

Séminaire (2^e séance)

Patricia Belzil, Lynda Burgoyne, Lorraine Camerlain, Gilbert David, Jean Cléo Godin, Pierre Lavoie, Alexandre Lazaridès, Solange Lévesque, Hélène Richard, Michel Vaïs et Louise Vigeant

Numéro 54, 1990

« Théâtre et homosexualité »

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/26812ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)
1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Belzil, P., Burgoyne, L., Camerlain, L., David, G., Godin, J. C., Lavoie, P., Lazaridès, A., Lévesque, S., Richard, H., Vaïs, M. & Vigeant, L. (1990). Séminaire (2^e séance). *Jeu*, (54), 91–113.

séminaire (2^e séance)

Les Vaches de nuit de Jovette Marchessault, spectacle présenté par le Théâtre Expérimental des Femmes en 1979. «Dans les textes de Jovette Marchessault, [...] il y a une sorte d'hymne à l'amour lesbien, plutôt vu positivement, et beaucoup plus que du côté des hommes» (Gilbert David). Photo : Josephthe Coulombe.



Deuxième séance : le samedi 20 janvier 1990

Participants : Patricia Belzil (P. B.), Lynda Burgoyne (L. B.), Lorraine Camerlain (L. C.), Gilbert David (G. D.), Jean Cléo Godin (J.C. G.), Pierre Lavoie (P. L.), Alexandre Lazaridès (A. L.), Solange Lévesque (So. L.), Hélène Richard (H. R.), Michel Vaïs (M. V.), Louise Vigeant (L. V.).

Deux nouvelles personnes se sont ajoutées : Patricia Belzil, qui est devenue membre de la rédaction de *Jeu* au printemps 1989, et Lynda Burgoyne, étudiante au doctorat à l'Université McGill et dont la thèse porte sur le théâtre des

femmes au Québec. N'ont pas participé cette fois à la discussion : Stéphane Lépine et Diane Pavlovic.

[À cette séance, Alexandre Lazaridès propose un texte : «*Vision carnavalesque et théâtre gai*». Avant que ne s'engage la discussion sur ce texte, on fait quelques remarques sur la première séance, pour les nouvelles venues, notamment sur le peu de place accordé jusqu'ici, dans le séminaire, à la question de l'expression au théâtre de l'homosexualité féminine. «*La marge dans la marge*», souligne-t-on.]

Alexandre Lazaridès — Récemment, j'ai eu l'occasion de lire l'ensemble des textes dramatiques publiés en 1989. Parmi ces pièces, il y avait *Caryopse* de Laurence Tardi, et j'ai alors eu l'impression que si les amours sont possibles, même si elles sont constamment contrecarrées, dans le théâtre gai masculin, l'amour homosexuel féminin est impossible, qu'il ne trouve pas de répondants, qu'il n'a pas d'écho. C'est le vide total, il n'y a même pas d'opposition parce qu'il est en soi impossible.

Gilbert David — Je ne suis pas sûr qu'on puisse généraliser à partir de *Caryopse*... Dans les textes de Jovette Marchessault, entre autres, il y a une sorte d'hymne à l'amour lesbien, plutôt vu positivement, et beaucoup plus que du côté des



Une illustration du dialogisme de Bakhtine : *la Duchesse de Langeais* «est un faux monologue [...], une multiplicité de personnages [...] dialogu[ent] à travers la duchesse» (Alexandre Lazaridès). Sur la photo : Claude Gai. Photo : Daniel Kieffer.

hommes.

Hélène Richard — Je serais portée aussi à penser le contraire. J'ai l'impression qu'il y a socialement moins d'obstacles au vécu amoureux entre femmes.

Lynda Burgoyne — Le théâtre de Jovette Marchessault est particulier en ce qu'il constitue un mouvement vers la solidarité féminine.

[Lynda Burgoyne accepte d'écrire un court texte sur la question, pour le dossier à paraître. Ce texte s'intitule «Théâtre et homosexualité féminine : un continent invisible», et nous le publions, dans ce dossier, à la suite du compte rendu de la deuxième séance du séminaire.]

A. L. — Au dernier séminaire, nous avons commencé par soulever la question du succès du théâtre gai, et nous avons conclu de nos discussions que ce succès ne devait pas être interprété immédiatement comme le signe de l'acceptation de l'homosexualité. J'ai l'impression que certains événements, depuis l'été dernier nous laissent croire aussi que la tolérance et l'acceptation à l'endroit de l'homosexualité, comme de la

femme, dans notre société, étaient loin d'être assurées. Je pense aux agressions dont les jeunes sont victimes dans les autobus quand ils osent s'habiller d'une certaine manière ou porter des boucles d'oreille, ou au triste sort réservé aux jeunes filles de Polytechnique en décembre dernier. Si donc les jeunes eux-mêmes ne sont pas plus tolérants, j'ai l'impression que nous pourrions nous interroger quant à notre degré de tolérance envers la différence, particulièrement en ce qui a trait à l'«acceptation» de l'homosexualité dans la société québécoise. Il me semble que, dans la mesure où le théâtre est une représentation, celle-ci ne doit pas être confondue avec la réalité; en effet, dès qu'on entre dans une salle de spectacle, il se produit tout un phénomène d'adaptation, de rajustement, et quand on quitte cette salle, autre chose nous attend. Ma volonté était d'interroger ce passage d'un certain comportement dans une salle à un comportement différent à l'extérieur. Je savais que la théorie de la carnavalisation de Bakhtine avait joué un grand rôle depuis la fin des années soixante, et je me suis dit qu'il faudrait donner une explication sociologique à cette apparente contradiction entre le succès du théâtre gai et l'intolérance, les manifestations d'intolérance à

l'intérieur de notre société qui sont de plus en plus graves, de plus en plus évidentes et importantes. Je me suis dit que, dans toute société, vient un moment où tout le monde se théâtralise, où chacun laisse tomber ses limites, ses tolérances et ses peurs; c'est celui de la carnavalisation qui, depuis la haute Antiquité, a été reconnu comme un moment où s'effacent les distinctions et les classes sociales, où les impératifs moraux n'existent plus. Tout le monde fraternise; mais une fois ce moment passé, les mêmes schèmes se rétablissent, les mêmes moules, les mêmes intolérances, c'est-à-dire les mêmes peurs. Et je me suis demandé s'il n'y avait pas moyen d'adapter cette vision carnavalesque du monde, comme Bakhtine nous propose de le voir, au théâtre québécois. Je vous rappelle qu'à la fin des années soixante et au début des années soixante-dix, autour de l'avènement du théâtre de Michel Tremblay, il régnait une atmosphère très spéciale — qui a duré, je crois, jusqu'à l'accession du Parti québécois au pouvoir, c'est-à-dire jusqu'en novembre 1976. Par la suite, cette atmosphère s'est résorbée, mais je pense qu'il y a un rapport à établir entre ce théâtre qui cristallisait un mouvement à la fois social, politique et moral, de réaction à l'ancien ordre des choses, et l'explication qu'on peut donner du phénomène du théâtre gai lui-même. Je me suis donc fondé sur les deux textes importants de Bakhtine : sa *Poétique de Dostoïevski* et son ouvrage sur François Rabelais. La théorie de Bakhtine se déroule en deux moments, auxquels j'ai consacré deux parties du texte.

D'abord le dialogisme... Il me semble que, très souvent — sans doute pour des raisons économiques dont je ne tiendrai pas compte pour l'instant —, le théâtre se déroule comme un soliloque, comme un monologue. Et comme j'avais eu à travailler *la Duchesse de Langeais*, je m'étais rendu compte qu'en réalité la pièce est un faux monologue et qu'il y a une multiplicité de personnages en train de dialoguer à travers la duchesse de Langeais, au point de dépersonnaliser le personnage lui-même, qui parle, se souvient, harangue, devient homme, devient femme, devient foule, devient les autres, et, petit à petit, on se demande qui il est. Sans doute ce phénomène de dépersonnalisation devrait-il être

rattaché au thème du travestissement et de l'homosexualité; mais, peu à peu, l'idée m'est venue qu'en réalité, dans le théâtre gai, on parle très peu d'homosexualité et que le travestissement, le dédoublement, occupe une place beaucoup plus importante que l'homosexualité dite et manifestée elle-même. En soi, cela pose déjà un problème. Et à travers ce dialogisme où les personnes s'interrogent et se parlent, toute la société se rejoint dans leurs paroles. J'ai vu là une première confirmation de la vision carnavalesque.

Et à l'intérieur même de ce dialogisme se révèle le deuxième moment de la théorie bakhtinienne, celui du carnaval : on laisse tomber les barrières, les tabous, les limites, tout le monde est «fin» pour l'instant... Et je crois que le nationalisme a réussi à créer ce moment extraordinaire entre les années soixante-dix et soixante-seize, où nous étions tous frères, où il n'y avait plus de barrières, etc. Ce moment de tolérance, me semble-t-il, qui a été créé par l'atmosphère de carnavalisation de ces années, est pour l'instant disparu, et on retrouve, au Québec, un certain durcissement des positions, dans les classes sociales, entre hommes et femmes, ce qui nous laisse croire aussi que le succès du théâtre gai n'est pas assuré du point de vue de la tolérance et de l'acceptation de l'homosexualité proprement dite. J'ai essayé, à la fin du texte, de comprendre pourquoi le théâtre gai a réussi à provoquer ce phénomène de carnavalisation au Québec.

G. D. — Pour amener un peu d'eau à votre moulin, je dirais qu'une des grandes vedettes populaires du showbiz québécois, c'est Guilda. Il s'agit d'une constante : tout le monde connaît Guilda dans la société québécoise, et pourtant elle ne passe jamais à la télé...

Solange Lévesque — On se déplace pour aller «la» voir.

A. L. — Je dirais même, d'une certaine manière, que Muriel Millard, par ses travestissements et ses déguisements, est devenue, à la longue, autre chose que femme; elle se transformait en un oiseau, un animal...

H. R. — Un travesti de femme...

Pierre Lavoie — Il est vrai qu'au Théâtre des Variétés, le travesti est chose courante. On a parlé de Guilda, mais on y a aussi vu Olivier Guimond déguisé en femme, de façon très grossière, très parodique.

Jean Cléo Godin — La Poune, elle, est extrêmement androgyne.

H. R. — Alexandre parle de travestissement plutôt que d'homosexualité et dit qu'il y a un glissement de l'homosexualité au travestisme dans le théâtre gai. J'aimerais qu'il développe un peu cette idée.

A. L. — Le travestissement est donné comme le signe d'une mise en abyme de l'homosexualité. Le procédé du théâtre dans le théâtre, qui fait partie, me semble-t-il, de la virtuosité du jeune théâtre gai, est une forme de travestissement qui dit l'homosexualité. Il semble y avoir, surtout dans les premières manifestations de ce théâtre — chez Tremblay —, un désir de laisser l'homosexualité dans l'ombre et de la montrer seulement sous sa forme de travestissement. Michel Marc Bouchard a repris le procédé dans *les Feluettes...*

H. R. — Un ami psychologue qui devait assister à ce séminaire mais qui, malheureusement, n'a pas pu venir aujourd'hui, aurait voulu développer l'idée que, dans l'homosexualité — il parlait de l'homosexualité masculine — une certaine illusion intervient. Deux hommes doivent s'illusionner pour se dire qu'ils ne transgressent pas, que c'est l'ordre normal des choses que deux hommes soient ensemble, par rapport à leur identité de base. Un peu comme le transfert qui est une illusion en thérapie créatrice. Cet ami disait qu'à cause de cette «illusion forcée», les homosexuels sont sans doute plus appelés, mieux armés ou naturellement attirés vers le théâtre, où il y a représentation. Le travestissement comme étant quelque chose d'inhérent au théâtre homosexuel est une idée intéressante.

G. D. — Mais c'est curieux, parce qu'il y a eu tout un moment de l'histoire de la condition de l'homosexuel où il fallait faire semblant de ne pas l'être. Mais l'illusion que vous pointez est inté-

ressante, parce qu'il s'agit toujours, au fond, de théâtre. D'un théâtre intériorisé...

Louise Vigeant — Du théâtre pour soi.

G. D. — Oui, mais qui entre aussi en jeu avec un théâtre pour les autres.

A. L. — Dans *les Muses orphelines*, Michel Marc Bouchard présente une situation qui me semble très étrange : une des deux soeurs est lesbienne, mais c'est le jeune homme qui se travestit pour aller assister à la messe; il se fait tabasser, mais son travestissement n'est pas du tout relié à l'homosexualité. Il ne se voit pas comme homosexuel; c'est un travestissement complètement déssexualisé. Et c'est la femme qui doit assumer — ou assurer — la part homosexuelle de la représentation.

J.C. G. — C'est par rapport à sa mère qu'il se travestit...

Michel Vaïs — Il joue le rôle de sa mère.

H. R. — Dans le film d'Alfred Hitchcock, *Psycho*, le héros s'habille aussi comme sa mère, et on n'a jamais conclu qu'il était homosexuel; on a pensé qu'il était psychotique... Mais je suis d'accord, dans cette pièce, la situation était à la limite du tolérable. Du moins en ce qui me concerne. Les gens y souffrent tellement!

J.C. G. — Moi, j'ai trouvé la pièce intolérable sur un autre plan... C'était mauvais!

H. R. — Mais la salle riait aux mauvais moments!

So. L. — Ce qui est bien significatif.

H. R. — Oui, évidemment,



c'étaient des rires nerveux, mais ça devient obscène : on ne sait plus qui rit de qui...

M. V. — Pour dépasser ces limites, il faut aller au Quat'Sous, où l'on joue *Un oiseau vivant dans la gueule* de Jeanne-Mance Delisle.

P. L. — Oui, c'est à voir tout à fait dans l'optique de l'homosexualité. L'idée du double est bien marquée : les deux hommes sont des jumeaux.

A. L. — De ce point de vue, il y a un point que je n'ai pas pu développer vraiment : le personnage du jeune homme dans *les Muses orphelines* représente le bouc émissaire carnavalesque. Il me semble qu'il faudrait creuser l'idée que le personnage homosexuel — ou le travesti — est celui qui assure le rôle du bouc émissaire, qui va se charger de tous les péchés de la société. Il va être finalement immolé, sacrifié d'une manière ou d'une autre, ce qui fait partie du rituel carnavalesque. Et c'est pour cela que ce personnage est central, donné à la fois comme pur et coupable, parce qu'il se charge des péchés des autres. C'est le cas du jeune «orphelin», qui va reprendre sur lui l'adultère de la mère et emporter peut-être avec lui la brutalité de la société qu'il va essayer de purifier par sa propre disparition. Mon idée est encore confuse, mais il me semble que le thème du bouc émissaire est important.

G. D. — Cela me laisse toujours perplexe. Il me semble que c'est la société qui désigne le bouc émissaire plutôt que l'inverse... Si on se désigne soi-même, il s'agit d'un acte autosacrificiel, c'est tout autre chose. Pour qu'il soit question d'un bouc émissaire, il faut que la société décide de désigner tel être ou telle classe sociale, les Juifs, par exem-

ple, dans la société allemande de l'avant-guerre. À un certain moment, on a voulu concentrer sur les Juifs tout le malaise allemand, et ils sont devenus boucs émissaires. Les Juifs ne se sont pas offerts eux-mêmes à la conscience allemande comme porteurs du mal pour l'ensemble de la collectivité.

H. R. — Mais dans la pièce, la soeur idiote, la plus jeune, s'en sort : elle porte une robe blanche, et s'en va en ville rejoindre sa mère. Le jeune homme, lui, ne s'en sort pas. Il est le bouc émissaire, et c'est lui qui fait le plus pitêt.

G. D. — Le jeune homme reste vraiment bloqué à l'image de la mère; il ne peut pas s'en détacher...

H. R. — La soeur aînée, elle, sert de mère...

G. D. — Oui, c'est ça, les deux personnages les plus proches de la mère n'arrivent pas à s'en dégager. La troisième, au fond, réussit sa conversion. Elle s'autonomise, par rapport à la mère.

So. L. — Oui, par l'écriture. La carnavalisation et le sacrifice qu'elle suppose par la désignation d'un bouc émissaire me fait penser à l'histoire du Christ à qui l'on met une couronne d'épines et un manteau de pourpre et qui fait son chemin de croix. Plus le chemin de croix avance, plus il devient ridicule sous sa couronne d'épines, son manteau de pourpre... Et on le flagelle...

J.C. G. — On revient au martyr de saint Sébastien.

H. R. — Mais, dans le carnaval, il y a toujours un bouc émissaire?

A. L. — Il y a un moment de sacrifice. Le mot carnaval vient du mot chair, d'ailleurs; il fallait tuer pour se repaître, se nourrir de chair. Le bouc émissaire a des connotations religieuses. Pendant le carnaval, la période précédant le carême, il y a un débordement de nourriture carnée. Évidemment, la tradition d'immoler le bouc émissaire s'est perdue mais, dans l'Antiquité, elle existait et elle entourait l'activité théâtrale. Le théâtre est toujours carnavalisé, en ce sens-là. Il

Deux vedettes du Théâtre des Variétés : Olivier Guimond et Guilda. Il y a toute une tradition de travestis dans le showbiz québécois. Photo de gauche : Robert. Photo de droite : CFTM-TV.



faut garder en mémoire qu'il était religieux à l'origine. Le mot tragédie vient du mot grec *tragos* qui veut dire «bouc».

G. D. — René Girard dit que les civilisations sont fondées sur un meurtre originel, et qu'il a fallu ensuite, pour que la cohésion sociale existe, répéter ce meurtre originel par un rituel ou par le sacrifice d'un animal qui va le rappeler. Mais je ne suis pas sûr qu'il y ait un lien à faire entre bouc émissaire et carnaval.

J.C. G. — J'éprouve aussi quelques problèmes depuis tout à l'heure, avec ce bouc émissaire... Il a été dit que c'est la société qui désigne le bouc émissaire. Dans le théâtre homosexuel, est-ce qu'on n'aurait pas tendance à désigner la société comme bouc émissaire?

G. D. — Ah, ça c'est intéressant...

H. R. — Oh, je dirais plutôt à se désigner comme étant le bouc émissaire de la société, d'une société méchante.

G. D. — Oui, c'est sans doute plutôt ce qui se produit.

J.C. G. — Si on veut, mais cela revient au même, il me semble.

So. L. — Les auteurs homosexuels qui créent dans leur théâtre une certaine carnavalisation se sentent être des boucs émissaires et ils en accusent la société. Plus la pièce est sophistiquée, plus l'accusation est implicite; plus la pièce est grossière, plus l'accusation est explicite.

G. D. — Mais allons plus loin. Cela voudrait-il dire que ces auteurs-là veulent dénoncer ultimement leur rôle de bouc émissaire? Est-ce que, dans le fond, cela ne les exalte pas de se dire : «Nous sommes les Victimes, et la société, pour exister, a besoin de nous. Pour se constituer.»

H. R. — C'est du moins ce que j'entendrais : «Nous sommes ce que vous ne pouvez pas digérer de vous-mêmes, donc vous nous rejetez. Nous sommes votre sexualité polymorphe.»

So. L. — «Nous sommes votre liberté, nous représentons une forme de transgression que vous ne vous permettez plus.»

H. R. — Oui, c'est ça!

A. L. — Je voudrais pouvoir préciser cette idée du bouc émissaire, que j'ai avancée bien qu'elle soit encore peu claire dans mon esprit. J'en suis encore à l'intuition... L'impression que j'ai, c'est que le personnage homosexuel au théâtre est toujours accusé injustement. Est-ce une illusion ou le phénomène est-il réel? Avez-vous l'impression que ce personnage semble accusé d'un péché qu'il n'a pas commis et pour lequel il doit payer?

P. L. — Dans *les Feluettes*, il n'est pas accusé injustement, dans le fond...

H. R. — Non, mais il est sympathique, ce qui est assez pervers : il a bel et bien mis le feu, mais lui et son compagnon sont sympathiques, sublimes dans leur amour.

So. L. — C'est le ton de la pièce qui fait qu'ils ont l'air accusés injustement. C'est le contexte psychologique qu'on crée qui nous les rend sympathiques et qui donne l'impression qu'ils sont injustement punis.

P. L. — C'est peut-être à cause de l'attitude du père qui fouette son fils. C'est à cause de l'interdiction qu'il fait à son fils de rencontrer l'autre que celui-ci commence à mettre le feu...

J.C. G. — C'est le rôle du troisième larron, si je peux dire. Bilodeau, qui intervient au moment de l'incendie, aurait pu finalement annuler tout le processus, mais il ne le fait pas parce qu'il est partie prenante. Cela modifie, il me semble, le portrait général de la culpabilité, ou de la responsabilité. Mais il est vrai que tout part de l'attitude du père.

H. R. — Oui, mais ce qui est aussi mis en relief, c'est qu'ils s'aiment vraiment, eux, ils vivent la passion!

J.C. G. — Alors que le sentiment de Bilodeau, on ne le sent pas comme du véritable amour.

H. R. — Dans son cas, il s'agit d'envie, de jalousie. Et les autres personnages, ils n'ont pas mis le feu, mais ils sont «niaiseux», tout comme la femme du docteur qui va à la pêche... Ils sont tous respectables et cons, et on ne les envie jamais : on est sûr qu'ils ne baisent pas, qu'ils ne connaissent pas le véritable amour. Tandis que les deux jeunes hommes, eux, vivent un tel amour. Et le père de fouetter son fils, comme pour lui dire : «Ne nous donne pas le goût, nous sommes bien dans notre non-amour.»

L. V. — Ça revient à ce qu'on a déjà dit, comme quoi très souvent les amours homosexuelles sont présentées comme étant plus belles que les amours hétérosexuelles.

G. D. — Moi, je voudrais relancer Alexandre parce qu'il fonde en grande partie son analyse sur une non-acceptation de l'homosexualité par l'ensemble de la société québécoise. Or plusieurs sondages, depuis les dix dernières années, révèlent plutôt une grande tolérance des gens. Il y a de plus actuellement, dans *Voir*, une série de trois articles qui laissent croire aussi à un mouvement de plus grande acceptation. Au Québec, c'est d'ailleurs vraiment plus tranché qu'en France,

où l'homosexualité est encore sanctionnée par le code pénal.

L. V. — La présence de l'homosexualité dans le théâtre est beaucoup moins grande en France qu'ici. J'ai hâte de connaître la réception française des *Feluettes*.

J.C. G. — À ce propos, j'avais été très frappé, je pense que c'est en 1981, des «précautions» qui avaient entouré la représentation parisienne du *Triangle rose*, pièce sur les homosexuels dans les camps de concentration en Allemagne. C'est François Périer qui jouait le rôle principal et, dans les journaux, on avait pris soin de souligner très clairement qu'il n'était pas homosexuel.

G. D. — René Gagnon a été obligé de faire la même chose pour *les Feluettes*. À sa façon, il a voulu protester contre...

J.C. G. — Pour Gagnon, ça c'est produit autrement. Il a affirmé son hétérosexualité parce que des gens de la production avaient laissé entendre que tous les comédiens de la distribution étaient homosexuels. C'est très différent. À Paris, avant même que la pièce ne prenne l'affi-

«Le procédé du théâtre dans le théâtre, qui fait partie [...] de la virtuosité du jeune théâtre gai, est une forme de travestissement qui dit l'homosexualité» (Alexandre Lazarides). *Les Feluettes* à la Salle Fred-Barry. Photo : Robert Laliberté.





Un oiseau vivant dans la gueule de Jeanne-Mance Delisle : un texte à creuser dans l'optique de la carnalisation. Sur la photo : la production de cette pièce au moment du Festival de théâtre des Amériques en 1987, dans une mise en scène d'Isabelle Villeneuve. Photo : François Truchon.

che, on prenait bien soin de déclarer publiquement que François Périer n'était pas homosexuel.

H. R. — Je serais portée à donner raison à Alexandre et à interroger les chiffres des sondages en ce qui concerne le niveau de tolérance.

P. L. — Mais Gilbert semble remettre en question le fondement même du texte d'Alexandre en niant le postulat de l'intolérance de la société québécoise.

G. D. — Non, je ne suis pas sûr du bien-fondé de son postulat d'une grande intolérance de la société québécoise...

H. R. — Est-ce qu'il a parlé d'une *grande* intolérance?

A. L. — Non. J'ai dit que «l'acceptation est loin d'être assurée», et que les faits divers qui ont eu lieu depuis quelques mois nous laissent croire que...

H. R. — Cet argument est faible...

G. D. — Et dangereux.

H. R. — Lépine, à l'École polytechnique, était un psychotique.

P. L. — Et tous ces faits divers ne sont pas nécessairement reliés à l'homosexualité non plus.

J.C. G. — J'aurais tendance à dire, dans une perspective beaucoup plus large, qu'il n'y a rien, tout compte fait, qui peut scandaliser au Québec.

H. R. — En effet, a-t-on le droit d'être scandalisé et d'avoir l'air intelligent?

J.C. G. — Qu'est-ce qui peut choquer au Québec?

So. L. — Les Québécois sont très intolérants par rapport à certains phénomènes culturels et manifestent beaucoup d'intolérance par rapport à l'intellectualisme.

J.C. G. — Mais strictement sur le plan moral, y a-t-il quelque chose qui peut choquer? Un ami

me demandait récemment si *Jésus de Montréal* avait provoqué un scandale dans certains milieux, comme *la Dernière Tentation du Christ* de Scorcese? J'ai dit que non, bien sûr, mais on peut se demander pourquoi.

A. L. — Un phénomène me frappe ou, en tout cas, continue à m'étonner : on dirait que la parole est laissée à des intellectuels qui jouent à n'être choqués par rien, alors que, parmi les gens, il se passe vraiment tout autre chose. Un certain langage des sciences humaines me semble hypocrite. Par exemple, l'autre jour, à la radio, une travailleuse sociale disait qu'un aveugle est quelque'un de normal, sauf qu'il agit autrement, et c'est tout. Sous prétexte de l'intégration des handicapés dans la société, il faut faire semblant que quelque'un qui est sourd-muet-aveugle c'est quelque'un de normal, et se dire qu'il fonctionne différemment, tout simplement! C'est un discours qui est tenu pour justifier, je ne sais pas, des recherches, des postes, mais qui ne colle pas à la réalité. Et je crois que nous vivons beaucoup au Québec cette situation des intellectuels qui ont exclu toute morale, qui acceptent tout, pour marquer davantage leur distance à l'endroit des autres gens. Il me semble y avoir un divorce profond entre la réalité et le discours intellectuel.

J.C. G. — La parole est laissée aux intellectuels, qui ne la prennent même plus.

L. V. — Un autre exemple contredit, d'une certaine manière, l'idée de l'intolérance québécoise. Je pense au vol commis par Claude Charron et au livre qu'il a écrit par la suite...

H. R. — Les gens se sont identifiés à la victime.

L. V. — Peut-être, mais tout le monde savait dans son comté, depuis plusieurs années, qu'il était homosexuel.

H. L. — Ce n'était pas n'importe qui...

L. V. — Non; mais par rapport à ce que dit Alexandre, je voulais juste ajouter qu'il y a dans toutes les familles quelque'un qui a volé, qui se drogue ou qui est homosexuel, ce qui entraîne une certaine tolérance...

H. R. — On pourrait pousser l'interprétation en disant que les gens ont été reconnaissants à Charron de leur fournir de quoi avoir honte de lui, parce que cela justifie leur propre honte, d'être pauvres, d'avoir un fils débile, voleur, drogué, homosexuel...

So. L. — Il devient ainsi un héros...

H. R. — Oui, qui les représente.

Lorraine Camerlain — Mais ce héros-là est du monde du spectacle, c'est quelqu'un en vue, un personnage qui a un rôle à jouer. Si un petit voisin homosexuel avait fait la même chose, je ne suis pas sûre que les gens auraient été aussi tolérants, que la «victime» aurait reçu des centaines de lettres...

G. D. — Il est sûr que le facteur de tolérance est une variable très sensible à la conjoncture globale que vit une société. Si une société est agressée dans sa stabilité ou dans sa survie, elle peut très facilement devenir moins tolérante, parce qu'elle se sent attaquée, ou menacée dans son existence même. Sa tolérance peut donc fluctuer. Ce qui est intéressant, c'est d'observer ces tendances à long terme, de voir si elles se maintiennent ou si, au contraire, des fluctuations reflètent davantage les inquiétudes du moment. Par exemple, si on faisait un sondage actuellement, peut-être révélerait-il une certaine honte — en tout cas, moi, je l'ai vécu de cette manière — que ce soit un homme qui ait tué quatorze femmes à l'École polytechnique. Plusieurs hommes se sont identifiés au tueur par culpabilité et pour vivre une catharsis, même si c'était horrible. Les réponses à un tel sondage, dans ce contexte précis, refléteraient peut-être plus d'intolérance à l'égard des attitudes des hommes, même des homosexuels. Parce que là, tout se mêle, les gens disent : «Ah, les homosexuels haïssent les femmes.» Toutes sortes de jugements de valeur se greffent à ça, qui peuvent colorer les réponses. Pour éviter de porter un jugement biaisé par la conjoncture, j'essaie de considérer les choses à plus long terme... Et j'ai le sentiment que, depuis vingt ans, la société québécoise n'a fait qu'enregistrer de plus en plus de tolérance; au point où le sentiment de scan-

dale me semble être beaucoup plus atténué dans notre société qu'il y a vingt ans. Peut-être est-ce une hypocrisie, peut-être cela cache-t-il un malaise plus profond, mais le fait demeure... À quoi attribuer ce phénomène? Peut-être s'agit-il d'une question à poser au-delà de la question homosexuelle. S'est-on désinvesti à ce point des problèmes pour ce qui est de l'éthique, des valeurs, de la responsabilité? Sommes-nous devenus indifférents à tout?

H. R. — Peut-être les intellectuels n'ont-ils plus le droit d'être *straight*.

So. L. — Je crois qu'on se goure si on considère la tolérance comme un phénomène propre à une classe de la société. À mon sens, la tolérance est un trait de caractère et, en ce sens, il y a autant d'intolérance au sein de la classe pauvre que chez les riches, sauf que la tolérance se déplace sur différents objets. Et nous parlons, je crois, du déplacement de la tolérance d'un objet à un autre. Aujourd'hui, on est peut-être plus tolérant envers les homosexuels, mais on devient plus intolérant par rapport à d'autres choses. Quant au phénomène des sondages, il ne faut pas oublier qu'en soi, un sondage est une action psychologique sur des gens. Tu téléphones à quelqu'un et tu dis : «Tends-moi un miroir de toi.» Peut-on penser que la personne va dire qu'elle est très très très intolérante et qu'elle ne veut rien savoir de ça? Jamais!

G. D. — Attention, elle est anonyme! Et des sociologues pourraient faire la contre-preuve et dire que, sur le grand nombre de répondants, ils réussissent à désigner un certain nombre de grandes tendances...

So. L. — Bien sûr! Le sondage peut révéler de façon assez juste une grande tendance. Mais il comporte aussi un flottement, qui relève d'un phénomène psychologique : la personne face à elle-même, même dans son anonymat, ne veut pas s'entendre prononcer des choses, ou elle travestit légèrement sa pensée — dans un sens ou dans l'autre d'ailleurs, le flottement vaut dans les deux sens.

G. D. — Quel est son intérêt?

So. L. — La personne tente inconsciemment de conserver une image de soi, ou de se projeter dans une image plus positive, ou encore de donner d'elle-même une image «confessionnelle», celle du «Je me confesse de ce que suis; en réalité, je suis effrayant...»

G. D. — N'est-ce pas trop tordu de penser que les gens sont là à vouloir se cacher à eux-mêmes devant le sondeur...

H. R. — On a un idéal de soi...

G. D. — Si on devait l'affirmer publiquement, je comprendrais qu'il peut y avoir toutes sortes de manoeuvres pour essayer de se rapprocher de l'idéal social, qu'on a intégré en soi, mais là, dans le secret du confessionnal du sondeur, je ne sais pas...

J.C. G. — Il y a, je pense, un certain malentendu qui tient au fait que la tolérance ne veut probablement pas dire la même chose pour tout le monde. Dans quelle mesure, par exemple, la tolérance ne veut-elle pas dire, tout bonnement: «Fiche-moi la paix, je te fiche la paix»?...

G. D. — Il peut s'agir de ça.

J.C. G. — Cela voudrait donc dire que la tolérance face à l'homosexualité reflète une attitude beaucoup plus générale : un désinvestissement ou un refus d'engagement général face à la sexualité. Et, pour pousser un peu plus loin la question, dans quelle mesure la plus grande ouverture des femmes aux homosexuels ne s'exprime-t-elle pas aussi de cette manière? Elles ont la paix...

H. R. — Oui, il y a quelque chose de vrai là-dedans...

So. L. — On parle de ce que l'homosexualité masculine enlèverait aux femmes, mais elle a aussi pour les femmes un côté positif : les homosexuels, pour les femmes, sont souvent des amis, des gens avec qui elles peuvent avoir des relations...

L. V. — C'est ce que Jean Cléo veut dire. Il n'y

Carnaval à Port d'Espagne
(Trinidad, 1888).
Illustration tirée de
Carnaval d'Alexandre
Orloff, Paris, Fournier
diffusion, 1982.



a pas du tout de séduction en jeu.

L. C. — Oh, je ne dirais pas qu'il n'y a pas de séduction. Il n'y a que cela, ça ne va pas plus loin!

L. V. — Il y a de la séduction mais pas de sexualité...

J.C. G. — C'est sur la séduction qu'il y a un malentendu...

L. V. — Non, je pense qu'il y a un jeu de séduction aussi, mais il ne mène pas à la sexualité, tout simplement parce que cela ne peut pas avoir lieu. La femme est consacrée dans son rôle d'amie, alors qu'au moment où la relation sexuelle est possible avec un homme, elle ne sait jamais exactement pourquoi il va vers elle.

G. D. — Les femmes ont la paix, mais en même temps elles éprouvent peut-être, il ne faut pas l'ignorer, la douleur de ne pas être désirées...

A. L. — D'une certaine manière, je crois que le thème de la tolérance a un aspect négatif, voire péjoratif; le mot signifie «supporter». Quand on

dit : «Je tolère quelque chose», cela revient à dire: «J'accepte, mais presque à mon corps défendant.»

H. R. — J'endure.

A. L. — On va donc essayer de ne pas se chercher querelle, mais arrive un moment où la confrontation est inévitable. Alors, que se passe-t-il? La situation fera-t-elle l'objet de tolérance ou d'acceptation? Pour moi, l'acceptation manifeste une ouverture positive, tandis que la tolérance signifie l'endurance.

So. L. — Endurer sans rien dire, oui.

P. L. — Dans les sondages, pose-t-on la question de l'acceptation dans des termes plus personnels du genre : «Si votre enfant avait une relation avec un homosexuel, l'accepteriez-vous?»

L. V. — C'est là que la tolérance peut basculer, en effet!

M. V. — Dans un premier temps, on tolère, mais pas dans sa cour...

A. L. — J'ai avancé, dans mon texte, un autre argument, qui me semble quand même important. C'est que la manière dont le théâtre gai décrit et exprime ce monde extérieur qu'on dit tolérant reste très noire encore...

G. D. — Il faudrait nuancer, car il y a peut-être une approche fantasmatique de l'univers social québécois par le théâtre gai qui noircit le tableau à dessein, pour mettre en lumière un antagonisme ou une victimisation. Mais il m'apparaît plus intéressant d'affirmer cela que de dire qu'actuellement la société québécoise reste marquée par des traits d'intolérance.

A. L. — Les fantasmes de la société intolérante renvoient aussi aux fantasmes de la société qui se dit tolérante. On joue à être intolérant et, de l'autre côté, on joue à être tolérant. On est toujours dans le monde du spectacle, de la théâtralisation, si bien que, quand je vais au théâtre et que j'assiste à une pièce gaie, j'accepte, je trouve ça beau, extraordinaire, je peux pleurer avec les gais sur le destin de X, Y, ou Z; mais je suis toujours dans le théâtre. Quand je sors, la réalité reprend sa place, et c'est un autre langage qui doit être tenu. Je suis d'accord avec vous, la part de fantasme est départagée entre les deux, elle concerne autant l'intolérance prétendue dans le théâtre gai que la tolérance prétendue de la société.

So. L. — Peut-être d'ailleurs la fréquentation massive des pièces gaies, donc leur succès, peut-elle être interprétée comme un phénomène de tolérance et non pas d'acceptation.

H. R. — Peut-être s'agit-il aussi en partie de voyeurisme, dans le sens où au théâtre ou dans les arts se jouent des fantasmes dont on n'a pas le courage dans son lit. On va au théâtre et on prend son pied à regarder... Mais dans son salon, sa cuisine ou dans sa cour, c'est autre chose.

So. L. — C'est ça, l'hypothèse de la carnavalisation. Le carnaval est le lieu et le moment où on peut voir des monstres : pour quelques sous, on va voir un monstre, non pas parce qu'on les aime, mais pour satisfaire une curiosité; cela comporte une part de voyeurisme.

M. V. — Mais on participe au carnaval, tandis qu'au théâtre...

L. C. — Il y a une forme de participation au théâtre, ne serait-ce que par le fait d'applaudir à la fin.

P. L. — Oui, et le spectateur a des émotions; il réagit à ce qui lui est présenté, forcément.

So. L. — Il est vu par d'autres personnes dans ce lieu, et il y voit d'autres personnes.



Les personnages d'hétérosexuels dans *Les Feluettes* : «[...] on ne les envie jamais : on est sûr qu'ils ne baisent pas, qu'ils ne connaissent pas le véritable amour» (Hélène Richard). Photo : Robert Laliberté.

L. C. — Je voudrais juste souligner, même si cela peut sembler banal, que ce séminaire a lieu à cause d'un mouvement d'intolérance et que nous sommes tous très tolérants depuis le tout début... La question qui a suscité la tenue de ce séminaire, c'est : «N'y a-t-il sur nos scènes que de la place pour le discours homosexuel et les personnages gais?» On en avait ras le bol de voir des gars et des gars et des gars, rien que des gars, et jamais d'amour hétérosexuel sur scène, il ne faudrait pas le cacher... Il n'est peut-être pas si bête de penser qu'il y a une attitude qui fait naître des réflexions intellectuelles mais que l'intellectualisation change le regard qu'on peut avoir sur la chose. Notre séminaire avait pour but de nous faire analyser, comprendre. Parce que nous n'avons peut-être pas eu vraiment le courage de dire : «Y en a marre!», nous nous interrogeons, nous soupesons...

M. V. — Est-ce que ce n'est pas la trop grande tolérance du public qui nous refroidit?

L. C. — Ah non, je ne le crois pas. Même si nous trouvons souvent que le public qui applaudit à tout rompre chez Jean-Duceppe, au Rideau Vert ou ailleurs est très tolérant, et que sa «gentillesse» nous énerve au plus haut point par moments, *Jeu* ne fait pas de dossier là-dessus! Nous nous contentons de ruminer nos désaccords...

M. V. — Je pense que si le phénomène du théâtre homosexuel avait été cantonné comme le théâtre de femmes dans des petites salles et pour un petit public, on ne se serait pas posé ce genre de questions.

So. L. — Mais, au fond, on met en relation la tolérance du public et un phénomène qui s'appelle «théâtre». Mais le sondage, c'est une forme de biais pour mesurer la tolérance des gens. Ce qu'il faudrait faire, pour la connaître véritablement, c'est créer une situation où les gens ont à observer, à «juger» de vrais homosexuels «ordinaires». Au théâtre, la carnavalisation rend acceptable ce qui pourrait ne pas susciter la tolérance en réalité.

G. D. — Je reformulerais d'une autre façon la problématique, peut-être parce qu'on l'a oubliée depuis le point de départ, comme le soulignait Lorraine. Où se situe donc le seuil de tolérance et à quel moment s'est-il trouvé dépassé? Ce qui m'agaçait de plus en plus, ce n'était pas tant la quantité de pièces gaies que le type de rapports que désignaient ces oeuvres-là. Il s'agissait à mon sens d'une réduction de l'univers social à la relation homosexuelle, sur laquelle on braquait tous les regards tout d'un coup, au détriment d'un ensemble plus complexe qui m'apparaissait être ignoré, ou évacué par la dramaturgie. L'autre question, la plus profonde, que je me posais, c'était : en quoi le tragique souvent présent dans l'écriture dramatique homosexuelle — ou en tout cas la thématique homosexuelle, si on veut faire des distinctions — avait-il un caractère universel? Était-on devant un phénomène si spécifique qu'il ne reflétait qu'une dynamique propre à cette part de l'homosexualité qui vit ce conflit particulier quant au désir, ou était-ce

universalisable? Je n'étais pas toujours sûr que la façon dont les oeuvres étaient présentées ne les enfermaient pas dans une dynamique trop réductrice pour concerner l'ensemble social. Le succès des *Feluettes* peut avoir l'air de me faire mentir. Mais sait-on vraiment ce que le «grand public» en a pensé? Ponctuellement, il peut être utile à la société de voir dans diverses projections un certain nombre de préjugés, cela peut permettre aux gens d'éclairer leur jugement, de constater ce qu'ils ont accumulé de peur, d'inconnu face à une réalité donnée. Mais il faut aussi interroger toute la dimension tragique, qu'Alexandre pointe du doigt en parlant du caractère «déprimé» du théâtre homosexuel. On dit souvent que les homosexuels ont une grande sensibilité; sont-ils en train de nous dire que notre société est vouée à un cul-de-sac émotionnel? Sont-ils en train de dire que la condition homosexuelle est entièrement universalisable? Que veut dire au juste le théâtre gai et comment regarde-t-on ces productions-là? Qu'est-ce que ça signifie?

P. L. — Alexandre, dans son texte, dit que les pièces à thématique homosexuelle reposent fondamentalement sur le travesti, sur la représentation dans la représentation. Y a-t-il beaucoup de pièces où l'homosexualité a été abordée de façon «banale», un peu comme Tremblay l'a fait dans *les Anciennes Odeurs*? J'ai la nette impression que l'homosexualité au théâtre est perçue comme spectaculaire ou intéressante à cause de cette théâtralisation fondamentale. Sans doute que l'homosexualité plus «quotidienne» — réaliste? — mènerait la représentation à l'échec...

G. D. — Tremblay ne dirait pas que c'est un échec. Pour lui, *les Anciennes Odeurs*, c'est une de ses bonnes pièces. Et elle a connu du succès auprès du public. Mais c'était au Théâtre de Quat'Sous, un petit théâtre; je ne suis pas sûr que la pièce remporterait le même succès ailleurs...

P. L. — Les signes tangibles de l'homosexualité sont évacués dans cette pièce, contrairement à d'autres où il y a toujours des hommes à poil ou des scènes amoureuses.

G. D. — La stratégie de Tremblay est différente de celle de Bouchard, de Dubois et de Chau-

rette à l'égard de cette thématique homosexuelle. Tremblay veut banaliser l'homosexualité. Il nous montre donc de plus en plus des couples, des gens qui vivent des situations quotidiennes, et donc qui ont une vie «normale». Les plus jeunes auteurs — j'ignore si c'est un fait de génération —, qui ont pourtant vécu dans une société plus tolérante à l'égard de l'homosexualité (en tout cas juridiquement : on ne peut pas les emprisonner, ils sont libres de pratiquer leur sexualité dans la société, ce n'est pas rien...), inventent quant à eux une société encore plus opprimante, où les héros se font déchirer même s'ils s'aiment... C'est l'apothéose du sacrifice amoureux.

C'est là que j'en suis, moi! On a dit des choses la dernière fois, mais je reste un petit peu perplexe. On comprend davantage l'essence (psychologique) de l'homosexualité, et plusieurs remarques m'ont beaucoup éclairé en ce sens, mais sur la signification sociale de ce phénomène, j'en suis à me poser encore beaucoup de questions.

M. V. — Tout écrivain a besoin d'une certaine opposition, et Tremblay l'a trouvée, cette opposition, à vivre son homosexualité dans la société. Donc, dans son théâtre, il cherchait à la présenter d'une façon «normale», normalisante.

G. D. — Mais ça, c'est récent. Il a commencé par en faire la métaphore du Québec aliéné. *Hosanna*, qui est un travesti, finit la pièce en assumant sa condition d'homme, et donc en refusant le masque. Il faut s'accepter tel qu'on est, et c'est le mensonge qui est abandonné. À la fin, c'est un homme qui aime les hommes! C'est ça, sa vérité. Et il ne cherche plus à avoir l'air d'une femme...

J.C. G. — Il me paraissait important de distinguer l'homosexualité du travesti; dans le théâtre gai, il s'agit de deux choses totalement différentes. À mes yeux, par exemple, Tremblay n'est pas un auteur homosexuel, mises à part quelques pièces, peut-être les moins bonnes. C'est un écrivain qui nous parle de travestis. Et sans que je puisse dire pourquoi de but en blanc, il me paraît intéressant dans ce cas-là, mais pas quand

il nous parle des homosexuels. Ce n'est pas du tout le cas de *Chauvette*, qui crée un univers d'homosexuels porteur d'une sensibilité homosexuelle. L'homosexualité ne s'exprime comme telle chez Tremblay qu'à la fin d'*Hosanna*.

A. L. — Oui, je suis d'accord. Je distingue nettement travesti et homosexualité. Tout travesti n'est pas homosexuel, tout homosexuel n'est pas travesti. Il y a simplement des zones de recouvrement; et je ne crois pas non plus que le théâtre de Tremblay est un théâtre immédiatement homosexuel. Il l'est, mais en passant par le travestisme.

G. D. — Au théâtre, un homme a le droit d'être femme.

H. R. — Oui, et le spectateur peut endosser tous les rôles.

G. D. — Voilà pourquoi le théâtre est si important dans les sociétés : il lève les interdits. C'est à-dire qu'il permet — c'est gardé, tout se passe dans un lieu clos — de libérer les pulsions, pour que les gens reviennent ensuite au réel.

H. R. — C'est la même chose que le carnaval.

A. L. — Dans la Cité, le théâtre fascine par la carnalisation; on va au théâtre non pas pour assister mais pour participer. En cela, le public de théâtre se distingue radicalement du public de cinéma. Avant d'assister à une pièce, quand on attend à l'extérieur, on sent qu'on va participer tous ensemble à quelque chose. Au cinéma, l'attente est plus passive; chacun est isolé, il n'y a pas cette communication, cette communion, qui est un des signes de la carnalisation. On va donc généralement au théâtre pour cette carnalisation, pour participer, mais le théâtre nous accorde une permission supplémentaire, celle de lever un interdit, de lever un tabou, mais sans qu'en rien on ne se sente menacé dans ses peurs, dans ses limites. Quand le rideau tombe, le carnaval est terminé. Le théâtre joue un rôle d'exutoire, avec tout ce que cela comporte implicitement de refus.

L. C. — C'est drôle que les auteurs de la géné-

ration actuelle, qui ont pris Tremblay comme modèle, oublient que Tremblay est allé vers autre chose, comme pour retourner à l'origine de Tremblay.

G. D. — C'est la nostalgie du temps où, justement, l'interdit sanctionnait l'homosexualité. C'est un paradoxe!

L. V. — Ils revendiquent le scandaleux.

P. L. — Cela rejoint la position de Dominique Fernandez, dans *le Rapt de Ganymède*.

G. D. — Tout à fait. Il avoue que c'est aberrant d'un point de vue social, mais il prétend que, sur le plan artistique, on avait des oeuvres bien plus fortes quand l'homosexualité était interdite.

L. C. — Ce qui est intéressant aussi, c'est de constater que Brassard fait le passage de Tremblay aux auteurs de la génération actuelle... Je suis sûre que Brassard y est pour beaucoup dans une certaine «uniformisation» du théâtre gai. Sûre aussi qu'il y est pour beaucoup dans le caractère religieux de la représentation, dans

l'utilisation de l'oppression religieuse, image qui, justement, rejoint l'ensemble de la société et qui permet à un certain message de parvenir à l'ensemble d'une société qui a souvenir de cette oppression-là.

So. L. — Et qui en comprend très bien les signes.

J.C. G. — Pourtant, pour *Marie-Lou*, ce n'est pas Brassard qui a fait la mise en scène la plus religieuse, c'est Montmorency.

L. C. — Oui, mais *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou* n'est pas une pièce gaie.

A. L. — Il me vient à l'esprit la pièce de Barbeau, *l'Abominable Homme des sables*, qui utilise le thème du double homosexuel. Deux hommes, le mari et l'amant, se rencontrent sur la tombe de «leur» femme, et il s'établit un jeu de fascination entre les deux hommes. Mais leur rencontre se situe dans une atmosphère ludique, exaltée et, derrière cette fascination affleure le jeu de l'agressivité, de la séduction : «Quelle part de la femme as-tu connue que je n'ai pas connue?»... On pourrait définir ce désir d'entrer dans l'autre

«Tremblay n'est pas un auteur homosexuel [...] C'est un écrivain qui nous parle de travestis» (Jean Cléo Godin). Sur la photo : André Montmorency et Gilles Renaud dans la production d'*Hosanna* de la Compagnie des Deux Chaises en 1975. Photo : Daniel Kieffer.



pour savoir ce qu'il a vécu, comme celui du double homosexuel, mais il est ici profondément différent du jeu du double à l'intérieur des pièces gaies.

G. D. — Intéressant.

M. V. — Cette pièce de Barbeau me rappelle de façon frappante une pièce de René de Obaldia, *le Défunt*, qui a beaucoup été jouée au Québec, où deux femmes, la femme et la maîtresse d'un homme mort, parlent de la part que chacune a eue avec le défunt.

H. R. — Je suis sûr que l'ambiance n'est pas la même.

P. L. — Mais est-ce que les deux personnages de Barbeau finissent par avoir une relation amoureuse?

A. L. — Non, non! Ils restent bons copains; le lien est créé maintenant en passant par la femme. La femme n'existe plus, ils vont donc être ensemble malgré elle, en dépit d'elle. Le fait que cette amitié se joue sur la base d'une fascination, d'une

attraction hétérosexuelle, donne une autre coloration; c'est en cela que l'atmosphère de cette pièce est différente du théâtre gai et, comme c'est toujours le cas, même dans les grands moments tragiques des amours hétérosexuelles, c'est la vie qui va de l'avant. Il persiste quelque chose qui n'est pas le vide, qui n'est pas le néant.

H. R. — C'est intéressant, mais outre le double homosexuel, il y a le double narcissique où il s'établit un jeu de miroir. J'ai l'impression que même si le contexte actuel du théâtre donne à la pièce une certaine allure homosexuelle, c'est du double narcissique qu'il s'agit.

A. L. — Narcissique? Mais il s'agit de l'Autre, de l'étranger, de la part cachée de soi-même que chaque homme trouve dans l'autre.

H. R. — Voilà : une partie de soi.

A. L. — D'accord; sauf que, dans le narcissisme, il y a une sorte de complaisance qu'on ne trouve pas ici. Il y a désir d'appropriation presque par agressivité : l'un va obliger l'autre à se révéler à lui tandis que, dans le double narcissique, il y a déjà



au départ une sorte de fusion complaisante et un revirement sur soi. Chez Barbeau, c'est ouvert à l'autre, et c'est dans ce sens que la pièce me semble échapper à la thématique narcissique. Il est évident que les deux hommes sont fascinés l'un par l'autre; je ne sais pas cependant s'il y a désir...

H. R. — Ce qui est différent, c'est qu'il y a une femme.

A. L. — C'est ça, la relation est médiatisée, elle passe par la femme, et elle reste vivante, même si la femme est morte. C'est le tiers qui crée la structure triangulaire, qui crée la vie. Comme si la femme était finalement une enfant que les deux hommes avaient créée, qui permet à la vie d'aller de l'avant. À moins que ce ne soit la femme qui crée les hommes, je ne sais pas, il s'agit d'une autre question. Mais il est intéressant de trouver cette structure triangulaire dans laquelle la vie peut se poursuivre même si la mort est présente. Dans la thématique du carnaval, de la mort va naître la vie, et la vie va aboutir à la mort : c'est toujours l'ambivalence de la carnavalisation.

So. L. — Je suis en train de me demander si on ne pourrait pas analyser les pièces homosexuelles à la lumière de cette structure triangulaire : il y a des homosexualités qui sont triangularisées, et peut-être sont-elles plus vivantes, et il y a des homosexualités qui sont beaucoup plus narcissiques, fermées sur elles-mêmes.

H. R. — Il faudrait voir si le désir est présent, à propos de quelque chose qui n'est pas contrôlable, comme la vie, qui t'échappe. Quand on dit, il y a de la vie, c'est qu'il y a de l'espoir, du mouvement, mais c'est parce qu'on court après quelque chose.

So. L. — Tu n'es pas content de te reconnaître, tu cours après quelque chose que tu n'as pas.

H. R. — Oui; alors que, dans le désir narcissique, tu contrôles l'autre, tu ne lui permets pas d'être différent.

L. C. — *Les Feluettes*, ce serait une structure

triangulaire? Il y a Bilodeau, ils sont trois. Mais qu'est-ce qui arrive?

A. L. — Pour moi, s'il s'agit de structure triangulaire, c'est que de deux, un troisième peut sortir. Je crois que la profonde tristesse du couple homosexuel, c'est qu'il est menacé par la mort. Après lui, il n'y a rien. Même s'il n'y a pas d'enfant, la vie peut être engendrée par le couple hétérosexuel, mais pas par le couple homosexuel. Une telle absence de possibilité se manifeste chez les femmes qui voudraient avoir des enfants mais qui ne peuvent pas en avoir, et qui sont profondément tristes que la vie ne puisse pas passer à travers leur corps.

H. R. — Ah... la stérilité... C'est une piste.

A. L. — Oui, la stérilité. Certaines femmes ne veulent pas avoir d'enfant, c'est parfait. Mais elles en ont la possibilité. Celles-ci ont d'ailleurs une autre attitude que les femmes qui voudraient en avoir et qui ne peuvent pas parce que leur corps ne s'ouvre pas à la vie. Et je crois que, dans l'explication de la tristesse, du tragique des amours gaies, il y a le fait que la mort est toujours là. Même si les amours homosexuelles sont réussies, j'ai l'impression que le couple homosexuel vit une souffrance refoulée, qui est la fin de la vie.

H. R. — Comme si leur amour n'était pas fertile, fécond.

G. D. — D'où la conviction de certains que ce qui remplace la procréation, dans la condition homosexuelle, c'est le fait de créer des œuvres d'art, comme si la productivité artistique rendait quiconque quitte de ses autres responsabilités sociales et humaines.

A. L. — Il y a quelque chose de paradoxal ici. Si la création est une possibilité d'échapper à l'infertilité homosexuelle, comment se fait-il que les œuvres soient tellement tristes? Que l'œuvre ait été engendrée ne suffit-il pas?

So. L. — Mais je crois que le sentiment d'infertilité a quelque chose de plus profond; socialement aussi, les gais sont vus comme stériles. Et Dieu sait que le regard que la société porte sur le

Une mise en scène «religieuse» d'André Brassard: *Damnée Manon, sacrée Sandra* au Quat'Sous en 1970. «Brassard y est pour beaucoup dans le caractère religieux de la représentation [homosexuelle], dans l'utilisation de l'oppression religieuse, image qui [...] permet à un certain message de parvenir à l'ensemble d'une société qui a souvenir de cette oppression-là» (Lorraine Camerlain). Photo : André Cornélien.



«Les homosexualités triangularisées sont peut-être plus vivantes [que celles] qui sont narcissiques, fermées sur soi» (Solange Lévesque).
 Sur la photo : René Richard Cyr, Denis Roy et Jean-François Blanchard dans la production des *Feluettes* au T.N.M.
 Photo : Robert Laliberté.

couple est important. Les homosexuels sont inutiles à la société, à la perpétuation de la société. Et je crois qu'il y a là quelque chose de douloureux, à la longue. Pas d'enfant, pas de reconnaissance ni de gratifications quant à la vie commune, même si le couple dure plus de trente ans!

L. C. — C'est à considérer dans la perspective où Gilbert se demande ce que peut représenter le couple homosexuel dans la société, comme projection d'avenir. Dans une société qui accepte le couple stérile, celui qui décide de ne pas avoir d'enfant, le couple homosexuel peut être accepté aussi. La valeur n'est plus la famille, ni la perpétuation de l'espèce.

G. D. — Dans le rapport entre les hommes et les femmes de la société postmoderne (ce qu'on appelle en anglais D.I.N.K. — *Double Income No Kids*), il existe un contrat tacite qui veut que la carrière passe avant la vie familiale. L'individualisme prend le dessus. Et, à ce moment-là, si la trajectoire socio-économique continue d'être ce qu'elle est, la tolérance à l'égard des comportements homosexuels va s'accroître...

H. R. — Le couple hétéro devrait éprouver de la tristesse à se voir stérile, mais il garde l'illusion qu'il en est capable, qu'il aurait pu. Il va donc déplacer sa tristesse...

J. C. G. — Ça peut jouer dans les deux sens, il me semble, et le couple sans enfant peut considérer que le couple homosexuel contribue à projeter une image négative de ce qu'il est. Mais je me posais une autre question quant à cet aspect très particulier qu'est la stérilité du couple homosexuel. Est-ce que le «culte de la beauté» ne constituerait pas une compensation de cette infertilité?

H. R. — Je pense que ce qui est particulier — en fait, ce n'est pas particulier au couple homosexuel, mais la situation est fréquente —, c'est l'âge des partenaires : «le grand frère» prend soin d'un conjoint plus jeune et adopte le rôle d'éducateur, de mentor. Ils n'ont pas d'enfants, biologiquement, mais l'un est l'enfant de l'autre. Et c'est souvent le jeune beau donc, qui offre en image sa beauté.

P. L. — C'est vrai pour un grand nombre de

Panique à Longueuil écrit et mis en scène par René-Daniel Dubois, produit par la Gougoune de Fantex en 1980. Photo : Benoit Neveu.



pièces à thématique homosexuelle, en tout cas. Mais il y a, dans *les Feluettes*, des personnages égaux.

So. L. — Oui, mais on ne parle pas beaucoup du destin de ces couples-là non plus. Peu de pièces parlent du destin. On focalise sur la période de séduction.

G. D. — Plusieurs auteurs gais disent qu'il est important de renvoyer aux homosexuels une image valorisante d'eux-mêmes. Mais la littérature dont ils accouchent a bien peu d'intérêt, peut-être parce que, c'est inévitable, les gens heureux n'ont pas d'histoire, pas plus les gais que les hétéros. Une littérature édifiante n'a aucun intérêt artistique. C'est un cercle vicieux; pour valoriser socialement l'homosexualité, ils se rabattent sur des personnages qui sont nécessairement problématiques, dont le destin...

So. L. — Problématiques, mais bons. Vus comme bons.

G. D. — Oui, ils sont valorisés, mais pas uniformément; il y a la *bitch*, ou des personnages qui

ont des côtés un peu discutables. Même dans *les Feluettes*, il y a un homosexuel refoulé, dont la jalousie malade provoque la catastrophe.

A. L. — Dans la préface qu'il a écrite à *Panique à Longueuil* de Dubois, Normand Charette émet l'hypothèse que tous les personnages, les voisins que rencontre monsieur Arsenault au fur et à mesure qu'il descend les étages, sont des doubles de lui-même. Or, comme dans les cercles concentriques de l'enfer dantesque, il va de mal en pis, et tous les personnages sont quasiment des caricatures d'individus : des maniaques et, évidemment, un homosexuel...

G. D. — ...qui est psychiatre!

A. L. — ... un avare, bref c'est grosso modo aux sept péchés capitaux qu'est confronté monsieur Arsenault durant sa descente au sous-sol. Et Charette dit que chacun d'entre eux est le double de monsieur Arsenault. Chaque fois qu'il rencontre un double, il s'agit donc d'un péché! Luxure, avarice, orgueil, puis, à un étage, homosexualité. Mais c'est un portrait tout à fait noir de la vision de l'homosexuel! C'est trou

blant, quand même, cette projection si noire de l'homosexualité.

J.C. G. — Mais est-ce que c'est vraiment une projection si noire? La luxure, par exemple, n'a-t-elle pas un côté attrayant?...

G. D. — De toute façon, la luxure concerne la manière dont la sexualité devient une religion; je



pense que ça a été très bien montré par Tremblay avec Sandra, dans *Damnée Manon, sacrée Sandra*. Il oppose deux passions qui dévorent l'être qui en est atteint : Sandra, d'un côté, est dévorée par la sexualité et, obsessivement, ne pense qu'à ça; Manon, de l'autre côté, ne pense qu'à la religion. On peut être pour le plaisir, et être conscient qu'il peut y avoir des dérèglements dans la sexualité.

P. L. — Je ne suis pas tout à fait d'accord avec cette interprétation, parce qu'il me semble que

c'est le refoulement de la sexualité qui produit les troubles mystico-je ne sais trop quoi chez Manon.

G. D. — Oui, dans le cas de Manon. Mais Tremblay, c'est du moins l'interprétation qu'il donne lui-même de sa pièce, met en parallèle deux types de passion qui détruisent celui qui en est dépositaire. Dans le cas de Manon, c'est la

passion religieuse absolue qui lui fait refouler toute sexualité; Sandra, «elle», a choisi le désir charnel comme la preuve ultime de son existence. Pour Tremblay, ces deux pôles s'annulent. À la fin, il y a une fusion, et on peut comprendre, comme si c'était la fin annoncée du cycle des *Belles-Sœurs*, en 1977, que Tremblay décidait, par la fusion finale — il y a un fantasme de la fusion chez Tremblay —, de faire l'autocritique de sa vie, tiraillée entre deux pôles antagonistes : l'idéalisation — je ne suis pas sûr que ce ne soit pas typique de l'homosexuel —, c'est-à-dire de se voir sans corps ou, au contraire, de s'engouffrer dans la souillure, de devenir à l'image de ce que la société pense de l'homosexuel et projette sur lui, l'incarnation du vice. Il n'y a qu'à voir comment les homosexuels ont pratiqué, pendant les années soixante, soixante-dix, le dérèglement de tous les sens... C'est le SIDA qui a interrompu

le grand party homosexuel. Je lisais les témoignages de gens qui avaient le SIDA et qui, à quarante ans, disaient avoir eu 10 000 partenaires. C'est du monde, ça!

A. L. — Je crois qu'il y a là une différence essentielle en ce qui concerne le désir hétérosexuel et le désir homosexuel.

G. D. — Je le crois aussi.

A. L. — Le désir hétérosexuel va à la rencontre

Dans *Damnée Manon, sacrée Sandra*, Tremblay, dit Gilbert David, «oppose deux passions qui dévorent l'être qui en est atteint» : la religion et la sexualité. Sur la photo : Rita Lafontaine (Manon) et André Montmorency (Sandra). Photo : André Cornellier.

de l'autre, et cette rencontre est possible. Tandis que l'homosexuel qui voudrait rencontrer l'autre ne rencontre que le même.

M. V. — Vous avez parlé tout à l'heure de ce que la présence de l'enfant est manifestée par le fait qu'un des deux partenaires est symboliquement le fils de l'autre, et je me demande s'il y a, au théâtre, plusieurs exemples de ça. Je pense à *Fugues pour un cheval et un piano*, mais, là, c'est le vrai fils du père homosexuel.

P. L. — Dans *les Anciennes Odeurs*, c'est un peu la situation : le professeur et le jeune...

J.C. G. — Même dans *Provincetown Playhouse*. Évidemment, au moment du drame de *Provincetown*, les trois garçons avaient le même âge. Mais c'est Charles Charles qui raconte l'histoire, dix-neuf ans plus tard, et qui se situe déjà dans une sorte de rapport paternel par rapport aux deux autres. Même à l'époque où ils étaient tous les trois encore vivants, il est évident que c'est lui aussi qui incarnait la figure paternelle par rapport aux deux autres.

H. R. — C'était évident? Je ne me souviens pas assez...

J.C. G. — C'est lui qui prend toutes les décisions, ce pourquoi, d'ailleurs, c'est lui le coupable.

H. R. — Et la victime, parce que c'est lui qui s'est fait tromper.

G. D. — Il y a dans *les Feluettes* le religieux, celui qui monte la pièce, qui établit un rapport fondamental d'éducateur.

J.C. G. — Il y a le Père, et il y a la figure paternelle.

M. V. — Mais c'est plus évident dans *Fugues pour un cheval et un piano* d'Hervé Dupuis.

H. R. — Il y a un jeune dans *Fugues* : le père est amoureux d'un copain de son fils.

G. D. — Oui, il dédouble le fils en quelque

sorte... À propos de cette pièce, une chose m'intrigue. On dit que les cas d'inceste père-fille abondent, mais on m'a dit que l'inceste père-fils est extrêmement rare.

So. L. — Peut-être les fils déclarent-ils moins l'inceste parce qu'il y a plus de tabous sur l'inceste père-fils que sur l'inceste père-fille...

J.C. G. — Je ne suis pas sûr que ce soit l'explication. Enfin, l'explication qu'on donne en général, en ce qui concerne les filles...

H. R. — C'est que la mère est complice.

J.C. G. — Oui, parce qu'elle se dit que sa fille va changer de nom plus tard, tandis que le fils, lui, ne changera pas de nom.

G. D. — La fille va cacher son nom derrière le nom d'un autre homme, qui va la laver de tous ses péchés? Mais que pensent Patricia et Lynda, qui sont de la jeune génération, de tout cela?

Patricia Belzil — Je ne vais pas au théâtre depuis bien des années, mais j'avais quand même noté une certaine effervescence... Pour revenir à un point que Solange avait soulevé dans le dossier sur *les Feluettes*, en établissant un rapport entre théâtre gai et théâtre des femmes, je dirais que le théâtre des femmes m'a semblé plus indifféremment hétérosexuel ou homosexuel que le théâtre des hommes. Je ne sais pas s'il y a des pièces faites par des hommes ou qui parlent beaucoup des hommes qui ne sont pas homosexuelles.

G. D. — Des pièces sur la condition masculine actuelle, par exemple? Il y en a eu quand même...

P. L. — Très peu. *Syncope*...

G. D. — Même dans *Syncope*, il y a une thématique homosexuelle.

J.C. G. — *Le Printemps, Monsieur Deslauriers*... Mais la pièce ne porte pas sur cette question.

H. R. — Il s'agit plutôt de l'image du père.

Lynda Burgoyne — C'est une question que je

me suis posée aussi en constatant que la thématique homosexuelle était tellement présente dans le théâtre écrit par des hommes. Je me suis demandé comment il se fait qu'il n'y a pas d'hommes qui parlent des nouveaux hommes. C'est pourtant une question qui, socialement, est très présente. Les questions qui ont été soulevées ici m'ont beaucoup intéressée, parce que j'aborde le théâtre de différentes façons, aussi bien dans mes recherches de doctorat sur le théâtre des femmes qu'en création, puisque je suis en train d'écrire une pièce de théâtre, qui traite justement, même si c'est très métaphorique, d'homosexualité féminine. Je me suis posé différentes questions, et je me suis dit : si je présente l'homosexualité d'une manière positive

ou trop explicite, j'aurai l'air de faire du recrutement ou une apologie... Je crois que c'est peut-être une explication à toute cette tristesse et ce pessimisme que l'on retrouve dans le théâtre gai. Ça revient à une question d'éthique; a-t-on le droit de présenter la marginalité d'une manière positive?

G. D. — Ah, on tolérerait la thématique homosexuelle dans la mesure où l'histoire finit mal et qu'elle redit donc que l'homosexualité est toujours vouée à un cul-de-sac émotif, à la destruction de ceux qui s'y adonnent, qu'elle est toujours le mal. Par ailleurs, on a beaucoup reproché aux pièces de Jovette Marchessault d'être idylliques à l'égard de la relation lesbienne et, en effet, le chant lesbien est plus pratiqué que le chant homosexuel. Je ne sais pas si c'est une question de tempérament ou s'il s'agit d'une conjoncture, mais dans l'histoire de la littérature même, les amours, depuis Lesbos...



Sur la photo : Hubert Gagnon et Éric Brisebois dans *Fugues pour un cheval et un piano*, présenté au Théâtre d'Aujourd'hui en 1988. Photo : Yan Giguère.

J.C. G. — Vous n'avez pas l'impression que ce qui va peut-être caractériser les années 1990 — moi je serais prêt à en faire la prédiction —, c'est le développement du théâtre lesbien? Depuis les années soixante, l'affirmation de l'homosexualité a été faite par les hommes. Et, sociologiquement parlant, les femmes suivent. Aux États-Unis, c'est fait depuis dix ans. J'ai l'impression qu'au Québec, on en arrive à cette période-là.

L. B. — Il y a pourtant, en dehors du théâtre, un mouvement très important, où les femmes innovent, avec Nicole Brassard, France Théoret, Louise Dupré et d'autres.

J.C. G. — Les femmes sont peut-être en train de suivre une «évolution» qui s'est d'abord mani-

festée chez les hommes. Les changements d'orientation sexuelle chez les hommes, on en a beaucoup vu dans les années soixante, soixante-dix.

H. R. — Le père homosexuel...

J.G. G. — Ces changements-là, ils se voient aussi chez les femmes, mais avec quelques années de retard.

G. D. — Mais la conquête par les femmes de leur autonomie est plus récente.

H. R. — Oui, ça va dans ce sens-là.

L. C. — Il va falloir conclure là-dessus, laisser parler les textes, laisser aux lecteurs de *Jeu* le soin et le loisir de poursuivre la réflexion... Je vous remercie tous d'avoir participé à ces discussions.