

Théâtre, revendication et identité(s) au Québec: *La Duchesse de Langeais* et *Hosanna* de Michel Tremblay

DOMINGO PUJANTE GONZÁLEZ
Universitat de València
Domingo.Pujante@uv.es

Resumen

Si hay un ámbito cultural en Quebec que ha desarrollado y abordado profusamente en las últimas décadas todos los temas relacionados con la(s) identidad(es) en general y la(s) homosexual(es) en particular éste es claramente el teatro, fomentando una visión pluralista de la sociedad. Marginalidad, discriminación, deseo, cuestionamiento de las relaciones afectivas de pareja, de amistad o de familia han sido el epicentro temático de muchas obras teatrales. A través del análisis de *La Duchesse de Langeais* (1968) y *Hosanna* (1971) de Michel Tremblay, dos obras transgresoras de marcado cariz subversivo que tienen el travestismo como eje central, pretendemos poner de relieve el gran valor social de este teatro reivindicativo y políticamente pedagógico, así como su enorme contribución tanto a la visibilidad de la diferencia lingüística y cultural como a la diversidad de identidades y orientaciones sexuales dentro y fuera de Quebec.

Palabras clave

Teatro, Quebec, Tremblay, Identidad(es), Travestismo.

Abstract

In recent decades, the theatre in Quebec has without doubt been the cultural field that has best dealt with matters relating to identities in general, and in particular to homosexual ones. This has contributed to promoting a pluralistic vision of society. Indeed such themes as marginalization, discrimination, desire or the questioning of relationships between partners, friends or relatives, can be found in many plays. Through the analysis of the transgressive and subversive works, *La duchesse de Langeais* (1968) and *Hosanna* (1971) by Michel Tremblay, both of which have a political and transvestite component as their central axis, we aim to highlight the great social value of this highly demanding and pedagogical theatre. Certainly, these works contribute greatly in giving insight into the linguistic and cultural differences, as well as to the different identities and sexual orientations, both inside and outside of Quebec.

Key-words

Theatre, Quebec, Tremblay, Identities, Transvestism.

A Paco Torres,
pour ses enseignements et son amitié.

Nunc et semper.

1. Contexte sociopolitique et la question de la langue

Le théâtre au Québec a connu un grand essor au début du XX^e siècle favorisé par l'ouverture de beaucoup de salles à Montréal. Cependant, pendant les années 1930, il a expérimenté un recul à cause des attaques à la liberté de pensée et d'expression qui s'imposaient dans la société québécoise. Une rénovation du panorama théâtral s'est rendue visible, dans les années 1950, grâce à toute une série de dramaturges (comme Gratien Gélinas, Marcel Dubé ou Jacques Languirand) qui, sans rejeter frontalement la tradition, exprimaient toute une série de conflits et d'inquiétudes de modernité s'entrechoquant confusément dans la société et dans la conscience collective québécoise, toujours divisée entre la forte présence d'une éducation morale et religieuse, sous l'égide de l'Église, et la grande ouverture sociale et culturelle. Des sujets tels que le rejet social d'un fils illégitime, la réinsertion sociale du soldat venu d'Europe, la population ouvrière urbanisée trop rapidement ou les bandes de jeunes devenant des témoins résignés du début de la modernité apparaissent sur scène, toujours imprégnés d'une touche moralisante, mais laissant déjà transparaître, avec certaines influences du théâtre dit de l'absurde ou du *nouveau théâtre* venu d'Europe, la vision critique de la société bourgeoise, ses fissures et l'efficacité de la contestation sociale. Au Québec, le théâtre des dernières décennies, surtout à partir de la fin des années 1960, s'est clairement orienté vers l'engagement social et politique et les dramaturges des nouvelles générations affirment, d'une manière générale, que "le théâtre sera révolutionnaire ou ne sera pas" (Godin & Mailhot, 1988: 19).

Le théâtre que l'on pourrait définir comme *moderne*, que représente Michel Tremblay, ne pourrait donc pas être compris sans sa contextualisation historique dans ce que l'on a accordé de qualifier comme *révolution tranquille* qui a caractérisé le Québec des années 1960 et 1970, par opposition à l'époque antérieure, celle du grand obscurantisme ou de la *grande noirceur*, durant laquelle le Québec a été gouverné par Maurice Duplessis dont le projet traditionaliste et conservateur soutenu par l'Église avait maintenu le Québec dans un état de sous-développement social, économique et culturel, empêchant l'ouverture de la société québécoise à d'autres nouveaux courants de pensée plus modernes (De Diego, 2002: 47). Pour les duplessistes, l'identité québécoise renvoie à un ensemble de particularités qui situent la province dans un lieu d'être collectif qui est "celui du conservatisme et du conformisme chrétien, vecteurs de protection et de promotion d'une nationalité canadienne-française" (Létourneau, 2004: 74). Face à Duplessis, Jean Lesage (et son projet libéral) préconisera une nouvelle étape de modernisation et d'ouverture caractérisée essentiellement par la rupture

avec le duplessisme, une transformation radicale de la société qui passe par un mouvement d'affirmation d'une identité propre et qui s'étend sur toutes les manifestations culturelles. Ainsi, comme le résume Normand Leroux, le Québec "sort de l'état théologique ou fictif pour entrer dans l'état scientifique ou positif" (Leroux, 1977: 345). Dans l'imaginaire collectif, les années 1960 coïncident, en effet, avec un moment de grand basculement au cours duquel "les Québécois d'héritage canadien-français liquident leurs figures identitaires traditionnelles, accèdent à la modernité, entreprennent de s'émanciper de leurs tutelles pérennes et s'élancent vers la conquête de lendemains meilleurs" (Létourneau, 2004: 82).

En ce sens, l'une des notions essentielles qui commencera à prendre de plus en plus de sens sera celle d'un état à part et le sentiment nationaliste, fortement soutenu par la France de Charles de Gaulle. Ce *nationalisme* prendrait corps ou se rendrait visible par le biais d'une revendication de la langue française et la projection internationale de Montréal comme ville multiculturelle, grâce à l'exposition universelle de 1967. En même temps que l'apparition des premiers partis indépendantistes, dont certains à tendance radicale et violente, comme le *Front de Libération du Québec* (FLQ), surgissent les révolutions féministes centrées sur la liberté sexuelle et l'émancipation de la femme. Comme le souligne Jocelyn Létourneau, le féminisme, la contraception, le rejet des traditions familiales les plus rigides, le déclin ou la transformation de la pratique religieuse, la remise en cause de certaines formes d'autorité sociale ou religieuse et la recherche de genres de vie alternative seraient "les manifestations les plus éloquentes de la libération des mœurs" de cette époque (Létourneau, 2004: 90).

En effet, comme le rappelle Rosa de Diego, en juillet 1964, la loi 16 met fin à l'incapacité juridique de la femme mariée. Les femmes auront désormais accès à l'enseignement supérieur et au marché du travail. Avec la fondation de la *Fédération des Femmes du Québec* (FFQ), ces femmes entreprennent une bataille sociale pour réclamer la disparition des inégalités et dénoncer l'oppression subie par la femme. Ainsi, elles exigent, entre autres, la libéralisation de l'avortement, l'élimination des stéréotypes sexistes, la création d'un réseau de crèches pour les enfants, le droit au congé de maternité, l'égalité salariale, etc. (De Diego, 2002: 51). Ces revendications auront comme conséquence l'établissement de la loi 89 en 1980 (il y a donc à peine 30 ans) octroyant les mêmes droits et obligations aux hommes et aux femmes et le droit pour celles-ci de conserver leur nom, indépendamment de leur état civil.

Quant aux droits des homosexuels, plus tardifs, il faudrait signaler que, de nos jours, le Québec est, sans aucun doute, la province la plus avancée du Canada en ce qui concerne la visibilité des gais et des lesbiennes, ayant servi d'exemple à suivre par d'autres provinces comme la Nouvelle-Écosse, l'Ontario ou la Colombie Britannique. Des associations comme *Egale* (Equality for Gays and Lesbians Everywhere) fondée en 1986 ou la *Table de concertation des lesbiennes et des gais du Québec* (aujourd'hui *Conseil québécois des gais et lesbiennes*), créé en 1993, ont su répondre aux besoins des communautés homosexuelles de se doter d'organismes d'action sociopolitique visant la reconnaissance de leurs droits. Ces

actions ont abouti à l'approbation, en 2005, du mariage homosexuel au Canada. Cette lutte pour l'égalité juridique n'a pourtant pas été facile. En 1977, l'inclusion d'une clause dans le code civil québécois interdit toute discrimination en raison de l'orientation sexuelle et, en 1999, à la suite des pressions des associations, l'Assemblée nationale adopte la Loi 32, *Loi modifiant diverses dispositions législatives concernant les conjoints de fait*, qui reconnaît aux couples de même sexe les mêmes droits et les mêmes responsabilités qu'aux conjoints de sexe différent vivant en union de fait. Le Parlement fédéral adoptera, un an plus tard, la Loi C-23, *Loi visant à moderniser le régime d'avantages et d'obligations dans les Lois du Canada*. Malgré ces progrès incontestables, l'image projetée par les médias sur les homosexuels continue d'être réductrice par rapport à la grande diversité de gais et de lesbiennes (comme d'hétérosexuels) contribuant à la survivance de stéréotypes ou de clichés. Cette image collective est bien évidemment très différente à Montréal (ayant même son quartier gai et lesbien appelé Le Village, centré sur la rue Sainte-Catherine, l'un des plus grands au monde et dont la ville et les associations touristiques font la promotion) que dans d'autres petites villes québécoises où les homosexuels auraient beaucoup plus de problèmes d'acceptation d'eux-mêmes et des autres.

Nous devons accorder, enfin, une attention toute particulière aux questions linguistiques car elles constituent la clé de voûte de la *différence* québécoise. En 1961, on assiste à la création du ministère des Affaires culturelles du Québec (MACQ) et à l'Office de la langue française (OLF) qui veillera à la protection et à la promotion de la culture propre du Québec et du fait différentiel linguistique impliquant un soutien explicite de la langue française. C'est ainsi qu'en 1969, l'anglais et le français acquièrent le statut de langues officielles du Canada et l'on entame des actions interventionnistes en vue de promouvoir l'enseignement du français et son usage comme langue de travail, de communication et de l'administration. En effet, la *Charte de la langue française*, adoptée en 1977, aura pour objectif premier de faire du français la langue d'usage habituelle du travail, de l'enseignement, de l'éducation, du commerce et des affaires au Québec. La Charte oblige, par exemple, les entreprises à s'engager dans une démarche de francisation et à instituer un comité de francisation, ou l'article 52 précise que les dépliants commerciaux ou les brochures publicitaires doivent être rédigés en français. Néanmoins, dans tous les domaines culturels du Québec, et très spécialement dans le théâtre, l'on entreprend un long cheminement de quête identitaire par le biais de la revendication d'une culture et d'une langue propres, prônant l'usage du français, ou plus particulièrement l'usage spécifiquement québécois de la langue française.

2. L'univers *féminin* de Michel Tremblay et l'identité homosexuelle

Dans ce contexte sociopolitique et linguistique surgit le théâtre de Michel Tremblay (né en 1942 dans le Plateau-Mont-Royal, alors quartier ouvrier à l'Est de Montréal).

On peut dire qu'il s'agit de l'auteur québécois ayant eu le plus d'influence au Canada et à l'étranger, sans doute le dramaturge le plus important de sa génération (Pontaut, 1972: 142), dont l'œuvre est la plus représentative du théâtre québécois actuel, "magicien de l'art dramatique" (Filion, 1991: 5), devenu presque un mythe pour certains, véritable héros national. En effet, il est nommé, en 1978, le Montréalais le plus remarquable "pour son exceptionnelle contribution à la dramaturgie nationale et internationale" (Confortès, 2000: 386). Il est Officier des Arts et des Lettres, décoration honorifique française pour sa participation active au rayonnement des lettres françaises dans le monde et ses œuvres sont traduites et jouées en une vingtaine de langues.

Tous les critiques lui reconnaissent l'instauration d'un théâtre proprement québécois avec la création d'une trentaine de pièces de théâtre, deux comédies musicales, un opéra, et un grand nombre de traductions et d'adaptations pour le théâtre. Le critique Jean-Cléo Godin signale que Tremblay est entré dans l'histoire du théâtre québécois avec un certain fracas ayant suscité la polémique autour de son œuvre, mais il est devenu, paradoxalement, le plus *classique* des auteurs du Québec. Son génie a d'abord été de faire de l'Est montréalais un étonnant microcosme du Québec, "univers de marginaux, mais non marginal" (Godin, 1988: 244).

L'histoire de son théâtre est, en effet, intimement liée à l'histoire du Québec, ayant vécu un épisode fondamental avec le référendum de souveraineté-association de mai 1980¹, et à la société qui le compose avec laquelle il est en "concordance profonde" (Bélair, 1972: 35), devenant le reflet et le révélateur de cette société québécoise. Ainsi, face aux protestations des spectateurs outragés qui ont condamné le dramaturge parce qu'il utilisait un langage populaire et vulgaire, on trouve la consécration immédiate de son théâtre par la critique et les universitaires. Il est, d'ailleurs, "quatre fois docteur *honoris causa*" pour sa production littéraire (Confortès, 2000: 386).

Tremblay, parallèlement aux discours des critiques et des exégètes et aux thèses des universitaires, a souvent pris la parole dans de nombreuses tribunes, devenant un personnage fort médiatique. Cette (sur)exposition, que Marie-Lyne Piccione qualifie de "réputation usurpée", a fait de lui à la fois "un homme public et une vedette à part entière" (Piccione, 1999: 19) qui ne l'a pas toujours favorisé. Aussi a-t-il répondu aux attaques en disant qu'au lieu de se scandaliser, de se frapper la poitrine ou de se "déguiser en pleureuses devant le langage" qu'il emploie, les spectateurs devraient laisser de côté, une fois pour toutes, leurs préjugés et écouter ce que les personnages ont à dire (Godin, 1988: 244). L'auteur nous inviterait donc à ne pas regarder la forme des mots mais ce qu'ils cachent. Pour Tremblay, les gens qui le trouvent vulgaire et qui rejettent ses œuvres lui ont fait plus de publicité que ses admirateurs:

¹ Le 20 mai 1980, la proposition d'entamer un processus d'indépendance (souveraineté-association) a été rejetée (Non: 59,56 %, Oui: 40,44 %). Tremblay s'était manifesté publiquement en faveur du oui en croyant qu'il pourrait aider les gens des quartiers populaires à se décider. Cette expérience a été vécue par l'auteur comme une grande défaite personnelle, l'une des désillusions les plus importantes de sa vie qui marquera également son théâtre postérieur.

“ce sont mes ennemis qui m’ont rendu populaire” (Boulanger, 2001: 17). Le dramaturge ne se limite pas à témoigner, dans ses pièces, d’une nouvelle réalité sociale car, comme le signale Sylvie Jouanny, en renonçant du point de vue formel à la construction dramatique, il nous montre clairement la solitude et l’incommunication à laquelle s’affrontent ses personnages: toute une série de ratés, “de médiocres, immobilisés dans leurs espaces respectifs” (Jouanny, 1999: 153). L’usage du *joual*, sociolecte populaire de Montréal et par extension du Québec, face au français normatif, accentue ce sentiment d’étrangeté d’où l’on ne peut échapper qu’à travers l’humour ou le rêve.

La critique a souvent souligné que le dramaturge s’est particulièrement intéressé à l’exploration de l’univers féminin qu’il a analysé en profondeur, ce qui lui a permis de donner “la parole aux femmes du milieu ouvrier” (Boulanger, 2001: 9) et des quartiers populaires (Albertine, Germaine Lauzon, Nana (alter ego de sa propre mère), Pierrette Guérin, Rose Ouimet, etc.). Ces archétypes de femmes constituent sa famille dramatique et rappellent les six femmes qui l’ont élevé dans un modeste appartement de la rue Fabre. Les hommes, et tout particulièrement les maris et les pères, sont souvent présentés comme des êtres faibles qui éludent toute responsabilité, “démissionnaires ou carrément absents” (Jarque, 2004: 20). En ce sens, Stéphane Lépine affirme que, dans l’œuvre de Tremblay, il n’existe pas de figure paternelle qui assume une telle fonction. On n’y trouve que ce que “Lacan appelait ‘des versions du père’, des avatars du père ou des pères avortés” (Lépine, 2003: 123).

C’est pour cela qu’on l’a comparé, peut-être trop hâtivement, avec le cinéaste espagnol Pedro Almodóvar, avec les dramaturges américains Tennessee Williams et sa Blanche Dubois dans un *Tramway nommé désir* (1947) ou même avec Edward Albee et sa Martha dans *Qui a peur de Virginia Woolf?* (1962), cela à partir de son emblématique première pièce, pierre angulaire de toute sa carrière, *Les Belles-Sœurs*, écrite en 1965 et créée par André Brassard, le grand metteur en scène du théâtre de Tremblay, le 28 août 1968 au Théâtre du Rideau Vert à Montréal. Cette pièce marquerait pour la critique la naissance du “théâtre québécois” et la fin de la période du “théâtre canadien français” (Boulanger, 2001: 10). L’auteur montre quinze femmes sur scène qui tentent d’échapper à cette société catholique dominée par le clergé en ayant recours à d’intenses monologues où elles abordent des sujets qui ne pouvaient être exprimés sur la place publique, tels que l’avortement, la sexualité féminine ou le sexisme. Le “maudit cul!” de Rose Ouimet a été qualifié du “plus grand cri de désespoir lancé par une Québécoise sur la misère, la frustration et l’ignorance sexuelles des femmes d’avant la Révolution tranquille” (Boulanger, 2001: 22-23). Mais la femme est également le noyau central dans d’autres pièces postérieures de Tremblay comme la touchante Albertine, en cinq temps (créée en 1984), son chef-d’œuvre pour certains. Très présente également dans ses romans, nous songeons, à titre d’exemple, à *La grosse femme d’à côté est enceinte* (1978) où apparaît également le personnage d’Albertine.

Tremblay reconnaît qu’il est un grand observateur de l’univers des femmes, auxque-

Illes il s'est toujours identifié et dans leurs grandeurs et dans leurs misères. Il préfère se ranger du côté des femmes "parce que la seule parole neuve et originale du vingtième siècle provient des femmes". À ses yeux, le féminisme proposait une révolution humaine avant d'être économique: "ça venait des tripes, d'un besoin de dénoncer les injustices sociales, le sexisme. La lutte des femmes a sonné l'éveil des autres minorités: les Noirs, les gais...". D'ailleurs, dans les années 1970, les féministes "avaient de la sympathie pour les gais et les travestis. Leurs luttes étaient parallèles. C'est pour ça que dans mes premières pièces, les travestis côtoient souvent des femmes qui les acceptent comme ils sont" (Boulanger, 2001: 75).

L'auteur s'amuse à raconter que, lorsqu'il a découvert son homosexualité dans son adolescence, il a renoncé à trois choses qui, à ses yeux, caractérisaient les hommes machistes de son époque: "conduire une voiture, boire de la bière et fumer la cigarette" (Boulanger, 2001: 24), principe auquel il est resté fidèle toute sa vie. Il n'a jamais voulu, toutefois, cacher son homosexualité derrière un paravent féminin, du moins d'une manière consciente, même si, bien évidemment, l'écrivain se réfugie dans ses personnages pour exprimer des situations et des conflits très personnels.

3. Travestissement et transgression: *La Duchesse de Langeais* et *Hosanna*

Nous aimerions, à présent, illustrer nos propos avec l'analyse de deux pièces fortement engagées et subversives. Nous aborderons, premièrement, *La Duchesse de Langeais* où Tremblay montre, pour la première fois, la thématique du travestissement dans le milieu homosexuel. Elle a été créée le 10 mai 1968 par Les Insolents à Val-d'Or, loin de Montréal, dans la région de l'Abitibi-Témiscamingue, dans une mise en scène d'Hélène Bélanger. Elle a été montée, ensuite, par André Brassard au Théâtre de Quat'Sous à Montréal le 18 février 1970. La bourse qu'a obtenue le dramaturge du Conseil des arts du Canada lui a permis de sortir, pour la première fois, du Québec et de se rendre au Mexique où il l'a écrite, situant l'action à Acapulco et s'inspirant d'une situation réelle.

J'écrivais sur la plage le matin. L'après-midi, je me reposais. Et le soir, j'allais me promener sur la place centrale. Je m'arrêtais toujours dans un petit parc pour observer les gens. Un soir, j'ai eu un moment de grâce. J'étais assis sur un banc, près d'une terrasse, et je regardais un touriste québécois qui donnait un vrai show. Totalement ivre, il était debout sur une table. Il faisait une imitation du comédien Paul Berval dans un sketch du *Beu qui rit*², en passant du jocal au français classique dans la même phrase. Il jouait au macho puis se mettait ensuite à faire la folle. J'ai tout de suite eu l'idée de m'en inspirer pour une pièce, car c'était tout un personnage! Et le lendemain, je me suis lancé dans *La Duchesse...* (Boulanger, 2001: 33-34).

2 Paul Berval (1924-2004) est un acteur et humoriste québécois. Dans les années 1950, il dirige une troupe de cabaret appelée *Le Beu qui rit* qui se produisait au club *Le Melody*, rue Sherbrooke Ouest à Montréal. Il s'agissait d'une revue humoristique et parodique s'inspirant de l'actualité du moment et ayant connu un grand succès entre 1954 et 1960.

Il s'agit du nom d'une héroïne d'Honoré de Balzac, du roman éponyme, mais Tremblay reconnaît s'être inspirée de l'adaptation de Jean Giraudoux pour le film de Jacques de Baroncelli, sorti en 1942, avec Edwige Feuillère (1907-1998) dans le rôle d'Antoinette de Langeais, une coquette rattrapée par l'amour. Edwige, grande dame du théâtre français, a incarné au théâtre Marguerite Gautier dans *La Dame aux camélias* d'Alexandre Dumas fils (1939), Lia dans *Sodome et Gomorrhe* de Jean Giraudoux (1942), ou au cinéma Lucrece Borgia dans le film homonyme d'Abel Gance (1935). Edwige, devenue une des vedettes les plus importantes de sa génération, devait être tout un modèle à imiter, comme le serait postérieurement Liza Minelli pour les transformistes ou *drag* (Dressed As Girl) *queens* des années 1970 ou Céline Dion plus récemment.

Avec cette pièce, Tremblay dit vouloir "illustrer le rêve d'un homme qui vient d'un milieu ouvrier" (Boulanger, 2001: 34) dans le Québec des années 1950 et qui doit se construire et s'auto-instruire, dépourvu de référents sociaux ou culturels, sans lectures ou œuvres d'art et en solitude. C'est ainsi qu'il se crée ses propres personnages, à la manière d'un homosexuel autodidacte, et il les incarne, devenant plus réels que sa propre vie dans une magistrale maîtrise de l'autodérision. Tout comme sa réalité sociale et culturelle, son monologue décadent est plein de lacunes, reflet du personnage éclaté, émiétté, raccommoqué, fait de haillons, coutures et impostures, mais il est unique, personnel et intransférable. Ce n'est donc pas un hasard si, comme le souligne Piccione, les trois figures dominantes de la mythologie tremblayenne affichent leur vocation à la dualité. En effet, l'homosexuel travesti, le schizophrène et l'écrivain "appréhendent le réel, non comme une donnée homogène et fixe, mais comme une source de tensions et de conflits qui ne se résolvent et ne s'apaisent que pour mieux rebondir" (Piccione, 1999: 12). La Duchesse est donc le premier d'une série de travestis (Sandra, Hosanna...) qui marqueront la production de l'auteur.

LA DUCHESSE. [...] L'amour! Câlce! J'avais presque oublié ça!

Elle court chercher la bouteille et revient à l'avant-scène.

On se soûle!

Elle boit. Long silence. "La duchesse" se promène de long en large comme une lionne en cage.

Vous pensez que j'vas me mettre à brailler comme une grosse Italienne pis que j'vas me garrocher à terre en m'arrachant les trois poils qui me restent sur la tête, hein? Ben vous vous trompez! Vous me verrez pas brailler. Telle que chus là, là, regardez-moé ben; telle que chus là, là, chus malheureuse comme je l'ai jamais été dans ma tabarnac de vie! Pis savez-vous pourquoi? Oui mes agneaux, c'est ça, vous l'avez... En plein ça: j'ai une peine d'amour!

Elle grimpe sur une chaise et lève les mains en l'air.

"La duchesse de Langeais" a une peine d'amour.

Silence.

Allez dire ça aux pompiers, y vont vous pisser dessus! "La duchesse" une peine d'amour! Comme si c'était possible! Après quarante ans de métier! Ben moé aussi j'pensais qu'après quarante ans de métier on n'avait pus de cœur, imaginez-vous donc! Ben, écoutez-moé ben, les p'tites filles, après quarante ans d'expérience, quand on se rend compte qu'on a encore un cœur... Arrête,

Alice, arrête! T'es t'après t'attendrir! T'es quand même pas pour chiâler! Une femme du monde, ça chiâle pas devant le monde! Une femme du monde, ça chie sur le monde! Je chie sur le monde entier!

Elle boit. S'étouffe un peu.

Amen.

Elle redescend de la chaise.

Chus soûle comme un bébé après sa tétée. Si je pouvais donc roter un bon coup pis m'endormir, après! La Belle au bois dormant! (Tremblay, 1968: 83-84).

En effet, dans ce monologue en deux actes, dépourvu de pudeur et de retenue, situé au cœur de l'obscène, comme le signale Alexandre Lazaridès (2003: 71), on trouve Édouard, la Duchesse, personnage fétiche de l'auteur qui apparaît également dans les romans *La Duchesse et le roturier* (1982) et *Des nouvelles d'Édouard* (1984) –où il meurt assassiné par Tooth Pick, personnage de l'impressionnante pièce *Sainte Carmen de la Main* (1976)–, qui souffre d'un chagrin d'amour, plutôt d'orgueil, comme le dit l'auteur: "comme pour moi, une peine d'amour, c'est d'abord et avant tout une peine d'orgueil, je me suis permis une totale impudeur" (Boulanger, 2001: 35). Voici le début de la pièce avec la didascalie initiale. Ces didascalies deviennent presque des portraits psychologiques des personnages et montrent parfaitement le côté romanesque de l'écriture théâtrale tremblayenne tout en insistant sur l'importance de la mise en scène.

Une terrasse de café. La "duchesse de Langeais", une vieille pédale d'une soixantaine d'années en vacances quelque part dans les pays chauds, est attablée devant une bouteille de scotch-whisky à moitié vide. Elle est visiblement déjà pas mal éméchée.

Le personnage de la "duchesse de Langeais" doit être efféminé au plus haut point. Aucun balancement de hanche, aucun geste de la main, aucune œillade "perverse" ne doivent être épargnés. La caricature doit être complète, parfaite... et touchante. "La duchesse" s'efforce souvent de parler à la française mais ses origines "jouales" prennent toujours le dessus.

Elle porte d'horribles vêtements d'été américains: pantalons de "chino" bleu poudre, petit chandail à trois boutons de la même couleur; souliers de paille blanche. Au lever du rideau, "la duchesse" se tient la tête de la main gauche, le coude appuyé sur la table. De la main droite elle joue avec son verre vide. Elle semble très songeuse.

Après un moment, elle sourit tristement et se verse une grande rasade d'alcool. Elle se lève dignement, s'approche de l'avant-scène, la main levée comme pour un toast.

LA DUCHESSE (à la ronde). Ce soir, on ne fait pas l'amour, on se soûle!

Elle vide son verre d'un trait.

Oui les filles! Fini, l'amour, ni, ni, fi-ni! Final-bâton, on n'en parle pus!

Elle titube un peu.

Bonyeu, c'est ben fort, ça! Garçon!

Très femme du monde.

Garçon! Qu'est-ce que vous avez mis dans ce breuvage, c'est horrible! Ah! oui, c'est vrai, suis-je bête, le garçon est allé faire sa "siesta"! Plus de garçons à cette heure-ci...

Soupirs (Tremblay, 1968: 79).

Nous sommes clairement face à un personnage en crise, comme le définirait Robert Abirached (1978), car il questionne ouvertement les principes de l'imitation. Édouard-La Duchesse, à cause de la duplicité contenue dans son identité, est un prototype de personnage désuni, imprécis, qui fissure l'illusion théâtrale à travers une force subconsciente et l'usage subversif du langage, tout en rejetant la mimésis aristotélicienne comme fondement du théâtre. Tremblay participerait d'une conception théâtrale qui "se recentre sur l'intime et sur des essais de recomposition d'un sujet éclaté" (Ryngaert, 2012: 24)

En ce sens, il nous semble opportun d'établir certaines ressemblances, concernant le traitement du personnage, entre Michel Tremblay et Jean Genet, dramaturge et romancier lui-aussi, qui auraient à voir avec ce que l'on peut nommer une esthétique de l'excès (nous songeons tout particulièrement à la pièce *Les Bonnes* –écrite en 1947– ou au personnage du Sergent des *Paravents*, comme prototype de l'exagération, de la fausseté, de l'artifice et de l'ornement). Comme le signale Catherine Millot, si les sculptures de Giacometti semblent, aux yeux de Genet, des résidus incorruptibles de toute radicale consommation, son œuvre théâtrale témoigne de son "choix obstiné de la pourriture. C'est elle qui sera rédemtrice" (Millot, 1996: 117). C'est précisément ce sens de la putréfaction de l'ordre symbolique ce qui unirait les deux dramaturges. Il s'agit donc d'un jeu d'apparences, de mascarades, de représentations, d'allers et des retours entre la vérité et le mensonge, le vrai et le faux, comme le propre signifié marqué par l'hypocrisie du fait que son être est ailleurs. Or, en transgressant ces frontières de la signification, du genre, de la représentation et de l'ordre établi, on assiste à une certaine sensation de jouissance, aigre-douce à vrai dire, d'apologie de ce qui est considéré comme déchet, détritus social, qui est présente chez Genet et, à notre avis, chez Tremblay également. Il ne s'agit pas de "prétendre résoudre, par le théâtre, les difficultés du monde" (Dort, 1971: 175). Néanmoins ces paraboles, fortement instructives, transposent, de façon consciente ou inconsciente, les grands bouleversements de l'histoire personnelle et sociale des personnages à un moment concret de leur devenir. En ce sens, Bernard Dort parlait de propédeutique de la réalité et de pédagogie politique en affirmant que le théâtre est en mesure de proposer des images de notre vie sociale "assez fortes pour qu'elles puissent sinon concurrencer celles que leur fournissent sans relâche les magazines, le cinéma et surtout la télévision, du moins leur donner un plaisir et susciter une réflexion tout autres" (Dort, 1971: 7-8).

Le jeu dramatique d'Édouard-La Duchesse commence donc sur cette terrasse d'un café à l'heure de la sieste complètement seule et par le biais d'un dédoublement de son identité fluctuante dans ce *no man's land* aréférentiel entre le masculin et le féminin, devenant une "femme du monde" à l'instar de Marlène Dietrich, une "vraie folle" qui doit tenir son standing. Cependant, malgré son état d'ivresse –devenue logorrhée, discours intarissable comme une litanie–, elle conserve un fort histrionisme et une grande lucidité rehaussés précisément par cette *in vino veritas* tellement louée par Pline l'Ancien. En effet, comme le remarque Lazaridès, elle "divague, pérore, raconte, se confesse, erre de souvenir en souvenir en vidant

verre sur verre et, dans cette fuite, ne sait pas ce qu'elle va dire, le sait de moins en moins au fur et à mesure qu'elle creuse sa confession" (Lazaridès, 2003: 71).

LA DUCHESSE. [...] Tu-seule, la tite-fille... Y'a ben rien que toé pour rester sur la terrasse en plein soleil de même! Mais une femme du monde, c'est une femme du monde! Y faut tenir son "standing"! Je viens de me lever, moi, mon petit, vous ne me ferez pas coucher comme ça, en plein cœur d'après-midi! C'est barbare! Mon Dieu que chus niaiseuse! Une vraie folle!

Elle rit.

Une vraie, vraie, vraie folle! Une chance que j'le sais... Ah! ça, pour le savoir, j'le sais, par exemple! Y'a personne qui peut me dire que j'le sais pas! Je le crie partout depuis quarante ans!

Elle se plante bien droit à la Marlène Dietrich.

Oui, votre honneur, quarante ans de service et toutes mes cartes de compétence! A la française, à la grecque, tout c'que vous voudrez! Et de la première classe!

Grand rire dramatique.

Je suis une mante religieuse, une mangeuse de mâles!

Autre grand rire dramatique.

Quand on parle de moi, on dit toujours: "La duchesse? Une folle! Tapette comme y'en a pas!" Mais que c'est que vous voulez que ça me crisse, ça, moi? J'le sais! Pis ça me gêne pas! Pas une miette! Au fond, sont pas plus fines, celles qui disent ça... C'est des poudrées, des folles puis des tapettes, elles aussi. Pas plus. Peuvent toutes aller...

Un temps.

J'ai soif.

Elle retourne vers la table en ondulant des hanches et se verse un verre (Tremblay, 1968: 79-80).

Piégée dans son propre jeu lucide, à force de se soûler, et plein d'histrionisme, ce que La Duchesse dénonce, entre autres, c'est la reproduction du système homophobe hétérosexuel et l'évidente exclusion ou discrimination qui s'opère à l'intérieur de la communauté homosexuelle, en fonction du degré d'effémination ou de maniérisme, s'instaurant une hiérarchie de pouvoir et de désir sexuel par rapport à la proximité ou à la distance du prototype fantasmé de la virilité ou de la masculinité qui n'est qu'une autre mascarade, un autre artifice, une autre forme d'imposture.

Son discours polyphonique qui passe sans arrêt de la *femme du monde* à la *p'tite fille*, ce monologue blessant avec un interlocuteur fictif, proche du dédoublement schizoïde, marqué par l'alternance de la première et de la deuxième personne, est intercalé par les allusions à la boisson, devenue également un déchet, une matière imbuvable à cause de la chaleur. L'ironie et les pièges du genre, qui ne font que dévoiler le caractère arbitraire du signe, mettent en évidence, grâce à une forte dose d'humour noir, le douloureux processus de la construction de l'identité homosexuelle à travers le langage, en l'occurrence par l'approximation au féminin.

Elle tombe sur une chaise sous l'effet de l'alcool.

Ouais... Ben là, ma noire, tu dépasses les bornes!

Elle renverse la tête par en arrière.

C't'effrayant, c'te soleil-là, c't'effrayant! M'as mourir! Mais ça ne fait rien, tu vas v'nir brune pis belle!

Elle s'éponge le visage.

Ça c'est pas vrai pantoute, parce que tout c'que j'arrive à être, c'est rouge comme un homard... Un homard! Seigneur Dieu! J'commencerais-tu à parler de moé au masculin? Quelle horreur! C'est vrai que homarde... Envoye, encore un p'tit verre, ma chérie, pis ensuite on va aller cruiser un peu, voir si y'aurait pas quelqu'gibier dans les sous-bois... Ouais... Ça servirait à rien, je suppose: les plages doivent être vides à cette heure-citte... La câlce de "siesta"! Que chus donc tannée! Les mâles doivent tous être couchés, là, la queue ben au repos... "Tendrement posée sur la cuisse, comme je dirais si j'étais poétesse"...

Elle chante.

"La poésie fout le camp, Villon!" C'est vrai qu'avec moé, c'est pas dans la rue qu'est descendue, la poésie, c'est dans la marde! "La poésie fout le camp..." (Tremblay, 1968: 79-80).

Tout au long de la pièce, la Duchesse parlera explicitement et crûment de son attraction pour les hommes. Pour Tremblay, ce texte théâtral "va très loin dans la provocation tant physique que verbale" (Boulanger, 2001: 36) et tout le monde le trouvait vulgaire, lui le premier, mais il l'a trouvé nécessaire pour secouer les consciences. Le rôle de la Duchesse a, en effet, été refusé par plusieurs comédiens avant de réussir à ce que la pièce soit mise en scène.

A la fin de l'acte II, la Duchesse, complètement soûle, tombera sur une table renversant la bouteille et aspergeant son visage.

Silence, très femme du monde.

On viendra me dire, ensuite, qu'on ne meurt plus d'amour, au vingtième siècle!... Lorsqu'on trouvera mon corps... Ben non, ma chérie on meurt pus d'amour par les temps qui courent pis tu le sais ben! Tu mourras pas, c'est ben ça qu'y'est effrayant! Ben oui, c'est correct, t'as d'la peine, là, mais ça va se passer... T'as déjà vu pire! Fini, l'amour, à c't'heure, c'est ben correct... Braille un bon coup, roule un peu sous la table, là, pis après... après, fais comme toujours: dis-toi que t'es la plus belle pis la plus fine, pis que le monde est rempli d'hommes qui t'attendent!

Elle se lève péniblement.

Les hommes sont à tes pieds, duchesse!

Elle retombe lourdement sur la table.

Mais j'm'en crise, j'en veux pus!

La bouteille se renverse sur la table, aspergeant la figure de la duchesse, qui ne bouge pas.

On m'appelle "la duchesse de Langeais" parce que j'ai toujours rêvé de mourir sœur, carmélite déchaussée... En buvant du thé!

Rideau (Tremblay, 1968: 95).

La Duchesse éprouve une nécessité prégnante de s'échapper, de se perdre pour mieux se repérer, pour essayer d'assumer sa différence. Devenue une étrangère, une exilée, il lui

faut rompre avec le lieu commun, “tuer symboliquement les modèles sociaux, les faire choir de la place qu’ils occupent et qui les rend maîtres du désir” (Lépine, 2003: 121). Dans cette pièce, fortement touchante et lacérante, qui produit un grand sentiment de peine et de désarroi, Tremblay montre sans ambages les problèmes de solitude et de manque d’amour auxquels doivent faire face certains homosexuels dépourvus de repères culturelles ou sociales lorsqu’ils atteignent la vieillesse dans un état d’abandon absolu, d’eux-mêmes et des autres. C’est pour cette raison que *La Duchesse* est l’un des personnages préférés de l’auteur. En effet, les personnages ont une vie propre, une histoire propre dans l’œuvre de Tremblay et on les voit évoluer et passer d’une pièce à l’autre, d’un texte à l’autre. Dans cette pièce, on la voit à la fin de son parcours, mais l’auteur l’utilisera postérieurement dans un passionnant et exigeant travail de déconstruction ou de reconstruction à rebours: “j’ai commencé par écrire l’Apocalypse, et je vais peu à peu vers la Genèse. C’est l’envers de la Création” (Boulanger, 2001: 40). En effet, *La Duchesse* nous est montrée comme l’amie inséparable d’Hosanna dans la pièce éponyme que nous analyserons plus tard.

Une question était inévitable. *La Duchesse de Langeais*, c’est Michel Tremblay? comme l’aurait supposément affirmé Gustave Flaubert de *Madame Bovary*. L’auteur répond qu’il ne possède pas ce côté *féminin*, qu’il “n’a jamais rêvé d’être une femme” et ne s’est jamais travesti (Boulanger, 2001: 34). Ce qu’il partage avec ce personnage caustique, de forte charge dramatique, c’est son humour corrosif et grinçant, son histrionisme, et son rire jaune déstabilisant qui lui sert de refuge face aux situations conflictuelles et de protection face aux autres.

Ce sujet de la construction, déconstruction ou reconstruction de l’identité comparée à un oignon pourrait nous rappeler, comme le souligne Luc Boulanger, le dramaturge norvégien Henrik Ibsen qui, dans son drame *Peer Gynt* (écrit en 1867), établit aussi un parallélisme entre le personnage principal et l’oignon. *Peer* commence à éplucher un oignon en identifiant chaque peau à une époque de sa vie et finit avec un doute existentiel qui le pousse au vide car il se demande s’il existe réellement un noyau central, un cœur, ou tout simplement des peaux superposées, à chaque fois plus minces. La plupart des thématiques déjà évoquées et, tout particulièrement, cette identité-oignon où les couches s’ajoutent, les peaux se superposent l’une après l’autre, sera abordée également dans la pièce *Hosanna*, personnage que Tremblay compare précisément à “un oignon qui enlève ses pelures une à une” (Boulanger, 2001: 61). Or, les interprétations que l’on peut faire de la pièce, sociales et politiques, sont riches et variées. Il s’agirait, en effet, de tout un essai socio-économique sur le travestissement, comme le soutient Yves Jubinville, jubilatoire et salutaire, ajouterions-nous, pour rendre hommage à cette illustre exclamation juive. Un des principaux mérites de Tremblay serait donc d’avoir osé montrer la face cachée de l’histoire du Québec par le biais de personnages marginalisés “qui subissent plus durement que les autres les contrecoups du changement” (Jubinville, 2003: 107). La pièce, écrite en 1971, a été créée le 10 mai 1973 au Théâtre de Quat’Sous,

dans une mise en scène d'André Brassard. Elle fut montée à Broadway également en novembre 1974 dans la salle Le Bijou, ce qui était exceptionnel pour un dramaturge québécois. Les critiques ont été bonnes, surtout dans l'édition dominicale du New York Times et ce succès a été vécu comme une réussite presque patriotique du Québec. Elle a été retirée, au bout de trente représentations, à cause du manque de public, constitué surtout par des touristes. Encore une fois, ce texte de Tremblay "nous invite à explorer le milieu underground des grandes folles de Montréal. On y découvre un monde de *bitches* où tous les coups sont permis quand il s'agit d'écraser l'autre" (Magnan & Morin, 2002: 249).

L'intrigue peut paraître légère en apparence mais elle est grave en profondeur. Hosanna rentre chez elle après une fête d'Halloween mouvementée dans un club d'homosexuels, fréquenté par des travestis (La Duchesse, "reine incontestée des folles de Montréal" (Tremblay, 1971: 178), Babalu, Candy-Baby, Brigitte, Bambi, Carole...) et géré par un autre travesti, Sandra, sorte de rivale en amour et dans le milieu des travestis. Le thème de la soirée était "les femmes célèbres de l'histoire" et Hosanna, qui n'a pas perdu l'innocence de la petite fille malgré l'endurcissement de l'âge et les coups de la vie, prépare avec une grande émotion pendant trois semaines sa particulière métamorphose en Elizabeth Taylor dans le rôle de Cléopâtre – "Elisabeth Taylor... c'est à moé! Pis ça, tout le monde le sait! Ça fait vingt ans qu'Elizabeth Taylor m'appartient!" (Tremblay, 1971: 174)–. Cependant, lorsqu'elle arrive au club, tous les autres travestis, sauf "la duchesse de Langeais... habillée en homme" (Tremblay, 1971: 179), sont également déguisés en Elizabeth Taylor dans le film *Cléopâtre*. Il s'agit d'une blague-vengeance contre Hosanna – "Tu vieillis, Hosanna, pis tu vieillis comme une femme: vite! Pis ça s'ra pas long que toutes les farces plates que t'as pu faire sur les vieux travestis vont te retontir dans'face!" (Tremblay, 1971: 170-171)– avec la complicité de Cuirette, son amant-mari de longue date – "j'sais toute c'que tu vas faire par cœur... Ça fait quatre ans que tu fais les même gestes, tous les soirs, j'ai pas besoin de regarder" (Tremblay, 1971: 158). Tout semble indiquer que leur relation est ouverte du point de vue sexuel, surtout de la part de Cuirette – "Va donc fourrer, un peu, ça va nous faire du bien à tous les deux... Toé, à ton grand narf par oùsque le fun passe, pis moé à ma p'tite tête d'eau..." (Tremblay, 1971: 161).

HOSANNA. [...] Quand le concours a commencé, j'ai failli faire une crise, j'ai failli te garrocher mon deuxième ginger ale dans'face pour t'obliger à me regarder... pis sacrer mon camp! Sortir de là! Sortir de là! Mais y fallait pas! Y fallait que j'reste! Y fallait que j'prouve que chus... que chus forte, pis que j'me sacré de toutes vos farces plates! Y fallait que j'leur prouve qu'Hosanna, c'est pas n'importe qui, pis qu'a'peut passer à travers toute! (*Hosanna appuie sa tête contre le ventre de Cuirette.*) Si tu savais, Raymond! (*Pause.*) Y'ont commencé par Bambi. Sa gang y'a faite un triomphe, naturellement. Je l'ai regardée. Etait belle. Ensuite, ç'a été Candy. Candy, est ben laide, mais pour une fois... a's'était forcée. Le monde criaient, sifflaient... La troisième Cléopâtre, ç'a été mon tour. J'sais pas si t'as déjà entendu un silence de même, Cuirette, mais moé j'en avais jamais entendu! Quand Sandra a dit mon nom, a crié mon

nom, plutôt, on arait dit que quelqu'un avait coupé le son! Chus restée clouée à ma place quequ'secondes... Cuirette, j'pense que j'tais morte! Pis j'sais pas qui, mais quelqu'un a commencé à crier: "Ose, Anna, Ose! Ose, Anna, ose!" Pis tout le monde s'est mis à taper sur leurs tables en criant: "Ose, Anna, Ose! Envoye, Hosanna, ose! Ose, Anna, Ose! Ose, Anna, Ose!" Tu riais tellement, Cuirette, tu riais tellement que c'est toé qui m'as décidée à monter sur le stage! J'me sus levée... J'ai monté les trois marches au milieu des "Ose, Anna, Ose!". Pis là, au milieu du stage, pendant que tout le monde riaient de moé, pis me sifflaient, pis me criaient des niaeries, j'me sus dit: "Cléopâtre est un gros tas de marde! Elizabeth Taylor est un gros tas de marde! Tu l'as voulu, ton gros tas de marde, Hosanna-de-Saint-Eustache, ben le v'la, ton gros tas de marde!" Ecoute ben ça, Cuirette: j'étais pus Cléopâtre, cibole, j'étais Samson! Oui, Samson! Pis j'ai toute démoli mes décors en papier mâché! Vous avez toutes démoli ma vie en papier mâché! (*Pause.*) J'savais pas que vous m'haïssiez tant que ça... (*Très long silence.*) Chus t'un homme, Cuirette! Si j'me sus sauvée, comme ça, après, en déboulant l'escalier au risque de me pêter la yeule, si j'me suis sauvée, Cuirette, c'est parce que chus pas une femme... Va falloir que tu t'habitues à ça, aussi... (Tremblay, 1971: 182-183).

L'action se passe donc pendant une nuit dans l'appartement d'Hosanna, une "chambre qui fait penser à un salon mortuaire" (Tremblay, 1971: 146) et cette blessante *montée* aux enfers est l'excuse pour ressortir tous les reproches, les non-dits et les rancunes entre Hosanna (Claude) et Cuirette (Raymond), mais également de vérifier la sincérité de leur amour, malgré l'usure de l'habitude et de la vie en commun, et d'assumer, enfin, leur identité et leur mutuelle reconnaissance, tout comme l'acceptation de la perte de la jeunesse à tout jamais et les transformations sociales qui sont en train de se produire autour d'eux. En effet, le choc et la dévastation vécus par Hosanna (et également par Cuirette), lui seront salutaires, lui permettant enfin de cesser de se déguiser. Et si Hosanna "ne se démaquille pas de toute la pièce, à la fin, Cléopâtre est morte. Le maquillage a craqué, coulé, la vérité fait surface" (Magnan & Morin, 2002: 249). La fin optimiste de la pièce, cette prise de conscience thérapeutique en quelque sorte, serait très révélatrice de la "vision du monde que proposait Michel Tremblay dans les années 1970: être soi-même, se connaître pour s'accepter, tel était alors le mot de passe grâce auquel le dramaturge promettait l'accès au bonheur" (Piccione, 1999: 152).

CUIRETTE. Hosanna...

HOSANNA. Quoi!

CUIRETTE. Je suppose que ça sert à rien de m'excuser...

HOSANNA. En effet...

Cuirette se couche.

CUIRETTE. T'sais... Ah, pis j'sais jamais comment te parler sans te crier par la tête... Quand j'm promenais sur mon bicycle, t'à l'heure, je r'pensais à c'que tu m'as dit... Pis l'important... Eh, que j'me sens donc niaieux de te dire ça... L'important, c'est que tu soyes toé. C'est toute. J'pense que c'est toute. Claude... c'est pas Hosanna que j'aime... (*Silence.*) Va te démaquiller... Va te démaquiller...

Hosanna se lève et s'installe à sa table de maquillage. Elle prend un pot de démaquillant, le remet à sa place. Elle se regarde dans le miroir.

HOSANNA. Cléopâtre est morte, pis le parc Lafontaine est toute illuminé!
(*Elle se lève lentement, enlève son slip et se retourne, nue, vers Cuirette.*)
R'garde, Raymond, chus t'un homme! Chus t'un homme, Raymond! Chus
t'un homme! Chus t'un homme! Chus t'un homme...
Raymond se lève, se dirige vers Claude et le prend dans ses bras (Tremblay,
1971: 184-185).

Mais revenons au début. Claude-Hosanna entre donc en scène travesti et, tout au long de la pièce, il procède à un *strip-tease* tant physique que psychologique. On a encore deux longues didascalies initiales fortement marquées par l'empreinte stylistique de l'auteur. La première présente, d'une manière très détaillée et évocatrice, l'appartement que partagent les deux personnages, Hosanna et Cuirette, espace de la représentation, "ces appartements qu'on a baptisés 'batchelors' parce qu'on n'a pas eu l'honnêteté de les appeler franchement 'one-room expensive-dumps' et qui dégagent une atmosphère de tristesse et de solitude navrantes" (Tremblay, 1971: 143).

Seules touches personnelles dans ce désespérant décor: sur la table à café un affreux "David" en plâtre, déformé et grotesque à souhait, trop gros pour la table et toujours dans le chemin des gens qui évoluent dans l'appartement; une peinture "érotique", œuvre de Cuirette du temps qu'il avait encore des aspirations artistiques, pendue au-dessus du sofa-lit, sans cadre; et une "coiffeuse", surmontée d'un très grand miroir et couverte d'un nombre incalculable de pots de crèmes, de toutes les grosseurs et de toutes les couleurs... Et une gigantesque bouteille d'eau de Cologne. (Il serait d'ailleurs important qu'on puisse sentir, tout au long de la représentation, le parfum d'Hosanna; un parfum très cheap, très lourd, très écœurant; un parfum tellement fort qu'il sent le renfermé: un parfum qui a emprisonné Hosanna depuis des années et qui laisse des traces un peu écœurantes d'Hosanna, partout où elle passe) (Tremblay, 1971: 143).

La deuxième didascalie dresse le portrait, plus romanesque que jamais, d'Hosanna-Cléopâtre ou Cléopâtre-Hosanna ou mieux encore Claude-Hosanna-Cléopâtre, avec des clins d'œil ironiques au lecteur-metteur en scène.

Hosanna est un travesti habillé comme Elizabeth Taylor dans Cléopâtre, en infiniment plus cheap, évidemment. Une Cléopâtre-de-la-Main. Sa robe est en dentelle rouge vin ornée de dentelle or "d'époque". La perruque est en "cheveux véritables". Les sandales viennent directement de l'avenue du Parc et l'amoncellement de bijoux, de colliers, de bracelets, de chaînes, de bagues, d'épinglettes et le "cobra" qui entoure la tête d'Hosanna-Cléopâtre et les serpents qui s'enroulent autour des bras de Cléopâtre-Hosanna proviennent de tus les quinze cennes et de toutes les "bijouteries" comprises entre Amherst et Saint-Laurent, sur la Catherine. Mais malgré ce déguisement grotesque, Claude-Hosanna-Cléopâtre ne doit pas être "drôle". C'est un travesti cheap avec tout ce que ça comporte de touchant, de triste, d'exaspérant et d'exaltant parce qu'exalté (Tremblay, 1971: 144).

Un peu plus loin, nous trouvons l'autre portrait, celui de Cuirette, ancien *beu* (en argot *agent de police qui patrouille*), sans indulgence également, qui aime les rencontres sexuelles dans des espaces publics et *flirter* de temps en temps avec les drogues ("Pis j't'avertis, hein, r'viens-moé pas speedé comme la dernière fois [...]. J'te r'gardais déprimer à vue d'œil, Cuirette, pis ça m'en dit assez long sur tes 'paradis artificiels' [...]. Si seulement tu pouvais te voir une seule fois quand t'es loadé, Cuirette" (Tremblay, 1971: 161-162).

*Elle se retourne s'asseoir sur le sofa.
Pendant ce temps on entend un "subtil" éclat de rire dans l'escalier, deux portes claquent et Cuirette, dans toute sa "splendeur", fait son entrée.
De Cuirette on pourrait plutôt dire que c'est un ancien beu qui a vieilli et qui a engraisé; sa veste de cuir jadis moulante et provocante ne ferme plus depuis longtemps et ses vieux jeans trop serrés moulent plus de suif que de muscles.
Mais du beu, Cuirette a gardé l'arrogance, l'assurance bornée, ce qui le rend parfois un peu beaucoup ridicule (Tremblay, 1971: 145).*

Dans cette pièce, l'auteur porte au paroxysme le recours théâtral, hautement baroque et déformant, de la mise en abyme, déjà évoqué pour *La Duchesse de Langeais*, et de fiction dans la fiction théâtrale qui fonctionne à la manière des poupées russes, mettant en rapport l'idée d'identité avec celle d'un continuuel travestissement ou d'une métamorphose ludique et douloureuse à la fois, une idée qui a été également exploitée par les auteurs dits de l'absurde ou, mieux encore, les auteurs paniques comme Fernando Arrabal dans sa pièce *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie* (1967) par exemple ou bien évidemment Copi dans beaucoup de ses pièces; nous songeons tout particulièrement à *L'Homosexuel ou la Difficulté de s'exprimer* (1971).

Hosanna, de son vrai nom Claude Lemieux, est, aux dires de Tremblay, un "coiffeur qui-rêve-d'être-une-femme-qui-rêve-d'être-une-actrice-anglaise dans un film américain, au sujet d'une reine égyptienne, et tourné en Espagne!" (Boulanger, 2001: 61). Ou, comme le dit le personnage lui-même: "Ah! oui... Chus la coiffeuse la plus drôle en ville [...] Pis chus t'une des coiffeuses qui brûlent le moins les cheveux des juives, ça fait que chus ben, ben, ben populaire... Drôle et efficace! Tout pour réussir, quoi!" (Tremblay: 1971, 148). Il s'agit donc d'une continuelle errance à la recherche d'une identité que l'on ne conquiert jamais et que l'on arrive juste à approcher par le biais de ce déplacement constant, ce perpétuel vagabondage. Et à Tremblay d'ajouter: "Quel beau problème d'identité. Une telle quête a quelque chose d'absurde. Mais je crois que cela lui permet finalement de devenir plus *authentique*, plus vrai avec lui-même" (Boulanger, 2001: 61-62). Ce parcours en spirale enferme, comme dans le cas de la Duchesse, quelque chose de schizoïde, bien évidemment, mais contribue fortement à ce que le personnage se découvre véritablement, se montre de plus en plus authentique au fur et à mesure que les masques tombent, plus crédible non seulement pour lui-même mais également pour les autres. En effet, la nudité physique finale, signe extérieur du dévoilement intérieur, devient un acte cathartique de revendication d'une identité homosexuelle située dans un douloureux entre-deux, dur processus de reconnaissance sans aucun doute.

HOSANNA. Chus ridicule quand chus déguisée en homme, quand j'coiffe mes Juives jewish-renaissance. Des vrais gestes de femmes, qu'y me disent que j'ai... "*You should work in drags, Claude!*" Pis si j'irais travailler en femme j'gage qu'y me laisseraient tomber parce qu'y veulent pas se laisser toucher aux cheveux par des femmes... Pis chus ridicule quand chus déguisée en femme parce que j't'obligée de faire la folle pour attirer l'attention parce que chus pas assez belle pour l'attirer autrement... Pis chus t'encore plus ridicule quand chus pognée comme ça, entre les deux, avec ma tête de femme, mes sous-vêtements de femme, pis mon corps... (Tremblay, 1971: 157).

La pièce en deux actes passe du dialogue avec Cuirette, nom aux connotations fortement ironiques car il unit la partie très codifiée et supposément *masculine* du gai cuir ou leather avec le caractère *féminisé*, voire *efféminé*, qui lui confère le diminutif *-ette* (présent dans le mot *tapette* par exemple), avec qui il a une liaison amoureuse, dans l'acte I, à un long monologue, de la trahison, comme le dirait Tremblay, dans l'acte II, pour revenir sur le point de départ avec un nouveau dialogue avec Cuirette après son retour du Parc Lafontaine. La pièce est également rythmée par les successifs coups de téléphone de Sandra, qui veut que Cuirette retourne à la fête, ou de Reynald, sa "nouvelle flamme" (Tremblay, 1971: 163), tout comme par le clignotement toutes les cinq secondes, inexorablement, de l'annonce néon de la pharmacie Beaubien à travers la fenêtre.

Hosanna saute sur Cuirette et lui éteint sa cigarette dans le front.

Ayoye, viarge de folle!

HOSANNA. Répète jamais ça, Cuirette, jamais! M'entends-tu? Jamais! J'en endure bien, pis longtemps, mais j'veux jamais t'entendre répéter ça de ta cibole de vie! Tu vois pas que j'fais tout c'que j'peux pour éviter de parler de ça! J'veux pus jamais entendre parler d'à soir, Cuirette!

Cuirette se jette dans la cuisine et ouvre le réfrigérateur. Il sort le beurrier et se frotte le front.

C'est ça, fais c'que ta moman t'a montré de faire quand on se brûle! Beurre-toé, Cuirette, beurre-toé comme faut, le bobo va s'en aller tu-seul...

CUIRETTE. Hostie de folle! T'arais pu me crever un œil!

HOSANNA. Pantoute! Pour qui tu me prends! J'savais très bien oùske j'visais! J'ai assez d'avoir un mari obèse, j'le veux pas borgne par-dessus le marché!

Cuirette se précipite sur Hosanna et l'attrape par une aile.

CUIRETTE. C'est une volée que tu veux, hein, c'est ça que tu veux!

HOSANNA. Touche-moé pas! Lâche-moé tu-suite! (Tremblay, 1971: 154-155).

Les dialogues avec Cuirette sont spécialement agressifs par moments, même s'ils laissent transparaître leur grande complicité et affection.

CUIRETTE. [...] Tout le monde le sait que t'as pas mal plus que les trente ans que t'avoues en tapochant des yeux, Hosanna, pis y'attendent juste deux ou trois pattes d'oies de plus pour se garrocher su'toé comme tu le fais avec eux autres depuis si longtemps... (*Pause.*) T'es pus une p'tite cute depuis hier soir, Hosanna! (*Il se dirige vers la porte.*) T'es pus une p'tite cute depuis hier soir,

Hosanna! (*Il ouvre la porte.*) Pis veux-tu que j'te dise la chose la plus niaiseuse du monde? (*Pause.*) Ben crisse, j't'aime!
Il claque la porte derrière lui, Hosanna s'élançe vers la porte et l'ouvre en hurlant:
HOSANNA. Moé aussi j'arais envie de t'enculer, des fois, Cuirette! Moé aussi j'arais envie de t'enculer!
Elle claque la porte. Elle se dirige ver le lit et s'allume une cigarette. On entend le moteur de la moto de Cuirette. Hosanna se précipite à la fenêtre.
Noir.
L'enseigne de la pharmacie continue à clignoter (Tremblay, 1971: 171).

Au début de l'acte II, Hosanna est seule mais elle doit continuer son jeu de supplantation de l'identité et se répond à elle-même se dédoublant en Hosanna-Cuirette.

HOSANNA (*éteignant sa cigarette*). Bon, ben, ça veut dire que tu dormiras pas pantoute c'te nuitte, ma crotte. (*Elle dépose le cendrier sur la table de chevet.*) Pis, j'ai pus une maudite cigarette! Toute! Toute arrive en même temps! Toute! Si Cuirette serait là, y me dirait avec sa grosse voix d'épais: "Cléopâtre fumait pas!" Ça fait trois semaines qu'y me lâche pas, avec Cléopâtre. Et pour cause... Faut dire aussi que ça fait trois semaines que j'le lâche pas avec mon maudit costume, moé avec! "Tu le sais pas, si Cléopâtre fumait pas, cher! Y paraît que c'taient toutes des drogués dans c'temps-là! Toute la gang!" (*Imitant la voix de Cuirette:*) "Aie, on pourrait peut-être passer à d'autre chose, nous autres..." (*Voix naturelle:*) "Ta boîte, taboire, tu m'énarves!" (*En sortant du lit et en mettant un slip.*) Mesdames, mesdemoiselles, messieurs, vous venez d'entendre le un million quatorzième épisode de notre grand roman d'amour: Cuirette et Cléopâtre, conçu, imaginé, vécu et réalisé par Claude Lemieux et Raymond Bolduc! Raymond Bolduc! On devrait pas avoir le droit de s'appeler Raymond Bolduc! (*Elle se regarde dans la grande glace.*) Y'a du monde, comme ça, qui méritent pas de vivre parce que leurs noms sont trop laids! C'est pour ça que les travestis pis les acteurs changent de noms: par-ce-qu'y-mé-ri-tent-pas-de-vivre! Cha-cha-cha! Une cigarette, une cigarette, mon royaume pour une cigarette! C'est vrai qu'y'a pas grand-monde qui donneraient une cigarette pour ma boîte à parfum... (*Silence.*) Ma boîte à parfum pour guidounes à cinquante cennes. Ça pue, ici-dedans, ça pue, ça pue, ç'a pas de boute comme ça pue! *But... the show must go on... and on... and on... and on... (Elle s'assoit devant sa coiffeuse.) Mirror, mirror on the wall, who's the fairest of them all? Shut up! (Elle se met à rire.)* Cré duchesse, va... a' restera toujours la plus drôle... (Tremblay, 1971: 172).

Dans cette pièce, l'auteur montre une fois de plus la peur de vieillir, de ne plus pouvoir séduire, de cesser d'être un objet de désir dans un contexte homosexuel où tendent à s'imposer toute une série de valeurs qui asservissent l'individu à cause d'un excessif culte du corps. Les personnages vont dépasser le cap des 40 ans, époque de transition que Tremblay qualifie, avec un certain pessimisme, comme "étape de la désillusion" (Boulanger, 2003: 63) car c'est le moment de faire un premier gros bilan de la vie et du chemin parcouru, de constater que la moitié des rêves des 20 ans n'ont pas eu lieu et qu'il faut recommencer.

HOSANNA. T'es donc pus c'que t'étais, Raymond...

CUIRETTE. Ben non, c'est correct, j'le sais. Chus pus c'que j'étais. Bon. Okay. Chus plus gros... J'ai de la misère à embarquer dans mes culottes pis j'ai pas d'argent pour m'en acheter d'autres... Okay. J'le sais, tout ça, Hosanna, j'le sais. Okay. Quand j'me r'garde dans ton maudit miroir oùsqu'on se voit toute au complet, j'ai envie de crier au meurtre pis de me sauver en courant! Oubedonc de m'asphyxier avec ton parfum! J'ai déjà été beau, j'ai déjà été ben beau, pis là, j'le suis pus! Pis j'sais aussi pourquoi tu me mets ça sous le nez si souvent mon trésor! C'est parce que ça te fait peut-être, *peut-être* oublier que tu vieillis pis que t'enlaidis toé aussi! Ah! oui, ça, pour vieillir, tu vieillis, ma vieille... Ton problème, tu l'as pas autour d'la taille, trésor, tu l'as dans'face! (Tremblay, 1971: 168).

Cette pièce est importante du point de vue social également car elle coïncide avec les débuts de la période d'affirmation des gais et lesbiennes et leur combat pour l'égalité en mettant en scène un couple d'homosexuels avec leurs conflits intimes comme dans tous les couples. De fait, dans la pièce, il y a des échos de ces revendications surtout lorsque Cuirette raconte à Hosanna que la police a rasé tous les arbustes du parc Lafontaine de Montréal où les hommes se rencontraient pour avoir des contacts sexuels furtifs. Son discours de protestation coïncide donc, en quelque sorte, avec celui des activistes qui réclament l'abandon de l'hypocrisie et "de faire comme si l'homosexualité n'existait pas" (Boulanger, 2003: 63).

CUIRETTE. J'aime pas que les affaires changent. J'criais: "Gang d'hosties, d'écœurants, vous avez toute changé, hein, vous avez toute changé! Maudits chiens sales! Vous avez peur qui reste des coins noirs, hein, vous mettez des lumières partout! Ben, sacrement, on va vous faire ça dans'face!" Si y'aurait eu une hostie de police à pied, j'y arais passé su'l'corps, Hosanna! "On va vous faire ça dans'face, hostie! Y'a autant de tapettes dans'police qu'y'en a ailleurs! Pis y'a autant de tapettes dans les gars de bicycle qu'y'en a ailleurs, j'ai l'honneur de vous l'apprendre! Ça fait qu'on va toutes faire ça ensemble, en pleine lumière, les culottes baissées, au beau milieu du terrain de baseball, sacrement!" (*Silence.*) Si y'aurait eu une hostie de police à pied... j'suppose que j'me s'rais sauvé à toute vitesse, comme d'habetude... (*Silence.*) Les hosties! Y'ont toute changé le parc Lafontaine, Hosanna! Même ça! (*Silence.*) Y'a rien qu'icitte que toute reste toujours pareil... Y'a rien qu'icitte que le temps passe pas... j'pense. J'veux pas que les affaires changent! (Tout bas.) Comprends-tu? (Tremblay, 1971: 180).

Mais il y a aussi un dévoilement et une dénonciation du douloureux *via crucis* que peut représenter l'occultation, puis l'aveu et enfin la revendication de la différence à l'école ou dans l'entourage familial.

CUIRETTE. T'es t'une des plus grandes folles de Montréal, pis t'es gêné de parler de ça avec ta mère...

HOSANNA. Chus pas une des plus grandes folles de Montréal, on s'en est aperçu à soir, mon trésor. Pis chus pas "gênée" de parler de ça avec elle. [...] (*Elle prend un déshabillé, l'enfile.*) Tu sais c'qu'a'm'a dit, ma mère, quand a'l'a appris que j'étais de même, hein? Le sais-tu? J'étais en septième année,

à Saint-Eustache, pis j'avais assez l'air d'une fille que tout le monde riait de moé... [...] Pis c'que Saint-Eustache m'a faite, j'm'en crisse, j'm'en sus sortie. Pis ben mieux que la plupart des gars de ma classe qui me tapochaient à cœur d'année pis qui écrivaient partout dans les toilettes de l'école: "Lemieux, la tapette", oubedonc "Si vous voulez vous faire faire une job propre, le mieux, c'est d'aller voir Lemieux, c'est le mieux!". Non ça, j'y pense à peu près pus, c'était toute une gang de dégénéérés mentaux... Mais c'qu'a'm'a faite, "elle", par *exemple* (*Silence*.) A'd'vait le savoir avant que j'y dise, que c'est que tu veux, tout le monde le savait. [...] Quand j'ai vu qu'être tapette ça voulait pas juste dire que t'as l'air d'une fille, mais que tu peux aussi avoir vraiment envie d'être une fille, une vraie fille, pis que tu peux t'arranger pour y arriver [...] Quand j'me sus rendu compte que c'était vrai que les gars de mon école, les plus vieux, les grands de neuvième... m'attiraient... j'ai été voir ma mère! Cibole! C'est-tu assez niaiseux à ton goût! J'ai été assez naïf pour penser qu'a'... m'aiderait... oubedonc qu'a'm'expliquerait c'que ça voulait dire... Ma mère qui m'avait toujours dorlotée, pis embrassée, pis déguisée, pis qui arrétait pas de me dire que toutes les femmes son dangereuses [...] que j'étais son bâton de vieillesse [...] Ben, sais-tu c'qu'a'm'a répondu, ma mère, quand j'y ai dit que j'avais commencé à coucher avec les hommes? A'm'a dit: "Si t'es de même mon p'tit gars, au moins, chosis-toé-s'en des beaux!" C'est toute. Rien d'autre. Pis a'pensait qu'a'me garderait! (*Silence*.) Mais aussitôt que j'ai fini ma neuvième, j'ai sacré mon camp à Montréal avec le premier bum venu. Pis... chus devenue Hosanna, petit à petit, échelon par échelon... Hosanna, la fille à gars de bicycle! La coiffeuse à bums! La folle à motards! Ça fait que depuis c'temps-là, quand on se voit, moé pis elle, on fait semblant de rien. [...] Et voilà. Point final. Fin de l'histoire touchante mais pas originale pantoute des débuts d'une femme du p'tit monde... Du p'tit, p'tit monde...
CUIRETTE. Pourquoi tu m'as pas toute dit ça avant...
HOSANNA. Des fois, je l'haïs assez, c'te femme-là, Raymond, que j'sais pas c'que j'y f'rais! J'sais pas c'que j'y ferais! (Tremblay, 1971: 165-167).

Ainsi Hosanna ose dire, rendre visible cette souffrance invisible, indicible, questionne ouvertement l'identité homosexuelle et joue volontairement avec l'ambiguïté que représente la confluence du masculin et du féminin dans la figure du travesti. La critique a fait également une lecture politique de cette pièce en observant dans le couple formé par Hosanna et Cuirette un reflet des conflits identitaires présents dans le peuple québécois. Tremblay a un peu forcé l'interprétation en ce sens et il se repent d'avoir dit au New York Times, lors de sa création à Broadway, que le personnage d'Hosanna représentait le Québec et son fiancé Cuirette le Canada, alors que le sujet principal de la pièce est, en réalité, axé principalement sur l'identité sexuelle (personnelle d'abord et sociale ensuite), mais également sur les autres thématiques plus générales déjà évoquées: l'usure des relations amoureuses, la peur de vieillir et, surtout, la reconnaissance de soi-même et des autres.

4. Conclusion

En guise de conclusion, nous voudrions signaler que, même si, en 1975, Michel Tremblay fut l'un des premiers artistes et écrivains à avouer publiquement son homosexualité dans

un programme de télévision, loin d'être un modèle à suivre, la communauté homosexuelle a reçu d'une manière très inégale son attitude vitale. Certains secteurs ont même dénoncé que le fait de montrer des travestis sur scène ne contribuait aucunement à donner une image positive des homosexuels. Cependant, il a reçu de nombreuses démonstrations de reconnaissance publique pour sa contribution à la normalisation de l'homosexualité (ou plutôt des homosexualités) d'un point de vue personnel et artistique. Tremblay défend, à cet égard, qu'il y a des gais qui sont plus "moralisateurs envers les différences à l'intérieur de leur propre communauté que ne le sont les hétérosexuels avec eux" (Boulanger, 2001: 65). En ce qui concerne la problématique concrète de l'homosexualité, sous une perspective de genre, dans son œuvre en général et dans son théâtre en particulier, Tremblay traduit, à notre sens, des aspects, souvent conflictuels, de l'identité homosexuelle tels que l'intuition et la découverte de la condition homosexuelle, le travestissement comme exercice de la liberté individuelle, la sexualité comme conquête et défi, l'homosexualité comme dissidence et terrain de travail de la fidélité à soi-même, la complexité et la diversité du langage et des sociolectes homosexuels comme reflet des différentes manières de vivre l'homosexualité et la construction d'une personnalité littéraire où la thématique homosexuelle n'est plus clandestine. Nous oserions affirmer qu'il y a eu une logique évolution dans la dramaturgie de l'auteur allant de la claire revendication homosexuelle de la fin des années 60 et durant les années 1970, suite aux émeutes de Stonewall à New York, à la prétention postérieure de rendre compte, à travers le théâtre, de la complexité de la vie qui l'entoure pour mieux arriver à tout type de lecteurs ou de spectateurs et progresser dans sa recherche littéraire et dramaturgique, tout cela "en dessinant à lui-seul une continuité essentielle avec le théâtre identitaire des décennies précédentes" (Godin & Lafon, 1999: 51).

Michel Tremblay, écrivain engagé et revendicatif, est l'un des rares auteurs qui fait déambuler librement ses personnages dans ses œuvres théâtrales et romanesques constituant son particulier univers littéraire qui donne voix aux opprimés et aux marginaux, à des personnages en perpétuelle errance et (dé)construction identitaire. Il espère qu'un jour tout sera relié et que son puzzle sera enfin terminé mais il ignore quand et comment. Au fil des ans, "je prends un grand plaisir à voir cette fresque prendre forme. Peut-être que la Duchesse, Marcel et Albertine ne seront achevés qu'à ma mort..." (Boulanger, 2001: 40). Et à nous d'espérer qu'il continuera longtemps à secouer les consciences du Québec et du monde entier. *Ose, Anna, Ose!*

Références bibliographiques

- BÉLAIR, Michel. 1972. *Michel Tremblay*. Québec, Presses de l'Université du Québec.
 BOULANGER, Luc. 2001. *Pièces à conviction. Entretiens avec Michel Tremblay*. Montréal, Leméac.
 CONFORTÈS, Claude. 2000. *Répertoire du théâtre contemporain de langue française*. Paris, Nathan.

- DE DIEGO, Rosa. 2002. *Teatro de Quebec*. Bilbao, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.
- DORT, Bernard. 1971. *Théâtre réel. Essais de critique 1967-1970*. Paris, Seuil.
- FILION, Pierre. 1991. "Le Montréal de Michel Tremblay" in TREMBLAY, Michel. *Théâtre I*. Arles, Leméac/Actes Sud, 5-6.
- GODIN, Jean Cléo & Dominique LAFON. 1999. *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt*. Montréal, Leméac.
- GODIN, Jean-Cléo & Laurent MAILHOT. 1988. *Théâtre Québécois I. Introduction à dix dramaturges contemporains. Nouvelle édition*. Montréal, Bibliothèque Québécoise.
- GODIN, Jean-Cléo. 1988. "Tremblay: marginaux en chœur" in GODIN, Jean-Cléo & Laurent MAILHOT. 1988. *Théâtre Québécois II. Nouveaux auteurs, autres spectacles. Nouvelle édition*. Montréal, Bibliothèque Québécoise, 243-279.
- JARQUE, Alexandra. 2004. "Le père, le fils et le dramaturge" in *Les cahiers de théâtre Jeu. La tentation autobiographique*, n° 111, Montréal. 20-23.
- JUBINVILLE, Yves. 2003. "Claude Inc. Essai socio-économique sur le travestissement" in LAVOINE, Pierre (coord.). *Le monde de Michel Tremblay. Tome 1. Théâtre. Nouvelle édition revue et augmentée*. Carnières (Belgique), Lansman, 107-120.
- JOUANNY, Sylvie. 1999. *La littérature française du 20e siècle. Tome 2. Le théâtre*. Paris, Armand Colin.
- LÉPINE, Stéphane. 2003. "Passage à l'acte" in LAVOINE, Pierre (coord.). *Le monde de Michel Tremblay. Tome 1. Théâtre. Nouvelle édition revue et augmentée*. Carnières (Belgique), Lansman, 121-127.
- LEROUX, Normand. 1977. "La littérature québécoise contemporaine 1960-1977. III Le théâtre" in *Études françaises*, vol. 13, n° 3-4, 339-363.
- LAZARIDÈS, Alexandre. 2003. "Le cœur obscène" in LAVOINE, Pierre (coord.). *Le monde de Michel Tremblay. Tome 1. Théâtre. Nouvelle édition revue et augmentée*. Carnières (Belgique), Lansman, 71-82.
- LÉTOURNEAU, Jocelyn. 2004. *Le Québec, les Québécois. Un parcours historique*. Anjou (Québec), Fides/Musée de la Civilisation.
- MAGNAN, Lucie-Marie & Christian MORIN. 2002. *100 pièces du théâtre québécois qu'il faut lire et voir*. Québec, Nota bene.
- MILLOT, Catherine. 1996. *Gide Genet Mishima. Intelligence de la perversion*. Paris, Gallimard.
- PICCIONE, Marie-Lyne. 1999. *Michel Tremblay, l'enfant multiple*. Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux.
- PONTAUT, Alain. 1972. *Dictionnaire critique du théâtre québécois*. Montréal, Leméac.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. 2012. "Écritures" in SERMON, Julie & Jean-Pierre RYNGAERT. *Théâtres du XXIe siècle: commencements*. Paris, Armand Colin, 9-75.
- RYNGAERT, Jean-Paris & Julie SERMON. 2006. *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*. Montreuil, Théâtrales.
- TREMBLAY, Michel. 1968 [rééd. 1991]. *Théâtre I: La duchesse de Langeais*. Arles, Leméac/Actes Sud.
- TREMBLAY, Michel. 1971 [rééd. 1991]. *Théâtre I: Hosanna*. Arles, Leméac/Actes Sud.