

## Vision carnavalesque et théâtre gai

Alexandre Lazaridès

Numéro 54, 1990

« Théâtre et homosexualité »

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/26811ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

### Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

### ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

### Citer cet article

Lazaridès, A. (1990). Vision carnavalesque et théâtre gai. *Jeu*, (54), 82–90.

# vision carnavalesque et théâtre gai\*

Le carnaval à une cour  
au Moyen Âge, illustration  
d'un livre du XIV<sup>e</sup>  
siècle (France), tirée de  
*Carnaval* d'Alexandre  
Orloff, Paris, Fournier  
diffusion, 1982.

## un succès à interroger

Le succès du théâtre gai québécois est indéniable. Mais le phénomène une fois reconnu, il faudrait en définir le sens et la portée. Il serait difficile d'interpréter les chiffres qui monnaient ce succès, car les paramètres sociologiques d'encadrement sont nombreux et diffus. Effet de mode ou de publicité? textes bien servis par les troupes? goût du scandale? public plus averti? Un peu de tout à la fois?... Les questions sont nombreuses, et sans doute que la réception de ces oeuvres ne pourrait recevoir d'explication univoque. Aussi, croire d'emblée à une acceptation générale et assurée de l'homosexualité paraît une explication bien fragile, tant en regard des oeuvres elles-mêmes que de la réalité, même si les sondages effectués ces dernières années laissent croire à une tolérance beaucoup plus grande. Car *tolérer* ne signifie certes pas *accepter*; on ne tolère, à vrai dire, qu'à son corps défendant et par une sorte de concession passive, toutes distances gardées<sup>1</sup>. Les couples gais ne s'y laissent pas prendre : ils savent bien que les manifestations publiques de leur affection leur sont toujours interdites (seuls les plus audacieux s'y aventurent — par défi? ), alors que chez les couples hétérosexuels elles sont devenues une habitude tranquille.

D'ailleurs, la croyance en l'*acceptation* de l'homosexualité serait vite infirmée par l'image dure



\* Version remaniée du texte présenté le 20 janvier 1990, au deuxième séminaire sur «Théâtre et homosexualité».

1. La définition donnée par le *Petit Robert* parle d'elle-même. Qu'on en juge : tolérer, c'est «Considérer avec indulgence (une chose qu'on n'approuve pas et qu'on pourrait blâmer)... Supporter avec patience (ce qu'on trouve désagréable, injuste)». La notion de tolérance est décidément bien ambiguë!

et très critique de la société que la plupart des pièces gaies continuent de renvoyer, en dépit de l'accueil parfois triomphal qui leur est accordé. La question n'est pas de savoir si cette image est fondée, à moins qu'on n'attribue au théâtre la seule fonction de refléter les «réalités» sociologiques. Bien au contraire, c'est la part fantasmagique et injustifiable de cette vision hostile qui paraît révélatrice. C'est ainsi que la dernière pièce de Michel Marc Bouchard, *les Muses orphelines*, tire à boulets rouges sur une certaine société québécoise, dont l'intolérance à l'égard de tous ceux qui osent enfreindre les tabous de la virilité (le port du pantalon en étant l'emblème sacré), est décrite de façon excessive : dans ces milieux, on ne craint pas de tabasser les hérétiques. Même si ce n'est que la région du Lac-Saint-Jean qui est visée, ce qui s'y passe est symptomatique du sentiment de rejet sourd qui nourrit l'immense majorité des pièces du répertoire gai. On souhaiterait croire que la charge de Bouchard est trop lourde, presque caricaturale, mais les faits divers révèlent qu'on peut encore tuer ceux qui ne sont pas des copies conformes de l'étalon masculin. Que cela ait lieu dans une grande ville et entre jeunes nous oblige à reconnaître que les percées ne sont pas aussi définitives que nous aimerions le croire. Et le massacre du 6 décembre 1989 à l'École Polytechnique a brutalement confirmé ce qu'on pouvait vaguement pressentir à travers *le Déclin de l'empire américain* ou *Un zoo la nuit* : macho pas mort. Certes, renvoyer ces actes à la psychopathologie soulage la conscience sociale mais ne permet pas de comprendre en quoi, par exemple, ceux qui utilisent des armes sont plus «malades» que ceux qui les inventent, les fabriquent ou en font commerce pour équilibrer le budget d'un État... Il est vrai que, de tout temps, l'humanité a eu besoin de boucs émissaires pour exorciser sa propre violence.

Plutôt que d'acceptation, il faudrait donc croire à une tolérance plus ou moins bienveillante de la part du public<sup>2</sup>, avec tout ce que cette attitude recèle cependant de paternalisme, c'est-à-dire de connivence confuse mais aussi d'agressivité latente. Un des signes de ce paternalisme est le silence que la critique garde généralement sur le contenu polémique de l'oeuvre, ne s'attachant, parfois jusqu'à l'extase, qu'à l'écriture ou aux aspects scénographiques de l'oeuvre représentée, comme si ce que la pièce disait était accessoire, alors que, par définition, le théâtre gai se soucie plus de *dire* que de la *manière* de dire, si tant est qu'on puisse dissocier les deux. Le malentendu est entretenu (involontairement?) par un aspect de ce théâtre dont le sens n'a pas suffisamment peut-être retenu l'attention. Il s'agit de l'étonnante virtuosité formelle cultivée par tous ces dramaturges, dont *les Feluettes* de Bouchard, *Provincetown Playhouse* de Chaurette ou *Panique à Longueuil* de Dubois sont de bons exemples, mais, à mon avis, cette virtuosité n'est pas radicale, elle ne subvertit pas le langage dramatique : elle l'utilise pour raconter, pour dire quelque chose. Il n'est pas indifférent non plus que beaucoup de ces pièces soient charpentées sur un argument de nature ou d'atmosphère policière. Œdipe se cache souvent derrière Sherlock Holmes... On y pratique aussi couramment la mise en abyme, le théâtre dans le théâtre, parfois au troisième degré, en relation non moins constante avec le déguisement sous toutes ses formes, dont le travestissement est la manifestation la plus frappante.

### **l'homosexualité travestie**

Puisqu'il est difficile, tout compte fait, d'invoquer des changements radicaux de mentalité pour expliquer l'engouement du public québécois pour le théâtre gai, ne faudrait-il pas en rechercher les raisons dans une autre direction? Ce succès, loin d'être une acceptation de l'homosexualité, ne reposerait-il pas plutôt (puisque les contraires se touchent) sur sa dénégation? Précisons : le théâtre gai, surtout à ses débuts, aurait été compris et exploité en vue d'autres objectifs que celui de l'ouverture à la marginalité. J'hésiterais à croire au malentendu, à une incompréhension de la part du public, car cela reviendrait à affirmer que le *bon* sens d'un texte n'appartient qu'aux créateurs. Il s'agirait plutôt d'un phénomène qui aurait engagé l'inconscient collectif par le biais d'un

2. Avec des exceptions (milieux des artistes, des intellectuels, etc.) qui confirmeraient plutôt la règle. Les exceptions elles-mêmes devraient être nuancées.



symbolisme assez facile à expliquer. De même que le masque tient lieu de visage, l'homosexualité dramatisée, parce qu'elle était travestie, serait apparue comme un appel d'air frais pour une société étouffée jusqu'à l'asphyxie par ses maîtres. Homosexualité «travestie» quelquefois au sens littéral du mot, mais, le plus souvent, par un ensemble complexe qu'on pourrait qualifier, à la suite de Bakhtine, de *carnavalesque*. Ce symbolisme avait été perçu mais de façon pour ainsi dire terre à terre. À la fin de sa préface à *la Duchesse de Langeais*, Jean-Claude Germain a une phrase qui sonnait vraie dans le contexte du début des années soixante-dix mais qu'il a par la suite nuancée : «Cruel et sans complaisance, Michel Tremblay nous tend encore une fois un miroir : NOUS SOMMES TOUS DES DUCHESSES DE LANGEAIS.»

C'était toute la société québécoise qui s'était sentie interpellée par ce nouveau langage, ce nouvel ordre des choses; il fallait changer le Québec, il fallait arrêter de *faire semblant*. Les pièces de Tremblay disent la même chose par le biais du travestissement. Il est notable, en effet, que l'homosexualité, non seulement dans le théâtre de Tremblay, mais aussi dans l'ensemble des oeuvres dramatiques gaies, est souvent échangée contre le travestissement, comme dans un jeu métaphorique, étant entendu que travestissement et homosexualité ne peuvent être confondus, même s'ils se recoupent parfois. D'ailleurs, le déguisement, le jeu de masques est essentiel au théâtre; c'est l'un des procédés les plus courants de la dramatisation, parce qu'il montre à l'évidence ce qui est caché. Les personnages de Tremblay semblent jouer à être ceux ou celles qu'ils ne sont pas, mais qu'ils rêvent d'être en dépit de leur corps, de leur famille, de leur milieu. En ce sens, son théâtre est subtilement mis en abyme. C'est pourquoi aussi l'homosexualité ne s'y dit pas, ne s'y montre pas directement ou même ne s'y trouve pas du tout. Elle est désignée, signifiée elle-même, et, par là, se prête à son tour à un autre échange, à une autre métaphorisation à laquelle le grand public a été sensible. Par exemple, celle de la liberté à tout prix, de la liberté à mort, qui semble bien avoir été le dénominateur commun de ce théâtre et du public qui l'ovationnait. Non que le public se reconnût dans ce théâtre de façon ressemblante, réaliste, comme dans un «miroir», pour reprendre le mot de Jean-Claude Germain. Il ne s'agissait pas d'une reproduction fidèle de la société québécoise. Dullin disait : «La vérité du théâtre n'est pas celle de la réalité. Or le travesti au théâtre tel qu'il devrait être employé



*Le Déclin de l'empire américain* de Denys Arcand confirme la persistance du type du macho dans la société québécoise.

«Il n'est pas indifférent [...] que beaucoup de pièces [gais] soient charpentées sur un argument [...] d'atmosphère policière. Edipe se cache souvent derrière Sherlock Holmes...» *Being at home with Claude* de René-Daniel Dubois au Théâtre de Quat'Sous. Photo : Robert Laliberté.



entraîne l'ensemble de la représentation théâtrale vers une transposition générale à peu près inévitable<sup>3</sup>. Il faudrait donc croire que le travesti est le médiateur carnavalesque du théâtre gai. Mais le glissement du travestissement à la liberté, tout métaphorique qu'il soit, ne semble-t-il pas risqué? De fait, un chaînon important manque à la continuité de ce symbolisme. Et c'est Tremblay, encore une fois, qui le met à sa place dans *Des nouvelles d'Édouard*. Sur le bateau qui l'emmène en France, Édouard a assisté à une scène délirante de danse «sociale» qu'il consigne dans son journal avec l'explication suivante : «Étiennette m'a appris que c'était là l'origine des bals masqués et des carnivals : se permettre déguisé et sous le couvert d'une fête ce qu'on a honte de faire au grand jour.» L'invite est trop belle pour être négligée. Le théâtre est sans doute un des rares lieux où survit encore le courant de la fête, dans le sens plein du mot, moment (par définition éphémère et exceptionnel) où les interdits sont levés et les peurs surmontées, où le public accepte de voir ses difformités représentées sans menace pour le maintien de l'ordre social. En quoi le théâtre est frère du carnaval, et le masque qui est leur objet commun le plus connu est profondément symbolique de leur rôle de régénération sociale. L'idée exprimée par Étiennette transpose ce qui semble avoir été le rôle essentiel joué par le théâtre gai au Québec depuis la fin des années soixante : celui d'une carnavalisation de l'ordre social périmé, quelquefois par le biais de l'homosexualité, et, plus souvent encore, par celui du travestissement.

### le dialogisme polyphonique

On sait que le concept de carnavalisation (ou de carnavalesque) a été mis au point par le critique, linguiste et poéticien Mikhaïl Bakhtine (1895-1975), d'abord dans son ouvrage sur *la Poétique de Dostoïevski* (1929, 1963), ensuite dans celui sur *François Rabelais et la culture populaire sous la Renaissance* (1940, 1965). Pour éviter les malentendus, il faudrait, au préalable, dépouiller le carnaval de ses connotations triviales, et lui faire renouer avec la fête populaire dont les racines, comme celles du théâtre, sont enfoncées dans le rite, «au carrefour de la nature, de la société, de la

3. Cité dans le *Dictionnaire des littératures*, Larousse, 1986, article «Travestissement».



culture, de la religion<sup>4</sup>. C'est dire l'immensité de la question. Le concept de carnavalisation est étroitement relié au dialogisme polyphonique, par lequel Bakhtine entendait démontrer que l'importance des romans de Dostoïevski découlait de ce qu'à travers une voix de personnage, c'étaient plusieurs types socioculturels de discours qui pouvaient se faire entendre de façon contradictoire et grinçante, et que nul n'a entière autorité sur sa propre parole, ambiguë par définition. Toute oeuvre est le résultat d'un dialogue interne entre ces discours autres, et son appropriation par un seul est un leurre, puisque c'est un collectif qui l'a produite. L'époque est indissociable de l'oeuvre. «Chaque roman peint la confrontation entre plusieurs consciences, sans annulation dialectique, sans fusion dans l'unité d'un seul esprit en devenir, de même que ne se fondent pas les esprits et les âmes dans l'univers formellement polyphonique de Dante. [...] Chaque émotion, chaque pensée du personnage est intérieurement dialogique, teintée de polémique, pleine de résistance ou au contraire ouverte à l'influence d'autrui, mais en tout cas jamais concentrée exclusivement sur son propre objet; toutes s'accompagnent d'un regard perpétuel sur autrui<sup>5</sup>.»

C'est pourquoi l'usage du monologue chez Tremblay est trompeur, puisqu'il recouvre en réalité une multiplicité de voix autres qui dessinent un espace social complexe à travers les hantises d'un seul personnage. La duchesse de Langeais, qui simule une foule d'individus qu'elle interpelle, insulte et contredit, en est l'exemple extrême. Elle répond à des objections imaginaires avant même qu'elles n'aient été formulées. Le point de vue du lecteur ou du spectateur est ici extérieur, inutile. Personne n'a quoi que ce soit à apprendre à la duchesse sur elle-même. Tout a été intériorisé dans son monologue. En termes de psychologie, c'est-à-dire non dialogiques (Dostoïevski n'aimait pas qu'on le considérât comme un psychologue), c'est de la lucidité. Le travestissement lui aussi exprime ce dialogisme, mais à sa manière, par le jeu si shakespearien du Même et de l'Autre, par le dédoublement ou le double : un travesti se déguise en Sarah Bernhardt elle-même travestie en homme... Par là, la duchesse se pose (et nous pose) la question, énigme ou devinette, essentielle : Qui suis-je vraiment? en montrant, du fait même de son travestissement, qu'il n'y a pas qu'une seule réponse vraie. Manière d'en finir avec l'idéalisme, avec ceux qui possédaient la vérité et ceux qui étaient dans l'erreur. Bakhtine commente et souligne le fait dans les termes suivants : «L'approche dialogique de soi-même déchire les enveloppes superficielles de l'image de soi, qui existent pour les autres, qui déterminent la valeur extérieure de l'homme (aux yeux des autres) et qui brouillent sa conscience de soi<sup>6</sup>.»



4. Voir les articles très éclairants de Jacques Vidal consacrés à la «Fête» et au «Rite», dans le *Dictionnaire des religions*, P.U.F., 1984. *L'Histoire des spectacles*, dans l'Encyclopédie de la Pléiade contient un chapitre également intéressant sur l'«Histoire de la fête en Occident».

5. *La Poétique de Dostoïevski*, Seuil, 1970, p. 58 et 66.

6. *Id.*, p. 167.

On pourrait sans peine appliquer cette constatation au Québec qui vivait la Révolution tranquille afin de cerner l'influence de ce langage dramatique nouveau, qui non seulement recourait à l'indicible et trop quotidien joul, mais aussi montrait une humanité contrainte à l'ombre jusque-là. Tout à l'image de la société québécoise francophone elle-même. Le message pouvait alors être décodé à peu près ainsi : Debout, les damnés de la terre, vous seuls pouvez vous *découvrir* — arracher le masque, vous inventer — par la liberté de votre parole. Le recours à un langage et à des thèmes populaires, décrié par les uns, aussitôt revendiqué par d'autres, a été le catalyseur apparent du phénomène, parce qu'il créait la possibilité de la participation de tous, condition sine qua non de la «vision carnavalesque du monde».

«Le théâtre gai, surtout à ses débuts, aurait été compris et exploité en vue d'autres objectifs que celui de l'ouverture à la marginalité. [...] l'homosexualité dramatisée, parce qu'elle était travestie, serait apparue comme un appel d'air frais pour une société étouffée.» (Alexandre Lazaridis) Sur la photo : Claude Gai dans *la Duchesse de Langeais* au Théâtre de Quat'Sous en 1970. Photo : Daniel Kieffer.

### de la carnavalisation

Cette vision, que Bakhtine rattache au dialogue socratique considéré à ses débuts comme un genre oral, subit, dans ses manifestations comico-sérieuses postérieures, les influences contrastées du folklore du carnaval, à partir de la Renaissance plus particulièrement. Ses trois caractéristiques fondamentales opposeraient l'*actualité* vive au passé figé, l'*expérience* même immature à la tradition dogmatique, et le *mélange* vivant des styles et des voix, des dialectes et des jargons, à la pureté monolithique des grands genres littéraires: épopée, tragédie, poésie lyrique...<sup>7</sup> Cette triple opposition ne rappelle-t-elle pas étrangement les arguments employés de part et d'autre, même si c'était en termes bien différents, lors de la bataille rangée autour des *Belles-Sœurs*? Bien plus, l'analyse que fait Bakhtine de la satire ménippée<sup>8</sup> comme forme comico-sérieuse représentative du courant carnavalesque pourrait s'appliquer, parfois même textuellement, au monde de Tremblay et à plusieurs écrivains dramatiques gais : représentation d'états psychiques inhabituels (démence, dédoublements de la personnalité); scènes de scandale, conduites excentriques, infractions à la bienséance; transformations brusques, revirements, mésalliances; mélange de prose et de vers; option pour les problèmes socio-politiques contemporains; observation faite à partir d'un point de vue inhabituel; représentation des enfers, dialogues des morts; confrontation des positions ultimes... Soulignons aussi que la satire ménippée était apparue entre deux mondes, alors que le grand Pan disparaissait pour faire place au Christ, comme le théâtre de Tremblay avait émergé sur la frange houleuse du néo-nationalisme québécois, entre la peur et le désir du renouveau. On pressent que le nouveau théâtre gai est, lui aussi, entre deux mondes.

C'est donc en se substituant à l'homosexualité que le travestissement va jouer son rôle de carnavalisation. Si le carnaval, c'est le monde à l'envers, période où les interdits sont levés ou déjoués, où les distances sociales habituelles sont remplacées par le contact familier ou par la promiscuité, où le profane ne se distingue plus du sacré, on peut alors penser que le déguisement sous toutes ses formes en est par excellence le symbole<sup>9</sup>. C'est qu'il dialectise la vie et la mort, l'éternel cycle du changement, où ce qui était ne sera plus, et ce qui n'était pas sera bientôt. De là découlent rire et parodie. Tel est, selon Bakhtine, le sens de l'intronisation et de la destitution du roi du carnaval. Ce qui semble tout de même différent dans le théâtre gai, c'est que le déguisement, en plus d'être une reprise de la parodie carnavalesque, crée aussi un jeu de miroirs narcissique, où l'Autre n'est qu'un moi déguisé. À moins que le moi, en se dédoublant, ne se fragmente jusqu'à la démence. Les pièces de Chaurette et de Dubois illustrent ce phénomène. Le désespoir sourd de leurs oeuvres dit l'impossibilité de la régénération, parce que la vie ne peut s'y reproduire. Le travestissement exprimerait aussi la stérilité

7. *Id.*, p.152.

8. *Id.*, p. 158-169. Les lignes qui suivent sont un survol de l'analyse en quatorze points que Bakhtine fait de la satire ménippée. Rappelons que *satire* vient de *satura*, mélange, et *ménippée* de Ménippe de Gadare, philosophe du III<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ.

9. «Un des éléments obligatoires de la fête populaire était le *déguisement*, c'est-à-dire la *renovation* des vêtements et du personnage social. L'autre élément de grande importance était la permutation du haut et du bas hiérarchiques : le bouffon était sacré roi...» *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Gallimard, Bibliothèque des Idées, 1970, p. 90.





homosexuelle<sup>10</sup>, du couple représenté par le Même en manque de l'Autre, et, par là, entièrement livré à la mort. Si les connotations joyeuses du carnaval semblent incompatibles avec l'atmosphère généralement assombrie du théâtre gai, si on n'y rit pas, il s'y trouve en revanche une abondance de formes que Bakhtine qualifie de «rire réduit : humour, ironie, sarcasme, etc.», et qui seraient l'aboutissement du «processus de décomposition du rire de la fête populaire», de la Renaissance à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>11</sup>. Le rire voltairien en serait le modèle.

«La cuisine des Belles-Soeurs est progressivement envahie comme un lieu public, carnalisée par le million de timbres-primés gagné, pillé.» Production du Théâtre du Rideau Vert en 1971. Photo : Daniel Kieffer.

Reste la question du lieu. Le carnaval occupe la place publique, afin que tous y participent. En quoi cela recoupe-t-il le théâtre gai? C'est sur ce point précisément que la ressemblance est d'autant plus frappante qu'elle est détournée. Chez Tremblay, par exemple, les lieux ne sont jamais des lieux vraiment fermés, étouffants. Ses personnages sont, au contraire, en état de surveillance constante, comme si aucun mur, aucun toit ne les protégeait, comme si tous les lieux communiquaient, s'ouvriraient les uns sur les autres de façon fantastique, pour je ne sais quel Asmodée. Cela est vrai même de ses pièces qui n'ont pas le travestissement pour objet. On pourrait évoquer ainsi, dans *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou*, l'enchaînement de la cuisine, du salon et de la taverne, ou bien, dans *En pièces détachées*, la fenêtre sur la cour par laquelle la voisine lance ses regards et ses commentaires fielleux vers tous les autres logements. Même la cuisine des *Belles-Soeurs* est progressivement envahie comme un lieu public, carnalisée par le million de timbres-primés gagné, pillé. La duchesse de Langeais est à la terrasse d'un café où elle se livre à un *strip-tease* psychologique qui frise la parodie.

10. Proust parle de la «stérilité de l'autofécondation» dans *Sodome et Gomorrhe*, Laffont, collection «Bouquins», p. 520.

11. *Id.*, p. 125.



Et la liste pourrait être allongée. À vrai dire, s'il y a étouffement, c'est que dans les familles nombreuses telles que le Québec surtout rural en a connu, l'intimité est impossible; on y vit comme sur la place publique, en état de carnaval permanent. D'où la nécessité du travestissement pour garantir le secret d'un lieu<sup>12</sup>. Dans les pièces plus récentes, l'espace semble de plus en plus symbolique, décloisonné, presque inexistant, comme s'il s'agissait d'un espace intérieur, où passé et présent communiquent et se confondent dans la brume des désirs et du souvenir. Le traitement virtuose de cette jeune dramaturgie est commandé par le thème renouvelé du travestissement, mais il est significatif qu'elle soit exclusivement consacrée à la scène à l'italienne qui conforte le voyeurisme tout en sauvegardant la distance cathartique nécessaire.

### bilan et perspectives

Il est évident que le recours à la vision carnavalesque soulève des interrogations. Par exemple, comment relier historiquement le courant ménippéen au théâtre gai québécois? La recherche des sources est toujours problématique. Bakhtine note que ce courant a commencé à s'épuiser, à se mondaniser dès la seconde moitié du dix-septième siècle, pour devenir une tradition purement littéraire, donc au moment même où ceux qui en étaient les témoins commençaient à s'installer en Nouvelle-France, et que la tradition s'en est maintenue bien vivante jusqu'à présent, par les feux de la Saint-Jean, ou bien sous la forme (commercialisée) du carnaval ou la forme (américaine) de l'Halloween. Ou, pourquoi pas?, en party, comme le «party de femmes» des *Belles-Soeurs* (où l'absence d'hommes, plusieurs l'ont relevé, produit une connotation homosexuelle). Les jurons et autres *sacres* pourraient eux aussi être perçus comme une survivance carnavalesque. Tous ces phénomènes forment un champ d'études qui n'a pas été encore défriché en regard de l'histoire du théâtre au Québec. Quant aux raisons qui ont fait que ce soit le théâtre gai qui en a été l'héritier, il y aurait d'abord le renouement avec les traditions populaires, rendez-vous historique d'une société avec son double dramatisé, attribuable au talent de Tremblay, tant par son choix des gens du «petit peuple» que par sa détermination à les faire parler leur langue. Non qu'il ait été le premier à le faire, mais il était bien le premier à le faire de façon *sérieuse*. Il était tout aussi important que ce choix s'accomplît sous une forme dramatique, non seulement parce que le théâtre engage toujours la Cité, mais aussi parce que, de tout temps, autant chez les Grecs qu'au Moyen Âge, la représentation dramatique a suscité une atmosphère carnavalesque. Aller au théâtre, c'est bien plus *faire* qu'*assister*<sup>13</sup>. Bakhtine écrit : «En résumé, pendant le carnaval, c'est la vie même qui joue et, pendant un certain temps, le jeu se transforme en vie même<sup>14</sup>.»

Il ne faudrait pas oublier pour autant que cette rencontre d'une société et de son théâtre s'est faite autour du travestissement comme ayant cause de l'homosexualité, de façon plus ou moins explicite. Or, jusqu'à présent, il n'a pas été beaucoup question d'homosexualité. C'est que, dans la vision carnavalesque du monde, toutes les oppositions sont confondues et libérées, les riches et les pauvres, le haut et le bas, le beau et le laid. Et cette opposition est en soi plus significative que ce qu'elle oppose. Quand l'homosexualité est montrée comme belle et persécutée à la fois, elle se transforme en thème carnavalesque et, par là, doit être rangée dans la catégorie positive de l'*excentricité*, que Bakhtine définit comme «une infraction à tout ce qui est habituel et commun, une vie hors de son courant normal<sup>15</sup>». Il faudrait aussi croire que, en accédant à ce statut de thème carnavalesque, l'homosexualité est, pour ainsi dire, déssexualisée. D'ailleurs, il me semble que le théâtre gai est généralement un théâtre austère, âpre même; les «mises à poil» rituelles ou lustrales qui y ont lieu ne donnent pas le

12. Les choses ont changé dans les dernières pièces de Tremblay. Mais le Québec aussi a changé.

13. C'est en cela, je crois, que le public du théâtre se distingue du public du cinéma, excepté durant les festivals cinématographiques. C'est un public carnavalesqué qui *participe* à la fête. Tout spectateur au théâtre sait qu'il peut monter sur scène et bouleverser l'ordre de la représentation (fantasme décisif), alors que le grand écran est impénétrable, étanche : un mur d'images aveugle contre lequel chacun va solitairement buter.

14. *L'Oeuvre de François Rabelais*, p. 16.

15. *La Potique de Dostoïevski*, p. 174.



«Le théâtre gai est généralement un théâtre austère [...]; les «mises à poil» rituelles ou lustrales sont souvent d'une gratuité maladroite. [...] Au mieux, ces scènes sont comme une touche de peinture claire pour atténuer ce que l'ensemble aurait de trop sombre.»  
*Théorème 1985* de Pier Paolo Pasolini, spectacle présenté au Quat'Sous en 1985. Photo : Robert Laliberté.

change, d'autant plus qu'elles sont souvent d'une gratuité maladroite. Je pense en particulier à *Fugues pour un cheval et un piano* d'Hervé Dupuis, ou même aux *Feluettes*. Au mieux, ces scènes sont comme une touche de peinture claire pour atténuer ce que l'ensemble aurait de trop sombre. Autant dire : une recette.

Sans doute qu'aucune des explications données ci-dessus n'est en soi tout à fait déterminante pour asseoir cette hypothèse de la vision carnavalesque du monde inscrite dans le théâtre gai québécois. Mais elles concordent et se recoupent suffisamment pour lui donner un certain fondement. Quant à la théorie qui veut que l'absence historique du père québécois soit une clé, voire la clé, elle me semble susciter des objections de fond, le père ayant été longtemps absent en Occident, sans conséquences spectaculaires, alors que ce théâtre, lui, est très contemporain. Plus encore, son apparition au Québec, dans les années où les pères cherchent enfin à délimiter leur place, semble paradoxale. De plus, en faisant de l'homosexualité le résultat d'un manque, on en fait une pathologie irrémédiable, sans possibilité de reprise. Le recours à l'hypothèse de la carnavalisation permet de mieux définir le rôle dramatique qu'il faut attribuer à l'homosexualité travestie, acceptée, voire intériorisée durant la représentation comme un excès carnavalesque, et de façon aussi éphémère que le carnaval, parce que, la fête terminée, il faudra revenir à la vie, qui tient un autre langage.

**alexandre lazariidès**