

2411.2643.8

Université de Montréal

**La problématique de la filiation dans le théâtre homosexuel québécois
contemporain 1980-1990**

par

François Garceau

Département d'études françaises

Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Maître ès arts (M.A.)
en études françaises

Juillet 1998

© François Garceau



PQ B.3426.1116

35

U54

1998

n. 024

Université de Montréal

La problématique de la filiation dans le théâtre homosexuel québécois contemporain 1980-1990

par

François Garceau

Département d'études françaises

Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Maître ès arts (M.A.)
en études françaises

Juillet 1998

© François Garceau



Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

La problématique de la filiation
dans le théâtre homosexuel québécois contemporain
1980-1990

présenté par :

François Garceau

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes ;

Président-rapporteur : Micheline CAMBRON

Directeur de recherche : Jean-Cléo GODIN

Membre du jury : Gilbert DAVID

Mémoire accepté le : _____

Sommaire

Le présent mémoire s'intéresse à la filiation dans le théâtre homosexuel contemporain, de 1980-1990. Dès sa naissance en 1948, le théâtre québécois nous offre un portrait négatif et peu enviable des relations père-fils, dont l'un des principaux traits se veut l'absence morale et/ou physique généralisée du père biologique. Inévitablement, cette absence paternelle a des répercussions directes sur le fils : son attitude rebelle et son comportement ambivalent nous informent d'une souffrance psychologique, d'une tare héritée de celui-là même qui le fait souffrir. Dans son ensemble, le théâtre québécois nourrit le drame et le tragique des échecs de la filiation biologique, et crée avec force une image affadie du père qui s'impose comme étant une réalité typiquement québécoise.

Les dramaturges des années quatre-vingt proposent une lecture nouvelle de l'absence paternelle : celle-ci s'observe désormais dans la sexualité déviante de personnages-fils. L'homosexualité nous apparaît comme l'aboutissement de la crise paternelle qui sévit dans le théâtre québécois : par les prohibitions morales qu'ils s'imposent — ne pas avoir d'enfant —, les personnages homosexuels refusent en quelque sorte de poursuivre la lignée biologique amorcée par leurs ancêtres. Cette stérilité biologique marque la fin de l'unique modèle de procréation qu'ait connu l'humanité : en rejetant la paternité, n'est-ce pas le père que le fils rejette?

Dans ce mémoire, nous aborderons deux thèmes qui nous permettront d'analyser avec rigueur la filiation biologique dominée par l'homosexualité du fils : l'autorité paternelle et la blessure narcissique du fils. Il sera ici démontré que les personnages homosexuels souffrent doublement de l'absence paternelle, d'une part dans la filiation biologique, où prend forme leur déviance sexuelle et, d'autre part, dans la société dans laquelle ils évoluent, puisque le modèle autoritaire social prévalant y reproduit des comportements observés dans la filiation

biologique. Devant une telle surprésence paternelle, les personnages homosexuels élaborent des mécanismes qui ont pour but de les extirper de cette réalité paternelle contrariante : ce sera l'élaboration d'une scène fantasmée, la sublimation artistique et l'expérimentation de la paternité à un niveau symbolique.

C'est que les personnages homosexuels tentent tant bien que mal de combler l'absence paternelle en tirant profit de personnages auxquels ils reconnaissent des attributs paternels positifs ; néanmoins, les mécanismes qu'ils développent n'obtiennent pas le succès escompté, principalement parce qu'ils ne s'identifient que partiellement au nouveau modèle paternel. Il sera démontré dans ce mémoire que les personnages homosexuels souffrent d'une blessure narcissique qui transforme la nature positive des fondements de la personnalité en valeur négative et que, toute leur vie, ils sont confrontés à cette fatalité qui les empêche de vivre sereinement leur différence sexuelle. En conclusion du mémoire, nous tenterons de démontrer que notre analyse s'applique aux dramaturges homosexuels dans la mesure où les personnages qu'ils mettent en scène sont en fait leur double fantasmé.

Remerciements

À mes parents, André et Colette, qui m'ont aimé, cajolé, nourri, logé, bordé, bichonné et supporté tout au long de ses trois longues années; à mes frères Louis-André et Stéphane, ainsi qu'à ma soeur Danielle, pour m'avoir soutenu dans les mauvais moments; à mes oncles, tantes, cousins et cousines (les Sicard, Labelle, Mireault et Garceau); à mon directeur, Jean Cléo Godin (sans trait d'union), qui m'a été d'une aide admirable et pour qui j'ai la plus grande estime.

À Hervé, Michel Marc, Normand et René-Daniel pour leurs magnifiques pièces.

À mes amis Nicolas « Nikipou » Anctil, Martin « Barney » Brousseau, Guy « Guybou-Gilles Koivu » Bourbonnais, Patrice « Lapin Poilu » Lessard, Sébastien « Toi-le-pour-dit » Hamel, Sébastien « le Gros-Bazou » Rivest, Jean-Sébastien « Tino » Héneault, Dany « Danychou » Dumontier, Jean-Pierre « J.P. » Brault, Michèle Hétu (pour son imprimante : je te dois une cartouche d'encre!), Valérie « Pinson » Massé (pour sa voix de pinson), Mélanie Rondeau de Ste-Mélanie, Marie « First Lady of the Ring » Benoît (pour les violents combats de boxe et le divan seventies), Éric « Gaudou » Gaudet et Sandra Gaudet (sans oublier le petit Jérémie, un enfant du verglas 19/01/98) pour leur indéfectible amitié.

À mon cousin Patrick, sa copine Lolita et mes amis de mon fief natal pour les mercredis passés ensemble.

À Nathalie « mon p'tit hibou » et Lucille « La sorcière de Chertsey » Guimond (sans oublier Bernard), Karine « Mon p'tit lapin » Hippolyte, Isabelle-Anik « ma p'tite fourmi » Ouimet (pour la mise en page), Winston Churchill (le chien), Geneviève Tremblay de Terrebonne (maintenant à Longueuil), aux anciens employés du bar *Le Clandestin* entre 1994-1996 et aux membres de la FAÉCUM (Sylvain, Benoît, Julie, Catherine, Jean-François) pour leur amitié.

À l'*amicus curiae*, M^e André Joli-Coeur (Bonne chance!), véritable source d'inspiration depuis quelques mois.

Aux monteurs de lignes d'Hydro-Québec, Hydro-Ontario et des États-Unis sans qui cette maîtrise n'aurait pu être imprimée; au bar *La Maisonnée* (Mirek Wojtanja), la brasserie *Le Tonneau*, *Le St-Bernard*; aux membres du personnel du Centre Hospitalier Régional de Lanaudière et du C.L.S.C. Joliette-de-Lanaudière pour les bons soins qu'ils m'ont prodigués, particulièrement le chirurgien Fleury.

À mon grand-père Hervé Garceau, mort à l'âge vénérable de 94 ans, qui m'a inculqué la fierté de mon nom.

Table des matières

Sommaire.....	I
Remerciements.....	III
Introduction.....	1
Chapitre 1 Qu'est-ce que le théâtre homosexuel ?.....	15
1.0. La théâtralisation de l'homosexualité.....	17
1.1. L'organisation spatio-temporelle : la tribune de la différence	18
2.0. L'expression homosexuelle : le théâtre de la contre-nature.....	24
2.1. L'intériorisation du discours masculin.....	26
2.2. L'incapacité de dire à l'autre son amour : la syntaxe homosexuelle	29
2.3. L'érotisation du corps masculin : l'objet de l'expression homosexuelle.....	34
3.0. Le théâtre homosexuel existe-t-il?.....	38
Chapitre 2 La filiation biologique ou la tradition de l'ambivalence.....	40
1.0. «Celui dont on parle» : le père biologique.....	42
1.1. L'identification à la mère.....	49
2.0. Quand la non-présence paternelle se lit dans le comportement des personnages homosexuels	60
2.1. La construction d'une scène fantasmée : la clé des comportements du fils	61
2.2. Les figures substitutives	65
Chapitre 3 La filiation substitutive ou le continuum autoritaire.....	68
1.0. Les figures autoritaires substitutives.....	71
2.0. Les figures autoritaires sociales.....	81
3.0. Les figures substitutives et la voix du peuple.....	90
Conclusion La paternité symbolique ou spirituelle et la restauration narcissique.....	93
1.0. La filiation spirituelle et la paternité symbolique.....	93
1.1. Charles Charles et la tradition théâtrale américaine.....	97
1.2. Benoît et le romantisme de Chopin.....	100
2.0. L'intertextualité : la marque du père spirituel	105
3.0. La paternité symbolique et la restauration narcissique.....	115
Bibliographie.....	120
Glossaire des termes psychanalytiques.....	V

Introduction

Quand l'absence du père se lit dans la sexualité du fils

De sa naissance à nos jours, de ses premiers balbutiements à ses articulations les plus achevées, le théâtre québécois a toujours accordé une place de choix aux représentations des relations père-fils. Ce mémoire ne consacre donc pas un aspect méconnu de notre corpus national, mais bien un de ses archétypes les plus troublants. L'aventure paternelle débute en 1948 avec la présentation de *Tit-Coq* de Gratien Gélinas; c'est à partir de cette pièce que les critiques Godin et Mailhot «situent la naissance au Québec d'un théâtre authentiquement national». ¹ Ils célèbrent les mérites d'un auteur qui ne s'est pas défini «par rapport à un héritage culturel», comme l'ont fait ses prédécesseurs et ses contemporains, mais a su «exprimer simplement, crûment, ce qu'il percevait comme le caractère particulier d'une collectivité». ²

C'est selon nous dans les mœurs, principalement dans la psychologie du personnage principal de cette œuvre fondatrice, que se trouve le germe du drame filial qui sera une part majeure de notre théâtre : *Tit-Coq* est un bâtard, sans père, et pour ainsi dire, sans avenir. Depuis Gélinas, les dramaturges québécois nourrissent le drame et le tragique de l'absence paternelle : qu'on pense à De Grandmont, Dubé et Tremblay, pour ne nommer qu'eux, tous ces dramaturges ont traité implicitement ou explicitement de ce caractère particulier de notre collectivité, comme si la filiation au Québec était problématique et constituait un thème incontournable. Gélinas, ce formidable lecteur de la société québécoise, n'avait certes pu prévoir l'influence qu'exercerait *Tit-Coq* sur ses successeurs : il a fallu qu'un auteur populaire, reconnu pour ses revues et son merveilleux *Conscrit*, pose le problème de l'identité nationale sous l'angle de la filiation pour que,

¹ Jean-Cléo Godin et Laurent Mailhot, *Théâtre québécois 1, introduction à dix dramaturges contemporains*, Montréal, Bibliothèque Québécoise, 1988, p. 8.

² *Ibid*, p. 49.

inconsciemment — peut-être —, ceux-ci reconnaissent là un thème profondément québécois. La pièce *Tit-Coq* a non seulement donné au terme «québécois» sa première pièce de théâtre, mais a trouvé la caractéristique qui le définira des décennies durant, celle de l'«orphelin» en quête de père.

Ce n'est qu'à la fin des années soixante que la critique littéraire accorde une attention soutenue aux représentations négatives du père — et de la filiation — dans notre littérature. Selon Michèle Lalonde, les écrivains québécois, tant les dramaturges que les romanciers, auraient fait de leur description négative du père un miroir qui «nous invite à accepter cette représentation comme une description objective et fidèle de la réalité».³ Dans le théâtre, au Québec, peut-être plus que dans les autres genres littéraires, la paternité et la filiation ont presque toujours été traitées de façon négative et reliées directement à notre passé collectif comme la marque de notre situation de colonisés.

Loin de nous le projet d'analyser les représentations du père dans l'optique de la réalité historico-politique québécoise; notre réalité sera théâtrale, car l'image fadasse ou affadie du père trouve un écho théâtral dans la décennie quatre-vingt. Durant cette période, de jeunes dramaturges québécois proposent une lecture de la problématique filiationnelle sous un angle nouveau, celui de l'homosexualité : naît alors un nouveau théâtre, le théâtre homosexuel, dans lequel l'absence paternelle s'observe désormais à même la sexualité déviante d'une progéniture en manque de père. En général, les représentations paternelles de ce nouveau théâtre ne sont pas différentes de celles d'autrefois : une analyse comparative serait à même de confirmer une parenté entre celles-ci. Comme le passé nous informe du présent, les représentations paternelles de notre patrimoine théâtral contiennent les germes qui annonçaient l'éclosion future d'un théâtre homosexuel. Car selon la psychanalyse, il n'est de source plus fertile qui favorise l'apparition de l'homosexualité que le «mauvais» sol paternel.

Il ressort de la lecture des pièces traitant de l'homosexualité dans les années quatre-vingt une récurrence fondamentale au sujet des relations père-fils : l'absence physique et/ou morale du père biologique y est plus manifeste et tragique que dans le théâtre dit «hétérosexuel», parce que présentée comme une fatalité irrémédiable. Le présent mémoire a pour terrain d'investigation la filiation décrite dans les textes dramatiques homosexuels de la décennie quatre-vingt. Le texte dramatique sera notre source d'étude, plutôt que la représentation théâtrale. Le texte est fixe, immuable, tandis que la représentation est éphémère.

À la lumière des découvertes de Freud et Jung sur la pratique sexuelle et ses répercussions dans la psyché, plusieurs auraient été tentés d'analyser la problématique de la filiation dominée par l'homosexualité du fils à l'aide d'outils empruntés à la psychanalyse freudienne et à la psychologie analytique. Pour notre part, nous avons préféré aborder ce phénomène selon différents thèmes plutôt que de succomber à la tentation d'une lecture psychanalytique. Deux raisons motivent ce choix : malgré l'attrait que ces deux sciences exercent, leurs approches ne peuvent être concurrentes sans que soient apportées des précisions complexes d'ordre théorique qui nous éloignent de notre objet d'analyse, le texte dramatique; chacune de ces sciences du comportement humain a vu plusieurs de ses fondements remis en question par d'autres champs de compétence (médecine, psychiatrie, génétique), de sorte qu'une lecture freudienne ou jungienne n'est pas à l'abri d'une opposition farouche. Pour ces raisons, une approche thématique nous apparaît moins susceptible d'être compromise par des découvertes qui remettent en cause l'utilisation de tel ou tel outil théorique.

Néanmoins, on ne peut rejeter complètement ces deux sciences. C'est pourquoi, dans notre analyse, nous avons cru bon nous inspirer de quelques éléments de la

³ Michèle Lalonde, «Le mythe du père dans la littérature québécoise», *Interprétations*, vol. 3,

psychanalyse freudienne. Sans entrer dans des digressions complexes d'ordre théorique, nous avons choisi de rapporter chacun des termes utilisés dans notre lecture au glossaire psychanalytique se trouvant à la fin du mémoire. D'ailleurs, chacun des termes sera en lettres italiques dans le texte afin que le lecteur puisse se rapporter plus facilement aux définitions du glossaire. À un seul moment de l'analyse nous nous inspirons de la psychanalyse freudienne et de la psychologie analytique de façon concurrente, en ce qui concerne les définitions de l'homosexualité que proposent ces deux disciplines.

Pour la psychanalyse freudienne, l'homosexualité est considérée comme une identification à la mère, suite à l'absence du père. La psychologie analytique (jungienne), quant à elle, décrit ce même phénomène d'une façon différente : selon Guy Corneau,

Jung interprète l'homosexualité comme une identification à l'anima (partie féminine), ce qui expliquerait la tendance de plusieurs homosexuels à cultiver des «manières féminines». [...] Anthony Stevens y voit, pour sa part, une soif inconsciente d'initiation, une recherche du père dur, du père fort, recherche qui se déroule principalement sur le terrain de la sensibilité et de la séduction.⁴

Nous retenons de ces définitions concurrentes une dimension que toutes deux abordent, l'une plus explicitement que l'autre il va sans dire. L'identification à la mère ou à l'anima révèle ce que nous avons déjà exprimé au sujet du père biologique et de son rôle dans la filiation : dans les deux cas, l'identification est synonyme d'absence paternelle, à savoir que pour être active elle doit être précédée d'une absence paternelle. Cette occurrence sera à la base de notre lecture de la filiation dans le théâtre homosexuel.

L'avantage d'une approche thématique réside selon nous dans le fait qu'il nous est permis de solliciter le concours de différents outils d'analyse. Ainsi dans notre analyse nous empruntons des éléments à la sémiologie générale, la sémiologie

janvier-juin 1969, p. 215.

⁴ Guy Corneau, *Pères manquants, fils manqués*, Montréal, Éditions de L'Homme, 1989, p. 68.

théâtrale, la linguistique et la théorie dramatique, ainsi qu'à des textes critiques des œuvres du corpus, de même qu'à des œuvres dramatiques de divers époques et pays. De la sémiologie générale (Guiraud, Mounin) nous empruntons les notions de signe⁵ et d'indice⁶, qui nous permettront d'identifier des occurrences : nous relèverons celles qui, pour nous, sont les plus fécondes. Par exemple, l'absence paternelle sera observée dans l'étude comme l'indice de l'homosexualité, tandis que l'identification à la mère en sera le signe.

La sémiologie théâtrale (Ubersfeld) et la théorie dramatique (Cura, Jansen, Ryngaert) nous apporteront un éclairage sur le texte dramatique, sa structure et son fonctionnement, car les dramaturges du théâtre homosexuel n'hésitent pas à briser certaines formes ou structures pour en proposer de nouvelles, plus complexes, liées directement aux thèmes abordés dans leurs œuvres. La linguistique (Maingueneau) sera à même de révéler des faits de langage qui caractérisent certains personnages; finalement, des études critiques traitant des pièces du corpus et d'autres œuvres dramatiques homosexuelles ou autres serviront à créer un réseau d'occurrences (signes et indices) nous permettant de conforter nos hypothèses de lecture.

Nous profiterons de l'occasion qui nous est offerte pour analyser de près le théâtre homosexuel : ce sera l'objet principal du premier chapitre de ce mémoire. C'est que depuis le début des années quatre-vingt, de nombreux critiques ont proposé des définitions de ce théâtre, qui, selon nous, reposent sur des assises faibles qui réussissent difficilement à convaincre. D'autant plus que le simple fait de traiter de l'homosexualité au théâtre a créé un certain malaise dans le milieu

⁵ Au sens où Pierre Guiraud l'entend, le signe est en sémiologie «un stimulus — c'est-à-dire une substance sensible — dont l'image mentale est associée dans notre esprit à celle d'un autre stimulus qu'il a pour fonction d'évoquer en vue d'une communication.», *La Sémiologie*, Paris, P.U.F., 1971, p. 29.

⁶ «Des analyses remarquables de Buysens, Prieto a extrait une définition scientifique de l'indice : c'est «un fait immédiatement perceptible qui nous fait connaître quelque chose à propos d'un autre [fait] qui ne l'est pas [perceptible] ».», George Mounin, *Introduction à la sémiologie*, Paris, Édition Minuit, 1970, p. 13.

théâtral et critique, malaise qui a eu pour effet de faire dévier le débat vers une polémique sexuelle plutôt que théâtrale. Nous tenterons d'offrir une image concrète et représentative des principaux enjeux concernant l'analyse du phénomène homosexuel sur les scènes québécoises. L'analyse des structures théâtrales qui ressortiront dans ce chapitre sera mise à profit tout au long de notre analyse de la filiation.

Devant le nombre impressionnant de pièces de la décennie quatre-vingt traitant directement ou indirectement de l'homosexualité (près de 120), nous avons dû faire une sélection de pièces représentatives afin de réduire considérablement ce nombre. Deux critères de sélection ont été retenus : la qualité et la richesse du texte dramatique, et une thématique homosexuelle explicite, qui participe activement au ressort dramatique. Les pièces retenues sont les suivantes : *Les Feluettes ou la répétition d'un drame romantique* de Michel Marc Bouchard⁷; *Provincetown Playhouse* de Normand Charette⁸; *Being at Home with Claude* de René-Daniel Dubois⁹; *Fugues pour un cheval et un piano* d'Hervé Dupuis.¹⁰ Il demeure une pièce qu'il nous fut difficile d'exclure, et ce même si elle ne répond pas à un des critères de sélection, celui de la thématique homosexuelle. Nous ajoutons à notre corpus la pièce *Le Printemps, monsieur Deslauriers* de Dubois¹¹, en partie à cause de la relation qu'entretiennent le personnage Père et son petit-fils François.

Ce que nous entendons par une filiation dominée par l'homosexualité du fils s'inspire des observations d'Hélène Richard dans l'analyse qu'elle fait du théâtre gai (homosexuel) québécois et de la problématique parents-enfant :

⁷ Michel Marc Bouchard, *Les Feluettes ou la répétition d'un drame romantique*, Montréal, Leméac, coll. «Théâtre», 1987, n° 168, 124 p.

⁸ Charette, Normand, *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, Montréal, Leméac, coll. «Théâtre», 1981, n° 105, 132 p.

⁹ René-Daniel Dubois, *Being at Home with Claude*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre », 1986, n° 150, 125 p.

¹⁰ Hervé Dupuis, *Fugues pour un cheval et un piano*, Montréal, VLB éditeur, 1988, 105 p.

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

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

Si des frustrations marquées ou soutenues jalonnent la relation mère-enfant, ce dernier se tournera plus avidement que d'autres vers son père dans l'espoir d'en faire une meilleure mère. Cependant, si les traumatismes et les frustrations prévalent aussi sur les apports narcissiques dans cette deuxième relation, la tentative faite par l'enfant d'idéaliser son père échouera. Ne pouvant projeter son narcissisme sur lui, il l'investira de façon sensuelle et agressive, mais ces investissements ne seront pas porteurs de son idéal-du-moi et l'enfant aura peine, ensuite, à s'investir lui-même suffisamment pour faire les efforts sublimatoires nécessaires pour se développer et devenir un adulte comme son père. Autrement dit, son narcissisme secondaire, concernant l'idéal-du-moi, sera déficitaire, orphelin d'un mode paternel intériorisé.¹²

L'absence du père biologique étant manifeste et généralisée dans le théâtre homosexuel, au point qu'elle ait des répercussions dans la cellule familiale, il n'est donc pas surprenant que le fils s'identifie plus amplement à la mère qu'au

¹¹ René-Daniel Dubois, *Le Printemps, monsieur Deslauriers*, Montréal, Guérin Littérature, coll. «Tragédies et Quêtes», 1987, 125 p.

père. Une telle absence du père biologique n'a pas pour unique répercussion l'homosexualité du fils, comme le laissent sous-entendre Freud et Jung, mais aussi un manque ontologique profond qui pervertit son amour-propre, ses origines familiales et sociales.

L'absence paternelle ne signifie pas uniquement une absence physique mais aussi une absence morale. On peut parler de négligence et d'irresponsabilité du père dans son rôle dans la cellule familiale ou d'excès autoritaire synonymes de tyrannie et despotisme. Inévitablement, cette absence morale a tôt fait d'avoir des répercussions sur le fils comme le souligne Richard : elle peut être à la source de nombreux conflits dans la filiation. Il nous faudra donc être attentif aux gestes et attitudes démontrant l'insatisfaction du fils homosexuel envers le père biologique ou des individus qui partagent certains de ses attributs. Certains de ces gestes et attitudes auront une portée symbolique dont nous devons tenir compte. Ils pourront représenter un meurtre du père au niveau symbolique, notion que Freud a décrite dans *Totem et tabou* et dont nous trouverons plusieurs traces dans l'analyse.

Selon Freud, la civilisation serait née d'un parricide. Il lui a fallu pour expliquer sa théorie inventer une scène primitive dont le modèle aurait été répété de génération en génération soit de façon effective — le meurtre du père — ou symbolique : « Un jour, les fils chassés se sont réunis, ont tué et mangé le père, ce qui mit fin à l'existence de la horde paternelle.»¹³ Le parricide aurait engendré des remords culpabilisants à l'origine des lois et valeurs qui régissent les cultures et sociétés. Nous verrons que ce modèle a un écho certain dans le théâtre homosexuel : il nous servira à décrire les relations père-fils lorsque celles-ci convergent vers une impasse.

¹² Hélène Richard, «Le théâtre gai québécois : conjoncture sociale et sentiment de filiation», *Cahiers de théâtre Jeu*, 1990, n° 54, p. 20.

¹³ Sigmund Freud, *Totem et tabou*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1965, p. 212.

À la lumière des observations de Richard, qui recourent celles de Freud, nous ferons notre analyse selon deux grands thèmes, un pour chacun des pôles (père et fils), qui transcendent la filiation homosexuelle : l'autorité paternelle et la blessure narcissique dont souffre le fils. Il nous apparaît nécessaire d'observer les relations père-fils sous l'angle de l'autorité paternelle, thème dominant et incontournable, qui chapeaute notre lecture, puisque le père peut punir ou non son fils, tout comme il peut le faire avec les autres membres de la cellule familiale qu'il domine : il est le centre de la famille, le pilier sur lequel repose l'édifice familial. Nous suivrons donc les marques observables laissées çà et là par l'autorité paternelle. Nous opposons au thème de l'autorité pour le père celui de la blessure narcissique pour le fils. Hélène Richard résume ainsi la forte connotation narcissique de l'homosexualité :

L'homosexuel, c'est quelqu'un qui n'a pas pu intérioriser l'image paternelle. Il ne l'a pas en dedans de lui, donc il a besoin de l'avoir physiquement avec lui. Et les amours homosexuelles ont ceci de particulier que tu sais comment l'autre jouit parce que, physiquement, il est pareil à toi, tandis que l'hétérosexuel ne peut qu'imaginer, sans être sûr. Il y a donc une histoire de double, sauf qu'à un moment donné, si l'autre est trop double, s'il est trop pareil à toi, tu ne sais plus qui tu es — et là je pense au roman *Les Météores* de Michel Tournier. Il te faut tuer le double, pour être sûr que tu es unique, que tu existes... Sinon, tu te perds dans l'autre.¹⁴

Le personnage homosexuel ne souffre pas de ne pas être l'autre, mais bien d'être ce qu'il est, tout comme il souffre de l'absence du père. Non seulement cette blessure affecte-t-elle l'estime qu'ont d'eux-mêmes les personnages homosexuels, mais elle affecte aussi leurs relations avec l'amant : dans les pièces à l'étude, plusieurs personnages tuent l'amant de façon à « mieux » vivre leur singularité. Aussi, leur homosexualité les oblige à vivre en marge d'une société qui alimente envers eux des préjugés observables dans la *vox populi*; les personnages homosexuels ont été bannis, ostracisés, ils clament leur marginalité, mais ressentent le besoin d'être reconnus par la société, comme si cette

¹⁴ Hélène Richard, dans le « Séminaire : 1ère séance », *Cahiers de théâtre Jeu*, 1990, n° 54, p. 46-47.

reconnaissance était, avec la recherche du père, une étape vers un avenir plus serein, meilleur que leur présent.

Ces deux thèmes (l'autorité et la blessure narcissique) semblent *a priori* contradictoires. Pourtant, ils décrivent le cadre dans lequel se déroule la filiation dans le théâtre homosexuel : le père est celui qui punit, qui fait respecter l'ordre, il est un être autoritaire, mais c'est aussi un être qui, par son absence ou sa sur-présence, ne réussit pas à proposer au fils une image satisfaisante à laquelle il puisse s'identifier. Ce manque de fondation et d'estime de soi, qui est le propre de l'homosexualité selon Richard, et son hypothétique résolution doivent être considérés dans la perspective de Stevens qui, quant à lui, décrit l'homosexualité comme étant une recherche du père. Notre analyse tente de démontrer que les personnages homosexuels cherchent ailleurs que dans la filiation biologique et les amours homosexuelles le «père perdu», et que seul le «père retrouvé» est à même de leur offrir la possibilité d'une restauration narcissique (estime de soi et besoin de reconnaissance), à un niveau symbolique, qui rejette le sacrifice de l'autre.

Chercher ailleurs que dans la filiation biologique le «père perdu» afin de se construire un avenir meilleur peut paraître une hypothèse incongrue, invérifiable et vouée à l'échec. Nous croyons que l'image paternelle dont parle Richard, image que le fils homosexuel n'a pas pu intérioriser, est double parce qu'elle est à la base même de la structure autoritaire sociale. Il est intéressant de voir dans les sociétés représentées dans le corpus des sociétés patriarcales, c'est-à-dire des sociétés où le «père» tient une position autoritaire dominante et essentielle, et où les lois, règles ou prohibitions lui sont subordonnées. Au delà de l'image du père dominant la cellule familiale, une autre image du père est offerte au fils homosexuel, image qui s'observe dans les institutions sociales (système juridique, sécurité civile) et religieuses (l'Église, le Père Tout-Puissant), et à laquelle nous accorderons une attention particulière.

Ainsi, il appert que les relations père-fils dans le théâtre homosexuel doivent être envisagées sous trois formes ou sous-groupes différents : la filiation biologique, la filiation substitutive et la filiation spirituelle. Le deuxième chapitre du présent mémoire s'intéresse à la filiation biologique, au sein de laquelle seront observés les éléments de tension — autorité et blessure narcissique — entre les deux pôles biologiques, le père et le fils. À cet égard, la définition de l'homosexualité que nous propose la psychanalyse freudienne servira à décrire les conséquences qu'engendre l'absence paternelle.

Le troisième chapitre a, quant à lui, pour point de départ la recherche paternelle décrite par Stevens, recherche à laquelle nous rattachons les deux autres filiations, la filiation substitutive et la filiation spirituelle. Pour ce qui est de la première, elle a pour terrain l'environnement familial et social des personnages homosexuels, environnement dans lequel ils pourront, dans une certaine mesure, combler l'absence paternelle qui les afflige en s'identifiant à des personnages qui incarnent des attributs du père.

Le quatrième chapitre s'intéresse à la filiation spirituelle : nous étudions les liens et relations qu'entretiennent entre eux les personnages homosexuels et les représentants « autoritaires » d'un savoir, d'une connaissance et d'une sagesse reconnus, que nous appellerons pères spirituels. Qui plus est, plusieurs indices recueillis dans l'analyse démontreront que les dramaturges qui sont homosexuels — c'est le cas de la plupart des auteurs du corpus — vivent, à divers degrés, les angoisses des personnages qu'ils mettent en scène. Si les dramaturges homosexuels entrent ici en jeu et n'ont pu faire l'objet d'une analyse poussée au même titre que les personnages homosexuels, il nous faut en cela évoquer le manque d'éléments biographiques les concernant. Néanmoins, à ce stade de l'analyse, les indices concernant les dramaturges homosexuels — que nous

mettrons en lumière — nous apparaîtront assez solides et rigoureux pour conforter une telle hypothèse.

C'est ce que nous démontrerons pour ce qui est des liens qu'ils entretiennent avec des pères spirituels. Les dramaturges homosexuels font souvent référence à d'autres auteurs ou à des mythes de la culture homosexuelle auxquels ils semblent fortement s'identifier, au point d'en laisser, dans leurs œuvres, une trace ou une empreinte. Ceci nous laisse croire que ce phénomène, dans le cas présent, origine non seulement d'une pratique littéraire répandue¹⁵, mais se veut aussi l'indice d'une filiation à un niveau symbolique. Dès lors, nous introduisons dans cette partie de l'analyse le terme «sujet homosexuel» pour décrire les personnages et les dramaturges homosexuels.

Nous croyons qu'une seule des trois filiations que nous décrirons offre aux sujets homosexuels un moyen de résorber leur crise identitaire et paternelle : il s'agit, selon nous, de la filiation spirituelle. Nous démontrerons que ce moyen de résorber cette crise leur permet d'expérimenter la paternité à un niveau symbolique, eux qui, par leur orientation sexuelle, se refusent à la paternité biologique. Car le vide qui les afflige est similaire à celui que ressent Tit-Coq, qui voit son désir de paternité rendu impossible à cause de sa condition de bâtard. Ce moyen a pour nom la sublimation artistique, que nous empruntons à Gérard Mendel. Voyons ce qu'il en dit :

À un sujet présentant de fortes fixations maternelles et ne pouvant, pour une raison ou pour une autre, s'identifier de manière satisfaisante au père de la lignée naturelle, elle permet l'identification à des «pères spirituels», maîtres admirés. Inspiration liée aux imagos maternelles, élaboration de l'œuvre possible grâce à ces identifications de type paternel, participent toutes deux aux processus de *sublimation*. La réussite de ce processus est plus ou moins complète selon le terrain sur lequel il se produit.¹⁶

¹⁵ Nous aurons ici recours à *Palimpsestes* de Gérard Genette pour illustrer notre propos.

Une analyse de l'homosexualité, au théâtre, basée sur le rôle du père biologique (et la filiation) ne se veut pas à l'abri de critiques, et ce avant même qu'elle eut tiré ses conclusions. Certains, comme Alexandre Lazaridès, croient que le père (et la filiation) ne représente pas une piste féconde pour l'analyse du théâtre homosexuel:

Quant à la théorie qui veut que l'absence historique du père québécois soit une clé, voire la clé, elle semble susciter des objections de fonds, 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.¹⁷

Cette citation d'Alexandre Lazaridès sert en quelque sorte d'avertissement à tous ceux et celles qui seraient tentés de défendre une analyse «paternalisante» du théâtre homosexuel. Au delà de l'avertissement, il y a les faits : selon lui, l'absence «historique» du père n'aurait pas eu de conséquences spectaculaires, donc, cette piste d'analyse n'assure en rien une bonne synthèse du phénomène. Ceci convient à ceux qui font une lecture sociologique du théâtre, lecture qu'ils transcrivent dans une interprétation de la réalité du lecteur-spectateur. Pour ces critiques, étudier le théâtre homosexuel sous l'angle de la paternité met l'analyse en porte-à-faux.

Dès lors qu'une analyse s'intéresse aux représentations d'un personnage, à savoir le père, et, par conséquent, de sa progéniture, et qu'elle modèle son

¹⁶ Gérard Mendel, *La Révolte contre le père : une introduction à la sociopsychanalyse*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1968, p. 86.

¹⁷ Alexandre Lazaridès, «Vision carnavalesque et théâtre gai», *Cahiers de Théâtre Jeu*, 1990, n° 54, p. 90.

argumentation selon une perspective théâtrale historique¹⁸ et non sociale, l'argument de Lazaridès a peine à convaincre; se dessine alors une trajectoire qui contourne l'avertissement – la prohibition – pour mieux le dénoncer, et explore le théâtre homosexuel sous un angle prometteur.

¹⁸ Dans l'ensemble du théâtre québécois, l'ambivalence du rôle paternel (généralement associée à son absence) est systématique.

Chapitre 1

Qu'est-ce que le théâtre homosexuel ?

Début des années quatre-vingt : trois jeunes dramaturges s'attirent la faveur et du public et de la critique théâtrale. La décennie en est à son premier contact avec ce trio que déjà elle en est marquée. Inconnus jusque-là, Michel Marc Bouchard, Normand Charette et René-Daniel Dubois deviennent les phares du théâtre québécois des années quatre-vingt. Naît aussi avec eux un genre théâtral dont les enjeux restent encore aujourd'hui équivoques : le théâtre homosexuel. À la fin de la décennie, on compte plus d'une centaine de pièces québécoises traitant de près ou de loin de l'homosexualité.¹⁹

De 1980 à 1990, l'homosexualité sort de sa marginalité sociale pour se placer au centre de l'activité théâtrale; elle revendique une scène où elle pourra enfin se libérer, s'épanouir, s'affranchir. Les critiques ont suivi de près les manifestations théâtrales de l'homosexualité, chacun y allant d'une lecture différente de ce «phénomène». Prenons à titre d'exemple la seule publication théâtrale spécialisée qui consacra son numéro 54 (en 1990) au phénomène homosexuel, les *Cahiers de théâtre Jeu*. Dans ce numéro intitulé «Théâtre et homosexualité», de nombreuses remarques concernant le tabou de l'homosexualité ont placé la critique dans une position moralement inconfortable que l'on peut ressentir à la lecture de certains articles et commentaires.

Claude Jasmin, dans son article intitulé «Le ghetto homosexuel», accuse les créateurs homosexuels de se complaire dans un narcissisme adolescent²⁰; Robert Wallace accorde une critique favorable²¹ aux représentations «homosexuelles» en

¹⁹ Voir la théâtrographie préparée par Stéphane Lépine et Pierre Lavoie, parue dans *Cahiers de théâtre Jeu*, 1990, n° 54, p. 127-134.

²⁰ Claude Jasmin dans *La Presse* du 30 septembre 1987.

²¹ Robert Wallace, «Homo création : pour une poétique du théâtre gai», *Cahiers de théâtre Jeu*, 1990, n° 54, p. 24-42.

prenant soin d'afficher publiquement qu'il est lui-même homosexuel. Les réactions sont vives, les attaques en règle s'organisent; pour la communauté homosexuelle, c'est la victoire après des décennies de répression, pour l'autre, l'hétérosexuelle, c'est le malaise. À la fin des années quatre-vingt, soit dix ans après la naissance du théâtre homosexuel, la critique est marquée par un clivage sexuel malencontreux qui a transformé un phénomène théâtral en une polémique homosexuelle. Depuis lors, peu d'études ou d'articles spécialisés accordent à ce phénomène une attention particulière. Ce peu d'intérêt critique confine l'un des plus importants thèmes théâtraux de la dernière décennie dans une sorte de silence obligé; néanmoins, la critique et les praticiens le désignent encore aujourd'hui sous le terme théâtre homosexuel.²² Pourtant, le sens sous-entendu *a priori* dans ce terme ainsi que les quelques formules connues qui le définissent demeurent, encore aujourd'hui, flous et incertains.²³

Dans un article intitulé «Vision carnavalesque et théâtre gai», Alexandre Lazaridès dégage une structure spécifique aux représentations homosexuelles, sans pour autant définir le terme «théâtre gai»: «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 un jeu de miroirs, où l'Autre n'est qu'un moi déguisé.»²⁴ Cette observation porte à confusion dans la mesure où «travestissement» est synonyme d'homosexualité. Hélène Richard, professeur de psychologie à l'U.Q.A.M., entrevoit dans les représentations théâtrales homosexuelles une restauration narcissique qui se fait par le sacrifice de l'Autre, le narcissisme étant, d'après la psychanalyse, l'estime de soi et le sentiment d'avoir une identité. Finalement, Jane Moss, dans un article consacré à certaines œuvres de Bouchard, Charette et Dubois, considère l'érotisation du corps

²² Quelquefois sous le terme *théâtre gai*: dans ce chapitre comme dans tout le mémoire, le terme «homosexuel» est considéré dans la seule optique de l'homosexualité masculine.

²³ S'agit-il d'une «théâtralisation» de l'expérience homosexuelle ou d'une «homosexualisation» de l'expérience théâtrale?

²⁴ Alexandre Lazaridès, «Visions carnavalesques et théâtre gai», *Cahiers de théâtre jeu*, 1990, no 54, p. 54.

masculin comme trait distinctif du théâtre homosexuel : «Gay theater, see it in terms of a homosexual cultural tradition, to recognize his eroticization of the male body.»²⁵

Voilà le cadre dans lequel se présente le théâtre homosexuel : la compréhension de ce phénomène mérite certainement d'être approfondie. Ce chapitre porte sur l'identification d'assises théâtrales récurrentes qui nous permettront de définir avec plus de rigueur le théâtre homosexuel. La définition qui sera proposée en fin de parcours s'inspire des textes dramatiques du corpus «homosexuel» et des définitions ci-haut présentées.

1.0. La théâtralisation de l'homosexualité

Curieusement, j'ai toujours eu l'impression que les éloges du public et de la critique s'attachaient à gommer la particularité sexuelle des amours représentées. On disait : «Il s'agit de l'amour avec un grand A. Au fond c'est la même chose chez les homos et chez les hétéros». Si l'on excepte la dimension sociale, la pression de la «normalité», le désir de brandir sa particularité, je ne crois pas avoir jamais vu une seule pièce véritablement homosexuelle, c'est-à-dire qui, par un jeu de théâtre, me fasse entrer dans la différence essentielle qu'il y aurait pour l'amour à être fait comme ceci ou comme cela, avec un tel ou avec une telle.²⁶

Cette observation de Jean-Pierre Ronfard se veut une mise en garde à tous ceux et celles qui s'intéressent aux soi-disant représentations théâtrales homosexuelles; car pour Ronfard, les pièces véritablement homosexuelles n'existeraient pas principalement parce que, depuis toujours, aucune pièce «homosexuelle» ne fait entrer le spectateur dans la «différence essentielle». Ce «théâtre» de la marginalité sexuelle n'en serait pas un. Pour Ronfard, il ne s'agit que d'un laboratoire théâtral expérimentant le «potentiel» homosexuel afin d'y découvrir une véritable «cinétique».

²⁵ Jane Moss, «Sexual Games: Hypertheatricality and Homosexuality in recent Quebec Plays», *The American Review of Canadian Studies*, automne 1987, vol. 17, n° 3, p. 287.

²⁶ Jean-Pierre Ronfard, «En contrepoint», *Cahiers de théâtre Jeu*, 1990, n° 54, p.124.

En posant le problème de l'existence de pièces proprement homosexuelles, Ronfard remet en cause l'existence de ce que la critique a décrit, presque à l'unisson, comme le théâtre homosexuel. Il articule sa réflexion sur deux pôles distincts : la «différence sexuelle» et les jeux de théâtre. Il va de soi que le premier pôle est à la remorque du deuxième : comment la «différence sexuelle» peut-elle prendre forme sur scène ou dans un texte dramatique sans faire partie d'un jeu de théâtre, sans à tout le moins en solliciter le concours? Contrairement à celle de certains commentateurs, la position critique de Ronfard se base principalement sur des assises théâtrales : tout théâtre, de quelque type qu'il soit, devrait se définir par la pratique, par le recours aux outils théâtraux qui soutiennent un message – dans le cas qui nous intéresse, celui de la «différence sexuelle». Inspiré de l'approche ronfardienne, nous nous intéresserons d'abord aux jeux de théâtre, au médium, et non au message homosexuel en tant que tel. Il nous faut dégager les éléments qui donnent forme dans l'acte théâtral à l'expression de la «différence sexuelle» pour que notre définition soit crédible.

1.1. L'organisation spatio-temporelle : la tribune de la différence

Au théâtre, le lieu où se déroule l'action constitue un élément fondamental qui indique au lecteur-spectateur le contexte physique, et l'informe du contexte social et historique dans lequel se déroulent les dialogues et les actions. Cette partie de l'analyse tend à démontrer que dans le théâtre homosexuel, la diégèse, soumise à l'ici-maintenant (l'espace et le temps de la représentation), qui «parle le plus souvent d'un *ailleurs-autrefois* (c'est l'espace et le temps de la fiction)»²⁷, est construite selon des structures souples qui offrent aux personnages homosexuels la possibilité ludique d'ériger une tribune où leur différence sexuelle pourra être énoncée. En quelque sorte, ils modifient la grammaire de la représentation pour

²⁷ Jean-Marie Ryngaert, *Lire le Théâtre Contemporain*, Paris, Dunod, 1993, p. 82.

mieux introduire une syntaxe qui leur est spécifique, que nous commenterons lorsqu'il sera question de l'expression homosexuelle.

La majorité des pièces qui traitent de l'homosexualité se déroulent exclusivement dans un espace restreint. Cette organisation spatiale initiale instaure un climat d'intimité très hermétique qui protège les personnages homosexuels de la menace que représente la société décrite dans l'ailleurs-autrefois. On pourrait même dire de cette société menaçante qu'elle est l'instigatrice de l'espace restreint, si l'on considère les antagonismes moraux qui l'opposent aux personnages homosexuels: la société «ghettoïse» généralement ceux qui représentent une menace à sa conservation. Ainsi, l'expression de la «différence sexuelle» prend forme à l'intérieur d'une tribune intime et n'aura pas d'écho dans la société. Marginalisée par une société répressive qui impose le cadre initial, il est normal que l'expression de la «différence sexuelle» de la part d'un personnage homosexuel, dans sa diffusion, se bute au cadre initial, ne puisse s'en défaire et ne soit pas entendue par un vaste auditoire — c'est ce que nous appellerons la diffusion minimale. Toutefois, même si la société «homophobe» restreint considérablement la diffusion de l'expression de la différence, elle n'exerce, en contrepartie, aucun contrôle sur les formes qu'elle peut prendre.

Ce contrôle de la forme est crucial pour les personnages homosexuels. Dans certaines pièces, ils élaborent une organisation spatio-temporelle «négative» selon la sémiologie théâtrale, parce qu'elle rejette le cadre théâtral établi qui marginalise leur expression²⁸ : c'est la scène fantasmée. Cette réorganisation de l'espace et de la temporalité engage le théâtre homosexuel dans les voies de la métathéâtralité²⁹ : en effet, les personnages homosexuels peuvent ainsi «se

²⁸ Selon Josette Féral, dans son article «La théâtralité : recherche sur la spécificité du langage théâtral», paru dans *Poétique* 75, en septembre 1988, il s'agirait de l'en-dehors de l'en-dehors proposé par la fiction.

²⁹ «*Métathéâtre* désigne également non un type ou un sens de pièce, mais une propriété fondamentale de toute communication théâtrale. L'«opération méta» du théâtre consiste à prendre la scène et tout ce qui la constitue — l'acteur, le décor, le texte — comme des objets *métacritiques*, c'est à dire affublés d'un signe démonstratif et *dénégatif* (« ce n'est pas un objet,

permettre de voir fonctionner les lois qui les régissent sans y être soumis, puisqu'elles sont expressément niées dans leur réalité contraignante»³⁰, terme qui fait écho, dans la diégèse, à ce que nous avons désigné comme étant la répression sociale condamnant l'homosexualité. Ce phénomène métathéâtral, la mise en abyme (Ubersfeld parle de dénégation théâtrale), s'active depuis fort longtemps dans les représentations théâtrales :

À l'intérieur de l'espace scénique se construit, comme déjà dans Shakespeare, voire dans le théâtre grec, une zone privilégiée où le théâtre se dit comme tel (tréteau, chanson, chœur, adresse au spectateur). On sait après Freud que lorsqu'on rêve qu'on rêve, le rêve intérieur au rêve dit la vérité. Par une double dénégation, le rêve d'un rêve, c'est le vrai. De même le «théâtre dans le théâtre» dit non le réel, mais le vrai (le positif), changeant le signe de l'illusion (le négatif) et dénonçant (encore le négatif) celle-ci dans tout le contexte scénique qui l'entoure.³¹

À partir de cette description il nous est permis de considérer la mise en abyme dans le théâtre homosexuel comme une tribune révélant le «vrai» (la vérité) refoulé par l'oppression de la «réalité contraignante»; donc, un «jeu de théâtre» qui offre aux tenants de la différence sexuelle l'opportunité de se manifester directement. Cependant, une telle réussite doit être mise dans sa juste perspective : les choix formels dont jouissent les personnages homosexuels ne peuvent prétendre échapper à la diffusion minimale, puisque le «vrai» (la différence sexuelle) n'est mis à jour qu'à l'intérieur du cadre théâtral établi initialement par la société représentée dans l'ailleurs-autrefois. Ainsi, l'élaboration d'une scène fantasmée ne réussit pas à atteindre l'objectif escompté; qui plus est, elle s'avère une marginalisation de la marginalité sexuelle.

mais une signification de l'objet »). De même que le langage poétique ou l'objet distancié se désigne comme procédé artistique, le théâtre se désigne comme monde *déjà contaminé* par l'illusion.», Luis Cura, «Théâtralité et métathéâtralité dans le théâtre québécois contemporain 1980-1990», Montréal, Université de Montréal, Mémoire de Maîtrise, 1991, p. 247.

³⁰ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions Sociales, 1978, p. 47.

³¹ *Ibid*, p. 52.

Voyons de quelle manière ce contrôle de la forme de l'expression homosexuelle s'illustre lorsqu'il emprunte les voies de la métathéâtralité, entre autres, par une mise en abyme comme dans la pièce *Provincetown Playhouse*. D'entrée de jeu, l'organisation spatio-temporelle de la pièce est double : l'action se déroule dans la chambre d'une clinique de Chicago en 1938; pourtant l'auteur précise plus tard dans l'exposition que «la pièce³² se passe dans la tête de Charles Charles 38»³³, et que «dans cette tête, le décor représente la mer un soir de pleine lune».³⁴ L'organisation spatio-temporelle initiale annonce une structure dramatique complexe : la pièce *Provincetown Playhouse* se déroule dans la chambre d'une clinique psychiatrique de Chicago, à l'intérieur de laquelle est mise en scène dans la tête de Charles Charles 38, la pièce qu'il joua 19 ans plus tôt.

La pièce dans la pièce initiale constitue la tribune par quoi le «vrai» sera révélé. De même, la réactualisation des événements entourant la création de la pièce dans la pièce révèle le «mensonge» sur lequel s'appuie la folie de Charles Charles 38 : il y a 19 ans, Charles Charles 38, alors Charles Charles 19, a plaidé la folie lors de son procès pour meurtre non pas parce qu'il était incapable, contrairement à Alvan et Winslow, de se rappeler – le soir de la représentation du «Théâtre de l'immolation de la beauté»³⁵ – ce qu'il faisait au moment du meurtre de Frank Anshutz, un enfant de cinq ans, mais bien parce que l'idée que Winslow puisse s'abandonner dans les bras d'un autre homme lui était insupportable :

Winslow. Et puis Alvan. Tous les deux. Dans la chambre. Ils faisaient que dormir... dans le silence, ma foi ils souriaient... une tendresse qui m'a fait plus mal que si j'avais vu autre chose... et moi qui croyais... qui croyais que Winslow...³⁶

La pièce dans la pièce confirme l'homosexualité des personnages ainsi que l'homophobie de la société représentée dans l'ailleurs-autrefois : Charles Charles

³² Qui se joue en 1919.

³³ *Provincetown*, p. 24.

³⁴ *Ibid*, p. 24.

³⁵ C'est le nom que nous donnerons à la pièce de Charles Charles.

³⁶ *Provincetown*, p.109.

19 a sans doute plaidé la folie de peur d'avoir à révéler publiquement son orientation sexuelle et d'ainsi assumer l'entière responsabilité du crime. Dès lors, l'homosexualité, selon l'opinion publique, serait perçue comme une maladie, une menace et un comportement qui irrémédiablement conduit celui qui en «souffre» à commettre des crimes atroces.

Dans plusieurs pièces homosexuelles, l'ordre de grandeur du cadre initial (l'ailleurs-autrefois) est proportionnel à la répression sociale dont sont victimes les personnages homosexuels : plus la société est homophobe, plus le cadre initial sera clos, hermétique, contraignant. Ainsi dans *Provincetown Playhouse*, la société homophobe américaine du début du XX^e siècle impose, d'une certaine manière, à Charles Charles l'asile psychiatrique comme cadre initial. Ce n'est que par sa folie que Charles Charles 38 parvient à définir, parallèlement à l'asile, une scène fantasmée qui, toutefois, n'influencera pas les conditions de diffusion du «vrai» : son univers mental d'où il évoquera, pour lui-même, les personnages et événements de 1919.

Nous dégageons une corrélation entre les espaces clos généralement imposés par la société répressive et le désir du personnage homosexuel d'exprimer sa différence sexuelle par une fuite hors cadre, c'est-à-dire à l'intérieur d'une scène fantasmée : il transforme artificiellement les limites imposées par le cadre initial dans l'évocation d'une métadiégèse soumise à une organisation spatio-temporelle distincte qui, comme nous l'avons démontré, n'en demeure pas moins dépendante du cadre initial. La fuite hors cadre étant souvent le fruit d'une *intériorisation*, elle permet d'échapper momentanément à la réalité contraignante en recontextualisant «positivement» l'expression du personnage.

L'élaboration d'une scène fantasmée ne se fait pas exclusivement par le métathéâtral; il est possible de recourir à l'anamnèse³⁷, comme le fait le personnage d'Yves dans *Being at home with Claude*, et d'obtenir un résultat similaire à la mise en abyme. Comme la structure «interrogative» de la pièce de Dubois vise à reconstituer les événements entourant le meurtre de Claude, l'anamnèse constitue, par la compression d'événements du passé, une réactualisation de la scène meurtrière où sera évoquée la «différence sexuelle». Sans pour autant définir de nouvelles limites au cadre établi (le bureau du juge Delorme), Yves interpelle d'autres espaces : l'appartement de Claude, le sien, la «montagne», le Carré St-Louis, etc. Ce n'est qu'au moment où l'interrogatoire se transporte dans l'appartement de Claude, lieu où la différence sexuelle est vécue et où le meurtre a été commis, qu'Yves se fait plus loquace quant à l'amour qu'il éprouve pour Claude.

L'analyse de la scène fantasmée définit l'expression homosexuelle (l'énonciation de la différence sexuelle) comme étant un discours marginalisé ne pouvant être révélé que par une «mise en abyme» discursive. La pièce *Les Feluettes ou la répétition d'un drame romantique* illustre clairement l'importance pour la diffusion de l'expression homosexuelle de la scène fantasmée dans le théâtre homosexuel. Dans le titre de cette pièce, l'apposition «la répétition d'un drame romantique» qualifie le terme «feluette» et établit une corrélation jusque-là insoupçonnée entre la diffusion (la scène fantasmée : le Roberval de 1912 où s'est jouée la pièce de Gabriele D'Annunzio) et le message (la différence sexuelle : le «feluette»). Cette corrélation met en relief la nécessité, voire l'obligation pour le personnage homosexuel de se mettre en scène, de rejouer, fut-ce pour lui-même ou pour d'autres, un épisode charnière de sa vie qui devient une tribune à partir de

³⁷ La psychanalyse nous offre une explication de l'anamnèse qui aide notre compréhension de ce phénomène, au théâtre. L'anamnèse est le début d'un travail psychologique : il s'agit des premiers pas vers l'inconscient du «patient», du personnage. Le personnage se raconte dans une sorte d'examen de ses contenus conscients. Voir Pierre Daco, *Les Triomphes de la psychanalyse : du traitement psychologique à l'équilibre de la personnalité*, Verviers, Éditions Gérard, 1965, p. 97-98.

laquelle un message – le témoignage de la différence sexuelle – répréhensible socialement sera diffusé.

Dans *Provincetown Playhouse*, la répétition du «Théâtre de l'immolation de la beauté» a pour dessein de révéler la véritable motivation de Charles Charles 19, à savoir une restauration narcissique s'activant par le sacrifice de l'Autre (des autres), observée par Hélène Richard. Dans *Being at home with Claude*, Yves est soumis à l'interrogatoire de l'Inspecteur. Par l'entremise de ses «états d'âme», il est confronté à la réactualisation de son crime, et ce jusqu'à ce qu'il en avoue le mobile: se fondre dans l'autre, s'approprier l'autre afin de vivre, en le tuant, une «totalité». Benoît, dans *Fugues pour un cheval et un piano*, en refusant les plans de son fils Michel, réactive les sentiments ressentis par chacun des membres de la famille lors de son divorce : le lien qui l'unit avec son fils l'empêche de l'aimer comme il le veut. Afin de satisfaire ce désir troublant, il tente de se désunir de son fils en le (se) tuant symboliquement pour qu'ils puissent enfin devenir amants : ce n'est qu'en perdant son identité de père, aux yeux de son fils, et en lui demandant d'en faire le sacrifice qu'il pourra l'aimer sans scrupules.

2.0. L'expression homosexuelle : le théâtre de la contre-nature

Si l'intériorisation du discours masculin constitue un caractère spécifique au théâtre des années quatre-vingt, elle n'a pu que se faire par l'évacuation presque totale de la diégèse d'un élément cher à la dramaturgie québécoise, la famille : elle s'illustre généralement par la prédominance du masculin, laissant ainsi peu de place pour la femme et la mère — à l'exception des *Muses orphelines* de Bouchard. Toutefois, le père est lui aussi mis de côté : pour ce qui est de notre étude, nous lui accorderons une attention particulière dans le chapitre suivant. Pour ce qui est de la femme et de la mère, il est très rare qu'elles soient présentées positivement dans ces pièces: on leur réserve un rôle secondaire, accessoire, on les interpelle par allusion comme dans *Les Feluettes*, où la

comtesse n'existe que par le travestissement (elle est un homme déguisé jouant une femme), de sorte que le théâtre homosexuel ne fait pas qu'exprimer, selon une formule empruntée à Bouchard, une contre-nature sexuelle, il se distingue aussi du théâtre québécois en laissant peu de place à la femme, à la mère (et au père), et à la famille.

Si dans le théâtre homosexuel le masculin est souvent le sujet d'une quête incessante de «vrai» artificiel, le «féminin», quant à lui, identifie dans ce stratagème le mensonge structurant : dans *Les Feluettes*, le prisonnier jouant Lydie-Anne découvre, dans la lettre de Vallier faussement adressée à son père, l'amour qu'il éprouve pour Simon; la travailleuse sociale de *La Contre-nature de Chryssippe Tanguay, écologiste* (Bouchard), quant à elle, établit à la toute fin de la pièce la frontière entre la fiction et la réalité, au grand désarroi de Chryssippe; comme si le «féminin», courroucé, prenait une revanche en dénonçant l'immoralité d'une «féminisation» du masculin.

En mettant de côté les personnages féminins, le théâtre homosexuel s'institue comme théâtre d'hommes, un théâtre, d'un point de vue psychanalytique, de femmes masculinisées, qui répond historiquement à son prédécesseur théâtral, le Théâtre des Femmes. Pour cela, voyons ce qu'écrit Michèle Barette à propos du mouvement théâtral amorcé par des comédiennes en réaction à un *ils* contrariant :

Quand des comédiennes — du moins celles que j'ai interviewées, de générations, de formations différentes, d'expériences des plus diverses — me parlent du métier et tel qu'il se pratique, elles ne parlent manifestement pas d'elles. Elles sont hors d'elles, là où les exigences de la profession les retranchent. Quant elles travaillent, c'est contre elles, perpétuant les belles, les douces, les soumises, les fortes de leur passion pour l'homme. Faire le métier c'est, pour une comédienne, mimer ce qu'en apparence ils aiment d'elles.

Certains leur reprochent d'être féministes, trouvent encore le moyen de les faire taire pour ne pas entendre l'évaluation qu'elles font de *leur* théâtre et ce qu'ils sont. *Ils* iront même jusqu'à répéter — eux aussi *ils* répètent — qu'elles ne savent toujours pas ce qu'elles veulent. Quand elles veulent «être», *ils* les trouvent obscènes.

En dehors donc des scènes où *ils* se préservent d'elles, entre elles, des comédiennes font sauter mot à mot, règle après règle, ce métier qui les ostracisent (sic) en les enfermant dans des figurines de papier mâché. Quand elles parlent de création, de plaisir, de jouissance, c'est en réalité la théâtralité au sens d'une pratique sensuelle du corps qu'elles revendiquent : l'ambiguïté du sens pour un théâtre de chair, cette fois.³⁸

Le théâtre homosexuel a été l'instigateur de l'intériorisation du discours masculin en partie dans son traitement de la sexualité masculine et de la famille; toutes deux sont vécues difficilement, refoulées, presque stériles parce que dénoncées par le féminisme militant des années soixante-dix. Au début des années quatre-vingt, elles apparaissent sous une forme «nouvelle», pourtant déjà entendue.

Une observation de Robert Wallace portant sur le nombre croissant de dramaturges ou écrivains proclamant publiquement leur homosexualité nous intéresse dans la mesure où l'affirmation sexuelle des créateurs annonce la venue d'un nouveau théâtre où sexualité et écriture vont de pair : «Au Québec, Tremblay a été suivi par un groupe de dramaturges — je retiendrai ici René-Daniel Dubois, Normand Charette et Michel-Marc Bouchard — qui, depuis dix ans, ont proclamé leur homosexualité dans leurs pièces et ailleurs».³⁹ De fait, le théâtre homosexuel s'approprie le «tragique»⁴⁰ pour ce qui est du théâtre dans la décennie quatre-vingt, en présentant la Sexualité, symbole de liberté dans un passé pas si lointain, comme un emmurement, et la famille comme une fatalité.

2.1. *L'intériorisation du discours masculin*

Nous avons vu que le cadre spatio-temporel dans lequel s'énonce le message homosexuel (la «différence sexuelle») est intimement lié à l'attitude répressive de la norme sociale, qui en contrôle habilement la diffusion. Les jeux de théâtre, qui

³⁸ Michèle Barette, «Réquisitoires», *Cahiers de théâtre Jeu*, 1980, n° 16, p. 57-58.

³⁹ Robert Wallace, *Op. Cit.*, p. 25.

permettent au personnage homosexuel d'exprimer sa différence à l'intérieur d'un cadre contraignant, s'avèrent insuffisants, comme le spécifiait Ronfard, pour témoigner de la différence «qu'il y aurait pour l'amour à être fait comme ceci ou comme cela, avec un tel ou avec une telle». Dans certaines pièces, le personnage homosexuel semble incapable d'exprimer sa différence dans le dialogue, il exprime alors son message à partir de formes empruntées au monologue⁴⁰ qui agit, au point de vue théâtral, comme un décrochage dialogique. Il nous faut analyser de plus près l'expression homosexuelle pour identifier les causes problématiques.

Au moment où Yves révèle à l'Inspecteur les motivations de son crime, il s'engage dans une envolée qui suspend momentanément l'interrogatoire (la forme dialogique). L'inspecteur n'a plus de voix, il devient spectateur des «états d'âme» évoqués par Yves, lui qui ne s'intéresse qu'à une partie du discours, c'est-à-dire aux motivations criminelles qui confirment l'intention préalable, la préméditation. Ce n'est qu'en dernier recours que les «états d'âme» évoqués par Yves seront utiles à l'inspecteur : en s'écartant du dialogue, il laisse à Yves une certaine liberté d'expression qui lui permettra de vérifier la pertinence de son hypothèse en captant les quelques parcelles signifiantes de ce qu'il percevait, en tout début, comme une logorrhée amoureuse. En n'étant attentif qu'à ce qui le concerne directement, l'inspecteur se place en position de destinataire «léthargique» : selon ce qu'il laisse paraître, il est plus déterminant pour l'enquête d'établir avec précision les allées et venues d'Yves – la fameuse rue Lansdowne – que d'entendre un discours qui, pour lui, tourne à vide. Le message d'Yves n'est donc que partiellement compris, la «différence essentielle» ambiguë.

⁴⁰ Parfois le «mélodrame», comme en témoigne la critique de Gilbert David de la pièce *Les Feluettes* : «Débuts poussifs d'une nouvelle saison théâtrale», *Parachute*, 1987, n° 49, p. 52-54.

⁴¹ Patrice Pavis décrit ainsi le fonctionnement du monologue : «Le monologue se distingue du dialogue par le gel momentané de la situation d'énonciation : le personnage est seul en scène, rien ne vient de l'extérieur modifier les conditions d'énonciation de sa parole : le texte est pour ainsi dire réduit à l'espace neutre et homogène de la feuille de papier; il fonctionne comme poème détachable, comme citation extraite du contexte, invite à l'explication de texte.», *Voix et*

Le cas le plus révélateur de l'intériorisation du discours masculin est celui de Charles Charles 38 dans *Provincetown Playhouse*. La structure prodigieuse de la pièce illustre l'état psychologique de Charles Charles 38, qui fait resurgir, par intériorisation, différents intervenants qui interpréteront et réactualiseront un événement du passé. En quelque sorte cette entreprise n'a qu'un seul véritable destinataire, Charles Charles 38 : selon ce que nous confirme la diégèse, il serait le spectateur de sa propre mise en scène et de son discours, l'écho de son altérité. La lecture que fait Gilles Chagnon de l'œuvre, dans la préface, rejoint notre observation :

C'est au moment où la question est posée de l'énigme (l'énigme de la pièce : «Savaient-ils que ce sac contenait un enfant?») qu'a lieu le redoublement parfait de la pièce et de son objet diégétique, la représentation de juillet 1919. Cette énigme non seulement maintient l'ouverture par laquelle la pièce, à mesure que se déploient les tableaux, devient la recherche inconditionnelle d'elle-même, mais aussi permet la démarcation entre un dehors et un dedans de l'imaginaire. D'un côté, il y a ceux qui cherchent à faire taire l'énigme, à apaiser dans une réponse, de toute façon préfabriquée, la violence qu'elle soulève; c'est l'apanage du juge, de la loi par lui évoquée, mais aussi est-ce bien le vouloir de tous, de la masse inquiète qui ne souffre pas d'être en défaut de savoir, de vérité – ou de coupable. De l'autre, il y a les quatre personnages de la pièce, ou le même personnage quatre fois, qui consentent à l'énigme, à l'excès radical de son surgissement, comme sachant depuis toujours que, d'une telle énigme, seul compte le fait qu'elle soit amenée dans le plein jour du jeu – ce jour artificiel de la scène se déployant dans la nuit – et que soient mises au monde, par elle, la nécessité de l'art, la possibilité de jouer avec le réel, dans l'insouciance des réponses.⁴²

Il se dégage de notre analyse une piste d'investigation féconde : la forme monologique traduit l'intériorisation du discours masculin et est d'abord observable dans la partition textuelle des personnages — ce n'est que dans ce qui

images de la scène. Pour une sémiologie de la réception, Lille, Presses de L'Université de Lille, 1985, p. 48.

⁴² Gilles Chagnon, *Provincetown*, p.11-12. Gilbert David, dans sa critique de la pièce, parue en 1985 dans *Cahiers de Théâtre Jeu*, n° 34, «Provincetown Playhouse : juillet 1919, j'avais 19 ans», parle de Charles Charles 38 dans la mise en scène solo de Pierre Fortin, jouée par Larry Tremblay, comme étant le pivot de la représentation scénique.

se dit (se lit) que l'intériorisation se concrétise. L'incapacité du personnage homosexuel à faire entrer l'interlocuteur-spectateur dans la «différence essentielle» en usant de formes monologiques présage une difficulté du même ordre pour ce qui est de l'expression amoureuse à l'endroit de la personne aimée : elle constitue pour notre démarche le dernier recours, observable dans les textes dramatiques, pouvant contredire l'affirmation de Ronfard. Ce n'est que dans l'utilisation de la langue comme référent⁴³ portant le message amoureux qu'est dévoilée la difficulté à laquelle est confronté le personnage-locuteur : rendre compte, au lecteur-spectateur, de la réalité (expression amoureuse faisant – peut-être — entrer dans la différence sexuelle) par la maîtrise du référent (la langue française).

2.2. *L'incapacité de dire à l'autre son amour : la syntaxe homosexuelle*

L'analyse de l'expression amoureuse faite par un personnage-locuteur⁴⁴ ne peut pas être envisagée sans faire référence à la linguistique, puisqu'elle est soumise aux rigueurs de la langue pour être assimilée et comprise par la personne aimée — l'interlocuteur⁴⁵ — (et le spectateur). Or, la plupart des pièces montrent que l'expression amoureuse homosexuelle reste en deçà de la langue et que le personnage homosexuel a souvent recours à un alter ego (sur-locuteur), à une

⁴³ Dans son *Introduction à la sémiologie*, G. Mounin cite Saussure, qui voit dans le référent (la langue) «les combinaisons par lesquelles le sujet parlant utilise le code de la langue en vue d'exprimer sa pensée personnelle.», *Op. Cit.*, p. 77.

⁴⁴ Pour définir le locuteur, voyons ce que Dominique Maingueneau écrit sur les personnes et non-personnes dans l'énonciation en linguistique : «[...] on ne peut interpréter un énoncé contenant *je* et/ou *tu* qu'en prenant en compte l'acte individuel d'énonciation qui les supporte : est *je* celui qui dit *je* dans un énoncé déterminé; est *tu* celui à qui ce *je* dit *tu*. C'est l'acte de dire *je* qui donne le référent de *je*, de la même manière que c'est l'acte de dire *tu* à quelqu'un qui fait de lui l'interlocuteur.», *L'Énonciation en linguistique française*, Paris, Hachette, 1991, p. 17. Selon Maingueneau, *je* et *tu* sont des embrayeurs. Pour notre analyse, le locuteur est considéré comme celui qui produit un énoncé-occurrence.

⁴⁵ L'interlocuteur est celui à qui est adressé l'énoncé-occurrence.

partition autre que la sienne, pour contourner la difficulté linguistique lorsque vient le moment d'exprimer son amour à l'interlocuteur-amant.⁴⁶

Yves et Benoît reflètent bien cette difficulté énonciative : au moment où il tente d'expliquer à l'Inspecteur ce qu'il ressent pour Claude, Yves en est incapable — «On peut pas parler de t'ça sans faire moumoune, pis ça m'fait chier. On dirait qu'les mots veulent pas. Qu'y sont fesses, usés. Qu'y a pu moyen d'les crinquer. »⁴⁷; Benoît, quant à lui, exprimera indirectement son amour à Martin Lapalme — peut-être même à son fils!—, en simulant une conversation téléphonique qui lui sert d'exutoir.⁴⁸ Ainsi par un habile truchement, le je énonciatif (sur-locuteur) camoufle le je silencieux, muet, du personnage-locuteur qui ne réussit pas à exprimer son message. Il n'y arrive que par la fiction⁴⁹ où la langue a une valeur émotive impossible à rendre autrement dans la réalité.

Dans *Being at Home with Claude*, Yves se crée une sorte d'histoire (la description du meurtre) qui lui permet enfin d'exprimer ce qu'il éprouve pour Claude; dans *Fugues*, Benoît crée lui aussi une histoire, l'entretien téléphonique fictif lui permet d'articuler en une pensée un désir qu'il ne peut se permettre dans la réalité; Simon et Vallier des *Feluettes*, quant à eux, utilisent par personnes interposées des

⁴⁶ Pour illustrer notre propos, référons-nous à cette citation de Bilodeau dans *Les feluettes* : «[...] Pis le feluette, y a rajouté que vous aviez pas besoin de vous l'dire [...]», *Feluettes*, p. 38.

⁴⁷ *Being*, p. 103.

⁴⁸ « (Benoît est mal, ne sait plus comment se comporter. Au bout d'un long moment, il se précipite sur le téléphone et compose un numéro. Mais, sans que les spectateurs ne le sachent, il n'y aura personne au bout du fil.) Allô! C'est moi... Je veux te dire que je t'aime gros comme un soleil... que sans toi, ma vie n'a aucun sens... Je l'sais que c'est impossible, mais j'voudrais faire l'amour avec toi... Oui, maintenant, tout de suite, couchés sur le piano... J'ai un immense désir de toi, qui me fait mal au ventre, très mal... (Il reprend un autre passage plus doux et parle à la musique tout en jouant) Reviens... Reviens... Allô!... Y a rien, ni personne. J'suis à toi, juste à toi. Tu peux prendre toute la place si tu veux. On va construire un grand mur autour pis on va s'enfermer là-d'dans, tous les deux... C'est ça... Sois doux, caresse-moi!... oui... oui... », *Fugues*, p-92.

⁴⁹ Devant ses comédiens (particulièrement Vallier et Simon), le père St-Michel fait la promotion de la fiction en énumérant ses possibilités : «Au théâtre, on peut tout faire vous savez. On peut réinventer la vie. On peut être amoureux, jaloux, fou, tyran ou possédé. On peut mentir, tricher. On peut tuer sans avoir le moindre remords. On peut mourir d'amour, de haine, de passion...», *Feluettes*, p. 31. Selon lui, la fiction permet de traduire dans la réalité des sentiments qui y sont habituellement prohibés.

extraits tirés du *Martyre de saint Sébastien* de Gabriele D'Annunzio pour exprimer leur amour réciproque. Vallier a tenté à maintes reprises d'arracher un aveu amoureux à son amant, mais chaque fois il se heurte à l'incapacité de Simon à traduire ses sentiments.⁵⁰ Les didascalies des pages 92 à 94 rendent compte de la double identité de chacun des personnages dans le jeu de rôles qui sert merveilleusement la structure de l'œuvre de Bouchard : Vallier demande à Simon s'il se souvient de la partition (en fait sa métopartition) de Sébastien⁵¹, et celui-ci la récite; ce que la comtesse avait perçu comme une représentation théâtrale est en fait une déclaration amoureuse. Le texte quelque peu dénaturé de D'Annunzio⁵² sert de traduction à l'expression amoureuse du couple Simon-Vallier.

L'incapacité du personnage homosexuel à énoncer, par ses propres paroles, l'amour à autrui est attribuable à un traumatisme psychique qui perturbe la maîtrise du référent. Dans *Being at home*, Yves fait part à l'Inspecteur de cet inconfort dans une sorte de logomachie :

(*Choqué*): Vous voyez? Vous voyez, y'a pas moyen. Comment ça s'fait qu'les mots font ça. Sont pas supposés. Hein? Y sont supposés dire qu'est-cé qu'on pense. C'est ça qu'on nous a appris à l'école, non? Un mot pour chaque affaire pis chaque affaire a son mot. Pis si vous apprenez à conjuguer comme tout le monde. Pis ou va l'sujet, pis l'verbe; pis qu'est-cé qu'on fait avec le complément. Vous avez rien qu'à le dire pis tout l'monde va vous comprendre'. Hein? Pis y faut pas les écouter, ceux qui font rien qu'ça écrire dans vie, sont malades eux aut', y en font trop, y font d'la dentelle. Toute c'qui a besoin d'êt' dit, c'est facile : dites-lé . Ben d'abord, comment ça s'fait qu'chus fourré d'même? C'est simp', pourtant : j'le sais qu'est-cé j'veux dire. Comment ça s'fait qu'vous l'comprenez pas? Comment ça s'fait qu'ça fite pas? Dès qu'j'essaye d'en parler, on dirait que j'raconte un trip.⁵³

⁵⁰ Vallier : «Ainsi, je m'avance vers toi avec passion et, comme emporté par une fougue qui jusqu'alors m'était inconnue, j'étreins ton corps. (Vallier se colle au corps de Simon. Délaissant le ton théâtral :) Dis-moi que tu m'aimes et je te tue!». Simon (*Refusant de reprendre les mots de Vallier*) : «J'suis ben avec toé.», *Ibid*, p. 31.

⁵¹ Vallier : «Je suis l'empereur César et on vient d'amener devant moi le beau Sébastien, qui préfère une autre religion à la mienne. Tu te souviens de ton texte, Simon?», *Ibid*, p. 92.

⁵² Figure de la religion catholique, saint Sébastien fait depuis longtemps partie de la culture homosexuelle.

⁵³ *Being*, p. 103-104.

La difficulté linguistique d'Yves est double : premièrement, elle désigne des difficultés d'ordre sémantique (c'est au choix éclairé du bon mot que se heurte sa pensée); deuxièmement, elle indique des difficultés d'ordre grammatical (syntaxe), c'est-à-dire aux règles qui régissent la langue.⁵⁴ Or, dans la dynamique homosexuelle, l'expression amoureuse se heurte à la syntaxe, le problème d'Yves est lié à l'usage du complément dans l'organisation grammaticale : comment traduire à l'autre, son «semblable» et non son «complément», l'amour qu'on lui porte? Le traumatisme psychique ressenti par les personnages homosexuels dans des difficultés d'ordre linguistique est selon nous liée à la restauration narcissique courante dans ce type de théâtre, c'est-à-dire au sacrifice de l'autre, du «complément», afin d'expérimenter la «totalité» : elle s'illustre dans la langue par un usage intransitif du verbe «aimer». Seul Vallier réussit la prouesse transitive : il adresse à Simon une lettre dans laquelle il restitue les éléments linguistiques problématiques pour plusieurs et les ordonne parfaitement dans ce qui semble être une réintroduction du complément, l'autre, spécifique à la «syntaxe homosexuelle»:

Tu es mon premier amour et le demeureras. Je te compose, je te crée, je te fais vivre, te tue, te ressuscite depuis notre si amère séparation. Tes yeux d'onyx, ton sourire d'ivoire, ton corps de marbre, tout me manque. Mon souffle se précipite, ayant oublié le rythme du tien. Mes lèvres bafouillent ton nom d'avoir perdu l'habitude de la (sic) prononcer. Mes mains se tendent dans l'espoir de ton retour, et seules mes larmes les arrosent. Ô aimé, si jamais vous m'aimâtes, que votre amour je le connaisse. Je t'aime et t'attendrai toujours.⁵⁵

Le «complément», l'autre, est réintégré dans l'ordre syntaxique : pourtant, son identification porte à confusion. La lecture que fait la comtesse de cette lettre adressée à Simon pose le problème du locuteur toutefois démasqué par Lydie-Anne de Rozier : selon la comtesse, il s'agit du père, et non de Simon. Par

⁵⁴ Mounin parle de la double articulation du langage décrite par Martinet : «(il) entend par là que les langues naturelles sont, en tant que système de signes, articulées, c'est-à-dire deux fois structurée : l'énoncé linguistique en unités signifiantes successives minimales, phonèmes. La seconde articulation est celle qui découpe l'unité signifiante elle-même en unités minimales successives non signifiante mais distinctes, au phonème.», *Op. Cit.*, p. 74.

⁵⁵ *Feluettes*, p. 77.

conséquent, Vallier échoue lui aussi, car son message ne parviendra pas au véritable interlocuteur.⁵⁶ Les exemples de Vallier et de Claude⁵⁷ nous montrent que l'expression amoureuse dans le théâtre homosexuel reste en-deçà de la compétence langagière et syntaxique, ce qui semble conforter l'observation ronfardienne.

L'utilisation d'une parole détournée (fictive), le recours à l'alter ego et les difficultés d'ordre linguistique démontrent que le théâtre homosexuel réussit difficilement à illustrer des personnages qui expriment sans heurts, à la personne aimée, les sentiments qu'ils éprouvent. Pourtant, il arrive que l'amour se révèle, avec des conséquences tragiques. En ce sens, les dramaturges du théâtre homosexuel réservent un bien triste sort à ceux qui tentent de dire l'indicible; dès lors, le locuteur rejette la langue comme support, comme référent, et utilise des gestes codés, le meurtre et la pyromanie⁵⁸, gestes qui clarifient l'essence intrinsèquement tragique de l'homosexualité en illustrant ce qui ne peut être dit. Peut-être trouvera-t-on dans le geste, le corps, ce qui jusqu'à maintenant fait défaut.

C'est bien parce qu'ils ont été incapables de dire à la personne aimée ce qu'ils ressentent que Charles Charles 19 et Yves ont choisi le meurtre, chacun à leur manière, comme métaphore amoureuse. Benoît, quant à lui, est prêt à sacrifier son rôle de père, à tuer symboliquement une partie de sa personne, sorte d'autocastration, pour enfin vivre une relation privilégiée avec son fils. Vallier et Simon ont choisi le sacrifice de leur personne comme symbole de leur amour. Cet usage du geste rejoint les observations de Patrice Pavis : «Lorsque le discours est

⁵⁶ Vallier y arrive pourtant en d'autres occasions. Néanmoins, même s'il parvient à exprimer ce qu'il ressent, ses paroles laissent Simon perplexe : «Tu ressembles à une fille quand tu fais ça. J'haïs ça.», *Ibid*, p. 32.

⁵⁷ Malgré que Claude ait fait des études en littérature, Yves doute de sa compétence: «J'sais même pas si lui, y aurait pu.», *Being*, p-103.

⁵⁸ Lorsque Simon souffre d'amour pour Vallier, il allume des brasiers dans Roberval. Vallier à Simon : «Trouve une façon moins dangereuse de me dire que ça ne va pas bien. Les gens commencent à s'inquiéter à Roberval.», *Feluettes*, p. 95.

bloqué par une argumentation contradictoire, elle ne peut se délier et se résoudre que par l'irruption violente du *faire*». ⁵⁹ Dans le théâtre homosexuel, l'argumentation contradictoire est double : d'une part, elle provient de l'incapacité du personnage homosexuel à exprimer son amour, et d'autre part, de la société «homophobe» qui réduit la diffusion de la «différence sexuelle». La violence des gestes est inévitable, et ce malgré les recours métathéâtraux et fictifs que déploie le personnage homosexuel pour contourner la prohibition sociale de la «différence sexuelle» et le traumatisme psychique qui engendrent des difficultés d'ordre linguistique lors de l'expression amoureuse.

2.3. L'érotisation du corps masculin : l'objet de l'expression homosexuelle

Cette partie de l'analyse tient compte du nombre important de pièces homosexuelles où la nudité du corps masculin est manifeste et peut être considérée par certains observateurs comme une manifestation de vulgarité. Avant de décrire plus profondément cet élément de l'analyse, il nous faut mettre en perspective un certain nombre de choses : d'une part, avant la décennie quatre-vingt, la nudité est presque exclusivement féminine, et d'autre part, la nudité au théâtre, en tant que telle, est un phénomène assez nouveau qui origine de la fin des années soixante et qui n'a pas perturbé outre-mesure la pratique théâtrale, c'est-à-dire que ses manifestations ne représentent pas une proportion importante des productions théâtrales. En somme, le théâtre homosexuel s'oppose fondamentalement à une tradition sociale bien établie où la sexualité masculine est hétérosexuelle, en présentant celle-ci à travers le prisme de l'homosexualité, tel que l'observe Jane Moss :

In plays by Normand Charette, René-Daniel Dubois, and Michel Marc Bouchard, we see representation of sexual difference that challenge traditional, socially constructed models of gender and role behavior in much the same way that feminist theater has. Just as women's theater has broken the silence and dramatized female sexuality, so homosexual

⁵⁹ Patrice Pavis, *Problèmes de sémiologie théâtrale*, Montréal, PUQ, 1976, p. 60.

playwrights have begun to reject negative stereotypes and to formulate a discourse of male homosexual desire.⁶⁰

Plutôt que de nudité, il nous faut parler de l'érotisation du corps masculin, qui est selon nous le signe le plus évident et objectivement vérifiable nous permettant de distinguer le théâtre homosexuel d'un théâtre «hétérosexuel». Il s'agit d'une pratique qui consiste à faire voir le corps de l'homme comme objet de désir pour l'homme — chose réservée auparavant au corps de la femme. Dans le corpus, chaque pièce présente des scènes où la nudité masculine sert à décrire la spécificité des amours homosexuelles : pensons à la scène de la baignoire dans les *Feluettes*, celle de la douche dans *Fugues*, à la nudité révélée métathéâtralement (scènes fantasmées) comme dans *Provincetown* et les *Feluettes*, etc. Il ne s'agit pas dans cette partie de répertorier toutes les scènes de nudité et d'en faire l'analyse, mais plutôt de savoir si la spécificité homosexuelle réside dans l'érotisation du corps masculin.

Encore nous faut-il démontrer que l'érotisation du corps masculin diffère de celle du corps féminin. Devant une telle impossibilité, on pourrait alors conclure comme Ronfard qu'il s'agit là d'un élément peu significatif, une assise faible pour définir un théâtre :

Revendiquant sa propre voix, sans le souvenir d'un combat passé où elle a dû lutter contre les lois et les attitudes ambiantes, l'homosexualité finit par se fondre sur la scène dans un unanimité sentimentale qui nie la particularité sexuelle : on s'aime et on a le droit de s'aimer, quelle que soit la façon dont on baise. Le thème n'est pas neuf. La représentation en est seulement renouvelée et rendue piquante par le fait qu'on voit de plus en plus des hommes ensemble ou des femmes ensemble (moins souvent) former devant nous des figures qui ne sont pas encore dans l'imagerie érotique coutumière. La représentation de l'amour homosexuel jouit ainsi d'un attrait spectaculaire fondé, pour quelque temps encore, sur le scandale.⁶¹

⁶⁰ Jane Moss, *Op. Cit.*, p. 287.

⁶¹ Jean-Pierre Ronfard, *Op. Cit.*, p. 124.

Cependant, nous nous opposons à la lecture ronfardienne des représentations des amours homosexuelles, qui repose sur un caractère scandaleux, spectaculaire et sensationnaliste, puisque le scandale dont fait mention l'extrait nous semble relever d'une lecture rapide qui se contente d'effleurer le phénomène plutôt que de s'en approcher de plus près. Comme l'a démontré Jane Moss, l'érotisation du corps masculin est un signe de la culture homosexuelle; tant qu'une lecture théâtrale du phénomène homosexuel ne reconnaîtra pas cet élément comme un élément de théâtralité, et ce même si l'érotisation du corps masculin demeure incomprise par les lecteurs hétérosexuels (masculins surtout), les accusations de scandale, de spectaculaire et de sensationnalisme fuseront.

Pour savoir si, dans le théâtre homosexuel, l'érotisation diffère du théâtre hétérosexuel, il nous faut considérer deux aspects importants : la théorie et la pratique. Pour ce qui est de la théorie, on peut affirmer que toutes deux sont similaires, que seuls les agents de l'érotisation changent, encore qu'on doive émettre quelques réserves lorsqu'il sera question de la culture homosexuelle; pour ce qui est de la pratique, c'est là où la divergence entre l'homosexuel et l'hétérosexuel est la plus observable. Pour le premier, la théâtralisation du corps nu se veut si courante qu'il nous est indiqué d'y voir là une règle théâtrale, tandis que pour les hétérosexuels nombreuses sont les pièces où la nudité féminine est absente, ce malgré que des échanges de regards puissent suggérer des désirs sexuels.

Ce qui revient à dire que la différence fondamentale entre l'érotisation du corps masculin et celle du féminin est d'ordre culturel, les référents culturels n'étant pas les mêmes dans chacune. Dans le théâtre homosexuel, le corps masculin est pour les personnages l'autel, le lieu physique, où se consume la passion amoureuse et sexuelle. Le nu est pour le lecteur et les praticiens homosexuels le signe d'une autre façon d'expérimenter la sexualité et le désir; le corps nu est à la fois objet d'érotisme, d'exaltation, d'élévation et de remords culpabilisants : par lui provient

la singularité sexuelle et l'impossibilité de vivre pleinement cette singularité. L'érotisation du corps masculin est le livre où se lit la différence sexuelle. À titre d'exemple, n'est-ce pas d'un livre que nous parle Sandra dans *Damnée Manon*, *Sacrée Sandra*, lorsqu'il est question de son beau Christian :

J'vas y demander de se mettre debout tout nu à côté de la télévision. Y'a un cul incroyable. J'vas... j'vas ouvrir mon tube de vert à lèvres pis j'vas écrire des affaires dans son dos... Toutes les insanités qui vont me passer par la tête. Dieu sait que ce sera pas dur. Des graffitis secrets, des brouillons hermétiques que j'oserais même pas écrire sur les murs des toilettes au cas où quelqu'un reconnaîtrait un jour mon écriture et colporterait partout que «personne est plus bas que Sandra» ! Les pensées honteuses que tu peux écrire dans le dos de ton amant sont les seuls graffitis qui peuvent vraiment choquer et salir ceux qui vont passer après toé.⁶²

Par l'entremise de ses praticiens (comédiens, dramaturges, metteurs en scène) le théâtre homosexuel nous fait voir le corps masculin autrement que ce qu'il laissait voir auparavant. Le corps masculin est devenu un objet érotique, sexuel, un symbole de l'homosexualité, mais aussi un objet lyrique par quoi s'exprime la différence. Si nous avons conclu que l'homosexuel arrive difficilement à verbaliser sa différence, il nous faut voir dans l'utilisation du corps masculin un moyen de la montrer. C'est, selon nous, ce qu'ont voulu faire nombre de metteurs en scène qui ont eu à représenter sur scène, et de surcroît dans la société, ce qui dans la vie de tous les jours est intériorisé, tenu à l'écart et exclusif à l'intimité. Le corps est devenu pour eux l'objet malléable, un corps scénique, qui porte sur lui l'inscription de la culture homosexuelle (les vestes de cuirs, la nudité, les signes peints, les boucles d'oreille, la chevelure, etc.) ou qui la mime (la démarche, l'allure, le maintien, la voix, etc.).

Le corps masculin érotisé étant l'objet de l'expression de la différence (il met en scène ce qui ne peut pas se dire), il se retrouve aux extrémités du discours

⁶² Michel Tremblay, *Damnée Manon*, *Sacrée Sandra*, Montréal, Leméac, coll. «Théâtre», n° 62, 1977, p. 45-46.

homosexuel : il l'amorce et le conclut. Donc, de ce corps naît un discours hors norme (et hors de l'ailleurs-autrefois), véritable transcription du désir homosexuel dans un temps et un espace qui lui est propre (la scène fantasmée), qui culmine dans la volonté qu'ont les personnages homosexuels de vouloir fixer dans le temps et dans l'espace l'objet de leur désir : n'est-ce pas ce que font Sandra et Yves, l'une qui désire momifier ses amants pour que leur virilité lui soit exclusive, l'autre qui tue Claude afin de préserver un amour qui est impossible?

3.0. Le théâtre homosexuel existe-t-il?

Le théâtre homosexuel échoue-t-il dans l'expression de sa différence, comme le soutient Ronfard? Plusieurs commentateurs partagent cet avis; nous croyons pour notre part que la question de Ronfard est mal posée et qu'en voulant souligner le véritable enjeu du théâtre homosexuel, il le contourne tout bonnement. Ronfard tombe dans le piège qu'il tend lui-même aux praticiens du théâtre : il dénonce la différence sexuelle comme principe distinguant le théâtre homosexuel d'un autre théâtre — le fait que l'amour soit fait comme ceci ou comme cela, avec un tel ou avec une telle — tout en plaçant celle-ci au devant d'un jeu de théâtre. Ce qui revient à dire que les jeux de théâtre en tant que tels échouent dans leur tentative d'exprimer une différence quelle qu'elle soit. À notre avis, Ronfard pousse à l'extrême le pourquoi de l'homosexualité masculine : doit-on entrer dans la différence sexuelle pour véritablement la comprendre? On peut en douter.

De la même manière, peut-on dire que les amours hétérosexuelles, au théâtre, sont plus réussies que les homosexuelles? Encore une fois, l'analyse de ce théâtre se heurte à une confrontation entre les sexualités plutôt que d'être poursuivie dans l'optique d'une pratique théâtrale indépendante, novatrice et distincte. À cet égard, on peut dire du théâtre homosexuel qu'il met en scène des jeux de théâtre qui lui sont propres et ce même s'ils s'activent dans le théâtre depuis des siècles : l'utilisation systématique de ces jeux de théâtre pour illustrer

l'homosexualité définit une pratique théâtrale homosexuelle. Mais d'abord, il nous faut traiter la différence sexuelle en premier lieu pour comprendre la singularité de ce théâtre. Comme l'indique Jane Moss, il nous faut considérer le théâtre homosexuel non pas dans son utilisation des jeux de théâtre, mais bien dans ses traits culturels les plus évidents. Pour Moss, ce qui différencie ce type de théâtre d'un autre réside dans l'érotisation du corps masculin.

L'érotisation du corps masculin constitue en fait ce qui permet au public d'entrer dans la différence sexuelle : l'objet de l'érotisation n'est plus le corps féminin, mais bien le corps de l'homme pour le plaisir de l'homme. Le théâtre homosexuel n'échoue pas dans sa tentative de faire entrer le spectateur hétérosexuel dans la différence sexuelle. C'est plutôt du côté du spectateur masculin hétérosexuel que prend forme une ambivalence qu'il projette sur l'objet de son incompréhension et l'en tient responsable : il s'autocensure dans sa lecture de l'érotisation du corps masculin. Celle-ci peut éveiller en lui des sentiments contradictoires qui mettent en péril sa virilité, tandis que la spectatrice hétérosexuelle, elle, est plus susceptible de ne pas s'autocensurer, puisqu'elle partage avec les personnages homosexuels la même attirance pour le corps masculin.

Chapitre 2

La filiation biologique ou la tradition de l'ambivalence

Le présent chapitre porte sur la relation entre certains comportements spécifiques aux personnages homosexuels et la carence paternelle qu'ils éprouvent comme l'enjeu fondamental de la filiation biologique dans le théâtre homosexuel. Selon notre hypothèse de lecture, les personnages homosexuels porteraient, à même leur identité marginale commune, l'inscription de l'échec paternel, échec qui engendre chez les fils une blessure narcissique profonde et tragique ayant pour effet, selon Hélène Richard, d'invertir la nature positive des fondements de la personnalité (l'estime de soi, le sentiment d'avoir une identité, une fondation), le *moi*, en valeur négative, la non-identité et la non-fondation.⁶³ Afin de soulager cette tension interne, les personnages homosexuels ont recours à des mécanismes (recours métathéâtraux) qui participent à la restauration narcissique et permettent de retrouver des fondements positifs pour le moi : ils élaborent une scène fantasmée dans laquelle le «faire» et le «dire» ne sont plus soumis à la réalité diégétique contraignante (l'ailleurs-autrefois).

D'entrée de jeu, une lecture filiationnelle des œuvres homosexuelles se heurte à divers obstacles. C'est que toutes les pièces à l'étude reproduisent timidement la crise filiale (œdipienne), décrite par Hélène Richard, qui donne naissance à des comportements déviants telle l'homosexualité. Jusqu'à maintenant, la critique, hormis celle d'Hélène Richard, a contourné la problématique de la filiation; elle a emprunté ce qui semble être une voie d'évitement en orientant ses observations vers la répression sociale à laquelle sont soumis les personnages homosexuels pour aborder de front la question légitime de la réception sociale de l'œuvre,

⁶³ Dans son article sur le phénomène homosexuel au théâtre, «Le théâtre gai québécois : conjoncture sociale et sentiment de filiation», Hélène Richard soutient une thèse selon laquelle «le théâtre gai met en scène, à sa façon, une problématique universelle qui est celle de la filiation et de son impact sur le narcissisme défini ici comme l'estime de soi et le sentiment d'avoir une identité», *Op. Cit.*, p. 16.

plutôt que de s'intéresser à la déviance [voir *perversion*] de ceux-ci comme objet dramatique. La prise de position d'Hélène Richard a le mérite de soulever la problématique de la filiation, mais elle se veut avant tout une analyse de la réception des pièces homosexuelles par le public québécois:

Les données de départ qu'on m'a fournies sont, d'une part, le fait que le théâtre homosexuel masculin (qu'il s'agisse de l'orientation sexuelle des auteurs, de la problématique de la filiation mise en scène ou, plus indirectement, de la présence, dans le scénario, des personnages homosexuels) serait actuellement surreprésenté et jouirait d'une visibilité que n'aurait pas réussi à connaître, par exemple, le théâtre dit «des femmes». D'autre part, m'affirme-t-on, ce type de théâtre est bien reçu par Monsieur et Madame Tout-le-Monde. Une première lecture de ces données pourrait nous amener à émettre l'hypothèse de l'existence d'un protectorat, quoi. Mais ce protectorat ne pourrait expliquer de façon satisfaisante l'intérêt du grand public; c'est l'existence de cette dernière, donc, qui retiendra ici mon attention. Je me propose, en conséquence, d'étudier la question suivante : qu'est-ce qui, dans le théâtre homosexuel masculin que j'appellerai désormais «gai», interpelle si bien le public?⁶⁴

Il faut toutefois souligner que les dramaturges «homosexuels» font judicieusement l'économie des référents paternels et familiaux qu'ils réduisent à une illustration anecdotique et dont l'effet donne aux personnages homosexuels l'allure d'orphelins «programmés», d'une «gang de tu-seuls», pour reprendre l'expression de Tremblay. Or, nous croyons que la famille constitue, entre autres, le foyer de l'identité sexuelle. À cet égard, une réécriture du roman familial contribue à réintégrer les éléments en suspension, projetés hors de la grammaire familiale.

La lecture que firent les critiques de la répression sociale de la marginalité sexuelle a contribué doublement au silence originel des personnages du théâtre homosexuel. En ce sens, les dramaturges ont détourné leur attention d'un enjeu fondamental – par exemple les «questions sur un malaise» auxquelles n'ont pu répondre les rédacteurs de *Jeu* – comme s'il visait à soulager leur conscience ou à la protéger d'une révélation traumatisante :

⁶⁴ *Ibid*, p. 15-16.

À observer la pratique théâtrale québécoise des dernières années, un trait dominant nous a semblé mériter l'attention de l'équipe de rédaction de *Jeu* : la présence grandissante de l'homosexualité masculine sur nos scènes, que ce soit sur le plan de la thématique, des personnages, voire de l'orientation sexuelle d'une partie importante des artisans du théâtre. Mais, immédiatement, a surgi un malaise. Car ce sujet nous est vite apparu trop délicat pour en traiter comme de n'importe quel autre. [...] Graduellement, en réfléchissant, il nous est apparu que le malaise que nous ressentions pouvait être perçu sous trois éclairages différents : le point de vue du public, celui de la critique et celui d'un membre de la communauté théâtrale.⁶⁵

Selon nous, le miroir narcissique renvoie à l'homosexuel l'image d'une négation du père et de la paternité; de même pour les gens de la critique qui éprouvent un «malaise» face à ce genre de manifestations théâtrales, le miroir masculin féminisé, l'«homosexuel», leur renvoie l'image contre le père spécifique au théâtre québécois, soulevée dans notre introduction. À la lumière de ces deux énoncés, nous émettons l'hypothèse que les textes dramatiques homosexuels refoulent, à des degrés divers, un sous-texte paternel contrariant pour les personnages-fils (et pour les critiques). Il n'en tient qu'à nous d'analyser le sous-texte paternel — celui qui, à notre avis, fait défaut dans *Jeu*,^{no 54} — pour mieux réintroduire les textes homosexuels dans leur juste perspective filiationnelle.

1.0. «Celui dont on parle» : le père biologique

De tous temps, le père a occupé dans la famille une position autoritaire privilégiée dont la principale tâche consiste à établir et faire respecter les lois auxquelles doivent s'astreindre les membres de la famille. Dès lors qu'il domine la famille, le père ne peut se désister de son rôle autoritaire sans que l'ensemble de l'édifice familial en subisse les conséquences. L'une de ces conséquences serait que le père biologique ne réussisse pas à faire adhérer le fils au modèle paternel qu'il incarne.

⁶⁵ Carole Fréchette, «Questions sur un malaise», *Cahiers de théâtre Jeu*, 1990, no 54, p. 9.

Dans la plupart des œuvres homosexuelles il existe un écart entre la réalité paternelle, où l'absence du père biologique est, à quelques exceptions près, systématique, et l'image du père que s'est construite le fils, l'idéal paternel. Dans *Fugues pour un cheval et un piano*, cet écart ressort des interrogations de Michel sur les relations entre Benoît et son père :

Benoît : «Froid. On a rien à s'dire. On vit pas sur la même planète.»
 Michel : «Aurais-tu aimé ça, être proche de lui?» Benoît : «(Triste) Beaucoup, oui, quand j'étais jeune. Je l'admirais tellement! Il aura jamais su qui j'étais. C'est affreux de passer à côté d'la vie de quelqu'un qu'on aurait tellement voulu aimer». ⁶⁶

Dans *Les Feluettes*, la comtesse, quant à elle, offre à son fils Vallier un portrait romanesque du père qu'il reconnaît timidement, au tout début de la pièce, comme étant vrai parce qu'il rejoint son idéal-du-père; il s'avérera plus tard le mensonge structurant de sa blessure narcissique :

Les royalistes ont maintenant plus de gens dans leurs rangs. Depuis la démission d'Émile Combes, l'odieux responsable de notre fuite au Canada, on n'a pas cessé de remettre en cause sa loi, qui interdit aux religieux d'avoir un pouvoir dans les écoles. Votre père est à la tête de ce mouvement de contestation. La dissolution de la Troisième République et l'avènement d'une nouvelle monarchie sont pour bientôt. (*Attendrie:*) Votre père reviendra sous peu nous chercher pour le couronnement du chef de la Maison de France, Philippe VIII. (*Rayonnante:*) Nous avons quitté la France avec nos communautés religieuses comme des fugitifs, nous y reviendrons en vainqueurs. ⁶⁷

Dans cette description fantasmatique de la paternité, l'odieux de l'exil des De Tilly au Canada revient, selon la comtesse, à Émile Combes. Pourtant, Vallier rectifie plus tard la version maternelle en proposant, à contrecœur, la sienne :

Qui oserait prétendre qu'un homme, un Bourbon par surcroît, qui laisse sa femme et son fils dans un coin perdu du Canada, sans un sou, qui en cinq ans d'absence n'a donné aucune nouvelle à sa femme et son fils, ni de sa vie, ni de sa mort, qui oserait prétendre qu'il est lâche? Eh bien, moi mère, j'ai cette audace. J'ai cent fois plus de courage que lui. Si je ne travaillais pas en cachette depuis l'âge de treize ans, nous

⁶⁶ *Fugues*, p. 67.

⁶⁷ *Feluettes*, p. 44.

serions morts depuis longtemps! Il est lâche! Lâche! Lâche comme tous les hommes.⁶⁸

La lâcheté, n'est-ce pas là le plus amer reproche qu'on puisse adresser au père? Certes. Car, en filigrane de la lâcheté, il nous faut entendre la détresse d'un jeune homme qui accuse le père d'irresponsabilité, d'abandon, du refus tacite de proximité en rejetant toute identification consciente, et même toute filiation, avec celui-ci. Dans ce chapitre et dans l'ensemble de notre lecture, nous verrons que le fils reproduit des comportements hérités du père et ce malgré qu'il s'en dissocie ouvertement. Par exemple, l'insatisfaction paternelle que Vallier verbalise expose clairement ce qui est énoncé implicitement dans d'autres pièces comme l'enjeu fondamental d'une filiation dominée par l'homosexualité du fils, c'est-à-dire la «non-présence» paternelle. D'aucuns prétendront qu'on ne trouve nulle part dans notre patrimoine théâtral des relations père-fils qui témoignent d'un enjeu similaire, qu'il s'agit là d'un trait spécifique au théâtre homosexuel; cependant, l'apparition de l'homosexualité confère à la filiation un cadre d'où émergent des éléments autrefois négligés : la sensualité et la séduction.

Dans le théâtre homosexuel, la «non-présence» du père est à l'origine de l'éclatement de la cellule familiale et de la perte de référents familiaux et paternels, ressentis négativement dans la psyché des personnages homosexuels. Dans une mesure extrême, le sentiment de non-fondation – perte du père et de la famille – qu'ils éprouvent se traduit chez certains par le déficit du patronyme : dans la réalité diégétique, ils ne se distinguent pas par le nom du père (et celui de la famille), mais bien par leurs prénoms.⁶⁹ Prenons l'exemple de François Deslauriers dans *Le Printemps, monsieur Deslauriers* : devant son désaccord face à sa puissante famille, il va même jusqu'à désirer changer de nom afin de taire son passé, d'effacer complètement une origine trop éprouvante psychologiquement :

⁶⁸ *Ibid*, p. 75.

⁶⁹ La plupart des pièces à l'étude taisent (délibérément) le patronyme des personnages.

R'partir à zéro. Rien. Personne qui sait rien. Pus jamais avoir à vous voir la face. À m'faire traiter de sauvage. De parasite. De paresseux. À m'faire er'procher mes parents. À entend' Carole se faire er'procher l'mariage de papa pis maman. Obligé. À cause d'elle. Ah, changer d'nom.⁷⁰

Les dramaturges font grand cas dans notre patrimoine théâtral de l'absence morale du père; cependant, ceux qui abordent l'homosexualité vont plus loin que leurs prédécesseurs en faisant de la «non-présence paternelle» une règle qu'ils observent scrupuleusement. Le tableau des personnages de la pièce *Le Printemps, monsieur Deslauriers*, qui sert de présentation à l'œuvre, propose un modèle de catégorisation des personnages, «ceux qui sont présents» et «ceux dont on parle», correspondant à la situation paternelle qui prévaut dans le théâtre homosexuel, et confirme l'usage systématique d'une telle règle.

Afin de consolider notre catégorisation des personnages-pères, nous aurons recours à des paramètres théâtraux tirés de l'article de Steen Jansen, «Esquisse d'une théorie de la forme dramatique». Dans cet article, Jansen propose une théorie de la forme dramatique constituée de deux éléments : la forme textuelle — c'est-à-dire les répliques et les indications scéniques — et le plan scénique — les personnages et le décor.

Nous définirons alors la forme théorique du texte dramatique comme l'ensemble structuré des éléments dont dispose et que doit utiliser l'auteur dramatique et auxquels le lecteur reconnaît tel ou tel textes comme étant un texte dramatique, et la forme théorique de l'œuvre comme l'ensemble structuré des moyens qui servent à unifier les éléments de la forme théorique du texte dramatique de manière à en former un tout cohérent.⁷¹

Dans le corpus, peu d'informations directes concernant les pères nous sont fournies. Néanmoins, nous sommes en mesure d'établir avec fidélité un portrait de la situation paternelle en juxtaposant les quelques parcelles qui nous sont fournies. Du point de vue théâtral, le père est en forte proportion absent et de la

⁷⁰ *Deslauriers*, p. 67.

forme textuelle (l'ailleurs-autrefois : la diégèse) et du plan scénique (l'ici-maintenant), ce qui, en ce qui concerne la filiation biologique, constitue l'indice d'un déficit moral double, puisque l'absence du père est l'indice à la fois de l'homosexualité et d'une blessure narcissique. De tous les pères du corpus, un seul, Timothée (*Les Feluettes*), répond aux exigences de Jansen; les autres, Philippe Antoine de Tilly (*Les Feluettes*), le père de Yves (*Being at home with Claude*) et de François (Gérard dans *Le Printemps, monsieur Deslauriers*) ne s'y conforment pas : ils sont absents de l'ici-maintenant et de l'ailleurs-autrefois. De toute évidence, ce sont «ceux dont on parle». Cependant, il nous est possible de traiter Benoît d'une façon différente : en effet, il est concevable de parler pour ce cas précis de surprésence, puisque c'est à cause d'elle si la filiation a été momentanément suspendue. La classification des pères que nous privilégions nous oblige à considérer ceux-ci comme des anti-personnages — ils sont en quelque sorte «Astyanaxisés» —, des doubles survolant l'ailleurs-autrefois, et propose par le fait même une façon de lire la présence paternelle : elle s'observe d'abord et avant tout chez les descendants («ceux qui en parlent»), chez ceux qui subissent les conséquences directes de la non-présence paternelle, c'est-à-dire les fils (personnages homosexuels).

En posant l'évacuation des pères de la réalité théâtrale (l'ici-maintenant) comme règle, les dramaturges «homosexuels» défendent, dans la réalité diégétique, (l'ailleurs-autrefois) une lecture des personnages-fils similaire à ce que plusieurs sciences sociales ont pu observer dans l'homosexualité. D'une règle issue d'une motivation dramatique découle une seconde, celle-là relative au comportement paternel dans l'ailleurs-autrefois : comme les fils, les pères fuient la réalité diégétique contraignante.

Le seul père qui fait partie de la réalité théâtrale, Timothée, refuse de se soumettre à la réalité diégétique. Il ne peut se résoudre au deuil de sa femme, à

⁷¹ Steen Jansen, «Théorie de la forme dramatique», *Langages*, décembre 1968, n° 12, p. 74.

l'homosexualité d'un fils qu'il aime plus que tout au monde et à qui il réserve un avenir prometteur, ni à la dure vie qu'il a menée dans un pays où tout est difficile. Tant et si bien qu'il se réfugie dans l'alcool et aspire à la vie européenne afin d'échapper, momentanément, à cette réalité diégétique contraignante :

(*Aux de Tilly*): Si vous pensez que j'laisserai mon Simon icitte, vous vous fourrez un doigt dans l'œil. (*Sursauts dûs (sic) au langage de Timothée de la part des de Tilly.*) Ma défunte, sus son lit de mort, a m'a fait promettre de donner à Simon c'qu'y avait de plus beau au monde parce que c'était le plus bel enfant depuis la naissance de Notre Seigneur. Juste avant qu'à lâche son dernier soupir, j'y ai juré qu'y ferait pas la vie de misère qu'on avait faite. C't'enfant-là, c'est ma fierté, pis sa fierté, on l'amène à Paris, la plus belle ville du monde. (*Rires*).⁷²

Pour Timothée, l'alcool est le refuge tout indiqué. Il témoigne de l'aliénation paternelle en biaisant fortement la réalité diégétique : Timothée s'exprime dans une langue approximative, laborieuse, qui résiste au discours et au dialogue avec sa progéniture, ou tout autre personnage, parce qu'imprécise, rapide, mal articulée — il parle peu et mal.

Les pères sont absents de la réalité théâtrale mais «présents», de biais, dans la réalité diégétique : ce sont souvent «ceux dont on parle». Dans *Being at Home with Claude*, Yves parle beaucoup de son père — «Mon père quand y était p'tit, y étaient riches chez eux. Pis y m'contait souvent des histoires de quand y était riche.»⁷³ —, mais c'est plutôt le sténographe qui nous révèle un portrait objectif qui confirme l'hypothèse d'une certaine négligence paternelle due, entre autres, à des activités professionnelles accaparantes : «C'était une espèce d'ingénieur. Conseiller en quecque'chose. Ça swignait pas mal. Ben des contacts. Ben des chums, surtout à Québec pis surtout a'ec les Libéraux. Y a été malade ben longtemps.»⁷⁴

⁷² *Feluettes*, p. 44.

⁷³ *Being*, p. 28.

⁷⁴ *Ibid*, p. 51.

Pour Philippe Antoine de Tilly, père de Vallier, la fuite de la réalité contraignante est similaire à celle de Timothée : il fuit le Québec (réalité contraignante) pour la France, laissant ainsi sa famille dans un silence complet depuis près de cinq ans. Pour Benoît, l'incompatibilité de caractère entre lui et son père se confirme dans le stoïcisme de ce dernier, que l'on associe à une fuite de la réalité diégétique et filiationnelle :

[Benoît parlant de son père à Michel]

Je l'admirais tellement! Il n'aura jamais su qui j'étais. [...] C'est affreux de passer à côté d'la vie de quelqu'un qu'on aurait tellement voulu aimer! [...] (*Amer, presque rageur*) Mais rien; jamais une caresse, jamais un baiser, aucune tendresse. Les ordres, l'exemple, le travail, la nourriture. Que j'les haïs donc, Michel, les de c'te génération-là, que j'les haïs donc! J'ai l'impression d'avoir passé toute ma vie à essayer de m'défendre d'eux autres...pis c'est pas fini.⁷⁵

Finalement, François Deslauriers nous révèle que, même s'il parlait beaucoup — il parlait le grec, le latin et l'anglais—, son père se refusait aux discussions profondes: (*François à Père*) «J'sortirai pas d'ici pis j'fermerai pas ma gueule parce que sacrer son camp pis farmer sa gueule, grand-papa, c'est exactement c'que ton fils, vot' frère, mon père a faite».⁷⁶ C'est d'Yvon, oncle de François et frère de Gérard, que nous parvient la description surprenante du silence qui fut fatal à Gérard :

Rendu su son lit d'mort, Gérard, papa, à place de raconter ses histoires de cul pis cinquante six mille anecdotes, comme y faisait toujours, avant, y s'est mis à chialer. À raconter toutes les raisons pour lesquelles y haïssait tout l'monde. [...] J'me sus rendu compte, d'après-midi en après-midi en soirées avec lui, que tout' çà dont y m'parlait là, y en avait jamais parlé à personne. À personne. [...] Y était comme tout' nous aut', Gérard: dès qu'y s'ouvrait 'a trappe, y était pus arrêtab'. On avait l'impression qu'y était parti pour six mois. Qu'y s'tairait pus jamais. Pis y parlait grec. Pis latin. Pis anglais. Ça aurait pas eu d'bon sens, hen, se dire qu'y disait rien quant y parlait tant? Y avait tout', pour parler. Ça fait qu'tout l'monde disait : y parle tellement que c'est sûr qu'y nous dit tout'. Hen? Pis là j'me sus rendu compte que pendant les milliers d'heures où que j'l'avais entendu parler dans sa vie, y avait pas

⁷⁵ *Fugues*, p. 67-68.

⁷⁶ *Deslauriers*, p. 63.

approché, pas une seule fois, de c'qu'y avait envie d'dire. Y a fallu qu'y soye en train d'mourir pour que ça sorte.⁷⁷

L'analyse de notre catégorisation des pères démontre que, dans la filiation biologique que révèle le théâtre homosexuel, la non-présence morale des pères est très souvent subordonnée à une non-présence physique — l'absence théâtrale — et qu'elle se caractérise généralement par une fuite de la réalité contraignante. Toutefois, la motivation sous-jacente à cette fuite nous est jusqu'ici inconnue. Nous savons qu'une telle conduite des pères transforme profondément le rôle de la mère et est un foyer où naît l'homosexualité. L'homosexualité masculine étant une identification à la mère, suite à l'absence du père, nous proposons une lecture de la double absence paternelle, qui caractérise la filiation homosexuelle, dans la relation privilégiée qu'entretiennent les personnages homosexuels et leur mère.

1.1. *L'identification à la mère*

L'édifice familial subit des transformations profondes lorsque le père délaisse son rôle de pilier autoritaire et que la mère doit s'y substituer, aux yeux du fils. Par cette substitution obligée et nécessaire, le fils est plus enclin à s'identifier à la figure maternelle, elle qui voit ainsi s'accroître son rôle. Il ressort de l'union des figures parentales en une figure unique (la mère) une dialectique parentale équivoque : dans le processus d'élaboration de la psyché du fils, cette sur-figure parentale, de par son préjugé favorable envers le féminin au détriment d'un masculin «hérité», ne parvient pas à établir une frontière entre le masculin et le féminin, de sorte que, dans le corpus, l'opération substitutive se présente à rebours et institue le féminin comme modèle sexuel privilégié [voir *fixation*]. Le fils subit ainsi l'effet pervers de l'identification à la mère : loin de combler complètement le manque paternel dont il souffre, l'identification à la mère souligne le rejet tacite du modèle sexuel inné (attirance sexuelle pour les personnes de

⁷⁷ *Ibid*, p. 89.

sexe opposé) au profit du modèle sexuel maternel (attirance sexuelle pour les hommes) et ensuite l'adopter.

Les pièces «homosexuelles» se font plutôt silencieuses quant aux éléments qui témoignent d'une identification à la mère des personnages-fils; cependant, les textes dramatiques regorgent d'indices, une surabondance d'*imagos* maternelles auxquelles sont sensibles ces personnages, qui révèlent une fixation à la mère — par exemple, le calme que retrouve Vallier sur le Lac St-Jean évoque le liquide amniotique maternel. Autre exemple, Yves calque sa profession, son «mode de vie» comme il se plaît à le dire, sur le modèle maternel. Le fils et la mère ont recours à leur corps pour gagner leur vie; la prostitution est dans la lignée du métier de mannequin pratiqué par la mère et constitue un excellent indice d'identification à celle-ci. La mère usait de son corps comme «objet érotique», pour charmer, séduire, parader sur une scène artificielle où le voyeurisme prévalait, alors qu'Yves offre le sien à ceux qui le désirent comme un « objet sexuel », et ce dans une invitation sexuelle qui s'inspire de la parade maternelle :

Ben oui : quand l'monde savent qu'le dernier last-call arrive pis qu'y vont toutes se r'peigner aux toilettes, se passer d'l'eau dans face pis r'viennent se mett' en rang, le plus proche possible d'la sortie, pour pas manquer ceux qui partent tout seuls. J'appelle ça la parade.⁷⁸

Quant à Simon, son homosexualité a pour source la non-résolution d'un deuil affectif, celui de la mère. Après sa mort, en conservant jalousement les vêtements de celle-ci, Simon en restitue la mémoire en l'incarnant inconsciemment : il devient elle par ressemblance, par procuration. L'identification demeure sous réserve, et ce malgré que ce «travestissement» passif soit un miroir qui fait en sorte que le reflet de la mère et du fils se confondent.

1.2. De la «non-présence» paternelle à la «non-famille»

⁷⁸ *Being*, p. 86

C'est en partie dans son usage systématique de la non-présence paternelle que la dramaturgie «homosexuelle» se distingue du reste du corpus québécois en ce qui a trait à sa conception du modèle familial. Toutes deux illustrent des structures familiales opposées : la première préfère une facture familiale «démembrée», hétérogène, contrairement à l'homogénéité du cadre familial (le père, la mère et la progéniture réunis dans un même «corps») généralement élaboré par la seconde. Une telle généralisation fait en sorte que le modèle familial désarticulé, la non-famille, est l'objet d'un traitement anecdotique et d'une exposition rapide qui attestent de l'influence qu'exerce une relation insatisfaisante avec le père (la non-résolution du complexe œdipien) sur l'élaboration d'une identité sexuelle déviante.

Comme elle contourne la filiation biologique, la dramaturgie «homosexuelle» en vient à éviter que soit abordée la problématique œdipienne. Ce qui fait dire à Carole Fréchette que «dans son emportement et son ardeur à dénoncer l'injustice, cette dramaturgie en oublie parfois la complexité des êtres et des choses».⁷⁹ Il arrive même que certains dramaturges fassent table rase du père et du passé familial des personnages qu'ils mettent en scène. Ceux-ci ont alors l'allure d'êtres idéalisés, «par eux advient la vérité, la beauté; par leur existence même, ils défient l'ordre établi et sont porteurs de changements».⁸⁰

Pourtant, certaines œuvres à l'étude font état d'un moment dans le passé où la condition familiale *sine qua non* est remplie. Toutefois, la quiétude familiale est compromise par un événement qui en perturbe l'équilibre; la famille est alors vécue comme une fatalité à laquelle personne n'échappe. À titre d'exemple, on fait référence dans deux pièces du corpus à des querelles familiales qui ont pour objet un héritage.⁸¹

⁷⁹ Carole Fréchette, *Op. Cit.*, p. 11.

⁸⁰ *Ibid*, p. 11.

⁸¹ Dans *Being at Home with Claude* et dans *Le Printemps, monsieur Deslauriers*.

Dans *Le Printemps, monsieur Deslauriers*, la colère de François est symptomatique de l'effet négatif qu'a le modèle familial hors norme sur la personnalité :

La Règ'. Jamais dite. Jamais écrite nulle part. Mais essaye donc, hen, essaye donc pour voir, de t'ouvrir la trappe pour dire un mot, un, que l'clan a décidé qu'y a pas envie de l'entend'. Essaye. Ça va êt' l'exil. Ça va êt' que tu vas d'venir un renégat. À jamais.⁸²

Un peu plus loin dans la pièce, François informe le lecteur de son incapacité à changer le cours des choses, comme s'il était soumis à une fatalité «familiale» qu'il lui est impossible de contourner : «Parce que chus pogné avec vous aut'. Chus faite de vous aut'. Que ça m'tente ou non. Pis ça m'tente pas.»⁸³

L'écart temporel qui sépare la non-famille de la famille originelle sert de mesure à l'éclatement : plus l'écart est grand, plus le personnage a sublimé la crise œdipienne (c'est le cas pour le trio d'adolescents de *Provincetown*); plus elle est courte, plus il en est submergé (c'est le cas pour Vallier et Simon dans les *Feluettes*). L'éclatement de l'édifice familial survient généralement de sources extérieures : la mort (la mère de Simon, le père et la mère de Yves; Gérard, le père de François⁸⁴) et la situation géographique des parents (Benoît habite Montréal, tandis que ses parents habitent le Lac St-Jean; le père de Vallier est parti en France). À première vue, ces deux sources d'éclatement n'ont aucun lien; elles comportent toutefois un dénominateur commun, toutes deux évoquent une distance fatale, l'une spirituelle, l'autre géographique, une rupture définitive entre la famille originelle et la forme «désarticulée» sous laquelle elle se présente : c'est la distance métaphorique de la perte identitaire et fondatrice qui accable le fils, la distance entre l'idéal-du-père — celui dont on rêve — et le père réel — celui dont la non-présence provoque des souffrances narcissiques.

⁸² *Deslauriers*, p. 65.

⁸³ *Ibid*, p. 67.

⁸⁴ Il est certain que la mort de Gérard constitue un élément important de l'éclatement de la cellule familiale. Il nous faut toutefois spécifier qu'elle survient après qu'il eut été reconnu responsable (à tort) de la faillite de l'entreprise familiale.

Illustrons ce point à l'aide de la pièce *Being at home with Claude*. Dans cette pièce dont la quête vise à déterminer si le meurtre a été prémédité ou non, il n'aurait jamais été question de la famille du principal actant n'eût été de la révélation d'une composante identitaire, son prénom. Inconnu et anonyme au tout début de la pièce, «Lui» devient Yves. Cette restauration du prénom permet à l'inspecteur et à ses hommes — comme lecteurs, en faisons-nous partie?— de remonter jusqu'à la famille et comprendre l'ambiguïté de ce «personnage» désigné par un pronom personnel :

Le sténographe :

[...] sœur accotée avec un gars, à Montréal-Nord, depuis trois ans. A l'a quatre ans d'plus que son frère. La mère est morte en cinquante-sept. Mannequin. C'est arrivé dans un bureau de Radio-Canada, en pleine nuit, un vendredi soir. A l'a été trouvée par la femme de ménage, le samedi matin. C'tait un bureau d'la haute direction. On a rien d'plus. [...] Ouan. C'était une espèce d'ingénieur. Conseiller en quecque'chose. Ça swignait pas mal. Ben des contacts. Ben des chums, surtout à Québec pis surtout a'ec les Libéraux. Y a été malade ben longtemps.⁸⁵

Ce portrait rapide n'est pas sans décevoir le plus habile et rigoureux des inspecteurs. Guy, le sténographe, son bras droit, ira même jusqu'à mettre en cause le bien-fondé de l'élément familial pour l'enquête :

Oui, mais y'a rien à apprend de c'côté-là. Les grands-parents, du bord du père, sont encore en vie mais y leur parle pus depuis qu'y est mort. Même affaire a'ec les onc' pis les tantes. Y'a personne d'la gang qui les a vu depuis deux ans. Le grand-père maternel est mort en 56.⁸⁶

La distance qui agit comme dénominateur commun aux sources d'éclatement de la cellule familiale, en marquant la rupture entre la fratrie d'origine et l'état disfonctionnel dans lequel elle se retrouve, est ressentie par les personnages homosexuels comme une perte d'identité qui les confine, parfois, dans une solitude «obligée», un silence évocateur. Pour Yves le besoin d'être seul — il

⁸⁵ *Being*, p. 50-51.

⁸⁶ *Ibid*, p. 51.

adore regarder les maisons de Westmount qui lui rappellent le père⁸⁷ — illustre son incapacité à vivre sereinement avec son environnement. À notre avis, cette attitude de réclusion est directement liée à la non-présence paternelle, vécue comme un deuil symbolique non résolu.

On assiste sensiblement à la même chose, chez Vallier, pour ce qui est des répercussions de la non-présence paternelle : depuis le départ de Philippe Antoine, Vallier doit se rendre sur le lac, c'est-à-dire s'extraire de la société de Roberval, lui, un prétendant à la couronne de France, afin de subvenir à ses besoins et à ceux de la comtesse, qui croit naïvement qu'il s'y rend pour « méditer ». ⁸⁸ Dans le cas de Vallier et d'Yves, la méditation leur projette le reflet de ce qu'ils étaient : pour l'un, l'héritier du trône de France devenu guide pour les touristes, pour l'autre, un enfant d'une famille bourgeoise, devenu un prostitué.

Il en est de même pour la filiation biologique où, pour chacun des pôles, le cadre filiationnel est l'objet de visions diamétralement opposées : le fils désire inclure l'intimité et la tendresse dans l'économie filiationnelle, ce à quoi se refuse le père. Ces visions se résument en fait au besoin de contiguïté du fils, à son désir de partager une relation privilégiée avec le père, alors que celui-ci se définit par rapport au fils d'après son pouvoir, son autorité.

Les pères biologiques étant en partie absents et de la réalité théâtrale et de la réalité diégétique, c'est plutôt dans la description, par les fils, de la pratique

⁸⁷ Yves : « J'tais assis su'a clôture. J'ai pris un bout d'temps à r'garder les maisons. J'aime ça, les maisons, dans Westmount. J'ai toujours rêvé d'êt' riche. Mon père quand y était p'tit, y étaient riches, chez eux. Pis y m'contait souvent des histoires de quand y était riche. Mes grands-parents, surtout y m'en contaient, les parents de mon père, à Noël, à Pâques, quand on allait dans des party, chez eux. Ils avaient un tout petit appartement, plein d'meubles Louis XIV. C'était mon grand-père qui avait bâti la maison. Il l'avait vendue au père de ma grand-mère. Pis quand ils ont perdu leur fortune, ils sont allés vivre au deuxième. Ça ressemblait à la caverne d'Alibaba. Y'avait trop d'stock. Y'avait d'l'argenterie. Des cadres. D'la vaisselle. », *Ibid*, p. 28.

⁸⁸ La comtesse à Vallier : « Que croyez-vous faire demain? Passer encore votre journée à « méditer » sur la Méditerranée? Je ne vous vois plus. Vous sortez de la maison à l'aurore pour ne rentrer qu'au crépuscule. », *Feluettes*, p. 73.

homosexuelle qu'est établie une corrélation entre leur désir homo-érotique⁸⁹ et la *censure* qui sévit au sein de la psyché des pères et qui les empêche de manifester physiquement leurs émotions. Quand Benoît informe Michel de ses aventures sexuelles dans les toilettes publiques, il ne peut s'empêcher de faire référence à son père : «J'ai vu là aussi ben des images de mon père : des images de pères petits, tristes, désemparés, vulnérables».⁹⁰ Quant à Yves, il nous offre la description la plus éloquente du difficile compromis entre censure et désir homo-érotique:

(À *l'inspecteur*) Savez-vous ce que c'est, baiser avec un bonhomme haut d'même pis large de même. Séparé ça d'large. Boutonneux. Avec un brandy nose. Que vous savez qu'y d'vait êt' beau quand y était jeune? Pis c'est pas rien qu'l'âge qui l'a rendu d'même. Marié. Les enfants. La job. Qu'vous avez peur qu'y fasse une syncope avant qu'y aille fini d'dire «ôte tes culottes». Qui s'jette su vous comme un tig'. Qui souffle. Qui pousse. Qui tire. Qui sue. Qui a des yeux comme un enfant le soir de Noël. Qui y croit pas. Qui en veut pluss. Qui en veut d'aut'. Mais qui est v'nu en d'dans d'deux minutes. Pis que là, la peur le pogne. Qui a peur de s'faire pogner. La job. La femme. Les enfants. La retraite. Se faire traiter de tapette en lett' hautes de même. Pis que, pendant qu'moi j'vas pisser (*il indique la petite porte*), a jus' le temps de r'placer un peu. Pis qui s'met à tourner comme une toupie. Qui sait pus où s'cacher. Qui essaye de se r'culotter mais y trouve pus l'trou des bretelles. La chemise à moitié déboutonnée. Pis là, toute c'qu'y appelle sa vraie vie y r'tombe dessus. Parce que ça, c'qu'y vient d'faire là, c'était une faiblesse, rien d'aut'. C'est sûr. R'garder : la job. La femme. Les enfants. Les deux chalets.⁹¹

Ceci plonge notre lecture dans l'économie parentale prévalant durant la phase œdipienne, décrite dans l'introduction, c'est-à-dire le moment où le père doit s'interposer dans la relation privilégiée mère-fils et affirmer sa position hiérarchique afin que le fils adhère (fixation) au modèle masculin qu'il représente. Dans les deux extraits précédents, on constate que l'homo-érotisme est partagé par les deux pôles de la filiation — ou qui la représente, le vieil homme

⁸⁹ L'homo-érotisme a trait au corps et se distingue de l'homosexualité. Il s'agit plutôt d'une manifestation corporelle de tendresse et d'amour entre un père et son fils qui ne met pas en cause le désir sexuel.

⁹⁰ *Fugues*, p. 86.

⁹¹ *Being*, p. 106.

boutonneux jouant le rôle du père dans le monologue d'Yves —, mais que seule leur intensité les différencie.

Or, dans la filiation biologique, l'ambivalence s'observe dans la difficulté qu'a le père à exprimer physiquement et verbalement, à sa descendance, tout l'amour qu'il éprouve de peur de faire montre d'homo-érotisme. La peur de l'homosexualité interdit au désir homo-érotique de devenir réel. Ce comportement paternel met en lumière une double négation, du corps masculin, perçu uniquement comme un objet érotique et sexuel, et de la langue. Cette double négation confine les sentiments véritables qu'éprouvent les pères envers leur progéniture dans un état de latence presque permanent. Ce qui fait dire à Benoît, lorsque confronté à son fils qu'il désire prendre comme amant, «tu sais, mon père est pas différent des autres pères qui ont jamais embrassé leur fils au cas où ils seraient surpris à être bien dans leurs bras».⁹²

La négation paternelle du corps comme référent constitutif et identitaire est en fait un refoulement de la sensibilité masculine, qui établit une corrélation rapide entre sensibilité masculine et homosexualité, puisqu'un usage du corps à des fins homo-érotiques contrevient, comme l'a laissé entendre Benoît, à la prescription paternelle, à la loi du Père. Ce comportement indique clairement que le fils ne s'identifie au père que partiellement, qu'il s'en distingue même par l'usage qu'il fait de son corps, non seulement dans une pratique sexuelle opposée à celle du père, mais aussi par la fonction émotive qu'il lui attribue : le corps n'est plus uniquement un objet érotique et sexuel, il est aussi un objet lyrique.

Dans le corpus, les manifestations homophobes paternelles sont empreintes de cette logique corporelle primaire : les pères punissent aveuglément par l'irruption du *faire*, l'acte violent, ceux qui contreviennent à la prescription corporelle. Il s'agit en fait d'une réappropriation de la chair qui vise à réintroduire l'inscription de la

⁹² *Fugues*, p. 88.

référence paternelle, jusque-là déficiente, dans la grammaire filiationnelle : sous des allures de sado-masochisme, l'irruption violente du faire est un *renversement dans le contraire* du désir homo-érotique qu'ils refoulent. Nous illustrerons ce mécanisme de réappropriation à l'aide des exemples suivants :

Benoît (à propos de son père et de l'homosexualité) :

Lui? S'il l'avait su...(Un temps.) J'avais 9 ans. Il était dans la balançoire avec mon oncle Roger. Du monde en avait attrapé un [homosexuel] au village pis l'avait tapoché. Je me rappelle textuellement : «Si un jour, j'apprenais qu'un gars est fifi, j'prendrais mon fusil pis j'tirerais d'dans.»⁹³

Simon, décrivant la violence du père :

Y avait les yeux d'un chien enragé quand y m'a trouvé. Y m'a agrafé par le bras, pis y m'a amené chez nous. Arrivé chez nous, y est viré fou. Y a sorti des robes qu'on a gardées de maman après qu'a soye morte pis y m'a dit : «C'est-y comme ça que tu veux t'habiller? C'est-y comme ça?». Y m'a attaché sus l'lit pis là, y a bu du gin, au moins un quarante onces... Y a pris l'fouette...Y m'a dit : «Comment c'qu'y a eu de flèches, ton maudit saint?» (Un temps.) J'ai perdu connaissance deux ou trois fois, mais y a continué jusqu'à ce que j'aye mes 22 coups de fouette. Pis y frappait! Y frappait! Y frappait! Pis encore! Pis encore! Pis encore!⁹⁴

Dans ces deux extraits, les pères accentuent leur pouvoir autoritaire sur leur progéniture. Dans l'analyse du geste violent, de la punition, il n'est pas surprenant qu'apparaisse une métaphore du complexe de castration si l'on aborde certains objets (le fouet, le fusil) comme des symboles phalliques (voir *phallus*). Cette violence prend les traits d'une pulsion de surprotection filiationnelle incontrôlable, sous-jacente à un traumatisme narcissique : pour le père, «engendrer» l'homosexualité le confronte à sa propre blessure narcissique, à son sentiment d'avoir perdu son identité de père, d'avoir échoué dans la transmission du modèle masculin, ainsi qu'à son désir homo-érotique. En somme, le miroir homosexuel lui renvoie le reflet de sa négation.

⁹³ *Ibid*, p. 86.

La colère de Timothée, faisant suite à la révélation faite par la comtesse du baiser de Simon à Bilodeau, bien qu'elle fasse de lui un «chien enragé», lui confère une lucidité étonnante. Timothée rassemble des parcelles du roman familial (la mort de la mère, l'attrait des vêtements de celle-ci aux yeux de Simon) qui auraient contribué, chez Simon, à la résurgence homosexuelle. L'ivresse lui ouvre les portes de l'inconscient : c'est la fin du dialogue, du langage, du raisonnement et l'entrée en jeu des pulsions, du ça et du «faire», qui traduiront désormais sa folie.

Ayant pris soin d'attacher son fils au lit, une façon de maîtriser ce qui lui échappe, il use naïvement du fouet-phallus — c'est le renversement dans le contraire : Timothée prend au pied de la lettre, dans l'usage que fait Sanaé du châtiment corporel, ce qui doit être assimilé au sens figuré comme une métaphore amoureuse — «O aimé! Que votre amour je le connaisse à mesure de fer» —, croyant par l'expiation corporelle redresser la contre-nature sexuelle de son fils. Malheureusement pour Timothée, les marques externes permanentes sur le corps de Simon n'auront sur lui qu'un effet incitatif interne éphémère – (Simon à Vallier) «Tu comprends rien. J'veux pus rien savoir de toé. C'est fini le grenier, le fanil, le garde-robe, le lac! As-tu pensé qu'à chaque fois que j'vas être avec toé j'risque de m'faire battre? Y faut que j'pense aux filles ast'heure.»⁹⁵ —, puisque Simon et Vallier se réuniront à la fin de la pièce. Le châtiment proposé par le père de Benoît se présente, quant à lui, dans la plus totale irréversibilité, comme si le redressement d'une contre-nature ne pouvait se concrétiser et qu'elle doive être combattue par la mort.

Dans ces deux extraits, l'irruption violente du «faire» correspond à une énonciation et à une dénonciation concomitantes de la non-présence paternelle : elle énonce l'amour démesuré du père envers sa progéniture, amour refoulé par la peur de l'homo-érotisme, synonyme d'homosexualité, et se manifeste dans le

⁹⁴ Feluettes, p. 61.

geste d'une violence arbitraire; par l'autopunition projetée (se punir en punissant le fils), elle dénonce l'échec paternel et révèle par la manifestation de remords culpabilisants l'incidence paternelle dans l'homosexualité du fils. Le recours à la violence souligne l'effet pervers de l'autorité paternelle dans la mesure où elle nous est présentée comme une perte de contrôle, alors qu'il s'agit, à tout le moins, d'une prise de contrôle abusive et égocentrique. Par l'inversion autoritaire, la perte de contrôle révèle chez les pères une situation émotionnelle complexe insatisfaisante : changer unilatéralement le cours des choses, en l'occurrence les références identitaires du fils, selon leurs propres volontés et en vertu du pouvoir autoritaire qu'ils possèdent sur leurs progénitures met en relief un amour démesuré pour leur fils, un amour refoulé, dont la traduction dans le langage et le corps demeure inaccessible, refoulée, maintenue à un état latent par une censure interne — la peur de l'homo-érotisme synonyme d'homosexualité— qui empêche quelque manifestation directe que ce soit de l'amour filial. C'est ce qu'a observé Yves avec son client :

Y est v'nu, là. C'est passé. Y pense même pas au fait que d'main matin, ça va l'r'prend'. Y pense à rien. Y calice vot' linge à terre à côte d'la porte pis y pousse vos runnings dessus à coups d'pieds. Pis là, y s'approche d'la porte des toilettes pis c'est plus fort que lui. Y s'met à crier, à hurler : «Dehors. Dehors, j'ai dit. Dehors, dehors. Sors d'icitte. Varmine. M'entends-tu? Dehors, j'ai dit. Dehors, dehors. Sors d'icitte.»⁹⁶

Comme nous l'avons démontré dans le chapitre précédent, l'irruption violente du «faire» survient au théâtre lorsque le dialogue se dirige vers une impasse. Dans la filiation biologique dominée par l'homosexualité du fils, le pôle paternel se refuse au dialogue, au langage, et préfère le geste violent comme «référent». La violence envers le fils est une réappropriation du corps qui restitue, temporairement et maladroitement, la présence physique paternelle déficiente. En outre, la violence corporelle prônée par les pères témoigne de l'intensité de la déficience morale paternelle vécue par les fils.

⁹⁵ *Ibid*, p. 62.

L'usage de violence dont font preuve les pères, c'est-à-dire l'illustration de leur autorité par le geste au détriment de la langue, alimente l'aversion qu'éprouvent les fils envers toute autorité s'illustrant par la violence et le pouvoir. Fort de notre analyse de la cellule familiale et de la relation père-fils, nous dégagons deux tendances qui décrivent l'autorité paternelle. La première, l'«expansionnisme», est une forte propension autoritaire qui, selon le degré d'intensité, empiète sur les fonctions ou activités des membres périphériques (c'est le père violent, fouettard). En revanche, la deuxième tendance, l'«atrophisme», se caractérise par la négligence morale de certains pères. Dans sa perfectibilité, l'atrophisme tend à la plus simple expression des fonctions d'un père envers sa progéniture, c'est-à-dire à la négation paternelle (c'est le cas de Philippe Antoine dans *Les Feluettes*).

2.0. Quand la non-présence paternelle se lit dans le comportement des personnages homosexuels

Dans notre introduction, nous avons posé l'hypothèse suivante : la non-présence paternelle est à la source de comportements récurrents spécifiques aux fils. Ces comportements sont : l'incapacité de traduire par le langage les sentiments éprouvés pour la personne aimée; la réorganisation spatio-temporelle (scène fantasmée) dans le but d'échapper, momentanément, à la réalité contraignante; finalement, l'acte répétitif comme une recherche du père dur et fort. De notre lecture de la grammaire homosexuelle, à l'intérieur de laquelle nous en avons dégagé une autre, la filiationnelle, ainsi qu'une syntaxe, il ressort une dynamique des états de comportement, commune à chacun des personnages-fils, qui nous permet de vérifier la pertinence de notre hypothèse.

Nous avons démontré à partir de la grammaire théâtrale que la création d'une thématique homosexuelle au théâtre est subordonnée à la non-présence paternelle. Nous avons aussi démontré que la non-présence paternelle morale

⁹⁶ *Being*, p. 107.

et/ou physique engendre une blessure narcissique chez les fils, blessure qui invertit la nature positive des fondements de la personnalité, le moi, en valeurs négatives (la non-identité, la non-fondation). Finalement, nous avons spécifié que la grammaire filiationnelle indique la discordance qui structure l'économie filiationnelle : le fils désire la tendresse paternelle, alors que le père, par résistance — peur de l'homosexualité —, s'y refuse.

Nous croyons que les personnages homosexuels développent des mécanismes qui leur permettent d'être soulagés, momentanément, de l'effet pervers de la blessure narcissique. Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, le personnage homosexuel profite de la souplesse du cadre initial pour réorganiser le temps et l'espace selon ses exigences afin d'énoncer sa différence sexuelle sans être soumis au joug de la réalité contraignante. La construction d'une telle scène fantasmée est l'élément tout indiqué pour bien comprendre les comportements des personnages homosexuels, parce qu'elle sollicite un jeu de théâtre sans lequel le discours homosexuel, c'est-à-dire la manifestation linguistique du comportement des personnages homosexuels, ne pourrait nous parvenir.

2.1. La construction d'une scène fantasmée : la clé des comportements du fils

L'élaboration d'une scène fantasmée constitue, certes, un des éléments les plus intéressants du théâtre homosexuel. Elle a pour objectif de permettre l'énonciation de la «différence sexuelle», à l'intérieur d'une réalité contraignante. Le moment est venu de confronter ce mécanisme à l'attitude paternelle illustrée dans les œuvres et de voir ce qui en ressort. Comme nous l'avons vu, les pères, tout comme leur progéniture, s'extirpent eux aussi de la réalité contraignante filiationnelle et familiale soit en usant abusivement de l'alcool (Timothée), soit en quittant le pays (Philippe Antoine), soit en accordant une attention démesurée à leur vie professionnelle (le père d'Yves et Gérard) ou soit en refusant la tendresse

du fils (le père de Benoît). C'est donc de l'attitude paternelle face à la réalité et de l'écart entre l'Idéal-du-père et la réalité paternelle que se forme, chez les fils, le besoin de se construire une tribune à partir de laquelle ils pourront verbaliser leur «différence sexuelle» — leur non-identification au père.

Contrairement aux pères, chez les fils la fuite de la réalité contraignante est une activité narcissique ayant pour objet — et c'est en cela que pour eux elle est tragique — de réintroduire, soit dans la grammaire filiationnelle ou homosexuelle, et même théâtrale — en révélant la non-présence du père, on révèle sa présence —, des éléments paternels qui ont été projetés hors de ces grammaires. Cette activité narcissique est une recherche de l'identité et, de surcroît, une recherche du père. Chez les fils, la fuite de la réalité contraignante (l'ailleurs-autrefois) se fait par l'entremise de mécanismes spécifiques (recours métathéâtraux) qui permettent une prise autoritaire sur celle-ci : en prononçant dans un ailleurs (un deuxième ailleurs-autrefois) un discours qui contrevient à la norme sociale, l'énonciation de la différence est aussi une dénonciation de la norme sociale, de la réalité contraignante. Dans la restauration narcissique, le recours au métathéâtre rejoint les enseignements prodigués par le père St-Michel :

Au théâtre, on peut tout faire, vous savez. On peut réinventer la vie. On peut être amoureux, jaloux, fou, tyran, possédé. On peut mentir, tricher. On peut tuer sans avoir le moindre remords. On peut mourir d'amour, de haine, de passion...⁹⁷

Mais peut-on, au théâtre, être homosexuel? Peut-on énoncer sa «différence sexuelle» sans être condamné par la société? Non. D'autant plus que la construction, par les personnages homosexuels, d'une scène fantasmée qui est incomplète et inachevée fait ressortir l'aspect tragique du projet narcissique. Cette scène relève du fantasme, car elle n'arrive pas à résorber le malaise narcissique à l'origine de son utilisation, c'est-à-dire qu'elle échoue doublement dans sa tentative de réintroduire les éléments hors-grammaire là où ils le devraient, dans la grammaire ontologique, d'une part, et d'autre part, à transformer la répression

sociale en approbation ou, à tout le moins, en tolérance. En fait, elle n'offre qu'une perspective et non une guérison.

Autre tragédie : la résistance linguistique. Car à l'intérieur du nouvel ailleurs-autrefois, le fils fait montre d'un héritage paternel par ses difficultés d'ordre linguistique. Nous avons vu que le père se refuse au langage et qu'il traduit généralement ses émotions par l'irruption violente du «faire». En ce sens, l'usage linguistique du fils ne diffère pas de celui du père : bien qu'il se crée une tribune qui permet l'énonciation de la «différence», il n'en demeure pas moins que le fils n'arrive pas à exprimer sa «différence» parce que le discours n'est pas à la hauteur du projet, d'où irruption du « faire ».

L'économie émotive, basée sur le «faire», qui prévaut dans la grammaire filiationnelle est la même que dans la syntaxe homosexuelle⁹⁸, ce qui conforte l'hypothèse d'une lecture d'un héritage paternel à même les comportements des personnages homosexuels. Cette proximité est loin de surprendre. En fait, nous retrouvons dans la syntaxe homosexuelle une procédure similaire à celle qui régit la grammaire filiationnelle : dans la première, le personnage homosexuel tente de réintroduire le complément, l'autre, afin de satisfaire son besoin de contiguïté, d'intimité; dans la seconde, le fils homosexuel tente de réintroduire la tendresse paternelle afin de satisfaire son besoin d'être «paterné» et de cautériser sa blessure narcissique.

Cette similarité de procédures nous porte à croire que celles-ci partagent une facture unique où le fils cherche chez l'autre l'homo-érotisme refusé par le père. Chez Yves l'irruption violente du «faire», en l'occurrence le meurtre⁹⁹, rappelle l'intromission symbolique pratiquée par Timothée sur Simon et celle, plus violente, décrite par le père de Benoît . Après avoir tué Claude, Yves boit son sang pour

⁹⁷ *Feluettes*, p. 30.

⁹⁸ Voir chapitre 1.

⁹⁹ Yves tue son amant, Charles Charles fait tuer un enfant.

acquérir les qualités de l'autre, s'approprier Claude, impunément. En «mangeant» l'autre, Yves, inconsciemment, «mange» aussi son père, puisque Claude lui offrait ce qu'un père refuse, c'est-à-dire l'homo-érotisme :

En même temps y' avait que j'explosais partout, pis j'me noyais, pis j'nous voyais pus jamais r'sortir de chez eux. Jamais nous r'lever. Pis en même temps, j'sentais son sexe, comme un arb', qui explosait. Pis déjà, y'avait pus d'couteau dans ma main. Pis moi j'criais. Pis lui. Lui. Sa gorge saignait. Y v'nait, pis en même temps, son sang r'volait jusque dans les fnêtres, pis sus l'fridaire. Su l'poêle. Su'a tab'. Pis je l'embrassais partout. Partout. Partout. Su sa blessure. J'buvais son sang. J'm'en mettais partout. Pis lui, y donnait encore des coups. Y s'arquait. Y tremblait. Pareil comme moi.¹⁰⁰

On ne s'étonne pas chez Yves de la résurgence de remords culpabilisants (meurtre de Claude et meurtre du père). Bien que la pièce débute après que ce double meurtre ait été commis, elle témoigne, dans sa durée, des sentiments ambivalents qui le hantent. À un certain moment, il refuse de croire qu'il puisse avoir commis un tel geste : il prétexte le rêve, le fantasme (peut-être le désir refoulé de tuer le père?). C'est l'ivresse du double meurtre et l'émergence des remords culpabilisants qui engendrent l'irruption violente du «faire» :

Quant' j'me sus réveillé, j'y croyais pas. C'était un peu comme, vous savez, comme quand des fois on est avec quelqu'un et pis d'un coup, on a l'impression qu'on a déjà vécu ce moment-là en rêve, pis on est même sûr qu'on en a parlé à la personne. On y dit: ce moment-là, je l'ai rêvé. T'sais, j't'en avais parlé? Pis la personne est pas sûre. C't'ait d'même: j'avais marché pendant pluss qu'une heure, j'me r'trouvais assis su une clôture, pis tout l'temps qu'j'avais marché, comme en arrière de ma tête, y avait comme le souvenir de quelque chose que j'savais pas si j'avais faite. Pis en m'réveillant, l'image était encore plus forte mais me semblait qu'ça s'pouvait pas qu'j'aye faite ça. Ça s'pouvait pas.¹⁰¹

Dans *Provincetown Playhouse*, le «théâtre de l'immolation de la Beauté» est lui aussi lié au père : le meurtre du jeune Franck Anshutz, cinq ans, orchestré par Charles Charles 19, la figure d'Abraham dont le sacrifice de sa progéniture,

¹⁰⁰ *Being*, p. 108-109.

¹⁰¹ *Ibid*, p. 23.

commandé par Dieu — peut-être même l'auteur de la pièce¹⁰² —, devait être récompensé d'une progéniture plus nombreuse que les étoiles, n'est-ce pas ici le sacrifice de la paternité que célèbre, en quelque sorte, l'un des acteurs et auteurs dramatiques «les plus prometteurs de la Nouvelle-Angleterre»? Car la répétition incessante du sacrifice de Franck Anshutz, incarnation d'Astyanax, fils d'Hector, lui a procuré une notoriété — Eugène O'Neill était dans la salle le soir de l'unique représentation — qui agit tel un baume provisoire sur sa blessure narcissique en lui offrant la possibilité d'une longévité théâtrale aussi prometteuse que la pérennité promise à Abraham.

Si pour Charles Charles l'acte répétitif témoigne de sa folie, pour d'autres personnages il est lié à la non-présence paternelle. Tant Yves que Simon sont confrontés à leur passé douloureux, qu'ils sont tenus de reconnaître — et dont ils sont prisonniers —, l'un devant les autorités judiciaires et l'autre devant le spectateur-Monseigneur Bilodeau. Pensons à Timothée, au père qui attache sur un lit son fils Simon qu'il frappe à plusieurs reprises, véritable incarnation de la figure prométhéenne aux prises avec la douleur éternelle.¹⁰³ Au tout début de *Being at Home with Claude*, Yves fait remarquer au lecteur-spectateur qu'il est déjà excédé et par la réactualisation de ses gestes et par l'insistance de l'Inspecteur (figure autoritaire qui rappelle le père), cela malgré qu'on reprendra sa déposition à plusieurs reprises :

Écoutez. M'as vous le r'dire. Toute. Mais c'est la dernière fois.
Enregistrez-lé ou ben filmez-lé. Faites-vous des marques su'a carte
avec des numéros ou bendon faites-vous des dessins, j'm'en sacre.
Mais...¹⁰⁴

2.2. Les figures substitutives

¹⁰² Charles Charles 19 : «Un enfant vivant, c'était l'idéal. Là, l'immolation devenait réellement concrète. Être cynique (il savait qu'il y avait un enfant dans le sac), on pourrait dire que c'est heureux qu'un pareil hasard soit arrivé.», *Provincetown*, p. 37.

¹⁰³ Souvenons-nous que Prométhée a été enchaîné au Caucase par Zeus parce qu'il avait transmis le feu aux hommes, et que Simon est un pyromane notoire qui sera lui aussi puni par les autorités judiciaires pour les nombreux incendies criminels dont il est l'instigateur.

¹⁰⁴ *Being*, p. 18.

La blessure narcissique du fils homosexuel, qui est le signe de la non-présence paternelle ou de la non-famille, s'illustre dans la réalité pour la majorité des personnages-fils par une attitude rebelle envers les formes autoritaires substitutives et où l'imagerie délinquante est forte : incendie, vandalisme (Simon), manque de respect envers les représentants de la loi (Yves, Charles Charles), etc. Malgré son aversion envers l'autorité, il n'en demeure pas moins que le fils fait partie dans la diégèse d'une société fortement patriarcale qui assure le fonctionnement des institutions socio-culturelles.

Il nous semble donc indiqué d'analyser toute forme autoritaire agissant dans la diégèse afin de voir s'il est possible, compte tenu de la non-présence paternelle, que le fils puisse s'identifier à certaines de ces figures de l'autorité et ainsi combler la non-présence du père biologique, peut-être même faire partie d'une filiation substitutive ou spirituelle. Selon nos observations des sociétés représentées dans les ailleurs-autrefois, nous établissons trois différentes figures autoritaires susceptibles de prendre la relève du père biologique : les figures autoritaires substitutives (personnes qui possèdent des attributs du père biologique : oncles, tantes, grands-parents), les figures autoritaires sociales (incarnées par la justice, ses représentants et ses institutions) et les pères spirituels (philosophie et arts).

Nous accorderons dans notre étude une importance particulière aux pères spirituels qui, à notre avis, sont en mesure d'éclairer la fascination qu'exerce l'art sur les personnages homosexuels. Nous croyons que cette fascination pour l'art sous-tend une filiation spirituelle qui permet aux personnages homosexuels d'expérimenter la paternité autrement que biologiquement. C'est en partie ce que laisse sous-entendre la description mendelienne de la sublimation par l'art, telle que nous l'avons observée dans notre introduction.

Et si l'art permettait véritablement aux personnages homosexuels de se défaire de la présence contrariante des pères? Telle est l'interrogation qui ressort jusqu'à maintenant de notre lecture. Il nous apparaît important d'analyser dans les chapitres qui suivent la problématique de la paternité chez les personnages homosexuels : en étant à la fin d'une lignée, sans possibilité de la poursuivre à cause des interdits moraux qu'impose implicitement leur orientation sexuelle, ils mettent fin à la paternité biologique, c'est-à-dire au modèle de conservation de la civilisation. En contrepartie, on ne peut pas s'étonner du nombre de personnages homosexuels sensibles aux manifestations artistiques : en fait, celles-ci leur permettent d'énoncer leur sensibilité, leur différence et de s'inscrire dans la société patriarcale, qui leur est hostile, en tant qu'artistes, pour mieux la dénoncer.

Chapitre 3

La filiation substitutive ou le continuum autoritaire

Bien que nous ayons identifié les principaux enjeux au sein de la filiation biologique, il demeure dans les textes dramatiques une présence autoritaire paternelle qui résiste à l'explication cartésienne et linéaire de cause et d'effet à la base de notre analyse de la filiation biologique. Tout comme l'ensemble des personnages dans la réalité diégétique, les personnages homosexuels sont sensibles aux manifestations autoritaires au delà de leur relation avec le père; faisant eux-mêmes partie d'une société patriarcale, ils doivent composer non pas avec une mais deux représentations de l'autorité paternelle. Si nous avons jusqu'ici négligé ce deuxième élément paternel dans notre analyse, c'est que pour observer le père biologique il nous a fallu délibérément nous détourner de l'image paternelle que renvoie aux personnages homosexuels le miroir social.

Dans l'ensemble des pièces illustrant « la grandeur et la misère de la condition homosexuelle », la société représentée dans l'ailleurs-autrefois nous renvoie à nous, lecteurs, l'image d'une société patriarcale, parce que dans sa pratique religieuse elle voue un culte à un dieu masculin — en l'occurrence, celui de la religion catholique. Ainsi, il ne faut guère s'étonner dans notre corpus du fait que l'autorité des représentants de la société de l'ailleurs-autrefois soit transmise de façon canonique — tout comme Dieu est un homme, de même ses représentants seront des hommes.

Les manifestations de l'autorité sont polymorphes : elle peut s'incarner dans un individu (par exemple, un policier) ou une institution (la police). De plus, elle peut aussi avoir plusieurs motivations : elle peut être basée sur la violence et le pouvoir, la réputation et le prestige, la connaissance et la sagesse. En somme, on dégage dans le fonctionnement des sociétés représentées dans l'ailleurs-autrefois

trois différentes catégories de l'autorité qui sont en fait ce que nous avons décrit auparavant comme des figures substitutives : l'autorité religieuse, basée sur des traditions ou cultes canoniques, ou l'évocation de Dieu (d'un dieu) dans un prophète ou un réformateur; l'autorité d'un état, basée sur sa constitution et ses lois; et l'autorité des parents sur des enfants, basée sur la différence entre les générations et le degré d'expérience.

En vertu des difficultés rencontrées par les personnages homosexuels dans la filiation biologique, et du fait qu'ils sont soumis à l'autorité d'individus qui représentent des institutions sociales qui perpétuent l'hégémonie patriarcale, nous posons l'hypothèse suivante : la probabilité que des figures substitutives combleront quelque désir homo-érotique des personnages homosexuels et leur permettent de résoudre la crise filiale (complexe œdipien) est bien mince. Qui plus est, certains indices nous portent à croire qu'un glissement de sens se produit dans la tension interne régissant la psyché paternelle dans la filiation lorsqu'elle a pour terrain la société : transposée sur le terrain social, la peur de l'homo-érotisme identifiée au père se pluralise — c'est-à-dire se dépersonnalise — et devient homophobie.

Afin d'explorer cette partie équivoque de l'autorité — à savoir l'image que renvoient les représentants autoritaires d'une société monolithique et conformiste à un individu marginal sexuellement et en manque de père —, nous nous inspirons d'Anthony Stevens et de sa définition de l'homosexualité, telle que nous l'avons citée dans l'introduction : il considère cette «perversion sexuelle» comme une recherche du père dur, du père fort sur le terrain de la sensibilité et de la séduction. Nos observations démontreront que la recherche du père est un projet ambitieux tourné vers le «chercheur», donc narcissique, et se caractérise par des essais infructueux répétitifs dont la finalité — le père retrouvé — est incertaine, voire improbable.

Jusqu'ici nous avons consacré une partie de l'analyse au père biologique «perdu» (la non-présence paternelle). Il nous faut maintenant accorder une attention particulière à la quête du père «retrouvé», c'est-à-dire à la filiation substitutive qui, potentiellement, peut s'instaurer entre les personnages homosexuels et les figures autoritaires de la société représentée dans l'ailleurs-autrefois. Nous verrons que, pour les personnages homosexuels, cette quête paternelle s'avère une *introjection* de signes paternels, d'attributs extérieurs au père biologique, ayant une double visée pour leur moi : d'une part, y réintroduire l'élément paternel déficient en vue de la résolution de la crise filiale (complexe œdipien), et d'autre part, atteindre un état homéostatique — *principe de constance*¹⁰⁵ — en le soulageant de sa blessure narcissique.

Pour ce faire nous devons refocaliser notre regard vers ces recherches infructueuses, vers l'environnement social du fils. Parallèlement à la trajectoire linéaire que nous empruntons à Freud — non-présence du père, identification à la mère, homosexualité —, cette nouvelle focalisation nous enjoint de considérer la partie équivoque de l'économie filiationnelle selon le principe de circularité-itérativité — voir *compulsion de répétition* —, puisque la relation avec le père est double chez les personnages homosexuels : elle est étapiste et empirique, comme le démontre la trajectoire freudienne présentée plus haut — c'est la relation avec le père biologique —, circulaire et itérative — c'est la relation avec l'environnement social. Lorsque les personnages homosexuels sont confrontés dans leur recherche paternelle à des individus ou des institutions sociales qui rappellent l'autorité du Père à cause de leurs attributs paternels, ils reproduisent inconsciemment le même comportement qu'en présence du père biologique, c'est-à-dire la non-identification. Ceci confirme le caractère circulaire et itératif spécifique à la quête du père : en cherchant des attributs paternels dans une filiation substitutive, ils tentent ainsi d'extraire de leur moi une blessure

¹⁰⁵ Dans notre glossaire, le *principe de constance* partage avec le *principe de nirvana* des similitudes qui rendent difficile leur utilisation. C'est pourquoi nous référons le lecteur à ces deux principes pour comprendre l'état d'homéostasie.

narcissique qui a pour source la non-présence paternelle — c'est le *retour du refoulé* —; de plus, ils répètent le même comportement face aux individus ou aux institutions sociales qui incarnent le Père qu'en présence du père biologique.

Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, les personnages homosexuels ne réussissent pas à réintroduire dans leur syntaxe (le moi) l'élément masculin déficient incarné et par le père biologique et par l'amoureux. Nous démontrerons qu'au point de vue de leur personnalité les personnages homosexuels n'arrivent pas à se fixer aux attributs paternels autoritaires ayant pour base la violence et le pouvoir, tout comme c'est le cas dans la filiation biologique. Toutefois, nous serons à même de constater qu'ils sont sensibles à ceux basés sur la reconnaissance et le prestige, la connaissance et la sagesse (figures spirituelles). Dans ce cas-ci, la filiation spirituelle n'est plus potentielle, elle s'active.

Pour ce qui est de ce deuxième modèle autoritaire (la reconnaissance et le prestige, la connaissance et la sagesse), nous verrons que l'identification à ces figures est partielle, que celles-ci offrent tout au plus aux personnages homosexuels la possibilité de réduire sensiblement la tension interne de leur blessure narcissique; aussi, elles nous permettront de vérifier la sublimation artistique décrite par Gérard Mendel, ainsi que notre hypothèse concernant la paternité symbolique comme manœuvre de restauration narcissique.

1.0. Les figures autoritaires substitutives

Ces figures sont celles qui ressemblent le plus au père biologique : du moment qu'on les confronte l'une à l'autre, leur parenté est manifeste. Ces figures remplissent directement le rôle laissé vacant par le père biologique et partagent avec lui des attributs communs — le nom, la consanguinité. Les figures autoritaires substitutives sont des personnages issus de la cellule familiale du

personnage homosexuel (la mère, le grand-père, etc.) et empruntent consciemment certains traits reliés au père biologique, en particulier l'autorité, ou en sont inconsciemment affublés, afin de soulager la famille et la filiation de la non-présence paternelle contrariante. Pour que ces personnages deviennent des figures substitutives pour les fils, il faut que les deux conditions suivantes soient remplies : premièrement, la rupture entre le père biologique et la cellule familiale doit être irréversible — ce peut être la mort du père, comme c'est le cas pour François Deslauriers, ou, comme Vallier, l'abandon de la famille De Tilly par Philippe Antoine —, et deuxièmement, le fils reconnaît l'autorité de la figure substitutive. Seulement deux personnages du corpus répondent à ces conditions : la comtesse Marie-Laure De Tilly (*Les feluettes ou la répétition d'un drame romantique*) et Philippe Deslauriers (*Le printemps, Monsieur Deslauriers*).

Luis Cura a vu dans les *Feluettes*, œuvre qui a consacré le génie de Bouchard, une structure dramatique introspective qui « propose [aux lecteurs-spectateurs] un véritable révulsif social en démontrant la version « officielle » des relations humaines et en nous montrant celle-ci dans une optique « autre », dont la rigueur est déroutante ». ¹⁰⁶ Notre analyse du personnage de la comtesse démontrera que la version officielle met à jour une non-résolution de la crise filiale (complexe œdipien). Car le « vrai » révélé par la dénégation théâtrale, qui se veut la version officielle selon Cura, indique le tragique et le paradoxe auquel est confronté le personnage de la comtesse [et celle de son fils Vallier] : lorsqu'elle est confrontée à la réalité contraignante — l'abandon de l'époux —, elle se referme sur elle-même, refoule sa colère et sa révolte, s'extrait de cette réalité problématique et combat son désir le plus profond — le retour de l'époux couronné de réussite — par une transformation en un être enjoué et insouciant comme les aristocrates — c'est le retour de la comtesse qu'elle fut, qu'elle rêve d'incarner dans la réalité diégétique.

¹⁰⁶ Luis Cura, *Op. Cit.*, p. 62.

Dans l'intériorisation du conflit avec son époux, elle trouve dans le mensonge et dans le ludisme qui, paradoxalement, révèlent son désarroi psychologique, la foi qui la sauve des eaux tumultueuses de son *narcissisme*, et ce afin de vivre jusqu'au bout, jusque dans la mort, son destin de comtesse. En en niant l'évidence, Vallier nous confirme les vertus cathartiques qu'engendre l'utilisation d'un tel mécanisme de défense : « Elle n'est pas folle. Elle joue. Elle joue. Si elle n'avait pas cru à ses histoires, elle n'aurait jamais pu survivre dans la pauvreté et l'isolement où nous a laissé mon père. »¹⁰⁷

Marie-Laure de Tilly nous est présentée dans la diégèse comme une comtesse française névrosée, déchue, abandonnée au Québec par un mari idéaliste — ou réaliste, c'est selon — dont elle attend le retour depuis cinq ans. Cependant, dans la réalité théâtrale, et c'est l'auteur qui le précise dans le plan scénique, il s'agit d'un homme, un prisonnier de surcroît, jouant ce personnage, véritable femme phallique. Tout comme ce prisonnier-comédien tenu à l'écart par la société dominante, on peut dire de la comtesse qu'elle est aussi prisonnière à la seule différence qu'elle l'est de son propre sort, elle qui nourrit l'espoir du retour de son époux, alors qu'à son insu et aux yeux de son fils elle en perpétue l'image négative, à savoir sa non-présence. Une part importante de l'incapacité de ce personnage à s'adapter à la réalité diégétique est subordonnée à ce jeu de rôle double : l'un a pour terrain la réalité théâtrale (un homme jouant une femme), l'autre celui de la réalité diégétique (une femme qui doit se substituer à son mari).

Bien que Marie-Laure De Tilly réussisse habilement à jouer le rôle d'une comtesse, il en est autrement quand vient le temps pour elle de jouer la partition de son époux absent auprès de son fils. Suite au départ du père pour la France, elle devient par substitution obligée garante de l'autorité familiale : jusqu'au retour (éventuel) du père, Philippe Antoine De Tilly, elle doit assumer l'ensemble des fonctions qu'accomplit un père tant pour sa survie que pour celle de son fils,

¹⁰⁷ Feluettes, p. 62.

particulièrement la sécurité et les besoins fondamentaux : la nourriture, le gîte, etc.

Or, son empressement à se libérer de la douleur provoquée par l'abandon dans lequel l'a laissée son époux devient rapidement trop envahissante psychologiquement pour qu'elle puisse accomplir convenablement, et sur une base permanente, les fonctions paternelles qui lui sont échues. Tout comme la lecture que fait de la comtesse le vieux Simon, cette attitude obsessionnelle est pour nous primordiale : en réponse à un Monseigneur Bilodeau désesparé, qui l'accuse de se «complaire dans les états d'âmes hystériques de la comtesse, comme si elle avait une importance dans cette histoire»¹⁰⁸, son analyse du comportement de la comtesse s'avère des plus justes :

Elle était peut-être hystérique, comme tu le dis, elle ne subvenait peut-être pas aux besoins élémentaires de son fils, mais sans le courage dont elle l'a nourri, Vallier aurait été une victime trop facile... et cette histoire n'aurait pas eu lieu.¹⁰⁹

Le courage maternel, n'est-ce pas là, logiquement, l'envers de la lâcheté paternelle? Car c'est grâce au courage de Vallier si ce qui reste de la famille De Tilly survit toujours : il pêche sur le Lac St-Jean, il est guide pour les touristes, lui, héritier direct du trône de France. Vallier a rapidement compris que le retour du père n'était qu'un leurre dont il ne devait être détourné sous aucun prétexte, tant et si bien qu'il a dû lui-même prendre le relais des fonctions paternelles pour assurer sa survie et celle de sa mère.

À travers l'attitude réaliste et courageuse de Vallier se détermine l'échec maternel quant à son rôle de figure substitutive. En rejetant le père comme l'a fait son fils, la mère rejette du même coup l'identité d'emprunt, celle de comtesse, qui masque sa blessure narcissique (signe de sa folie), et dont l'abandon de l'époux est l'indice.

¹⁰⁸ *Ibid*, p. 79.

¹⁰⁹ *Ibid*, p. 79.

C'est pourquoi Vallier s'identifie en premier lieu à la mère, à l'espoir qu'elle nourrit, à son courage, plutôt qu'à l'autorité paternelle qu'elle incarne [inconsciemment].

Une fois la vérité sur Philippe-Antoine De Tilly révélée par Lydie-Anne de Rozier, vient alors le moment pour la mère de quitter ce pays hostile pour une France fantasmée où elle retrouvera celui qu'elle aime. Dans un moment de grand lyrisme, la mère exhorte son «grand capitaine de fils» à donner l'impulsion au bâtiment fantasmé sur lequel elle réalisera la traversée de l'Hadès, l'Atlantique fantasmé :

Ne soyez pas comme Sanaé qui refuse à saint Sébastien cette éternité. « Je vais revivre Sanaé. Je vais revivre. Mais pour cela, il faut que je meure. Si vous m'aimâtes... » Assez parlé. Le dernier bateau pour la France va partir bientôt. (*Émue* :) Il n'y a que vous qui m'avez aimée de toute ma vie, à qui d'autre pourrais-je demander cela?¹¹⁰

Comme dans la relation père-fils, la fin du dialogue marque ici le recours au geste violent. À la seule différence que dans ce cas précis, le geste de Vallier n'est pas motivé par la réintroduction dans sa syntaxe (son moi) de la partie paternelle déficiente : en tuant sa mère, Vallier tue en fait l'image du père biologique — c'est le parricide symbolique — et s'approprie à jamais le courage maternel dont elle l'a nourri. Puisqu'il avait préalablement extirpé de sa mémoire l'espoir du père retrouvé, lui seul pouvait accomplir un tel geste.

Une citation nous venant de Bernard, fils de Philippe Deslauriers, donne avec exactitude le régime de terreur tacite qui régit les membres de la famille Deslauriers, dont François est l'un des actants : «Si moi j'coule, tout l'monde coule avec moi.»¹¹¹ Qui plus est, cette citation nous informe également du sentiment angoissant partagé par les enfants suite à l'annonce du père de sa mort imminente et de son départ de la cellule familiale. L'autorité étant à la base du rôle du père, l'auteur (Dubois) a tôt fait dans son œuvre de l'indiquer au lecteur-

¹¹⁰ *Ibid*, p. 112.

¹¹¹ *Deslauriers*, p. 46.

spectateur. Dans cette pièce qui renoue avec la tradition théâtrale américaine et celle, tragique, de la Grèce Antique, le personnage principal est honoré du titre suprême tel un Zeus contemporain. Il est le **Père**, le procréateur des Deslauriers, qui domine sa progéniture d'une Toute-Puissance surnaturelle, comme nous le confirme Yvon : «J's'rais pas surpris, papa, si tu nous disais tout d'un coup qu'le tonnerre pis les éclairs, c'est toi qu'y 'es appelle pour nous faire mourir de peur. Ou ben pour en mourir devant nous aut'.»¹¹²

Comme tous les personnages tragiques plus grands que nature et dont la force n'a d'égale que leur faiblesse, Philippe Deslauriers est un personnage paradoxal : il évoque à la fois la puissance du rassembleur — il est père d'une famille nombreuse et chef d'un empire financier colossal — et le désarroi de l'être qui, à la veille d'une mort certaine — à 70 ans, atteint d'un cancer, il ne lui reste que six mois à vivre —, regarde d'un air désintéressé son passé comme s'il n'avait pas été le sien. Inspiré des récits de voyage d'un de ses compagnons de travail dans les camps de bûcherons, Philippe projetait dans sa jeunesse de fouler de long en large l'écorce terrestre croyant ainsi, à chacun de ses pas, combler le vide identitaire — donc narcissique — qu'il ressentait en lui. Tel un oracle, une rencontre inattendue vint contrarier ses plans : «E était tellement belle que j'ai pas faite la différence entre elle pis la beauté du soir.»¹¹³

Il venait d'être séduit par la beauté d'une femme qu'il prit plus tard comme épouse. Auprès d'elle, son rêve de voyage s'estompa au rythme des enfants qu'ils engendrèrent. Sa maladie soudaine — le cancer — s'avère le signe qu'il attendait depuis longtemps : le temps est venu pour lui de réaliser sa destinée, quitte à ce que sa progéniture en paie le prix : «Quant' Provost [son médecin] m'a annoncé que...J'ai commencé par pas l'croire. [...] J'ai passé ma vie à m'préparer. Chus prêt. En tout cas, si là je l'suis pas, je l's'rai jamais plus' que ça.»¹¹⁴

¹¹² *Ibid*, p. 88.

¹¹³ *Ibid*, p. 115.

¹¹⁴ *Ibid*, p. 120-121.

Ayant convoqué ses enfants à un banquet pour célébrer son anniversaire, la fête tourne rapidement en Dernière Cène : préalablement à l'arrivée des convives-enfants, **Père** a pris soin de reprendre les actifs financiers qu'il leur avait confiés avant de leur annoncer son départ pour l'ailleurs. D'une voix grave et solennelle, qui rappelle celle du Christ, **Père** révèle à sa progéniture (ses apôtres) :

(Père ferme les yeux.) Vous avez été une parenthèse dont vot' mère était la raison. *(Père ouvre les yeux.)* La parenthèse se r'ferme aujourd'hui. Depuis vingt ans, vous m'pensiez mort. Mais j'étais rien qu'déplugué : pas faire c'que j'avais à faire, pis je l'savais, c'que j'avais à faire, me prenait tout'. Mais là, c'est fini. J'ai rien à vous donner. Vous aurez pas à hériter d'une job à finir, que j'ai à finir, moi.¹¹⁵

Les enfant ne l'entendent pas ainsi. Patricia se fait la porte-parole des descendants Deslauriers en révélant une insatisfaction commune : la seule valeur transmise par **Père** à ses enfants est extérieure à son rôle dans la cellule familiale. L'entreprise familiale, l'argent, le capitalisme à outrance et le travail ont établi des liens d'une telle force entre **Père** et sa progéniture, qu'ils ont empiété sur ceux du privé jusqu'à leur sublimation :

Toi, c'était la job. Toi, c'était l'argent. Rien que l'argent. C'était Margot [sa femme] fais-ci. Margot fais-ça. C'était «aller jouer ailleurs les enfants, papa travaille». On sait ben : PAPA, lui PAPA! Papa, y avait un empire à gérer, lui. Nous aut', on était rien: les «éventuels descendants ». Si on était dignes. Tu t'es jamais vu comme tu nous r'gardais, toi, des fois, à tab'. Comme si tu voyais à travers de nous aut'. Comme si t'étais en train d'juger lequel, laquelle de nous aut' était digne de porter ton nom. Ton cher nom.¹¹⁶

Être digne de porter le nom du père signifie pour Patricia l'effacement de son prénom, de son identité. Dans la troisième partie de la pièce (*Le rêve de Monsieur Deslauriers. M. Deslauriers est attendu*), l'entrée en jeu du double de **Père**, Philippe Deslauriers, vingt ans, confirme la crise identitaire vécue par la descendance : les enfants unissent leur voix à celle du jeune Philippe et engagent

¹¹⁵ *Ibid*, p. 119-120.

¹¹⁶ *Ibid*, p. 73.

avec **Père** ce qui à première vue semble être un dialogue, alors qu'il s'agit en fait d'un monologue, d'une intériorisation du conflit familial. **Père** étant simultanément locuteur (Philippe et les 6 enfants) et interlocuteur, les enfants n'incarnent pas leur propre voix dans cette partie, mais celle de ses aspirations communes refoulées. Seul François, le petit-fils, ne participe pas au monologue paternel : spectateur extérieur – le lien qui l'unit avec **Père** est moins direct que celui de ses oncles et tantes —, il a saisi l'essence du rêve — «Vous êtes une parenthèse dont vot' mère était la raison.» — en le formulant (c'est le retour du refoulé). Cette *dénégation* institue en règle absolue le narcissisme castrateur qui sévit au sein de la famille Deslauriers :

Grand-papa. Fe...Philippe. J'me sac' de s'que tu vas penser de c'que j'vas t'dire là. J'me sac' de c'que n'importe qui va en penser. J'me câlice de savoir quel pourcentage de mon rêve est capab' de résister à la réalité. Tout' c'que j'veux, c'est qu'y viv', parce que j'vis d'lui. Fa qu'y viv', dans l'état qui pourra. Tout c'qu'y m'faut pour viv', c'est d'savoir que la joie s'peut. Que, queuk part, queuqun pleure de bonheur. Si moi chus pas capab', too bad. J'm'en sac' de savoir les probabilités qu'y a ou qu'y a pas qu'le soleil se lève encore demain matin. Si y s'lève pas, ben tant pis. On f'ra c'qu'on pourra sans lui.¹¹⁷

Contrairement à Vallier qui n'a su se fixer au modèle autoritaire paternel que perpétuait sa mère, la comtesse Marie-Laure De Tilly, François Deslauriers reconnaît à contrecœur le rôle substitutif que joue son grand-père Philippe. Face aux invectives de ses oncles et de ses tantes, fils et filles de **Père**, François, en s'identifiant à ses détracteurs, révèle le glissement du rôle paternel opéré depuis la mort de Gérard : «C'est mon grand-père au même titre que c'est vot' père. Chus faite d'la même chose que vous aut'. (*Pause.*) Ma seule place, que j'aime ça ou non, c'est icitte.»¹¹⁸

Par cette révélation, François conforte notre hypothèse concernant la filiation substitutive potentielle. À l'instar de la situation de Vallier où la comtesse, inconsciemment, prenait le relais du père biologique, chez François le processus

¹¹⁷ *Ibid*, p. 87.

d'identification n'est pas singulier mais duel : parallèlement à François, qui se fixe au modèle paternel prôné par la figure substitutive — il investit son grand-père d'une autorité similaire à celle du père biologique : «C'est mon grand-père au même titre que c'est vot' père.» —, Philippe Deslauriers, quant à lui, en prenant François et ses sœurs (Carole et Josette) à charge suite au décès de leurs parents, les considère comme ses propres enfants.

Cette filiation substitutive déplaît aux enfants Deslauriers, elle signifie pour eux le glissement, vers François, de l'amour que portait Père à son fils Gérard. Henri et Yvon décrivent ainsi la jalousie que tous [les enfants] entretenaient envers Gérard :

Henri. — Moi 'si, j'aurais aimé ça, faire Brébeuf. Mais j'avais pas l'droit, moi. Y avait rien qu'Gérard, qui avait l'droit. Toute était pour Gérard. Rien qu'pour Gérard. Moi c'était Grasset. Pis moi, y fallait que j'aye des jobs de fin d'semaine, moi.

Yvon. — Essaye, essaye, toi, de faire queuk chose dans' vie quant' ton père s'appelle Philippe Deslauriers. Qu'y a tout fait'. Qu'y a tout' crée. À partir de rien. Pis que quant' y parle de ses enfants, y dit : « mon fils Gérard. ». Essaye.¹¹⁹

François suscite la haine, la jalousie et le mépris aux yeux des enfants Deslauriers, d'une part parce qu'il réactive les douloureux souvenirs de l'époque où Gérard était le confident de Père, et d'autre part, parce qu'étant d'une autre génération de Deslauriers son moi ne s'est pas atrophié autant que le leur devant l'hégémonie paternelle. Toutefois, le processus d'identification que nous avons décrit plus haut démontre que François est soumis à l'autorité de Père; cependant, il refuse la fatalité qui afflige les Deslauriers :

(Après avoir très péniblement ravalé.) J'ai-tu raison de penser, des fois, malgré moi, grand-papa, malgré moi. *(Tout bas.)* J'te l'jure. *(Plus haut.)* Que pour toi, on est. Rien' qu...On est...des morceaux de ton rêve raté? [...]J'veux viv', moi grand-papa, j'veux pas rien qu'êt' un restant.¹²⁰

¹¹⁸ *Ibid*, p. 62.

¹¹⁹ *Ibid*, p. 96.

¹²⁰ *Ibid*, p. 86.

Dès lors que François manifeste sa position dissidente — sa non-identification consciente envers Père —, il devient la «parenthèse», le restant dont il ne faut pas se départir, il est la pièce manquante, c'est-à-dire Gérard ressuscité. Tant bien que mal, il ne peut pas lutter contre l'envahissement de Philippe, véritable ogre mythique refoulé depuis cinquante années dans les profondeurs labyrinthiques et narcissiques de Père — « Moi chus v'nu jusqu'icitte parce que tu m'promettais la chanc' de dev'nir toi et pis de viv' pour vrai.»¹²¹ — et qui cherche à sortir de ce cercle vicieux, à détruire l'arbre généalogique des Deslauriers en dévorant chacun de ses fruits :

Philippe.— (Tous les 6 enfants, à François) Ah, oui. Force donc. Force mon François. Lutte. Essaye de t'défaire de moi. Pousse. Pousse. Et pis pendant qu'tu luttas, pis pendant qu'tu t'débats, Moi je m'empar' de toi, de ta tête et tes bras. Ah, oui, force, mon François, essaye de me r'pousser pis laiss'moi me nourrir de ta vie inach'vée.¹²²

C'est alors qu'assistant impuissant à la boulimie de Philippe, Père croule sous le poids de sa double identité et n'a d'autre choix que d'affronter son destin, c'est-à-dire quitter sa famille et laisser au jeune Philippe la place qui lui revient de droit. On peut dire de l'attitude paternelle de Père qu'elle est empreinte d'un narcissisme altruiste : il se sacrifie pour réaliser son propre rêve, mais aussi pour que sa progéniture ne dépende plus de lui. Alors qu'il croit lui servir une leçon — «La prochaine fois, quant' quequ'un voudra vous embarquer dans son rêve ou ben s'servir de vous aut' comme excuse, prenez au moins 'a peine d'y demander de quoi y s'agit avant d'dire oui.»¹²³ —, il l'entraîne sur ses pas et la laisse sans ressource.

Même s'ils paraissent à première vue opposés de nature, la comtesse et Philippe Deslauriers partagent des traits de comportements des plus significatifs quant à leur rôle de figures substitutives. Leur double identité se veut l'indice de leur difficulté à remplacer le père biologique aux yeux d'une progéniture qui,

¹²¹ *Ibid*, p. 95.

¹²² *Ibid*, p. 95.

fatalement, cherche son identité. La double identité se compose ainsi : une identité est tournée vers l'extérieur — c'est l'homme d'affaires ou la comtesse —, l'autre l'est vers l'intérieur — c'est le jeune Philippe ou la femme abandonnée par l'époux. L'identité extérieure s'oppose à l'insatisfaction profonde ressentie par le moi en en masquant la blessure narcissique. Au point de vue de la substitution paternelle, la comtesse et **Père** ne réussissent pas à satisfaire les attentes homo-érotiques du fils : ils renvoient plutôt à la progéniture «orpheline» d'un père, l'image négative à l'origine du processus de substitution.

2.0. Les figures autoritaires sociales

Contrairement à l'autorité du père biologique sur sa progéniture, autorité qui est innée, celle des figures autoritaires sociales est acquise. Jusqu'à maintenant, il nous a été facile d'extraire du corpus une multitude de points communs qui nous ont permis un regard nouveau sur le théâtre homosexuel en en révélant les principaux enjeux, principalement l'ambivalence de la relation père-fils sur laquelle repose ce théâtre. Cette partie-ci de l'analyse se pose entre l'idéalisation, de la part des dramaturges, des personnages homosexuels, et leurs démêlés avec la Justice qui prévaut dans la société représentée dans l'ailleurs-autrefois.

Il est convenu d'entrevoir dans le procédé dramatique d'idéalisation dont font preuve les auteurs une surcharge de la marginalité homosexuelle surtout lorsqu'elle est à l'origine d'une action répréhensible socialement, comme le sont le crime pour Charles Charles et Yves, et la conduite de Benoît dans les toilettes publiques. Le cas de ce dernier est d'autant plus intéressant qu'il a mené à un autre procès, celui-là concernant son divorce et la garde de son fils. En réponse à Michel, la véritable victime d'un mariage de raison, Benoît tient ces paroles amères au sujet des droits de visite :

¹²³ *Ibid*, p. 122.

(*Amer.*) J'voulais pas devoir à un vieux con de juge, qui comprend généralement rien à rien aux relations humaines, le droit de venir...voir mon fils. Ensuite ta mère, mais surtout tes grands-parents, ont rien fait pour faciliter nos rencontres. J'ai donc préféré attendre qu'y ait plus de barrières entre nous et...ça y est. T'as 18 ans maintenant? T'es libre? (*// devient tendre.*) Mais j'ai souvent pensé à toi, pendant toutes ces années.¹²⁴

La consternation qu'éprouve Benoît de voir un juge s'interposer entre lui et son fils et d'ainsi brimer un droit fondamental est vécue à divers degrés par les personnages homosexuels devant répondre de leurs actes devant la société. Car l'angle sous lequel les auteurs présentent le reproche adressé aux personnages homosexuels par la société est intimement lié à leur «différence sexuelle» et détourne d'un enjeu fondamental : les personnages homosexuels doivent impérativement répondre d'actes répréhensibles autres que leur sexualité marginale, devant des figures sociales fortes. À titre d'exemple, Charles Charles 19 se refuse à révéler sa «différence», préférant la folie. Il admet qu'il a dû user d'habiles tactiques pour que le jury et les spécialistes témoignant à son procès ne découvrent pas la supercherie :

Et puis à force de détours, de réponses évasives, de confusions, à force de logique et de procédés, je leur ai fait croire que j'étais fou. Ils ont dû relire la pièce une dizaine de fois, la montrer à des universitaires, à des psychiatres, à des évêques, tous furent du même avis:

TOUS

«C'est un auteur qui nous dérange. Sa tête n'est pas en santé.»¹²⁵

Les figures autoritaires sociales de l'ailleurs-autrefois sont l'incarnation et du pouvoir absolu et de l'extension de la main divine; ils sont monarques d'une monarchie passive de même que les représentants du peuple, de Dieu, de la Loi du Père. Leur parole est une forteresse érigée par des lois et des prescriptions

¹²⁴ *Fugues*, p. 51.

¹²⁵ *Provincetown*, p. 101.

auxquelles doivent se soumettre les hommes qu'ils représentent, même ceux qui sont hors norme.

Dans *Being at Home with Claude*, le juge et l'Inspecteur illustrent la dualité relative à toute figure autoritaire sociale : ils occupent une position dominante de magistrat — celle de l'autorité sociale — de même que celle de citoyen qui doit respecter la loi. En subtilisant les clés du bureau du juge Delorme au palais de Justice — on peut supposer que le juge est l'un des clients d'Yves—, Yves fait en sorte qu'aux yeux de l'opinion publique sa défense repose sur les épaules du juge Delorme et non pas sur les siennes. Symboliquement, cet habile stratagème équivaut au meurtre du père : en associant une figure autoritaire sociale bien en vue à son crime et à sa «différence sexuelle», Yves dénonce de façon spectaculaire le joug de la Loi du Père — la réalité contraignante — dans l'ailleurs-autrefois.

Malheureusement pour lui, l'orchestration de ce qu'il croyait être un coup de maître peu à peu se retourne contre lui : en refusant de céder au chantage, le juge active des cercles concentriques autoritaires qui rapidement se referment sur Yves. Ultimement, l'Inspecteur est soumis au vortex autoritaire et voit son autorité se renforcer. C'est alors que survient ce qui semblait impossible : devant un discours marginal et répréhensible qui met en cause les fondements mêmes de la société patriarcale, un représentant de ladite société fait montre de sensibilité à l'égard d'un personnage homosexuel. Dans l'extrait suivant, il nous faut voir dans l'expression empathique de l'Inspecteur une résurgence de sa position de père dans sa propre famille, qui fait en sorte de suspendre momentanément l'autorité sociale dont il est affublé :

O.K. M'as t'dire une aut' affaire. Tu pourras même appeler ma femme pour y conter, en sortant d'prison, ou bedon comme dernière volonté. Y'en a, des fois, chus assis en arrière de mon bureau, pis eux aut' sont assis d'l'aut' d'bord, pis j'les r'garde. Pis j'ai envie d'me mett' à brailler. Y'a des grands boutt, si Guy 'tais pas là pour transcrire, j'pourrais jamais m'rappeler de c'qu'y m'on dit pendant une, deux des fois dix minutes. Y'a pus d'son. Rien. Y pourrait parler en hébreu ou ben en

arabe, j'comprends pus rien. Ça m'prends tout mon p'tit change pour pas m'lever, sacrer Guy a porte pis les prend' dans mes bras.¹²⁶

En s'attaquant aux hautes instances de la hiérarchie judiciaire, Yves a cru naïvement qu'on lui réserverait un traitement de faveur judiciaire. Cependant, l'autorité suprême incarnée par le ministre de la Justice semble insensible à ce chantage, au grand déplaisir de l'Inspecteur qui devient par nécessité et pour un laps de temps déterminé, c'est-à-dire jusqu'à l'aveu d'Yves, le seul représentant de l'autorité sociale.

Pourtant, dans l'élaboration de sa tactique, Yves investit les journalistes d'une autorité sociale en les considérant à son avantage comme les seuls individus pouvant rallier l'opinion publique à sa cause. Nous disons «à son avantage» parce que ceux-ci s'intéressent d'abord à l'implication du juge plutôt qu'à la sienne. Contre toute attente s'établit entre le sténographe et les journalistes une relation de confiance faisant en sorte que rien ne transparaisse hors des murs du bureau du juge Delorme. En s'attaquant à la hiérarchie autoritaire, Yves en a mésestimé le pouvoir; lui qui croyait s'en extraire, il s'est plutôt placé en position vulnérable au centre de celui-ci.

C'est drapé d'une double autorité que nous sont présentés le juge dans *Provincetown Playhouse* et Monseigneur Bilodeau dans les *Feluettes*. Nous savons de ces personnages qu'ils incarnent une Loi qui régit le peuple, le premier d'un point de vue juridique, le second d'un point de vue religieux. Par contre, pour ce qui est de la dualité autoritaire chez chacune de ces figures nous nous voyons devant la nécessité d'éclaircir la structure du procès — celui de Charles Charles 38 et du vieux Simon — pour confirmer notre hypothèse de lecture.

Dans le cas de Charles Charles 38, notre attention est frappée par le fait qu'il n'y a aucun avocat, tant pour la défense que pour l'accusation. Ce constat constitue

¹²⁶ *Being*, p. 92.

en soi une piste d'analyse qui soulève une question d'ordre culturel de nature à mettre en porte-à-faux notre lecture : l'auteur s'est-il inspiré du système judiciaire qui prévalait au début du siècle aux États-Unis pour élaborer son ailleurs-autrefois? Peut-être. Cependant, à travers cette organisation judiciaire qui n'est en réalité qu'un fantasme de Charles Charles 38 — elle parvient au lecteur-spectateur par son discours rapporté¹²⁷ — se joue en filigrane une symbolique judéo-chrétienne du Jugement : le juge incarnant St-Pierre qui, de son seul avis, condamne à l'enfer ou au paradis ceux qui se présentent devant lui après leur mort.

En jouant sa pièce chaque soir, Charles Charles réactualise cette scène symbolique sous-jacente et nous en révèle le fonctionnement : il s'agit d'un éternel recommencement, semblable à celui qui afflige Sisyphe, qui confirme le principe d'itérativité-circularité auquel est soumis le personnage homosexuel souffrant d'une blessure narcissique activée par la non-présence paternelle. Au tableau 5, Charles Charles 19 fait intervenir le juge qui a instruit le procès pour meurtre du trio d'adolescents pour le bénéfice de son alter ego plus vieux de 19 ans. L'échange entre lui et le magistrat est aussitôt centré sur la réaction du public au moment de l'immolation symbolique d'un jeune enfant, alors qu'il s'agissait en fait de celle, réelle, de Frank Anshutz :

Charles Charles 38

L'auteur : «...Un grand silence, si je me souviens bien...Ils n'y ont pas cru, eux...Ils comptaient les coups, sachant qu'il y en aurait dix-neuf, ça allait de soi...je dirais même qu'ils ont dû compter à rebours, en commençant par 19, comme pendant les dernières secondes d'un match de boxe...S'ils avaient su que le sang qui s'écoulait du sac, c'était du vrai sang d'enfant...»¹²⁸

Il nous faut compléter pour Charles Charles 38 : ..., «leur réaction aurait été différente». Charles Charles 19 fait aussitôt dire au juge : «À l'heure actuelle, j'ai

¹²⁷ Souvenons-nous que «la pièce se passe dans la tête de l'auteur, Charles Charles 38.»

¹²⁸ *Provincetown*, p. 44

bien peur qu'il s'agisse d'un crime»¹²⁹, allégation que Charles Charles 38 contredit fermement en faisant reposer sa défense sur sa démarche artistique inusitée qui renoue avec la tradition théâtrale grecque : «L'Auteur : «Immolation. Le théâtre doit renouer avec la tradition grecque. L'enfant s'appelait Astyanax. Relisez vos classiques.»¹³⁰ Cette explication théâtrale post-moderne reste vaine, puisque la réalité sur laquelle s'appuie le juge pour rendre son jugement n'est pas théâtrale, l'enfant s'appelle Franck Anshutz et non Astyanax. Face à la volte-face de Charles Charles 38, qui prétend que son œuvre n'est plus celle d'un fou mais bien un chef-d'œuvre, le juge tient un discours caustique : «Dites plutôt que c'est sadique. Et je n'aime pas les choses sadiques. Je ne suis pas un amateur de choses sadiques.»¹³¹

Si le juge insiste tant sur la réaction du public, c'est qu'il est au centre de cette affaire scabreuse : d'une part, en tant qu'homme de loi il fait partie du public, et d'autre part, il en est le représentant. Souvenons-nous que l'allusion historique au théâtre grec n'a pas su lui inspirer une clémence circonstancielle, qualifiant même ce procédé artistique de sadique dans la mesure où il est conjugué à une action répréhensible dans la société, le meurtre. Deux questions s'imposent, la première concerne le juge et la deuxième le lecteur-spectateur : quelle aurait été la réaction du public s'il avait su? et quelle aurait été la réaction du juge si Charles Charles lui avait fait part de sa motivation — se venger d'Alvan et Winslow?

Il est assez facile de répondre à la première : la réaction du public aurait été la même que celle du juge parce qu'il incarne la norme sociale de l'ailleurs-autrefois. Il en est autrement pour ce qui est de la deuxième. Nous avons établi que le refus de Charles Charles était en partie motivé par sa peur d'être jugé socialement, non pas pour l'action qu'il a commise, mais pour sa différence, sa marginalité. Une deuxième lecture s'impose : en révélant au juge son homosexualité, Charles

¹²⁹ *Ibid*, p. 45.

¹³⁰ *Ibid*, p. 46.

¹³¹ *Ibid*, p. 47.

Charles serait en droit d'attendre de cette figure autoritaire un châtement similaire à celui prodigué par le père biologique, c'est-à-dire l'irruption violente du «faire» (la violence et le pouvoir) au détriment du «dire», ce qui explique son silence. Néanmoins, son plaidoyer de folie ne fait que repousser dans le temps la restauration de son identité en le faisant prisonnier de sa déviance, de sa blessure narcissique — il refuse de verbaliser son homosexualité, donc sa personnalité.

L'accusation de sadisme du Juge répond à l'écho de Monseigneur Bilodeau qui voit dans la représentation d'un épisode situé à Roberval en 1912 un manque flagrant d'honnêteté et de véracité de la part de son initiateur, le vieux Simon :

Vous appelez ça l'Histoire? Vous faites une parodie du père St-Michel. Vous vous donnez des airs d'anges possédant toute vérité. Vous teintez tout d'érotisme et de perversité. Vous confondez vertus morales et actions païennes. Et vous appeler ça l'Histoire?¹³²

De la même manière que Charles Charles 38 le fit avec le juge, le lecteur-spectateur des *Feluettes* est cette fois-ci informé dans le prologue que Monseigneur Bilodeau est introduit dans l'ailleurs-autrefois par le vieux Simon. En fait, il a été contacté par celui-ci pour des raisons qui lui seront inconnues jusqu'au moment où lui sont présentés les acteurs du drame qui sera (re)joué devant lui. De plus, on l'oblige à occuper la position d'unique spectateur, malgré l'autorité qu'il incarne — Monseigneur Bilodeau : «Vous rendez-vous compte que vous êtes en train de séquestrer un évêque?»¹³³ — et le fait qu'il est représenté sur scène — un prisonnier joue le rôle du jeune Bilodeau. Tout comme le Juge dans *Provincetown Playhouse*, Monseigneur Bilodeau s'oppose à la démarche artistique à l'origine de la version historico-dramatique qu'on lui présente : «J'en ai assez vu! (*Autoritaire* :) Je suis disposé à assister à cette représentation en autant qu'elle se fasse dans les limites de la décence.»¹³⁴

¹³² *Feluettes*, p. 32.

¹³³ *Ibid*, p. 23.

¹³⁴ *Ibid*, p. 32.

Les limites de la décence, n'est-ce pas là un discours de la norme, de la part d'une figure religieuse dominante à l'époque de la représentation, c'est-à-dire en 1952, pendant la Grande Noirceur? Le vieux Simon s'oppose aux allégations de Monseigneur Bilodeau et au cadre qu'il propose: d'abord, il le rassure que tout ce qu'il verra est véridique («vrai») parce que conforme à sa version des faits — «Depuis le début, tu nous dis que tout est un mensonge; pourtant, c'est toi qui a écrit tout ça. C'est ton histoire, Bilodeau.»¹³⁵ — et lui en fournit la preuve — le jeune Bilodeau à Simon : «J't'ai apporté mon journal. J'ai écrit là-dedans c'que j'ai faite pour te garder pur»¹³⁶.

Le lien qui unit le vieux Simon et Monseigneur Bilodeau en est un de confrontation de faits décrivant la réalité de 1912. À même ces versions antagonistes transposées dans le temps (en 1952) intervient un échange similaire à celui qui prévaut dans la filiation biologique : comme le Simon de 1912 a souffert du silence de Timothée, le vieux Simon de 1952 souffre du silence de Monseigneur Bilodeau. Ce n'est qu'en rompant cette aphasie paternelle symbolique que le vieux Simon pourra et résoudre l'énigme de son passé et cautériser sa blessure narcissique :

Le vieux Simon

J'ai crié mon innocence pendant des années. J'ai supplié qu'on te refasse témoigner, mais t'étais intouchable; monsieur s'apprêtait à entrer dans les ordres. (*Impulsif*.) T'as peut-être oublié, mais moi, c'est inscrit dans ma tête, ma chair, mes tripes, dans mon cœur, dans mon âme... Toutes les cochonneries que t'as dit (sic) sur mon compte...¹³⁷

Contrairement à ce que le vieux Simon affirme, plusieurs événements survenus entre le prologue et l'épilogue nous permettent d'établir que Monseigneur Bilodeau n'a pas oublié les faits et que sa lâcheté révélée au dénouement de la diégèse est elle aussi de nature narcissique. Qui plus est, la structure dramatique

¹³⁵ *Ibid*, p. 50.

¹³⁶ *Ibid*, p. 97.

¹³⁷ *Ibid*, p. 20.

de la mise en abyme ne fait pas que révéler le «vrai», mais aussi le mensonge sur lequel s'appuie la personnalité de Monseigneur Bilodeau. On peut dire de son moi qu'il est analogue à celui de Charles Charles 38, à la seule différence qu'il a su se maintenir à un état homéostatique par une folie plus «raisonnée», c'est-à-dire par la pratique fanatique de la religion catholique. Si la vue de Alvan et Winslow enlacés l'un dans les bras de l'autre a été décevante et pathétique pour Charles Charles 19 au point qu'elle devienne une source de frustration entraînant des représailles cruelles et injustes, et qu'il se réfugie dans la folie pour se libérer de cette réalité contraignante, l'attitude de Monseigneur Bilodeau dans l'épilogue, suite à la théâtralisation de Vallier et Simon s'embrassant dans un grenier enflammé, est inspirée du même mécanisme compensatoire :

Je ne comprenais pas la force qu'il y avait entre vous. Cette force qui vous avait fait surmonter le fouet, le reniement d'un père, les humiliations publiques, la mort d'une mère, l'abandon d'une vie meilleure ailleurs, d'une richesse ailleurs... Cette force qui vous menait jusqu'à la mort. Je croyais pouvoir posséder cette force en fuyant avec vous, mais... tu m'as refusé jusqu'à la dernière seconde pour le Feluette. *(Il monte sur la scène.)* J'ai réussi à ouvrir la porte du grenier. Tout était en flamme. Vallier et toi, vous étiez enlacés, agonisants. Je me suis approché de toi... Je t'ai séparé des bras de Vallier et je t'ai traîné à l'abri du feu. Je suis retourné pour chercher Vallier mais, tout près de lui... les «jamais» que tu avais prononcés se répétèrent avec violence. «Jamais, Bilodeau! Jamais! Jamais!» J'ai fait demi-tour... Je l'ai laissé là... J'ai refermé la porte. C'était Sodome qui brûlait et j'étais Dieu qui vous punissait en te laissant vivre, en laissant mourir Vallier.¹³⁸

L'utilisation abusive du je par Monseigneur Bilodeau contraste avec la distance objective dont il faisait preuve jusque-là. Le je étant dans le langage une manifestation directe de la personnalité dans un cadre spatio-temporel établi — je est un déictique spatio-temporel —, il est de nature à révéler que le silence du jeune Bilodeau, à l'époque, est à la base de l'inculpation de Simon pour meurtre. L'incompréhension du jeune Bilodeau face à cette force qui unissait Vallier et Simon, force qu'il jalousait secrètement, n'est en fait que la manifestation assurée d'une homosexualité latente.

¹³⁸ *Ibid*, p. 123-124.

Sa propension à préserver la pureté de l'esprit de Simon s'est traduite dans une transfiguration en Dieu, l'Autorité Suprême : Bilodeau exalte son moi, se désinvestit de sa personne, s'extrait de la réalité contraignante — la vision de Simon et Vallier s'embrassant. À travers un manichéisme religieux adolescent, il comprend que la force qui unit Simon et Vallier, force qu'il désire ardemment, est l'œuvre du malin et ne peut qu'être détruite par le feu divin. Dans ce drame érotico-religieux l'illumination de Bilodeau — laisser mourir Vallier — devenait le seul moyen pour lui de reléguer Vallier au second plan et d'affirmer son indéfectible amour pour Simon en prenant d'assaut l'avant-scène :

Je voulais que tu penses à moi. De n'importe quelle manière, je voulais que tu penses à moi et je savais qu'en prison, tu ne cesserais de penser à moi. Et j'ai réussi. (*Temps.*) Je t'ai aimé au point de détruire jusqu'à ton âme.¹³⁹

Tout comme Dieu a détruit Sodome, Bilodeau a détruit l'âme de Simon et en a fait un temple à la gloire de Dieu [du Père]. Dans sa *névrose* religieuse — état infantile de dépendance absolue —, Bilodeau a en fait interprété les paroles de Simon jouant St-Sébastien, «Celui qui profondément me blesse, plus profondément m'aime», au sens propre. Ceci explique en partie le refus de Simon lorsque Monseigneur Bilodeau veut sonder l'amour qu'il lui porte — « Maintenant, que mon destin s'accomplisse; que des mains d'hommes me tuent. Tue-moi! Tue-moi!»¹⁴⁰ Il n'obtiendra pas la réponse escomptée : «Je te déteste au point de te laisser vivre.»¹⁴¹

3.0. Les figures substitutives et la voix du peuple

Dans le corpus, il a été démontré du point de vue de la filiation biologique et substitutive que l'homosexualité est perçue très négativement par le pôle paternel,

¹³⁹ *Ibid*, p. 124.

¹⁴⁰ *Ibid*, p. 124.

¹⁴¹ *Ibid*, p. 124.

que chez ce dernier elle a valeur de réalité contraignante : face à l'homosexualité du fils, l'aphasie du père, de nature narcissique, provoque l'irruption violente du «faire». Pour ce qui est de la filiation substitutive entre un personnage homosexuel et une figure dont l'autorité est reconnue par la société, on assiste à la transposition sur le vaste terrain social du climat d'insatisfaction pulsionnelle au cœur de la filiation biologique — le fils éprouve un besoin d'homo-érotisme que lui refuse le père. Par contre, la filiation substitutive ne diffère de la biologique que dans son illustration beaucoup moins intime et personnelle, car, intrinsèquement, le personnage homosexuel contrevient dans les deux cas à la Loi du Père et ce même si, paradoxalement, il en est le produit.

Cette corrélation rapide n'a pas pour dessein d'établir que la sensibilité et la séduction qui prévalent dans la filiation biologique sont les mêmes dans la filiation substitutive, non plus de révéler une sexualité implicite entre ces derniers et un ou des individus investis d'une autorité souveraine par l'ensemble de la société. Mais il ressort de ce fondement paternel commun une solidarité quant au traitement réservé aux personnages homosexuels : on les exclut de la cellule familiale ou on les marginalise, on les pointe du doigt, on les frappe d'ostracisme.

Cette solidarité des autorités révèle le comportement social castrateur face à la marginalité sexuelle, elle-même castrée symboliquement par le père biologique. Cette dénégation castratrice reflète le remords culpabilisant d'une société ayant engendré, malgré ses lois et tabous, une marginalité sexuelle. Dans les *Feluettes*, c'est en partie ce qui transparaît dans les propos de mesdames Bilodeau, Lavigne et Scott, rapportés par le jeune Bilodeau :

*(Au père St-Michel.) A l'a dit que plus vous faites des séances, plus vous êtes malade, pis qu'y a des gars comme Vallier pis Simon qui sont en train d'attraper vot'maladie. Mme Lavigne pis madame Scott, y disent que vous êtes comme la peste...(Le père St-Michel lâche Bilodeau.) ...pis quand y'a la peste en quecque part, ben y faut s'en aller, ou ben se débarrasser d'elle.*¹⁴²

¹⁴² *Ibid*, p. 35.

Si Timothée et le père de Benoît ont réagi avec une fureur incontrôlée lorsqu'ils ont été confrontés à leur propre blessure narcissique dans l'homosexualité (potentielle) de leur progéniture, c'est de la voix du jeune Bilodeau que nous parvient l'écho de la *vox populi* castratrice et homophobe. En s'adressant à Simon et Vallier, le jeune Bilodeau prend grand soin de justifier son argumentation homophobe en rappelant un récit tiré de la Bible, texte sacré par excellence:

C'est pas une maladie qui se voit sus vous autres. C'est en dedans de vous autres. Ça vous brûle en dedans comme les flammes de...de l'enfer, même que c'est déjà l'enfer. Quand je vous ai surpris, la semaine passée, dans le grenier du collègue, ben je l'ai vu vot' maladie. Dieu, y a faite pleuvoir du soufre pis du feu sur Sodome pis Gomorrhe à cause de ça. Y a dit : «Que j'en voye pus un faire ça, parce qu'y va arriver la même affaire.» Roberval, à cause de vous autre pis du père St-Michel, ça pourrait être un autre Sodome.¹⁴³

Dans cette pièce, la justification religieuse qu'apporte Bilodeau à son récit s'ajoute au discours dominant homophobe. Ce ne sont pas toutes les pièces qui font référence, dans l'ailleurs-autrefois, à une pratique religieuse monothéiste masculine; cependant, à l'exception de *Provincetown Playhouse*, elles présentent un portrait de la société québécoise dans une époque donnée qui illustre fidèlement la place importante de la religion catholique dans le comportement des personnages. Ainsi, les personnages homosexuels sont prisonniers et de leur marginalité et de l'autorité sociale, et ne peuvent s'exprimer librement et vivre leur différence qu'à l'intérieur d'une scène fantasmée.

¹⁴³ *Ibid*, p. 36-37.

Conclusion

La paternité symbolique ou spirituelle et la restauration narcissique

Nous croyons qu'il existe des «pères» ayant une autorité réconfortante et séduisante pour les personnages homosexuels, au point que ceux-ci puissent se reconnaître en eux. Ces «pères» sont très différents des figures que nous avons décrites, mais partagent avec le père biologique des caractéristiques importantes : ils ne font pas partie de la réalité théâtrale et ne participent pas activement à la diégèse. Qui plus est, aux personnages homosexuels qui adhèrent au modèle qu'ils représentent s'ajoute un groupe d'individus auquel nous avons fait référence dans l'introduction, les dramaturges homosexuels : des indices nous portent à croire qu'ils s'identifient partiellement à des figures spirituelles. En se refusant à la violence et au pouvoir dans l'illustration de leur autorité, ces «pères» constituent des substituts paternels intéressants pour les sujets homosexuels : ce sont les pères spirituels. Nous les définissons comme étant des individus qui, reconnus pour leur réputation et leur prestige, leur connaissance et leur sagesse, influencent l'ordre moral d'un individu d'une manière qui manifeste un goût, une recherche, un sens esthétique : l'art.

1.0. La filiation spirituelle et la paternité symbolique

Une telle identification met en branle des mécanismes de restauration narcissique absents des deux autres formes de filiation. Elle se fait en deux temps. Premièrement, l'indice le plus évident et objectivement vérifiable s'observe dans ce que nous appellerons la filiation spirituelle, c'est-à-dire le rapport qui existe entre un père spirituel et un sujet homosexuel. Il s'agit généralement d'un rapport de familiarité, fondé sur des intérêts communs, qui a pour terrain l'Art. Nous croyons qu'à la lecture de la production artistique d'un père spirituel, le sujet homosexuel lui reconnaît une autorité qui ne représente pas pour lui une menace,

contrairement à ce que nous avons vu avec les autres figures. Dès lors qu'il reconnaît cette autorité, il adhère au modèle que représente le père spirituel et prend place dans une filiation spirituelle où le pôle paternel symbolique n'est pas l'exclusivité du nouveau père, mais qui contient toute l'autorité nécessaire. En somme, l'identification au père spirituel évoque une filiation beaucoup plus large qu'elle ne le laisse paraître — par exemple avec le romantisme ou le théâtre américain. Elle contient une tradition à laquelle le sujet homosexuel pourra contribuer. Afin de mieux décrire ce premier temps de l'identification, nous nous inspirons d'une observation de Sarah Kofman :

[...] d'une part, l'œuvre d'art est un des rejets du refoulé de l'artiste et, en tant que tel, elle est symbolique et symptomatique : il est possible de la déchiffrer à partir de traces, de menus détails, qui sont l'indice que le refoulement n'est pas parfaitement réussi, échec qui seul permet l'ouverture d'un espace de lisibilité de l'œuvre. Une des traces est l'effet que produit l'œuvre sur les autres hommes : ce qui est refoulé par l'artiste et qui se lit dans son œuvre, produit un effet d'affect puissant, énigmatique; il en est de l'art comme de la religion, comme des délires psychotiques : la contrainte du mode de pensée logique n'est plus à l'œuvre. Or, un seul élément resurgi du passé «s'impose avec une puissance particulière, exerce sur les foules une énorme influence». Il faut que ce qui s'exprime dans l'art ait subi le destin du refoulement «avant d'être en mesure de produire lors de son retour des effets aussi puissants» : c'est dire que, comme dans la religion, l'œuvre d'art implique le retour d'un refoulé universel.¹⁴⁴

Le deuxième temps de l'identification est observable dans l'expérimentation de la paternité à un niveau symbolique. Il s'agit selon nous du signe évident, qui confirme le premier temps de l'identification, d'une filiation spirituelle. En lisant l'œuvre du nouveau père, le sujet homosexuel se voit offrir la possibilité ludique de contribuer à la filiation spirituelle en manifestant sa singularité sans être soumis à la répression sociale, puisque, à même l'œuvre d'art, « la contrainte du mode de pensée logique n'est plus à l'œuvre », lui qui est hors norme par sa

¹⁴⁴ Sarah Kofman, *L'Enfance de l'art : une interprétation de l'esthétique freudienne*, Paris, Payot, 1970, p. 25-26.

sexualité. L'Art devient pour le sujet homosexuel un sanctuaire dont le «nouveau père» est l'architecte. Lorsque les deux temps de l'identification sont accomplis, la filiation spirituelle est à même de répondre au besoin des sujets homosexuels d'exprimer leur singularité. Cela rejoint en plusieurs points l'enseignement du père St-Michel dans les *Feluettes* : au théâtre comme dans l'art, on peut être ce que l'on veut, on peut être soi-même...on peut même être homosexuel.

Cette paternité symbolique origine de la sublimation artistique telle que l'a décrite Mendel et est une entreprise de restauration narcissique qui, toutefois, n'assure en rien la résolution de la crise filiale (complexe œdipien) dont souffrent les sujets homosexuels. En effet, elle leur permet de contourner habilement les interdits moraux subordonnés à leur «différence sexuelle» — ne pas avoir d'enfant —, en s'inscrivant dans une lignée autre que la lignée biologique qui leur assurerait une pérennité.

Selon Gérard Mendel, la sublimation artistique se met en marche chez un individu présentant de fortes fixations maternelles lorsqu'il y a identification à un père spirituel. Elle est donc une recherche du père se caractérisant par une introjection de signes paternels extérieurs qui, à tout le moins, laisse présager une baisse de la tension interne de la psyché. Par l'entremise de l'illusion artistique, généralement théâtrale, les sujets homosexuels se libèrent momentanément de l'emprise de la réalité contraignante. Ils rejettent tacitement les référents qui engendrent une blessure narcissique en les remplaçant par d'autres qui sont investies artistiquement — théâtralement — de vertus cathartiques. Toutefois, ceci n'implique pas que les pères spirituels à l'origine de la sublimation offrent aux sujets homosexuels l'homo-érotisme qu'ils désirent, mais bien qu'ils leur proposent en l'art le moyen détourné de satisfaire ce besoin, d'expérimenter la paternité à un niveau symbolique et, surtout, de manifester leur singularité réprimée par la société.

Ce qui nous amène à l'hypothèse suivante : si un sujet homosexuel s'identifie à un tel père et qu'il expérimente symboliquement la paternité dans une manifestation artistique — la scène fantasmée qui lui permet d'énoncer sa différence —, nous croyons pouvoir identifier la présence du père spirituel dans son œuvre. Afin de prouver le bien-fondé de cette piste de lecture, il nous apparaît nécessaire de nous rapporter à un écrit de Gérard Genette (*Palimpseste*¹⁴⁵) traitant de l'hypertextualité, phénomène littéraire qui, selon nous, désigne en plusieurs points la nouvelle forme de filiation : «J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire.»¹⁴⁶

Ce lien littéraire décrit par Genette nous informe implicitement que, dans le théâtre homosexuel, l'hypertextualité et la sublimation artistique ont en commun des mécaniques qui décrivent, pour le premier, la filiation spirituelle, et pour le second, la paternité symbolique. Elles renferment des signes et des indices qui témoignent de l'expérimentation, à un autre niveau, de ce qui ne peut l'être au niveau biologique, puisqu'une fois la filiation spirituelle effective, le sujet homosexuel élabore une œuvre artistique dont il est le «père» (selon Genette, ce sera l'hypertexte) et où se lit la présence du père spirituel, du maître à l'origine de la sublimation artistique (ce sera l'hypotexte).

Avant d'aborder la question des dramaturges homosexuels comme sujets disposés à s'identifier à des pères spirituels, voyons tout d'abord ce qui en est des personnages homosexuels à qui nous avons consacré la majeure partie de l'analyse jusqu'à maintenant. De tous ceux que nous avons étudiés, seulement deux présentent des dispositions plus fortes que les autres pour ce qui est du premier temps de l'identification à un père spirituel : il s'agit de Charles Charles (*Provincetown Playhouse*) et de Benoît (*Fugues pour un cheval et un piano*).

¹⁴⁵ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Point, coll. «Points», 1982, 573 p.

L'environnement de chacun de ces personnages contient plusieurs pères spirituels potentiels : l'analyse que nous entreprenons ici s'intéresse à ceux qui sont les plus susceptibles de conforter notre hypothèse de lecture.

1.1. Charles Charles et la tradition théâtrale américaine

Quel auteur dramatique, de toute époque, ne rêve de compter un homme de théâtre comme Eugène O'Neill parmi son auditoire? Quel auteur dramatique n'espère une telle reconnaissance? La fascination qu'exerce sur Charles Charles Eugène O'Neill apparaît étrange; ce sentiment d'étrangeté se résorbe lorsqu'on prend en considération la contribution de l'illustre dramaturge dans la naissance du théâtre américain. Chose certaine, celui qui a étudié avec Eugène O'Neill et fait ses débuts, en 1916, dans *Bound East for Cardiff*¹⁴⁷, ne peut qu'avoir été fortement inspiré par le génie de son compatriote.

Dans un article intitulé «Chaurette Playhouse», Jean Cléo Godin examine les liens entre la naissance du théâtre américain et le cadre de la pièce *Provincetown Playhouse*. Si cette analyse s'avère révélatrice quant à la magie des chiffres à laquelle se livre Chaurette et des quelques libertés qu'il a prises, elle souligne la difficulté d'une analyse visant à rendre compte d'indices unissant Charles Charles à O'Neill. Néanmoins, une familiarité entre les deux lui paraît manifeste :

Mais il y a lieu d'examiner de plus près le type de relation qui apparaît entre le dramaturge Charles Charles et le dramaturge O'Neill : le second est présenté avec insistance comme le maître du premier. Mais si l'on peut convenir que le véritable dramaturge, ici, se nomme Normand Chaurette, comment faut-il interpréter cet indice?¹⁴⁸

Charles Charles prétend qu'il était un membre en règle de la troupe d'amateurs, le

¹⁴⁶ *Ibid*, p. 13.

¹⁴⁷ «J'ai étudié avec Eugène O'Neill, j'ai fait mes débuts il y a trois dans *Bound East for Cardiff*, j'ai 19 ans.», *Provincetown*, p. 27.

¹⁴⁸ Jean Cléo Godin, « Chaurette Playhouse », *Études Françaises*, 1990, n°26, p. 55.

Provincetown Players, qui monta au Provincetown Playhouse, en 1916, *Bound East for Cardiff*, pièce courte d'un acte qui lança la carrière dramatique de O'Neill. Le lien porte à notre avis sur le fait suivant, à savoir que Charles Charles tente par tous les moyens de prendre place dans le théâtre américain mis au monde par O'Neill et qui a ici valeur de filiation, dans un premier temps en jouant dans la pièce fondatrice, et deuxièmement, en se désignant quelques années plus tard dans «Le Théâtre de l'immolation de la beauté» comme le successeur d'O'Neill. À partir d'une pièce qui n'a pas encore connu un succès public, et qui soulève plutôt l'ire des autorités judiciaires de l'époque, Charles Charles croit sincèrement être en mesure de surpasser le maître O'Neill, devenir le phare d'une génération dramaturgique, au delà même de la Nouvelle-Angleterre, et en quelque sorte s'attribuer la naissance du «nouveau théâtre américain».

On ne peut dire grand chose de sa pièce, la partition textuelle n'étant pas disponible, si ce n'est qu'elle n'a qu'un acte et que son découpage en plusieurs tableaux coordonne des scènes subordonnées à une quête, un lieu et une action uniques qui font écho aux premières pièces d'O'Neill. Il résume «Le Théâtre de l'immolation de la beauté» en ces mots :

Mesdames et Messieurs, le théâtre auquel vous allez assister ce soir va vous prendre à témoin du sacrifice de la beauté. Ce sac contient un enfant. À la fin de la pièce, l'enfant sera éventré de dix-neuf coups de couteau sous vos yeux.¹⁴⁹

Charles Charles prend à témoin du sacrifice de la beauté non seulement le public, mais aussi et davantage ses «invités» de marque (O'Neill, Stanislavski, Strasberg, Vaughn Moody), tout cela dans un but précis de reconnaissance narcissique¹⁵⁰ : au septième tableau, Charles Charles ne spécifie-t-il pas, «J'ai conçu une pièce

¹⁴⁹ *Provincetown*, p. 27.

¹⁵⁰ «La question de savoir, alors, si Lee Strasberg, Eugène O'Neill et Vaughn Moody, assis aux premiers rangs, assistaient à la représentation du 19 juillet 1919, si elle est facétieuse, ne manque pas de pertinence : ils *auraient pu y être*, et leurs noms peuvent légitimement être associés à la naissance du théâtre américain.», Godin, «Chaurette Playhouse», p. 55.

spéciale, je l'ai écrite spécialement pour un public intelligent»¹⁵¹, public qui pourrait lui être reconnaissant, célébrer son génie¹⁵² en lui confirmant la place dominante qu'il a dans le théâtre américain, lui qui, avant la représentation à laquelle nous assistons, avertit O'Neill, celui-là même qu'il veut dominer, qu' «il ne faut pas s'attendre à du génie, mais vous allez voir qu'on a du talent».

C'est entre le moment originel d'invisibilité et celui où se dessinent les contours de Charles Charles, sous le projecteur qu'il braque sur lui-même, que se lit le sous-texte narcissique tragique auquel nous convie *Provincetown Playhouse* : «Projecteur sur Charles Charles; un grand jet blanc, comme un rayon de lune sur son costume d'aliéné». ¹⁵³ Dès le premier tableau, un monde se crée entre la noirceur de la folie et la blancheur de la réalité, un monde d'odeurs et de bruits familiers qui parvient à Charles Charles et au lecteur-spectateur par l'entremise du décor. Telle la madeleine pour Proust, les «odeurs de sel et de poisson frais» et le «bruit d'un harmonica, bruit des vagues» font renaître en lui des émotions passées qu'il réactualise et quitte chaque soir depuis dix-neuf ans. De ses odeurs et ses bruits resurgit un besoin chaque jour plus poignant, chaque soir plus déchirant : devant un public qu'il se crée à même ses souvenirs, il rejoue «Le théâtre de l'immolation de la beauté» afin que son destin d'acteur des plus prometteurs de la Nouvelle-Angleterre se réalise et que soit emporté à jamais, par la mer, son costume d'aliéné.

Surpasser O'Neill devient pour Charles Charles un but ultime, une sorte de meurtre du père symbolique, qui fait écho à celui du parricide originaire de la civilisation auquel nous avons fait référence dans l'introduction. Il faut voir dans

¹⁵¹ *Provincetown*, p. 59.

¹⁵² «Il était effectivement des nôtres, le monsieur Stanislavski. Il était assis de biais, il attendait impatiemment que le spectacle commence... Une minute avant le début de la représentation, j'ai pu voir qui était dans la salle... Ah... Lee Strasberg, grand perruquier de New-York, assis dans la première rangée... Et derrière... Monsieur Eugène O'Neill! [...] Oh!, monsieur Vaughn Moody, fallait pas vous déranger pour si peu... bonjour Monsieur... et vous, ah!, je ne vous avais pas reconnu...», *Ibid*, p. 49.

¹⁵³ *Ibid*, p. 26.

« Le théâtre de l'immolation de la beauté » un élément qui nous rappelle ce parricide : le meurtre symbolique d'un enfant. Dans son désir de surpasser O'Neill, Charles Charles nous informe de l'importance du maître américain aussi bien pour son œuvre que pour l'état psychologique dans lequel il se réfugie. La quête narcissique incessante à laquelle il ne peut déroger n'a pourtant pas un effet positif sur sa blessure narcissique : elle s'illustre par sa propension à s'inspirer presque exclusivement d'éléments théâtraux qui, peu à peu, nous le rendent de moins en moins humain. Un extrait des *Mémoires* de Charles Charles abonde dans ce sens :

[...] Ce qu'on nous reprochait le plus, c'était l'exaltation. Défaut notoire, qui nous distinguait, Alvan, Winslow et moi, de ces autres fumistes dont le théâtre n'avait recours qu'à de tristes et médiocres pensées. Nos vues étaient plus audacieuses : nous disions que le théâtre était nos vies.¹⁵⁴

À l'inverse d'O'Neill qui puisait à même ses expériences personnelles pour dépeindre un théâtre réaliste, Charles Charles se sert de ses expériences théâtrales (lecture, écriture, jeu) pour nourrir un projet profondément narcissique. Dans sa conception théâtrale, Charles Charles pousse l'enseignement de son maître, de son père spirituel, au delà de ses prescriptions, croyant en cela être de plus grande valeur. On peut penser que chez O'Neill l'implication personnelle du comédien n'avait que des conséquences théâtrales parce qu'essentiellement esthétiques, alors que pour le trio d'adolescents dont Charles Charles est le meneur incontesté, la frontière entre le jeu et la vie est inexistante : paraître ne leur suffit pas, il leur faut être théâtre. Le théâtre ne sert plus ici à décrire, à extérioriser le moi; il s'agit plutôt pour Charles Charles d'une intériorisation théâtrale du conflit homosexuel culminant dans la folie. De même que l'identification à un père spirituel a, dans des cas précis comme celui de Charles Charles, un effet pervers sur la psyché. La plaie narcissique reste donc béante.

¹⁵⁴ *Ibid*, p. 79.

1.2. Benoît et le romantisme de Chopin

Dans la vie de Benoît tout est musique, particulièrement le piano.¹⁵⁵ Dès son jeune âge, cet instrument l'a suivi et a marqué son existence d'accords imprévisibles : la distance d'avec son père, qui ne voyait dans l'instrument qu'un artifice féminin; la distance d'avec son fils qu'il imagine avant chaque concert — «Le jeune Hippolyte sur son cheval, en pleine campagne, c'est toi. Cette image-là, je l'ai en tête... avant chaque concert.»¹⁵⁶ — et qu'il ne peut prendre comme amant. Son père et son fils marquent doublement sa blessure narcissique : d'une part parce que la non-présence du père en est à l'origine et, d'autre part, parce que le fils ne peut lui offrir l'homo-érotisme que son père lui refuse. S'il a su domestiquer le piano, en particulier le difficile phrasé de Chopin, dont il est l'un des plus illustres interprètes, il n'a su faire de même avec sa vie sentimentale et privée.

Sa maîtrise musicale de l'œuvre de Chopin ne se limite pas qu'à la dextérité pianistique. Chaque fois qu'il est confronté à une œuvre du compositeur polonais, se joue en lui une redite qui transcende toute interprétation musicale. C'est selon nous ce qui marque dans l'œuvre de Dupuis une familiarité entre Benoît et Chopin. Plus que simple coïncidence, le style de Chopin transcrit avec une exactitude déconcertante l'état émotionnel de Benoît, comme si tout le drame de *Fugues pour un cheval et un piano* était contenu dans la phrase musicale de Chopin, phrase que Benoît s'efforce de maîtriser, inlassablement, au début de la pièce, avant même qu'un mot n'ait été prononcé. Il suffit d'aborder le style de Chopin pour reconnaître ce que ressent Benoît dans son interprétation, ainsi que la lignée romantique (filiation spirituelle) qui les unit :

¹⁵⁵ « Il répète inlassablement une même phrase musicale de Chopin, particulièrement difficile à interpréter, pour bien la maîtriser. N'y arrivant pas à son goût, il fait frénétiquement un exercice de doigté, au piano, qui lui permettra de mieux maîtriser la phrase musicale. Puis il se lève, fait des exercices d'articulation des doigts tout en se promenant de long en large et revient au piano pour reprendre la même phrase musicale. Il est à la fois concentré et excédé. », *Fugues*, p. 13.

¹⁵⁶ *Ibid*, p. 100.

Musique de charme jusque dans l'angoisse et le pathétique, teintée de grâce comme dans ses *Balades* ou la *Fantaisie-Improvisation*; musique de fascination par ses reprises cycliques (*Scherzos*, *Nocturnes*). L'œuvre de Chopin est une longue confidence où les redites ont presque le charme de la nouveauté; il a encloué, dans ce style de nuances et de modulations qui s'affirme dès les premières cadences ou le premier accord, ses souvenirs, des airs de folklore, des rythmes de danses.¹⁵⁷

Les longues «confidences» musicales de Chopin font écho à celles que Benoît révèle à son fils désireux de reprendre leur relation là où ils l'ont laissée : «Si on vit comme ça...tout le temps ensemble, proches l'un de l'autre...(*Très long silence.*) Si j'en arrivais à t'aimer trop, à en désirer plus...à...»¹⁵⁸ Aussi il se dégage de la filiation biologique, et ce tant entre Benoît et son père qu'avec son fils, une nostalgie poignante de nature fondamentalement tragique et narcissique qui évoque le Romantisme, dont Chopin est l'une des figures de proue. Si la musique de Chopin permet à Benoît d'exprimer une sensibilité et des désirs profondément marginaux hors de la réalité contraignante, c'est sur le terrain de la sensibilité et de la séduction musicales qu'évoque le romantisme que se joue son destin : le titre de la pièce *Fugues pour un cheval et un piano* désigne à la fois l'interprétation qu'il fait du difficile phrasé de Chopin et le conflit narcissique qui se joue en lui. Cette musique se veut aussi l'indice d'une sublimation artistique qui vise à cautériser une blessure narcissique en libérant un «dire» contraignant.

Pour illustrer cette restauration narcissique éventuelle, nous aurons recours à notre propre interprétation, car dans le texte de Dupuis peu d'indices transparaissent quant aux sentiments de Benoît lorsqu'il est confronté à l'œuvre du maître polonais, si ce n'est une angoisse décrite dans l'exergue. La longue confidence qui se joue en Benoît pendant son interprétation de l'œuvre de Chopin pourrait débiter sur cette pensée : «Je t'aime Michel. (*Long silence.*) Le jeune Hippolyte sur son cheval, en pleine campagne, c'est toi. Cette image-là, je l'ai

¹⁵⁷ *Dictionnaire encyclopédique universel*, Montréal, Éditions Grollier, 1970, vol. 2, p. 1147.

¹⁵⁸ *Fugues*, p. 101.

toujours en tête...avant chaque concert »¹⁵⁹ et aurait la forme d'une fugue. En musique «ce terme [fugue] se réfère à une composition dans laquelle trois voix (ou plus) entrent en imitation l'une après l'autre, chacune pourchassant la précédente qui prend la « fuite » devant elle.»¹⁶⁰ D'entrée de jeu, un problème de composition quant au nombre de voix tend à fausser l'interprétation : si une fugue est une composition musicale dans laquelle trois voix entrent en imitation, le titre *Fugues pour un cheval et un piano* laisse croire qu'elle en aura seulement deux.

Il en est autrement. Pour cela, rapportons-nous à l'œuvre de Dupuis. Les deux voix de la fugue (Benoît-Michel) se doublent du moment que le cheval et le piano ne sont plus lus comme des symboles des personnages principaux, mais des objets s'interposant entre eux : le cheval pour Michel et Benoît, le piano pour Benoît, Michel et son père.¹⁶¹ À même ces objets, des éléments déjà étudiés dans l'analyse refont surface : à travers le cheval, ce sera le besoin presque obsessionnel d'homo-érotisme de Benoît avec son fils; pour le piano, ce sera le dégoût du père envers l'objet qui passionne tant son fils et d'où germent, en filigrane, ses attitudes homophobes.

L'identification de ces nouvelles voix fait en sorte que la pièce de Dupuis et l'interprétation de Benoît ont un enjeu similaire : d'une part, il s'agit pour Benoît de

¹⁵⁹ *Ibid*, p. 100.

¹⁶⁰ Denis Aroid. *Dictionnaire encyclopédique de la musique*, Paris, Éditions Robert Laffont, coll. Bouquins, 1988, vol. 1, p. 857.

¹⁶¹ L'utilisation du cheval dans *Fugues* n'est pas sans rappeler celle de Peter Shaffer dans *Equus*. Dans les deux cas, le cheval se veut le symbole de la liberté, de la tendresse, de l'érotisme; il nous est indiqué d'y voir aussi le symbole d'une libido insatisfaisante, pour chacun des personnages : Alan Strong et Michel ont tous deux eu leur première expérience sexuelle avec un cheval, Troyen pour le premier, Triomphe pour le second. Pour eux, l'objet sexuel est ambigu, incertain, voire insaisissable, parce que le cheval s'interpose entre eux et leur désir : Alan ne peut pénétrer Julie Mason, ce malgré qu'elle s'offre à lui sans pudeur, parce que le bruit des sabots de Nugget contre le sol lui rappelle qu'il est l'exclusivité du «Dieu-Equus»; du début à la fin de la pièce, il nous est impossible de savoir si Michel est homosexuel ou hétérosexuel, bien que sa première éjaculation soit survenue au côté de Triomphe et qu'elle ait été en quelque sorte provoquée par Benoît. Dans les deux cas, le cheval est le signe d'une situation émotive complexe qui a pour source des désirs sexuels interdits. Une étude comparative de l'utilisation du cheval dans ces deux œuvres serait à même de réléver un grand nombre de similitudes.

prendre son propre fils pour amant et satisfaire son besoin d'homo-érotisme tout en contournant la loi du père, et d'autre part, de bien maîtriser le phrasé de Chopin pour confirmer sa position dans la lignée romantique. Cependant, dans l'éventualité d'une telle sublimation, de grands doutes planent quant à sa valeur restauratrice, surtout dans sa structure : dans la fugue, l'imitation des voix révèle le principe d'itérativité auquel sont soumis les personnages homosexuels. La fuite, quant à elle, est liée au principe de circularité dans la mesure où les voix fuient au moment de la réconciliation pour ensuite revenir et fuir à nouveau.

À la lumière de ces deux exemples, on ne peut douter de l'influence qu'exercent les pères spirituels sur ces personnages homosexuels; c'est qu'ils répondent aux désirs et aux besoins de ceux-ci, comme par exemple le besoin d'exprimer leur «différence sexuelle», d'une manière qui, fondamentalement, rejette l'hégémonie patriarcale de la réalité contraignante. L'héritage qu'ils leur lèguent est mis à profit : il ouvre aux personnages homosexuels les voies d'une restauration narcissique potentielle. L'art est alors un moyen d'occulter un passé douloureux, sans fondements, en en réécrivant l'histoire d'un point de vue nouveau, c'est-à-dire intérieur, donc narcissique, et non imposé par l'extérieur, l'environnement familial et social; il est aussi le moyen de s'affirmer en s'inscrivant dans une lignée autre que biologique.

L'utilisation de l'art comme manœuvre de restauration narcissique ne se fait pas sans heurt, car l'art est paradoxal : elle invite celui qui en use non seulement sur le terrain de la sensualité et de la séduction, mais sur celui de l'introspection et de l'extériorisation. Dans la sublimation artistique dont usent les sujets homosexuels, nous relierions à l'introspection tout ce qui est de l'ordre du «dire», c'est-à-dire l'expression de la «différence sexuelle»; l'extériorisation, quant à elle, demeure intimement liée à la représentation, au «faire». L'harmonisation du «dire» et du «faire» devient une quête biographique incessante où les vertiges sont nombreux : réécrire son passé, partiellement ou complètement, c'est en revivre chaque

moment douloureux; extérioriser son passé, son identité, revient à investir la sublimation artistique de vertus cathartiques positives.

2.0. L'intertextualité : la marque du père spirituel

Selon nous, il est possible de lire dans la production artistique d'un sujet homosexuel la présence, la marque, d'un père spirituel qui en est à l'origine. Pour ce qui est de Benoît, il nous est possible de proposer une lecture satisfaisante d'un hypotexte relié à Chopin : l'interprétation musicale de Benoît, même si elle ne nous est pas accessible et qu'elle est spéculative, se joue à même le difficile phrasé de Chopin. Il en est autrement pour Charles Charles et Eugène O'Neill : la lecture que nous propose Jean Cléo Godin démontre qu'une telle entreprise s'avère difficile.¹⁶²

C'est pourquoi nous croyons que le phénomène d'intertextualité est d'abord et avant tout perceptible dans les œuvres des dramaturges homosexuels du corpus. D'une part, parce que leur œuvre est disponible et largement commentée et, d'autre part, parce qu'ils sont eux-mêmes homosexuels. Une mise au point s'impose : il ne s'agit pas ici de sous-entendre qu'ils souffrent d'une blessure narcissique de la même manière que les personnages que nous avons étudiés, mais de voir certains indices dans les œuvres de fiction comme révélateurs (pour Bouchard, Charette et Dubois) de leur homosexualité aussi bien que de leur position de dramaturge dans la société.

Nous ne prétendons pas que leurs œuvres reflètent exactement ce qu'ils vivent dans la réalité, encore qu'une telle lecture pourrait s'avérer concluante. Il est cependant difficile de ne pas tenir compte de leur homosexualité, puisqu'elle constitue un enjeu essentiel de leur écriture comme ils le laissent entendre dans

plusieurs écrits et entrevues. Faut-il voir dans le fait qu'ils mettent en scène des personnages homosexuels qui sont souvent écrivains et/ou fortement inspirés par l'art l'indice qu'ils expriment de façon détournée, par l'entremise de doubles, leurs angoisses reliées à l'homosexualité et à l'écriture? Nous croyons qu'une telle lecture est possible, et qu'elle est à même d'offrir des réponses satisfaisantes, réponses qui n'ont pu être aussi probantes que nous le voulions pour ce qui est des personnages homosexuels.

Un nombre important de signes nous laissent croire que les dramaturges homosexuels sont à même de prendre le relais, dans l'analyse, là où se termine la partie consacrée à leurs personnages. Pour ce faire, il nous faut interpréter certains indices pertinents relevés par Jane Moss : 1) Bouchard, Charette et Dubois ont à plusieurs reprises déclaré publiquement leur homosexualité; 2) selon Moss,

All three (Bouchard, Charette, Dubois) are acutely aware of a homosexual tradition in drama and they send different kinds of coded messages to gay spectators. Intertextual references to Euripides' *Chrysis* and Plato's *Symposium*, to Visconti's film of Thomas Mann's *Death in Venice*, to Marcel Proust, Tennessee Williams, Marguerite Yourcenar, and Michel Tremblay suggest that the authors' subtext is homosexuality.¹⁶³ ;

3) Moss affirme que « the homosexual playwright sees the permanence of artistic creation as a compensation for short-lived passionate affairs which cannot lead to procreation »¹⁶⁴, et donne comme exemples des extraits de «Réponse informulée à quelques questions informelles» (*Jeu* n°32, p. 76-86) dans lesquels Charette et Dubois expliquent que leurs déceptions amoureuses ont servi de moteur à l'écriture, pour l'un de *La Société de Métis* — «On ne saura jamais distinguer la

¹⁶² À titre d'exemple, Godin mentionne qu'il existe dans l'œuvre d'O'Neill une pièce dans laquelle un personnage fait le sacrifice d'un enfant. La pièce a pour titre *Le Désir sous les ormes*. Toutefois, cette pièce a été écrite bien après 1919.

¹⁶³ Jane Moss, *Op. Cit.*, p. 288.

¹⁶⁴ *Ibid*, p. 289.

part du destin de la part du hasard. Il avait dit ce matin-là : la pièce qu'il veut que je lui écrive»¹⁶⁵ —, pour l'autre de *26 bis, Impasse du Colonel Foisy* :

Récemment rencontré amour de ma vie. Amour de ma vie? ... Plusieurs fois, déjà, vécu phénomène apparemment identique. Plus de deux cent fois... amours de ma vie. Mais celui-là est le vrai. Unique. Poignant. Blond. Chaque nuit transformé par le sommeil et le merveilleux enfant que je n'aurai jamais. Aucun remords à être incapable de paternité. Profonde douleur à être incapable d'amours vécus, cependant... Les êtres m'échappent et je laisse tout échapper. Il n'y a que moi qui n'arrive pas à m'échapper. Misant sur une très hypothétique durée de l'imprimé, qui serait supérieure à celle de l'espoir ou du vécu, s'arroger le droit, que rien ne semble justifier une vague permanence.¹⁶⁶

Ces indices laissent sous-entendre que ce que ces dramaturges décrivent dans la fiction s'inspire d'expériences réelles et que leurs fictions sont, à plusieurs égards, autobiographiques, comme le sont celles que nous avons attribuées aux personnages qu'ils mettent en scène. Le premier indice suggère une non-présence du père biologique et une identification à la mère, le deuxième, quant à lui, fait un rapprochement entre des hypertextes et des hypotextes qui manifestent la condition homosexuelle. Finalement, il nous est révélé dans le troisième indice que les amours éphémères, souvent décevantes, sont le moteur de l'écriture homosexuelle.

Nous pouvons donc lire les personnages homosexuels que ces dramaturges (Bouchard, Chaurette et Dubois)¹⁶⁷ créent et mettent en scène comme leurs doubles fantasmés, qui, paradoxalement dans la diégèse, ressentent eux aussi le besoin de se construire un double. Cette lecture dénonce une mise en abyme à des fins cathartiques : si on applique la logique d'Ubersfeld, leur position «négative» dans le contexte social qui les entoure (le double-écrivain) — par opposition à leur position de citoyens marginaux sexuellement, les dramaturges

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 290.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 290.

¹⁶⁷ Il nous est apparu nécessaire d'éliminer Dupuis de cette partie de l'analyse, puisqu'il n'a pas dit publiquement qu'il était homosexuel.

homosexuels peuvent «se permettre de voir fonctionner les lois [sociales] qui les régissent sans y être soumis» — laisse croire qu'ils vivent ou ressentent les mêmes angoisses ou désirs que le double de leur double [les personnages].

Comment interpréter autrement la fascination qu'ont ces dramaturges pour la figure du créateur, de l'auteur, qu'on retrouve dans un grand nombre de leurs pièces? Il s'agit selon nous d'une transposition sur une scène fantasmée (l'œuvre) de leur double-écrivain et du signe évident et objectivement vérifiable qu'ils usent de la sublimation artistique à des fins cathartiques soit en s'inspirant d'un père spirituel (c'est le cas pour Charette avec Nelligan dans *Rêve d'une nuit d'hôpital*) ou, comme Dubois, en s'interposant personnellement dans leur écriture (26^{bis}, *Impasse du Colonel Foisy*).

Il en va de même pour *Les Feluettes* : le lien qui unit Bouchard à Gabriele D'Annunzio est perceptible dans les nombreux emprunts, pour ne pas dire citations¹⁶⁸, faits par Bouchard au *Martyre de saint Sébastien* et sans lesquels la pièce de Bouchard perdrait beaucoup de sa qualité. Bouchard s'est identifié aux enjeux de l'œuvre de D'Annunzio, à ce qu'il voulait exprimer, ainsi qu'à la ferveur et au courage de Sébastien malgré les dangers auxquels celui-ci était soumis. Il a voulu s'approprier ce mythe de la culture homosexuelle en le réactualisant à sa manière. Un lien similaire ressort de la lecture de la pièce *La Contre-nature de Chrysippe Tanguay, écologiste* : de nombreux emprunts (citations) y sont faits au fragment *Chrysippos* d'Euripide.

Afin de consolider cette piste de lecture, voyons plus en profondeur l'apport de «pères spirituels» à l'œuvre de Normand Charette. Nous verrons que ce n'est

¹⁶⁸ Genette en parle dans sa définition de l'intertextualité : «Sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la *citation* (avec guillemets, avec ou sans référence précise); sous une forme moins explicite et moins canoniques, celle du *plagiat* chez Lautréamont par exemple, qui est un emprunt non déclaré, mais encore littéral; sous une forme encore moins explicite et moins littérale, celle de l'*allusion*, c'est-à-dire d'un énoncé dont la pleine intelligence

pas tant leur nombre qui importe, mais plutôt leur nature. C'est que Chaurette ne fait jamais directement référence à un auteur ou à une œuvre en citant ou en plagiant. Fait encore plus intéressant, Chaurette parle peu d'homosexualité dans ses œuvres, contrairement à Bouchard et Dubois pour qui elle constitue un thème incontournable, et ce même si elle constitue le moteur de son écriture. Chaurette semble s'intéresser aux réseaux d'occurrences perceptibles à travers différents auteurs et personnages, à une certaine sensibilité, plutôt qu'à un seul auteur comme le fait par exemple Bouchard. La meilleure lecture des réseaux d'influence entre Chaurette et certains pères spirituels nous vient de Jean Cléo Godin : son article intitulé «Chaurette Playhouse» concerne les réseaux visibles dans *Provincetown Playhouse*, mais se veut aussi révélateur de l'œuvre entière de Chaurette, bien qu'il ne fasse pas référence aux œuvres parues dans la décennie quatre-ving-dix. L'extrait suivant confirme la pertinence de notre lecture :

[...] si Chaurette ne connaissait pas l'œuvre d'O'Neill, on ne peut parler d'influence et il faut supposer quelque mystérieuse affinité avec l'atmosphère où baigne le théâtre américain, et particulièrement celui d'O'Neill ou de Tennessee Williams. Et cette plongée de l'œuvre dans le tragique américain serait d'autant plus étonnante que les véritables influences reconnues par Chaurette pour *Provincetown Playhouse* sont européennes : *l'Amante anglaise* de Duras et *Hedda Gabler* du Norvégien Henrik Ibsen. À moins qu'il ne faille considérer justement que la Scandinavie constitue le véritable point de rencontre et de commune inspiration : tous les familiers d'O'Neill savent en effet que ses maîtres ont été les naturalistes scandinaves, Strindberg et Ibsen. Et dans *Hedda Gabler*, peut-être l'œuvre d'Ibsen qui a le plus marqué le jeune O'Neill, un drame impliquant un triangle amoureux se dénoue par un «infanticide». Il s'agit cependant d'un enfant symbolique, puisqu'il est question du manuscrit de Løvborg, que celui-ci dit d'abord avoir jeté et déchiré dans un fjord, ce qui provoque sa rupture avec Madame Elvsted; c'est elle qui parle alors du meurtre d'un «petit enfant» qui aurait également été le sien. Mais après son départ, Løvberg avoue à Hedda qu'il a menti, il prétend qu'il a simplement égaré le manuscrit et, à son tour, il fait ses adieux à Hedda. Celle-ci va immédiatement chercher le manuscrit dans la pièce voisine et le brûle feuille à feuille,

suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable.», *Op. Cit.*, p. 8.

en disant : «Maintenant je brûle, je brûle l'enfant», en précisant dans la même réplique que cet enfant est celui de sa rivale.¹⁶⁹

Comme le démontre Godin, Charette tire profit d'un va-et-vient constant entre les auteurs et leurs sujets de prédilection, en l'occurrence les personnages féminins. À cet égard, Charette use de ce va-et-vient dans un texte d'une déroutante complexité intitulé «La Chinoise», dans lequel il se remémore ce qui lui a inspiré l'écriture de *La Société de Métis* et où il révèle son attachement pour des auteurs renommés. Dans «La Chinoise», Charette jette un regard critique sur deux éléments dominants de son œuvre que nous commenterons avec attention : la figure de l'écrivain, de l'artiste, et sa fascination pour les personnages féminins.

Dès sa première pièce, *Rêve d'une nuit d'hôpital*, Charette aborde le thème de l'écrivain et l'écriture dans ce qu'il évoque de plus tragique : le lecteur est convié au spectacle de la déchéance d'un poète, d'«un enfant surhomme», Émile Nelligan, dont le génie précoce a fait un mythe de la littérature québécoise. Plus que les cinq poèmes auxquels fait référence cette première pièce — ce sont des hypotextes —, c'est davantage d'un fait biographique véridique et du Nelligan mythifié qu'origine le drame : Nelligan, affadi par de longues décennies d'internement dans un asile psychiatrique, ne reconnaît pas son poème le plus célèbre, *Le Vaisseau d'or*, lu à la radio d'État. C'est ce que Jean Cléo Godin, dans la préface de l'œuvre, relève et formule dans une question vaste il va sans dire, mais une question énorme d'où émerge selon nous la trame de la seconde œuvre de Charette, *Provincetown Playhouse* : «Si la carrière de Nelligan n'avait pas été interrompue si tôt, que serait-il devenu?»¹⁷⁰, question que pose Charette dans «La Chinoise» en parlant de Charles Charles :

Malgré les magies, le scénario était vraisemblablement le même que pour les autres splendeurs de la terre des regards. Émile, de sa loge au récital, m'avait depuis peu pardonné mes trahisons. Et la petite Joa en

¹⁶⁹ Godin, «Charette Playhouse», p. 56-57.

¹⁷⁰ Normand Charette, *Rêve d'une nuit d'hôpital*, Montréal, Leméac, coll. «Théâtre», n° 87, 1980, p. 18.

avait vu bien d'autres! Et si Charles Charles avait vécu? (Tu joueras dans *Provincetown*.)¹⁷¹

C'est en s'inspirant de l'atmosphère dans laquelle baigne Nelligan que Chaurette a donné naissance au thème du jeune écrivain, son œuvre et son destin. Fait à remarquer, il prend dans «La Chinoise» une position qu'il a lui-même fait prendre à Nelligan dans la pièce qu'il lui consacre. Pour Chaurette, il ne suffit pas d'imiter de véritables poètes ou écrivains pour mener à bien son entreprise dramaturgique, mais il faut les inventer, c'est-à-dire prendre des libertés, s'en inspirer. Comme il le fait dire à la mère d'Émile : «Je ne lui ai jamais permis de lire Rimbaud mais si Rimbaud n'avait jamais existé, il l'aurait inventé, vous le savez bien.»¹⁷². Il nous faut voir dans cette relation privilégiée avec «l'atmosphère Nelligan» un point de rencontre entre Chaurette, jeune écrivain en devenir, dont l'œuvre aujourd'hui est célébrée, et l'«enfant surhomme».

« L'atmosphère Nelligan » a engendré d'autres personnages qui, eux aussi, nous offrent le spectacle de destins tragiques, Charles Charles, Joa de *Fêtes d'automne*, et, plus tard, Guiseppe Verdi de *Je vous écris du Caïre* et Éric Mahoney du *Passage de L'Indiana*. À travers tous ces personnages, la facture chauretteienne nous reporte plus profondément au Nelligan mythifié, fils d'une tradition de poètes illustres, et plus précisément à un de ses prédécesseurs, père spirituel pour beaucoup d'écrivains, Arthur Rimbaud. Celui-ci n'avait-il pas dit, « À chaque être, plusieurs autres vies lui semblaient dues », phrase que répètent en chœur Émile et l'Instituteur dans *Rêve d'une nuit d'hôpital* et à laquelle adhère Chaurette. Au fil des personnages d'écrivains et artistes qu'il met en scène, Chaurette confirme un espace de lisibilité de ses angoisses dans son œuvre.

Un autre élément important de l'œuvre de Chaurette dont il est question dans «La Chinoise» tient à la façon particulière qu'il a d'interpeller, dans son œuvre, d'autres

¹⁷¹ Normand Chaurette, «La Chinoise», *Cahiers de théâtre Jeu*, 1984, n°32, p. 85.

¹⁷² *Rêve d'une nuit d'hôpital*, p. 89-90.

œuvres ou auteurs. Alors que les autres dramaturges homosexuels s'inspirent souvent d'œuvres écrites par des hommes et qui illustrent des traits dominants de la culture homosexuelle, Chaurette se distingue par une fascination de la sensibilité féminine. Par exemple, dans «La Chinoise», Chaurette fait part de moments qui lui ont inspiré *La Société de Métis*. Ils ont pour sujet une relation avec un amant dont les quatre copains lui ont inspiré les principaux rôles de cette pièce. Or, le regard qu'il pose sur ces hommes les transforme rapidement en «femmes» : « Oui, je les avais appréciés en les voyant. Ils étaient réellement fascinants. Celle qui allait devenir Zoé avait l'air hautain (je sus immédiatement qu'elle séparerait la glace du feu), elle souriait mais ce n'était pas un sourire.»¹⁷³ Il se dégage de cette description une sensibilité telle que persiste une confusion des genres : s'agit-il de femmes masculinisées ou d'hommes féminisés? Chaurette tire profit de cette confusion : ce va-et-vient constant entre le masculin et le féminin se veut la transposition, dans l'écriture, d'une sensibilité homosexuelle qu'il relie à l'œuvre d'Ibsen et de Tennessee Williams :

Hedda et Nora étaient de la fête. Autour de la petite table, tous les soupirs d'Ibsen se promettaient phrases citées et plagiats absous. Le fameux *Cela, je ne peux pas le supporter* revenait dans tous mes textes. Et le *Déjà?* ravalé alors que s'accroche désespéré le regard chatte de la femme mariée sur les pistolets du général Gabler, je comprenais en voyant Casimir pourquoi Henrik Ibsen et Tennessee Williams s'étaient écrits de si beaux rôles de femmes.¹⁷⁴

Comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, dans le théâtre homosexuel, la femme a souvent un rôle secondaire. Or, le théâtre de Chaurette ne se veut pas ouvertement homosexuel. Elle y occupe une place importante, surtout à partir de *Fêtes d'automne*. Chaurette nous révèle dans «La Chinoise» que la femme lui sert souvent de point de rencontre avec des pères spirituels. À titre d'exemple, on peut citer *L'Amante anglaise* de Duras — on pourrait parler dans ce cas de « mère spirituelle »! —, Gilles Chagnon reliant le destin de Claire Lannes à celui de Charles Charles. Il faut aussi noter *Hedda Gabler* d'Henrik Ibsen dont Chaurette a

¹⁷³ Normand Chaurette, «La Chinoise», p. 81.

d'ailleurs signé une adaptation théâtrale. Cette fascination envers la femme permet à Chaurette de s'approcher d'écrivains qu'il estime et aussi de vivre à travers ses personnages féminins l'émotion vive que ceux-ci ont pu ressentir en créant, qui Claire, qui Nora, qui Hedda.

Deux pièces récentes, *Les Reines* et *Le Passage de l'Indiana*, témoignent elles-aussi de l'importance de l'élément féminin. Dans ces deux pièces, la sensibilité n'est pas l'affaire des hommes, mais bien celle des femmes. Dans *Les Reines*, la domination du féminin sur le masculin est manifeste : Chaurette offre une version « féminine » du *Richard III* de Shakespeare, drame qui se veut dans sa version originale une affaire d'hommes. Dans *Le Passage*, Frank Carroubier a tu pendant de longues années son amour pour Martina North, écrivaine de renommée mondiale dont il est l'éditeur, au point que l'aveu amoureux, lorsqu'il est évoqué, paraît banal : dès que Carroubier dit « je vous aime », Martina North lui répond « quelle heure est-il? » Dans un univers où des arguties d'édition prennent toute la place, on en oublie l'écriture et ce qu'elle sous-tend, c'est-à-dire l'investissement total de celui qui écrit. Ce que nous décrit admirablement Martina North, écrivaine bafouée à qui Éric Mahoney — à moins que ce ne soit Frank Carroubier — a subtilisé un passage de son roman le plus réussi. Elle associe le plagiat dont elle est victime à sa mort : « Cet homme m'a tué; je vous en supplie, dites-moi ce que nous devons faire pour... pour qu'il me reste au moins une illusion de justice. »¹⁷⁵

Dans le *Passage*, la femme sert d'inspiration à l'écriture : pour Martina North, il s'agit de remplir le vide identitaire d'une petite fille ayant assisté impuissante aux derniers moments de ses parents; pour Frank Carroubier, il s'agit de s'approcher de Martina North en s'inspirant d'un de ses romans. Dans l'expression « sonder le naufrage » de Martina North, Chaurette évoque *Le Vaisseau d'or* de Nelligan et la relation privilégiée entre sa mère et lui, que plusieurs seraient tentés de relier à

¹⁷⁴ *Ibid*, p. 83.

¹⁷⁵ Normand Chaurette, *Le Passage de l'Indiana*, Leméac-Actes Sud-Papiers, Montréal, 1996, p. 31.

l'homosexualité. Or, dans l'écriture chaurettienne, l'inspiration féminine est indissociable de l'homosexualité : par ses personnages féminins, Chaurette en vient à révéler une identification à la mère, à la femme, au modèle qu'elles représentent. La Chinoise n'est-elle pas celle qui lui révèle le véritable sens de son écriture en lui lisant les lignes de sa main? Selon Chaurette, elles portent les marques d'une sensibilité qui ne peut s'exprimer que dans l'écriture dont lui est révélée l'essence :

Ce qu'elle a vu dans ma main procède des ravages. Ce n'est ni la sentence ni le constat, il n'a que le tonus de son verbe lorsqu'elle balbutie, attentive, qu'au-dessus des lignes même du livre de mes paumes quelque chose l'a emporté sur l'amant; la sentence, l'absence de sentence, l'aspect sentencieux, je dirais de sa voix — ce qu'elle n'a pas dit, justement. Qui nous révélait à elle et à moi ce que nous savions depuis toujours : qu'hors du livre il n'y a pas d'amant, chose sue, dite. Tue : que de par le livre même cependant l'amant s'exclut, non plus, à jamais, à perte. À force d'encre et de disparition, de fait s'instaure en marge du journal intime le journal non existant, celui qui énonce l'amant créé de toutes pièces, comme on crée les pianistes. Qui ont à peine une âme, qui se substitue du reste à l'encre, qui, elle, ne se perd pas, parce qu'elle était bien là avant l'invention de l'âme.¹⁷⁶

Que ce soit par une identification aux reines passives du *Richard III* de Shakespeare, à Claire Lannes de *l'Amante anglaise* ou à Hedda Gabler, Chaurette injecte à son écriture une profondeur lyrique et sensuelle unique. Il se permet de glisser allègrement dans le genre féminin et d'en tirer profit, ce à quoi, à notre avis, les autres auteurs du corpus ne peuvent prétendre. Pour ce qui est d'une filiation spirituelle, on peut dire de Chaurette que, paradoxalement, il fait fi de son identité sexuelle même si elle sert de moteur à son écriture, pour s'inscrire dans la littérature mondiale alors que Bouchard et Dubois sont plus tournés vers eux-mêmes, vers ceux qui leur ressemblent le plus — leur filiation littéraire est plutôt homosexuelle.

¹⁷⁶ Normand Chaurette, «La Chinoise», p. 79-80.

Des emprunts à d'autres œuvres, qu'ils soient faits sous la forme de citations, d'allusions, de pastiches ou plagiats d'hypotextes¹⁷⁷, qu'ils fassent référence à des auteurs consacrés et à certains mythes ou traits de la culture homosexuelle — Moss parle de codes ou messages homosexuels —, ou de la littérature mondiale, ne sont pas le fruit d'un hasard opportun et doivent être considérés au delà d'un simple procédé littéraire s'activant depuis des siècles dans la littérature — et les autres arts —, mais bien comme les indices, d'une part qu'il y a eu identification à des pères spirituels — peut-être de mères spirituelles pour Chaurette! — de la part de ces dramaturges et, d'autre part, que ceux-ci se réfèrent à des codes de la culture homosexuelle ou de la littérature mondiale afin de consolider les bases de leur identité et de leur écriture. À tout le moins, ceci est conforme à la description de la sublimation artistique que propose Mendel : ce ne peut être un hasard si Bouchard et Dubois — peut-être aussi Chaurette —, homosexuels reconnus, ont ressenti quelque chose de puissant à la lecture d'Euripide, de Gabriele D'Annunzio, de Tennessee Williams, de Marcel Proust, de Thomas Mann (ou Luchino Visconti), en somme aux auteurs qui mettent en scène des personnages avec lesquels ils pouvaient s'identifier, tout comme les personnages qu'ils ont eux-mêmes créés, et qu'ils ont ressenti le besoin (*inconscient*) d'expérimenter la paternité à un niveau symbolique, ce malgré, comme le prétend Dubois, qu'ils n'aient «aucun remords à être incapables de paternité».

3.0. La paternité symbolique et la restauration narcissique

¹⁷⁷ Cet extrait de la pièce *Panique à Longueuil* de Dubois est un exemple de pastiche (et/ou plagiat) de *Phèdre* de Jean Racine :

Ahh, cruel! Tu m'as trop entendu.
 Je t'en ai dit assez pour te tirer d'erreur...
 Et bien connais donc Fred et toute sa fureur.
 J'aime! Mais ne crois pas qu'au moment que
 je t'aime
 Innocent à mes yeux je m'approuve moi-même...
 Ni que de ma passion, qui trouble ta raison,
 Ma lâche concupiscence ait nourri le poison.
 Objet infortuné d'un arrêté céleste
 Je m'abhorre encore plus que tu ne me détestes... *Panique à Longueuil*, Montréal, Leméac, 1980, p. 84.

La paternité symbolique s'active implicitement dans les pièces homosexuelles dès lors qu'on remet en perspective certains indices et signes recueillis depuis le début de notre analyse; elle est indissociable de la sublimation artistique. Par exemple, nous lions la crise paternelle vécue par les sujets homosexuels, de même que les interdits moraux – ne pas expérimenter la paternité biologique — qui découlent de leur «différence sexuelle», au besoin de reconnaissance subordonné à cette forme de sublimation. Charles Charles ne voulait-il pas être reconnu par O'Neill, Stanislavski et Strasberg? Benoît n'est-il pas reconnu comme l'un des plus illustres interprètes de Chopin?

Pour bien comprendre l'enjeu de la paternité symbolique il nous faut admettre que l'homosexualité contrevient à la valeur sociale de la famille, à la perpétuation de l'espèce : «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.»¹⁷⁸ Dans cet énoncé, Alexandre Lazaridès associe l'absence de progéniture au sentiment d'une vie en perte de sens, sentiment qui, par exemple, motive Chrysispe (*La Contre-nature de Chrysispe Tanguay, écologiste* de Bouchard), qui se verra refuser sa demande d'adoption par une travailleuse sociale s'étant immiscée entre Laïos et lui afin d'évaluer sa requête. À partir des pièces du corpus, nous pouvons dire de l'homosexualité qu'elle est vécue, à divers degrés, comme une négation de la paternité biologique, une dénonciation du père biologique et un refus d'en perpétuer l'image. Comment interpréter autrement le meurtre du jeune Frank Anshutz dans *Provincetown Playhouse*?

Cette interrogation et la réflexion d'Alexandre Lazaridès concernent les germes d'une paternité substitutive dans laquelle les sujets homosexuels pourront expérimenter, à travers la sublimation artistique, la paternité à un niveau

¹⁷⁸ Alexandre Lazaridès, «Séminaire : deuxième séance», *Cahiers de théâtre Jeu*, 1990, n°54, p. 107.

symbolique. Toutefois, cette paternité est paradoxale puisqu'à la fois introspective et projective. Elle fait partie du processus de restauration narcissique, en se dotant d'une progéniture artificielle qui contribue à l'épanouissement de la lignée dans laquelle ils s'inscrivent. Elle sert à combattre la stérilité, la mort qui plane sur eux et les maux dont l'accuse la société, comme nous l'avons vu dans l'analyse de la *vox populi*.

Pour les sujets homosexuels, la paternité symbolique par l'art constitue une façon détournée d'obtenir l'acceptation sociale, c'est-à-dire d'être reconnu par la société comme un membre social «fertile» et non «stérile». En prenant cette forme, le besoin de reconnaissance sociale qu'ils ressentent est fondamentalement narcissique et signifie un retour désiré, peut-être inconscient, au sein du groupe originel qui les rejette. Toutefois, ils se heurtent aux fondements catholiques de la société : une telle reconnaissance de leur part serait l'acceptation d'un mode de vie qui va à l'encontre des préceptes familiaux et de procréation dont elles font la promotion.

Selon Gilbert David, la paternité symbolique est un palliatif biaisé de la paternité biologique qui sous-tend une inscription dans une lignée artificielle tout aussi paradoxale,

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.¹⁷⁹

À première vue, la citation de Gilbert David fait sens. Cependant, de quelles responsabilités sociales et humaines parle-t-il? La procréation, la perpétuation de l'espèce? C'est de Lorraine Camerlain que nous provient la réponse la plus juste :

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

¹⁷⁹ Gilbert David, «Séminaire : deuxième séance», *Ibid*, p. 107.

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.¹⁸⁰

En créant une œuvre, les sujets homosexuels assistent, tout comme les pères biologiques à travers leur progéniture, au spectacle de leur altérité. La paternité symbolique s'avère pour eux un très bon calcul : ils choisissent un mode de paternité dont la progéniture est féconde, puisqu'une œuvre d'art peut en engendrer une autre chez son auteur et/ou inspirer d'autres artistes, comme en témoignent certains pères spirituels, de même que Bouchard, Chaurette et Dubois. En fait, il s'agit pour l'œuvre du sujet homosexuel (que nous avons plus tôt décrit comme un hypertexte) de devenir elle-même un hypotexte pour que la nouvelle filiation se mette en branle et puisse assurer à son «géniteur» une quelconque pérennité et reconnaissance. Par exemple, pour Charles Charles, que l'avenir dramaturgique prometteur dont il se targue puisse se concrétiser suite à l'approbation des maîtres qui assistent à la représentation de 1919.

Il nous est cependant impossible de voir dans la sublimation artistique et la paternité symbolique des mécanismes (moyens) qui résorbent **complètement** les malaises narcissiques que ressentent les sujets homosexuels. La douleur narcissique que ressentent les sujets homosexuels se lit à même leurs œuvres, tout comme l'absence paternelle se lit dans leur sexualité déviante; elle en est le moteur, elle est l'encre avec laquelle ils écrivent ce qui leur semble être une libération, mais constitue le compte rendu biographique d'une fatalité qui ne peut pas se résorber de quelle que manière que ce soit.

Si les sujets homosexuels ne réussissent pas à résorber leur blessure narcissique, c'est parce qu'ils portent en eux la blessure du père : l'absence du père est l'indice de leur homosexualité. Nous avons considéré une lecture du théâtre homosexuel sous l'angle des multiples filiations qui s'y activent afin de démontrer que cette

¹⁸⁰ Lorraine Camberlain, *Ibid*, p. 108.

marque (indice) est indélébile et qu'elle constitue, selon nous, un objet d'analyse incontournable et fécond. Objet fécond dans la mesure où il ne nous est pas permis de mettre en perspective des éléments qui *a priori* ne sont pas spécifiques au théâtre homosexuel : la structure de la mise en abyme (la scène fantasmée) et le recours à l'anamnèse ont des racines beaucoup plus lointaines que le théâtre homosexuel, tout comme l'intertextualité (hypertextualité) qui, dans la décennie quatre-vingt, se retrouve dans ce que Diane Pavlovic appelle l'Allemagne québécoise et aussi dans les échos shakespeariens, comme en témoignent le travail de Robert Lepage et du groupe Repères, ou de Jean-Pierre Ronfard et du Nouveau Théâtre Expérimental dans leur pièce-fleuve *Vie et mort du Roi Boiteux*. Cet objet fécond nous a permis de conjuguer une analyse thématique (autorité et blessure narcissique) plus psychologique des personnages homosexuels, d'abord à partir de Freud et de Stevens, à une autre plus près d'une pratique théâtrale bien définie; objet fécond qui consacre, au Québec, le théâtre comme la matrice désignée qui supporte le mieux l'expression de la condition homosexuelle.

Dans la préface qu'il signe de *Provincetown Playhouse*, Gilles Chagnon termine sa lecture de l'œuvre sur un constat qui semble être le lot de la large part des sujets homosexuels qui décrivent une scène originaire à l'intérieur d'une scène fantasmée :

Le temps reconduit toujours toute représentation vers son abolition. L'effacement ici est multiple : ce qui se referme, avec la sortie du spectateur, c'est la scène fuyante, perpétuellement déplacée, de *Provincetown Playhouse*, celle de Cape Cod en 1919, de Chicago en 1938, de quelque part dans les années quatre-vingt. Fragmentée, perdue dans le temps, dans l'espace, quelque part mais toujours ailleurs, tel est bien le destin de la scène originaire. Qui reste alors pour en jouer la perte?¹⁸¹

À la lumière de cette étude, un fait demeure : depuis le début des années quatre-vingt-dix, personne ne semble vouloir jouer cette perte. Le théâtre homosexuel

¹⁸¹ Gilles Chagnon, *Ibid*, p. 17.

s'est tu et semble incapable de sortir de ce silence. La lignée à laquelle il semblait promis ne s'est toujours pas manifestée.¹⁸² Comme les personnages qu'il met en scène, qui retournent à la source qui les a vus naître, le père, le théâtre homosexuel se confine au silence d'où il origine. Il a peut-être fallu que le théâtre homosexuel se taise, l'instant d'une décennie, pour qu'on lui offre le porte-voix critique dont il a souffert. À d'autres, maintenant, de lui donner une voix. Et d'en jouer la perte.

¹⁸² À cet égard, il est intéressant de parler ici du cas Dubois : dans 26^{bis}, *Impasse du Colonel Foisy*, Dubois, par l'entremise de la comtesse russe à l'accent hénaurme, se cite dans sa propre pièce. Faut-il voir dans cette autocitation une lignée symbolique qui tarde à se manifester?

Bibliographie

1) corpus d'étude:

BOUCHARD, Michel Marc. *Les Feluettes ou la répétition d'un drame romantique*, Montréal, Leméac, coll. «Théâtre», 1987, n° 168, 124 p.

CHAURETTE, Normand. *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, Montréal, Leméac, coll. «Théâtre», 1981, n° 105, 132 p.

DUBOIS, René-Daniel. *Being at Home with Claude*, Montréal, Leméac, coll. «Théâtre», 1986, n° 150, 125 p.

_____. *Le Printemps, monsieur Deslauriers*, Montréal, Guérin Littérature, 1987, 125 p.

DUPUIS, Hervé. *Fugues pour un cheval et un piano*, Montréal, VLB éditeur, 1988, 105 p.

2) textes critiques concernant le corpus d'étude:

Cahiers de théâtre Jeu, «Théâtre et Homosexualité», *Cahiers de théâtre Jeu*, 1990, n° 54.

CHAURETTE, Normand. «La Chinoise», *Cahiers de théâtre Jeu*, 1984, n°32, p. 79-87.

COTNOIR, Diane. «Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans: une photo ne vaut pas toujours mille mots», *Cahiers de théâtre Jeu*, 1986, n° 38, p. 104-105.

DAVID, Gilbert. «Débuts poussifs d'une nouvelle saison théâtrale», *Parachute*, 1987, n° 49, p. 52-54.

_____. «Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans», *Cahiers de théâtre Jeu*, 1985, n° 34, p. 140-142.

DUBOIS, René-Daniel. «Réponse informelle à quelques questions informelles», *Cahiers de théâtre Jeu*, 1984, n° 32, p. 76-78.

FRÉCHETTE, Carole. «Grandeur et misère: le retour des pères sur la scène québécoise», *Cahiers de théâtre Jeu*, 1989, n° 45, p. 18-24.

GODIN, Jean Cléo. «Chaurette Playhouse», *Études Françaises*, 1990, n°44, p. 53-59.

LAPOINTE, Gilles. «Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans», *Cahiers de théâtre Jeu*, 1982, n° 23, p. 127.

LAZARIDÈS, Alexandre et PAVLOVIC, Diane. «Pour ou contre Being at Home with Claude», *Cahiers de théâtre Jeu*, 1987, n° 40, p. 249-260.

LEFÈVRE, Paul. «Chaurette et Dubois écrivent», *Cahiers de théâtre Jeu*, 1984, n° 32, p. 75-86.

LÉVESQUE, Solange. «À propos des «feluettes» : questions et hypothèses», *Cahiers de théâtre Jeu*, 1988, n° 49, p. 174-179.

_____. «Le printemps, monsieur Deslauriers», *Cahiers de théâtre Jeu*, 1988, n° 44, p. 180-182.

LÉVESQUE, Solange et PAVLOVIC, Diane. «Les feluettes ou la répétition d'un drame romantique: comédiens et martyrs», *Cahiers de théâtre Jeu*, 1988, n° 49, p. 151-167.

MOSS, Jane. «Sexual Games: Hypertheatracality and Homosexuality in Recent Quebec Plays», *The American Review of Canadian Studies*, automne 1987, vol. 17, n° 3, p. 287-296.

RAYNAUD, Isabelle. «Les feluettes: aimer/tuer», *Cahiers de théâtre Jeu*, 1988, n° 49, p. 168-173.

3) écrits théoriques et historiques sur le théâtre:

BARRETTE, Michèle. «Réquisitoires», *Cahiers de théâtre Jeu*, 1980, n°16, p. 57-94.

BOURASSA, André G., DAVID, Gilbert, LARRUE, Jean-Marc et LEGRIS, Renée, *Le Théâtre au Québec 1825-1980*, Montréal, VLB éditeur, 1988, 205 p.

BRYER, Jackson R.. *The Theater We Worked For*, Yale University Press, Westford, 1982, 274 p.

CURA, Luis. «Théâtralité et métathéâtralité dans le théâtre québécois contemporain 1980-1990», Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1991, 159 p.

DAVID, Gilbert. «Un théâtre à vif : écritures dramatiques et pratiques scéniques au Québec», Thèse Phd, Université de Montréal, 1995, 451 p.

_____. «La théâtralité du texte dramatique», Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1974, 186 p.

FANCHETTE, Jean. *Psychodrame et théâtre moderne*, Paris, Buchet-Chastel, 1971, 347 p.

GINESTIER, Paul. *Le Théâtre contemporain*, Paris, P.U.F., 1961, 252 p.

GODIN, Jean Cléo et MAILHOT, Laurent. *Théâtre québécois 1. Introduction à dix dramaturges contemporains*, Montréal, Hurtubise HMH, 1988, 366 p.

_____. *Théâtre québécois 2. Nouveaux auteurs, nouveaux spectacles*, Montréal, Hurtubise HMH, 1988, 366 p.

JANSEN, Steen. «Esquisse d'une théorie de la forme dramatique», *Langages*, n°12, Didier-Larousse, décembre 1968, p. 71-93.

LALONDE, Michèle. «Le mythe du père dans la littérature québécoise», *Interprétation*, juin-janvier 1969, vol. 3, p. 219-224.

LARTHOMAS, Pierre. *Le Langage dramatique, sa nature, ses procédés*, Paris, Librairie Armand Colin, 1972, 478 p.

MAILHOT, Laurent. «Orientations récentes du théâtre québécois», *Le théâtre canadien-français, Archives des lettres canadiennes*, Montréal, Fidès, 1976, tome V, 1005 p.

RALEIGH, John H.. *The Plays of Eugene O'Neill*, Chicago, Southern Illinois University Press, 1965, 304 p.

RYNGAERT, Jean-Marie. *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Dumad, 1993, 202 p.

4) Sémiologie générale:

GREIMAS, A.J.. *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966, 262 p.

GUIRAUD, Pierre. *La Sémiologie*, Paris, P.U.F., 1971, 122 p.

MAINGUENEAU, Dominique. *L'Énonciation en linguistique*, Paris, Hachette, 1991, 127 p.

MOUNIN, G.. *Introduction à la sémiologie*, Éditions de Minuit, Paris, 1970, 248 p.

_____. *Travaux pratiques de sémiologie générale*, Éditions du Gref, coll. «Theoria n°3», Toronto, 1994, 320 p.

5) Sémiologie théâtrale:

FÉRAL, Josette. «La théâtralité. Recherche sur la spécificité du langage théâtral», *Poétique*, Paris, septembre 1988, n°75, p. 347-361.

INGARDEN, Roman. «Les fonctions du langage au théâtre», *Poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1971, n°2:8, p. 531-538.

PAVIS, Patrice. *Problèmes de sémiologie théâtrale*, Montréal, P.U.Q., 1976, 167 p.

_____. *Voix et images de la scène. Pour une sémiologie de la réception*, Lille, Presse de l'Université de Lille, 1985, 316 p.

UBERSFELD, Anne. *L'École du spectateur*, Paris, Éditions sociales, 1981, 362 p.

_____. *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1978, 309 p.

6) psychanalyse et psychologie analytique:

CORNEAU, Guy. *Pères manquants, fils manqués*, Montréal, Éditions de L'Homme, 1989, 183 p.

DACO, Pierre. *Les Triomphes de la psychanalyse : du traitement psychologique à l'équilibre de la personnalité*, Verviers, Éditions Gérard, 1965, 436 p.

DA SYLVA, Guy. «Essai d'une définition de la fonction paternelle», *Interprétation*, janvier-juin 1969, vol. 3, p. 264-275.

FREUD, Sigmund. *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1933, 251 p.

_____. *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1972, 443 p.

_____. *L'Homme Moïse et la religion monothéiste*, Paris, Gallimard, coll. «Folio essais», 1986, 186 p.

_____. *Totem et tabou*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1965, 241 p.

_____. *Trois Essais sur la théorie de la sexualité*, Paris, Gallimard, 1987, 211 p.

KOFMAN, Sarah. *L'Enfance de l'art : une interprétation de l'esthétique freudienne*, Paris, Payot, 1970, 238 p.

LAPLANCHE, Jean et PONTALIS, J-B. *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, P.U.F., 1992, 523 p.

MENDEL, Gérard. *La Révolte contre le père : une introduction à la sociopsychanalyse*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1968, 416 p.

7) Autres:

DEL CASTILLO, Michel. «Le plaisir de mourir», *Saint-Sébastien, Adonis et martyr*, Persona, Paris, 1983, p. 13-15.

DUBOIS, René-Daniel. *26^{bis}, impasse du colonel Foisy*, Montréal, Leméac, coll. «Théâtre», n° 122, 1977, 80 p.

_____. *Panique à Longueuil*, Montréal, Leméac, coll. «Théâtre», n° 88, 1982, 126 p.

CHAURETTE, Normand. *Le Passage de l'Indiana*, Montréal, Leméac-Actes Sud-Papiers, 1996, 88 p.

_____. *Rêve d'une nuit d'hôpital*, Montréal, Lèmeac, coll. «Théâtre», n° 87, 1980, 106 p.

FERNANDEZ, Dominique. *Le Rapt de Ganymède*, Grasset, Paris, 1989, 346 p.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Points, coll. «Points», 1982, 573 p.

O'NEILL, Eugène. *Théâtre complet 1*, Paris, Éditions L'Arche, 1963, 275 p.

TREMBLAY, Michel. *Damnée Manon, sacrée Sandra*, Montréal, Leméac, coll. «Théâtre», n° 62, 1977, 130 p.

Glossaire des termes psychanalytiques

Ça :

Une des trois instances distinguées par Freud dans sa deuxième théorie de l'appareil psychique . Le ça constitue le pôle de personnalité; ses contenus, expressions psychiques des pulsions, sont inconscients, pour une part héréditaires et innés, pour l'autre refoulés et acquis. Du point de vue économique, le ça est pour Freud le réservoir premier de l'énergie psychique; du point de vue dynamique, il entre en conflit avec le moi et le surmoi qui, du point de vue génétique, en sont des différenciations. Jean Laplanche et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, P.U.F., 1992, p. 56.

Compulsion de répétition :

A) Au niveau de la psychopathologie concrète, processus incoercible et d'origine inconsciente, par lequel le sujet se place activement dans des situations pénibles, répétant ainsi les expériences anciennes sans se souvenir du prototype et avec au contraire l'impression très vive qu'il s'agit de quelque chose qui est pleinement motivé dans l'actuel. B) Dans l'élaboration théorique que Freud en donne, comme un facteur autonome, irréductible en dernière analyse à une dynamique conflictuelle où n'interviendrait que le jeu conjugué du principe de plaisir et du principe de réalité. Elle est rapportée fondamentalement au caractère le plus général des pulsions : leur caractère conservateur. *Ibid*, p. 86.

Dénégation : «Procédé par lequel le sujet, tout en formulant un de ses désirs, pensées, sentiments jusqu'ici refoulés, continue à s'en défendre en niant qu'il lui appartienne.», *Ibid*, p. 112.

Fixation :

Fait que la libido s'attache fortement à des personnes ou à des imagos, reproduit tel mode de satisfaction, reste organisée selon la structure caractéristique d'un de ses stades évolutifs. La fixation peut être manifeste et actuelle ou constituer une virtualité prévalente qui ouvre au sujet la voie de la régression. La notion de fixation est généralement comprise dans le cadre d'une conception génétique impliquant une progression ordonnée de la libido (fixation à un stade). On peut la considérer, en dehors de toute référence génétique, dans le cadre de la théorie freudienne de l'inconscient, comme désignant le mode

d'inscription de certains contenus représentatifs (expériences, imagos, fantasmes) qui persistent dans l'inconscient de façon inaltérée et auxquels la pulsion reste liée. *Ibid*, p. 160-161.

Identification : «Processus psychologique par lequel un sujet assimile un aspect, une propriété, un attribut de l'autre et se transforme, totalement ou partiellement, sur le mode de celui-ci. La personnalité se constitue et se différencie par une série d'identifications.», *Ibid*, p. 187.

Imagos : «Prototype inconscient de personnages qui oriente électivement la façon dont le sujet appréhende autrui; il est élaboré à partir des premières relations intersubjectives réelles et fantasmatiques avec l'entourage familial.», *Ibid*, p. 196.

Inconscient :

Dans le cadre de la deuxième topique freudienne, le terme inconscient est surtout employé sous sa forme adjectivale; en effet, inconscient n'est plus le propre d'une instance particulière puisqu'il qualifie le ça et pour une part le moi et le surmoi. Mais il convient de noter : A) que les caractères reconnus dans la première topique lcs sont, d'une façon générale, attribués au ça dans la seconde ; B) que la différence entre le préconscient et l'inconscient, si elle n'est plus fondée sur une distinction intersystémique, persiste comme distinction intrasystémique (le moi et le surmoi étant en partie préconscients et en partie inconscients). *Ibid*, p. 197.

Introjection :

Processus mis en évidence par l'investigation analytique : le sujet fait passer, sur un mode fantasmatique, du «dehors» au «dedans» des objets et des qualités inhérentes à ces objets. L'introjection est proche de l'incorporation qui constitue son prototype corporel mais elle n'implique pas nécessairement une référence à la limite corporelle (introjection dans le moi, dans l'idéal du moi, etc.). Elle est dans un rapport étroit avec l'identification. *Ibid*, p. 209.

Moi :

Du point de vue topique, le moi est dans une relation de dépendance tant à l'endroit des revendications du ça que des impératifs du surmoi et des exigences de la réalité. Bien qu'il se pose en médiateur chargé des intérêts de la totalité de la personne, son autonomie n'est que toute

relative. Du point de vue dynamique, le moi représente éminemment dans le conflit névrotique le pôle défensif de la personnalité; il met en jeu une série de mécanismes de défense, ceux-ci étant motivés par la perception d'un affect déplaisant (signal d'angoisse). Du point de vue économique, le moi apparaît comme un facteur de liaison des processus psychiques; mais, dans les opérations défensives, les tentatives de liaison de l'énergie pulsionnelle sont contaminées par les caractères qui spécifient le processus primaire : elles prennent une allure compulsive, répétitive, déréelle. *Ibid*, p. 241.

Narcissisme : «Par référence au mythe de Narcisse, amour porté à l'image de soi.», *Ibid*, p. 261.

Névrose : «Affection psychogène où les symptômes sont l'expression symbolique d'un conflit psychique trouvant ses racines dans l'histoire infantile du sujet constituant des compromis entre le désir et la défense.», *Ibid*, p. 267.

Perversion :

Déviations par rapport à l'acte sexuel «normal», défini comme coït visant à obtenir l'orgasme par pénétration génitale, avec une personne du sexe opposé. On dit qu'il y a perversion : quand l'orgasme est obtenu avec d'autres objets sexuels (l'homosexualité, pédophilie, bestialité, etc.); ou par d'autres zones corporelles (coït anal par exemple); quand l'orgasme est subordonné de façon impérieuse à certaines conditions extrinsèques (fétichisme, transvestisme, voyeurisme et exhibitionnisme, sado-masochisme); celles-ci peuvent même apporter à elles seules le plaisir sexuel. *Ibid*, p. 307.

Phallus :

Dans l'Antiquité gréco-latine, représentation figurée de l'organe mâle. En psychanalyse, l'emploi de ce terme souligne la fonction symbolique remplie par le pénis dans la dialectique intra- et intersubjective, le terme de pénis étant plutôt réservé pour désigner l'organe dans sa réalité anatomique. *Ibid*, p. 310.

Principe de constance :

Principe énoncé par Freud selon lequel l'appareil psychique tend à maintenir à un niveau aussi bas ou, tout au moins, aussi constant que possible, la quantité d'excitation qu'il contient. La constance est obtenue d'une part par la décharge de l'énergie déjà présente, d'autre

part par l'évitement de ce qui pourrait accroître la quantité d'excitation et la défense contre cette augmentation. *Ibid*, p. 325.

Principe de nirvana : «Terme proposé par Barbara Low et repris par Freud pour désigner la tendance de l'appareil psychique à ramener à zéro ou du moins à réduire le plus possible en lui toute quantité d'excitation d'origine externe interne.», *Ibid*, p. 331.

Renversement (d'une pulsion) dans le contraire :

Processus par lequel le but d'une pulsion se transforme en son contraire, dans le passage de l'activité à la passivité. C'est dans *Pulsions et destins des pulsions* (Triebe und Tribschicksale, 1915) que Freud, envisageant les «destins pulsionnels», compte parmi eux, à côté du refoulement et de la sublimation, le renversement dans le contraire et le retournement sur la personne propre. Il indique aussitôt que les deux processus — le premier concernant le but, le second l'objet — sont en fait si étroitement liés l'un à l'autre, comme il apparaît dans les deux exemples majeurs, celui du sadisme-masochisme et celui du voyeurisme-exhibitionnisme, qu'il est impossible de les décrire séparément. (Notre lecture du phénomène concerne particulièrement le sadisme-masochisme). Le retournement du sadisme dans le masochisme implique à la fois le passage de l'activité à la passivité et une inversion des rôles entre celui qui inflige et celui qui subit les souffrances. Ce processus peut s'arrêter à un stade intermédiaire où il y a bien retournement sur la personne propre (changement d'objet), où le but cependant n'est pas devenu passif mais simplement réfléchi (se faire souffrir soi-même). Dans sa forme achevée, où le passage à la passivité est réalisé, le masochisme implique «...qu'une personne étrangère est recherchée comme nouvel objet qui doit, par suite de la transformation du but intervenue, prendre le rôle du sujet». Une telle transformation ne se laisse pas concevoir sans faire intervenir l'agencement fantasmatique, où un autre devient imaginativement le sujet auquel est rapportée l'activité pulsionnelle. *Ibid*, p. 407-408.

Retour du refoulé : «Processus par lequel les éléments refoulés, n'étant jamais anéantis par le refoulement, tendent à réapparaître et y parviennent de manière déformée sous forme de compromis.», *Ibid*, p. 424.

Sublimation :

Processus postulé par Freud pour rendre compte d'activités humaines apparemment sans rapport avec la sexualité, mais qui trouverait la force dans la pulsion sexuelle. Freud a décrit comme activités de sublimation

principalement l'activité artistique et l'investigation intellectuelle. La pulsion est dite sublimée dans la mesure où elle est dérivée vers un nouveau but non sexuel et où elle vit des objets socialement valorisés. *Ibid*, p. 465.