y a une sorte d'entente occulte. Les femmes se sont cantonnées sur le terrain de l'écriture romanesque, et les gais ont investi l'écriture dramatique. Quant aux écrivains mâles qui font actuellement du roman, j'ai l'impression que leur production se dirige vers le souci de la création de *best-sellers*, qu'ils répondent aux lois du marché pour vivre de leur plume. Les femmes, d'une certaine manière, restent davantage fidèles à une vocation et à un idéal d'écriture; elles défendent quelque chose. Du côté de l'écriture dramatique, quelles raisons ont favorisé l'investissement plus grand de l'écriture gaie? Qui donne l'argent? Qui donne les subventions et qui donne davantage la parole aux écrivains gais qu'aux autres? S'agit-il de mécénat? de protectorat?

L. V. — Mais il faudrait considérer la chose en d'autres termes également. L'écriture dramatique vise la représentation; il pourrait s'agir d'une sorte d'exhibitionnisme, une forme caractéristique de rapport à l'autre... L'écriture dramatique a ses particularités par rapport à l'écriture romanesque, et il serait bien intéressant d'aller explorer de ce côté.

A. L. — Ma perception est la suivante : l'écriture romanesque ne s'achemine pas vers une minute de vérité, tandis que l'écriture dramatique doit le faire. Quoi de plus «dramatique» que lorsque quelqu'un découvre que son identité sexuelle était fautive, ou bien quelle est sa véritable identité sexuelle... Il me semble que la problématique du masque est très intéressante en ce sens, et le roman se prête mal au fait de se démasquer : tout doit être donné dès le début.

L. V. — Il y a donc d'autres explications que le simple protectorat, dont la spécificité même de l'écriture dramatique.

A. L. — La dualité du bien et du mal se prête aussi à l'écriture dramatique. Mais dans le théâtre gai, on se contente de mettre en parallèle les termes de cette dualité : les hétéros, les homos; le bon homo, le mauvais homo; le mauvais sein, le bon sein, et ainsi de suite. Tout est ainsi

dichotomisé du début à la fin, et cela donne l'impression d'être dramatique; mais c'est mélodramatique, en fait. Et ça tombe très facilement dans le pathétique.

J.C. G. — L'hypothèse de Louise est intéressante, mais il y en a au moins une autre qu'on peut faire en poursuivant l'idée de la rentabilité. Ce qui me frappe depuis dix ans, dans le théâtre québécois — là ce n'est pas un phénomène homosexuel —, c'est qu'on a décidé qu'il fallait que l'entreprise soit rentable; c'est bien beau «tripper» sur quelque chose, mais à partir de maintenant on est en affaires, et il faut que ça marche! On peut émettre l'hypothèse que les hommes homosexuels ont trouvé que ce domaine-là est plus rentable que le roman et ont investi la profession. Par toutes sortes de combinaisons, ils sont gagnants. On entend souvent la remarque que même si les comédiennes sont plus nombreuses, depuis quelques années, elles ont en proportion moins de rôles que les garçons. Elles ont plus de mal à vivre de leur métier que leurs collègues masculins, et il leur est difficile d'avoir des rôles intéressants. Il y a pas mal de conditions qui définissent une sorte de rentabilité du théâtre pour les hommes, et il se trouve que cela coïncide avec la veine homosexuelle.

H. R. — Savez-vous qu'il y a une loi psychologique qui veut que quand un métier commence à devenir prestigieux ou rentable, les hommes laissent aux femmes les métiers qui commencent à être en baisse de prestige...? Par ailleurs, je me demandais si le Québec n'était pas en retard dans la libéralisation de l'homosexualité, à cause du puritanisme catholique, par exemple.

J.C. G. — Non, c'est beaucoup plus scandaleux en France.

H. R. — Je pensais aux personnes homosexuelles, non pas aux oeuvres.

J.C. G. — En France, tu ne parles pas d'homosexualité...

M. V. — Quand Jean Marais est venu ici, il a été très choqué par certaines questions des journalistes qui voulaient le faire parler d'homosexua-

lité. Il était vraiment très étonné et répondait avec des circonvolutions. L'insistance de certains journalistes paraissait à tout le monde comme tout à fait inconvenante. Il ne fallait pas embêter ce pauvre Jean Marais, qui nous faisait un grand plaisir en étant là et en répondant aux questions... Il est évident que c'était un discours qu'il n'avait jamais entendu; il tombait des nues!

H. R. — Donc, au Québec, c'est public?

So. L. — Je serais portée à nuancer; c'est peut-être plus libéral maintenant au Québec, mais ce n'était pas vrai dans les années soixante. La France était bien en avance sur nous, il y a quelques années, même si elle nous semble plus traditionnelle maintenant que nous avons fait un bond en avant.

A. L. — Mais, inversement, je crois que le roman français est beaucoup plus investi par les cultures homosexuelles masculines que le roman québécois. Et je crois que le discours homosexuel du roman est au-delà du tabou. Il y a quelque chose de très prenant et de troublant dans l'écriture homosexuelle masculine des romans français et allemands.

L. V. — On revient à ce dont on parlait tantôt, à propos des homosexuels qui prennent le biais du roman en France et choisissent le théâtre ici...

J.C. G. — Ce théâtre-là ne serait sans doute pas rentable en France.

L. V. — Sans doute parce que le théâtre exige beaucoup plus de compromission de la part du spectateur que le roman en exige du lecteur.

J.C. G. — Cela joue aussi d'abord du côté des comédiens. Quand j'ai vu *Bent* en France, j'ai été frappé qu'on prenne la peine de préciser, presque dans tous les articles, que le comédien qui jouait le rôle principal n'était pas homosexuel.

M. V. — Ça me rappelle une discussion qu'on a eue à Toronto au colloque de l'Association des critiques de théâtre du Canada où on avait invité des Noirs ou d'autres personnes qui représen-

taient des «minorités visibles». La question qu'ils avaient posée aux critiques, c'est : dans quelle mesure devriez-vous dire ou ne pas dire dans vos critiques que tel rôle est joué par un Noir, celui de Hamlet, ou encore celui d'Othello?...

G. D. — Si c'était Hamlet, je pense que de ne pas le dire ce serait priver le spectateur d'une information pertinente.

J.C. G. — Mais c'est pousser le raisonnement à l'absurde.

M. V. — Non, parce que ce que prétendaient certains, c'est qu'à l'opéra, on n'a pas besoin de le dire. L'opéra est bien en avance sur le théâtre. Très souvent, des Noirs y jouent des rôles de Blancs...

A. L. — Je crois qu'à l'opéra on consomme la voix, tandis qu'au théâtre on consomme tout le corps. Dernièrement, dans la représentation de *la Tréialogie* de Wagner, c'est Jessye Norman, une Noire, qui jouait le rôle de la pure Aryenne...

D. P. — Pour revenir à la France, il semble que les comédiens des *Feluettes* se sont fait poser constamment des questions... beaucoup plus qu'ici. On voulait savoir qui dans la distribution «l'était», qui ne «l'était» pas...

St. L. — Ça veut dire que, pour le public français, l'homosexualité au théâtre est nécessairement revendicatrice; c'est du théâtre «pour», du théâtre militant, pas de l'art...

So. L. — J'aimerais attirer l'attention sur le fait que s'il semble si important qu'on sache qui chez les hommes est homosexuel ou pas, jamais on ne pose la question pour les femmes. Ou presque jamais.

H. R. — L'homosexualité féminine est plus tolérée socialement. Les gestes qui sont interprétés comme homosexuels entre hommes sont pointés du doigt tout de suite, alors que ces mêmes gestes ne sont pas interprétés ainsi ni pointés du doigt s'ils sont le fait des femmes.

L. V. — Un homme qui voit deux hommes s'embrasser trouve ça choquant. Un homme qui voit deux femmes s'embrasser trouve ça bandant. C'est quand même différent.

St. L. — L'homosexualité féminine n'est pas prise au sérieux.

L. V. — Elle n'est pas prise comme une menace.

St. L. — Il n'y a pas de «feluettes» féminines pour bien des raisons.

So. L. — Il y a les *butches*.

St. L. — Mais elles ne sont pas sur scène.

So. L. — Chez Marchessault, il y a en a eu. Et on a vu aussi la comédienne de la compagnie Codco de Terre-Neuve, Cathy Williams, qui jouait une *butch*, dans *Wedding in Texas*, présentée à la Quinzaine.

St. L. — Je m'étonne que le travail qu'ont fait les femmes du T.E.F. à une certaine époque n'ait pas remporté le succès public qu'a eu le théâtre homosexuel masculin.

M. V. — Cela rejoint une part de la discussion qu'on a eue Carole et moi et qui ne figure pas dans son texte : le fait qu'il y a des appuis, à la fois à l'intérieur des théâtres avec les metteurs en scène, les directeurs artistiques, dans l'édition, dans la critique; et ça, c'est indispensable : il faut tous ces appuis pour qu'un théâtre, qu'une pratique émerge.

L. C. — Il me semble aussi que, dans l'éclosion du mouvement des femmes, une revendication, qui s'affirmait comme telle, faisait écho à ce qui avait cours dans la société. Les gars, eux, font de l'art, veulent faire de l'art, ce que ne voulaient pas nécessairement les filles à l'époque du théâtre féministe. Elles montaient sur scène pour que «ce soit dit», alors que le théâtre homosexuel dit la

«Il n'y avait pas d'érotisme dans le théâtre féministe, jusqu'à cette fameuse *Soirée des murmures*» (Michel Vaïs). Spectacle du T.E.F. présenté lors du Festival de théâtre des Amériques en 1987.
Photo : François Truchon.



condition homosexuelle, mais sans que ce soit toujours là le propos principal.

M. V. — Mais les filles voulaient plus que dire quelque chose, elles voulaient peupler l'imaginaire féminin de créatures qui leur ressemblent. Elles voulaient se reconnaître dans ces créatures-là parce qu'elles ont relu les classiques, qu'elles ont relu Molière et se sont rendu compte que tous les personnages féminins étaient complètement catalogués dans deux ou trois types. Elles voulaient créer des mythes féminins. Et, pendant plusieurs années, elles ont travaillé dans ce sens. Je crois que c'est là une démarche artistique.

Pierre Lavoie — Entre la volonté de vouloir créer des personnages, des mythes, et le fait de réussir à les imposer, il y a une marge.

J.C. G. — Quand les femmes disent vouloir tenir un discours qui n'a jamais été tenu parce que cela a toujours été le fait des hommes, quand elles disent chercher à définir ainsi leur sexualité et que leur discours porte en effet presque toujours sur la sexualité, on a quand même l'impression d'y chercher un « sexe » qu'on ne trouve jamais.

G. D. — C'est-à-dire?

J.C. G. — J'ai l'impression que quand les femmes ont l'air de vouloir dire que leurs fantasmes sont extrêmement diversifiés, extrêmement différents des fantasmes masculins, leur discours et leurs images ont l'air de concerner plein de choses, mais sont peu sexués.

G. D. — L'imaginaire féminin serait asexué?

H. R. — Non, c'est que tout le corps est érotisé.

M. V. — Il n'y avait pas d'érotisme dans le théâtre féministe, jusqu'à cette fameuse *Soirée des murmures* où les femmes du T.E.F. ont décidé d'explorer l'érotisme.

St. L. — Je voudrais qu'on revienne un peu à la question du succès moindre du théâtre des femmes. Je fais peut-être erreur, mais il me

semble que les pièces qui mettent en scène des personnages féminins forts se font beaucoup plus rares au théâtre, dans les théâtres institutionnels surtout, que des pièces à héros masculins. *Hedda Gabler* d'Ibsen n'est jamais montée...

H. R. — Il y a eu *les Liaisons dangereuses*...

St. L. — Au T.N.M., *Médée* devenait presque misogynne... Le continent féminin n'est pas très bien exploré, peut-être parce que les metteurs en scène sont masculins — et homosexuels dans plusieurs des cas. Ils ne s'intéressent que très peu à ce « continent noir ».

So. L. — Je trouve que *la Tempête* du T.E.F. a constitué en cela une exception; évidemment, Prospero demeure un personnage masculin, mais la façon dont Françoise Faucher l'a joué et la façon dont le personnage a été traité ont fait en sorte que, pour moi, l'image que j'ai gardée de Prospero est celle d'un personnage féminin. C'était une femme, ce Prospero-là. Très très femme et très érotisée aussi.

H. R. — Très phallique. La mère que j'aurais aimé avoir. Forte, gentille...

So. L. — Mais pas maculinisée, conservant les attributs féminins de tendresse, de capacité d'intimité. Cela constitue une exception à mon avis.

M. V. — Pour poursuivre la comparaison du théâtre féministe et du théâtre homosexuel, je dirais que ce qui m'a souvent fatigué dans le théâtre de femmes, c'est ce discours qui semblait être un monologue très souvent partagé, dit par plusieurs personnes. Cette écriture semble donc monologique. Je me demande si, dans le théâtre homosexuel, il n'y a pas davantage au départ un conflit, une opposition qui est peut-être plus fertile au théâtre. Dans le théâtre de femmes, une fois qu'on a exploré ce discours, j'ai l'impression qu'on est un peu prisonnier d'une certaine forme et qu'on se perd dans une certaine ivresse verbale... Mais il y a quand même, c'est vrai, des monologues dans le théâtre d'hommes. Chez René-Daniel Dubois.

G. D. — Un espace de l'intime pour la femme



La *Médée* «presque misogyne» du T.N.M. Spectacle de Marie Cardinal, mis en scène par Jean-Pierre Ronfard. Photo : Robert Etcheverry.

— qui trouverait plus justement le lieu de son expression dans le roman —, alors que la scène est un espace public qui conviendrait mieux aux «conflits» masculins. Mais cela voudrait dire que la femme aurait renoncé à occuper cet espace social...

So. L. — Moi, je ne suis pas d'accord avec ça.

G. D. — Mais je ne suis pas sûr non plus que ce soit le cas.

D. P. — Ce serait considérer le roman comme espace de mémoire privée et le théâtre comme espace de mémoire collective. Monique LaRue, à qui nous avions demandé, pour *Jeu 50*, si la chose l'étonnerait, avait répondu : «Non seulement ça m'étonnerait, ça me choquerait.» Le privé est politique.

G. D. — Oui, je sais bien, mais une fois qu'on a lancé ce cliché, le problème reste entier.

So. L. — Je crois qu'il y a beaucoup de pièces écrites par des hommes qui sont des monologues. Je pense à *Hosanna*, à *Fugues pour un*

cheval et un piano qui, à mon avis, ne contient qu'un seul personnage : l'auteur; et par ailleurs je pense à l'oeuvre de Marie Laberge où il y a beaucoup de personnages réellement scindés, qui ne sont pas l'expression d'un seul et même personnage.

J.C. G. — Sauf que cet exemple-là fausse un peu le débat car, au départ, on opposait le théâtre gai et le théâtre féministe. Je ne vois pas très bien Marie Laberge dans la lignée. Son oeuvre est une oeuvre de femme, bien sûr, mais ce n'est pas du théâtre féministe.

So.L. — Après avoir lu toutes les pièces de Marie Laberge, j'en suis venue à la conclusion que si quelqu'un qui ne connaît pas le Québec lisait le théâtre de Marie Laberge par ordre chronologique, du début à la fin, il aurait une nette idée de l'évolution de la femme dans les quarante dernières années. À partir de *l'Anse à Gilles* jusqu'à maintenant. Et chez elle, 70% de la distribution est féminine. Et ce sont des femmes qui ont quelque chose à dire.

G. D. — Mais on trouve, dans la dramaturgie

des hommes, du spéculaire, c'est-à-dire le jeu des miroirs, du théâtre dans le théâtre, des emboîtements, des fictions les unes dans les autres, qu'on ne retrouve pas ou presque pas du côté de la dramaturgie féministe, qui m'apparaît vouloir coller davantage à une sorte de lyrisme viscéral.

M. V. — Je suis d'accord. Et je me demande si l'expression au théâtre de l'homosexualité comme on l'a décrite — publique, artistique —, n'a pas remporté le succès qu'on lui connaît parce que, dans notre société, en tout cas à Montréal, l'homosexualité a acquis une certaine visibilité, surtout grâce au «ghetto». Le ghetto gai qui géographiquement existe à Montréal.

G. D. — Et qui recouvre la zone des théâtres.

M. V. — Exactement. Le propre du ghetto est d'enfermer les gens et de leur permettre à la fois, à l'intérieur du ghetto, un tas de choses qu'ils ne pourraient pas se permettre à l'extérieur. Il y a toute une dynamique du ghetto dont Albert Memmi parlait à propos du ghetto juif en Tunisie. Et il existe un ghetto mental aussi. Chacun a une «hara intérieure¹», comme disait Albert Memmi.

Au Québec, chacun le porte en lui, ce ghetto. Il s'agit d'une dynamique qui permet d'étaler les choses, de les porter sur la place publique. Les femmes n'ont jamais eu à ma connaissance de ghetto. Il n'y a jamais eu de ghetto féministe, ni géographique, ni autre.

H. R. — Et la cuisine?

M. V. — La cuisine, ça n'a pas été féminin. Elle est davantage «féminisée» dans le théâtre québécois depuis Tremblay.

L. V. — Hélène parle plutôt de la cuisine comme lieu des femmes.

G. D. — Un ghetto dans le sens géographique.

M. V. — Non, je crois que dans l'imaginaire québécois, la cuisine n'a jamais été l'univers de la femme. C'était le lieu où tous les membres de la famille se rencontraient. La taverne a été longtemps le lieu du ghetto mâle au Québec.

So. L. — La taverne en tant qu'institution n'était pas le lieu de communication que l'on



La taverne : un ghetto masculin, «lieu de l'exposition de la solitude» (Solange Lévesque, Hélène Richard). Sur la photo : Lionel Villeneuve dans *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou* présenté au Quat'Sous en 1971.
Photo : André Cornellier.

1. La *hara* était le ghetto juif pauvre de Tunis.
N.d.l.r.

croit qu'elle était. C'était le lieu d'exposition de...

H. R. — ... de la solitude.

G. D. — ... de la ruminaton.

So. L. — Oui. Mais aussi le lieu du «paraître» des hommes. Il faut voir *Broue* à cet égard.

G. D. — Je voudrais relever un paradoxe : on parle du théâtre des femmes et du théâtre des hommes, mais le public de théâtre au Québec est composé majoritairement de femmes. Il s'agit là d'un paradoxe supplémentaire, parce que cela voudrait dire que les femmes prennent plaisir à voir un théâtre qui, souvent, montre des situations où les hommes sont majoritairement en représentation.

J.C. G. — C'est d'ailleurs en partie à cause des femmes si on remarque tellement quand il y a un public d'homosexuels parce que, soudainement, la composition du public n'est pas habituelle. Mais cette remarque n'est valable que pour le théâtre institutionnel. La majorité féminine au

théâtre expérimental, dans les petites salles, j'en suis moins sûr.

L. V. — Cet état des choses est relié à la culture bourgeoise, à une ancienne «conception» et «réception» de la culture.

G. D. — Plus de femmes que d'hommes lisent, je crois.

So. L. — Revenons à nos moutons. Bien des gens avaient des objections par rapport au texte de Robert Wallace, et je n'en ai encore entendu aucune.

G. D. — Je ne suis pas sûr qu'il ait raison d'affirmer que Chaurette proclame son homosexualité. Ni même René-Daniel Dubois et Michel Marc Bouchard. Est-ce qu'il n'y a pas une méprise entre l'identité homosexuelle de ces auteurs et le fait qu'ils veulent à tout prix parler d'homosexualité de façon engagée? Veulent-ils que leur théâtre soit vu et reçu comme un théâtre militant?...

D. P. — Au contraire, certains auteurs s'en sont

La cuisine : lieu de rencontre de la famille, «féminisée» dans le théâtre depuis Tremblay (Michel Vaïs). *Les Belles-Sœurs* en répétition à l'atelier du Rideau Vert en 1971. Photo : Daniel Kieffer.



défendu.

G. D. — L'auteur gai ne veut pas s'interdire des personnages homosexuels, pourquoi le ferait-il? Mais il ne s'agit pas d'un théâtre comme on en a connu dans les années soixante-dix ou même dans le théâtre féministe, où il s'agit de passer un message revendicateur. Autre remarque : le côté primaire du discours du répertoire gai. Chauvette, qui ne s'arrête pas à la démonstration, est celui qui a abordé la complexité de la situation homosexuelle avec le plus de pertinence. J'ai toujours considéré que l'univers — le discours — des *Feluettes* était plutôt manichéen. Robert, dans son texte, semble vouloir ramener Chauvette, Bouchard et les autres à une période antérieure de l'histoire des revendications gaies. Il évoque ainsi la fameuse révolte contre la police newyorkaise, qui fait date dans l'histoire du mouvement des *gays* américains parce qu'il s'agit du moment où les homosexuels ont décidé de refuser la loi qui était répressive à leur égard. Mais ça, c'est en 1968. Le discours de Robert me semble vouloir perpétuer une trajectoire, comme s'il n'y avait pas eu de changements entre ce moment-là, qui a suscité, aux États-Unis, beaucoup de pièces au ton revendicateur, invitant les homosexuels à «sortir du placard», à affirmer leur identité publiquement.

St. L. — Il n'y aurait donc pas eu de théâtre gai au Québec, pas de théâtre de revendication gai?

G. D. — Oui il y en a eu.

St. L. — Mais pas dans les grands théâtres.

G. D. — Non, ce théâtre a souvent été présenté par des groupes d'amateurs et a connu une diffusion restreinte.

St. L. — On ne peut pas dire que Dubois et Tremblay font du théâtre gai...

G. D. — Je pense qu'ils refuseraient l'étiquette. Avec raison. Donc, quand Robert parle de théâtre gai en ce qui les concerne, cela me pose problème.

J.C.G. — Quand Robert met en relief la présen-

tation que Dubois fait de Chauvette — et celle que Chauvette fait de Dubois —, il évoque l'idée d'un système, d'un recouplement qui justifie pour lui l'affirmation de l'autre...

G. D. — Robert affirme qu'il y a une attaque, dans le théâtre gai, contre la société dominante, patriarcale, mais ce n'est pas là que les choses se passent; ça se joue plutôt entre hommes, et en l'occurrence entre homosexuels, comme une lutte d'autodestruction.

A. L. — Je le crois. Dans *Being at home with Claude*, j'ai l'impression qu'il y a deux discours: le discours référentiel de la justice, l'enquête, qui

Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans
«radiographie très bien un rapport avec le monde»
(Gilbert David).
Production : Têtes Heureuses.
Photo : Paul Lowrey.



me semble être une intrigue banale, et celui du jeune prostitué avec lui-même, avec ses amants, où réside le problème dramatique proprement dit. Et l'alliance ou le mariage de ces deux discours est raté à mon avis.

G. D. — Les discours restent parallèles.

A. L. — Absolument. Et le jeune homme ne s'en prend pas à l'enquêteur. Une sorte d'amitié s'établit presque : «Nous sommes d'accord sur l'essentiel. Pauvre garçon, tu souffres tellement!» L'enquêteur souffre à l'intérieur de lui-même. Il se divise, en trois, en quatre, en dix, pour discuter avec tous les objets partiels qui l'habitent. Dans *les Feluettes*, on trouve à peu près la même chose. Parce que tout le monde est

homosexuel là-dedans : les hétérosexuels sont habités par des fantasmes homosexuels; le père est un homosexuel qui s'ignore (d'autant plus homosexuel qu'il s'ignore); bref, tout se joue en vase clos.

G. D. — Oui, Hélène a bien fait de souligner qu'en fouettant son fils, il réalisait son fantasme homosexuel.

J.C. G. — Mais au moins, dans *les Feluettes*, il y a un père et une mère. Moi, ce qui me frappe dans une partie de la production homosexuelle, et particulièrement chez Chaurette et chez Dubois, c'est au contraire l'évacuation absolue de la famille. Dans *Provincetown Playhouse*, par exemple, il n'y a pas de père ni de mère, pas de frère ni de sœur, il n'y a plus rien comme cellule familiale...

M. V. — ... et on tue le bébé!

J.C. G. — C'est vrai si l'on pense à *26^{ème}*, au *Professeur Yourolov* et même à *Panique à Longueuil*; ce ne l'est pas pour *le Printemps, Monsieur Deslauriers*, quoiqu'on puisse considérer que, dans la production de Dubois, *Monsieur Deslauriers* est une pièce conçue pour être jouée à la Compagnie Jean-Duceppe...

G. D. — C'est une «autocommande» de Dubois qui a voulu aller à la rencontre d'un père putatif...

J.C. G. — ... et du théâtre institutionnel aussi. Je ne dis pas que ça n'appartient pas à l'oeuvre de Dubois, mais qu'il y a des raisons qui expliquent que, dans cette pièce-là, on ait une cellule familiale très complexe et complète : trois générations. Cette pièce constitue une parenthèse. Il me semble qu'une des orientations du théâtre homosexuel dans l'oeuvre de Dubois, c'est l'évacuation pure et simple de la cellule familiale (et de la filiation). À ce moment, la question d'Alexandre prend d'autant plus de sens : contre qui se bat-on si l'on se bat?

G. D. — Oui, mais... Y a-t-il des pères et des mères dans le théâtre de Beckett? Est-ce nécessaire? Sans doute peut-on lire ce théâtre à la

lumière d'une antériorité où la famille était un lieu d'interrogation et de questionnement pour l'auteur dramatique au Québec; mais l'auteur peut aussi interroger les valeurs, la société, l'univers humain, par d'autres chemins.

H. R. — Je pensais que vous alliez dire que ce qui est du paternel, de l'antériorité, de la loi...

G. D. — ... peut être ailleurs aussi que dans un père biologique? Bien sûr!

H. R. — C'est très lacanien de dire : la loi; il est important que le père, qui est le chef de famille, soit soumis à la loi sociale, sinon il serait despotique. Il aurait pouvoir de vie et de mort, et produirait un enfant psychotique. Mais les symboles maternels et paternels d'antériorité se retrouvent quand quelqu'un est soumis à un policier, par exemple. Cela désigne le fait qu'il y a des lois, qu'il y a quelqu'un plus fort que lui qui peut le mettre en prison ou le récompenser.

J.C. G. — Je ne dis pas que la famille est une référence essentielle...

H. R. — Dans ce méta-méga-théâtre homosexuel, il serait intéressant d'analyser la chose de plus près, parce que s'il n'y a pas d'évocation de l'antériorité de la loi, on tombe dans la perversion ou dans l'autosuffisance, dans l'autocréation, et cela constitue une tentation des auteurs, de s'auto-engendrer par leur créativité.

J.C. G. — Je dis uniquement que, par rapport à un répertoire québécois relié à une société dont les valeurs fondamentales ont toujours été famille, religion, patrie, très rares, à mon avis, sont les oeuvres qui évacuent les trois. Or d'une certaine manière, Chaurette et Dubois me donnent l'impression d'évacuer les trois.

So. L. — Ce matin, j'avais noté, comme question à soulever à propos du théâtre gai, le mot «parentage». Et ce à quoi je voulais me faire penser, par ce mot, c'est que, dans le théâtre homosexuel, il y a une sorte non pas de sublimation, mais de récupération de la relation parentale et de la filiation à travers les amours qui sont vécues. Il y a souvent entre les gars un amour de

type parental, où l'un est le moins savant, le moins fort, alors que l'autre endosse le rôle du père. Beaucoup d'homosexuels que je connais sont dans cette situation-là, et je pense qu'il s'agit d'une façon de s'identifier au père qu'on n'a pas eu, ou en tout cas d'imaginer un père qu'on n'a pas eu; on s'identifie à lui, on prend un jeune sous sa protection, à qui on dit : «Je vais t'«élever», te conduire vers l'art, ou vers le savoir, ou peu importe vers quoi.» Mais je suis sûre que ce «parentage» qu'on croit être évacué est loin de l'être.

J.C. G. — Peut-être, mais je pense à l'analyse qu'il faut faire à ce moment-là de *Provincetown*. Je trouve ça encore pire que je ne le pensais!

G. D. — C'est dans ce sens-là qu'il s'agit d'une pièce importante. À mon avis, elle radiographie très bien un rapport avec le monde, alors que d'autres pièces passent à côté, ou le maquillent sous des oppositions primaires. La problématique de *Provincetown* est profonde...

So. L. — Et elle ressemble beaucoup, à mon avis, à la problématique du Québec parce que, non contents des parents qu'on a eus, on s'est imaginé, dans les années 1940-1950, ce qu'était la France, et on a voulu lui ressembler. Ce n'était pas à la France qu'on voulait ressembler, mais à l'idée qu'on en avait.

G. D. — Je suis content que ce soit évoqué, parce que je crois en effet que notre rapport à la mère française n'est pas résolu... La mère patrie est très présente dans notre imaginaire, et «l'abandon» n'est pas encore réglé. Ainsi, l'aliénation serait encore présente dans notre société. Il y a un genre de transfert dans notre imaginaire. La nation a été évacuée comme problématique apparente, mais elle se trouve récupérée par la dynamique concernant l'identité sexuelle.

So. L. — C'est peut-être une des raisons qui font que le public québécois est si sensible à ce genre de relations dans les pièces. Parce que ça répond à quelque chose dont on ignore au juste ce que c'est mais qu'on connaît et qui nous touche.

J.C. G. — Si l'évacuation de la famille n'est pas

absolue, celle-ci est plus difficile à retrouver. Et je pense que j'ai mieux compris, il n'y a pas longtemps, le sens de l'espace américain chez Chaurette. Les psychanalystes peuvent comprendre ça mieux que nous; mais quel sens cela a-t-il que *Provincetown Playhouse* soit, comme par hasard, situé dans le lieu même qui est considéré comme le berceau du théâtre américain?...

So. L. — ... et une mecque homosexuelle...

D. P. — Et il y a dans la pièce un bébé mort...

J.C. G. — L'espace de *Provincetown*, c'est un espace très maternel, aussi.

So. L. — Un avortement...

A. L. — Dans ce cas, je me demande si, lorsque le théâtre gai a commencé à émerger et qu'il a du même coup utilisé le joul, c'était une manière de détruire ce que la France représentait comme étant le bon sein jusqu'à présent; si on n'a pas ensuite remplacé ce bon sein par celui des États-Unis, où l'on va puiser toutes les idées culturelles, et si d'une certaine manière, les Canadiens anglais ne sont pas pour l'instant le mauvais sein qu'il faut tenir à distance. Ce peut être une des façons d'aborder le problème. Je me demande si, en réalité, dans le théâtre gai, la famille existe. Il me semble que l'émergence de la famille apparaît autour de l'Œdipe. Or, ce clivage entre bien et mal, bon sein, mauvais sein, est antérieur à l'Œdipe : le père n'est pas encore là. Tout le problème vient de la mère. La destruction du bon sein et du mauvais sein de la mère. C'est sans doute pour cela que la famille n'existe pas dans le théâtre gai, parce que c'est une problématique antérieure à l'apparition de l'Œdipe.

H. R. — Ça dépend des écoles. Il y a un Œdipe précoce chez Mélanie Klein : l'enfant peut sentir la différence (par l'odorat), entre le père et la mère; quand une petite fille est rassasiée, elle va de préférence tendre les bras à un homme qu'à une femme. La découverte de la différence sexuelle est précoce, et il y a des études expérimentales qui ont montré que les enfants de dix-huit mois qu'on fait jouer avec de la plastiline

Dans *la Contre-nature* de Chrysippe Tanguay, écologiste de Michel Marc Bouchard, l'un des deux hommes « veut un enfant » (Stéphane Lépine), exprimant ainsi le désir de procréation des couples homosexuels. Photo : Daniel Kieffer.



représentent le sexe qu'ils ne sont pas censés connaître : l'autre sexe est représenté, grossièrement. Donc les études expérimentales prouvent les théories de Mélanie Klein concernant un Œdipe très précoce. Quel sens faut-il y donner? Mélanie Klein suggère que l'Œdipe classique tel qu'on le connaît est l'apogée d'un mouvement qui a commencé beaucoup plus tôt. Il y a des précurseurs. L'Œdipe n'apparaît pas un matin, quand l'enfant a trois ou cinq ans. Il s'agit de l'apogée d'un cheminement, qui est donc plus visible à trois ans ou à cinq ans, mais qui s'est préparé silencieusement. Je pense donc qu'en termes de lois génétiques, il faut tenir compte des précurseurs comme faisant partie de l'histoire elle-même. L'homosexuel est dans une dynamique diadique, bon/mauvais, je ne peux pas le nier...

So. L. — On peut peut-être dire qu'il y a eu fixation à ce moment-là; que l'évolution a continué mais que quelque chose est resté... pas fixé, je n'aime pas le mot, mais... accroché à ce moment-là, qui est resté cristallisé.

H. R. — Oui, il faudrait le dire, dans la mesure où ce qu'on demande au père, c'est d'être une

meilleure mère. Mais dans la mesure où les besoins sont relativement satisfaits, même si le petit bébé est jeune, il va s'intéresser à l'autre parent. Donc il va y avoir un trio très mal défini. Ce que Mélanie Klein appelle le monstre à deux têtes, par exemple. Où l'enfant a du mal à distinguer que deux personnes existent à part lui. Il est habitué à des duos. Alors, quand il voit ce qui pourrait être le début d'un triangle, c'est comme un personnage à deux têtes. Et il s' imagine que les parents se font ce dont lui a besoin. S'il a soif, ils se donnent à boire. Il se sent exclu, alors c'est toujours diadique. Il ne peut pas imaginer un triangle, c'est vrai.

A. L. — Moi, je suis frappé par une chose, qu'Hélène a d'ailleurs relevée dans son texte : c'est l'absence d'un interdit structurant. Les actes que font les personnages et qu'on voit dans le théâtre gai ne tirent pas à conséquence. Comme vous le releviez tout à l'heure, brûler par exemple... Mais lorsqu'un père masturbe son enfant de douze ans, il fuit, les conséquences n'existent pas. Les deux pourraient se retrouver plus tard, et ça va continuer comme si de rien n'était.

H. R. — Comme si ce n'était pas vrai. Ça, c'est

le jeu de la perversion : on se fouette, après on soigne les bobos, et puis on est gentil, gentil...

A. L. — Lorsqu'il y a eu cet incident dans l'autobus où un jeune en a poignardé un autre, j'ai écouté à la télévision un travailleur social qui disait que, pour ces délinquants, c'est comme au cinéma : on va poignarder quelqu'un, simplement pour jouer. Une fois que le théâtre est terminé, les acteurs seront encore sains et saufs. Ce sont tout simplement des personnages qui jouent. Et j'ai l'impression que c'est dans ce monde quelque peu onirique, où on va faire des choses qui ne portent pas à conséquence, que l'ensemble se déroule. L'idée que nos actes vont avoir des conséquences, c'est le contraire de cette façon magique de voir les choses : brûler un couvent, et que personne ne meure!

G. D. — Le principe de réalité?

A. L. — Une sorte de principe de réalité.

So. L. — Le théâtre homosexuel, au fond, serait assez fantasmatique.

A. L. — C'est un théâtre fantasmatique, et je ne pense pas qu'il reflète une réalité québécoise. On a l'impression qu'il reflète une réalité, mais pas la réalité québécoise. Parce que nous sommes un peu en dehors de ce monde, un monde fermé sur lui-même. Par exemple, dans *Being at home*, le discours de la Justice, finalement, ne porte pas à conséquence; le vrai discours est le discours intérieur, fermé sur lui-même, sublimé...

So. L. — Je dirais, à l'appui de cette affirmation, que beaucoup de gens sont portés à dire, quand ils perçoivent l'oeuvre de Michel Tremblay au premier degré : «Ah, le monde de Michel Tremblay, c'est bien le Québec!» Eh bien non, ce n'est pas nous, loin de là; ce n'est pas le Québec, c'est une métaphore à laquelle nous avons collé, pour des raisons peut-être bien plus subtiles qu'on ne le croit. Mais je doute que le monde de Michel Tremblay corresponde au Québec ou au Québécois typiques. Le Plateau Mont-Royal qu'il a décrit n'a que peu de choses à voir avec la réalité du Plateau Mont-Royal.



Yves (Lothaire Bluteau) dans *Being at home with Claude* : « [...] un personnage complètement exalté [...] une sorte de saint Sébastien... » (Alexandre Lazarides). Photo : Robert Laliberté.

G. D. — Ce que vient de dire Alexandre est très troublant, parce que ça voudrait dire qu'un être homosexuel s'absenterait de sa société à un point tel que ce qu'il crie ne la concerne plus, ne la révèle plus du tout. Je m'opposerais à cela; c'est très provocant. Il existe sans doute une schizophrénie, ce discours fermé sur lui-même...

H. R. — Je n'appellerais pas ça de la schizophrénie.

G. D. — Une fantasmatique en tout cas, qui crée une sorte de bulle dans laquelle s'enferme le sujet écrivain... Mais pourquoi, à ce moment-là, la

société elle-même y prendrait-elle plaisir?

So. L. — Peut-être précisément pour ça.

G. D. — Mais alors, ça me pose un problème plus vaste encore : la société elle-même aime à s'évader, et il ne s'agit pas d'un rêve comme les autres. Ce dont il est question, c'est d'un rêve «mortifère», comme on avait commencé à le désigner...

H. R. — Et qui dit qu'il n'y a pas de «mortifère» en nous?

G. D. — Il pourrait donc s'agir du social, et pas simplement de pulsions... Alexandre semble faire une séparation nette en disant que le théâtre gai ne parle pas de la société québécoise.

H. R. — Par ailleurs, il établit un lien avec tout l'Occident du XX^e siècle, où chacun est dans son HLM, chacun regarde sa télé... Combien de gens vivent seuls? Il n'existe plus de famille étendue, tout le monde est seul avec soi-même.

A. L. — C'est vrai que, par ce biais, on pourrait comprendre le succès du théâtre gai, qui est un théâtre d'abandon, de déréliction. J'ai l'impression que tout le monde, actuellement, dans les pays occidentaux, a l'impression d'avoir été trahi, abandonné par quelque chose qu'on peut imaginer comme l'État-bon parent, l'État-bonne mère. Et que chacun, maintenant, est renvoyé à ses propres luttes, à ses propres crises, à des positions narcissiques de repli, parce qu'il n'a pas été porté à bout de bras par le bon parent, que ce soit la mère ou le père. Et je crois que le discours paranoïaque du théâtre gai reflète un peu notre propre paranoïa de la vie quotidienne. Nous nous sentons tous seuls et persécutés dans un rouage social extrêmement complexe. Et je le vois même sur le terrain du travail professionnel où, de plus en plus, on n'arrive plus à travailler les uns avec les autres, alors qu'au début des années soixante-dix, on travaillait beaucoup en équipe. Je crois que c'est Bateson qui disait que, dans tout discours paranoïaque, il y a un grain de vérité. Et dans celui du théâtre gai, il y a ce grain de vérité : notre propre abandon à nous-mêmes, notre propre solitude, notre propre HLM inté-

rieur.

So. L. — Je pense qu'on est à un moment d'évolution sociale où le présent des êtres adultes ne répond absolument pas aux promesses de l'enfance, alors que nos parents ont vu des promesses d'enfance se réaliser. Ils voulaient une famille, des enfants, ils les ont eus. Ils ne voulaient pas crever de faim, ils n'ont pas crevé de faim. Ils ont eu de belles maisons et tout ce qu'il fallait pour mettre dedans... Mais, à nous, ils ne savaient plus quoi promettre. Là, nous avons atteint à une sorte de plafonnement, nous ne savons plus trop ce que nous voulons, il n'y a pas de projets en cours, pas de gros drames non plus. Nous sommes comme dans un «non-lieu». Et, dans ce sens, notre génération est très différente des générations qui l'ont précédée.

A. L. — Plusieurs, aujourd'hui, se sentent persécutés par un milieu qui leur a promis des choses hystériquement et qui n'a pas tenu ses promesses. J'ai l'impression que la société a été hystérisée, ce pourquoi la déception et la morosité germent partout.

So. L. — C'est l'immense promesse de la société de consommation...

J.C. G. — Le monde du théâtre gai est donc un monde rassurant, tout compte fait.

L. C. — On y reconnaît quelque chose qui nous convient, ne serait-ce que l'absence de famille : il n'y a rien de mieux pour confirmer les couples qui ne veulent pas avoir d'enfants que de regarder «ce qui n'est pas pire qu'eux». C'est la même chose.

G. D. — Oui, c'est rassurant.

M. V. — L'identification est rassurante.

A. L. — Ce que Tremblay fait, dans *le Coeur découvert*, c'est d'exaucer le désir du couple homosexuel d'avoir un enfant à travers l'androgynie.

L. C. — C'est la même chose dans *la Contre-nature de Chryssipe Tanguay, écologiste*, de Mi-

chel Marc Bouchard.

J.C. G. — Les deux hommes veulent adopter un enfant.

St. L. — Non, l'un d'eux *veut* un enfant.

G. D. — Mais le désir de procréer est un rêve présent chez l'homme.

So. L. — La pulsion génésique...

M. V. — Je voudrais ouvrir une parenthèse. Hier, la Cour suprême du Canada a reconnu le statut de conjoint de fait de deux homosexuels. À cause d'un refus de son employeur, l'un d'eux est allé en cour et il a gagné. Cela pourrait faire jurisprudence, et constituer une porte ouverte à la reconnaissance de conjoints homosexuels en ce qui concerne les héritages, l'adoption, etc.

A. L. — Je trouve que cela ne fait que conforter l'image sociale de la famille, de la cellule père-mère, c'est-à-dire du fait de vivre ensemble. C'est ce que la société veut valoriser.

St. L. — Cela rend aussi l'homosexualité encore moins scandaleuse.

G. D. — J'aimerais qu'on creuse cette idée, parce que cela me préoccupe au point de vue social et en ce qui concerne l'imaginaire dans le théâtre gai.

H. R. — Alexandre parle de schizoïdie de la société actuelle.

J.C. G. — De paranoïa plutôt, non?

H. R. — Non, pour le paranoïaque, c'est l'autre qui est méchant; le schizoïde s'enferme dans ses rêves.

G. D. — Il se réfugie dans un monde protégé, qui a ses propres lois et qui ne tient pas compte du réel. Mais en quoi ce phénomène-là est antinomique au fait que cela ne refléterait pas la société? Je ne comprends pas, parce qu'il me semble que, justement, on y trouverait une manifestation qui est un reflet de l'état de la société, puisque chacun des membres qui la constitue serait comme aspiré par le sentiment d'être abandonné, d'être un orphelin errant. Donc ce théâtre-là serait aussi, à sa façon, révélateur de l'ensemble social.

A. L. — Ce matin, la question de l'art, qu'on peut appeler aussi écriture dramatique, a été soulevée. Je ne suis pas d'accord avec ce que dit Robert Wallace, parce qu'il utilise le théâtre gai



La représentation du crucifié dans *les Feluettes*: «nostalgie [de la religion...] qui persiste dans l'inconscient collectif» (Gilbert David). Sur la photo : René Richard Cyr (Bilodeau) dans la production du T.N.M. Photo : Robert Laliberté.

comme un contenu sociologiquement naïf. Si le théâtre gai actuel est un miroir de ce que vivent les homosexuels, tout simplement, je dis qu'il n'y a pas d'art là-dedans. L'oeuvre ne dit que simplement, naïvement, ce que les gais sont en train de vivre. Ce que nous sommes en train de faire actuellement, c'est d'utiliser certaines connaissances pour enrichir une matière qui, peut-être, ne contient pas ce qu'il y a dans...

G. D. — On projetterait sur elle notre savoir...

A. L. — On fait beaucoup de projection — ce qui fait partie du discours critique—, et c'est sans doute une stimulation, mais je ne suis pas sûr de ce que ce théâtre pourrait donner, par exemple, avec des acteurs moins talentueux. Je me demande ce que ce théâtre sera dans une dizaine d'années, comment il va vieillir.

G. D. — Je suis assez d'accord : ces objets ont un usage et un succès qui ne semblent pas tant signifiants sur le plan esthétique que symptomatiques d'un état de société.

A. L. — Je me méfie d'une chose : il y a beaucoup de trémolos pathétiques dans ce théâtre, et c'est du pathétique qui parle de lui-même, qui se complait dans ses propres malheurs et qui ne met pas en scène vraiment un conflit, un problème. Il doit surmonter, il doit contredire. Sauf qu'il n'y a pas d'interdit structurant là-dedans...

H. R. — Dans *Being at home with Claude*, l'interdit se retrouve dans ce que le héros bourgeois est à l'université, dans le R.I.N., etc., et que l'autre n'a aucun projet. Les deux mondes sont incompatibles. Yves, le prostitué, le dit lui-même : il faudrait qu'il change de milieu... L'interdit en est un de classe sociale, et cet interdit aurait pu être structurant pour les deux... Comment est-il résolu? Yves tue son amant. Il veut rester prostitué et va avoir tué un idéal possible ou un interdit possible.

So. L. — Un défi possible.

H. R. — Pour le prostitué, pour Yves, oui. Et pour Claude, c'est un interdit de régresser que de se dire : «Tu vas rester bourgeois, tu vas conti-

nuer la lutte politique à un niveau symbolique avec tes parents ou avec tes amis.»

G. D. — Mais l'explication qu'Yves donne de son geste, c'est que les amants, après avoir connu l'amour, n'auraient pu retrouver ce niveau de bonheur, échapper à la médiocrité du quotidien, et qu'il valait donc mieux, pour que ce moment soit préservé, que la mort le scelle à jamais.

H. R. — Oui, mais pas *sa* mort.

G. D. — C'est justement là le problème que j'ai comme spectateur, c'est là où je commence à avoir des résistances. Pourquoi l'auteur choisit-il le sacrifice de l'amant plutôt que le meurtre du juge par son personnage de prostitué? L'amour homosexuel ne serait pas viable?

H. R. — C'est peut-être la seule pièce où il y a un interdit structurant.

P. L. — Si Yves se suicidait, il n'y aurait plus de pièce.

H. R. — Cela pourrait être une belle fin... Roméo et Juliette.

G. D. — Alors que là, c'est la société qui, sans doute, va le juger, parce qu'à la fin il abandonne la partie; on peut penser que le procès va suivre son cours...

A. L. — Ce que montre la pièce, à la fin, c'est un personnage complètement exalté. J'ai l'impression que c'est une sorte de compromis final : on va l'envoyer en prison, mais ce que la pièce montre, c'est que tout ce qu'il a fait lui a permis de s'exalter. De devenir une sorte de saint Sébastien...

M. V. — Dans la mise en scène qu'en a fait l'auteur au Rideau Vert, la pièce se clôt sur l'image de la piété. Le policier tient Yves dans ses bras... À la dernière scène, il a enfin gagné, converti le policier...

H. R. — Le texte est beaucoup plus sobre. La mise en scène joue donc un rôle très important dans l'interprétation.



Le caractère mélodramatique de certaines pièces gaies rappelle un classique du genre : *Aurore, l'enfant martyr*. Sur la photo : Paul Desmarreaux, Thérèse McKinnon et Henriette Berthault dans la production de la Troupe Jean Grimaldi en 1949. Photo : photographe inconnu (Fonds Grimaldi).

A. L. — Oui, et cela me semble très intéressant. Est-ce qu'en réalité ce que le théâtre gai actuel reflète de la société n'est pas tant dans le texte dramatique que dans ce qu'on en fait en le portant à la scène?

M. V. — En ce qui concerne Michel Marc Bouchard, Brassard a certainement joué un très grand rôle. Et il en va de même pour Tremblay.

G. D. — Oui. Entre autres, l'idée des ex-prisonniers n'était pas là dans la première version des *Feluettes*. À l'origine, l'histoire se passait au « temps présent », en 1912, à Roberval, et il n'y avait pas ce jeu de théâtre dans le théâtre où des ex-prisonniers piègent M^{re} Bilodeau quarante ans plus tard. C'est Brassard, je crois, qui a orienté la pièce vers une construction semblable.

L. C. — Donc, M^{re} Bilodeau est un personnage de Brassard?

G. D. — D'une certaine façon.

A. L. — Dans *les Feluettes*, la représentation du crucifié est très importante. Comment se fait-il,

alors qu'il semble que le Québec maintenant s'est laïcisé, que la religion soit tellement présente et représentée?

P. L. — C'est le rituel, le sens du rituel qui est presque disparu de notre société.

So. L. — On n'évacue pas si facilement la religion.

G. D. — C'est de l'ordre de la nostalgie dont je parlais tantôt et qui persiste dans l'inconscient collectif. Je ne sais pas si c'est un concept que vous admettez...

H. R. — Non, pas tellement. Mais ça va.

So. L. — C'est un instrument commode.

G. D. — C'est cet « inconscient collectif » qui fait qu'on ne peut pas, même s'il y a des sauts historiques, rompre, si ce n'est qu'en apparence, avec des valeurs ou avec des modes de pensée, des comportements. Il n'est pas certain, par exemple, que tout notre rapport à la culpabilité ne soit pas encore alimenté par les forces judéo-chré-

tiennes.

So. L. — Pour plusieurs personnes de trente ans et plus, les premiers émois sexuels ont été très souvent liés à des climats de couvents, de séminaires. Il y avait, dans la religion, une sensualité réelle et «permise». Toute l'imagerie était d'une sexualité évidente, ou presque. L'imagerie et ce qui l'entourait.

Pour revenir à la question de l'interdit structurant, je pense que s'il y en a un dans les pièces homosexuelles — ce que je crois —, c'est l'amour qui pourrait se développer passé le cap de la séduction. Il n'y a pas de pièces homosexuelles où l'amour connaît un développement. L'amour bloque toujours après la séduction. On ne pourra pas connaître mieux, on tue.

M. V. — J'aimerais revenir à l'idée du succès «circonstanciel» de plusieurs pièces homosexuelles. Peut-on faire le lien que Gilbert a déjà établi entre le caractère mélodramatique de ces pièces, simpliste et manichéen, et un mélodrame classique comme *Aurore, l'enfant martyr*, qui a connu un vaste et long succès? La fascination du théâtre gai est-elle du même ordre?

P. L. — Il faut faire attention quand on parle de fascination, parce que le cas des *Feluettes* est particulier. D'autres pièces homosexuelles n'ont pas eu une si large réception.

M. V. — *Fugues pour un cheval et un piano* a eu beaucoup de succès. *Being at home with Claude* aussi...

H. R. — *Et les Muses orphelines?*

So. L. — L'accueil a été plus mitigé.

St. L. — Malgré tous ces bons accueils, il n'a pas été facile, paraît-il, pour Luc Charest, de trouver des comédiens acceptant de jouer sa pièce sur le SIDA : *Le spectacle n'aura pas lieu...*

H. R. — C'est dur de faire jouer ça à quelqu'un.

G. D. — Mais il faut bien dire aussi, dans tout ce phénomène, que la crédibilité artistique de Brassard va convaincre des comédiens de s'engager dans une démarche créatrice. Un des plaisirs des *Feluettes*, c'était justement de voir jouer René Gagnon. Et ce plaisir-là est éminemment théâtral. Il y a donc plusieurs niveaux d'appréciation de ces spectacles, mais, souvent, on en vante indûment la totalité. C'est d'ailleurs ce contre quoi je me suis rebellé quand on a fait des *Feluettes* un chef-d'œuvre, une pièce importante. Cela a plutôt été à mon sens un spectacle dans lequel certains artistes sont allés au bout d'eux-mêmes, et dans lequel Brassard a montré à fond son talent de metteur en scène. C'était rondement mené.

H. R. — J'aimerais souligner davantage le fait qu'il est très difficile de jouer des personnages acculés à la mort. Jean-Louis Millette, par exemple, disait avoir trouvé très dur de jouer son personnage dans *Le roi se meurt*, qu'il avait vécu comme une torture de jouer le médecin acculé, lui aussi, par ricochet, à la mort qui s'en vient.

D. P. — René Gagnon disait aussi qu'il était incapable au début de jouer la mère dans *les Feluettes*, parce que lui, personnellement, profondément et viscéralement, il n'accepte pas l'idée de demander la mort à quelqu'un. Il a dit, à je ne sais quelle table ronde, que l'obstacle n'était pas de jouer une femme mais un personnage qui veut mourir.

G. D. — C'est-à-dire une mère qui demande à son fils de la tuer.

So. L. — À propos de la pièce de Luc Charest, peut-être cet obstacle a-t-il joué. Peut-être aussi que la pièce n'était pas bonne et que l'expérience théâtrale n'a tenté personne de prime abord.

St. L. — Je pense, comme le dit Gilbert, que c'est davantage la crédibilité d'André Brassard qui a permis le succès de beaucoup de pièces à thématique homosexuelle. Plusieurs pièces à thématique homosexuelle qui ont remporté la faveur du public étaient dirigées par André Brassard.

J.C. G. — Je pense que tout cela nous ramène à

2. La pièce a été créée le 13 décembre 1988, au Théâtre de la Galerie. Son auteur, Luc Charest, est mort le 16 mars 1990. N.d.l.r.

une question qui est à la mode dans les universités américaines : la canonisation. Qui détermine les canons, l'évaluation d'une oeuvre d'art? Or, par rapport au théâtre gai, je pense qu'il existe un contexte particulier où, d'une part, s'exerce la célébration par le milieu gai de ce théâtre, et où, d'autre part, des artistes comme Brassard jouent un rôle dans la canonisation du théâtre gai. On peut croire que certaines «règles» jouent pour le théâtre gai, qui sont un peu différentes des règles qui régissent l'ensemble du théâtre.

P. L. — Il n'y a pas uniquement Brassard qui joue un rôle dans l'établissement de ces «règles de canonisation». Un critique comme Robert Lévesque fait beaucoup pour la reconnaissance des *Feluettes*, en écrivant plusieurs textes dithyrambiques...

G. D. — Et Michel Tremblay a également dit des *Feluettes* que c'était la pièce la plus importante depuis longtemps.

St. L. — Cela veut dire que si Brassard était défenseur des textes de Normand Chaurette, on ferait aujourd'hui un séminaire sur une tout autre question...

G. D. — Brassard a souligné récemment, dans *Jeu*, qu'il a été étonné à la lecture des textes de Chaurette. C'est peut-être une annonce en ce sens.

A. L. — Mais revenons au thème de la mort dans le théâtre gai. J'ai l'impression que quand, à la fin de *Tristan et Yseult*, Tristan est mort et qu'Yseult meurt d'amour pour lui, la vie va continuer. Tandis que dans ce théâtre, la mort est la fin de tout. Il n'y a pas d'élan vital. Et c'est pour cela que la mort créatrice, le «si le grain ne meurt» n'existe pas dans ce théâtre. Tout finit par la déprime et l'implosion intérieure. Ça ne donne plus d'autres fruits après ça.

P. L. — Est-ce propre au théâtre gai? Il y a Beckett, Ionesco et d'autres auteurs, dont l'univers est un univers de mort qui ne débouche sur aucune perspective.

G. D. — Non, le théâtre de Beckett est un théâtre de l'espoir, au contraire.

St. L. — Un théâtre de la vitalité.

A. L. — Le théâtre de l'agonie et de la perversité, je pense. On dévie chez Beckett. On est en dehors de la rationalité, de la logique.

So. L. — Attention. Je dirais que même le théâtre de Beckett est un théâtre où on retrouve beaucoup du monde de l'enfance, de l'exultation de l'enfant. Ce théâtre est parfois extraordinairement joyeux en dépit du drame existentiel qui s'y déroule. Dans ce sens-là, je dirais, oui, que c'est un théâtre de l'espoir. Parce que si c'est triste, c'est triste en regard de quelque chose qui pourrait exister. Alors que le théâtre homosexuel s'attriste de quelque chose qui ne pourra pas exister et qu'il est en cela «destructeur».

M. V. — Le théâtre de Beckett est «joyeux», justement parce qu'il y a du jeu. L'univers est ludique chez Beckett.

So. L. — Chez Ionesco, c'est la même chose. Évidemment, *Le roi se meurt* est une pièce tragique, mais elle a quand même un côté ludique. Mourant, le roi retrouve son enfance; il parle du ragoût, des pommes de terre en sauce, du goût d'autrefois...

J.C. G. — Au fond le problème est peut-être là. On ne sait au juste pour quelle raison, le théâtre gai a l'air d'être ancré dans le réel et n'en décolle pas. Très rares sont les moments qui s'élèvent au-dessus de l'anecdote. *Being at home with Claude* en est un exemple. Ce qui entraîne mon adhésion, dans cette pièce, c'est le récit du meurtre; ce texte est d'une telle beauté et d'un tel lyrisme! Mais le reste du texte reste confiné à l'anecdote policière dont on n'a rien à faire, ou à l'anecdote qui colle de très près à la sexualité et à la génitalité. Le théâtre gai m'intéresse à partir du moment où il se situe à un autre niveau, comme dans *Provincetown Playhouse*, où, dans des moments que je trouve particulièrement extraordinaires, un univers typique, particulier, est mis en oeuvre, qui donne l'impression qu'il ne peut avoir été écrit que par un homosexuel. Et

«Un des plaisirs des *Feluettes*, c'était [...] de voir jouer René Gagnon. Et ce plaisir-là est éminemment théâtral» (Gilbert David). Photo : Robert Laliberté.



cette homosexualité du texte échappe à l'anecdote.

A. L. — Il me semble qu'on touche ici un point très important. Quand on parle de théâtre homosexuel, on s'enferme dans cette idée que le sexe est déterminant quant à la compréhension de ce théâtre. Or, je me dis que si un homosexuel peut s'identifier à un couple hétérosexuel, à des amours hétérosexuelles, je ne pense pas qu'il soit incompatible qu'un hétérosexuel s'identifie aux amours homosexuelles. Ça doit jouer dans les deux sens. Mais nous ne sommes plus alors ni dans le théâtre hétérosexuel ni dans le théâtre homosexuel. Nous sommes dans l'art. Et l'art est le contraire du désespoir, parce qu'il permet cette identification au-delà du sexe, des amours, des contingences. Quand un théâtre est désespéré au point de ne donner absolument aucun moyen, pour qui ne partage pas de telles «op-

tions» amoureuses, de comprendre la réalité, je me dis qu'il s'agit d'un théâtre homosexuel, mais qu'il échappe au théâtre tout court.

D. P. — C'est drôle; on suggère que le théâtre gai se confine à l'anecdote, alors qu'on disait tout à l'heure que le théâtre homosexuel était purement fantasmatique, décollé du réel.

G. D. — Mais justement, il est peut-être prisonnier de son fantasme et incapable de le transcender et de l'universaliser. Ce n'est pas vrai de toutes les oeuvres d'homosexuels, mais le théâtre gai en reste souvent à des limites anecdotiques qu'il ne réussit pas à dépasser.

J'aimerais qu'on revienne à l'idée d'interdit structurant, pour m'éclairer sur un point. Est-ce qu'on n'a pas dit et redit que toutes les années soixante et soixante-dix s'attaquaient à l'autorité des institutions, à tout ce qui représentait la loi? Est-ce qu'on a trop bien réussi ou si c'est un leurre? Sinon, cet interdit structurant est-il encore agissant? Les féministes se sont attaquées au patriarcat, les gais, dans leur discours (à travers le discours de Robert Wallace, c'est encore vivace), disent : «Il faut continuer de s'attaquer aux bases mêmes du patriarcat, car c'est là que se joue l'avenir de l'humanité.» J'aimerais savoir, je veux comprendre si l'interdit structurant dont vous parlez est incontournable? Vouloir le liquider signifie-t-il aller vers une société déliquescente?

H. R. — Je peux vous en donner la définition individuelle, psychologique ou psychanalytique, et là je me réfère à Françoise Dolto : l'interdit structurant, c'est un plaisir que l'enfant connaît et qui lui est interdit. Le premier interdit, c'est le sevrage. Ensuite vient l'entraînement à la propreté. Le psychisme va se développer à coup

de frustrations... Autrement dit, si on comprenait trop le langage du bébé, il n'apprendrait jamais à parler. Si on se satisfaisait de son gazouillement, l'enfant ne se développerait pas. L'interdit est structurant dans la mesure où il y a une gradation dans les difficultés et où l'objet de cet interdit n'est pas la mutilation.

G. D. — Je comprends très bien de quoi il s'agit quand on parle de la structuration de l'individu, mais à l'échelle d'une société?

H. R. — C'est la police, les feux rouges, les contraventions...

G. D. — Oui, vous donnez là des exemples assez prosaïques mais, sur le plan social, est-ce qu'on n'a pas voulu détruire des structures autrement plus fondatrices? Toutes les attaques de Tremblay visent la famille comme le lieu même de la perpétuation de l'aliénation des êtres — c'est dire qu'elle serait un noeud de vipères. L'enjeu est là : notre société ne croirait plus à la famille comme étant une instance où se construiraient les êtres pour la perpétuation de l'espèce. On s'est attaqué beaucoup à la famille dite bourgeoise et à ses valeurs répressives, mais n'y a-t-il pas eu méprise? Est-ce qu'on n'a pas jeté le bébé avec l'eau du bain? Est-ce qu'on n'a pas mêlé bien des choses?

J.C. G. — C'est très québécois. Et aussi nord-américain. La civilisation nord-américaine est essentiellement conçue, en effet, sur du temporaire.

G. D. — Le «prêt-à-jeter» et le «jetable».

J.C. G. — Une maison a vingt ans et il semble évident qu'il faut la démolir pour en construire une neuve!

So. L. — Et on revient à la question de la mémoire, par le fait même.

L. C. — Il faut s'interroger sur la mémoire que conserve l'imaginaire québécois. On semble s'être débarrassé du ciel mais pas de la religion, pas du sacrifice. Sauf que le sacrifice est inutile. Le sacrifice mène désormais toujours à la mort et

jamais au ciel.

H. R. — On ne s'est pas départi de la morale, alors.

L. C. — Dans *les Feluettes*, et dans la mise en scène de Brassard, surtout, il y a une obsession de la religion et du rituel. Même chez Chaurette, le sacrifice est ritualisé.

G. D. — Abraham tue Isaac...

L. C. — Dans *Ce qui reste du désir* de Claude Poissant, quand j'ai vu le personnage homosexuel qui a trouvé l'expression de sa sérénité dans le métier de jardinier, se présenter devant sa fille une statue de la Vierge dans les bras, je me suis demandé : mais qu'est-ce que c'est que ça? Qu'est-ce qu'ils veulent me dire, les gais, par leur recours à la religion et à l'Histoire? Pourquoi se réclame-t-on encore de la religion, obsessionnellement?

M. V. — Il y a eu aussi le curé Paul que Claude Gai a joué dans *l'Inquisiteur incandescent*.

G. D. — Et les cinq religieuses des *Dernières Fougères*.

So. L. — Et *le Déversoir des larmes*!

G. D. — La société québécoise a actuellement



«C'est [...] la crédibilité de Brassard qui a permis le succès de beaucoup de pièces à thématique homosexuelle.» (Stéphane Lépine) Photo : André Cornélius.

une façon de se représenter à elle-même un moment de son histoire qu'elle a dépassé, sans doute un peu pour se rassurer elle-même parce qu'elle est devant une sorte de vide, une sorte de situation inconfortable du fait qu'il n'y a pas émergence de nouvelles valeurs, pas de projet de société très clairement articulé. Par conséquent, on s'en remet à ce qu'on a déjà dépassé. Il y a un ressassement, une sorte de complaisance même; on prend plaisir à voir exécuter devant nous une société complètement dépassée. Qu'on pense aux *Fridolinades*. On se bidonne, on se dit : «On était donc comme ça dans l'ancien temps!» Mais aujourd'hui, personne ne veut nous parler de nous-mêmes parce que personne ne s'attaque aux questions embêtantes. On prend des voies d'évitement. Il n'est pas indifférent que les *Feluettes* se situent dans une époque où la répression était facile à identifier, alors qu'aujourd'hui elle est peut-être plus sournoise ou en tout cas prend des visages moins identifiables... Est-il si sûr que ce soit même les homosexuels qui soient aujourd'hui en situation de rejet ou de marginalisation? La société des *Feluettes* empêchait les homosexuels d'être heureux, mais la société actuelle n'affiche plus les interdits que la pièce expose.

H. R. — C'est ce que je n'ai pas aimé dans le texte de Robert Wallace.

G. D. — Il a l'air de dire que notre société s'est arrêtée en 1950 alors qu'on est quarante ans plus tard.

L. V. — C'est la nostalgie du bourreau.

G. D. — D'une certaine façon, il y a de cela.

H. R. — Oui, parce que c'est plus facile. Le mal est à l'extérieur de soi.

J.C. G. — Gilbert disait que nous avons beaucoup de mal à parler de ce que nous sommes. Est-ce que l'importance du théâtre gai ne serait pas aussi un signe de ça? Est-ce qu'on ne peut pas dire que, depuis 1980, le théâtre québécois n'arrive à parler du Québec que par le biais des Allemands, par celui de Shakespeare, des Chinois, et par le biais des homosexuels, dans la

mesure où, justement, ils représentent l'Autre?

G. D. — Il s'agirait d'une altérité qui nous sert de relais actuellement parce que nous ne sommes pas capables de nous voir nous-mêmes...

So. L. — D'un détour, d'une métaphore...

G. D. — Est-ce que toute société ne fonctionne pas un peu comme ça? Est-ce que c'est si particulier au Québec?

J.C. G. — Le théâtre gai existe aux États-Unis, il existe un peu au Canada anglais, en Allemagne et dans d'autres pays, mais il n'y a aucun lieu où cela a proportionnellement une telle importance qu'ici. C'est significatif, bien sûr, mais de quoi?

M. V. — Je pense que cela tient beaucoup au fait que le Québec est une société très petite, dont l'élément moteur sur le plan culturel, c'est le grand Montréal, qui représente la moitié de la population de la province. Il y a donc très vite une espèce de contamination, un engouement. Autrement dit, on en arrive très vite à une sorte d'unanimité ou de mode, d'effervescence.

G. D. — Cela ne m'explique pas pourquoi, tout d'un coup, c'est l'Allemagne. Cela aurait pu être le Japon. Pourquoi l'Allemagne?

M. V. — Parce que certains créateurs, tout d'un coup, s'y intéressent.

J.C. G. — C'est plus spécifique que ça. Hitler et Freud comme figures paternelles, ce n'est pas piqué des vers.

G. D. — Serait-ce le père absent que l'on réclame? Que l'on a mythifié et que l'on célèbre?

J.C. G. — Le père n'a pas été si absent que ça.

G. D. — On le répète souvent.

H. R. — On redit souvent le père absent, mais le père absent est celui auquel on ne pense pas. La psychose du père absent vient de ce qu'on n'est même pas au courant qu'il y a un père.

So. L. — Il brille par son absence.

J.C. G. — J'ai eu la confirmation, il n'y a pas longtemps, que l'idée du père absent jouait beaucoup sur le plan collectif et chez les jeunes. La page couverture du *Continuum*, le journal des étudiants de l'Université de Montréal, présentait un reportage sur Jacques Parizeau, qui était venu faire un discours chez les étudiants. À la une paraissaient deux photos, dont une assez grande montrant Jacques Parizeau, et le gros titre : «Le parrain». Pour éviter la confusion, à cause du titre du film américain, et pour bien préciser que ce «parrain»-là n'était pas ce qu'avaient à l'esprit les reporters, le texte sous la photo précisait qu'on avait reçu «la visite de celui qui nous a rappelé les grands jours du père mort récemment» et que son successeur, c'est évidemment le parrain. J'ai trouvé cela extraordinaire.

H. R. — C'est très intéressant, en effet.

So. L. — Oui, je pense que la mort de René Lévesque a été celle d'un père. Il a suffi de voir la réaction des Québécois à sa mort.

J.C. G. — Et, dans le texte de présentation, il y avait également une référence explicite à la mère patrie.

So. L. — J'aimerais revenir à l'Allemagne québécoise³ et à cette mode pseudo-germanique. Je pense que c'est une Allemagne très édulcorée et très naïve.

J.C. G. — C'est une Allemagne fantasmée.

So. L. — L'Allemand, pour nous, est vu à travers une vision totalement apolitique. Il peut s'agir d'un personnage comme Mickey Mouse, à la limite. C'est d'ailleurs une autre de nos particularités, on ne fait jamais, au Québec, l'analyse politique et sociologique de ce qui arrive. On prend trop souvent les choses au premier degré, sans en faire une analyse plus large.

M. V. — L'Allemagne, on en a parlé au Québec comme de la Chine dans *la Trilogie des dragons* où la première chose dite était : «Je ne suis jamais allée en Chine.» Puis on nous parlait de la Chine de chez nous.

St. L. — L'engouement pour l'Allemagne va de pair avec une ignorance quasi totale des textes allemands...

G. D. — On se retrouve dans le lieu du fantôme dont parle Alexandre, c'est-à-dire que le réel ne compte plus. On lui substitue une imagerie qui est un ersatz du réel mais qui n'a pas de rapport direct avec le réel, qui fuit le réel en quelque sorte. Il n'y a pas de dialectique entre la scène et le réel.

H. R. — Est-ce qu'on ne définit pas ainsi le théâtre?

G. D. — Non, le théâtre a un rapport avec le réel.

H. R. — Mais comme lieu d'évasion...

G. D. — Ce n'est pas qu'un lieu d'évasion, mais aussi un lieu où l'on se reconnaît, où l'identité est en jeu.

H. R. — Tu peux fantasmer la réalité ou t'évader de la réalité quotidienne.

G. D. — Mais pour aller au plus profond de moi-même, pour découvrir à travers ce jeu-là la vérité même de mon existence. Enfin une certaine vérité.

So. L. — Dans un deuxième temps, certainement, mais je ne crois pas que tout le monde aille jusque-là. Je pense que la plupart des spectateurs en restent à la première démarche.

G. D. — Comme je le dis souvent : «Je n'ai rien contre le *bowling*, mais ce n'est pas ce qui m'intéresse dans la vie!»

So. L. — La démarche secondaire face au théâtre, c'est celle où la personne...

G. D. — ... où l'art déjoue les certitudes, les

3. Un dossier est consacré à cette question dans *Jeu* 43, 1987.2. L'expression a été utilisée par Diane Pavlovic dans «Cartographie : l'Allemagne québécoise», p. 77-110. N.d.l.r.

préjugés, ce-qui-va-de-soi.

So. L. — Oui, et où l'art agit réellement, c'est-à-dire provoque dans la personne qui le reçoit, que ce soit le spectateur d'une exposition de Borduas ou un spectateur de théâtre, une démarche active. Une démarche par laquelle le spectateur se demande : «Quel est le rapport entre ce que je vois et moi? Comment cela peut-il me changer?» Mais je crois que cela ne se passe consciemment que chez très peu de gens...

G. D. — Il y a un travail qui peut être plus ou moins souterrain. L'émission *Dallas*, par exemple, a été analysée par les Français, qui y ont retrouvé toute la mythologie grecque. Rien de moins que tous les rapports de pouvoir qu'il y avait dans la mythologie grecque! Il y a donc, dans *Dallas*, même à l'insu des spectateurs, un investissement mythique qui n'est pas repérable à première vue.

[Comme quoi, conclut-on dans le brouhaha de la fin, tout produit culturel est digne d'investigation... Une prochaine séance est fixée à l'automne. Elle aura lieu, finalement, en janvier 1990.]