

La Nuit des princes charmants ou la parodie du conte de fées

La Nuit des princes charmants or the fairy tale parody

ESTHER GABIOLA ARRIZUBIETA

Escuela Oficial de Idiomas de Bilbao.

Doctorada por la Universitat de València

esthergarrizubieta@gmail.com

Abstract

La Nuit des princes charmants, by Michel Tremblay showcases a gay initiation story: a young man's trip into the Montreal night after his first visit to the opera, looking to lose his virginity. The text is structured as a parody of traditional fairy tales, where the characters, mainly the one of the prince, are transferred to a night, urban, camp and gay setting and wherein the hero -in quest of his prince- must overcome several obstacles to attain his goal. Demystifying humour has a relevant position in this reversal of codes, while music provides the organising frame of the novel, in opposition to the silence of the hero not coming out during the final face-to-face with his mother.

Key-words

Michel Tremblay, homosexuality, parody, fairy tale, music.

Resumen

El autor montrealés Michel Tremblay presenta, en *La Nuit des princes charmants*, el relato de una iniciación homoerótica; se trata de la pérdida de virginidad de un joven gay, que sale de exploración con la excusa de su primera visita a la ópera. La novela está concebida como una parodia de los cuentos de hadas donde los personajes tradicionales, sobre todo el príncipe azul, aparecen inscritos en un contexto urbano, nocturno, *camp* y gay, en el que el héroe -buscador del príncipe- deberá vivir peripecias rocambolescas para alcanzar su objetivo. En esta inversión de códigos, tanto el humor como la música tienen gran protagonismo, el primero como gran desmitificador y la segunda como hilo conductor de la novela. Sin embargo, al final, se impondrá silencio de lo no expresado, el no *coming-out* del protagonista ante su madre.

Palabras clave

Michel Tremblay, homosexualidad, parodia, cuento de hadas, música.

1. Introduction

Le roman *La nuit des princes charmants* de Michel Tremblay, publié en 1995, est une histoire d'initiation érotique racontée à la première personne par un jeune gay dont les ressemblances avec Tremblay lui-même sont évidentes. Il a été republié en 2005 dans le volume *Le Gay Savoir* (Thésaurus, Actes-Sud) avec quatre autres romans de l'auteur à thématique homosexuelle: *Quarante-quatre minutes, quarante-quatre secondes*, *Le Cœur découvert*, *Le Cœur éclaté* et *Hôtel Bristol, New York, N. Y.* Ceci, malgré les réticences de Tremblay à être classé comme écrivain gay¹.

À l'heure actuelle, un corpus analytique de cet ouvrage est presque inexistant, à l'exception peut-être de la critique de Lionel Labosse, centrée plutôt sur la valeur pédagogique de *La Nuit des princes charmants*². Ainsi, tous les commentaires que nous avons repérés, appartenant surtout à la presse et à des forums de lecteurs semblent se focaliser sur le contenu homosexuel et humoristique du roman. L'objectif de ce travail serait donc de porter un nouveau regard, notamment sur la manière dont le conte de fées et sa parodie, ainsi que la musique, servent de base à ce récit de découvertes amoureuses interdites. Pour ce faire, nous allons étudier les différents titres du roman, qui tournent tous autour du prince charmant, héros incontournable de la féerie, pour ensuite nous pencher sur les autres personnages dans leur rôle de miroirs déformants de l'univers merveilleux. L'analyse de la musique en tant que prétexte et moteur de la narration nous servira enfin à en pointer les jalons constitutionnels.

Or, si, des éditeurs au public, nul ne doute que ce roman est un récit homosexuel, demandons-nous au préalable ce que cela peut bien signifier: l'auteur et critique littéraire Edmund White, membre du mouvement militant post-Stonewall *The Violet Quill* et qui peut être considéré comme l'un des fondateurs du genre littéraire gay décrit cette littérature comme étant "écrite par, pour, et au sujet d'hommes ouvertement homosexuels"³. Ainsi, en narrative, la littérature gaie⁴ comporterait deux genres (ou sous-genres): les romans du *coming out* et les romans du sida. Quoi qu'il en soit, ce classement est susceptible d'être élargi dans le cas de *La nuit des princes charmants*, puisqu'il s'agit d'un roman d'initiation. D'autres éléments viennent, à leur tour, enrichir l'argumentaire gay d'une histoire dans laquelle le personnage principal part à la découverte de l'univers nocturne de la grande ville, Montréal en l'occurrence, où il aura à franchir différentes épreuves jusqu'à la réalisation de son but sexuel.

Voyage de la surface polie, hétéronormée, au sous-monde de la marge qui permet

1 Il rejetait cette catégorie d'écrivain homosexuel lors d'un entretien téléphonique accordé à Marie-Lyne PICCIONE en 1998 : «Je ne suis pas un écrivain homosexuel. Les écrivains homosexuels 'ne parlent que de ça'.» PICCIONE, Marie-Lyne, *Michel Tremblay, l'enfant multiple*, Talence, Presses Universitaires de Bordeaux, 1999, 192.

2 LABOSSE, Lionel. «La Nuit des princes charmants, de Michel Tremblay: Comment jeter sa gourme version gay, pour le lycée»: <<http://www.altersexualite.com/spip.php?article416>> [2/11/2018].

3 WHITE, Edmund. «*Les plaisirs de la littérature gaie*», in SALDUCCI, Pierre (sous la direction de). 1999. *Écrire gai*. Montréal, Alain Stanké, 49.

4 Dans cet article, nous avons utilisé les deux graphies *gay* et *gai*.

d'inscrire *La nuit des princes charmants* dans la parodie de l'épique et des contes de fées, dans ce roman une panoplie d'êtres bizarres, *queers*, dans son acception butlienne, viendront accompagner ou s'opposer tour à tour à l'aboutissement du désir érotique du héros: des artistes de tout poil, des beatniks, des concierges et des travestis dont la découverte provoque l'étonnement du narrateur dans sa perte volontaire de virginité au sens littéral et figuré.

À l'instar de nombre d'initiations, ce rite citadin de passage à l'âge adulte se produit moyennant la musique. En effet, l'opéra est un élément incontournable dans la quête sexuelle, puisque la musique lyrique offrira le prétexte tout d'abord, le cadre plus tard et le soulagement, enfin, aux mésaventures du héros, sans mépriser les continuelles allusions au cinéma, au théâtre et à d'autres expressions artistiques.

L'humour et la dérision sont à leur tour présents tout au long de la narration et des dialogues, comme autant de moteurs pour exposer des situations qui, autrement honteuses, deviennent hilarantes, du fait de les raconter. Ce trait cher à Michel Tremblay –concernant surtout les récits autobiographiques– devient ici le véhicule entraînant de force la parodie de la littérature populaire, des contes de fées et de leurs personnages et ceci dès le choix même du titre.

2. Argument

Le jeune héros⁵ à ses dix-huit ans, habite encore avec ses parents tout en suivant des études qui ne l'attirent pas outre mesure, dans une école d'imprimerie.

Il s'ennuie dans cette vie grise et monotone. Tout à fait conscient de son homosexualité, ses pulsions sont sublimées grâce à sa riche imagination nourrie par les arts qu'il fréquente assidûment: des séances érotiques fantasmées avec ses idoles Marlon Brando et Burt Lancaster, des auditions d'opéras, tous pleins de tragédie et d'amours impossibles: *La Bohème*, de Puccini, *Otello* de Verdi, *Carmen* de Bizet... Il rêve de perdre sa virginité de la main du prince charmant, mais l'idée de s'introduire dans le milieu gay de sa ville l'effraie, n'ayant jamais montré ses inclinations sexuelles en public.

Un jour, décidé enfin à sortir de son adolescence trop calme et à passer à l'action, Jean-Marc planifie d'aller à l'opéra où s'affiche le *Roméo et Juliette* de Gounod, produit par des musiciens de prestige. L'achat du billet lui procure quelques agréables surprises: non seulement la queue de ceux qui veulent assister au spectacle est garnie de messieurs dans la même «quête» que lui, mais, de surcroît, un jeune et beau roux lui adresse des signes d'intérêt évidents, et en outre, bien qu'anglophone, il parle en français.

La soirée musicale –spectacle vivement attendu qui s'avère de très mauvaise qualité et tout à fait ennuyant– entraîne d'un côté la confirmation de la mutuelle attirance entre notre jeune homme et le rouquin et, d'un autre, l'apparition d'un deuxième personnage qui séduit

5 Son prénom n'est jamais énoncé, mais nous faisons le choix de l'appeler Jean-Marc, comme le personnage principal des récits fictifs qui ont le plus de charge autobiographique chez Tremblay.

notre héros par son physique: il s'agit d'un des choristes de l'opéra, tout à fait perdu mais complètement captivant dans son rôle. Sa vue provoque une impression tellement forte chez Jean-Marc qu'il oublie momentanément le roux mélomane pour tenter sa chance avec celui qu'il croit son prince charmant.

Dans ce but, à la fin de la pièce musicale, il s'adresse aux loges des chanteurs pour essayer de se mettre en contact avec sa nouvelle idole. Trop timide, il reste coi en sa présence et c'est le figurant lui-même qui lui propose d'aller le voir chanter dans un bar, tout de suite après. Le voilà parti pour une odyssée nocturne et par moments hilarante dans les rues de Montréal, dans laquelle le mélomane poursuit le musicien avec maladresse, jusqu'au café *El Cortijo*.

Découvreur novice des bars hippies qui commencent à être à la mode dans ce début des années soixante, son attirance envers François le choriste se transforme en fascination quand Jean-Marc l'entend chanter avec sa guitare, sur scène. Or, nouveau changement, survenu par l'irruption d'une actrice dénonçant le vol de partitions souffert par le célèbre chanteur Gilles Vigneault, l'adoration devient profonde déception quand le jeune artiste s'avère être d'un grand égocentrisme par ses propos désobligeants.

Divisé entre son envie de rentrer à la chaleur du cocon familial et l'envie de nouvelles découvertes, l'aventure continue, donc, pour notre héros, entraîné par François, véritable manipulateur, dans différents bars gais montréalais. La surprise positive de cet itinéraire de frustration générale est la réapparition du roux, premier personnage convoité, au beau milieu d'une scène de chasse générale à la drague «obligée» par les rituels de fermeture d'un bar. Scène chaotique dont le pathétisme est adouci par l'hilarité qu'elle provoque. Alan –tel est le prénom de l'autre mélomane– semble tout aussi perdu que lui dans cet univers noctambule, alcoolisé et agressif.

Quand l'anglophone se joint à la troupe itinérante que composent notre héros, François et un nain rencontré au dernier bar, leur attirance mutuelle est largement exprimée par différents signes dont une double érection affichée devant les travestis de la boîte *Le Tropical*. Alors, la bonne volonté des personnages autour aidant, ils réussissent à finir l'un dans les bras de l'autre au petit matin, dans un motel «malfamé».

Le récit se ferme sur le retour du voyageur nocturne à la maison, avec une confrontation à sa mère qui l'attend. A ce moment tellement craint par lui, apparaît, voilée, la lueur de la reconnaissance par la mère de l'homosexualité de son fils; au moins du soupçon de ce dernier «qu'elle sait tout». Ainsi, le tête-à-tête étant fini en une démonstration de tendresse entre les deux, notre héros retourne, son but sexuel accompli, à la rêverie musicale, aidé par le même Puccini et sa *Bohème* du début, mais cette fois il ne s'agira plus de la sublimation d'une frustration, mais plutôt de la récréation dramatisée de la fin de son aventure.

3. Sur les traces du prince charmant

Le choix du titre relève d'une stratégie pour le moins perspicace de la part de Michel Tremblay. Non seulement synthétise-t-il sur fond d'ironie les aventures décrites dans le roman, mais, de surcroît, il porte en lui-même l'inscription d'un multiple hommage à l'art. Ainsi, en évoquant ouvertement le prince charmant, personnage masculin par excellence des contes de fées enfantins, il souligne l'idéalisme et l'innocence du narrateur-héros, qui exprime son rapport à cette image féerique en exagérant les événements et les personnages qu'il convoite dans une comparaison hyperbolique: «Le grand jour arriva enfin, comme on dit dans les contes de fées.» (Tremblay, 1995: 47) Ou encore: «Le prince charmant existait donc et il était habillé en petit page d'opérette dans une mauvaise production d'opéra!» (*ibid*: 66) Toutes les allusions explicites au prince charmant sont utilisées pour nommer François Villeneuve, le chanteur:

[...] Si je ne rencontrais le Prince Charmant ici même –mais les odeurs me décourageaient déjà–, s'il ne possédait pas en plus une magnifique monture blanche pour me transporter dans son palais de marbre et de verre dans le but de me faire subir les derniers outrages, j'en serais quitte pour une longue marche dans la glace et une longue semaine dans mon lit à trembler comme une feuille sous les assauts répétés d'une fièvre au moins mortelle (1995: 104).

Dans ce cas-là l'ironie, l'humour et l'autodérision, sont tout aussi présents que le dramatisme exagéré, dans une volonté d'opposer l'imagination féerique du narrateur à la désagréable réalité des faits:

Mes deux Princes Charmants m'échappaient! J'avais fait deux fois le tour de la ville pour rien! Non seulement j'aurais à affronter ma mère avec la cerise encore intacte, mais j'aurais en plus au fond de la gorge ce désagréable goût de la tâche inaccomplie, de la déception d'avoir épuisé mes énergies en vain, de l'échec cuisant et humiliant qui débilite l'amour propre au point de le réduire à moins que rien (1995: 205).

L'expression «prince charmant» apporte encore d'autres acceptions révélatrices: «prince», renvoie aux notions de masculinité et de jeunesse. Il s'agit du fils du roi, celui qui règnera un jour et qui, dans les contes, arrive pour sauver la princesse et se marier avec elle. En déterminant sa recherche comme une recherche de prince, notre narrateur devient princesse, mais une princesse active, contrairement à la tradition. C'est, en d'autres mots, la transgression des valeurs classiques dans une dynamique nouvelle, véhiculée par une mise en pratique de l'homosexualité: la recherche du prince –mâle- par la princesse– mâle-.

D'ailleurs, dans le caractère implicite de jeunesse que nous attribuons à l'image féerique du prince, apparaît métaphorisé l'âge de notre héros. Adolescent, son initiation sexuelle représentera l'entrée dans la vie adulte, le rite de passage obligé du prince pour avoir le droit de devenir roi.

En ce qui concerne le mot «charmant», il renvoie à l'image de l'ensorcellement, de l'enchantement magique, de l'hypnose et de la tromperie. C'est notre héros qui est charmé par toutes ses rêveries idéalisées et sublimées. Héros cornélien –comparable à Clindor, dans *L'illusion comique*– dans le sens où il se verra confronté au désenchantement graduel des illusions qu'il s'était faites sur tous les événements de la soirée: déception envers l'opéra d'abord, envers François le figurant plus tard, envers les bars homosexuels ensuite, envers la chambre de l'hôtel enfin [...] Ce désappointement progressif sera surmonté par son regard cynique et dérisoire dans son acceptation, voire son intégration –comme dans le cas de Clindor– des règles de ce jeu théâtral qui est la vie. L'adjectif «charmant», implicitement, évoque aussi la notion de séduction. Le prince charmant est celui qui séduit, qui attire, qui rend amoureux, le dépositaire du désir. Il s'opère également une inversion du cadre de la diurnité du conte de fées, hétérocentré, face à la nocturnité/noctambulisme du monde gay.

En outre, la structure même du titre *La nuit de...* déclenche une significative association d'idées, le mettant en rapport avec quelques films qui auraient une construction analogue. Par exemple, *Le dictionnaire du cinéma* de Jacques Lourcelles nous donne la référence de six films dont le titre (en tout cas la traduction en français) montre la même constitution: *La nuit de la Saint Silvestre*, film muet allemand de Lupu Pick, *La nuit de l'iguane*, de John Huston, *La nuit des forains*, d'Ingmar Bergman, *La nuit des morts vivants*, film d'épouvante de George A. Romero, *La nuit du chasseur*, de Charles Laughton et *La nuit du loup-garou*, de Terence Fisher.

Le titre se proposerait, de ce fait, comme un hommage au septième art, hommage que l'écrivain, avide cinéophile, rendra tout à fait explicite dans son recueil *Les vues animées*. La clé sur quel film ou quel réalisateur il veut honorer, il nous la donne lui-même,

[...] j'aperçus ma silhouette dans une vitrine de la rue Sainte-Catherine au bras de deux gars avec qui j'espérais faire alternativement l'amour, précédée d'un presque nain qui semblait montrer le chemin de l'enfer comme dans un film de Bergman ou de Fellini –j'avais vu *Le Septième Sceau* et *Les Nuits de Cabiria* qui étaient devenus les deux films de ma vie–, alors que tous mes amis dormaient déjà depuis longtemps dans leurs draps d'adolescents sans histoire (1995: 156).

Les nuits de Cabiria, de Fellini, et, non pas *Le Septième Sceau*, mais *La nuit des forains* de Bergman, montrent tous les deux des personnages marginaux, à l'écart de la société, dans les avatars de leur existence misérable. C'est probablement à ces deux réalisateurs et ces deux films à qui il adresse son tribut. D'autant plus que les héros des trois films sont liés par leur inscription commune dans la catégorie de la bohème en tant que personnages en recherche vitale et artistique dans les marges de la société.

Le titre du roman, serait donc tributaire d'un triple versant référentiel: le cinéma, dans sa structure, la littérature (populaire) dans sa connotation, et le théâtre, dans son sens. Trois

passions de Michel Tremblay⁶ synthétisées dans cinq mots qui imprégneront, tout comme la musique –l’expression artistique la plus explicitement mise en valeur– l’ensemble de l’ouvrage.

À leur tour, à partir du préambule, les noms des chapitres suivent la voie révélée par le titre en ce qu’ils indiquent le moment où se trouve le narrateur, homodiégétique, par rapport à sa quête du prince charmant. Voici un schéma montrant les moments de l’intrigue auxquels ils correspondent:

- LE PRINCE CHARMANT EXISTE-T-IL? Partie dans laquelle entreraient la préparation au départ et le début du voyage nocturne, c’est à dire la fin de la séance opératique.
- IL EXISTE, MAIS EST-IL ACCESSIBLE? À inclure dans le parcours nocturne entre la fin de l’opéra et l’entrée de Jean-Marc et de François dans le premier bar gay.
- IL EST ACCESSIBLE, MAIS M’INTERESSE-T-IL VRAIMENT? Toujours dans l’itinéraire du héros, il comprend l’espace depuis l’entrée dans le premier bar gay jusqu’à la sortie précipitée de la boîte aux travestis.
- LE PRINCE CHARMANT N’EST PAS TOUJOURS CELUI QU’ON PENSE: HEUREUSEMENT! Narration des événements qui suivent jusqu’à la rencontre sexuelle de l’hôtel. Le lendemain avec l’adieu hâtif des copains d’expédition s’inscrit dans ce chapitre.
- L’ART DE LA FUGUE. Dans un fin clin d’œil référentiel, Tremblay a emprunté le nom du chef d’œuvre de Johann Sebastian Bach, pour désigner la double fuite entreprise par le héros dans l’épilogue: fugue face à l’aveu sur la nature des aventures encourues, donc fugue de la question capitale de la déclaration de son homosexualité à sa mère, et deuxième fugue, cette fois-ci moyennant la musique, vers les royaumes de l’art, pour s’évader du retour à la monotonie. Or, la construction même de l’affrontement entre mère et fils est tributaire de la structure musicale d’une fugue, en ce qu’il présente une situation initiale, le sujet –son dilemme sur ce que dire à sa mère–, la réponse –réprimande maternelle– et le contresujet –la réconciliation–.

3.1 *Des âmes candides versus des princes charmants*

L’attitude du narrateur-chercheur se situe dans un jeu dynamique entre la candeur et le cynisme, voire l’autodérision: plusieurs fois des allusions au personnage de Voltaire sont présentées, la plus significative étant la citation placée en exergue, à l’ouverture du roman,

6 Ses récits autobiographiques sont largement consacrés aux expressions artistiques qui l’ont marqué, enfant et adolescent dont, notamment, *Les vues animées* (cinéma), *Douze coups de théâtre* et *Un ange cornu avec des ailes de tôle* (littérature).

pour souligner leurs circonstances communes: «Hélas, dit Candide, je l'ai connu, cet amour, ce souverain des cœurs, cette âme de notre âme; il ne m'a jamais valu qu'un baiser et vingt coups de pied au cul.»

Cette citation prédéterminera en quelque sorte la nature des événements et le dénouement final en les situant sous le signe de la désillusion. Néanmoins, ce n'est pas une déception de l'acte amoureux tellement désiré, mais plutôt un désappointement de l'entourage social et des circonstances qui l'ont précédé. La fin du roman reprend la citation, mais cette fois le récit est réinscrit dans une optique redevable des contes pour enfants:

Candide était revenu chez lui après son tour du monde pour découvrir qu'il vaut mieux cultiver son jardin; Pinocchio, régurgité par la baleine, était devenu un vrai petit garçon parce qu'il avait juré obéissance à Gepetto, son créateur et désormais père; Hansel et Gretel, la méchante sorcière rôtie à point et les enfants en pain d'épice revenus à leur état normal, avaient promis de ne plus jamais s'éloigner de la maison, c'est du moins ce que je retenais de ces trois histoires (1995: 233).

La juxtaposition de ces quatre personnages ayant subi les conséquences de leurs actes, et qui sont pardonnés seulement après leur retour à l'ordre établi et à l'autorité, atteignant donc une fin heureuse, est suivie d'un discours rebelle, insoumis, qui prendra les modèles des contes mentionnés en leur opposant l'affirmation dans sa liberté. Cette déclaration de principes synthétise la transformation vers la maturité opérée chez le narrateur après son expédition nocturne, véritable rite de passage de l'enfance à l'âge adulte:

Moi aussi je revenais à la maison après mes pérégrinations, mais si j'étais honteux, c'était d'avoir été lâche, pas de ce que j'avais fait. Non, j'en étais plutôt fier et je n'avais aucune intention d'y renoncer: je ne cultiverais pas mon jardin, je ne jurerais pas obéissance à mes géniteurs et il n'était pas question que je promette de ne pas m'éloigner de la maison. Le seuil avait été franchi, le goût de la liberté était encore sur ma langue et nous n'étions pas dans un conte moral (*ibid.*).

Alan, le prince charmant dans les bras duquel le narrateur finira sa quête n'en est pas tellement un, puisqu'il a trop de points en commun avec lui, dont les goûts musicaux et les intentions. Rencontré au guichet de l'opéra, le narrateur, dans son style moqueur, le baptise d'emblée «Festival International de la Tache de Rousseur», à cause de son physique très marqué: «Tiens, même ses yeux étaient roux...» (*ibid.* 207). Ensuite, il sera appelé «Perrette Hallery», dû à sa mauvaise prononciation du nom de la chanteuse lyrique Pierrette Alarie. C'est lui, sans doute, l'alter ego du héros: jeune innocent, mélomane, inscrit dans la même recherche homoérotique, et affichant, lui aussi, un rapport très étroit avec sa mère. Tour à tour objet et sujet du désir, l'épisode de leur commune érection publique reflète bien l'effet de miroir qui s'établit entre ces deux personnages:

Nous devons penser exactement la même chose et nous couvrir d'injures chacun de notre côté parce qu'au bout d'une trentaine de secondes qui semblèrent durer des heures nos deux têtes se redressèrent en même temps et nous dîmes en un ensemble parfait digne des plus magnifiques duos de Mozart, chacun avec notre accent, en plus, ce qui ajoutait encore à la musique: 'On peut pas rester comme ça! Faut faire quelque chose!' (1995: 172).

Seule différence, mais pas moins significative, c'est un montréalais anglophone qui continuera tout de même à être l'objet du désir du narrateur, d'autant plus qu'il parle en français, un effort très valorisé par le héros, militant linguistique engagé dans la cause de sa langue maternelle. Son accent deviendra, de surcroît, un atout du personnage, comme à l'occasion de leur dialogue, dimanche matin, à la chambre d'hôtel sur les représailles qu'ils risquent, tous les deux:

- Je vais me faire touer.
- Moi aussi, j'vas me faire touer!
- Ne te moque pas de moi!
- J'me moque pas de toi, j'aime trop ta façon de parler pour faire ça...
- Qu'est-ce qu'elle a, ma façon de parler?
- T'es quand même conscient que t'as un accent, non?
- Tyu n'as rien à dire toi! Tyu penses peut-être que tyu n'en as pas un en anglais, toi aussi?
- Sûrement...Mais tu trouves pas ça sexy?
- Sexy?
- Oui, ma façon de parler en anglais, tu trouves pas ça sexy?
- Il ne prit même pas la peine de réfléchir, la réponse sortit toute seule:
«Non...Enfin, je n'avais jamais pensé à ça...C'est ça qui t'attire de moi?»
- Pas juste ça mais ça comptait...
- Ah! bon...
- Prends pas c't'air-là, c'est pas négatif, c'que j'te dis-là, Alan...Moi, les accents, *tous* les accents, j'trouve ça sexy pis j'trouve le tien particulièrement...cochon.
- Cochon?
- Oui...Plus que sexy...dirty, si tu veux...
- Tyu trouves mon accent...dirty?
- Ben oui.
- Cette fois il semblait ravi (1995: 216-217).

Dans ce sens, les pseudonymes qu'ils choisirent pour signer au motel, empruntés de la littérature dans un cas et du cinéma dans l'autre, seront l'expression culturelle de leur diversité d'origine: George Sand et Donald O'Connor.

En ce qui concerne François, qui, lui, est francophone, c'est au début la cible exclusive du désir de Jean-Marc, celui qu'il nommera son prince charmant, toujours dépeint sous le signe de la beauté et surtout, du talent. Qualité qui conduira le narrateur de l'attraction physique → il avait vraiment un beau visage» (*ibid.*, 78)–, mêlée de compassion, lors de l'opéra → la panique que je lisais à ses yeux chaque fois qu'il avait une attaque à faire m'allait droit au

cœur»—, à l'admiration esthétique: «Mon prince charmant n'avait pas de cheval, ses biceps ne faisaient pas éclater les manches de son t-shirt, mais il possédait une guitare et un gigantesque talent qui risquaient de le mener loin; après tout, ce n'était pas si mal» (*ibid.*, 129).

Plus tard, dans la suite des événements, François devient source de déception, en perdant sa condition de désiré, même si son physique reste tout aussi attirant: «Chaque homme présent l'aurait baisé sur le champ tellement il était beau dans le spot rose et flatteur, et je me dis que si je n'avais pas eu Alan à côté de moi, je serais une fois de plus mort de jalousie» (*ibid.*, 181). Toutefois, il continuera de jouer un rôle principal dans les péripéties nocturnes, car c'est lui, d'une façon indirecte et à cause de ses propres objectifs, qui entraînera Jean-Marc dans la «famille» et même, qui lui prêtera de l'argent pour qu'il puisse bien finir la soirée.

3.2 *Les créatures de la nuit*

Les personnages secondaires sont également redevables de l'inversion de l'univers féerique classique, des êtres démesurés dans leur étrangeté exagérée, créatures nocturnes du *camp*, tel qu'il a été décrit par Susan Sontag. Dans ce sous-monde nocturne, Carmen, le peintre, présenté comme un nain habillé «en James Dean local» et d'une «étonnante beauté» (*ibid.*, 145), jouera un rôle non négligeable dans l'aboutissement de l'objectif du héros, car c'est lui qui rend possible la rencontre charnelle des deux jeunes amoureux, grâce à son amitié avec la concierge de l'hôtel. C'est un personnage ambivalent, fortement *queer*, à cause de son faux nom, hommage à l'héroïne de Bizet, et son physique dont les éléments masculins se mélangent à ceux traditionnellement féminins (il porte des talons aiguilles). Le narrateur, en l'imaginant dans son métier de peintre, ne peut pas s'empêcher de comparer à Toulouse Lautrec, tout aussi bas en stature que lui, dans un hommage explicite: «Il était peintre et je l'imaginai immédiatement en train de peindre des danseuses de cancan et des devantures de Moulin Rouge.» (*ibid.*, 146) Avatar de caniche hystérique, riant à toutes les blagues de ses «maîtres» (La Monroe et François), il deviendra le petit démon, le démiurge du péché, qui montre le chemin de la perte des âmes, dont l'illustration est sa présentation du *Tropical*, sorte de *Moulin Rouge* spécialisé dont ce Toulouse Lautrec local ouvre grand les portes: «Messieurs, le pandémonium, capitale de l'enfer!» (*ibid.*, 160).

Trônant dans ce pandémonium, les travestis, douaniers du *camp* et archétypes de la performance *queer*. Ils n'ont d'ailleurs pas de rôle transcendantal dans l'expédition de Jean-Marc vers la perte de sa virginité or ils prennent leur sens dans l'ensemble du roman en ce qu'ils synthétisent l'esprit de transgression et de dérision à l'arrière-goût cruel que le héros va cueillir comme le fruit de son apprentissage. Cruauté moqueuse dont il est l'objet lui-même, quand il fait son entrée dans *Le Tropical*, la guitare de François dans la main:

«Mon dieu, les filles, Félix Junior est venu chercher son inspiration jusque sous nos jupes ! Y va composer *Moi, mes souliers à talons hauts* ?!
– Fais-toi-z'en pas, chère, c'est pas l'inspiration qu'y cherche, *l'artisse*, c'est la transpiration !» (*ibid.*, 166).

Si à cette occasion ils se moquent du jeune homme en le comparant à Felix Leclerc, chansonnier québécois attiré, en faisant un jeu de mots de sa chanson *Moi, mes souliers*, c'est que les travestis incarnent, surtout, la dérision, la moquerie sexuelle, la théâtralité et l'importance du masque; la dualité dans leurs personnes et dans leurs représentations; la frivolité et le carnavalesque, accentué par leurs poses imitatrices des icônes de l'imagerie féminine hollywoodienne: «Bette Davis ou Joan Crawford n'étaient jamais bien loin dans la hiérarchie des imitations» (*ibid.*, 170). Dans tout cet univers de déguisement, un personnage réel apparaît: (Armand) La Monroe (on ne connaîtra que son nom de famille), propriétaire du *Tropical*, décrit par le narrateur avec un mélange de caricature et de peur:

Loin du gros travesti auquel je m'étais attendu, la Monroe était un grand échalas dégingandé, un paquet d'os nerveux et même agité, mi-homme mi-femme, un hybride en fait, entre la femme en pantalon genre Barbara Stanwyck dont on s'attendait à ce qu'elle sorte un revolver de son sac à main à la moindre occasion [...] (*ibid.*, 176).

Produit d'un double travestissement, avec une opposition synchronique des traits masculins dans une femme et des traits féminins dans un homme: «[...] et l'homme à moitié déguisé est d'autant plus grotesque qu'il est comparé à Jack Lemon dans certaines scènes de *Some Like It Hot*»(*ibid.*) L'ensemble, selon le narrateur, est à craindre: «[...] et je me disais que se retrouver parmi ses ennemis ne devait pas être une sinécure. Mieux valait filer doux en sa présence si on voulait demeurer indemne»(*ibid.*). En raison de son ambivalence, nous pourrions placer ce personnage du côté du *queer* au-delà de sa portée générique, en tant que véhicule du grotesque, du carnavalesque, mais aussi du différent, du marginal, du fait de sa présence physique et du milieu qu'il gère, transgresseur jusque dans son métier.

Parmi les individus secondaires qui apparaissent dans le périple nocturne, un en particulier représente l'homme hétérosexuel dans toute sa splendeur de préjugés et de craintes: le chauffeur de taxi qui conduit, malgré lui, le groupe des quatre personnages –Jean-Marc, Alan, François et Carmen– du *Tropical* à El Cortijo:

– Vous restez ensemble? Ça doit pas être beau à voir dans c'te maison-là!
[...].
'Aïe ! Ferme donc ta yeule pis conduis donc ton bazou, toi!
– Ça prend un taxi devant une boîte de tapettes pis ça veut se faire passer pour un homme !
– As-tu d'jà été déshabillé par quatre tapettes en Christ, toi? Non? Ben ferme-la pis chauffe!'

7 En italique dans le texte.

L'idée dut lui sembler particulièrement dégoûtante parce que le chauffeur de taxi se contenta de grommeler entre ses dents pendant tout le trajet (*ibid.*, 195).

Rien à voir avec le traitement accordé aux personnages référentiels, de la vie réelle, voire publique du Québec et qui apparaissent dans le décor du Cortijo: André Page, acteur qui accompagne Françoise Berd dans son aventure («un acteur qui faisait se pâmer tous les cœurs des jeunes filles (et de jeunes hommes comme moi)» (*ibid.*, 123); Tex (Lecor), chanteur et animateur radio qui aura, dans le roman, le rôle de présenter l'actuation de François, avec son style d'humour franc et moqueur. Gilles Vigneault, chanteur, poète et compositeur québécois, n'apparaîtra jamais en personne mais son nom est cité à plusieurs reprises à cause d'un incident de partitions qu'on lui aurait volées. Il reste le non-personnage, la présence poétique, immatérielle dans son absence, mais continuelle évocation, même sous un prétexte aussi trivial qu'un vol.

Les références à ces célébrités se font toujours dans un sens positif et appuient le caractère autofictionnel du roman car il s'agit de petits hommages rendus à des amis et des connaissances d'un univers où l'écrivain, en tant que dramaturge et scénariste à succès, a évolué pendant tant d'années.

Un troisième niveau de personnages encadre la visite à l'opéra du narrateur, qui n'est nullement négligeable, en ce qu'il s'agit d'autres jeunes hommes gais. De ce fait, bien avant le spectacle, l'arrivée de Jean-Marc au guichet de l'opéra lui procurera une agréable surprise:

Les jeunes hommes se tournèrent tous dans ma direction à mon arrivée et [...] Ces regards insistants, cette façon languide de se tenir, ces vêtements très différents de ceux que portaient habituellement les gens que je connaissais, mais que j'aurais choisis, moi, si on m'avait laissé traîner tout seul pendant quelques heures dans la section hommes d'un grand magasin [...]
Mon Dieu!
J'étais pas le seul à Montréal à traverser une période Robert Merrill⁸. Et j'étais tombé dans un nid de condisciples (*ibid.*, 31).

Reconnaissance de leur commune différence, dans leurs habits et dans leur allure, le narrateur découvre tout de suite l'objectif secret de l'assistance de ces jeunes gais à l'opéra, puisqu'il le partage lui-même: «Ils étaient probablement là pour la même raison que moi, mais on les aurait torturés qu'ils ne l'auraient jamais avoué» (*ibid.*). La soirée du spectacle musical arrivée, ravi, il les reconnaît encore, en grand nombre: «J'étais donc vraiment tombé dans la bonne talle! Qui sait, je n'aurais peut-être même pas besoin d'aller au Tropical ou aux Quatre Coins du monde après le spectacle pour perdre ce que j'étais venu perdre!» (*ibid.*, 55).

8 Baryton américain.

3.3 *Sorcières, fées et sobriquets*

Dans ce conte traditionnel à rebours, où la présence masculine domine le récit, ressort par moments la présence tour à tour menaçante et encourageante de quelques femmes. Ce sont d'abord les gardiennes des portes à franchir pour arriver à la chambre au trésor; sphinx surveillantes et passage obligé dans les étapes de l'initiation. D'un côté, la caissière du cinéma qui le corrige dans sa langue (lui, le nationaliste québécois s'est adressé à elle, franco-phone, en anglais). Moment d'une grande humiliation d'autant plus qu'elle au lieu en public:

'One ticket for the 26, please. The best one you have.'

La caissière hésita un peu, puis me dit, un peu bêtement:

'Vous pouvez me parler en français, hein, c'est permis!'

J'entendis un petit ricanement derrière moi.

La honte n'est pas un sentiment qu'on ressent uniquement dans les grandes humiliations de la vie: elle surgit souvent, cuisante, oppressante, dans des moments plutôt sans conséquence, imprévus, alors que votre vulnérabilité est à son point zéro. Elle vous paralyse alors, vous laisse sans voix, sans pensée, vide et malheureux.

Vide et malheureux, je l'étais devant cette jolie vendeuse de tickets que j'aurais moi-même agoni d'injures si elle avait osé s'adresser à moi en anglais et qui avait tout à fait raison de me rabrouer (*ibid.*, 40-41).

L'opprobre public s'ajoute donc au prix pour entrer au théâtre, qui prend de ce fait une allure encore plus sacrée, comme première étape de son pèlerinage.

L'autre gardienne est Jackie, la concierge du *Saint-Louis Tourist Room*, qui s'avère un sphinx redoutable dans son interrogatoire sur l'âge des deux jeunes hommes aspirant à accéder à ce saint des saints du temple où «l'acte sacré» aura lieu. Pourtant, aucune ressemblance physique avec le «monstre à tête féminine, corps de lion, queue de serpent et griffes d'aigle» de la mythologie grecque⁹, comme le montre son portrait, décrit dans un mélange de questionnement et d'exclamation comiquement subjectif de la part du narrateur, frôlant la caricature:

Jackie n'était pas blonde, elle était albinos! Comment une femme visiblement aussi noire à l'origine en arrivait-elle à vouloir devenir aussi pâle? Le peu d'argent qu'elle faisait avec sa location de chambres devait à peine lui suffire à payer son compte de peroxyde! Et comme elle travaillait surtout la nuit, elle se sentait obligée d'avoir l'air bronzée malgré tout et se maquillait en conséquence. De la noiraude au teint pâle elle était passée à la blonde platine grillée (*ibid.*, 209).

Les serveuses du *El Cortijo* et du *Select*, surnommées «Juliette» une fois par le narrateur et une autre par François →une Juliette Gréco anorexique et blonde» (101) et «ma tante Juliette» (225)– établiront aussi des rapports assez conflictuels avec le héros mais dans

9 PHILIBERT, Myriam. 1998. *Dictionnaire des Mythologies*. Paris, Maxi-Livres-Profrance, 255.

un degré inférieur. Moyennant ce lien avec l'héroïne de l'opéra de Gounod (et du drame de Shakespeare), le narrateur rend évident son manque d'intérêt érotique envers les femmes, les «Juliettes»; ce sont les hommes, les «Roméos» qui l'intéressent.

Quant au grand personnage féminin du roman et par extension de l'œuvre de Tremblay, il s'agit, bien sûr, de sa génitrice. Véritable gardienne du foyer, c'est l'archétype de la mère québécoise traditionnelle: femme à la maison, aimante, dévouée à sa famille et consommatrice avide de téléromans. La présence écrasante de cette «mère poule» auprès de Jean-Marc ne laisse presque aucune place à la focalisation de la narration sur la figure du père qui n'est nommé qu'une ou deux fois et toujours dans des situations où sa femme joue le rôle principal. C'est de sa mère qu'il a appris le goût pour la musique, mère modèle, riche de sa verve, et de son imagination, par opposition au silence du père presque inexistant.

Elle représente, pour le narrateur, un double obstacle du fait que comme mère adoratrice elle veut le garder dans l'espace familial et également parce qu'elle véhicule le poids de la tradition, de la respectabilité, en un mot, de l'hétérocentrisme qu'il devra transgresser pour arriver à son but. Cette transgression entraînera, à la fin de son aventure, la double culpabilité du héros: en tant que fils contrevenant aux normes familiales et surtout, en tant que possesseur d'un secret pouvant faire sauter les ressorts de la «normalité», dont elle a la garde. La tendresse qu'il exprime dans son rapport à elle, se mélange par la suite d'une profonde crainte à être banni. Ce personnage représentant la mère réelle de l'écrivain, Rhéauna Tremblay –la grosse femme des *Chroniques du Plateau Mont-Royal*–, l'épisode du tête-à-tête final entre mère et fils restera sous le signe du non-dit; la «confession» d'homosexualité qui n'a jamais eu lieu. Le narrateur met l'accent sur sa lâcheté et sur son incapacité à être lui-même l'acteur de l'aveu à la personne la plus proche de sa vie: «Les choses dangereuses devraient-elles jamais être dites? Ne devrait-on pas toujours, au contraire, les garder pour soi?» (233), les «choses dangereuses», étant son orientation sexuelle et son passage à l'acte, dont le narrateur a peur de parler: «[...] et le danger flottait entre nous, le danger qu'elle *apprenne*, le danger qu'elle *repousse*, le danger qu'elle *condamne*»¹⁰ (235).

Devant cette peur il choisira de raconter une histoire avec des éléments vrais et d'autres faux, dans laquelle évidemment, les «choses dangereuses» ne sont pas du tout nommées. Stratégie craintive d'un narrateur qui s'érige, malgré lui-même, en artiste de la fugue, dont le titre de cet épilogue est tributaire. Car il espère que ce soit elle qui le découvre: «J'espérais qu'elle me piège [...] Je ne voulais pas avouer, j'en étais absolument incapable, je voulais être démasqué!» (*ibid.*) La conversation s'avère un échec communicatif, qui finit dans un éloquent silence: «Je la regardais fixement pour qu'elle comprenne, elle détournait les yeux en jouant avec le bord de sa robe fleurie. Alors je battis en retraite et me fis couler un bain» (*ibid.*). Partie qui se termine en position d'égalité pour les deux adversaires, frustrés dans leur incommunication et qui finit, inévitablement, dans une réconciliation. C'est la mère

¹⁰ *Ibid.* Les trois mots apparaissent en italique dans le texte.

qui fait le pas vers son fils, au seuil de la salle de bain. La scène est imprégnée d'imagerie religieuse, dans ce pardon donné presque à la dérobée, couvert par des justifications:

Je l'imaginai, le front collé contre la porte, dans le rôle de celle qui se confesse alors que s'était moi qui avais péché.
'...j'avais juste te dire que je veux pas que tu me prennes pour une niaiseuse... Chus assez vieille pour avoir vécu, pour avoir vu les autres vivre, pour deviner comment y sont...'
Je me redressai dans l'eau pour entendre le reste, pour sentir venir l'absolution, la saisir au vol et m'en imprégner une fois pour toutes.
'...en fait, je voulais juste te dire que tu vas quand même rester mon enfant.'
(Merci moman!) [...]
'comprends tu'
'oui' (*ibid.*)

L'absolution a bien lieu, mais non pas la confession, et le sentiment de culpabilité semble tomber davantage sur le juge (la mère) que sur le fils. Cette non-confession semble un événement de la vie de l'écrivain qui l'a profondément marqué car il sera présent dans tous ses ouvrages autobiographiques. Et elle adoucit, par la suite, la charge parodique du roman, en ce que, dans la vie de l'écrivain, ce non *coming-out* devant sa mère adorée est lourd de conséquences, pour le moins morales et littéraires.

Le non-dit de cette scène fait écho au non-vu de la mère d'Alan, surnommée «Maureen O'Hara» et dont la présence auprès de son fils lors de l'opéra empêche les deux hommes de se parler. Ainsi, sa cécité la rend, au sens figuré, aveugle aux événements qui l'entourent et, par extension, à la vraie nature de son fils.

Enfin, une troisième mère, symbolique cette-fois, accompagne la perte de virginité opératique du héros. Appelée «Violettes Impériales», à cause de son odeur pénétrante¹¹, c'est sa voisine à l'opéra et elle est dépeinte sous un angle critique dans son rôle de nouvelle riche sans goût, qui, pour faire plus chic, doit se débarrasser de sa langue maternelle et prendre celle de la classe dominante, l'anglais: "Did you see that? He's wearing a bone!" Son mari lui avait répondu en français, vive le bilinguisme! [...]" (59) Devant cette critique en anglais du pendentif de Jean-Marc, à son tour, celui-ci condamne son utilisation de l'anglais. Car cette femme représente la bourgeoisie québécoise parvenue, tant détestée par le narrateur, dans son souci d'apparence et son ignorance culturelle, exprimée par le fait qu'elle a fortement apprécié le spectacle d'opéra médiocre. Pourtant, le jeune homme montre une lueur de compréhension envers elle quand il se repent de l'avoir blessée dans son plaisir musical. A ce moment-là, leur rapport ressemblerait en quelque sorte à une variation, en négatif, du rapport entre mère et fils. D'ailleurs, le procédé de rejet et de ridiculisation du personnage n'empêche pas que

11 Le narrateur emprunte, pour ce sobriquet, le titre de la chanson rendue célèbre par le ténor basque Luis Mariano, étalant ainsi sa culture musicale populaire, héritée, surtout, de sa mère.

le narrateur s'identifie à elle, bien malgré lui, dans son souci esthétique de faire l'intéressant, avec son os de veau, tout aussi raté que le susnommé parfum de violettes.

Encore dans l'univers féminin –comme dans celui des hommes– les personnages réels appartenant au milieu artistique sont dépeints sous un angle positif. Ainsi apparaissent Pierrette Alarie, la chanteuse d'opéra «rayonnante et gentille» (88) et Françoise Berd, actrice en productrice décrite comme quelqu'un d'enthousiaste et de généreux.

Pour les personnages anonymes, la moquerie dénomminative est de mise comme véhicule de la parodie: Festival International de la Tâche de Rousseur, Perrete Hallery, Maureen O'Hara, Perruque, Violettes Impériales, Roméo, le Prince Charmant... le narrateur se découvre un véritable penchant pour les sobriquets, dans son infatigable regard critique et moqueur de l'entourage. Des traits physiques, des erreurs de prononciation, des modèles cinématographiques, des titres de chansons... tout est recyclable dans son imagination, pour créer et recréer de continuelles associations nominales.

En outre, toute une galerie de personnages affichent, au-delà des surnoms du narrateur, des noms évocateurs d'autres réalités que celles qu'ils représentent: Carmen, La Monroe (nous ne saurons à aucun moment qu'il s'agit d'un nom de famille réel), Véronika, Tallulah (travestis du *Tropical*) etc. Tous les personnages dans ce roman sont susceptibles de porter un sobriquet, dans un continuel jeu de masques à volonté humoristique. Tous sauf, justement, ceux qui ont une identité extérieure au récit. Sont inscrits dans cette catégorie tous les personnages référentiels, les personnalités de la vie québécoise évoquées plus haut. Mais surtout la mère du narrateur: il se permettra de la comparer dans ses poses à telle ou telle actrice, ou à un lion en cage, en attendant l'arrivée de son fils, mais jamais il ne l'appellera par un surnom: expression de respect envers celle qui, malgré les événements du roman, continue d'avoir le rapport le plus tendre et intime avec lui.

4. La musique comme moteur du voyage

Sur le lien entre les gais et l'opéra, Dominique Fernandez, dans son essai *Le Rapt de Ganymède*, cite le rapport de François Carlier, chef de la brigade des mœurs à la préfecture de police de Paris entre 1850 et 1870, pour en souligner cette affirmation: «(...) ceux en tout cas qui, fréquentant les salles d'opéra dans le monde, s'aperçoivent que le public compte un tiers de 'pédérastes'. (Premier observateur de ce lien encore mal expliqué entre musique lyrique et homosexualité; adoration de la diva comme contrepartie à l'éloignement des femmes ?)»¹² Et il constate, également: «Qu'il n'y ait aucun opéra à sujet ouvertement homosexuel est une surprise pour quiconque fréquente les salles d'opéra et remarque dans le public une proportion élevée de gays»¹³

Le rapport d'admiration de Jean-Marc envers des vedettes de l'opéra comme Pierrette

12 Fernández, 1989: 44

13 *Ibid.*

Alarie ou Victoria de Los Angeles (toutes les deux des personnes réelles) nous fait penser aux affirmations suivantes de Fernandez: «La diva, la star inaccessible sur un trône de gloire, l'idole avec laquelle ils entretiennent un rapport d'autant plus passionné qu'il est purement imaginaire, la femme d'autant plus fascinante pour eux qu'elle chante de l'autre côté de la rampe est un de leurs mythes, par lequel ils compensent la nostalgie de la femme réelle hors de leur portée.» *La nuit des princes charmants* témoigne de cette affinité, sans que le héros entretienne, tout de même, le même type de rapport aux cantatrices: «Je ne suis pas du tout porté à m'identifier aux personnages féminins plus que les autres; je suis habituellement le personnage qui chante si j'aime ce qu'il chante» (1995: 30).

Toutefois, l'opéra joue un rôle incontournable dans le récit car il y représente un double espace: espace référentiel et espace de la mise en place du drame amoureux: c'est en assistant à la représentation de *Roméo et Juliette* que Jean-Marc tombe doublement amoureux. La place de l'opéra dépasserait ainsi les frontières référentielles pour devenir un véritable prétexte à la quête homoérotique entreprise par le héros.

Du point de vue structurel, après un préambule où il s'agit de la préparation à la sortie à l'opéra, va se produire une condensation temporelle graduelle, moyennant laquelle les événements forts de l'action se succéderont dans la même soirée, dans une progressive dégradation des lieux, et un avancement dans la nuit jusqu'au dénouement final, à l'aube, dans une pension bon marché. La musique jouera un rôle de marqueur de ce rythme nomade, tout d'abord comme élément de cadrage du roman. Car le préambule et l'épilogue montrent notre héros dans la même audition d'opéra, chez lui, «écrasé dans le gros fauteuil de faux cuir», avant de partir à l'aventure, dans un cas, et après le retour, dans l'autre. Par conséquent, en utilisant des termes musicaux, *La Bohème*, fonctionnerait comme un point d'orgue, ou comme un accord de tonique qui établirait depuis le début et corroborerait à la fin, la tonalité de l'ensemble.

Le jour de la représentation de Roméo et Juliette s'opère une accélération du temps, car l'action de ce voyage aller-retour s'effectue depuis la nuit de samedi jusqu'au dimanche après-midi. Condensation des faits dans un temps restreint et fragmenté au moyen de séquences, son traitement dans le roman est largement tributaire de la temporalité théâtrale, genre de prédilection de l'écrivain. Le samedi des faits donc, est présenté en opposant l'enthousiasme du narrateur à la riche description des épouvantables conditions météorologiques qu'il aura à affronter:

Le grand jour arriva enfin, comme on dit dans les contes de fées.

La pluie verglaçante avait persisté toute la semaine, les trottoirs luisaient comme des patinoires, les arbres s'étaient couverts d'un corset de glace très beau mais très dangereux –en fondant, elle explosait en pluie piquante qui n'était pas sans rappeler la grêle, des branches, cassées net, jonchaient les rues et même quelques troncs d'arbres–, les rues elles-mêmes, mélange d'eau froide et de glace, se retrouvaient presque impraticables, enfin bref, il fallait avoir vraiment envie d'entendre Roméo et Juliette pour sortir ce soir-là... Et j'en avais vraiment envie! (*ibid.*, 48).

Le théâtre *Her Majesty's*, référence réelle, est l'espace de la déception musicale, mais aussi de la découverte du prince charmant chez le personnage du figurant. Première scène de l'itinérance en pente de notre héros vers le sous-monde noctambule montréalais. Voyage descendant qui pourrait être schématisé de la sorte, moyennant les changements musicaux graduels que chaque nouvel espace entraîne dans la narration, jusqu'au silence jubilatoire de la scène sexuelle:

- Théâtre Her Majesty's: OPÉRA; décor scénique en vert et bleu (hall, extérieur)
- Rues Guy et Sherbrooke
- Autobus
- Rue Clark
- Café *El Cortijo*: CHANSONS A PAROLES
- Rue Clark
- Théâtre, L'Egrégore, encore à construire (dans la même rue)
- Voiture d'André Page
- Bar *Les quatre coins du monde*: MUSIQUE «SIROPEUSE»¹⁴
- Rue anonyme
- Le *Tropical*: MUSIQUE DE DANSE, SLOW (échec du chanteur à paroles): cette boîte de nuit est annoncée sous le signe du péché, comme un pandémonium¹⁵, avec toutes les associations qui en découlent sur la situation spatiale de l'enfer, dans les profondeurs (même s'il faut monter pour accéder aux locaux).
- A PARTIR DE CE MOMENT-LA IL N'Y AURA PLUS DE MUSIQUE.
- Taxi: «au cadran de la voiture il était quatre heures sept» (p. 195)
- Café *El Cortijo*
- *Le Saint-Louis Tourist Room*; hall et chambre 22: même décor en vert et bleu que la scène de l'opéra mais différence fondamentale: SILENCE DES ÉBATS AMOUREUX.

Ce moment culminant de l'aventure, dont l'indice temporel «le soleil levant» est le signe réjouissant, représente le déni du propos exalté exprimé au début par le narrateur: «Quand j'aimerai, j'aimerai en chantant» (21). Car, en établissant un parallélisme entre les scènes romantiques de Roméo et Juliette, il arrive à la conclusion suivante: «La vraie nuit de noces de Roméo et Juliette, quels qu'en soient les partenaires, n'avait pas besoin d'être mise en musique. Pas une seule fois je n'avais pensé à chanter en aimant» (216) Démythification de l'amour véhiculée entre autres, par la désuétude du décor dont le couvre-pied usé du lit représenterait la synthèse, cette réfutation de l'idéalisme musical qui préside le début du roman représente l'acceptation de la réalité de la part du héros, l'expression de sa nouvelle maturité. Or celle-ci redeviendra fragilité infantile le lendemain, dimanche →«jour du Seigneur», soit dit en passant– où il devra faire face à la culpabilité et à sa mère:

...C'était le dilemme dans lequel je me trouvais en cet après-midi de janvier neigeasseux (...). En attendant, maman était clouée à sa chaise berçante dans le coin de la salle à

14 C'est le narrateur qui la définit comme telle, p.133.

15 A l'arrivée au bar, p. 160, c'est Carmen qui le présente de la sorte.

manger –l'avait-elle seulement quittée depuis mon départ, la veille au soir, juste après le souper?– (*ibid.*, 233).

5. Conclusion

L'homosexualité est le grand sujet de ce roman ouvertement gay, dans son contenu et dans sa forme. Le questionnement autour de cette thématique hantera tout le récit, depuis les doutes liminaires du narrateur sur comment accomplir son désir en dépit de l'entourage, jusqu'à l'occultation finale à sa mère des aventures qu'il vient de vivre. C'est dans ce sens que sa charge parodique devrait être interprétée.

Car la surcharge référentielle présente dans *La nuit des princes charmants* n'empêche pas que le roman reste, à la fin, inscrit dans le non-dit. Pour compenser ce silence, le texte est construit comme l'expression d'une trompeuse dualité multipliable à l'infini: mascarade et mensonge, apparence et illusion, carnaval et théâtre... tel est le paysage incertain et nébuleux que notre héros a dû parcourir pour s'initier à l'âge adulte. Le prix qu'il a eu à payer: son innocence. La force initiatrice: l'opéra. Les armes dont il disposait: son désir d'abord et son sens de l'humour ensuite. Car c'est bien l'humour qui le fera s'en sortir sans dégâts, ou presque: «Ça faisait du bien de rire au milieu de ce maelstrom de couraillage, de chassé-croisé, de fausses pistes, d'espoirs brisés et de demi-déceptions [...]» (191).

Force libératrice par excellence, pour Tremblay, l'humour est la seule panacée, tout comme l'art, pour échapper à la médiocrité et à la cruelle précarité de l'existence. Dans un clin d'œil autobiographique, le narrateur se projette dans l'avenir (par rapport au moment de la narration) pour se situer, dans l'actualité de l'écriture, comme héraut de la moquerie: «Je choisis à ce moment-là le cynisme et la dérision comme les deux pôles de mon existence, mais je ne les développai vraiment que beaucoup plus tard parce qu'ils ne viennent qu'avec l'expérience.» (155) Réflexion qui laisse supposer la double perte de virginité du héros: en termes de sexualité et en termes de maturité, du fait de son nouveau regard insolent, moqueur, envers le monde. La candeur n'y est plus, le prince charmant des origines était faux et l'aventurier est prêt à recommencer dès le lendemain. Aussi le roman constitue-t-il, dans son ensemble, une reprise parodique du récit traditionnel, où l'imagerie féerique –personnages, lieux et événements classiques– est mise à l'envers dans un contexte urbain, nocturne et marginal, étayée par la présence indéniable de la musique et de l'humour.

Références bibliographiques

- FERNÁNDEZ, Dominique. 1989. *Le rapt de Ganymède*. Paris, Grasset & Fasquelle.
LAFFONT-BONPIANI. 1999. *Dictionnaire des personnages*. Paris, Robert Laffont.
LOURCELLES, Jacques. 1992. *Dictionnaire du cinéma. Les films*. Paris, Robert Laffont.
PHILIBERT, Myriam. 1998. *Dictionnaire des Mythologies*. Paris, Maxi-Livres-Profrance.

- PICCIONE, Marie-Lyne. 1999. *Michel Tremblay, l'enfant multiple*. Talence, Presses Universitaires de Bordeaux.
- ROSENTHAL, Harold et WARRACK, John (édition française Mancini, Ronald et Rouveroux, Jean-Jacques). 1995. *Guide de l'opéra*. Paris, Fayard.
- TREMBLAY, Michel. 1995. *La Nuit des princes charmants*. Montréal-Paris, Leméac/Actes Sud.
- TREMBLAY, Michel. 1990. *Les vues animées*. Montréal, Leméac; 1999. Arles, Actes Sud.
- WHITE, Edmund, 1999. «Les Plaisirs de la littérature gaie» in Salducci, Pierre (sous la direction de). *Écrire gai*, Montréal, Alain Stanké, 47-63.