

## Le théâtre gai québécois Conjoncture sociale et sentiment de filiation

Hélène Richard

Number 54, 1990

« Théâtre et homosexualité »

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/26808ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Richard, H. (1990). Le théâtre gai québécois : conjoncture sociale et sentiment de filiation. *Jeu*, (54), 15–23.

# le théâtre gai québécois : conjoncture sociale et sentiment de filiation

On m'a demandé de m'interroger sur ce qui serait l'existence d'une surabondance actuelle de théâtre gai au Québec. J'ai accepté cette invitation avec plaisir et je le ferai de ma place de spectatrice «moyenne» et de celle dont le métier est d'analyser les phénomènes d'un point de vue psychanalytique.

*Les Feluettes* au T.N.M.:  
«L'Église, les éducateurs,  
les parents sont accusés  
avec une justesse impi-  
toyable, et le public tant  
gai qu'hétéro applaudit.»  
Photo : Robert Laliberté.

Les données de départ qu'on m'a fournies sont, d'une part, le fait que le théâtre homosexuel masculin (qu'il s'agisse de l'orientation sexuelle des auteurs, de la problématique mise en scène ou, plus indirectement, de la présence, dans le scénario, de personnages homosexuels) serait actuellement surreprésenté et jouirait d'une visibilité que n'aurait pas réussi à connaître, par exemple, le théâtre dit «des femmes». D'autre part, m'affirme-t-on, ce type de théâtre est bien reçu par Monsieur et Madame Tout-le-Monde.



Une première lecture de ces données pourrait nous amener à émettre l'hypothèse de l'existence d'une affinité entre auteurs, directeurs artistiques, subventionneurs et critiques de théâtre; l'existence d'un protectorat, quoi. Mais ce protectorat ne pourrait expliquer de façon satisfaisante la persistance de l'intérêt du grand public; c'est l'existence de cette dernière, donc, qui retiendra ici mon attention. Je me propose, en conséquence, d'étudier la question suivante : qu'est-ce qui, dans le théâtre homosexuel masculin que j'appellerai désormais «gai», interpelle si bien le public? Je tenterai de formuler deux niveaux de réponse à cette question : un qui relèverait d'une conjoncture sociale; l'autre, de nature psychanalytique, où j'essaierai de soutenir que le théâtre gai met en scène, à sa façon, une problématique universelle qui est celle de la filiation et de son impact sur le narcissisme défini ici comme l'estime de soi et le sentiment d'avoir une identité.

### **théâtre gai et conjoncture sociale**

Un premier niveau d'explication de la vogue que connaît actuellement le théâtre gai se situe, selon moi, dans les retombées de l'ère de permissivité sexuelle que connaît le Québec ces dernières années.

D'une part, en effet, le mouvement gai a obligé la société québécoise à se remettre en question et a fait de l'entourage immédiat des homosexuels : famille, amis, voisins, collègues, etc., un public authentiquement ou défensivement tolérant, devenu curieux et cherchant à comprendre la psychologie homosexuelle; on pourrait avancer que ces personnes tentent, à travers leur effort de compréhension de l'autre, d'intégrer l'impact sur leur propre identité du choc que fut la découverte de la nouvelle orientation sexuelle d'un frère, d'un fils, d'un ami de toujours.

Cette ouverture sociale a, d'autre part, favorisé l'accessibilité d'un théâtre de qualité où l'homosexuel, actif ou en devenir, peut lui aussi, à son tour, se reconnaître et revivre de façon cathartique ses scénarios amoureux et relationnels. Le spectateur hétérosexuel peut, par identification temporaire, vivre ces scénarios et, donc, sa propre homosexualité fantasmatique, ou bien vivre sa différence, soit dans une position d'intérêt voyeuriste ou de trouble fascination, soit en éprouvant



«Les édifices miniaturisés sont astucieusement incendiés sous les yeux des spectateurs sans que ne soit autrement élaboré cet aspect destructeur du personnage [Simon].» *Les Feluettes* à la Salle Fred-Barry. Sur la photo : Denis Roy (Simon) et Jean-François Blanchard (Vallier). Photo : Robert Laliberté.

le sentiment d'exclusion et de marginalité que connaissent si bien les gais, expérience de minoritaire qui s'avère instructive pour qui est habitué à tenir son statut de majoritaire pour acquis.

En fait, la maturation sexuelle de la société québécoise permet, semble-t-il, aux auteurs gais de s'exprimer devant un auditoire qui est prêt à écouter. Je prends pour exemple le succès remporté par *les Feluettes* de Michel Marc Bouchard. Le terme «feluette» est défini par l'auteur, dans la version éditée de l'oeuvre, comme désignant la trop grande sensibilité d'une personne; trop grande pour qui, peut-on se demander. Le titre même de la pièce dénonce avec finesse la cruauté presque enfantine de la société québécoise d'une certaine époque dominée par le puritanisme catholique et la xénophobie. L'Église, les éducateurs, les parents, pères et mères, sont accusés avec une justesse impitoyable, et le public tant gai qu'hétéro applaudit; qu'ils aient pour but de se démarquer de cette époque révolue atténuée à peine l'intérêt de ces applaudissements.

Plus éloquent encore, à ce propos, est le succès remporté par *Being at home with Claude* de René-Daniel Dubois. Que le public hétéro ait pu se joindre aux gais pour se laisser émouvoir par la mise en scène, dans sa version homosexuelle<sup>1</sup>, de la passion amoureuse, de même que du mal à vivre et du désespoir exprimés dans le don euthanasique de la mort est un indice, pour moi, de la qualité de la pièce, bien sûr, mais aussi d'une capacité de l'auditoire de s'ouvrir à un polymorphisme de langage sexuel.

Enfin, un autre élément d'une conjoncture sociale pouvant favoriser la surreprésentation du théâtre homosexuel est l'avènement du SIDA, qui marquera probablement la fin de l'ère actuelle de permissivité sexuelle. D'une part, ce fléau freine la liberté des activités sexuelles et favorise la recherche de gratifications sublimatoires ou fantasmatiques que peut procurer la fréquentation d'événements artistiques. D'autre part, le côtoiement de l'agonie et de la mort de conjoints ou d'amis confronte écrivains et dramaturges homosexuels à l'expérience hélas! parfois répétitive de la séparation et du deuil; or, les données de la clinique psychanalytique démontrent que le travail du deuil, quand il est mené à terme, débouche très fréquemment sur une éclosion d'activités créatrices, phénomène qui devrait avoir son impact sur la productivité théâtrale. Tout cela, sans compter que le caractère actuellement létal du SIDA donne aux amours homosexuelles une dimension tragique qui les rend éminemment aptes à une dramatisation théâtrale, de même qu'à une captation de la sympathie populaire, la mentalité québécoise étant sensible aux phénomènes de victimisation dans l'amour. Le fait que la population hétérosexuelle s'éveille au constat qu'elle commence à être, elle aussi, atteinte par cette maladie ne sera par ailleurs pas sans effet sur la réaction populaire.

Une dernière remarque sur le dialogue entre gais et hétéros avant de passer à la deuxième partie de mon exposé. Les oeuvres théâtrales que j'ai lues ou auxquelles j'ai assisté se situaient toutes dans un décor de victimisation individuelle ou sociale. Ce clivage où les héros sont blancs et les autres, noirs, est une technique classique de la dramatisation; elle prend ici, cependant, un autre relief dans la mesure où elle est utilisée pour décrire une réalité sociale, soit celle de la discrimination dont sont encore victimes les homosexuels québécois.

Un élément fréquemment occulté dans ces pièces, à cause de ce clivage, est l'élaboration des traits négatifs dans la personnalité des héros eux-mêmes ou des autres personnages gais, à l'exception des sentiments réactifs ou de légitime défense qui, d'ailleurs, ne sont pas perçus négativement par le public. Au stade actuel de l'écriture gaie, ces traits négatifs sont encore, je crois, incomplètement assumés par les auteurs et souvent projetés sur le persécuteur externe, ce qui le rend, de ce fait, plus

1. Au cours de la discussion qui a lieu sur son texte, pendant le séminaire «Théâtre et homosexualité», l'auteur précise le sens des termes ici employés. Il s'agit de «mise sur scène» de la passion amoureuse dans sa version homosexuelle. N.d.l.r.

détestable et coupable.

Je prends pour exemple de cette occultation la pièce *les Feluettes*, telle qu'elle fut mise en scène par André Brassard et où un des héros, Simon, est présenté comme pyromane; ce trait de caractère est uniquement interprété comme un signe de passion amoureuse : «Il brûle d'amour, dit Vallier, [...] maintenant je sais qu'il envoie des signes pour que je comprenne qu'il souffre [...]». À sa sortie de prison, Simon se plaint amèrement, et avec raison, de l'injuste inculpation dont il a été victime, mais silence est fait sur ses délits incendiaires et sur les personnes qui ont probablement brûlé vives à cause de lui. Les édifices miniaturisés sont astucieusement incendiés sous les yeux des spectateurs sans que ne soit autrement élaboré cet aspect destructeur du personnage. De la même façon, Vallier, l'autre héros de cette histoire d'amour, est présenté comme doté d'une mère, pauvre femme totalement inadéquate et aveugle à ses tourments. On aurait pu croire qu'un fils aurait éprouvé quelque ressentiment à l'égard d'une telle mère et, en effet, il trouve l'adrénaline nécessaire pour l'euthanasier à mains nues; mais jamais ce fils ne fera sentir au public son ressentiment, le personnage réservant l'expression de ce sentiment pour la personne du père absent — l'auteur est fidèle, en cela, à la psychologie homosexuelle.

En fait, le théâtre gai actuel me semble être, entre autres, une activité de restauration narcissique qui, comme toute activité psychique de ce genre, se fait par le sacrifice de l'autre. L'écriture et la mise en scène de ces pièces constituent en soi, indépendamment de la grande qualité de plusieurs d'entre elles, un agir porteur d'hostilité adressée au public hétéro. Ce dernier est prêt, maintenant, à venir écouter et reconnaître les injustices que lui et les siens de la majorité sociale ont commises. Il peut en ressentir de la culpabilité et chercher à réparer; il peut aussi s'identifier aux héros humiliés par affinité personnelle (ou même culturelle : ne sommes-nous pas un peuple de colonisés?) et jouir de se sentir fantasmatiquement vengé. Le prix à payer pour cette opération de restauration narcissique me semble cependant être l'écriture d'oeuvres parfois insuffisamment nuancées d'un point de vue psychologique. Quand le théâtre gai pourra être encore plus autocritique et se réapproprier la part de haine et de destructivité qui appartient à l'homosexuel, sa vision de l'entourage sera nécessairement moins persécutrice et on devrait voir apparaître des pièces au scénario plus complexe et nuancé.

### **théâtre gai et problématique de la filiation**

Je tenterai maintenant de soutenir qu'une des raisons de la popularité dont jouit actuellement le théâtre gai est qu'il met en scène une problématique universelle, celle de la filiation et de ses incidences sur le narcissisme défini ici comme l'estime de soi et le sentiment d'avoir une identité.

En effet, cette capacité d'écoute entre gais et hétéros dont je viens de mentionner l'existence provient aussi, à mon avis, de la reconnaissance de certains vécus communs. Le pluralisme des valeurs, l'éclatement de la famille, la valorisation de l'individualisme et la libération sexuelle sont des phénomènes sociaux contemporains interdépendants, qui ont créé une société peut-être délivrée des problèmes moraux d'Edipe, c'est-à-dire des désirs coupables et des inhibitions sexuelles, mais de plus aux prises avec les angoisses de Narcisse. La solitude, les sentiments de futilité et de vide devant l'existence, le manque secret ou avoué d'estime de soi sont, en effet, des souffrances narcissiques qu'éprouvent aussi bien les hétérosexuels que les homosexuels et qui sont, à ma connaissance, toujours représentées dans le théâtre gai.

Je voudrais cependant me restreindre ici à l'analyse d'une des caractéristiques de notre société pluraliste, soit le bris d'avec une lignée de traditions dont nous étions destinés à être les héritiers et sa conséquence : l'obligation de nous créer nous-mêmes une nouvelle identité, sans compter sur l'appui rassurant d'aînés. Je voudrais considérer ce phénomène, non dans sa dimension sociale, mais dans les liens qu'il pourrait présenter avec le phénomène psychique qu'a été dans notre enfance la

*Being at home with Claude*  
de René-Daniel Dubois,  
créé au Théâtre de  
Quat'Sous en novembre  
1986. Sur la photo :  
Lothaire Bluteau et Guy  
Thauvette. Photo :  
Robert Laliberté.



prise de conscience du fait que nous sommes tous issus d'un père et d'une mère auxquels nous nous sommes ensuite identifiés, ou non, pour grandir et devenir les adultes que nous sommes. Le phénomène de filiation et ses avatars est un phénomène universel, mais il s'avère être au coeur de la psychologie homosexuelle et présenté avec une éloquence particulière dans le théâtre gai; sa coïncidence avec une situation sociale pourrait donc être de nature à interpeller un public mixte.

Avant d'élaborer cette hypothèse, je me dois, cependant, de présenter les données théoriques sur le narcissisme et le sentiment de filiation qui la sous-tendent. L'observation systématique de très jeunes enfants et les données cliniques ont permis à la psychanalyse de distinguer deux types de narcissisme: le primaire et le secondaire. Le narcissisme primaire désigne le premier amour de soi du nourrisson alors qu'il n'a pas encore conscience de l'altérité des gens de son entourage, état où le nouveau-né est son propre idéal, dit Freud, car il ignore encore la réalité de ses besoins et de sa dépendance à l'égard des autres; premier amour de soi, donc, marqué par l'omnipotence et l'indifférenciation entre soi et autrui.

La découverte de son impuissance et de sa mère, en tant qu'objet nourricier distinct de lui, amène cependant le tout-petit à investir celle-ci, c'est-à-dire à projeter sur elle son omnipotence perdue et à la voir comme la source de tous ses plaisirs et de tous ses maux; et ceci se réalise dans un mouvement pulsionnel et idéalisant qui risque de le vider de tout amour de soi par l'importance obnubilante dont il revêt la mère.

Ce mouvement centrifuge est contrebalancé par l'avènement du narcissisme secondaire, qui est le retournement sur soi de l'amour que l'on portait à autrui. L'enfant intériorise l'amour que lui portent ses parents, puis s'identifie à celui-ci. Il apprend ainsi à s'aimer comme on l'aime (et pas autrement) et à développer un sentiment de soi, une identité. L'enfant intériorise aussi les attributs parentaux qu'il admire et envie et qui deviennent ce que les auteurs psychanalytiques nomment son idéal-du-moi. Il formule, en effet, le projet de les acquérir et ainsi de devenir aussi puissant que le

sont, à ses yeux, ses parents idéalisés, récipiendaires de son omnipotence primaire; l'idéal-du-moi s'exprime, entre autres, par la formulation de projets de vie et la quête d'un idéal. Le décalage plus ou moins grand entre cet idéal et la perception subjective de soi crée une tension qui s'exprime par la qualité de l'estime de soi.

Du point de vue de l'enfant d'abord uni à sa mère par un lien fusionnel, le père prend figure à la fois d'intrus et de modèle. Figure d'intrus, car l'enfant prend conscience du lien conjugal qui l'unit à sa mère et doit accepter le fait de l'antériorité du désir de son père pour celle-ci, c'est-à-dire accepter que son père était présent dans la vie de sa mère avant lui-même et que sa propre existence est le fruit du désir que ses parents ont éprouvé l'un pour l'autre. L'enfant découvre donc, après le deuil forcé de son omnipotence primaire, qu'il n'est pas tout pour sa mère; il a été le projet de ses parents et le lien qui l'unit à sa mère n'est pas absolu mais s'inscrit dans une chaîne de liens dont il est le dernier maillon; c'est ce que les psychanalystes nomment découverte de la loi de filiation.

Le père, cependant, prend aussi figure de modèle aux yeux de l'enfant. Le lien plus distant qui les unit d'abord permet en effet à ce dernier de maintenir plus longtemps l'image idéalisée qu'il se fait de son père, de sa masculinité, de son intérêt pour lui et pour les choses extérieures à la maison. Si le père idéalisé dans ses occupations représente une ouverture sur le monde extérieur, l'amour et l'intérêt qu'il manifeste à son enfant valorisent celui-ci, c'est-à-dire lui permettent de s'aimer lui-même, et lui donnent le goût de ressembler à ce père et de faire les efforts développementaux pour y parvenir.

Si des frustrations marquées ou soutenues jalonnent la relation mère-enfant, ce dernier se tournera plus avidement que d'autres vers son père dans l'espoir d'en faire une meilleure mère. Cependant, si les traumatismes et les frustrations prévalent aussi sur les apports narcissiques dans cette deuxième relation, la tentative faite par l'enfant d'idéaliser son père échouera. Ne pouvant projeter son narcissisme sur lui, il l'investira de façon sensuelle et agressive, mais ces investissements ne seront pas porteurs de son idéal-du-moi et l'enfant aura peine, ensuite, à s'investir lui-même suffisamment pour faire les efforts sublimatoires nécessaires pour se développer et devenir un adulte comme son père. Autrement dit, son narcissisme secondaire, contenant l'idéal-du-moi, sera déficitaire, orphelin d'un modèle paternel intériorisé.

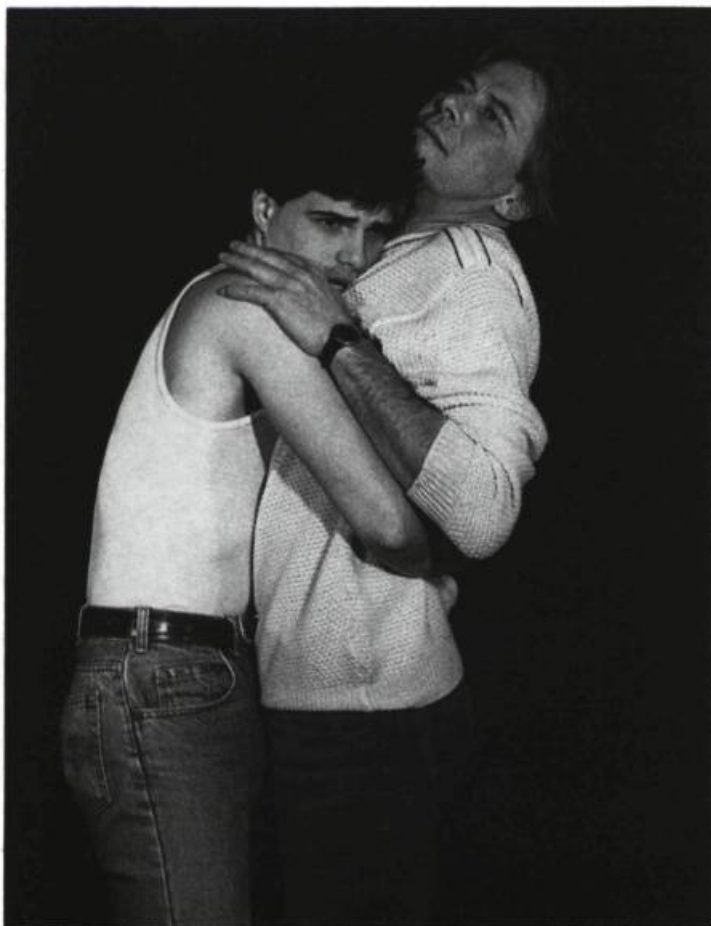
Cette problématique de la filiation et de ses avatars est omniprésente dans le théâtre gai. On y retrouve des parents désertant leurs enfants pour accomplir un destin dont ces derniers sont exclus, comme c'est le cas du père de Vallier dans *les Feluettes* et de la mère dans *les Muses orphelines*, du même auteur; ou bien des parents sans projet personnel à transmettre comme le père de ces mêmes *Muses* et celui de François Deslauriers<sup>2</sup>. On y voit aussi des parents utilisant leurs enfants comme excuse à l'échec de leur projet : «Vous avez été une parenthèse dont votre mère était la raison», dit par exemple à ses enfants le père dans *le Printemps, Monsieur Deslauriers*. «[...] La prochaine fois que quelqu'un voudra vous embarquer dans son rêve ou se servir de vous comme excuse, prenez au moins la peine d'y demander c'est quoi, avant d'embarquer», continue-t-il; et son petit-fils François, un jeune gai dont le père fut sans projet propre mais utilisé puis sacrifié par son propre père, de demander : «Ça se pourrait-tu, grand-papa, qu'on soit juste les restes de ton rêve raté?» Petit-fils cherchant encore à éveiller l'intérêt authentique de cette figure paternelle et trop conscient de ne pas y parvenir, comme le manifeste sa jalousie à l'égard de la perfection américaine de son amant d'un soir.

On y rencontre des pères qui abandonnent leur fils pour les protéger de leur propre désir, comme

2. Dans *le Printemps, Monsieur Deslauriers* de René-Daniel Dubois. N.d.l.r.

dans la pièce *Fugues pour un cheval et un piano* d'Hervé Dupuis; on y voit des pères désavouant leurs propres pulsions, comme le père de famille, client d'Yves dans *Being at home with Claude*; d'autres aussi, comme le père de Simon dans *les Feluettes*, si fier de la beauté de son fils qu'il exhibait partout, petit, en disant : «Si quelqu'un y touche, si quelqu'un y fait une grafigne [...]» C'est lui-même qui le «grafignera» passionnément, dans une crise de jalousie désavouée. L'auteur, en effet, qui fait dire à Simon, dans le rôle de saint Sébastien : «Ô archers, archers, si jamais vous m'aimâtes, que votre amour je le connaisse à mesure de fer [...]. Celui-là qui ajuste mieux que tout autre le plus âpre de ses dards et qui le décroche [*sic*] de telle force qu'il blesse [...] celui-là, certes, je saurai qu'il m'aime, qu'il m'aime à tout jamais.», amène le père du jeune homme, désinhibé par l'alcool, à lui demander : «Comment c'qu'y a eu de flèches, ton maudit saint?», après l'avoir attaché sur son lit comme l'était saint Sébastien à un arbre et avant de lui infliger le même nombre de coups de fouet; la scène ayant comme alibi éducatif de détourner son fils de désirs homosexuels qu'il est lui-même en train de manifester.

Dans *Fugues pour un cheval et un piano*, Michel [Éric Brisebois] s'offre à son père [Hubert Gagnon] comme objet sexuel. «prix à payer pour pouvoir jouir de la tendresse paternelle». Photo : Anne de Guise.



Bref, si les pièces que j'ai lues et auxquelles j'ai assisté sont représentatives du théâtre gai québécois, on peut affirmer que les parents présentés comme défaillants y pullulent. Comment leurs enfants reçoivent-ils cet héritage? Acceptent-ils cette filiation, la dépassent-ils, la refusent-ils? Quel impact leur réaction a-t-elle sur leur destin d'adultes, leur sentiment d'identité, la qualité de leur estime d'eux-mêmes? Tous ces thèmes se retrouvent dans le théâtre gai; ils ne lui sont pas exclusifs, loin de là, mais ils sont mis en scène de façon peut-être plus marquée.

Prenons l'exemple de *Being at home with Claude*. Les héros de ce drame passionnel viennent tous deux de familles bourgeoises avec lesquelles ils n'ont plus de liens; seule ressemblance. Claude paraît, à première vue, s'être identifié à des figures parentales suffisamment idéalisées. D'une part, en effet, il s'engage activement dans des projets élaborés tels que ses études universitaires et son investissement dans un groupe politique indépendantiste (l'auteur reprenant ici sur un plan symbolique le thème de la rupture déjà réalisée concrètement au niveau familial) et, d'autre part, il a une maîtresse, héritier en cela du désir hétérosexuel de son père.

Yves, quant à lui, ne semble pas avoir de projet de vie, sinon un désir non explicitement formulé d'être comme Claude, ou plutôt d'être Claude, comme le laisse entrevoir le plaisir que lui procurent les moments fusionnels de la passion amoureuse : «C'était facile, facile, dit-il, j'avais rien qu'à me demander comment j'me sentais, qu'est-ce qui m'ferait plaisir, qu'est-ce qui m'frait le plus plaisir au monde, pis à y faire. Jus'comme lui y venait d'faire pour moi. C'est toute.»



Il vit au jour le jour, centré sur les autres de même sexe qu'il investit de sentiments érotiques et hostiles. Il est, en effet, prostitué, on le sait, soumis parfois dans son travail à des situations abjectes et se dit *addict* de la sexualité qui semble lui servir, non seulement à gagner sa vie, mais aussi à entrer en contact avec les gens et à remplir le vide, du moins celui de l'après-coup des rencontres amoureuses avec Claude.

Scénario classique que cette passion amoureuse entre deux partenaires vivant dans des milieux sociaux incompatibles. Moins traditionnel cependant est le dénouement de la pièce où les identifications et les sublimations succombent à une sexualisation de l'objet d'amour; autrement dit, où, par passion amoureuse, Claude choisit d'abandonner le dialogue contestataire avec les aînés au pouvoir pour aller rejoindre un groupe social soumis à l'abjection.

Une première lecture nous informe, en effet, que son amant le tue par amour, pour lui épargner la souffrance de leur différence, de l'imperfection de l'après-coup passionnel; don euthanasique de la mort qui est un thème récurrent dans le théâtre gai, lieu d'expression d'une forme de sexualité rarement exempte d'anxiété et de souffrance. Cependant, une seconde lecture nous révèle, d'une part, qu'Yves euthanase Claude sans lui demander son avis et sans que l'auteur ne lui ait fait exprimer quelque indice de son désespoir; Yves agirait donc, pourrait-on en déduire, selon ce principe narcissique et fusionnel, illustré dans la dernière citation, où ce qui est désirable pour soi l'est aussi pour l'autre, mode de pensée caractéristique de la sexualité homosexuelle où l'autre est physiologiquement un autre soi-même. Mais, d'autre part, cette lecture semble également fautive car Yves, lui, semble pouvoir supporter la douloureuse prise de conscience de l'impossibilité de leur amour, puisqu'il ne se suicide pas après son geste euthanasique. Une troisième interprétation s'impose alors. Yves survivra seul et vide, mais il n'aura plus sous les yeux un idéal qu'il ne se sentait pas la force de tenter d'atteindre. Le fangeux survit à l'intellectuel; l'échec dans la quête de l'idéal et d'une estime de soi est vengé. La souffrance (pour qui?) de la différence est résolue; le fruit de la filiation est assassiné. Le don euthanasique de la mort portait donc son poids de haine.

On retrouve une variation sur ce même thème dans la pièce *Fugues pour un cheval et un piano*. Benoît, le père, divorce de sa femme et abandonne sans explication son fils bien-aimé, Michel, âgé de douze ans. Six années s'écoulent pendant lesquelles Benoît refuse tout contact avec ce dernier. Le matin de ses dix-huit ans, Michel oblige son père à le recevoir et lui dévoile un amour filial intense, imprégné de nostalgie et d'idéalisation, demeuré figé dans l'enfance, c'est-à-dire non transformé par identification ni déplacé sur des personnes de son âge. Il lui fait part de son vœu le plus cher et que sa nouvelle majorité civile lui permettrait, paradoxalement, d'accomplir : venir habiter chez lui, retrouver le contact intime qui les unissait quand il était petit, interrompre ses études pour suivre son père dans les nombreux voyages qu'il accomplit comme pianiste de concert et lui servir d'impresario, rôle jadis dévolu à sa mère. À dix-huit ans, Michel n'a donc qu'un souhait : non pas s'investir dans un projet de vie qui lui serait propre et où il serait, en cela, l'héritier psychique de son père, mais rester centré sur l'objet de son amour infantile et retrouver dans la réalité quotidienne la mère aimante que Benoît fut pour lui, sous l'alibi d'inverser les rôles et de prendre soin de lui en devenant son impresario.

Quand Benoît lui révèle sa pédérastie, raison de son départ et de son long silence, Michel est d'abord choqué, puis jaloux, pour en venir rapidement à s'offrir comme objet sexuel à son père, puisque c'est là la forme adolescente non encore formulée de son propre désir d'enfant, mais aussi le prix à payer pour pouvoir jouir de la tendresse paternelle. L'auteur laisse entendre, à la fin de la pièce, que la loi de filiation sera probablement niée par Michel qui tentera de vivre dans l'illusion narcissique d'être tout et le premier dans la vie de son père. On peut se demander quel impact cette solution apportée à la loi de filiation aura sur son destin et sur son oeuvre d'adulte.

**en conclusion**

Je ne peux, dans les limites de ce texte, faire une analyse exhaustive du sort réservé à la problématique de la filiation dans le théâtre gai québécois, malgré l'intérêt que cette entreprise pourrait représenter. Mon propos n'était que de nommer ce phénomène psychique qui réside dans la prise de conscience d'un antérieur à soi, contrariant l'illusion narcissique infantile d'être tout et le premier pour son objet d'amour, mais offrant, par ailleurs, la protection du modèle et du guide.

Je voulais, plus précisément, soumettre à votre attention la présence dans le théâtre gai de problématiques portant sur l'absence d'identification à certains aspects structurants des figures parentales. La coïncidence de l'existence de souffrances narcissiques dues et au sentiment d'une absence d'héritage psychique et au vide laissé par le bris avec une lignée de traditions culturelles pourrait justifier la pertinence actuelle du discours gai. Les retombées de l'ère de permissivité sexuelle qu'a connue dernièrement le Québec favoriseraient la capacité d'écoute de cette pertinence et la tolérance du public à l'égard d'un certain manque occasionnel de nuance dans l'écriture formelle du théâtre gai actuel.

**hélène richard**