



VNIVERSITAT
DE VALÈNCIA

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
FACULTAT DE FILOLOGIA

*PROGRAMA DE DOCTORADO: 160D TIPOS DE DISCURSO EN
LENGUA Y LITERATURA FRANCESA E ITALIANA*

DE L'HOMOSEXUEL AU QUEER : ART ET DIFFÉRENCE DANS L'ŒUVRE DE MICHEL TREMBLAY

TESIS DOCTORAL

PRESENTADA POR:

ESTHER GABIOLA ARRIZUBIETA

DIRIGIDA POR:

DRA. ANA MONLEÓN DOMÍNGUEZ

Valencia, 2015

REMERCIEMENTS

Cette thèse est le fruit d'un long cheminement qui n'aurait pas été possible sans l'aide d'un grand nombre de personnes que je voudrais remercier vivement.

Tout d'abord, je tiens à remercier Inma Linares, de l'Universitat de València, grâce à laquelle je me suis lancée dans cette aventure et qui m'a soutenue dès le début. Moltes gracies, Inma.

Je remercie le docteur Ali Cherry, qui a partagé les premières années de recherche avec moi et qui m'a toujours encouragée dans les moments difficiles à Besançon. Shoukran ktir, habitixu.

Thanks a lot, dear John Breen, véritable chef de cuisine internationale, exception américaine, pour ta généreuse disponibilité et ton fantastique humour irlandais. Grâce à tes plats cosmopolites et délicieux, j'ai pu me concentrer sur mon travail en toute tranquillité et en bonne santé pendant toutes ces années à Bilbao.

Todá Rabá à Jacob Stettin de son soutien logistique. Ayant grandi au même Plateau Mont-Royal que Michel Tremblay, il m'a fourni non seulement des livres dont j'avais besoin et qui étaient difficiles à trouver mais, qui plus est, avec son immense culture, il m'a proposé des pistes intéressantes de recherche ainsi que toutes sortes de facilités pour connaître son pays.

Eskerrik asko Eneko Etxeberria, pour tes corrections et pour ton encouragement enthousiaste à l'heure d'attaquer la dernière ligne droite de ce marathon. Geurea da bidea!

Merci biziki Itxaro Borda, notre poétesse eusko-internationale à l'âme queer et transfrontalière, pour m'avoir gentiment poussée au moment de me lancer dans cette thèse et m'aider à prendre des risques de toutes sortes. La force et la qualité de ton art, ta lutte personnelle, ta curiosité insatiable et ton humanité énergique et chaleureuse ont été et sont toujours une source d'inspiration et de réconfort gu guztiontzat.

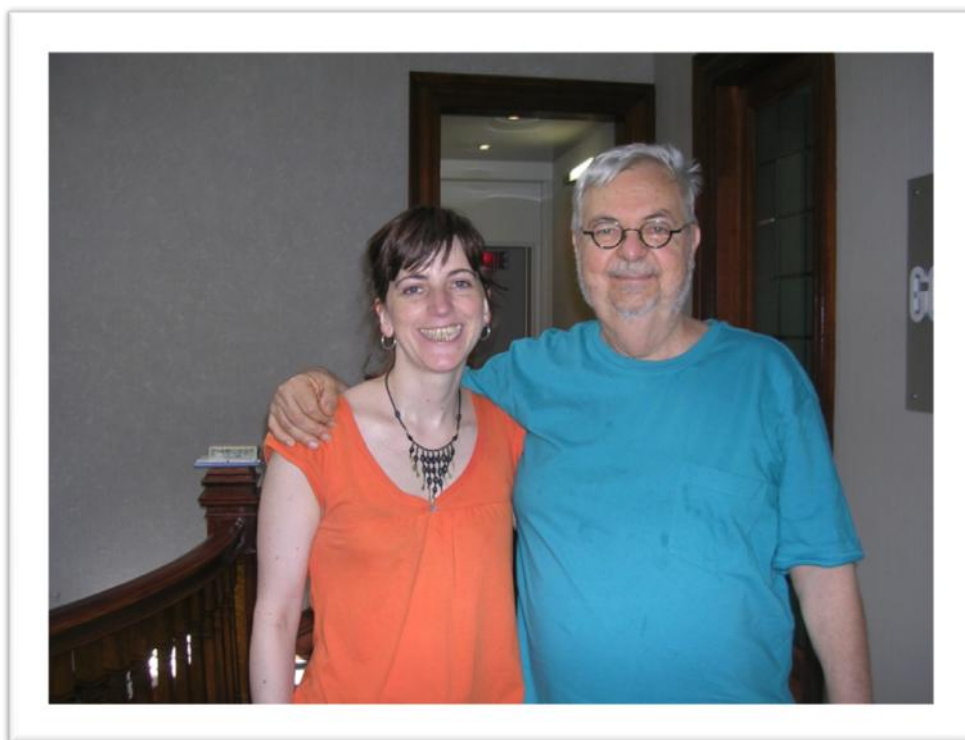
Je tiens à remercier tout particulièrement Marie-Lyne Piccione, professeur émérite de l'Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3, qui, de façon absolument dévouée, s'est donné la tâche de corriger la rédaction de cette thèse. L'intelligence de vos critiques, votre efficacité, la passion pour transmettre votre profonde connaissance de la littérature québécoise en général et de l'œuvre de Michel Tremblay en particulier m'ont profondément touchée. À la lumière de votre travail de toute une vie consacrée à l'étude et à l'enseignement, j'ai pu m'orienter d'une manière plus assurée dans les sentiers pas toujours faciles de cette recherche.

Je remercie profondément ma directrice Ana Monléon Domínguez, professeur titulaire et secrétaire du Département de Philologie Française et Italienne de L'Universitat de València. Tu m'as assistée généreusement avec ton savoir et ta patience infinie, guidant mes recherches hésitantes avec l'ampleur et l'actualité de tes compétences. Malgré la distance, tu as su corriger les fruits de mes recherches avec

justesse, et, en même temps, tu as fait preuve d'une énorme souplesse en laissant un grand espace pour ma propre expression. Merci pour m'avoir dirigée d'une façon si délicate, avec, à la fois, une si grande pertinence et autant d'espace pour ma liberté interprétative. Muchas gracias a ti, Ana.

Je remercie, également, sans les nommer, tous ceux et toutes celles qui, d'une façon ou d'une autre, m'ont accompagnée dans cette aventure et qui ont dû souffrir à des degrés divers des aléas de cette entreprise : mes amies, mes amis, mes collègues – professeurs et autres – mes élèves, ma sœur, mon beau-frère, mes neveux, ma famille. Mila esker denoi.

Enfin, je tiens à signaler que cette thèse n'aurait pas été possible sans le soutien de mes parents, qui m'ont offert le plus rassurant des cadres pour mener à bien sa rédaction Je leur en suis infiniment reconnaissante. Ama ta aitxa, eskerrik asko zeueri, bihotz-bihotzez.



J'ai eu l'immense chance de clôturer toutes ces années de travail en rencontrant l'artiste qui les a inspirées. Merci Michel Tremblay pour votre aimable disponibilité, vos conseils et vos cadeaux. Cette photo témoigne de ce moment d'émotion, au siège de l'agence Goodwin, à Montréal, le 8 août 2014.¹

¹ Un grand merci à Dominique Poirier pour sa photo et sa gentillesse.

Ezberdin izateagatik sufritzen duten horientzat guztientzat.
À tou** ce** dont la différence est source de souffrance.²

² Concernant la dédicace et pour faire honneur à la thématique de cette thèse, nous tenons à signaler que si nous avons eu de véritables difficultés à exprimer les deux genres de la langue française d'une façon simultanée, la tâche a été beaucoup plus simple en langue basque, puisqu'il n'y a pas de marque de genre en euskara (sauf dans le cas désuet du tutoiement).

*Quand nous chanterons
Le temps des surprises,
Et gai labyrinthe
Et Sabbat moqueur
Vibreront en fêtes.
Les peuples auront
La victoire en tête
Et les amoureux
Des lits dans les fleurs...*

Michel Butor
Paraphrase de la chanson « *Le temps des cerises* »³

³ Publiée sur *Collages. Revue d'Esthétique*, 1978, citée par GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 48.

SOMMAIRE

SOMMAIRE	6
RESUMEN EN CASTELLANO	22
INTRODUCTION	40
MICHEL TREMBLAY : PRESENTATION	49
- DE L'ASSOMPTION DE SOI À L'EXPRESSION DE L'UNIVERSEL.....	51
PREMIÈRE PARTIE : DISCOURS DE LA MINORITÉ	53
NOTION D'IDENTITÉ SEXUELLE : PANORAMA DES DERNIERS COURANTS THÉORIQUES	55
1. UN PEU D'HISTOIRE	55
1.1. XIX ^e et XX ^e : L'obscurité du placard	56
1.2. Stonewall : le début d'une lutte en dehors du placard	60
1.3. Réveil militant autour des sexualités	60
2. LES QUEER STUDIES : LE QUESTIONNEMENT SUR LES GENRES, LES SEXUALITÉS ET LES IDENTITÉS	62
2.1. Origines de la théorie	63
2.2. Monique Wittig, la « prédécesseuse »	64
2.3. Butler et la performance de genre : l'héritage de Foucault	66
2.3.1. Le travestissement : mise en pratique de la performance	67
2.3.2. Réglage théorique autour de la performance et de la performativité	68
2.4. Eve Kosofsky Sedgwick : de l'épistémologie du placard à la matrice <i>queer</i>	69
2.5. Marie-Hélène Bourcier : <i>queer</i> made in France	70
2.6. Divisions et critiques au sein de la communauté <i>queer</i>	71
2.6.1. Leo Bersani : mise en garde contre l'auto-effacement	71
2.6.1.1. Homoïté et trahison	72
2.7. L'art, espace <i>queer</i> par excellence	74
2.7.1. Patrick Cardon et la multiplication des étiquettes	75

2.8. De la confrontation à l'ancrage social	75
LANGUE ET IDENTITÉ : DE LA MARGE COMME MILIEU	78
1. LE JOUAL : DE « SANS ALLURE » À LA DIGNE, LA VOIX DE L’AFFIRMATION DE SOI	80
1.1. Une question d’attirance	81
1.1.1. Admiration passive	81
1.1.2. Admiration active	81
1.2. Une langue métissée	82
1.2.1. Un peuple métissé qui se pose des questions	82
1.3. Une langue inférieure : complexes culturels par rapport à la France	83
1.3.1. L’incompréhension	83
1.4. La langue comme signature de classe	83
1.5. D’autres représentants détestables de la norme	86
1.5.1. Le français de France : Valentin Dumas ou l’oppression par la langue	87
1.5.1.1. Un rite cathartique : couper la langue à l’opresseur	88
1.5.2. Travestissement linguistique ou comment devenir plus français qu’un français	89
1.5.3. Quand les Américains parlent français	90
1.5.4. Du travestissement à la picaresque : quand les Américains font comme s’ils parlaient français	90
2. LA LANGUE COMME SUJET DE CONVERSATION	91
2.1. Recherche de correction	92
2.1.1. La professionnalité en jeu	92
2.1.2. La correction en contexte familial : de <i>toé</i> à <i>toi</i>	93
2.1.3. De la correction linguistique comme profession	93
2.1.4. Malgré tout, le français de France comme référence	94

2.1.5. La correction du côté des incorrects. Un essai de subvertir la langue	95
2.1.6. Quand les Américains posent des questions inopportunes	96
2.2. L'amour des mots	96
2.2.1. Un amour transmis de mère en fils	96
2.2.2. Tooth-Pick, le voleur de mots : ou comment devenir <i>trans-langue</i>	98
2.2.3. L'argot	99
2.2.4. Une revendication de <i>transgenderisation</i> des mots	99
2.3. Un univers parlant qui hésite...	100
2.3.1. ... et qui en rie	100
2.3.2. Le dictionnaire comme besoin	102
2.4. Un discours de la vulgarité	102
2.4.1. Du parler fort à la scatologie	103
2.4.2. Le tutoiement et le vouvoiement : Maria ; entre l'acceptation et l'hypercorrection	104
2.4.3. Les jurons	105
2.4.3.1. Mourir à cause de la langue : Un besoin impératif de transgression des codes ou le ratage dans le refoulement	105
2.4.3.2. Le juron comme expression d'impuissance	107
2.4.3.3. Le juron comme expression de puissance ou comment un mot insignifiant peut devenir une arme	107
2.5. Accents des différents français	109
2.5.1. « La minorité est toujours l'autre » : la subjectivité de l'accent	109
2.5.1.1. L'ignorance naïve	109
2.5.1.2. Le réveil de l'ignorance : quand c'est nous qui parlons « bizarre »	110

2.5.1.3.	Le non-travestissement de l'accent : L'assomption de sa différence .	111
2.5.1.4.	Un Québécois à Paris ou comment s'auto-dénigrer en parlant....	111
2.5.2.	Discrimination par l'accent	113
2.5.3.	Intégration par l'accent : quand les préjugés tombent en ouvrant la bouche	114
2.5.4.	Le travestissement de l'accent : je <i>veut</i> être un autre	115
2.5.5.	Assomption de l'accent	116
2.5.6.	La beauté des accents venus d'ailleurs	117
2.6.	Une langue menacée	118
2.6.1.	Quand la survie est difficile : les francophones en province anglophone	119
2.6.1.1.	Le long chemin des créateurs en langue minoritaire	119
2.6.2.	La francophonie comme refuge	120
2.6.3.	Le cœur comme refuge : deux être solitaires et leur soutien dans la marge	121
3.	L'ANGLAIS	122
3.1.	La langue de l'autre	122
3.1.1.	Un outil de censure	123
3.2.	Quand l'autre est dans la famille	123
3.3.	Quand l'autre est dans la ville	126
3.3.1.	Un cas particulier : deux royaumes qui se retrouvent au lit	127
3.4.	Quand l'autre est dans le pays	129
3.4.1.	Des villes de l'autre	130
3.4.2.	Quand on est dans le pays de l'autre	130
3.4.2.1.	Des Québécois détestables : <i>Los Tabarnacos</i>	130
3.5.	Inégalités sociales entre les locuteurs des deux langues	132

3.5.1. Inégalités culturelles	133
3.5.1.1. Les méchants sont toujours les autres : diables et extraterrestres	133
3.6. Réactions face à l'anglais	134
3.6.1. Du glamour de l'anglais dans le showbiz	135
3.6.1.1. La langue du glamour est la coqueluche des travestis	135
3.6.2. Anglais ou Français, les travestis ont le même langage	136
4. D'AUTRES LANGUES : DES MINORITÉS PLUS MINORITAIRES ENCORE	137
5. LE BESOIN D'AUTRES DISCOURS : L'ART POUR SE DIRE	139
DEUXIÈME PARTIE : L'ART GAY ; ARTISTES HOMOSEXUELS ET HOMOSEXUELS ARTISTES : DEUX ESSAIS DE (RE)CRÉATION À PARTIR DE LA DIFFÉRENCE	141
FRANÇOIS VILLENEUVE : LE PRIX DE LA SINCÉRITÉ	144
1. MONTÉE ET CHUTE D'UN CHANSONNIER GAY : <i>Quarante quatre-minutes, quarante-quatre secondes</i>	146
2. UN ROMAN DE FRUSTRATION : QUAND L'ART ET L'HOMOSEXUALITÉ NE PEUVENT PAS SE REJOINDRE EN PUBLIC	148
2.1. Le bourreau des cœurs « particuliers »	148
2.1.1.1. Des admirateurs gais	148
3. VANITAS VANITATIS	149
3.1. Le règne de la beauté ne dure pas : jalousie et vieillesse	149
3.2. <i>Le Mal vert</i> : L'art pour conjurer ses démons	151
3.3. ... <i>Et omnia vanitas</i> : la peur de vieillir	151
3.4. Futilité et faux semblants des rapports sans lendemain	152
3.5. Sexe comme exutoire	152
3.6. Le quai Branly ou l'exutoire collectif des chercheurs d'amour désespérés	153
3.7. Le génie inspirateur	154
3.8. Les salons de rencontres : une collectivité de <i>Mister Rights</i> à la recherche de <i>Mister Right</i>	155

4. DES AMOURS PLUS LONGUES	156
4.1. Constant : la stabilité d'une relation	156
4.2. D'autres « amours » stables : Carmen le <i>queer</i>	157
4.2.1. La peinture comme accrochage à la vie d'un être déchu	159
4.2.2. L'éternel décalage des sentiments	160
4.3. L'amitié entre hommes est virile... et l'amour ?	161
4.4. Une compassion virile ? Transgression des sentiments	161
5. MUSIQUE COMME MOYEN D'ÉLECTION POUR SORTIR DU PLACARD	162
5.1. D'autres transgressions musicales : la masturbation chantée	162
5.2. Les mots comme inspiration : Samarcande	164
6. LES MILLE ET UN VISAGES DU PLACARD	165
6.1. Une prostitution chantée	166
6.2. La maladie honteuse	166
6.2.1. Une fuite honteuse	168
6.2.2. Les demi-mots des chansons	169
6.3. Une sortie qui fait peur	169
6.4. La première assumption voilée	171
6.5. Les multiples visages de la honte	172
6.5.1. La persécution de la police	172
6.5.2. La honte familiale : du placard du foyer à la rue	173
6.5.3. De coqueluche à Fanfreluche : un mineur dans les mains des bien-pensants ou une honte bien occultée	174
7. LA SORTIE DU PLACARD	175
7.1. L'espoir de vérité individuelle... et collective	175
7.2. Un travesti salutaire	176
7.3. Le grand moment	177
7.4. Les premières réactions	177
7.5. Le coup de grâce : une sortie multiple	178
7.6. Les deuxièmes réactions du public : un questionnement direct	179
7.7. Une Cassandra muette	180
7.8. <i>Peace and love</i>	181
7.9. Le court bonheur de la sortie	181
7.9.1. Un admirateur inattendu : Jean-Marc et sa dette	182
8. LES CONSÉQUENCES DU COMING OUT	182
8.1. Le retour de la Cassandra : trop tard	182
8.1.1. Travestisme versus homosexualité : les limites de l'acceptation	183
8.2. Les réactions sociales : la chute aux enfers	185

8.3. La masculinité malgré lui : jurons, alcool et lâcheté	185
8.4. La condamnation par le silence	186
8.5. Deux destins qui se ressemblent	187
8.6. Quand le secours arrive trop tard	188
8.7. Le suicide ou la cuite : une fin ouverte	189
8.8. Un héros qui se voudrait romantique et qui le devient malgré lui	189

JEAN-MARC : LA LONGUE LUTTE POUR LA NORMALISATION

.....	192
1. LA NUIT DES PRINCES CHARMANTS OU LE PASSAGE À L'ÂGE ADULTE PAR UNE SORTIE À L'OPÉRA	193
2. <i>SORTIR</i> OU NE PAS <i>SORTIR</i> ?	195
2.1. De la répétition dans le non-dit	195
2.2. La sortie tardive	198
2.3. Il y a des sorties et des sorties : de fils en mère et de mère en fils	199
2.4. Une sortie professionnelle : est-ce une bonne idée ?	200
2.5. Le problème de la transparence	201
2.6. Jean-Marc comme soutien des <i>coming out</i>	203
3. QUAND LA FAMILLE N'A PAS TELLEMENT ÉVOLUÉ	204
3.1. Jean-Marc, entre le bouffon (Édouard) et le hargneux (François)	205
3.2. Le retournement des angoisses : des parents trop présents	205
3.3. L'aversion de la fratrie	206
3.3.1. L'opposition dans la lecture	207
4. REGARDS CRITIQUES	208
4.1. L'amour-haine des hommes (y inclus les gays)	208
4.1.1. Le travestissement d'un milieu sérieux	209
4.2. L'amour-haine des artistes	210
4.3. Encore le lourd fardeau de la tradition homophobe	211
5. UN GRAND AMOUR ET DES AMOURS MULTIPLES	212
5.1. Des rôles de (re)composition familiale	214
5.2. Un peu de sociologie sur les parents gays et lesbiens au Québec des années 80	215
5.3. Sébastien, l'enfant de la famille multiple	217
6. LE LARGE SENS DE « FAMILLE »	218
6.1. À la place des frères détestés, des sœurs adorées	218
6.1.1. Des sœurs-mères ou un détournement des archétypes	220
6.1.1.1. La <i>queerisation</i> de Noël : l'arrivée d'un <i>autre</i> enfant à une <i>autre</i> famille	221
6.1.2. Des femmes en couple	222
6.1.2.1. Un amour peint	222

6.1.3. Quand les lesbiennes deviennent détestables	223
6.2.La famille gaie	224
6.2.1. L'homosexualité masculine sous forme de cliché	225
6.2.2. Un autre cliché gay : la peur de l'âge	226
6.2.3. Cliché numéro trois : hyperactivité sexuelle	226
6.2.3.1.Sexe et <i>poppers</i>	227
7. LE DÉPIT DE L'AMOUR	228
7.1.Le leueur de soleil et le leueur de lune ou la métaphore de la lutte LGBTQ	229
8. SIDA	230
8.1.Les grands écrivains se protègent du sida et des malheurs du monde	233
9. L'ART : REFUGE, FUITE ET TRIOMPHE DE LA DIFFÉRENCE	234
9.1. L'écriture comme refuge	234
9.1.1. La fuite physique : à la recherche du refuge pour écrire (... et d'autres si affinités)	234
9.1.2. Le refuge dans les racines	236
9.2. La certitude de la médiocrité	237
9.3. L'écriture réflexive	238
9.4. L'écriture comme défoulement communicatif	239
9.5. Toujours la fuite par l'art :	240
9.5.1. L'acteur raté qui devient écrivain,	240
9.5.2. ... le réalisateur-patient qui devient acteur,	240
9.5.3. ... et le vendeur de chaussures dépassé par la réalisation de ses rêves	241
9.6.Le prix du triomphe	241
9.7.L'homosexualité salutaire	243
9.7.1. La différence : nourricière d'art	243
9.7.2. Une photographie de l'homosexualité	244

DE L'ANÉANTISSEMENT À LA TRANSCENDANCE : COMMENT DEVENIR UN <i>QUEER</i> PUBLIC ET SURVIVRE POUR LE RACONTER	246
---	-----

TROISIÈME PARTIE : DU CRAQUIAS DANS UN BANC DE MARGUERITES À LA DUCHESSE DE LANGEAIS : HISTOIRE D'UNE RÉUSSITE <i>QUEER</i>	247
--	-----

1. UN TRAVESTI EN GESTATION	248
--	-----

1.1.	PÉDÉRASTIE : LA GENÈSE D'UN MASOCHISTE JOUISSEUR OU L'AMBIVALENCE DU PERSONNAGE	248
1.2.	LA PUANTEUR D'UN SOUS-SOL D'OÙ IL FAUT SE SAUVER.....	251
1.2.1.	La mère qui <i>attend</i> et qui <i>espère</i> : un lien mère-fils particulier	252
1.2.2.	Les débuts d'une vocation artistique	254
1.3.	LE VENDEUR DE CHAUSSURES DE LA RUE FABRE	255
1.3.1.	La vengeance d'une mère questionnable	256
1.3.2.	La nécessaire et redoutée mort de la mère	259
1.3.2.1.	En attendant la grande, la petite sortie.....	261
1.3.2.2.	Un craquias dans un banc de marguerites	264
2.	NAISSANCE DE LA DUCHESSE DE LANGEAIS	266
2.1.	UN AMOUR GAY EN 1946	266
2.1.1.	La difficile compréhension de l'homosexualité	267
2.2.	DU PETIT AU GRAND TRAVESTI	268
2.3.	DU BALCON AU TRAIN : DEUX CONFESSIONS EN ÉCHO	274
2.4.	LES PRINCES CHARMANTS QUI RÉSONNENT	275
2.4.1.	Des princes et des princesse <i>queer</i>	276
2.5.	L'ÉTRANGE CORTÈGE : LE CÔTÉ FELLINIEN DE TREMBLAY	281
2.6.	TRAVESTISSEMENT ET PROSTITUTION : LA VENGEANCE DU PÈRE	285
2.6.1.	Deux morts parallèles : quand les héroïnes s'entremêlent	287
2.7.	ARRIVÉE D'UN <i>AUTRE</i> PÈRE NOËL... ..	289
2.7.1.	Honte	290
2.8.	...ET DÉPART DE <i>L'AUTRE</i> PÈRE NOËL VERS L'AILLEURS	291

2.8.1.	Les anges annonciateurs de mort	293
2.9.	ESSAIS D'APPROCHEMENT DE LA SCÈNE... PAR DERRIÈRE	295
2.9.1.	Ouvrant la voie	297
2.10.	LE POULAILLER DU PALACE, PÉPINIÈRE DE <i>DRAG QUEENS</i>	299
2.11.	L'IMPOSSIBILITÉ DE LA SCÈNE PAR DEVANT	301
2.11.1.	L'impossibilité d'être soi-même	304
2.12.	LES PREMIERS SYMPTÔMES DE LIBÉRATION	306
2.13.	DERNIÈRE VISITE À LA DÉESSE AVANT DE FAIRE LE PAS.....	307
3.	GAGNER LA SCÈNE PAR EN PAS : DÉBUTS MONDAINS DE LA DUCHESSE	310
3.1.	LA MUSIQUE COMME MOTEUR DE CHANGEMENT DES PERSONNAGES GAYS	310
3.2.	LA PEUR D'AUTRES HOMOS	311
3.2.1.	La <i>différence</i> expliquée de l'intérieur	313
3.3.	LA FUTURE DIVA EN SOLO	314
3.4.	LES COULISSES DE LA <i>DIFFÉRENCE</i>	315
3.5.	LA GRANDE SORTIE MONDAINE	316
3.5.1.	<i>Le temps des cerises</i> : le rouge de la libération et de l'amour	320
3.5.1.1.	Le premier <i>queer</i> de Montréal (au moins)	320
3.5.1.2.	Rester dans la noblesse par amour.....	322
3.5.2.	L'égo blessé d'Adrien : les coulisses du travestissement	323
3.5.2.1.	Un témoin de qualité : hommage à Denyse Filiatrault	

	ou de l'utilisation du <i>caméo</i> littéraire	324
3.5.3.	Foncer dans la mondanité tant bien que mal	326
	3.5.3.1. L'entre-deux mondes ou ce que cache le vernis	327
4.	PARFAIRE LA DUCHESSE : LE VOYAGE À PARIS	330
4.1.	MÉSAVENTURES D'UN GAY EN HAUTE MER	330
	4.1.1. La séduction du capitaine : Proust et la « scène des deux muets » en bateau	331
	4.1.2. Du jeu de rôles comme passe-temps : métier, culture et accent	333
	4.1.3. De l'incontournable division des rôles de genre même chez les riches	335
	4.1.3.1. Des leçons de <i>queerness</i> ou du manque d'importance des genres.....	335
	4.1.4. Bas les masques	337
	4.1.5. Bal masqué	337
	4.1.5.1. Performer <i>queer</i> avant la lettre	339
	4.1.5.1.1. Culpabilité	340
	4.1.5.1.2. Un art éclectique pour un artiste hétérodoxe	340
4.2.	LA CONQUÊTE RATÉE DE PARIS	341
	4.2.1. La quête-fuite d'un paria avec de l'argent	342
	4.2.2. Aux prises avec la réalité	343
	4.2.2.1. Quand la différence sert à mieux se comprendre	344
	4.2.2.2. Des désirs au-delà de la logique homo-hétéro	345
	4.2.2.3. Indignité	345
	4.2.2.3.1. Les existentialistes ou comment se sentir hors-jeu au Café de Flore	346

	4.2.2.3.2.	La dignité de ne pas se montrer ridicule	347
	4.2.2.4.	Le besoin de public	348
	4.2.2.4.1.	Pour se défrustrer	348
	4.2.2.4.2.	Pour s'expliquer à soi-même	349
	4.2.2.5.	Échec d'Édouard et triomphe de la duchesse : l'invention l'emporte.....	349
4.3.		UN RETOUR EN CACHETTE, UN AMOUR EN CACHETTE	350
5.		LE RÈGNE DE LA DUCHESSE	352
5.1.		LES MULTIPLES IDENTITÉS DU <i>SAVON MOUILLÉ</i>	352
5.2.		LA <i>QUEER</i> ET LA <i>FREAK</i> : L'EMPATHIE DANS LA MARGE.....	354
	5.2.1.	<i>Le Sélect</i> : espace de choix de tous les marginaux	356
5.3.		LE DISCOURS DE L'ÉTERNEL INADAPTÉ : LA MARGE DANS LA MARGE QUI ENCOURAGE À SAUTER AU MILIEU	356
5.4.		LA JOIE DU <i>BOUDOIR</i>	358
	5.4.1.	Des joyeux exemples de subversion dans le règne du politiquement correct	358
	5.4.2.	Un rôle de composition	360
	5.4.3.	Les effets dévastateurs de Madame Petrie	362
	5.4.4.	La Duchesse en action : l'art de la performance	362
	5.4.4.1.	L'importance des vêtements	363
5.5.		L'INDÉFINISSABLE GENRE DU TRAVESTI : QUAND L'ENFANT DE LA GROSSE FEMME S'IDENTIFIE À SON ONCLE <i>QUEER</i>	365
	5.5.1.	Transsexualité : quand les changements définitifs n'apportent forcément pas le bonheur	368
	5.5.2.	Quel genre pour les travestis ? Les soucis d'une narratrice	369
	5.5.2.1.	Comment le milieu considère les genres	370

	5.5.2.1.1.	L'ambivalence de ces êtres du régime nocturne	372
	5.5.2.1.2.	Alors, quel genre choisir pour sortir en plein jour ?.....	373
5.6.	L'IRONIE : LA <i>QUEEN</i> DE LA RHÉTORIQUE <i>QUEER</i> ARBORÉE PAR UNE DUCHESSE		374
5.7.	QUELQUES ANNOTATIONS SUR LE STYLE <i>CAMP</i> DE LA DUCHESSE		376
6.	VIEILLESSE ET MORT DE LA DUCHESSE OU COMMENT RESTER DANS LA REPRÉSENTATION JUSQU'AU DERNIER SOUFFLE		383
6.1.	LA MUSIQUE COMME ACCOMPAGNEMENT À LA MORT D'UNE ARTISTE		385
7.	LES JOIES DE LA RECRÉATION : LE PALIMPSESTE OU COMMENT UTILISER L'ART POUR CRÉER L'ART		388
7.1.	LA <i>SHÉHÉRAZADE</i> DES PAUVRES : L'ART DE RACONTER DES HISTOIRES ET DE RESTER CRÉDIBLE		393
7.2.	L'ART COMME MOTEUR DE LA RECRÉATION IDENTITAIRE		395
CONCLUSIONS			397
BIBLIOGRAPHIE			408
1.	ŒUVRE DE MICHEL TREMBLAY		409
2.	OUVRAGES SUR MICHEL TREMBLAY		417
3.	ARTICLES SUR MICHEL TREMBLAY		418
4.	OUVRAGES SUR LA QUESTION DE L'HOMOSEXUALITÉ, LES GENRES ET LES THÉORIES QUEER		419

5. ARTICLES SUR LES GENRES	421
6. OUVRAGES SUR LES ÉTUDES DE GENRE AU CANADA ET AU QUÉBEC	424
7. CRITIQUE LITTÉRAIRE	425
8. ART, IMAGINAIRE, PSYCHOLOGIE	425
9. OUVRAGES LITTÉRAIRES	425
10. OUVRAGES SUR LA LANGUE FRANÇAISE AU QUÉBEC ET AU WINNIPEG	426
11. OUVRAGES SUR L'HISTOIRE DU QUÉBEC	426
12. DICTIONNAIRES ET GUIDES	427
13. D'AUTRES SOURCES INTERNET	428
ANNEXES	430
MICHEL TREMBLAY : PRÉSENTATION	431
1. BREF REGARD SUR LE CONTEXTE SOCIO-HISTORIQUE DU QUÉBEC DU XX ^e SIÈCLE	432
- Période de croissance socio-historique	433
- La « grande noirceur »	434
- L'omniprésence de l'Église	434
- L'ère Duplessis : la noirceur	435
- La <i>Révolution tranquille</i>	436
- Les écrivains et la conscience nationale	436
2. NOUVELLES VOIES DE LA LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE	437
3. PARCOURS BIOGRAPHIQUE D'UN HOMME ENGAGÉ	439
- Discours de Michel Tremblay en faveur du Joual	440
4. TRAITS DE L'ÉCRITURE DE MICHEL TREMBLAY	447
GLOSSAIRE DE RÉFÉRENCES ARTISTIQUES	452
Romans	452
- <i>Hôtel Bristol New York, N.Y.</i>	452
- <i>L'homme qui entendait siffler une bouilloire</i>	454
- <i>Le Cahier noir</i>	456
- <i>Le Cahier rouge</i>	459
- <i>Le Cahier bleu</i>	466
- <i>Le Trou dans le mur</i>	470
- <i>La Traversée du continent</i>	475
- <i>La Traversée de la ville</i>	477
- <i>La Traversée des sentiments</i>	479

-	<i>La Grande mêlée</i>	481
Pièces de théâtre		484
-	<i>Le Passé antérieur</i>	484
-	<i>L'impératif présent</i>	484
-	<i>Fragments de mensonges inutiles</i>	485
INDEX DES NOMS		486
-	Index des personnalités réelles, institutions et collectifs	486
-	Index des personnages	489
-	Index des œuvres	493
-	Index des lieux	496
-	Index thématique et textuel	498
ARTICLES CONSULTÉS SUR INTERNET		505
-	La francophonie au Winnipeg	505
-	Historique de la situation de l'homosexualité au Québec et dans les pays occidentaux	509
-	<i>La diva de los gays</i>	511
-	<i>Diva worship and gay men</i>	514

RESUMEN
EN CASTELLANO

En su gran diversidad temática, la obra de Michel Tremblay deja al descubierto la coexistencia de una multiplicidad de marginados: francófonos en un universo donde el poder es anglófono; los quebequeses cuya pobreza y dialecto son fuente de burla; la clase obrera bajo el yugo de la patronal y de una religión católica tentacular y generadora de ignorancia y miedo; amas de casa y obreros de todas las condiciones al borde de la desesperación. Y, un poco más allá en lo marginal, amores incestuosos, prostitutas, locos y artistas de todo tipo. En la cumbre, los homosexuales y los travestis son los que más “rarezas” acumulan: la de lengua, la de clase y, por encima de todo, la provocada por su tendencia sexual.

Sorprendentemente, a menudo, si los artistas de su obra no padecen locura en grados diversos, sí que aparecen cuanto menos marcados de por vida por la *tara* de una orientación sexual condenada como el más grande de los pecados y, por ende, perseguida y vivida en la ocultación y la vergüenza. Son éstos los que hemos elegido como objeto de estudio: los artistas gais, hombres donde confluyen la inquietud artística y la diferencia sexual en los precarios aledaños de una mayoría “normal”.

La obra del escritor de Montreal – que es tanto gay como artista – por su importancia y su complejidad, ha sido objeto de numerosas tesis, libros y artículos. Por mencionar sólo los que se aproximan a nuestra temática, citemos la tesis doctoral de Marie-Béatrice Samzun, titulada *Michel Tremblay ou l'œuvre d'art libératrice?*⁴, que constituyendo una base innegable para el estudio de la presencia del arte en el universo tremblayano, no tiene en cuenta sin embargo la homosexualidad, eje de nuestra investigación. Otros estudios, como el de Ginette Pelland *Hosanna et les duchesses : étiologie de l'homosexualité masculine de Freud à Tremblay*⁵ se posicionan en una lectura puramente psicoanalítica del tema, sin tener en cuenta las variables artísticas que pueden jugar un papel nada desdeñable. La tesis doctoral de Mathilde Dargnat, *L'oral comme fiction. Stylistique de l'oralité populaire dans le théâtre de Michel Tremblay*

⁴ SAMZUN, Marie-Béatrice, *Michel Tremblay ou l'œuvre d'art libératrice?* Tesis de l'Université Michel de Montaigne, Bordeaux III, bajo dir. de Marie-Lyne Piccione, 1998.

⁵ PELLAND, Ginette, *Hosanna et les Duchesses. Etiologie de l'homosexualité masculine de Freud à Michel Tremblay*, Québec, Editions de la Pleine Lune, 1994.

(1968-1998)⁶ se nos presenta desde un punto de vista lingüístico, tal como lo hace el ensayo *Langagement* de Lise Gauvin sobre la colectividad de los escritores del Quebec en su relación con la lengua⁷. Estos trabajos han representado para nosotros una valiosa ayuda a la hora de analizar las relaciones entre las comunidades lingüísticas presentes en la obra de Tremblay.

Otros autores han estudiado el travestismo tremblayano como metáfora de la situación política del Québec, tal y como muestra Yves Jubinville en su artículo sobre el travesti Hosanna, « *Claude Inc. Essai socio-économique sur le travestissement* »⁸. O el de Domingo Pujante « *Théâtre, revendication et identité(s) au Québec. La Duchesse de Langeais et Hosanna de Michel Tremblay* »⁹, que se acerca más a nuestra perspectiva, ya que tiene en cuenta las convulsiones identitarias de todo género resumidas en la figura del travesti. Sin embargo, reconociendo la rica aportación de estos análisis, establecemos una diferencia significativa de puntos de vista porque en el caso del último artículo no toma en cuenta las relaciones que los personajes establecen con la creación artística, que hemos tratado de estudiar.

Por otra parte, a pesar de la profusión con la que han emergido últimamente las teorías sobre género e identidades sexuales, la noción misma de estas identidades y su visibilidad literaria sigue siendo un tema controvertido incluso en el terreno de los teóricos de estas producciones. En este sentido, lanzamos unos interrogantes que trataremos de responder, susceptibles de ser interpretados como otros tantos objetivos de esta tesis:

- ¿Qué es un texto gay; es esta categorización pertinente?

⁶ DARGNAT, Mathilde, *L'oral comme fiction. Stylistique de l'oralité populaire dans le théâtre de Michel Tremblay (1968-1998)*, tesis doctoral en ciencias del lenguaje y Ph. D. de estudios franceses, cotutela de la Université de Provence (F) y la Université de Montréal (Qc), bajo la direction de M.-C. Hazaël-Massieux y de L. Gauvin, diciembre 2006.

Fuente : http://mathilde.dargnat.free.fr/index_fichiers/pageaccueilthese.html

⁷ GAUVIN, Lise, *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, éditions Boréal, 2000.

⁸ JUBINVILLE, Yves, « *Hosanna : Claude Inc. Essai socio-économique sur le travestissement* », in DAVID, Gilbert et LAVOIE, Pierre (dir.), *Le monde de Michel Tremblay. Tome I, Théâtre*, Saint-Laurent (Québec), Éd. Lansman, 1993,2003 (réed.), p. 107-120

⁹ PUJANTE, Domingo, « *Théâtre, revendication et identité(s) au Québec. La Duchesse de Langeais et Hosanna de Michel Tremblay* » in *Anales de Filología Francesa*, Universidad de Murcia, núm. 21, 2013, p. 297-320.

- ¿Pueden las obras del autor que hemos elegido como corpus de estudio ser catalogadas en esta categoría?
- ¿En qué sentido están homosexualidad y arte unidas en la obra de Tremblay?
- ¿Hay en la obra tremblayana distintas maneras y grados de mostrar esta dinámica entre homosexualidad y arte?

Partimos de la hipótesis de que la identidad gay de estos hombres artistas que vamos a estudiar no es en ningún modo aleatoria en su elección del arte como vía de liberación expresiva. En este camino, hemos privilegiado a los artistas gays tremblayanos por el hecho de que representan una precariedad de referencias, de modelos *parecidos* sobre los que apoyarse, precariedad a la que han sido tradicionalmente condenados los seres con vocación sexual *diferente* desde su infancia.

En lo que respecta al corpus analizado, y ante una obra laberíntica donde los personajes y los relatos se cruzan en múltiples expresiones literarias (obras de teatro, novelas, guiones de películas, libretos de ópera...), hemos extraído nuestro material de las novelas, pero asimismo de las obras de teatro en las que aparecen personajes y temáticas testimoniales de esa diferencia que nos atañe.

Metodológicamente, podríamos definirnos como bastante *queer*, en sus acepciones de raro o de difícilmente identificable, ya que son las teorías epónimas las que nos sirven de apoyo conceptual la mayor parte del tiempo. Sin embargo, por su pertinencia como herramientas enriquecedoras de pistas interpretativas, también hemos recurrido a autores como los anteriormente mencionados especialistas de la obra tremblayana así como a otros mucho más alejados como Gérard Genette y su estudio del hipertexto que es *Palimpsestes* y Gilbert Durand con su obra *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, para el análisis simbólico del travestí como entidad del régimen nocturno. Por otra parte, el ensayo *Le style Camp*, de Susan Sontag nos ha sido de una gran utilidad a la hora de analizar la representatividad del exceso en la figura del travesti. En resumen, nuestra orientación metodológica, es, en su heterogeneidad, tan ciertamente *queer* como el corpus que pretendemos analizar.

Estructuralmente, hemos partido de un análisis más centrado en la teoría, para abocarnos gradualmente a la tarea interpretativa. Así comenzamos con una breve

síntesis del peso de Michel Tremblay en el contexto de la literatura quebequesa contemporánea, así como del panorama teórico en torno a los géneros y a sus expresiones literarias, constituyendo este último punto el motor del análisis ulterior. Los cuatro capítulos siguientes se centran en la obra tremblayana: el primero insiste en la diferencia minoritaria como característica general de los personajes (aún antes de tomar en cuenta su condición y orientación sexual); apoyándonos para ello en la problemática de la lengua, omnipresente en la obra. Viene a continuación un análisis de tres maneras de ser gay y artista, partiendo de una experiencia de fracaso para terminar en la pura transcendencia en la creatividad. Es decir, de la marginalidad autodestructiva del cantante François Villeneuve a la alegre y enriquecedora asunción en la marginalidad del travestí la Duchesse de Langeais, y en una posición entremedia, el escritor de éxito: Jean-Marc.

Por sus diferencias temporales y sociales, hay una evolución en las representaciones de la homosexualidad hasta su inserción en lo que actualmente se considera como *queer* o *alosexual*, como el término inglés ha sido traducido, justamente, en el Quebec. Relacionándolo con el concepto de *performance* de género, tal como lo formuló la filósofa Judith Butler, en el origen de las teorías *queer*, el travesti es el paradigma de la *queeridad*. Por ello, y partiendo de las conclusiones de investigaciones anteriores como la de Marie-Lyne Piccione, hemos antepuesto la figura del único personaje tremblayano que llega al triunfo liberador, y ello a través de la aplicación de la creatividad en la performance de género: Édouard-la Duchesse de Langeais. Por esta razón, la parte que le atañe es con diferencia la más larga y desarrollada.

Hemos repartido cinco capítulos en tres partes precedidas de un sucinto preámbulo:

- Como escueto **prolegómeno** al cuerpo de la tesis, avanzamos una **breve síntesis del perfil y de la importancia del escritor** en el panorama literario de su país y de su época. Habiendo sido objeto de numerosas investigaciones, no hemos creído pertinente el extendernos en este punto, dejando a disposición de los lectores interesados, en los anexos, un desarrollo más profundo sobre su figura, el contexto socio-histórico en el que

vive y crea, así como las características y repercusión de su obra a un nivel general.

1- Discursos de la minoría. En este capítulo, partimos de la coexistencia de múltiples luchas de identidades en la obra del escritor. Colectivos minoritarios desde varios puntos de vista, sexual o lingüístico, estas marginalidades plurales conviven en sus pugnas desiguales por encontrar su espacio en una continua precariedad identitaria.

- **Noción de identidad sexual: panorama de las últimas corrientes teóricas:** intentamos profundizar en las teorías en torno a la cultura gay y lesbiana, desde Foucault hasta la actualidad, aplicándolas brevemente a los personajes y problemáticas presentes en la obra de Tremblay. Primero, revisamos sucintamente la historia de la homosexualidad y los orígenes del término homosexual, hasta la llegada de la militancia LGBTIQ post-Stonewall y los nuevos cuestionamientos sobre los géneros, que han dado pie a las teorías *queer* en vigor estos últimos años. A continuación, estudiamos las figuras eminentes de este pensamiento, desde sus orígenes americanos bajo el liderazgo de Judith Butler hasta las teóricas del panorama francés, con Marie-Hélène Bourcier como una de las más actuales, sin olvidarnos de las aportaciones fundamentales de Eve Kosofsky Sedgwick y Monique Wittig y las críticas de Léo Bersani, entre otros. Cerramos este subapartado con una primera mirada a la potencialidad artística de estas teorías, como preconizan Bersani y Cardon, aplicada en este caso a los personajes y temáticas tremblayanos.
- **Lengua e identidad: la periferia como centro.** Vemos cómo lo marginal ya está inscrito en el vínculo de los personajes tremblayanos con su lengua, puesto que saca a relucir varios tipos de relaciones de poder y, por lo tanto, de desigualdad: inferioridad de cultura en relación con Francia inicialmente y con los Estados Unidos más tarde; inferioridad de clase, entre el dialecto *joual* de los quebequeses pobres y la imitación de la corrección francesa de los francófonos pudientes; inferioridad de poder político en relación con la identidad canadiense

etc. Así mismo, la problemática de la lengua entraña el cuestionamiento de la convivencia de múltiples diferencias que se entremezclan en una misma ciudad, en un mismo país, incluso entre los hablantes de la misma lengua. En resumen, los personajes de Tremblay son, partiendo sólo de su expresión lingüística, claros ejemplos de precariedad identitaria. Para esta parte y en razón de la enorme presencia de este tema en la obra del escritor, hemos utilizado un número muy elevado de obras, amalgamando las narrativas con las dramáticas, por lo que no estimamos pertinente citarlas en esta ocasión.

2- Homosexuales artistas y artistas homosexuales: dos intentos de (re)creación a partir de la diferencia. Aquí insistimos en dos tentativas de vivir la homosexualidad conjuntamente con la creatividad artística.

- **François Villeneuve: el precio de la sinceridad.** A través de dos novelas, *La Nuit des princes charmants* y *Quarante-quatre minutes quarante quatre secondes*, recorreremos la carrera fulgurante de este cantante, a principios de los sesenta. Estudiamos las implicaciones de su salida musical del armario, prematura y desastrosa, y que hará que su relato inscriba la homosexualidad como vehículo de lo trágico, ligándolo igualmente a la imagen romántica del artista como héroe maldito.

- **Jean-Marc: la larga lucha por la normalización.** Este escritor gay no tendrá que soportar el sufrimiento del personaje anterior, con el que, por otra parte, se codea varias veces. Identificado como el hijo de la Gorda de las *Chroniques du Plateau-Mont-Royal* y alter-ego de Michel Tremblay, el recorrido de Jean-Marc es, desde su iniciación homoerótica en *La Nuit des princes charmants*, el de un artista gay coronado por el éxito, tras varias desventuras románticas y profesionales. Las obras donde aparece y que hemos utilizado para este capítulo son mayoritariamente novelas: *Le Cœur découvert*, *Le Cœur éclaté* y *Hôtel Bristol New York, N.Y.*, aunque hemos analizado

igualmente las obras de teatro *Les Anciennes Odeurs*, *La Maison suspendue* et *Fragments de mensonges inutiles*.

Si el valor literario de la mayoría de las novelas – en particular las dos *Cœurs* y *Hôtel Bristol* – ha sido criticado negativamente, los valoramos sobre todo por su valor sociológico, como proveedores de una evaluación sobre la cuestión de la homosexualidad masculina así como, en menor medida, del sida como la gran lacra sufrida por esta comunidad.

3- Del cardo en un campo de margaritas a la *Duchesse de Langeais* : una historia de éxito *queer*. El tercer artista gay es Édouard, tío del hijo de la Gorda, que consigue recrearse en un papel ficticio del que todo aleja, en un principio. De entre todos los personajes de Michel Tremblay es el que llega, gracias a su auto-recreación, a realizarse plenamente como gay y como artista de la performance. Por su travestismo exitoso, representa al ser *queer* en todas sus posibilidades de plasticidad identitaria y creativa. Por ello le dedicamos la parte más amplia de nuestra tesis.

A través de tres novelas de las *Chroniques*: *La Grosse Femme d'à côté est enceinte*, *La Duchesse et le roturier* y *Des Nouvelles d'Édouard*, las tres novelas del ciclo de los *Cahiers de Céline* y las obras de teatro *La Duchesse de Langeais*, *Le Passé antérieur* y *La Maison suspendue*, asistimos a la gestación, nacimiento y muerte de la Duchesse de Langeais que habrá reinado en la *Main*, el barrio de la prostitución de Montréal, durante treinta largos años, de 1946 a 1976, fecha de su asesinato. Es más, la Duchesse es la precursora de todas las *drag queen*¹⁰ que seguirán la vía de la performance abierta por él-ella.

En menor medida, para esta parte hemos recurrido a otras obras: las comedias musicales *Les Héros de mon enfance* y *Demain matin Montréal m'attend*, la obra de teatro *Hosanna*, las novelas *Le Trou dans le mur*, *La Traversée du continent*, *La Grande mêlée*, *Le Cœur découvert* y *Le Premier Quartier de la lune*. Todo ello con el objetivo de ensamblar los numerosos ecos

¹⁰ Terminología traducible como “reinas vestidas como chicas” (“dressed as girls”) o “reinas del vestir femenino”.

que resuenan en una obra, considerada por una de sus más eminentes especialistas, Marie-Lyne Picionne, “proteiforme y unificada a la vez”¹¹

Desde que Marcel Proust colocara la primera piedra de esta escritura de la *diferencia* con su *Sodome et Gomorrhe* en el ciclo *La Recherche du temps perdu*, la cuestión de la existencia de un género literario gay o lésbico u homosexual o alosexual, altersexual o *queer* – por utilizar los términos más actuales, aún con matices distintos –, ha sido replanteada y reformulada hasta el punto en que numerosos autores gays y lesbianas se cuestionan incluso hoy en día la pertinencia de esta temática.

Citemos un caso próximo de escritura gay: Iñigo Lamarca, el *Ararteko* o defensor del pueblo del País Vasco, que publicó en 1999 un relato autobiográfico contando su recorrido de niño, adolescente y adulto homosexual: *Gay nauzu*.¹² Por su importancia social, por su militancia histórica en los movimientos LGBTIQ y por el contenido de su obra, nos sorprende bastante su prudencia a la hora de confirmar la existencia de una literatura gay. Aunque atribuya un gran valor a la unión de las luchas de su colectivo y las leyes e intereses del mercado en la creación de una literatura y un cine con temática LGBTIQ.¹³

Otro escritor de la homosexualidad, el francés Jean-Paul Tapie, ante la pregunta de qué es lo que permite caracterizar una novela como homosexual, anteponía el acuerdo explícito del autor como condición indispensable: “¿Qué permite calificar una novela como homosexual? La primera respuesta es el hecho de que el mismo autor lo admita. Numerosos autores rechazan de lleno calificar así sus novelas. Si bien una novela escrita por un homosexual, contando las aventuras de un homosexual y leída

¹¹ PICCIONE, Marie-Lyne, *Michel Tremblay, l'enfant multiple*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1999.

¹² Este título tiene un doble sentido en euskara: por una parte « soy gay (ante ti) » pero también « soy capaz, o puedo (ante ti) », lo cual resulta bastante significativo.

¹³ LAMARCA, Iñigo, “Gay nauzu, hamaika urte geroago” in in EGAÑA, Ibon (koord.), *Desira desordenatuak, Queer irakurketak (euskal) literaturan*, op.cit. p. 313

por una mayoría de homosexuales me parecería muy próxima a la definición que podemos dar de la novela homosexual, aceptaría no considerarla así, si el autor lo exigiera. Es un derecho legítimo. Aún siendo una actitud idiota.”¹⁴ Podríamos estar tentados de extrapolar este calificativo a la actitud de Michel Tremblay cuando rechazaba la categoría de escritor homosexual en una entrevista telefónica concedida a Marie-Lyne Piccione en 1998: “No soy un escritor homosexual. Los escritores homosexuales “sólo hablan de eso.”¹⁵ Por otra parte, este temor a la guetoización de las obras calificadas como homosexuales se hace eco de lo que Monique Wittig resume como el riesgo de transformación de un texto con vocación literaria en un texto con temática social unívoca, que interesaría solamente a los homosexuales. Un texto que, en manos de un grupo político o convertido en símbolo, ha perdido su polisemia.¹⁶

Sin embargo, a pesar de estas afirmaciones de 1998, las obras que hemos analizado, sobre todo en nuestra segunda y tercera parte, son fácilmente clasificables en el apartado de literatura gay, una de cuyas definiciones más actuales sería la de una literatura “escrita por, para y sobre hombres abiertamente homosexuales”, según el escritor Edmund White, uno de los fundadores – a través del movimiento literario *The Violet Quill* – de este género post-Stonewall.¹⁷

El público de Michel Tremblay no es exclusivamente alosexual, bien al contrario, ya que su éxito se basa más bien en la universalidad y en la complejidad temática de sus textos. Pero a pesar de ello, el autor mismo nos lanza un guiño revelador de sus modelos cuando, en *Le Cœur éclaté*, Jean-Marc guarda el primer boceto de su cuento *Los Tabernacos* entre las páginas de una novela de Armistead Maupin, una de las primeras estrellas reconocidas de la literatura gay norte-americana¹⁸, productor de novelas en serie donde se da una travestización del espacio heterosexual.

Es más, los editores de su obra no han dudado en hacer esta distinción, al publicar cinco de sus novelas en una selección titulada *Le Gay Savoir*. Ellos mismos facilitan, entonces, la respuesta afirmativa a nuestras preguntas iniciales sobre la

¹⁴ TAPIE, Jean-Paul, « Lis tes ratures, gai ! » in SALDUCCI, Pièrre (dir), *Écrire gai*, Montréal, éd. Alain Stanké, 1999, p. 20.

¹⁵ PICCIONE, Marie-Lyne, op.cit. p. 192.

¹⁶ WITTIG, Monique, punto IV de su prólogo à BARNES, Djuna, *La Passion*, Paris, Flammarion, 1982

¹⁷ WHITE, Edmund, *Les plaisirs de la littérature gaie*, in SALDUCCI, Pierre (dir.), op.cit. p. 49.

¹⁸ *Le Cœur éclaté*, p. 203.

pertinencia del género literario gay y sobre la posibilidad de clasificar en él estas obras del autor.¹⁹

Según Edmund White, en narrativa, la ficción gay entrañaría dos géneros o subgéneros: las novelas del *coming out* y las novelas del sida. Por nuestra parte, si nos fijamos en cada título publicado en este volumen y que ha constituido por ello el objeto de esta investigación, podemos llegar a concluir que cada uno de ellos puede servir, por su temática, para ampliar esta clasificación. En las líneas siguientes trataremos de ensamblar las obras analizadas a dicha perspectiva:

- 1- *La Nuit des princes charmants*, que narra las peripecias de un joven gay por cumplir su sueño de perder la virginidad gracias a un espectáculo de ópera es una novela de iniciación homo-erótica. Por otra parte, el descubrimiento del universo nocturno de la gran ciudad y las etapas a franquear hasta la realización del objetivo final inscriben esta novela en la parodia de la épica y de los cuentos de hadas, emparentándola igualmente a la novela picaresca española, con su abundancia de seres inesperados. De esta manera, tanto en el caso de esta novela como en la picaresca, tendríamos un universo de personajes “canallas, pícaros y pilluelos.”²⁰
- 2- *Quarante-quatre minutes, quarante-quatre secondes* es una novela del *coming out*. Sin embargo, transmite de igual manera la concepción de la homosexualidad como vehículo de lo trágico, herencia de una cierta tradición literaria que ha insistido en una imagen estereotipada de los homosexuales “*como criaturas sensibles, que han perdido el norte, y que tienen habitualmente le elegancia de suicidarse.*”²¹ Pero también hace gala de una gran potencia literaria, presentándonos el otro gran tema trágico de la novela: La homofobia, que según

¹⁹ Por otra parte, Tremblay ha recibido premios muy significativos por su contribución a la visibilidad y a la respetabilidad de los LGBTIQ, entre los cuales el “Prix Lutte contre l’homophobie”, de la Fondation Émergence du Ministère de la Justice du Québec, en 2010 por el conjunto de su obra.

²⁰ Aunque ya aludiésemos a la picaresca en la primera parte, al tratar de los acentos y las falsas apariencias de índole comercial, es Edmund White, una vez más, quien propone esta relación entre la literatura explícitamente gay y el género literario español. WHITE, Edmund, « *Les Plaisirs de la littérature gaie* », in SALDUCCI, Pierre (dir.), op.cit.

²¹ Op.cit. p. 50. Ricardo LLamas y Dominique Fernandez – como ya hemos visto - comparten esta opinión.

Jean-Paul Tapie no sería ni más ni menos que “*el tema específicamente novelesco de los homosexuales.*”²²

- 3- *Le Cœur découvert (roman d'amours)* es una novela homo-romántica: muestra con voluntad normalizadora una vivencia positiva de una historia de amor entre dos hombres, con todos los cambios de estructuras socio-familiares que ello acarrea.
- 4- *Le Cœur éclaté*, destruyendo el homo-romanticismo de la novela anterior, podría por un lado clasificarse entre las novelas del fracaso amoroso pero es ante todo una novela del sida. Y en este último caso entraría en la tipificación más « clásica » de las novelas gay.
- 5- *Hôtel Bristol, New York, N.Y.* en su forma y en su contenido es fácilmente clasificable como novela epistolar o de confesión gay. La normalización de la experiencia de la homosexualidad por parte del narrador homodiegético es más significativa si cabe por el hecho de que no es en ella en la que se encuentra el problema principal del relato, que consiste más bien en el descubrimiento de una verdad fundamental, vivida como defecto atávico: el parecido con el hermano odiado y la culpabilidad de saberse ganador al precio del fracaso del otro – como confiesa Jean-Marc al destinatario de su carta. La homosexualidad del narrador es, al contrario, el *eros*, la potencia de vida que le llevará a sobreponerse a su depresión.

Y como esta clasificación parte desde una perspectiva temática, sería asimismo susceptible de ser aplicada a la dramaturgia del escritor. Lanzamos, pues, un llamamiento a los editores para que publiquen una antología, una especie de *Gay Savoir* teatral: *Les Anciennes Odeurs, Fragments de mensonges inutiles, Hosanna, Damnée Manon, sacrée Sandra, La Duchesse de Langeais* etc. podrían ser representativas de la problemática de las identidades sexuales minoritarias que parten de la homosexualidad como experiencia en principio cotidiana para trascender en la representación performativa, *queer*, de los géneros.

²² Si bien ya lo hemos señalado al final del capítulo dedicado a François Villeneuve, retomamos aquí una síntesis de la cita y de la referencia: TAPIE, Jean-Paul, « Lis tes ratures, gai ! » in SALDUCCI Pierre (dir.), op.cit. p. 25

Porque una de las conclusiones a las que hemos llegado analizando los tres personajes gais, François, Jean-Marc y la Duchesse, es que podemos señalar grados de representación de la orientación sexual, que van desde una homosexualidad más “clásica” a la más radicalmente *queer*. François Villeneuve y Jean-Marc serían “homosexuales” o gais, pero en una acepción estabilizante de su identidad sexual y de género. Estabilidad que es radicalmente criticada por los teóricos y militantes *queer*.

Por el contrario, Édouard-la Duchesse, representaría toda “*la inestabilidad de una entidad sin esencia, sin contenido substancial*” parafraseando a Ricardo Llamas quien retoma la idea de David Halperin sobre lo que es ser *queer*: “*una renuncia a cualquier referente o verdad estable, un posicionamiento que no es reductible a ninguna substancia.*”²³ Según Llamas, « la homosexualidad » será sólo posible entre comillas para significar la imposibilidad de fijarla como identidad estable.

Precisamente, Michel Tremblay, en 1998, añade la siguiente reflexión a su rechazo a ser considerado escritor “homosexual”: “*He utilizado a menudo la homosexualidad para hablar de otra cosa, por ejemplo, de la crisis de identidad.*”²⁴ Dicha afirmación es especialmente significativa en lo que respecta a sus travestis, puesto que, desde Hosanna la humillada a la frágil Babalu, pasando por todos los travestis de la *Main*, con su “entre-dos” de género, tod@s ell@s representan claramente esta posición de crisis identitaria y susceptible de ser interpretada como metáfora de la problemática política y cultural del Québec, por una parte, y la problemática de la deconstrucción identitaria del individuo posmoderno, por otra.

Nuestra tarea ha consistido en centrarnos en la figura del travesti, particularmente en Édouard travestido en Duchesse, para interpretarlo como una entidad en representación, como una “crisis identitaria” en acción. Y en este caso no como metáfora sino como la prueba literaria y ontológica de la naturaleza teatral del género sexual. De ahí la conclusión de que el género sexual es pura construcción, sin ninguna esencia sobre la cual estabilizar cualquier tentativa identitaria.

En el contexto geográfico, social y literario de Michel Tremblay, la Duchesse es un producto post-colonial, post-estructuralista y postmoderno que depende del

²³ HALPERIN, David, *Saint Foucault. Towards a gay hagiography*, New York y Oxford, Oxford University Press, 1995 in LLAMAS, Ricardo, op.cit. p. 376

²⁴ PICCIONE, Marie-Lyne, op.cit. p. 192

construccionismo de género: es *queer* en tanto en cuanto hace hincapié en la precariedad de las oposiciones binarias de masculino-femenino. Desde un punto de vista filosófico se hace eco del término derridiano de “différance”, que ha influido notablemente en los teóricos de lo *queer*. La *différence* o diferencia particular de la Duchesse, esa periferia en la que consigue construirse y encontrar un lugar placentero para vivir, es la fuente de la “différance”, de anulación de cualquier oposición de género.

Dejando a Derrida a un lado, volvamos a los terrenos más tranquilizadores del ámbito literario, para afirmar que de todas las diferencias mostradas por la Duchesse la más importante es la de orden creativo. Porque es a través de su capacidad de auto-crearse como obra de arte como la Duquesa logra triunfar, apropiándose de las referencias y de las características de otras obras artísticas y reencarnándolas a su gusto. De este modo, sobrepasa y vence sus múltiples limitaciones de origen cuando decide vivir de una vez por todas sus sueños de creador, partiendo de Édouard, el sujeto soñador, para llegar a la Duchesse, el objeto soñado.

Y esto nos sitúa en la tercera y la cuarta preguntas, respectivamente, de entre las que nos hemos planteado en la introducción como otros tantos segmentos de investigación: la relación entre homosexualidad y arte en la obra de Michel Tremblay y las distintas expresiones de esta dinámica entre homosexualidad y creación. Como respuesta, y como ya lo avanzábamos en la introducción, podemos señalar, ante todo, que la homosexualidad forma parte de las múltiples marginalidades presentes en la obra. Y que los artistas que aparecen en ella provienen, en su mayoría, de una marginalidad o de otra. Este diálogo entre arte y margen hace confluír tres grupos distintos:

Primero, los marginales a los que el arte permite salir de la miseria: de la pobreza y de la prostitución en el caso de la cantante Mercedes; de la precariedad económica y de la violencia familiar para la cantante Carmen Brassard; la misma violencia familiar (con intentos de violación del padre hacia la hija) en el de Claude.²⁵ Estos artistas encuentran en el arte tanto una forma de sobreponerse a sus miserias vitales como un medio de ganarse la vida.

²⁵ Este personaje, escritor en ciernes en la obra de teatro *Le Vrai Monde?*, es el primo y alter-ego del hijo de la gorda, que consigue triunfar, como éste, en su labor de dramaturgo, como se nos indica en la obra de teatro *L'impératif présent*, de 2003, donde Claude aparece con 55 años.

Vienen a continuación los artistas no profesionales que serían, sobre todo, los dos grandes soñadores de la familia de la Gorda: Josaphat-le-Violon y Marcel, abuelo y nieto. Su marginalidad es fruto en el caso del primero de una excentricidad innata atribuida a este « levantador de luna », violinista genial y fantasioso contador de leyendas. Pero, sobre todo, se debe al amor apasionado e incestuoso que siente por su hermana Victoria. Será la ruptura de dicha relación la que le empujará hacia una existencia marginal de artista errante y alcohólico.

En lo que respecta a Marcel, el manto mágico bajo el que está protegido por las cuatro *Musas* tejedoras de la casa de al lado y sus extraordinarios dones artísticos lo equiparan al mismo genio creador de su abuelo/tío-abuelo, que recibió el mismo don y la misma educación estética por parte de las mismas hadas durante su infancia en Duhamel. Pero en su caso la “rareza” infantil se volverá cada vez más marginal y amenazadora, y, como verdadero ángel caído de su reino maravilloso, el genio creador se transformará en violenta locura, en un paso al acto de inmólación de su madre por el fuego. Será por ello internado en un asilo psiquiátrico, como el gran poeta Nelligan²⁶. Si en el caso del poeta este final se debe a una flagrante injusticia, en el de Marcel, el genio será realmente desbordado por su prima hermana, la esquizofrenia.²⁷

El tercer grupo estaría compuesto por los artistas presentados como homosexuales. En él, si lo comparamos con el primer grupo de « profesionales », su marginalidad está multiplicada, puesto que llevarán su “desviación” como una tara lacrada en la piel a perpetuidad – como es el caso de los dos artistas locos que acabamos de nombrar -. Su relación con el arte queda así estrechamente ligada a su condición sexual, relación que cada uno expresa a su manera: el pintor enano Carmen, destrozado interiormente por su doble “deformidad”, física y sexual, pinta “para no morir”; por el contrario, Luc, actor y ex-pareja de Jean-Marc en *Les Anciennes Odeurs* (al igual que François Villeneuve), se muestra orgulloso de una orientación sexual reivindicada como marginalidad positiva y alimentadora de la creación artística; desde un punto de vista femenino, la pintora Catherine Burroghs, en su refugio de Key West, va a dedicar su obra al amor de una mujer como tema único y exclusivo.

²⁶ Poeta nacional del Quebec y héroe del libreto de ópera creado por Michel Tremblay.

²⁷ Sobre la relación entre genio artístico y locura, o más bien, sobre los terrenos intermedios entre razón e irracionalidad en los cuales surge la creatividad, son muy interesantes las innovadoras interpretaciones del psiquiatra argentino Hector Fiorini. En concreto el capítulo « *Desafíos: Vitalidad y sufrimiento del trabajo creador* » de su ensayo *El psiquismo creador*, Vitoria-Gasteiz, Ediciones Agruparte, 2007, p. 143-153.

En lo que respecta a nuestros tres protagonistas diversamente *gay-queers*, François Villeneuve canta su amor a los hombres porque, para él, resulta impensable el escindir los dos ejes que le constituyen como persona: su música y su homosexualidad. Para Jean-Marc, su sexualidad está unida al arte desde que este “hijo de la Gorda” se descubriera gay al ver, con trece años, la película *La parade des soldats de bois*, como se cuenta en la novela autobiográfica *Les Vues animées*.²⁸ Más tarde, con dieciocho años, el deseo de realizarse sexualmente le aportará la energía necesaria para atreverse a salir del nido familiar, con el disfrute del arte como gran pretexto: la ópera primero y la música de François Villeneuve después. A pesar de los problemas, consigue vivir una homosexualidad integrada en una existencia “normal”, y el ejercicio de la escritura y su éxito tardío le acarrearán un cambio de vida, convirtiéndose así en artista profesional. La escritura, para él, será el refugio redentor de todos sus males, externos e internos.

François y sobre todo Jean-Marc dejan patente esta concepción del arte como herramienta de comprensión, así como de huída. La Duchesse llevará esta necesidad al extremo erigiéndose ella-misma en obra de arte. Partiendo del mutismo referencial al cual se les condenó en la infancia, estos tres gais intentan llenar el silencio original, creando ellos mismos sus propias referencias y, por ende, las de sus epígonos, que seguirán la vía abierta, como la abre el tranvía de *La Duchesse et le roturier*, donde Édouard sube la cuesta Sherbrook con los artistas del Théâtre National, en plena tormenta de nieve.

Por otra parte, si la última frase de la novela epistolar de Jean-Marc es una afirmación de su orientación sexual como *diferencia* salvadora, la *différance queer* de la Duchesse servirá para ir más allá de todas las demás diferencias, las de género como las de todos los marginales artistas y las de los devoradores de arte: vendría primero la de su madre Victoire y la de su vecina, antigua bibliotecaria con la que se intercambiaban libros, le seguiría la de su cuñada, la Gorda/Rhéauna/Nana, incluso la de su hermana Albertine, patológicamente racionalista, cuando muestra su adoración por Tino Rosi; la de su amiga Céline, la enana escritora; la de Carmen, la cantante sacrificada; la de Mercedes, cantante exitosa; Gloria, la cantante decadente; Régina-Coeli, la solterona pianista de Regina, Ti-Lou la prostituta, *Loba* de Ottawa; François Laplante hijo, el

²⁸ Para esta investigación sobre las relaciones entre arte y homosexualidad no hemos tenido en cuenta las obras de Michel Tremblay clasificadas como puramente autobiográficas.

devorador de cultura enfermo; los *bebedores trasnochadores*, narradores y público a la vez de historias alucinantes; las hermanas Beaugrand, preciosas de Outremont, Josaphat-le-Violon el iluminado; Marcel el loco; Carmen, el enano pintor desesperado; Catherine Burroughs la vieja pintora lesbiana; el hijo de la Gorda/Jean-Marc el usurpador; François Villeneuve, la estrella abortada, y todos aquellos que recurren al arte para subsanar su incompletud. Porque el arte, en la obra de Tremblay, representa la salvación de todos los *otros*, los *distintos*, los excluidos y prisioneros de su miseria existencial: mujeres, locos, enfermos, borrachos y, ante todo, los alosexuales; y, entre estos, los *queer queens* de la *différance*, los travestis.

Por ello, y partiendo de diversos niveles de queeridad posibles en el seno de la alosexualidad – como en el de la heterosexualidad – proponemos una posible nueva vía de investigación: el análisis de todos los travestis tremblayanos para estudiar si existen grados distintos de performatividad en sus personajes y si tal gradación es posible. Así podríamos plantearnos la pregunta de si los modelos desde la Duchesse a Jenifer Jones (por citar un travesti de la última generación antes de la muerte de Édouard) son los mismos. ¿Se puede observar una evolución en las formas de representación y en el contenido de sus performances? Por otra parte, ¿podría la transexualidad, como operación irreversible, aportar nuevos elementos a esta lectura?

Además de ello, podemos proponernos el análisis de la alosexualidad en los cuatro volúmenes autobiográficos de Michel Tremblay: *Les vues animées*, *Douze coups de théâtre*, *Un Ange cornu avec des ailes de tôle* y *Bombons assortis*, presentándolos como corpus posible para una investigación con una perspectiva más psicológica, si la aplicación de las teorías *queer* no fuera posible.

Podríamos igualmente plantear una lectura comparada de la figura del travesti en la obra de Tremblay y, por ejemplo, en la del escritor y artista de la performance chileno Pedro Lemebel, que hemos tenido la ocasión de conocer durante esta investigación, y cuyos orígenes muestran varias similitudes con el escritor quebequés. Lanzamos, pues, algunas preguntas susceptibles de guiar esta posible nueva empresa: ¿cuáles son los parecidos y las disparidades en el tratamiento temático del travestismo?, ¿comparten estos dos escritores el hecho de reflejar un fenómeno en relación con una cierta “americanidad” o, al menos, una posición frente al poder de lo “americano” en sus presiones identitarias?, ¿en qué se parecen los marginados de Norte América a los del

Centro y del Sur?, ¿en qué difieren? y, unido a ello, ¿en qué medida ha podido condicionar el gigante económico y cultural de los EEUU la existencia y las maneras de representación de la performance de género?

Volviendo al campo lingüístico de la lengua francesa, planteamos otro tema, más amplio: ¿qué otros escritores francófonos han representado la figura del travesti en sus obras? Nos planteamos aquí un análisis comparativo entre estas figuras y las de Tremblay: ¿hay alguna peculiaridad exclusiva del ámbito francófono, susceptible de distinguir sus representaciones de aquellas procedentes de otras lenguas (como en el caso de Lemebel)?

En fin, desde un punto de vista puramente metodológico, ante la dudas y dispersiones a las que hemos tenido que enfrentarnos a la hora de establecer una base teórica sobre la cual apoyar nuestras interpretaciones – desde la precariedad de la lectura en subtexto hasta una arriesgada especulación del orden de lo simbólico – proponemos una sistematización o, al menos, la maduración de una crítica literaria que tenga en cuenta la especificidad de los textos abordados y que pueda ser aplicada en el campo de la literatura en francés. En este punto, podemos explicarnos los escollos a la hora de fijar una metodología estable por el hecho de que la alosexualidad no es el tema exclusivo de la obra de Michel Tremblay y que, por lo tanto, exige una aproximación cuidadosa, al modo del arqueólogo o del paleontólogo ante un hallazgo de gran valor: extrayendo los elementos dispersos para intentar hallar una red de sentidos. Si las herramientas utilizadas no han resultado las más ortodoxas es porque el terreno mismo de las excavaciones, por su complejidad y riqueza, no puede ser fácilmente encerrado en un intento taxonómico cualquiera.

INTRODUCTION

L'œuvre de Michel Tremblay, dans sa grande diversité thématique, montre magistralement l'existence de multiples marges qui cohabitent : des francophones dans un univers où le pouvoir est anglophone ; des Québécois comme des cousins pauvres des Français dont le dialecte est source de dérision ; des ouvriers sous l'emprise de leurs chefs anglophones et d'une religion catholique tentaculaire et génératrice d'ignorance et de peur ; des femmes à la maison et des travailleurs de tous types qui n'en peuvent plus de leur ennui de vivre. Et, creusant dans la marge, des amours incestueuses ; des prostituées ; des fous et des artistes de tout type. Enfin, les homosexuels et les travestis y sont aussi présents et cumulent les marginalités : celle de langue, celle de classe et, surtout, celle provoquée par leur tendance sexuelle.

Étrangement, très souvent les artistes qui apparaissent dans son œuvre, s'ils ne sont pas atteints de folie à des degrés divers, sont tout du moins marqués à vie par la *tare* d'une orientation sexuelle condamnée comme le plus grand des péchés et de là, poursuivie et vécue dans l'occultation et la honte. Ce sont ceux-là que nous avons choisis comme objet d'étude : des artistes gays²⁹, des hommes où se joignent l'inquiétude artistique et la différence sexuelle, par rapport à la majorité « normale ».

L'œuvre de l'écrivain montréalais – qui partage ces caractéristiques d'être gay et créateur – par son importance et sa complexité, a été le sujet d'un nombre très élevé de thèses, de livres et d'articles. Pour ne mentionner que ceux qui sont près de notre thématique, citons la thèse doctorale de Marie-Béatrice Samzun, intitulée *Michel Tremblay ou l'œuvre d'art libératrice ?*³⁰, qui, tout en constituant un appui indéniable à l'étude de la présence de l'art dans l'univers tremblayen, ne tient pas compte de l'homosexualité, axe de notre recherche. D'autres études, dont celle de Ginette Pelland *Hosanna et les duchesses : étiologie de l'homosexualité masculine de Freud à Michel Tremblay*³¹ se positionnent dans une pure lecture psychanalytique du sujet, sans tenir compte des variables artistiques susceptibles d'y jouer un rôle non négligeable. D'un

²⁹ En ce qui concerne l'orthographe, nous avons privilégié le y pour le terme « gay », ne rejetant pas pour autant la graphie francisante « gai », « gaie » etc.

³⁰ SAMZUN, Marie-Béatrice, *Michel Tremblay ou l'oeuvre d'art libératrice?* These de l'Université Michel de Montaigne, Bordeaux III, sous la dir. de Marie-Lyne Piccione, 1998.

³¹ PELLAND, Ginette, *Hosanna et les Duchesses. Etiologie de l'homosexualité masculine de Freud à Michel Tremblay*, Québec, Editions de la Pleine Lune, 1994.

point de vue linguistique, nous trouvons la thèse doctorale de Mathilde Dargnat, *L'oral comme fiction. Stylistique de l'oralité populaire dans le théâtre de Michel Tremblay (1968-1998)*³² ainsi que l'essai *Langagement* de Lise Gauvin sur la collectivité des écrivains québécois et leur rapport à la langue³³. Elles ont constitué une aide inestimable lors de notre analyse des rapports entre les communautés linguistiques présentes dans l'œuvre tremblayenne.

D'autres auteurs ont étudié le travestissement chez Tremblay en tant que métaphore de la situation politique du Québec, comme le montre Yves Jubinville et son article sur le travesti Hosanna, « *Claude Inc. Essai socio-économique sur le travestissement* »³⁴. Ou celui de Domingo Pujante « *Théâtre, revendication et identité(s) au Québec. La Duchesse de Langeais et Hosanna de Michel Tremblay* »³⁵ qui s'approche davantage de notre perspective, rendant compte des aléas identitaires de tous genres représentés par la figure du travesti. Cependant, tout en reconnaissant la richesse évidente de ses apports analytiques, nous devons signaler comme différence significative le fait que ce dernier article ne tient pas compte des rapports à la création artistique des personnages que nous avons essayé d'analyser.

D'ailleurs, malgré l'essor des théories sur les genres et les identités sexuelles des dernières années, la notion même de ces identités et leur visibilité littéraire est un sujet encore controversé dans le champ même des penseurs qui théorisent sur les productions de cette nature. Voici, donc, les questions que nous entreprenons de répondre comme autant d'objectifs de cette thèse:

- Qu'est-ce qu'un texte gay, cette catégorisation est-elle pertinente ?

³² DARGNAT, Mathilde, *L'oral comme fiction. Stylistique de l'oralité populaire dans le théâtre de Michel Tremblay (1968-1998)*, thèse de doctorat de sciences du langage et Ph. D. d'études françaises, cotutelle Université de Provence (F) et Université de Montréal (Qc), sous la direction de M.-C. Hazaël-Massieux et de L. Gauvin, déc. 2006.

Source : http://mathilde.dargnat.free.fr/index_fichiers/pageaccueilthese.html

³³ GAUVIN, Lise, *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, éditions Boréal, 2000.

³⁴ JUBINVILLE, Yves, « *Hosanna : Claude Inc. Essai socio-économique sur le travestissement* », in DAVID, Gilbert et LAVOIE, Pierre (dir.), *Le monde de Michel Tremblay Tome I, Théâtre*, Saint-Laurent (Québec), Éd. Lansman, 1993,2003 (rééd.), p. 107-120

³⁵ PUJANTE, Domingo, « *Théâtre, revendication et identité(s) au Québec. La Duchesse de Langeais et Hosanna de Michel Tremblay* » in *Anales de Filología Francesa*, Universidad de Murcia, núm. 21, 2013, p. 297-320.

- Les ouvrages de l'auteur que nous avons choisis comme corpus d'étude peuvent-ils être catalogués dans cette catégorie ?
- En quoi l'homosexualité est-elle liée à l'art dans l'œuvre de Tremblay ?
- Y a-t-il dans l'œuvre tremblayenne différentes manières et degrés de montrer cette dynamique entre homosexualité et art ?

Nous partons de l'hypothèse que l'identité gay de ces hommes artistes que nous nous apprêtons à suivre n'est nullement aléatoire dans leur choix de l'art comme moyen de libération expressive. Dans cette voie, nous avons privilégié les artistes gays tremblayens en ce qu'ils sont représentatifs d'une précarité de repères, de modèles *semblables* sur lesquels s'appuyer, et à laquelle des êtres à vocation sexuelle *différente* ont traditionnellement été condamnés depuis leur naissance. Précarité qui pourrait être à la source de leur boulimie d'art, d'un côté, et de leur envie de création, de l'autre.

En ce qui concerne le corpus analysé, face à une œuvre labyrinthique où les personnages et les récits se croisent dans plusieurs expressions littéraires (pièces de théâtre, romans, scénarios de films, livrets d'opéra...), nous avons extrait notre matière des romans mais également des pièces de théâtre mettant en place des personnages et des thématiques qui témoignent de la différence dont il est question ici.

Du point de vue méthodologique, notre démarche tient plutôt du *queer* (dans ses acceptions de bizarre ou de difficilement identifiable), puisque ce sont les théories éponymes qui nous servent d'appui conceptuel la plupart du temps. Or, par leur pertinence en tant qu'outils permettant l'enrichissement des pistes interprétatives, nous avons également eu recours à des auteurs aussi éloignés que les susnommés spécialistes de l'œuvre tremblayenne, bien évidemment, mais également Gérard Genette et son étude de l'hypertexte *Palimpsestes* et Gilbert Durand avec son ouvrage *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, pour l'analyse symbolique du travesti comme entité du régime nocturne. D'ailleurs, l'essai *Le style Camp* de Susan Sontag nous a été d'une grande utilité à l'heure d'analyser la représentativité de l'excès chez le travesti. Alors nous avouons une approche méthodologique qui relève donc dans son hétérogénéité, du même *queer* qu'elle est censée analyser.

En ce qui concerne la structure nous avons pris appui sur un ensemble théorique pour aboutir graduellement à la tâche interprétative, partant tout d'abord d'une courte synthèse du poids de Michel Tremblay dans le contexte de la littérature québécoise actuelle et du panorama théorique autour des genres et de leurs expressions littéraires, qui sera le moteur de l'analyse ultérieure. Les quatre chapitres qui suivent sont centrés dans l'œuvre tremblayenne : le premier met l'accent sur l'ancrage dans la différence minoritaire comme caractéristique générale des personnages (en dehors de leur condition et penchant sexuel), prenant appui dans la problématique de la langue, omniprésente chez l'écrivain. Ensuite, vient une analyse de trois manières d'être gay et artiste, partant d'une expérience d'échec pour aboutir à la pure transcendance dans la créativité. C'est-à-dire, de la marginalité autodestructrice du chanteur François Villeneuve à la joyeuse et enrichissante assomption dans la marge du travesti la Duchesse de Langeais, avec, au milieu, Jean-Marc, l'écrivain à succès.

Par leurs différences temporelles et sociales, il y a une évolution dans les représentations de l'homosexualité jusqu'à leur cadrage dans ce qui actuellement est considéré comme relevant du *queer* ou de l'« allosexualité », tel que le terme anglais a été traduit, justement, au Québec. Le reliant au concept de performance de genre, comme l'a formulé la philosophe Judith Butler, à l'origine des théories *queer*, le travesti est le paradigme de la *queerté*. Alors, partant des conclusions de recherches précédentes, comme celles de Marie-Lyne Piccione, nous avons privilégié la figure du seul personnage tremblayen qui arrive au triomphe libérateur, et ceci par l'application de sa créativité dans la performance de genre : Édouard-la Duchesse de Langeais. De ce fait, la partie qui lui est consacrée est, de loin, la plus longue et la plus développée.

Nous avons donc distribué cinq chapitres en trois parties précédées d'un court préambule :

- Comme **avant-propos** succinct au corps de la thèse, nous avançons une brève synthèse du profil et de l'importance de l'écrivain dans le panorama littéraire de son pays et de son époque. Celui-ci ayant été l'objet de nombreuses recherches, nous n'avons pas cru pertinent de nous attarder sur ce point, mettant à disposition des lecteurs intéressés, dans les annexes, un développement plus profond sur sa figure, le contexte socio-historique dans

lequel il évolue et l'étendue, caractéristiques et répercussions de son œuvre dans un niveau général.

1- Discours de la minorité : Dans ce chapitre, nous partons de la coexistence de plusieurs luttes identitaires présentes dans l'œuvre de l'écrivain. Des collectifs à plusieurs égards minoritaires, du point de vue sexuel ou linguistique, ces marges diverses cohabitent dans des luttes inégales pour trouver leur espace dans une continuelle précarité identitaire.

- **Notion d'identité sexuelle : panorama des derniers courants théoriques.** Nous tentons un approfondissement sur les théories autour de la culture gay et lesbienne, depuis Foucault jusqu'au présent, les appliquant brièvement aux personnages et problématiques présentes chez Tremblay. D'emblée, nous révisons sommairement l'histoire de l'homosexualité et les origines du terme homosexuel, jusqu'à l'arrivée de la militance LGBTIQ post-Stonewall, et de nouveaux questionnements des genres, aboutissant aux théories *queer* en vigueur ces dernières années. Ensuite, nous analysons les figures éminentes de cette pensée, des origines américaines sous la houlette de Judith Butler au panorama français, avec Marie-Hélène Bourcier comme l'une des figures les plus actuelles, sans oublier les apports fondamentaux d'Eve Kosofsky Sedgwick et Monique Wittig et ceux, plus critiques, de Léo Bersani, entre autres. Nous fermons cette sous-partie avec un premier regard sur la potentialité artistique de ces théories, telle que prônée par Bersani et Patrick Cardon, et appliquée ici aux personnages et les thématiques tremblayens.

- **Langue et identité : de la marge comme milieu.** Nous voyons comment la marge est déjà inscrite dans les rapports des personnages tremblayens à leur langue, en ce qu'elle soulève plusieurs types de relations de pouvoir et donc d'inégalité : infériorité de culture, par rapport à la France d'abord et par rapport aux États-Unis ensuite ; infériorité de classe, entre le joual des

Québécois pauvres et l'imitation du bon parler français des francophones aisés ; infériorité de l'ordre du pouvoir politique par rapport à l'identité canadienne etc. En outre, la problématique de la langue soulève la question de la cohabitation de *différences* multiples qui s'entremêlent dans une même ville, dans un même pays, voire entre les locuteurs de la même langue. Enfin, les personnages de Tremblay sont par leur seule expression linguistique des exemples de précarité identitaire. Pour cette partie et du fait de la grande présence de ce sujet dans l'œuvre de l'écrivain, nous avons utilisé un nombre très élevé d'ouvrages, narratifs et dramatiques amalgamés, donc il n'est pas pertinent de les citer ici.

2- Des homosexuels artistes et des artistes homosexuels : deux essais de (re)création à partir de la différence : Ici nous insistons sur deux tentatives de vivre son homosexualité en la reliant à sa créativité artistique.

- **François Villeneuve : le prix de la sincérité :** Nous parcourons, au travers de deux romans, *La Nuit des princes charmants* et *Quarante-quatre minutes quarante quatre secondes*, la carrière fulgurante de ce chanteur, au début des années soixante. Et nous analysons les implications d'une sortie musicale du placard qui s'avère prématurée et désastreuse et qui inscrit son récit dans une homosexualité qui véhicule le tragique, renvoyant également à l'image romantique de l'artiste en héros maudit.

- **Jean-Marc : la longue lutte pour la normalisation.** Cet écrivain gay n'aura pas à endurer les souffrances du personnage précédent, qu'il côtoie, d'ailleurs, à plusieurs reprises. Identifié à l'enfant de la grosse femme des *Chroniques du Plateau-Mont-Royal*, et alter-égo de Michel Tremblay, le parcours de Jean-Marc est, depuis son initiation homoérotique dans *La Nuit des princes charmants*, celui d'un artiste gay couronné, après de multiples mésaventures d'ordre romantique et professionnel, par le succès. Les ouvrages où il apparaît et que nous

avons, ainsi, utilisés pour ce chapitre sont la plupart des romans : *Le Cœur découvert*, *Le Cœur éclaté*, *Hôtel Bristol New York, N.Y.*, mais également les pièces de théâtre *Les Anciennes Odeurs*, *La Maison suspendue* et *Fragments de mensonges inutiles*. Si la valeur littéraire de la plupart des romans – notamment celle des deux *Cœurs* et de *l'Hôtel Bristol* – a été négativement critiquée, nous les retenons, surtout du fait de leur valeur sociologique, comme pourvoyeurs d'un état des lieux autour de la question de l'homosexualité masculine ainsi que, dans une autre mesure, du sida comme le grand fléau souffert par cette communauté.

3- Du craquias dans un banc de marguerites à la Duchesse de Langeais : histoire d'une réussite *queer*. Le troisième artiste gay est Édouard, oncle de l'enfant de la grosse femme, qui réussit à se recréer dans un rôle de composition duquel, en principe, tout l'éloigne. Parmi tous les personnages de Michel Tremblay, c'est celui qui arrive, grâce à son auto-recréation, à se réaliser pleinement en tant que gay et en tant qu'artiste de la performance. Par son travestisme à succès, il représente l'être *queer* dans toutes ses possibilités de plasticité identitaire et créative. C'est pour cette raison que nous lui consacrons la partie la plus ample de notre thèse.

À travers trois romans des *Chroniques : La Grosse Femme d'à côté est enceinte*, *La duchesse et le roturier* et *Des Nouvelles d'Édouard*, les trois romans du cycle des *Cahiers de Céline* et les pièces de théâtre *La Duchesse de Langeais*, *Le Passé antérieur*, et *La Maison suspendue*, nous assistons à la gestation, mise au monde et mort de la Duchesse de Langeais qui aura régné sur la *Main*, le *redlight* de Montréal, pendant trente longues années, de 1946 à 1976, date de son assassinat. Qui plus est, la Duchesse est le précurseur de toutes les *drag queens*³⁶ qui suivront la voie de la performance de genre ouverte par lui-elle.

³⁶ Terminologie pouvant être traduite comme des « reines habillées comme des filles » (“dressed as girls”) ou « reines de l'habillement féminin »

Dans une moindre mesure, pour cette partie nous avons recours à d'autres ouvrages : les comédies musicales *Les Héros de mon enfance* et *Demain matin Montréal m'attend*, la pièce de théâtre *Hosanna*, les romans *Le Trou dans le mur*, *La Traversée du continent*, *La Grande mêlée*, *Le Cœur découvert* et *Le Premier Quartier de la lune*. Ceci avec le but d'essayer de rendre compte des nombreux échos qui résonnent dans une œuvre, aux dires de l'une de ses plus grandes spécialistes, Marie-Lyne Piccione, « à la fois protéiforme et unifiée »³⁷.

³⁷ PICCIONE, Marie-Lyne, *Michel Tremblay, l'enfant multiple*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1999.

MICHEL TREMBLAY : PRESENTATION³⁸

³⁸ Pour plus d'information sur l'écrivain et son œuvre, se reporter aux annexes, p. 431

Dans l'effervescence créatrice de la littérature québécoise contemporaine il est incontournable de citer un nom synonyme à la fois de célébrité et de qualité artistique, combinaison assez difficile à gérer dans le monde des lettres. Michel Tremblay (1942-), prolifique dramaturge, adaptateur et traducteur de pièces théâtrales, ainsi que scénariste pour le cinéma et la télé, ressort à la fois comme romancier fécond, dont les romans dépassent la trentaine, de même que toutes les autres expressions littéraires, confirment le caractère à la fois populaire et raffiné de son œuvre.

Depuis qu'en 1967, ayant publié un an plus tôt le recueil de contes fantastiques *Contes pour buveurs attardés*, il a reçu une bourse du conseil des arts du Canada, il vit exclusivement de sa plume. À l'heure actuelle, toujours actif, Tremblay continue d'écrire avec un rythme soutenu d'un ou deux ouvrages par an. Ses pièces de théâtre ont été traduites et représentées dans plus de 30 langues, dont *Les Belles-Sœurs*, que l'on peut lire, entre autres, en catalan³⁹. Ses romans continuent d'être adaptés au cinéma et à la télévision (l'an 2000 *Albertine en cinq temps* et *Le Cœur découvert* passent sur les ondes de Radio-Canada...).

Sa longue carrière est jalonnée de grands succès qui ont reçu de très nombreuses reconnaissances institutionnelles : parmi celles plus importantes, nous pouvons signaler qu'en 2008 il est nommé Chevalier de la légion d'honneur de France pour l'ensemble de son œuvre. Cependant, en 2009, ce sera à l'écrivain de donner son nom à un prix : le « Prix Michel Tremblay » du « Centre d'essais des auteurs dramatiques », qui primera l'effervescence et la qualité de l'écriture dramatique.

Les derniers prix qu'il s'est vu décerner présentent une signification importante du point de vue de notre recherche puisqu'il s'agit du « Prix Lutte contre l'homophobie », de la Fondation Émergence du Ministère de la Justice du Québec, en 2010 pour l'ensemble de son œuvre. Et la « Médaille de la Révolution tranquille », en 2011, pour l'ensemble de son œuvre. Ces deux récompenses traduisent le degré

³⁹ TREMBLAY, Michel, *Les Cunyades*, Alzira (Espagne), Edicions Bromera, 1999.

d'implication d'un artiste engagé dans les luttes qui sont les siennes, en tant que Québécois nationaliste et en tant qu'homosexuel ouvertement affiché.

En 2012, Radio-Canada émet une série de cinq épisodes consacrés à la vie de l'écrivain sous le titre : *Une rue autour du monde : Chronique de la vie de Michel Tremblay*.

Michel Tremblay est devenu un véritable mythe dans le domaine de la culture québécoise, et il partage son temps entre Montréal et Key West, en Floride. Sa renommée est telle que depuis l'an 2000 il existe même un circuit touristique à Montréal appelé « Le Plateau de Michel Tremblay ». Entre 2010 et 2012, quatre expositions sur l'auteur se sont déroulées dans les villes de Montréal et de Québec.

- DE L'ASSOMPTION DE SOI À L'EXPRESSION DE L'UNIVERSEL

Le monde fictif inventé par Tremblay s'enracine profondément dans son univers personnel et autobiographique. Des personnages proches à l'écrivain, issus souvent de sa propre famille, parsèment cet univers : d'emblée, sa mère Rhéauna apparaît comme une véritable muse, la grosse femme dont l'histoire ouvre le cycle des *Chroniques du Plateau Mont-Royal*, étant aussi l'héroïne centrale de la plupart des six volets de *La Diaspora des Desrosiers*.

En outre, l'auteur s'inscrit lui-même dans ses récits d'une façon plus ou moins voilée : en tant qu'enfant à la découverte de l'art dans ses recueils de récits autobiographiques : *Les Vues animées*, *Douze coups de théâtre*, *Un Ange cornu avec des ailes de tôle*, *Bonbons assortis*, de même qu'à travers son *alter-ego* Jean-Marc, comme dans la plupart des volets de l'ensemble romanesque classé sous le titre *Le Gay Savoir*.

L'univers des personnages de Tremblay est dans la plupart des cas populaire. Avec quelques exceptions comme, entre autres, le roman fantastique *La cité dans l'œuf* et le début du cycle romanesque consacré aux Desrosiers –qui raconte, d'ailleurs l'arrivée de sa mère à la ville- il s'agit de la description de la vie quotidienne, des rêves

et des souffrances de la classe ouvrière francophone de Montréal, milieu duquel l'écrivain est issu.

Pour respecter le réalisme de ses portraits et des situations décrites, ainsi que pour affirmer la validité identitaire de la littérature de son pays, Tremblay devient, en 1968, le premier écrivain à utiliser dans une pièce de théâtre, le *joual*, ou dialecte oral des Québécois en général et des Montréalais en particulier. Son ancrage, donc, dans le monde urbain québécois s'avère indéniable.

Malgré cette représentation d'un univers socio-spatial concret, le succès de son œuvre a dépassé largement les frontières avec la multiplication des traductions. Les lecteurs et spectateurs du monde entier semblent pouvoir aisément s'identifier aux problèmes que l'auteur dépeint. Il faut donc noter le caractère universel de la littérature tremblayenne, qui parle de sujets proches de tout individu, que celui-ci soit québécois ou non.

Néanmoins, malgré son universalité, l'écriture de Tremblay montre une richesse de registres qui, au delà d'une apparente facilité, laissent la place à plusieurs lectures. Nombre de thèses, mémoires de maîtrise et articles en font foi. Dans ce sens, et partant de la personnalité définie de son œuvre du point de vue de l'espace et du temps, nous allons envisager une nouvelle lecture d'un auteur avec des particularités personnelles bien spécifiques, du fait de son appartenance sociale à la communauté francophone du Québec, marginalisée par rapport aux classes anglophones dominantes et aussi et surtout du fait de son homosexualité, donc de sa sexualité à la marge, présente dans bien des étapes de sa production, et qui est à la base de notre travail de recherche.

PREMIÈRE PARTIE

DISCOURS DE LA MINORITÉ

Caminante, no hay puentes, se hace puentes al andar

GLORIA ANZALDÚA⁴⁰

⁴⁰ Paraphrase des vers du poète espagnol Antonio Machado : “*Caminante no hay camino, se hace camino al andar*” in ANZALDÚA, Gloria, Avant-propos de la deuxième édition du recueil *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color*. 2nd ed. by Cherríe Moraga and Gloria Anzaldúa. New York, Kitchen Table P, 1983.

Une minorité peut-elle être hégémonique ? C'est la question que se posent Elaine Pigeon et d'autres auteurs se penchant sur la problématique de l'homosexualité dans le contexte concret du Québec⁴¹. Cette question nous permet d'en soulever d'autres : dans une nation qui n'arrive pas à s'ériger en état indépendant et une langue co-officielle qui reste dialecte, quel est le statut et le rôle des collectivités minoritaires, telles que les collectifs LGBTIQ – qui rassemblent les sexualités lesbo, gay, bi, trans et autres- au sein d'entités dont l'identité semble être en continuel processus de construction ?

Les personnages de Michel Tremblay pourraient-ils représenter, par leur caractère minoritaire, marginal, cette lutte du Québec pour se trouver une identité à part entière ? Cette interrogation a déjà reçu des tentatives de réponse, et ainsi, la lecture du *coming out* du travesti Hosanna a été interprétée dans ce sens⁴² et dans d'autres qui relèvent des théories psychanalytiques.⁴³

Ceci étant, il est indéniable que le milieu dépeint par l'écrivain – des habitants du Plateau Mont-Royal aux travestis de la *Main* – prend acte de cette multiplicité de minorités en quête identitaire : minorité de langage, d'appartenance à un pays et à un groupe social et minorité d'orientation sexuelle. Dans cette première partie nous allons donc nous pencher sur cette dernière question qui constitue la clef de voûte de notre recherche. Nous y analyserons également le phénomène de la langue dans la même perspective qui tient compte de l'expression communicative comme un effort de jonction d'une pluralité de marges.

Car, reprenant le manifeste de l'artiste performatif et écrivain mexicain Guillermo Gómez-Peña appelé *The border is...*, la frontière est : « *parler depuis la crevasse, depuis ici, depuis le centre.* »⁴⁴ Et c'est dans ce centre que les minorités pourront s'entremêler et s'entrecroiser pour créer de nouvelles possibilités identitaires.

⁴¹ Question adaptée et traduite de l'anglais par nous : "One central concern is the question of whether minority can be hegemonic" in GOLDIE, Terry, ed, et al: *In a queer country: Gay and lesbian studies in the Canadian context*, Vancouver, Arsenal Pulp Press, 2001, p. 3.

⁴² PIGEON, Elaine, "Hosanna! Michel Tremblay's queering of national identity", in *id.*, p. 27-49.

⁴³ PELLAND, Ginette, *Hosanna et les Duchesses. Etiologie de l'homosexualité masculine de Freud à Michel Tremblay*, Québec, Editions de la Pleine Lune, 1994.

⁴⁴ Nous avons traduit cette citation du manifeste qui est écrite originellement en *spanglish* : « to speak from the crevasse, desde acá, desde el medio » in PROBYN, Elspeth, *Love in a cold climate: Queer belongings in Québec*, Montréal, GRECC, Université Concordia, Université de Montréal, 1994, p. 13. Ce manifeste, partant des frontières physiques situés plus au sud en Amérique du Nord, entre le Mexique et les États-Unis, touche au cœur de l'idéal *queer* en ce qu'il établit cette jonction des marges comme milieu de (re)création des langages et des rapports humains.

Chez les personnages de Tremblay, il s'établira ainsi un perpétuel dialogue entre les minorités auxquelles ils appartiennent, dans un incessant jeu de (re)création et de réappropriation des bords. Partons, donc, d'un premier marqueur de frontière : l'orientation sexuelle.⁴⁵

NOTION D'IDENTITÉ SEXUELLE : PANORAMA DES DERNIERS COURANTS THÉORIQUES.

L'univers tremblayen est peuplé de héros à l'orientation sexuelle « minoritaire ». Par leur position, ils se trouvent irrémédiablement condamnés par toute la hiérarchie sociale, comme le déplore le jeune héros du recueil autobiographique *Douze coups de théâtre* face à la possibilité d'une rencontre sexuelle avec un acteur plus âgé qui le questionne sur le fait qu'il est encore mineur :

« De toute façon, me disais-je, eusse-je été d'âge acceptable, la sexualité qui nous intéressait était défendue, réprouvée et même punie ! »⁴⁶

Ces personnages parcourent un intervalle temporaire qui coïncide, pour la plupart, avec l'existence de Michel Tremblay, chez qui l'autobiographie ou, du moins, l'autofiction sont très présentes : depuis les années quarante du XX^e jusqu'au XXI^e siècle⁴⁷. Des années où la question de l'orientation sexuelle a subi de profondes transformations. Ces personnages sont, donc, indéniablement représentatifs de cette révolution sociale et identitaire. Et c'est dans ce sens que nous allons les utiliser pour exemplifier les différents courants de pensée autour de la question identitaire concernant les genres et les sexes.

1. UN PEU D'HISTOIRE

« L'acte sexuel entre deux hommes (ou deux femmes) n'est pas un phénomène moderne ; ce qui est moderne, selon ces analyses, c'est l'invention de l'homosexuel comme type psychologique »⁴⁸

⁴⁵ Tout en étant consciente des connotations essentialistes et donc négatives attribuées par les théoriciens du *queer* aux termes « identité » et « orientation », nous signalons à ce stade l'abondante utilisation de ces concepts, auxquels nous avons eu recours tout au long de notre texte. Nous nous arrêtons encore sur les critiques à ces concepts à la page 257

⁴⁶ TREMBLAY, Michel, *Douze coups de théâtre*, p. 170.

⁴⁷ avec l'exception des romans du cycle de *La Diaspora des Desrosiers* et les pièces *La Maison suspendue* et *Le Passé antérieur*, qui se déroulent (au moins en partie) au premier tiers du XX^e siècle.

⁴⁸ BERSANI, Leo, *Homos ; repenser l'identité*, Paris, Odile Jacob, 1998, p. 12.

Léo Bersani, dans la préface de son ouvrage *Homos, repenser l'identité* résume cette idée de Foucault qui est à la base des dernières théories sur l'homosexualité, en même temps qu'elle fait le point sur l'origine de l'homosexualité comme concept.

Selon Foucault, « l'homosexualité » est un concept datant de la fin du XIX^e siècle, 1869, notamment, quand l'écrivain hongrois Benkert l'a utilisé dans une lettre ouverte au ministre prussien de la justice, lui demandant de respecter la vie privée des gens, suite à une loi répressive condamnant les pratiques dites « perverses ». A ce moment-là, le mot a des connotations positives, qui vont bientôt changer pour devenir un terme relevant de toute une tradition médicale, judiciaire et ecclésiastique qui, depuis le XIV^e, a veillé à ce que cette déviation, classée à partir de ce moment-là comme pathologie, ne contamine pas les mœurs de la société bien-pensante.

Que se passait-il auparavant ? Nous savons que dans l'Antiquité grecque la pratique sexuelle ne tenait pas forcément compte du sexe (biologique) des individus. Ainsi, dans un cadre qui se voulait souvent pédagogique et masculin, le sexe était inclus, par exemple, dans l'apprentissage que le disciple recevait de son maître.

Ensuite, au Moyen Age, et suivant les recherches de John Boswell, « *si les conceptions sexuelles n'étaient pas liées à la différenciation moderne des orientations, identités, ou préférences homosexuelles et hétérosexuelles, cela ne signifie pas que les sociétés du passé étaient incapables de reconnaître un engagement homosexuel ou hétérosexuel durant toute la vie d'une personne.* »⁴⁹

1.1. L'obscurité du placard

Nous l'avons déjà signalé, c'est au XIX^e siècle que cet engagement est défini avec la nette différenciation entre hétérosexualité et homosexualité, la première étant donnée comme la catégorie neutre ou « normale », la deuxième représentant l'écart pathologique, hors norme. La création de la psychanalyse par Freud, surtout à ses débuts, ajoute un degré d'intensité à ce portrait de l'individu homosexuel, comme un être malade, à cause des erreurs commises sur lui pendant son éducation.

⁴⁹ *Op.cit.*, p. 209 : citation extraite de FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité*, tome I, *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, p. 43, extraite, à son tour, de BOSWELL, John, « Catégories, Expérience et Sexualité » in *Forms of Desire : Sexual Orientation and the Social Constructionist Controversy*, édité par Edward Stein, New York, Routledge, 1992, p. 172.

Dans la pièce *Bonjour, là, Bonjour*, l'homosexualité est explicitement classée du côté de la pathologie : Serge, seul frère de quatre sœurs qui l'ont toujours traité comme leur jouet, se voit reprocher sa relation incestueuse avec l'une d'entre elles, alors que l'homosexualité est considérée comme « maladie moins grave » que l'inceste :

« Lucienne : *On s'est tellement servi de toé comme d'une bebelles dans'maison, on t'a tellement dorloté, pis cajolé, on t'a tellement élevé comme une p'tite fille, ou plutôt on t'a tellement élevé comme si t'avais pas de sexe, qu'un moment donné j'me suis dit qu'y avait trop de femmes autour de toé, que ça te mélangerait, que tu réagirais contre, pis que...*

(...)
J'verrais plus ton avenir avec un autre gars qu'avec ta sœur la plus jeune, si tu savais !

(...)
*Entre deux **deseases**⁵⁰, comme dirait mon mari, j'aurais aimé mieux l'autre ! J'aurais eu moins honte de toé ! »⁵¹*

L'enfermement de l'inceste et de l'homosexualité dans le même placard pathologique a une énorme portée dans toute l'œuvre de Michel Tremblay, puisque l'amour incestueux est à la genèse des individus descendant de la lignée de Victoire et de Josaphat, et donc de la plupart des personnages des *Chroniques du Plateau Mont-Royal* et de tout le cycle des *Belles-Sœurs*, ainsi que d'une grande partie de ceux appartenant à d'autres cycles (celui dit « de François Villeneuve » ou « Le Gay Savoir », « La Diaspora des Desrosiers » etc.)⁵². Dans cet univers de « tarés »⁵³ face donc au dilemme entre l'amour incestueux et l'amour entre individus du même sexe, ce dernier apparaît comme une sorte de moindre mal.

Plus tard, dans leur lutte identitaire, les premiers militants pour la libération des gays rejetaient « *la notion de l'homosexuel comme type distinct (...) en faveur d'une conception freudienne de la sexualité humaine comme « pervers-polymorphe. »*⁵⁴

⁵⁰ En anglais dans le texte, ce mot se traduit par « maladie ».

⁵¹ TREMBLAY, Michel, *Bonjour, là, bonjour*, in *Théâtre I*, Leméac Actes Sud-Papiers, 1991, p. 228, 229.

⁵² De nombreuses études se sont penchées sur le sujet de l'inceste dans l'œuvre de Michel Tremblay, dont nous remarquons la thèse de Marc Arino, *Figures d'Apocalypses dans l'oeuvre de Michel Tremblay*, thèse de l'Université Michel de Montaigne Bordeaux III sous la dir. de Marie-Lyne Piccione, 2004.

⁵³ Nous prenons le terme dans son acception de « dégénéré » (source LE PETIT ROBERT)

⁵⁴ EPSTEIN, Steven, « Gay Politics, Ethnic Identity : The Limits of Social Constructivism », in *Forms of Desire*, p. 252. in BERSANI, Leo, *op.cit.* p. 52-53.

La philosophe québécoise Denise Pelland se sert justement des modes de représentation de l'homosexualité dans les pièces de théâtre tremblayennes pour confirmer cette conception freudienne. Avec une perspective psychanalytique, dans son ouvrage *Hosanna et les Duchesses*⁵⁵ Pelland fait une comparaison entre les théories freudiennes sur la genèse de l'homosexualité et la façon dont Tremblay les met en scène, prenant comme corpus surtout les pièces *Hosanna*, *la Duchesse de Langeais* et le roman *La duchesse et le roturier*.

Afin de se protéger à l'avance des critiques qu'on pourrait lui adresser, tout en faisant une relecture de Freud, Pelland établit les causes des maladies mentales ailleurs que dans l'orientation homosexuelle des individus :

*« L'homosexualité et l'hétérosexualité ne sauraient être envisagées séparément, étant donné la constitution psychique bisexuelle de l'être humain. La question de l'homosexualité n'est donc pas une question marginale, elle ne concerne pas exclusivement les individus qui ont adopté une orientation homosexuelle. Des problèmes psychiques sont d'ailleurs présents aussi bien chez les hétérosexuels que chez les homosexuels, l'hétérosexualité n'étant en rien le gage d'un fonctionnement mental harmonieux. »*⁵⁶

De ce point de vue, c'est le rapport de l'enfant à ses deux parents qui conditionnera son choix sexuel. Et, selon cette philosophe, Tremblay montre dans son théâtre des situations typiques du cadre familial avec une mère écrasante et un père peu impliqué qui provoqueraient l'homosexualité de l'enfant. C'est à travers le personnage de l'homosexuel travesti –figure « récidiviste » et pleine de sens dans l'univers de l'écrivain - qu'il rendra compte de la castration subie pendant l'enfance. Castration d'autant plus intense que, par exemple, le personnage d'Hosanna (Claude Lemieux, déguisé) aura besoin de se costumer en femme pour avoir la sensation d'être aimé, puisque sa mère (détestée maintenant) l'avait habillé de cette façon dans son enfance. Ce n'est qu'après un épisode très douloureux pour le personnage (humiliation publique devant toutes les *drag queens* de Montréal), qu'il s'assumera en tant qu'homme à identité homosexuelle⁵⁷.

⁵⁵ PELLAND, Ginette, *op.cit.*

⁵⁶ *Id.*, quatrième de couverture

⁵⁷ TREMBLAY, Michel, « Hosanna » dans *Hosanna, La Duchesse de Langeais*, Montreal, Leméac, 1984

De ce même point de vue psychanalytique, dans *La Duchesse de Langeais*⁵⁸ - l'emprunt du nom au personnage de Balzac⁵⁹ dépeint déjà le caractère de ce travesti, dont Hosanna était le disciple. Il s'agit d'Édouard, fils d'un père alcoolique et d'une mère qui voue un sentiment d'adoration à son enfant, victime de l'emprise amoureuse de sa mère. Pour lui, le sexe deviendra à son âge adulte une arme de séduction, loin de tout sentiment amoureux :

« *Il a passé sa vie à faire comme elle avait fait avec lui, c'est-à-dire à vérifier à quel point il pouvait susciter chez les hommes un désir d'amour et de reconnaissance auquel il se gardait bien de répondre, se contentant de manier sa technique sexuelle pour les garder sous son emprise, pour augmenter son capital narcissique.* »⁶⁰

Comme nous expliquons dans l'introduction à cette étude nous n'allons pas nous engager ici dans une recherche psychanalytique, même si nous ne rejetons pas ses apports en vue à de nouvelles interprétations. D'autant plus que les voies théoriques *queer* que nous nous apprêtons à emprunter, entretiennent un rapport ambigu avec la psychanalyse, confrontation qui a suscité un grand nombre de relectures critiques, dont celle du professeur et essayiste américain Lee Edelman, qui a écrit un essai largement inspiré de la psychanalyse lacanienne ainsi que du concept foucauldien de *biopouvoir*⁶¹.

La première moitié du XX^e siècle est foncièrement tributaire de l'idéologie victorienne et les pratiques homosexuelles masculines et féminines sont exclues du système, stigmatisées et punies par la société. Les exceptions à cette condamnation se trouvent dans les classes aisées et dans le monde artistique, où en raison de la célébrité des personnages, la société pouvait « pardonner » leurs mœurs déviantes.

La mère de Michel Tremblay est catégorique au sujet de l'homosexualité des artistes, mais l'est moins à l'heure de montrer une « tolérance » quelconque :

« *J'veux pas, m'entends-tu, que tu te mettes dans la tête de devenir un artiste. C'est toute... C'est pas du monde comme nous autres, Michel, sont trop*

⁵⁸ TREMBLAY, Michel, *op .cit.*

⁵⁹ BALZAC, Honoré de, *La Duchesse de Langeais*, Paris Gallimard, 1976, in PELLAND, Ginette, *Hosanna et les Duchesses. Etiologie de l'homosexualité masculine de Freud à Michel Tremblay*, Québec, Editions de la Pleine Lune, 1994.

⁶⁰ *Id.*, p. 154.

⁶¹ *No Future: Queer Theory and the Death Drive*, Duke University Press, 2004.

différents de nous autres... C'est toutes des hobos⁶², des bohèmes, pis des fifis, pis j'veux pas que tu deviennes comme ça ! »⁶³

Bien conscient de sa différence, Michel confirmera toutes les angoisses maternelles dans son choix de carrière et dans son choix de vie intime.

1.2. Stonewall : le début d'une lutte en dehors du placard

Il faudra attendre les années soixante et la libération sexuelle pour que les homosexuel(le)s commencent à se regrouper et à défendre leurs droits en tant qu'individus et en tant que communauté. Ainsi, le mois de juin 1969 a été officiellement reconnu comme la date du début du mouvement de libération gay, dont le détonateur sera une descente de police dans le bar gay Stonewall, dans le quartier de Greenwich Village, à New York. Les violentes émeutes qui s'en suivirent ont déclenché un courant de solidarité célébré actuellement par les fêtes de la *Fierté Gay (LGBTIQ⁶⁴)*. Ces manifestations mondiales au caractère spectaculaire, provocateur et ludique véhiculent des revendications plus sérieuses, comme la défense de leurs droits et leur visibilité individuelle et communautaire.

Céline, la jeune naine, s'érige en porte-parole des travestis du *Boudoir* (parmi lesquels elle s'inclut) quand – en pleine excursion à l'Exposition Universelle de Montréal 1967- elle dissuade l'inconsciente Babalu de fuir le groupe pour aller séduire le vendeur de tickets. Et de ce fait elle s'érige en porte-parole du besoin d'entraide de tous les groupes marginaux, soulignant ainsi l'urgence d'un mouvement collectif :

*« Mais qu'est-ce qu'y vont dire, ceux qui vont passer devant toi ? Toute seule, tu pourras pas te défendre ! T'as pas assez l'air d'une fille pour passer inaperçue, et t'as pas l'air d'un travesti assez fort pour te défendre ! (...) **En groupe, on risque pas grand-chose, mais tout seul chacun de son côté, on est trop vulnérables !** »⁶⁵*

1.3. Réveil militant autour des sexualités

Toujours dans *Le Cahier rouge*, la narratrice laisse entrevoir une certaine ouverture d'esprit qui semblerait, timidement, voir le jour deux ans avant les événements de Stonewall, lors de l'Exposition Universelle de Montréal en 1967 :

⁶² Angl. : « vagabondes, nomades ».

⁶³ *La Tour Eiffel qui tue* in *Douze coups de théâtre*, p. 62

⁶⁴ Lesbo, gay, trans, bi et d'autres choix sexuels minoritaires.

⁶⁵ *Le Cahier rouge*, p. 218.

« Les gens à l'Expo devinent qu'il s'agit des travestis mais : ...toujours est-il, et à mon grand étonnement, que je ne ressentais chez eux aucune hostilité, aucun rejet, juste un grand amusement devant ces drôles d'hommes qui osaient se présenter en public attifés de cette façon. L'Expo serait-elle vraiment en train de déclencher une certaine ouverture d'esprit chez les Montréalais ? Mais combien de ces gens, autour de nous, étaient de Montréal ? Et si je nous imaginais au coin de Sainte-Catherine et de Peel, le tableau qui se présentait à mes yeux était bien différent : ils seraient sans doute moins tolérants à qu'ici. Des clowns à la Ronde, oui, des travestis dans la rue, dans la vie de tous les jours, c'était une autre paire de manches »⁶⁶

De ce fait, il faudra encore des années pour une véritable acceptation sociale de ce type de différence.

Si pendant les années 60 et 70 la philosophie des mouvements gay met l'accent sur la notion d'identité sexuelle et la défense de leur différence, vers le milieu des années 80 de nouvelles théories font leur apparition dans la scène académique anglo-saxonne, notamment. Les *Cultural Studies* et les *Women and Gender Studies* (études féministes) ont donné lieu aux *Gay and Lesbian Studies*, conçues comme l'étude de l'hétérosexualité tout autant que de l'homosexualité, ou comme l'indique Didier Eribon « plus exactement comme l'étude et de la sexualité en général et des frontières – c'est à dire des partages et des relations – selon lesquelles elle a été pensée et réglementée dans l'histoire⁶⁷ ». Ces études ont d'emblée centré leur recherche sur l'histoire de la sexualité et des sciences sociales, pour évoluer vers l'analyse de la culture et de la littérature et la position de la sexualité dans ces domaines. C'est Eve Kosofsky Sedgwick qui inaugure cette démarche avec son livre *Between Men*⁶⁸, avec l'analyse de l'hétérosexualité masculine dans les textes classiques de la littérature anglaise et de ses liens avec l'homophobie.

Ce livre, ainsi que d'autres études dans le même courant, comme par exemple, *L'invention de l'hétérosexualité* de Jonathan Katz⁶⁹, essayent de montrer comment les catégories de la sexualité sont des produits des sociétés, variant donc avec l'histoire humaine. Cette conception foucauldienne ainsi que la notion de *déconstruction* de

⁶⁶ *Op. cit.*, p. 233.

⁶⁷ ERIBON, Didier, « Traverser les Frontières », in *Les études gay et lesbiennes, Actes du colloque du Centre George Pompidou*, Paris, ed. du Centre Pompidou, 1998, p. 14.

⁶⁸ KOSOFSKY SEDGWICK, Eve, *Between Men. English Literature and Homosocial Desire*, New York, Columbia University Press, 1985.

⁶⁹ KATZ, Jonathan, *The Invention of Heterosexuality*, New York, Plume/Penguin, 1995.

Jacques Derrida sont à la base des dernières théories sur la sexualité, l'identité et les genres qui ont fait leur apparition au milieu des années 80.

Parmi *Les études gay et lesbiennes*, un courant de réflexion s'est imposé vers le début des années 90 : la théorie *queer*.

2. LES *QUEER STUDIES*: LE QUESTIONNEMENT SUR LES GENRES, LES SEXUALITÉS ET LES IDENTITÉS.

« Albertine : ... *Quand je pense à c'que tu fais, j'aimerais mieux que tu soyes mort ! (...) En dessous de ta p'tite habit que t'es pas ben dedans, y'a toute un homme, mon frère, qui vit des choses que je refuse ! (...) Pis qu'en dessous du personnage de la semaine y'en a un autre, toujours le même, que je connais pas pis qui me fait peur ! Pis c'est vrai, en fin de compte, que j'en ai de l'imagination parce que souvent dans la semaine je pense à toé, le soir, où tu dois être pis à ce que tu peux être en train de faire ! pis j'en ai tellement honte que j'me mettrais à hurler si j'me retenais pas ! »⁷⁰*

Cette condamnation d'Albertine à l'encontre de son frère Édouard a été émise dans les années 50, lors d'un séjour de la famille à Duhamel. Ici, le personnage n'utilise aucun adjectif pour décrire le comportement de son frère. La focalisation se fait sur les sentiments qu'elle éprouve face à l'horreur de ce qu'elle imagine ; c'est un cri d'angoisse face à l'inconnu, que l'ignorance rend encore plus fort, plus puissant et donc plus effroyable. C'est tout son discours qui prend acte de la « *queerisation* » d'Édouard dans le sens traditionnel de cet anglicisme.

Dans le passé (et encore de nos jours) le terme « *queer* » a été habituellement utilisé dans les pays anglophones comme une injure voulant qualifier quelqu'un non seulement comme « étrange », « bizarre », « spécial », « malade », dans la traduction de Didier Eribon⁷¹, mais encore comme « ordure », « taré », « anormal », « gouine », « trou du cul », « malsain » et « vraiment bizarre », selon les traductions proposées par Marie-Hélène Bourcier⁷². Néanmoins, que ce soit ces chercheurs ou d'autres, ils s'accordent tous sur la traduction de ce mot par « pédé ».

⁷⁰ *La Maison suspendue*, p. 110.

⁷¹ ERIBON, Didier, *op. cit.*, p. 15.

⁷² BOURCIER, Marie-Hélène, *Queer Zones*, Paris, Balland, 2001, p. 198.

A partir de sa charge péjorative, les théoriciens de ce nouveau courant *queer* vont réussir une réappropriation positive du terme et la construction de toute une série de « réflexions de l'abject », en renversant non seulement son sens d'origine, mais aussi – et dans une perspective foncièrement radicale – en détruisant tout essai identitaire. Tel est le grand paradoxe de la théorie *queer*, que l'on pourrait considérer comme la gardienne de la postmodernité théorique sur la manière de penser et de formuler la question de l'identité des genres dans ces dernières décennies.

2.1. Origines de la théorie

La première à utiliser l'expression « *Queer Theory* » a été la théoricienne féministe lesbienne Teresa de Laurentis quand, en 1991, elle l'a proposé dans son introduction à la revue *Differences*, de l'été 1991⁷³. De Laurentis s'est inspirée d'un colloque sur le cinéma et la vidéo *queer* se déroulant aux États-Unis en 1989, au cours duquel le terme a été utilisé comme synonyme de « gay et lesbien⁷⁴ ».

De Laurentis dépassera cette signification en lui conférant un nouveau sens critique. D'après Marie Hélène Bourcier :

« Pour De Laurentis, loin d'être un terme générique qui diluerait les identités ou résumerait l'énumération « gai, lesbienne, bi, trans », le terme « *queer* » permet de critiquer la locution « gai et lesbienne » et de prendre ses distances par rapport à toute identité qui devient hégémonique et monolithique, essentialiste ou naturalisante. »⁷⁵

Toutefois, celle qui a été « officiellement » reconnue comme la créatrice de la théorie *queer* c'est Judith Butler. Dans son ouvrage *Gender Trouble*⁷⁶, Butler critique l'essentialisme des catégories de sexe et de genre. Avec une perspective post-féministe, elle développe son discours à partir de celui d'inspiration foucauldienne de Monique Wittig, qui dans une analyse matérialiste, traite l'hétérosexualité comme un régime politique, donc artificiel.

⁷³ LAURENTIS, Teresa de, « Queer Theory, Lesbian and Gay Sexualities » in *Differences, Journal of Feminist and Cultural Studies*, Vol. 3, n° 2, p. 3-14, 1991.

⁷⁴ *How Do I Look, Queer Film and Video*, (dir.) Bad Object-Choices, Seattle, Bay Press, 1991 cité par BOURCIER, Marie-Hélène, *op. cit.*

⁷⁵ BOURCIER, Marie-Hélène, *id.* p. 199.

⁷⁶ BUTLER, Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1990.

2.2. Monique Wittig, la « prédécesseuse »

Selon Wittig :

« l'hétérosexualité est toujours déjà présente dans toutes les catégories mentales ; elle constitue le contrat social même (...) un régime politique. Depuis la Politique d'Aristote, dans laquelle les deux premiers exemples de « ceux qui sont inefficaces l'un sans l'autre (et doivent donc) être unis par paires » sont le mâle et la femelle, et le souverain et les sujets, la relation hétérosexuelle « est le paramètre de tous les rapports hiérarchiques »⁷⁷

Avec cette perspective matérialiste et radicale, Wittig refuse l'idée de la *différence* en concluant :

« ...il n'y a rien d'ontologique au concept de différence. Ce n'est que la façon dont les maîtres interprètent une situation historique de domination. La fonction de la différence est de masquer à tous les niveaux les conflits d'intérêt, y compris les conflits d'intérêt idéologique. »⁷⁸

En refusant tout binarisme conceptuel, la philosophie de Wittig serait donc foncièrement anti-identitaire puisqu'il n'y a pas d'identité sans différence. Le désir pour le *même* sexe devient ainsi empiriquement impossible, puisqu'il n'y a pas d'*autre* sexe.

Dans une critique à cette théorie, Bersani affirme : *« il est peu probable que Wittig elle-même se rende compte à quel point de tels auto-effacements sont impraticables sur le plan politique »*, en ajoutant que *« Gender Trouble, de Judith Butler est une brillante tentative pour insérer certains des aspects les plus radicaux de la démarche de Wittig dans un programme politique viable. »⁷⁹*

Par rapport à la position de Bersani qui est bien ultérieure au travail militant – du point de vue philosophique, politique et personnel – de Wittig, il faut souligner que Monique Wittig agit et pense dans la perspective du lesbianisme et que donc les réfutations de Léo Bersani sont tributaires de la nuance qui à la fois rapproche et éloigne les gays des lesbiennes.

Il est vrai que sur le plan d'une action commune visant des conquêtes sociales et politiques les gays et les lesbiennes peuvent être considérés comme une

⁷⁷ WITTIG, Monique, *The Straight Mind and other Essays*, Boston, Beacon Press, 1992 ; *La pensée straight*, Paris le Rayon / Modernes, 2001, cité par BERSANI, Leo, *op. cit.*, p. 58.

⁷⁸ *Id.*, p. 59.

⁷⁹ *Id.*, p. 65-66.

« communauté » nécessitant une militance commune. C'est un fait et le mouvement du F.H.A.R. (*Front homosexuel d'action révolutionnaire*), lors des années mouvementées et riches d'un point de vue de la révision des concepts idéologiques de mai 68, incorporait tout autant des camarades gays que des camarades lesbiennes. Il y avait même un corps militant qui s'appelait « Les gouines rouges ».

Cependant cette action commune s'est vue très tôt scindée par l'incompatibilité dans l'expérience de théoriser sur la condition de l'homme gay et de la femme lesbienne.

Du côté des lesbiennes, théoriciennes et militantes, une autre scission s'est présentée à ce moment-là :

- Les théoriciennes et militantes lesbiennes, dont la seule valeur humaine et intellectuelle est Monique Wittig.
- Les théoriciennes féministes : plus timorées, dans la mouvance de Simone de Beauvoir et qui ont maintenu une conception de la femme libérée et féministe mais toujours en regard et à la mesure du soi-disant pouvoir et puissance de l'homme/mâle. Dans ce courant, *Le deuxième sexe* de Beauvoir continue de nos jours à être considéré comme le premier jalon du féminisme français et européen, mais il est mis en question par d'autres dans la mesure où son contenu peut être interprété comme une confirmation du système hétérocentriste.

La célèbre proposition de Beauvoir : « *On ne naît pas femme, on le devient* » trouve son pendant radicalement féministe dans la proposition de Monique Wittig : « *Une lesbienne n'est pas une femme* ». Dans cette proposition-axiome matérialiste, Wittig soutient non seulement que la femme lesbienne n'existe pas au regard de la perspective hétéro-andro-centriste, mais aussi que cela ne doit pas lui porter dommage car la femme est une catégorie définie exclusivement pour assurer l'image et la présence d'une masculinité hégémonique et triomphale.

Monique Wittig est considérée, par ailleurs, comme la seule théoricienne française qui lors de mai 68 a eu le courage de militer sincèrement et rigoureusement en

faveur d'un collectif discriminé : les lesbiennes, à partir de son engagement et expérience personnels.

En outre, Wittig, de même que Butler, est héritière de la mise en perspective généalogique de la sexualité effectuée par Foucault, chez lequel, cependant, il n'y aura pas eu de remise en cause de l'hétérosexualité. C'est Wittig qui sera la première à le faire.

2.3. Butler et la performance de genre : l'héritage de Foucault

Judith Butler, partant ainsi des idées matérialistes de Wittig, développe sa théorie dans un cadre analytique discursif et textuel. L'idée-clé dans le discours de Butler est celle de la *performance* du genre, comme geste artificiel visant à situer chaque être humain dans les catégories tout aussi artificielles de genre masculin ou féminin. Car, si d'après Foucault, l'homosexualité aussi bien que l'hétérosexualité, sont des inventions historiques, il en va de même pour tout le système d'oppositions binaires, dont la masculinité et la féminité sont au centre, comme autant de constructions sociales destinées à maintenir l'équilibre entre les différences et les oppositions à la base de l'hégémonie hétérocentrique.

Ainsi, Bersani, dans son analyse du rapport de Foucault au sadomasochisme, fait une synthèse de l'apport de l'*Histoire de la sexualité* et notamment de son premier tome, *La volonté de savoir*⁸⁰ :

« Personne n'était plus averti que Foucault du rapport entre la manière dont nous organisons nos plaisirs avec une autre personne et les formes plus généralisées d'organisation sociale. C'était l'originalité de son *Histoire de la sexualité* de soutenir que, dans nos sociétés, le pouvoir n'opère pas principalement par la répression des pulsions sexuelles spontanées, mais par la production de multiples sexualités, et que c'est par la classification, la distribution, la hiérarchisation morale de ces sexualités que les individus qui les pratiquent peuvent être sanctionnés, traités, marginalisés, séquestrés, disciplinés, ou normalisés. »⁸¹

Pour y faire face, Foucault prône une « *nouvelle économie du plaisir physique* », éloignée de ces classifications et distributions, comme forme plus efficace de résistance.

⁸⁰ FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité*, tome I, *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, 224 p.

⁸¹ BERSANI, Leo, *op. cit.*, p.103.

Butler s'appuie sur ces réflexions foucaaldiennes pour conclure, en analysant les traditions discursives médicales et psychologiques :

« L'identité sexuelle a été comprise comme étant la représentation naturelle du sexe biologique. (...) Dans le cadre de cette configuration normative où le désir et l'identification sont mutuellement exclusifs, l'homosexualité est stigmatisée comme perversion contre nature, c'est à dire comme une inversion de la relation naturelle qui doit exister entre sexe et identité sexuelle. »⁸²

Selon Butler, les tentatives du féminisme « engagé » visant à l'émancipation des femmes sont infructueuses : celle de Kristeva, à laquelle elle reproche le langage poétique, se donne comme directive de ne jamais porter de signification ; celle de Luce Irigaray, critiquant l'exclusion de la femme dans le discours psychanalytique, resterait elle-même prisonnière dans le contexte lacanien.

Le vrai problème, pour Butler, n'est pas de redresser les injustices sociales mais d'échapper carrément aux catégorisations sexuelles. Dans ce sens, des notions comme écriture féminine seraient irrecevables. Il faudrait retourner aux sources de nos attitudes sur la sexualité et observer jusqu'à quel point elles sont créées par nous.

2.3.1. Le travestissement : mise en pratique de la performance

Le genre étant une construction sociale, Butler étudiera la production de l'identité sexuelle⁸³ en analysant le cas de la *drag queen* pour montrer comment une personne biologiquement masculine réalise la performance de la féminité. Pour ce faire, elle se fonde sur l'interprétation que donne Esther Newton de cette performance du travesti⁸⁴ et sur son concept de « female impersonation ».

« Seulement depuis une position dénaturalisée de façon auto-consciente pouvons-nous voir comment l'apparence de la naturalité est elle-même constituée. »⁸⁵

Le travestissement serait donc pour Butler l'arme la plus efficace pour la mise en pratique de la subversion.

⁸² PRECIADO, Beatriz, « Le Queer Savoir » in BOURCIER, Marie-Hélène, *op. cit.* p.202.

⁸³ Le sexe tout court n'a point d'identité car, comme Wittig l'a démontré, il n'existe pas non plus, donc son identité serait fruit d'une production artificielle.

⁸⁴ NEWTON, Esther, *Mother Camp, Female Impersonators in America*, Chicago et Londres, University of Chicago Press, 1972, cité par BOURCIER, Marie-Hélène, *op.cit.* p.203.

⁸⁵ *Only from a self-consciously denaturalized position can we see how the appearance of naturalness is itself constituted in* BUTLER, Judith, *op. cit.* p.110. D'après notre traduction.

« Stratégie par excellence qui permet de montrer la séparation de l'être et du paraître, par ce déguisement la personne se rend compte de la performance à laquelle elle se livre - non pas pour essayer de se rendre conforme au mirage ontologique de ce qu'une femme doit être ou pour s'assurer de son identité, mais pour pousser la comédie jusqu'au paroxysme – pour aller au bout de sa logique. Car imiter les rôles sexuels montre que les rôles sexuels sont des imitations, des calques. »⁸⁶

Chez Michel Tremblay, le personnage central incarnant cette subversion par le travestissement n'est autre qu'Édouard travesti en Duchesse de Langeais, comme elle-même l'assure en parlant des prostituées (femmes) de la *Main* :

« La Duchesse : -... Il faut dire aussi que j'étais autrement plus femme qu'elles !

(...) J'ai toujours été plus femme que toutes les femmes ! »⁸⁷

Ces affirmations, comme démonstrations des théories de Butler, montrent la valeur du travestissement, en tant qu'instrument pour déjouer les pièges que peuvent représenter les rôles. La Duchesse, en imitant la femme, devient plus femme que celle-ci, si bien que la femme qu'elle imite est à son tour une imitation.

2.3.2. Réglage théorique autour de la performance et de la performativité

L'optimisme simpliste qu'on a reproché à Butler dans son ouvrage, de même que la confusion qui s'est créée à la suite entre les concepts de performance et performativité ont donné lieu à des lectures erronées. Ceci a poussé la philosophe à approfondir l'analyse du genre et de l'hétérosexualité à partir des formulations de Derrida, à leur tour héritières des « actes de langage performatif » d'Austin, notamment dans les livres *Bodies That Matter*⁸⁸ et *Excitable Speech*⁸⁹.

A partir de ces réflexions, Butler indique que des expressions comme « *c'est une fille !* » ou « *c'est un garçon !* », prononcées à la naissance, et même avant, sont des invocations ou des citations ritualisées, des conventions de genres et constituent donc

⁸⁶ TACIUM, David, *Compte rendu sur Gender Trouble, de Judith Butler*, Université de Montréal, (trouvé sur internet) <http://english-www.hss.cmu.edu/feminism/compte.txt> (<http://clicnet.swarthmore.edu/litterature/sujets/recherche.html>)

⁸⁷ TREMBLAY Michel, *La duchesse de Langeais* in *Théâtre I*, Leméac Actes Sud-Papiers, 1991, p. 92 (s'agissant d'un volume qui regroupe dix pièces de théâtre du *Cycle des Belles-Sœurs*, et étant celui que nous avons utilisé pour cette recherche, nous croyons nécessaire de le citer pour le distinguer des éditions précédentes)

⁸⁸ BUTLER, Judith, *Bodies That Matter*, New York, Routledge, 1993.

⁸⁹ BUTLER, Judith, *Excitable Speech, A Politics of the Performative*, New York, Routledge, 1997.

des énoncés performatifs, dans ce cas, initiatiques. Car ils sont à la genèse du processus de « gendérisation », en relation à des idéaux hétérosexuels régulateurs de la féminité et de la masculinité qui devront à la suite être constamment renforcés. En conséquence, la « performance de genre » n'est pas qu'une imitation parodique d'un genre par un(e) travesti(e), elle devrait être classifiée dans le domaine de la performativité, comme artifice visant à la production de positions de genre.

2.4. Eve Kosofsky Sedgwick : de l'épistémologie du placard à la matrice *queer*

Dans une intervention au colloque sur *Les études gay et lesbiennes* du Centre Pompidou de l'année 1997, les idées butleriennes vont être corroborées par Eve Kosofsky Sedgwick⁹⁰, une autre des théoriciennes principales des études *queer*, dont l'ouvrage *Epistemology of the Closet*⁹¹ mettait déjà en place la nécessité de déconstruire les discours disciplinaires fondés sur la dialectique discours/silence, ignorances/savoirs, en s'approchant de la définition de *queer* donnée par De Laurentis, héritière des conceptions foucaaldiennes selon lesquelles les discours sont constructeurs de silences.

Kosofsky Sedgwick s'attaque dans ce cas-là à la notion d'identité sexuelle, comprise comme un concept unitaire, en énumérant tous les aspects qu'elle comprend. Nous nous sommes permis de les expliciter puisqu'ils montrent bien leur complexité. En voilà quelques-uns :

- *Votre sexe biologique (c'est à dire chromosomique) masculin ou féminin.*
- *Votre place, masculine ou féminine, telle que vous la percevez dans la division des sexes (censée être la même que votre sexe biologique).*
- *La prédominance dans vos traits de personnalité et dans votre apparence physique du masculin ou du féminin (censée correspondre à votre genre sexué).*
- *Le sexe biologique de votre partenaire préféré.*
- *Le sexe socialement imparti à votre partenaire préféré (censé être le même que son sexe biologique).*

⁹⁰ KOSOFSKY SEDGWICK, Eve, « Construire des significations queer », in *Les études gay et lesbiennes, Actes du Colloque du Centre Georges Pompidou*, 23 et 27 juin 1997, Paris, Éd. du Centre Pompidou, 1998, p. 109-116.

⁹¹ KOSOFSKY SEDGWICK, Eve, *Epistemology of the Closet*, Berkeley, University of California Press, 1990.

- *La masculinité ou la féminité de votre partenaire préféré (censé être à l'opposé de ce que vous êtes).*
- *Votre perception de vous même comme homosexuel ou hétérosexuel (censée correspondre au fait que votre partenaire soit de votre sexe ou du sexe opposé).*
- *La perception que votre partenaire préféré a de lui-même comme homosexuel ou hétérosexuel (censée être la même que la vôtre)*

Et ainsi, jusqu'à huit autres points comprenant l'acte sexuel préféré, le choix de procréer ou non, les organes sexuels les plus érotisés, les fantasmes sexuels, la communauté d'appartenance culturelle et politique etc., toutes « *des dimensions individuelles que l'identité sexuelle est censée organiser dans un tout univoque et sans faille* »⁹². La fausseté de ces présupposés pourrait laisser apparaître la politique *queer* comme non séparatiste et non assimilationniste, à la fois. Car, selon Eve Kosofsky Sedgwick, le mot *queer* ferait allusion à :

« *la matrice ouverte des possibilités, les écarts, les imbrications, les dissonances, les résonances, les défaillances ou les excès de sens quand les éléments constitutifs du genre et de la sexualité de quelqu'un ne sont pas contraints (ou ne peuvent l'être) à des significations monolithiques, épistémologiques, figuratives que vivent ceux d'entre nous qui aiment à se définir (parmi d'autres possibilités) comme lesbiennes féminines et agressives, tapettes mystiques, fantasmeurs, drag queens et drag kings, clones, cuirs, femmes en smoking, femmes féministes ou hommes féministes, masturbateurs, folles, divas, snap !, virils soumis, mythomanes, transsexuels, wannabe, tantes, camionneuses, hommes qui se définissent comme lesbiens, lesbiennes qui couchent avec des hommes...et aussi tous ceux qui sont capables de les aimer, d'apprendre d'eux et de s'identifier à eux.* »⁹³

2.5. Marie-Hélène Bourcier : *queer* made in France

Bourcier, dans un contexte académique français, donc plus éloigné du foyer théorique anglo-saxon, prend le témoin de Kosofsky Sedgwick et synthétise toute la charge politique de l'expression :

⁹² KOSOFSKY SEDGWICK, Eve, « Construire des significations queer », in *Les études gay et lesbiennes, actes du Colloque du Centre Georges Pompidou*, op.cit, p.115.

⁹³ *Ibid.*

« *Queer recouvre alors des pratiques de resignification et de recodification anti-hégémoniques et performatives dont le but est de définir des espaces de résistances aux régimes de normalité.* »⁹⁴

Tout donc peut être *queerisé*, depuis les pratiques de la sexualité jusqu'aux régimes du savoir. Dans ce dernier domaine, il faudrait donc essayer de *queeriser* les disciplines puisqu'elles sont « *le produit du régime épistémique hétérosexuel* »⁹⁵, *queeriser* donc l'université en provoquant une promiscuité entre les disciplines dans une instabilité perpétuelle dépourvue de silences, l'objectif de la praxis *queer* étant de rester dehors quand elle est dedans.

L'univers de Michel Tremblay, dans sa multiplication des références à tous les arts confondus s'érigerait dans ce sens - et peut-être malgré l'auteur lui-même, car il rejette des catégorisations de cet ordre – sans même prendre acte des questions d'orientation sexuelle, en un univers *queer*.

2.6. Divisions et critiques au sein de la communauté *queer*

Depuis les débuts de ce courant théorique, la profusion des créations et des réflexions qualifiées comme *queer* a donné lieu à une grande complexité et notamment, à une division distincte entre le milieu *queer* universitaire, qui a été critiqué par son langage obscur et donc écrit pour une élite et, d'un autre côté, le milieu *queer* qualifié de « populaire » avec des auteurs comme Kate Bornstein et Pat Califia du côté américain et Virginie Despentes et Kevin Saad du côté français, pour ne nommer que quelques auteurs d'un univers artistique qui est en continuelle ébullition dans tous les domaines de la fiction : littérature, cinéma, musique, bande dessinée...

2.6.1. Leo Bersani : mise en garde contre l'auto-effacement

La théorie *queer* a reçu des critiques au sein même de la communauté gay, critiques dont l'un des porte-paroles, Leo Bersani, professeur à l'université de Californie, affirme : « *en voulant dénaturer les fondements épistémiques et politiques sur lesquels repose notre construction, nous nous sommes nous-mêmes effacés* »⁹⁶. Cet auto-effacement semble ne pas avoir les effets qu'il cherche car « *si de nombreux gays rejettent aujourd'hui l'identité homosexuelle qui leur a été attribuée par*

⁹⁴ BOURCIER, Marie-Hélène, *op. cit.*, p.207.

⁹⁵ *Id.*, p.208.

⁹⁶ BERSANI, Leo, *op. cit.*, p.24.

d'autres, la société hétérosexuelle n'en continue pas moins à jouir des privilèges de sa domination » et encore, « ces efforts, aussi valables soient-ils, peuvent avoir des effets d'assimilation plutôt que de subversion ; s'étant « dégayés », les gays se fondent dans la culture dont ils se targuent de subvertir les normes. »⁹⁷

Ils ne réussiraient, alors, qu'à faire le jeu à l'homophobie. Pour éviter ceci Bersani prône plutôt une « *acceptation provisoire des catégories élaborées par les régimes identitaires dominants qui favoriserait plus la résistance à ces forces oppressives que la simple disparition.* »⁹⁸

2.6.1.1. Homoïté et trahison

Quelques années après la publication d'*Homos*, dans un virage anti-identitaire universaliste, Bersani propose, - comme il l'a fait dans *Homos* - l'utilisation de l'expression « homoïté » plutôt que celle de « homosexualité ». Mais cette fois-là, l'homoïté serait « *l'expérience d'une certaine solidarité dans l'univers, solidarité non pas des identités, mais des positionnements et des configurations dans l'espace, et qui ignore même la différence d'identité en apparence la plus irréductible : celle entre l'humain et le non humain.* »⁹⁹

Cet anti-identitarisme cosmique ouvrirait une voie très intéressante dans son application, puisqu'elle serait véhiculée par l'art, comme instrument d'apprentissage « *d'une relationnalité fondée sur le même plutôt que sur la différence.* »¹⁰⁰

Bersani se sert, en outre, du concept genetien (auteur étudié par lui dans *Homos*) de *trahison* pour le proposer comme « *une antirelationnalité absolue qui serait peut-être l'étape négative préliminaire à la création d'une communauté anti-identitaire* ». Selon lui, dans la socialité homosexuelle ce qui s'approcherait le plus de cette trahison serait la promiscuité anti-monogame, trahison relationnelle qui pourrait être l'une des armes contre l'assimilation sociale, à laquelle les gays et lesbiennes seraient condamnés selon des théories comme la *queer*.

⁹⁷ *Op.cit*, p.25

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ BERSANI, Leo, « Trahisons gaies », in *Les études gay et lesbiennes, actes du Colloque du Centre Georges Pompidou*, *op.cit*, p.71.

¹⁰⁰ *Ibid.*

Et, à un niveau fictif, c'est précisément l'un des popes littéraires de la promiscuité gaie voire de la trahison, que François Villeneuve, le malheureux héros de *Quarante-quatre minutes, quarante-quatre secondes*, rencontrera dans les buissons de Paris : Jean Genet. Et alors le jeune homme sera incapable d'accomplir quelque exploit sexuel que ce soit, finissant par laisser son idole dans le panthéon de ses dieux, sans en trahir, justement, l'image vénérée :

« Une ombre passe près de lui, courtaude, un peu penchée, le frôle à peine. La tête est massive, ronde, chauve. Le regard de reconnaissance ne dure qu'une demi-seconde mais François se sent cloué sur le mur contre lequel il vient de s'appuyer tant l'énergie qui s'en dégage est puissante, nourrissante. Il ne sait plus où se mettre, se sent tout petit alors que le frôlement se fait plus insistant. Il regarde le crâne nu penché vers lui, il sent la main chaude sur sa cuisse, qui monte lentement vers l'entrejambe. Il voudrait hurler, s'enfuir. »¹⁰¹

Genet ne sera jamais nommé, seulement ses œuvres :

« Il a lu Le journal du voleur en une nuit, pâmé au point de ne plus pouvoir respirer, il s'est gavé de la poésie délétère de Notre-Dame des fleurs, il a dévoré presque toute l'œuvre, d'abord en cachette, parce que cet écrivain est un paria, puis avec fierté, en brandissant presque ses livres à bout des bras, dans l'autobus ou dans la rue. Il connaît cet auteur aussi bien que Verlaine, le vénère encore plus, mais jamais il n'aurait cru le croiser, lui si vivant, si présent dans la littérature contemporaine, alors qu'il est parti comme un imbécile à la recherche de l'autre, mort depuis longtemps, inaccessible.

François porte la main à sa bouche. Il ne peut pas. Il ne peut pas laisser ce dieu le toucher. Il n'en est pas digne. Il se raidit, se contracte, il veut disparaître, se fondre dans la nuit, se dérober à tout jamais à la présence de ce grand homme.

Le regard encore, puis une voix murmurante :

« Vous savez qui je suis, n'est-ce pas ? »

François est incapable de parler. Il se contente d'acquiescer, une boule dans la gorge, les larmes aux yeux.

Il lui a parlé ! Il s'est adressé à lui !

Plus rien, tout à coup. La main s'est retirée, l'ombre a fui, s'est coulée dans les ténèbres, probablement à la recherche de quelqu'un qui ne l'aura pas reconnue.

François glisse au pied du mur, plus troublé qu'il ne l'aurait cru possible. Lui le fort, le cynique qui peut se moquer de tout, partout et toujours, il pleure, il tremble, la morve lui coule du nez et il n'a rien pour s'essuyer, alors il

¹⁰¹ *Quarante-quatre minutes, quarante-quatre secondes*, p. 170-172

s'empare de n'importe quoi, un papier qui a servi à s'éponger des écoulements dont il peut encore sentir l'odeur d'ammoniaque et qui traînait là comme une fleur morte. Il se mouche, sanglote encore un peu, il se traite d'imbécile parce qu'il a laissé passer une occasion unique de frôler, ne fût-ce qu'un instant, le Génie, le vrai, celui qui vous laisse galvanisé, écrasé, conscient de votre insignifiance mais aussi reconnaissant pour un moment d'attention dont on a eu l'honneur d'être gratifié.

Il sera éternellement reconnaissant de ce moment d'attention : son corps a plu à cet homme, il peut donc rêver pour le reste de ses jours que son âme l'aurait ravi, c'est ce qui le soulage et lui donne le courage de se relever. »¹⁰²

La force de l'émotion éprouvée par François dans cette confrontation inattendue l'inspire et il arrive à composer cette même nuit une chanson, « Paris Paqueté », convaincu désormais que, même au prix de la marginalité, c'est la « Grandeur de la Création » qu'il cherche. Et ce sera cette quête de beauté et de vérité qui le poussera à se condamner à la marge avec sa sortie du placard avant la lettre. De sorte que nous pourrions lui appliquer la dédicace que Tremblay réserve à sa cousine Hélène, inspiratrice du personnage de Thérèse : « *À Hélène qui s'est révoltée vingt ans avant tout le monde et qui en a subi les conséquences.* »¹⁰³

2.7. L'art, espace *queer* par excellence

La prolifération des théories sur le genre et les (non)identités sexuelles de l'autre côté de l'Atlantique et dans le monde anglo-saxon en général n'empêche pas une abondante prolifération discursive européenne autour des études gay et lesbiennes, qui d'ailleurs, sont largement tributaires de la pensée française du XX^e siècle, que ce soit pour en développer les idées (dans le cas de Foucault ou de Derrida) ou pour les attaquer (c'est le cas, par exemple, de la psychanalyse lacanienne).

Certains de ces auteurs considèrent l'art comme l'espace privilégié dans lequel les identités peuvent se diluer pour en (re)créer d'autres dans un jeu infini. L'œuvre tremblayenne exemplifie cette recreation des personnages dans leur double procédé de fuite et d'appropriation de la réalité au travers des différentes expressions artistiques.

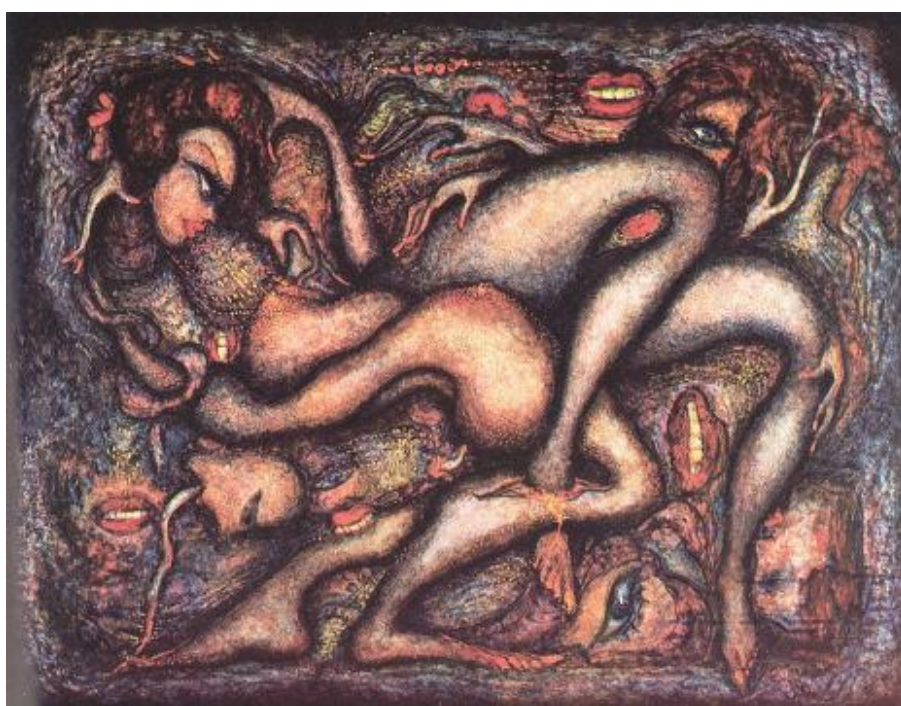
¹⁰² *Op.cit.*

¹⁰³ SAMZUN Marie-Béatrice, *Michel Tremblay ou l'oeuvre d'art libératrice?* Thèse de l'Université Michel de Montaigne, Bordeaux III, sous la dir. de Marie-Lyne Piccione, 1998, p. 236.

2.7.1. Patrick Cardon et la multiplication des étiquettes

Des auteurs comme Patrick Cardon prônent une application pratique des théories *queer* au moyen d'une multiplication à l'infini des étiquettes¹⁰⁴ ; selon Cardon, « *La seule alternative (...) est de jouer avec les étiquettes normalisatrices et en créer d'autres s'il le faut.* »¹⁰⁵

Pour Cardon, et il rejoint en quelque sorte Bersani dans l'instrumentalisation de l'art qu'il propose, le seul domaine où l'on puisse véritablement jouer à ce jeu de brouillage, d'inversion des codes et de déplacement des genres serait le domaine artistique.



Pierre Molinier, *Culminate*, 1961-1962.

Cette image *queer*, illustre le champ ouvert de tous les possibles que constitue l'art, terrain fécond pour le chambardement et la multiplication des sens.

2.8. De la confrontation à l'ancrage social

Si la question du genre et de l'identité a donné d'abord une confrontation entre ce que nous pourrions bien être tentée de définir comme les théoriciens « essentialistes », héritiers de la recherche boswellienne et ceux dits

¹⁰⁴ CARDON, Pierre, « La question du genre et les homosexualités » in *Actas del Congreso Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del siglo XX en Francia y España*, Valencia, Servei de Publicacions de la Universitat de València, 2001, p. 29-32.

¹⁰⁵ *Ibid.*

« constructionnistes », qui, contrairement aux premiers et se fondant sur les idées de Foucault, se focaliseraient sur l'historicité donc l'artificialité de ces notions, ces dernières années les courants *queer* ont donné lieu à une multiplication de discours tant du côté théorique – dans le domaine de la sociologie, de la politique, de la philosophie, de l'anthropologie – que dans celui de la création.

En outre, il y a des auteurs qui essaient de concilier l'aspect hyper théorique des études américaines et le caractère socialisant des françaises. Nous trouvons deux exemples de cette démarche chez Roger Chartier et son *Au bord de la falaise*¹⁰⁶ et chez George Chauncey et son *Gay New York*¹⁰⁷, ce dernier considéré comme l'un des plus grands livres sur l'histoire de l'homosexualité contemporaine.

Selon Didier Eribon - et il n'est pas loin de Bersani dans cette réflexion - la réconciliation est nécessaire « *pour sortir les études gay et lesbiennes des alternatives ruineuses dans lesquelles elles risquent de s'enfermer.* »¹⁰⁸ Enfermement, ajoutons nous, assez improbable, car si Bourcier exposait à la fin de son intervention au congrès *Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del siglo XX en Francia y en España*¹⁰⁹ que la théorie *queer* était en train d'être normalisée, donc de perdre son sens, cette stabilisation a entraîné toute une série de changements d'orientation dans les différents domaines du savoir, de l'action sociale, de la politique et de l'art.

Ainsi, avons-nous constaté que tout comme les études de genre¹¹⁰ les théories *queer*, à leur tour, sont de plus en plus offertes comme matière d'enseignement et outil de recherche dans les universités de nombreux pays.

Le mot *queer* s'est internationalisé et il est actuellement utilisé, entre autres, par la critique littéraire de nombreux pays, dont nous avons un exemple proche dans notre

¹⁰⁶ CHARTIER, Roger, *Au bord de la falaise. L'histoire entre certitudes et inquiétude*, Paris, Albin Michel, 1998, cité par ERIBON, Didier, « Traverser les Frontières », in *Les études gay et lesbiennes, Actes du colloque du Centre George Pompidou, op. cit.*, p. 14.

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ ERIBON, Didier, *Ibid.*

¹⁰⁹ PRECIADO, Beatriz et BOURCIER, Marie Hélène, « Contrabandos queer » in *Actas del Congreso Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del siglo XX en Francia y España, op.cit.*, p. 46.

¹¹⁰ considérant ce terme en tant que produit psychologique, social et culturel, absolument dissocié du sexe biologique et à la base des théoriciens du *queer*.

langue maternelle avec la publication, en 2012, de l'ouvrage collectif : *Desira desordenatuak. Queer irakurketak (euskal) literaturaz*.¹¹¹

D'ailleurs, d'un point de vue extra-académique, la militance *queer* s'est répandue dans le monde occidental ces dernières années et des mouvements qui se veulent plus radicaux que les mouvements LGBTIQ dans leur volonté de changement social fonctionnent dans nombre de pays. Pour ne citer encore que les plus proches géographiquement, citons *Medeak*¹¹² et *Queer ekintza*¹¹³, qui militent au Pays basque espagnol.

Si les performances artistiques sont une modalité existante depuis le début du XX^e siècle avec son introduction par les mouvements d'avant-garde – futuristes, surréalistes etc. –, la variante pratique de performance militante, de revendication sociale, apparentée au concept introduit par Judith Butler, a tout d'abord été appliquée par des groupes de la mouvance *queer* comme les *Drag Kings*. Dernièrement, des expressions très médiatisées, partant de certains mouvements féministes (par exemple, les *Femen*) valident l'utilité – ou en tout cas, le grand pouvoir médiatique – de cette manifestation publique à des fins revendicatives.

¹¹¹ EGAÑA Ibon (koord.), *Desira desordenatuak. Queer irakurketak (euskal) literaturaz*, éd. Utriusque Vasconiae, 2012, 373 p. Le titre se traduirait comme *Désirs désordonnés. Lectures queer sur la littérature (basque)*.

¹¹² <http://medeak.blogspot.com.es/> et <http://www.beldurbarik.org/2011/11/medeak/>

¹¹³ <http://queerekintza.blogspot.com.es/queerekintza.net>

LANGUE ET IDENTITÉ : DE LA MARGE COMME MILIEU¹¹⁴

Butch, j't'ai déjà dit de watcher ton langage, c'est un bordel ici, c'est pas un garage !

BETTY BIRD¹¹⁵

La problématique identitaire est toujours présente dans l'œuvre de Michel Tremblay. Les particularités de ses personnages se fondent sur leur différence par rapport à la norme des époques et des sociétés dans lesquelles ils évoluent et ceci sur plusieurs niveaux : d'orientation sexuelle, d'activité, d'apparence et d'expression.

Laissant les trois premières caractéristiques pour les parties ultérieures de cette recherche, nous allons nous pencher sur l'expression linguistique des personnages, en ce que l'on peut y puiser nombre d'indices nous éclairant dans notre hypothèse sur le caractère *queer*, différent, minoritaire et bizarre, de l'univers dépeint par l'écrivain.

D'ailleurs, la question de la langue dans l'œuvre de Michel Tremblay offre un autre versant interprétatif fondamental que l'on pourrait trouver à priori contradictoire par rapport aux affirmations précédentes, car si d'emblée elle est l'expression d'un peuple marginalisé, pris dans les courants juxtaposés et souvent opposés de l'histoire d'un pays en construction, elle devient par la suite l'arme de revendication identitaire de son auteur et du monde qu'il représente.

Ainsi, la première des *Belles-Sœurs*, en 1968, provoque une sorte de révolution culturelle car c'est la première pièce de l'histoire littéraire québécoise où les personnages s'expriment en *Joual* (déformation du mot « cheval »), dialecte du français parlé au Québec. Ainsi, Tremblay prend partie en faveur de son parler, et le revendique dans le discours de réception du prix Victor Morin, remis par la Société Saint-Jean-Baptiste, en 1974, pour l'ensemble de son œuvre. Son discours¹¹⁶ montre d'une façon claire sa prise de position en faveur d'une démocratisation et d'une désinstitutionnalisation de la langue française dans la littérature, ainsi que de sa recherche d'authenticité et de vraisemblance créatrice.

¹¹⁴Nous nous sommes inspirés pour ce titre du manifeste *The border is...* de Guillermo Gómez-Peña et de son affirmation que nous traduisons ici : « *The border is the juncture, not the edge* » (« *La frontière est la jonction, non pas le bord* ») in PROBYN Elspeth, *op.cit.*, p. 13.

¹¹⁵ *Demain matin, Montréal m'attend*, p. 60. Pour une analyse de cette affirmation, se rendre à la page 103.

¹¹⁶ Reproduit aux annexes, p.440-442.

Tremblay fait appel à ce moment-là à la « désélitisation » de la culture, et attaque les préjugés contre la langue parlée du peuple québécois. Il réclame la reconnaissance de toutes les couches qui composent cette culture, depuis les plus célèbres productions artistiques jusqu'aux aspects apparemment anodins du caractère et des mœurs populaires. C'est un appel à la mise en valeur des particularités du Québec, méprisées depuis toujours par les autorités, plutôt orientées vers le français normatif, sans se rendre compte de la richesse qui se cache dans la langue et les expressions des habitants d'un pays carrefour d'héritages divers : du français et de l'amérindien, mais aussi de sa technologie et de ses mouvements sociaux, sans oublier la cohabitation avec l'anglais. C'est un appel pour s'accepter sans fard. Cette pensée sera présente tout au long de son œuvre, évoluant du militantisme des débuts à la représentation plus neutre du parler d'une réalité sociale.

Nous pourrions établir un parallélisme entre cette démarche de Tremblay en ce qu'elle valorise ce qui n'avait reçu que mépris de la part des défenseurs de la bienséance et les postulats des théories *queer*, en ce que celles-ci visent aussi à transformer l'opprobre du passé en signe identitaire porteur de fierté. Néanmoins, les démarches *queer* sont radicalement anti-identitaires, tandis que Tremblay cherche justement la défense d'une identité nationale, artistique et culturelle propre.

Il rejoint dans cette lutte, les postulats des rédacteurs de la revue *Parti pris* (1963-1968) pour lesquels « *ce choix du joul est une manière de donner une voix « à ceux qui parlent trop mal pour se faire entendre »*¹¹⁷ (...) *le recours au joul représente alors, une forme active de résistance. Le parti pris politique s'est ainsi accompagné d'un parti pris littéraire et langagier dont la visée était double : à la fois dénoncer une situation et amorcer un processus de changement.* »¹¹⁸

Toutefois, en 1987, il nuance cette position de porte-parole d'une communauté et « (il) tient à préciser lui-même que son joul est celui d'un quartier de Montréal, sans plus¹¹⁹ : « *J'ai toujours détesté le mot joul, déclarait-il en 1987, parce que c'est une expression péjorative. Je n'ai jamais prétendu écrire dans la langue du Québec. Il n'y a*

¹¹⁷ RENAUD Jacques, « Comme tout le monde ou le post-scriptum de Jacques Renaud », *Parti Pris*, vol. 2, n° 5, janvier 1965, p.20. in GAUVIN LISE, *op. cit.*, p. 36.

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ *Op.cit.*, p. 127.

pas un seul écrivain au monde qui aurait la prétention de représenter un peuple au complet. »¹²⁰

Ces déclarations font songer à celles qui concernent les tentatives pour classer son œuvre comme homosexuelle : « *je ne me considère pas comme un écrivain homosexuel. Les écrivains homosexuels « ne parlent que de ça ». Moi, j'ai souvent utilisé l'homosexualité pour parler d'autre chose, par exemple, de la crise d'identité.* »¹²¹ Et c'est évidemment cet univers en continuelle crise identitaire, avec son évidente portée sexuelle qui nous intéresse à l'heure actuelle.

LE JOUAL : DE « SANS ALLURE »¹²² À DIGNE, LA VOIX DE L’AFFIRMATION DE SOI

Malgré ces attestations, la plupart des personnages, chez Tremblay, parlent bel et bien en *joual* ou en québécois. À quelques exceptions près, dont deux écrits de jeunesse : *La cité dans l'œuf* et *Les loups se mangent entre eux*. Certes, il y a dans ces ouvrages une volonté d'éloignement de l'environnement de l'auteur, le premier livre étant un roman de science-fiction et le second, une nouvelle racontant les mésaventures d'un jeune homme homosexuel de la haute bourgeoisie montréalaise. Si dans le cas des *Loups se mangent entre eux*, nous pouvons attribuer ce choix langagier à la jeunesse de l'écrivain (il l'a écrit à seize ans) et à une réticence à affronter ses propres soucis identitaires, dans le cas de *La cité*, nous savons que le roman a été écrit en même temps que la pièce de théâtre *La Duchesse de Langeais*, dont le seul personnage est Édouard, un homme très efféminé qui, ivre, réfléchit sur le grand rôle de sa vie : celui du travesti éponyme du roman de Balzac. Et la duchesse s'exprime totalement en *joual*.

¹²⁰ Entrevue accordée à Lise Gauvin, *Possibles*, vol. 11, n° 3, printemps-été 1987, p. 211 in *ibid.* p. 128.

¹²¹ « Entretien téléphonique avec Michel Tremblay, 20 novembre 1998 » in PICCIONE, Marie-Lyne, *op.cit.*, p. 192.

¹²² Voici la définition tirée de la *Base de données lexicographiques panfrancophone-Québec* : <http://www.bdlp.org/resultats.asp?base=QU> : Fam. Qui fait preuve d'un manque de jugement ou de savoir-vivre, qui se conduit de manière irresponsable, irrespectueuse.

1.1. Une question d'attirance

Habitants d'une communauté restreinte au sein de l'ampleur de la francophonie, les personnages tremblayens, dans leur lutte entre la quête d'affirmation et la reconnaissance, entretiennent un rapport de fascination pour la langue de leur ancienne métropole. N'oublions pas que la culture, surtout la soi-disant Grande Culture, leur est venue de là-bas.

1.1.1. Admiration passive

Dans *La Traversée de la ville*, après son aventure manquée à travers la ville de Montréal pour acheter des tickets de train à la gare Windsor, Rhéauna, déçue et à bout de forces, fait une rencontre avec une vieille dame distinguée qui la guide dans son retour chez sa mère ; rencontre dont le côté providentiel est souligné par le fait que la dame parle un français de France, classique : « *Rhéauna l'écoute parler, fascinée. Elle a l'impression de se retrouver dans un roman de la comtesse de Ségur. Cette madame chic s'adresse à elle dans un langage que jusque-là elle n'a trouvé que dans les livres, comme si une marraine bienveillante était sortie des pages des Malheurs de Sophie ou une vieille fée d'une histoire fantastique pour venir mettre une fin logique à une aventure absurde qui risquait de tourner en queue de poisson.* »¹²³

1.1.2. Admiration active

La fascination pour le français de France aboutit souvent à des tentatives plus ou moins réussies pour l'imiter, qui frôlent le ridicule comme dans le cas de *La Duchesse de Langeais* : « *La duchesse s'efforce souvent de parler à la française mais ses origines « jouales » prennent toujours le dessus.* »¹²⁴

Le même ridicule se retrouve dans *La Traversée de la ville*, où Rhéauna, rencontrant le sinistre gardien de chez Dupuis Frères au rayon de parfumerie, essaye également de changer son accent :

« *Par pure bravade, pour lui tenir tête, pour le remettre à sa place, ou les trois en même temps, elle se redresse et dit à Jeannine en empruntant un accent qu'elle voudrait français mais qui ressemble plus à celui de sa tante*

¹²³ *La Traversée de la ville*, p. 198.

¹²⁴ *La Duchesse de Langeais*, in *Théâtre I*, Leméac Actes Sud-Papiers, 1991, p. 79.

Tititte quand elle essaye de bien parler, chez Ogilvy, devant une madame d'Outremont :

« Vous m'en mettrez (sic.) une caisse, madeuemoiselle Cusson, jeu vais prendre mon bain deudans, cet après-meudi, en buvant mon cheuquelat cheud. »¹²⁵

1.2. Une langue métissée

Souvent, les personnages tremblayens se mettent à réfléchir aux origines de la langue qu'ils parlent ou à laquelle ils sont confrontés, comme le font les Tricoteuses lors de leurs premiers jours à Montréal dans *La Grande mêlée* : *« Le langage Montréalais les étonnait avec ses relents de vieux français et cette constante présence de mots anglais traduits au son, véritables néologismes nés du fait que les hommes, qui travaillaient pour des compagnies anglaises, rapportaient des expressions anglaises à la maison alors que les femmes voulaient continuer à parler français. »¹²⁶*

1.2.1. Un peuple métissé qui se pose des questions

Rhéauna (mère de l'écrivain), dans son enfance, tente d'imaginer comment parlait son père, français :

« Elle essayait aussi parfois d'imaginer cet accent qu'il devait avoir parce que c'était un Français de France et qu'il parlait d'une façon très différente de tous les Canadiens français qui s'étaient réfugiés aux États-Unis, à la fin du dix-neuvième siècle, pour essayer de combattre la pauvreté en travaillant dans les factoreries (sic.) de coton américaines. (...) Le Français de France s'était épris d'une Crie de la Saskatchewan, et ça avait donné ce que ça avait donné... Et voilà que le tourbillon de souvenirs vagues, d'odeurs exotiques, d'images imprécises et d'accent étranger revenait tout d'un coup la hanter au beau milieu de la nuit, en plein mois d'août... »¹²⁷

¹²⁵ *La Traversée de la ville*, p. 99.

¹²⁶ *La Grande mêlée*, p. 16.

¹²⁷ *La Traversée du continent*, p. 31.

1.3. Une langue inférieure : complexes culturels par rapport à la France

« (...) *Tout ce que nous voulons c'est qu'on nous dise que nous sommes beaux, que nous parlons bien, que nous sommes civilisés et que nous savons souffrir dignement lorsque le malheur arrive ! Et surtout, que les étrangers nous décrètent dignes de leur adresser la parole. Ce que pensent les étrangers est tellement plus important pour nous que tout ce qui se fait dans notre propre pays, hein ? C'est tellement plus facile de se mettre en dessous de la culture de quelqu'un d'autre plutôt que de s'en créer une ! (...) Si nous voulons un Claudel nous n'avons qu'à en produire un !* »¹²⁸

Le personnage de Lucille dans *L'impromptu d'Outremont*, pièce de 1980, face au snobisme de sa sœur Fernande, s'érige en porte-parole de la pensée de son créateur, faisant écho à son discours en faveur du joul.

1.3.1. L'incompréhension

Et dans un nombre non négligeable de fois, les tentatives pour s'appropriier la culture de l'autre s'avèreront tout à fait stériles, comme le répertoire musical parisien qui, chanté au milieu nocturne montréalais, n'éveille l'intérêt de personne : « *Une chanteuse va venir là plus tard pousser dans l'indifférence générale des ritournelles plus ou moins salaces puisées dans le répertoire des chansons grivoises françaises et auxquelles on ne comprendrait de toute façon pas grand-chose parce que les clients qui fréquentent le Paradise ne savent rien de l'argot parisien.* »¹²⁹

1.4. La langue comme signature de classe

La langue est aussi un vecteur de statut social, notamment parmi les habitants de Montréal, où la division géographique et sociale de la ville est étroitement liée au langage utilisé par les citoyens.

Le jeune Michel, à six ans, se rend compte des grandes différences qui séparent sa propre famille ouvrière s'exprimant en joul et celle de son voisin Daniel Paradis, issu d'une famille bourgeoise dont la mère « *était la première personne que je rencontrais dans ma vie qui utilisait les négations, j'étais donc très impressionné. En*

¹²⁸ *L'impromptu d'Outremont*, p. 102.

¹²⁹ *La Traversée des sentiments* p. 33.

*fait, elle parlait comme les actrices de la radio (...) J'aurais pu l'écouter pendant des heures. (...) Maman, qui était la personne qui parlait le mieux dans la famille avec mon frère Jacques, disait moi, toi, et ici, mais pour le reste c'était du bon vieux montréalais. »*¹³⁰

Dans le même ouvrage, un Michel un peu plus âgé découvrira les spectateurs du Théâtre du Nouveau Monde et cette découverte fait ressortir un sentiment d'indignité que l'écrivain, dans une réflexion métatextuelle, qualifie de récurrent dans son écriture :

*« (...) beaucoup de manteaux de fourrure et beaucoup de fronts plissés d'intellectuels. J'avais toujours l'impression, quand je me retrouvais dans cette foule (paranoïa ou simple constatation, je ne l'ai jamais su), que j'étais le seul qui ne sortait pas soit du collège Sainte-Marie, soit d'un bureau d'avocat ou de médecin. Ils parlaient un français différent du mien, ils portaient des habits que ô combien éloignés des disparates déguisements que je me payais avec mes livraisons de Barbecue. Et ils ne parlaient pas fort. (...) **Et j'en ai gardé non pas une jalousie, je ne crois pas que je les enviais, mais une impression d'être à part, de ne pas être digne** (c'est une expression qui reviendra souvent dans ce que j'écrirai, plus tard, parce que je la ressentirai tout le reste de ma vie). »*¹³¹

Cette question de la dignité par la langue est l'un des grands sujets de la pièce *L'impromptu d'Outremont*, qui montre, entre autres, des réflexions satiriques sur la façon de parler de la bourgeoisie de l'époque et son admiration béate du français de France, au moyen de dialogues entre quatre sœurs de bonne famille qui ont différents points de vue : Fernande représente le bon parler français, le côté normatif et élitiste, tandis que sa sœur Lorraine, ayant épousé un ouvrier italien, lui fait ouvertement face :

LORRAINE – (...) *Chus tannée de la voir frémir pis trembler chaque fois que j'dis quequ'chose qui est pas vérifiable dans le dictionnaire ! (...) elle, la vierge folle de la langue française !*

LORRAINE – (...) *Pis tu parles tellement bien, pis tu prononces tellement toutes tes syllabes que quand tu vas en France y doivent te prendre pour une Polonaise qui fait sa maîtrise en langues latines à l'université de Varsovie !*

FERNANDE – (...) *Moi, je considère qu'on est pas obligé de parler joual pour se faire comprendre, mais pour certaines personnes complexées, je suppose que c'est mieux que rien...*¹³²

¹³⁰ Babar in *Douze coups de théâtre*, p. 12.

¹³¹ *Le temps des lilas* in *Ibid.*, p. 115, 116.

¹³² *L'impromptu d'Outremont*, p. 67, 68.

LORRAINE – *Si viser plus haut pour toi signifie continuer à parler une langue écrite en te censurant au fur et à mesure, tu peux continuer à viser plus haut...*

(...) FERNANDE – (...) *Tes enfants ramassent les mots de joul dans la boue et viennent les déverser dans ton salon ? Bravo ! Bientôt tu vas sacrer ! Mais peut-être sacres-tu déjà chez toi et n'as-tu pas encore osé le faire devant nous !*¹³³

(...) FERNANDE – *Rien n'est assez vil, rien n'est assez laid, rien n'est assez bas pour attirer le pauvre spectateur dans une salle et l'enfermer là comme une trappe à rat, en lui hurlant dans les oreilles un langage à faire dresser les cheveux sur la tête !*

LUCILLE – *Franchement Fernande, dis-moi pas que tu vas encore nous parler des cheveux gras du joul versus l'ondulation naturelle de la langue française !*

FERNANDE, *qui ne l'écoutait pas* – *Sans compter ce que doivent penser les étrangers quand ils nous voient arriver avec notre parler boiteux et nos expressions anémiques ! Je ne veux pas que le monde entier pense que nous parlons tous joul ! Il y a autre chose, dans ce pays, que des ouvriers mal embouchés ! J'en suis et je veux qu'on en parle !*

LUCILLE – *C'est bien pour ça que je te dis toujours qu'il faudrait qu'il y ait de la place pour tout ! Pour le fond de cour comme pour le salon. Pour la bouteille de bière comme pour le martini...*¹³⁴

(...) LORRAINE – (...) *Ce que tu prends pour un bruit peut être de la musique pour quelqu'un d'autre. (...) Au lieu de frémir quand t'entends un mot de joul parce que tu le trouves laid, essaie donc d'écouter de qui y vient, pis d'où y vient, pis de comprendre pourquoi y existe !*¹³⁵

Six ans plus tard, dans *Le Cœur découvert* Jean-Marc, le narrateur et alter-égo de l'écrivain lance un regard sociolinguistique sur le quartier d'Outremont : « ...l'ancienne forteresse des Canadiens français fortunés, le berceau de la plupart des hommes politiques influents (...) la snob pincée qui avait longtemps cru qu'elle parlait un français international alors qu'elle avait un accent à faire frémir, qui, longtemps avait été non pas un endroit où vivre mais une façon de vivre, un statut social... »¹³⁶

¹³³ *Op.cit*, p. 70.

¹³⁴ *Ibid*, p. 99, 100.

¹³⁵ *Ibid*, p. 103.

¹³⁶ *Le Cœur découvert*, p. 68, 69.



« Sa majesté la langue française », char allégorique du défilé de la Saint-Jean, le 24 juin 1957 à Montréal¹³⁷, faisant foi de l'importance accordée à leur langue par les francophones québécois.

1.5. D'autres représentants détestables de la norme

La bourgeoisie montréalaise n'est pas la seule à s'ériger en gardienne de la loi. Dans *Le Cahier noir*, Céline a affaire à beaucoup de clients français dont l'attitude montre un complexe de supériorité fondé largement sur le mépris linguistique, surtout de la part de ceux qui travaillent dans l'enseignement :

« J'ai d'abord appris à les trouver antipathiques, puis, rapidement, je les ai franchement haïs. Quand ils s'installent dans ma section, je sais que j'aurai encore à endurer leurs « Plaît-il ? », leurs, « Qu'est-ce qu'elle dit ? » ou leurs « Sandwich, c'est masculin, mademoiselle ! », qu'ils vont une fois de plus critiquer la cuisine qu'on mange ici, le français qu'on y parle, la longueur insupportable de l'hiver qui expliquerait notre côté renfermé et sauvage. (...) Ils aiment bien notre côté folklore « cabane au Canada » qui les amuse mais ils refusent de le vivre ! C'est peut-être vrai

¹³⁷ Photo : Société Saint-Jean Baptiste de Montréal, tirée du site web de l'Association Frontennac-Amériques : <http://www.frontenac-ameriques.org/la-francophonie>

*qu'on est des ignorants, c'est peut-être vrai qu'on a besoin d'être éduqués, mais il me semble qu'il y a une façon de faire les choses sans tomber dans le mépris ! »*¹³⁸

La narratrice, qui attribue à tous ses clients français le même comportement, voit derrière ce manque de respect des complexes d'infériorité que l'on pourrait qualifier d'historiques, du fait que ces Français ont dû immigrer au Québec après la Seconde Guerre mondiale : *« ils étaient méprisés chez eux et ont trouvé ici un peuple à mépriser à leur tour parce qu'ils le trouvent inférieur. »*¹³⁹

1.5.1. Le français de France : Valentin Dumas ou l'oppression par la langue

Nous citons, parmi ces Français, Valentin Dumas, l'acteur immigré au Québec dans l'après-guerre qui raconte son histoire à François Laplante au purgatoire de la Main, puisqu'il incarne à lui seul, le côté méprisant de l'artiste français dédaigneux des habitants de son pays d'accueil.

Pourtant, il parle – c'est le cas de le dire – sans langue de bois et il exprime son point de vue sans aucun ménagement : *« un peuple inculte à l'accent à couper au couteau, mélange de vieux français hérité de Louis XVI et d'anglais de bas niveau, une société basée sur la foi sans questionnements et la peur irraisonnée de l'enfer, intolérante et obscurantiste et étouffante, des comportements dictés par un contrat social incompréhensible pour un Européen un tant soit peu évolué, partout la laideur et une pauvreté entretenues par une religion tyrannique et bornée. (...) cela (être professeur au Conservatoire d'art dramatique) me permit de rencontrer enfin des jeunes gens qui, même s'ils venaient du peuple, même s'ils n'avaient connu que cette pauvreté intellectuelle dont je viens de parler, et parfois à cause de cela même, avaient l'ardent désir de s'en sortir, de changer de camp en quelque sorte, de s'élever, de troquer leur accent de province contre celui de Paris et de paraître à nos côtés sur les scènes montréalaises sans qu'on sente la moindre différence entre nous et eux. »*¹⁴⁰

Ayant subi l'arrivée du joual à la scène théâtrale comme la fin de sa prospérité, il définit cet événement comme *« ce déferlement de jargon inarticulé qui envahissait tout,*

¹³⁸ *Le Cahier noir*, p. 83.

¹³⁹ *Id.*, p.84.

¹⁴⁰ *Le Trou dans le mur*, p. 119.

et qui nous repoussait dans la marge... »¹⁴¹. Il décrit la francophonie avec la même virulence : « un autre mot inventé par cette détestable génération... »¹⁴²

Son arrogance provoquera sa mutilation par Tooth Pick, le prince noir de la mafia de la Main, à qui il doit de l'argent et qui « parlait justement cette langue abominable qui venait d'envahir la scène et contre laquelle je me battais depuis des mois. Il aurait pu sortir tout droit d'une de ces détestables pièces... »¹⁴³ Et il raconte sa deuxième mise à mort qui s'avère cruelle mais dont la charge comique est indéniable : « J'y perdis une deuxième fois ma langue, après l'envahissement de la scène par ce monstre nommé joual, mais cette fois au sens littéral. »¹⁴⁴

1.5.1.1. Un rite cathartique : couper la langue à l'opresseur

Les clins d'œil sur les différents niveaux de la fiction et de la réalité se juxtaposent et le discours de Tooth Pick avant d'exécuter sa menace et de sectionner la langue du comédien de l'hexagone peut être lu comme un rite cathartique, exutoire de la fierté québécoise qui se venge de l'humiliation endurée pendant des siècles. C'est bien la première fois que le tueur à gages de Maurice n'est pas un personnage entièrement détestable, du fait qu'il montre une problématique sociale, voire nationale se positionnant –au moyen de la première personne du pluriel – du côté des « nôtres », les anciens opprimés :

« Essaye de faire l'acteur, à c't'heure, Valentin Dumasss ! T'aimes pas notre façon de parler, tu vas partout chier sus notre accent pis dire à qui veut l'entendre qu'on est juste une gang d'ignorants mal embouchés pour ensuite venir nous demander de te faire crédit pour nourrir ton vice ? Ben, tu vas en avoir tout un accent, à partir d'aujourd'hui ! Tu vas être condamné à jouer les niais avec un défaut de langue ! Y a eu Valentin-le-désossé, là y va y avoir Valentin-le-zozoteux ! (...) Maudit Français à'marde ! »¹⁴⁵

Nous pourrions donc résumer cet épisode comme une métaphore historique de la fin de l'emprise du français de France sur les créations faites par d'autres peuples francophones. Il montre comment celles-ci explosent dans la face des anciens colonisateurs en devenant des biens culturels à part entière. En tout cas, le comédien est amputé de son bien le plus précieux et rendu muet : « Pouvez-vous imaginer, vous qui

¹⁴¹ *Op.cit.*, p. 120.

¹⁴² *Id.*, p.121.

¹⁴³ *Id.*, p. 124.

¹⁴⁴ *Id.*, p. 122.

¹⁴⁵ *Id.*, p. 129.

me lisez, ce que cela représente pour un homme comme moi, un acteur, un perfectionniste de la langue française, de se mettre à zozoter du jour au lendemain ? (...) J'ai jamais reparlé en public. »¹⁴⁶

Le français classique dévalué, les nouveaux langages – tant du point de vue linguistique que de celui de la créativité – prendront sa place et pourront être légitimés : « ...et je suis désormais plongé à vie –suis-je seulement vivant – dans ce joul que baragouinent mes compères de la taverne et auquel je ne me suis jamais fait. »¹⁴⁷, redoublant par là le purgatoire du défenseur de ce que l'on pourrait considérer comme l'ancien régime du théâtre en langue française au Québec.

1.5.2. Travestissement linguistique ou comment devenir plus français qu'un français

Si comme nous avons vu au début de cette partie La Duchesse de Langeais était incapable d'imiter sa langue française admirée, dans *Le Cahier rouge* Céline, l'héroïne-narratrice, la montre comme porteuse des caractéristiques des Français à tel point qu'elle les dépasse :

« La Duchesse est la seule personne que je connaisse qui peut parler plus vite qu'un Français, plus fort et de façon plus arrogante. »¹⁴⁸

Le travestissement langagier s'opère dans cette comparaison de façon évidente, puisque les particularités attribuées par la narratrice aux Français sont intensifiées et construisent un portrait qui relève du miroir augmenté. Le personnage de la Duchesse, arrive ainsi à une *queerisation* du langage, puisqu'il y exécute une performance non pas de genre, dans le sens butlerien des origines, mais de langue, car l'interprétation de l'autre, de la façon dont il parle laisse voir comment cet autre est également une élaboration artificielle.

¹⁴⁶ *Op.cit.*

¹⁴⁷ *Id.* p. 132.

¹⁴⁸ *Le Cahier rouge*, p. 145

1.5.3. Quand les Américains parlent français

Du côté américain, la fascination envers la langue française est évidente dans le milieu gay de Key West, avec un étalage plus ou moins réussi de degrés variés de connaissance. Le narrateur se moque ici du snobisme de quelques individus dans leurs prétentions de montrer leur valeur sociale au moyen du français :

*« Il avait dit savoir-vivre en français, ce qui avait donné à peu près. « Samôvar-vivreux » et Jeremy numéro I avait froncé les sourcils comme quelqu'un qui a eu la chance, lui, de faire une thèse de doctorat à la Sorbonne et qui n'endure pas qu'on assassine une langue aussi belle que celle du divin Racine. »*¹⁴⁹

1.5.4. Du travestissement à la picaresque : quand les Américains font comme s'ils parlaient français

Dans le même roman, nous avons un exemple de la séduction exercée par le français sur les Américains. Le glamour qui auréole tout ce qui vient de l'Hexagone pousse même quelques commerçants à utiliser la picaresque, et à se donner une fausse identité pour attirer des clients dans leur établissement :

« Gerry parlait anglais avec un invraisemblable accent français, celui qu'empruntent si souvent les acteurs américains qui jouent des rôles de garçons de table parisiens au cinéma sans avoir quelque notion de français que ce soit. C'était absolument faux, caricatural, sans aucune intonation crédible pour qui s'y connaissait un peu en français, mais la famille d'Américains semblait boire ses paroles comme s'il avait été Paul Bocuse lui-même descendu du ciel des grands chefs pour daigner leur adresser la parole.

*« Ze french toast eez espechialy goude, hire. Il come from my familie, an ole ricipie of ze southe of Fraance. »*¹⁵⁰

Mais plus tard, Gerry aura des problèmes avec une cliente de son French café, qui déjoue la parodie linguistique en lui rendant le même accent : *« How come you speak wiz a French accent wiz me but not wiz your friends ? »* et menace ensuite de porter plainte à la chambre de commerce de Key West.¹⁵¹ L'illusion de l'exotisme n'aura pas duré longtemps.

¹⁴⁹ *Le Cœur éclaté*, p. 222.

¹⁵⁰ *Id.*, p. 117.

¹⁵¹ *Id.*, p. 167-169.

2. LA LANGUE COMME SUJET DE CONVERSATION

Les personnages tremblayens parlent beaucoup et pensent à leur langage. Des auteurs comme Lise Gauvin affirment ainsi que « *Les personnages participent, au fil des pièces et des romans, à une véritable expérience du langage. On les croirait eux-mêmes atteints de la surconscience linguistique dont témoignent les écrivains québécois depuis les débuts de cette littérature.* »¹⁵² Continuellement ils s'interrogent sur les mots auxquels ils ont affaire, qu'ils soient prononcés par quelqu'un d'autre ou par eux-mêmes. Le questionnement sur la langue tient en grande partie du besoin de connaissance affiché par nombre de personnages, et qui à son tour relève d'une recherche identitaire. La question du « qui suis-je » implique dans le cas de ces Québécois celle du « comment parle-je ? » Et surtout celle de « qui suis-je, moi qui parle de cette façon entouré de gens qui parlent différemment ? »

La métalangue se décline de nombreuses façons. Il y a des personnages qui sont curieux de l'origine des mots et de leur emploi dans leur famille, comme Jean-Marc dans *La Maison suspendue*, décrivant à Mathieu le paysage de la maison familiale à Duhamel : « *Pis juste là, là, à droite, y'a un ruisseau qui se jette dedans...Ma grand-mère appelait ça un **crique** (sic.) probablement à cause du mot **creek**¹⁵³...Viens voir...* »¹⁵⁴ Et dans la même pièce, Mathieu s'émerveille de l'utilisation d'un vocabulaire archaïque, ce qui les fait réfléchir sur le français de la campagne québécoise, exotique pour eux, citadins aguerris:

MATHIEU : « *Mon Dieu... « Veiller »... Ça faisait longtemps que j'avais pas entendu ça...*

JEAN-MARC : *J'ai dit ça s'en m'en rendre compte (sic.)... Ça doit être la maison qui déteint...*

MATHIEU : *D'abord que tu te mettras pas à parler en « rapport que le père che-nous... »*¹⁵⁵

¹⁵² GAUVIN, Lise, *op. cit.*, p. 137.

¹⁵³ De l'anglais américain « ruisseau ».

¹⁵⁴ *La Maison suspendue*, p. 34

¹⁵⁵ *Id.*, p. 57

2.1. Recherche de correction

La correction linguistique revient toujours comme une hantise symptomatique de la quête d'affirmation de soi, qu'il s'agisse de sa fierté professionnelle, de sa conscience d'appartenir à la famille, plus large, de la francophonie, voire de l'affirmation de sa différence.

2.1.1. La professionnalité en jeu

Dans la parodie du monde corrompu et sans pitié de la télévision québécoise, que constitue la pièce *En circuit fermé*, la langue est utilisée comme arme. Ainsi, Sonia Bergevin, la femme du directeur de la chaîne, soupçonnant son mari d'avoir une aventure avec une de ses employées, et après une réponse peu satisfaisante de sa part, lui reproche l'utilisation de mots impropres à son statut :

GASTON BERGEVIN : *J'me suis baigné la face dans la salle de bains !*

SONIA BERGEVIN : *Baigné ? Mon Dieu ! C'est-tu la chroniqueuse qui te montre des mots à deux piasses et quart comme ça ?* ¹⁵⁶

De même, dans le roman *La Grande mêlée*, l'essayage de la robe de mariée de Rhéauna donne lieu à une dispute passionnée entre sa tante Tititte, vendeuse de gants dans un magasin anglais chic, et la vendeuse de Dupuis Frères, où elles se trouvent à ce moment-là. Le litige porte sur la manière de prononcer et d'épeler le tissu dénommé « poult-de-soie ». ¹⁵⁷ Ce n'est pas seulement l'image professionnelle de chacune qui est en jeu, mais une certaine fierté de classe et d'appartenance à des communautés linguistiques différentes, qui s'avère tout à fait fautive, car Tititte est vite remise à sa place de simple employée francophone pour une maison anglophone, circonstance qui aura, justement, provoqué son erreur de prononciation, « peau de soie », du tissu :

« Vous avez beau travailler chez Ogilvy pis vous prendre pour une autre, c'est pas de ma faute si vous connaissez pas le poult-de-soie !

(...) Elle (TITITTE) se rend compte du ridicule de ce qu'elle vient de dire, recule de quelques pas, porte la main à son cœur. Et si la vendeuse avait raison ? Après tout, Ogilvy est un magasin anglais et on y prononce peut-être mal le nom de ce tissu. (...) » ¹⁵⁸

¹⁵⁶ *En circuit fermé*, p. 33.

¹⁵⁷ *La Grande mêlée*, p. 162, 163.

¹⁵⁸ *Id.*, p. 163.

2.1.2. La correction en contexte familial : de *toé* à *toi*.

Au milieu des prairies de la Saskatchewan, Rhéauna, dans son rôle de deuxième mère, imposera à sa fratrie l'usage d'un français correct, malgré les protestations :

« - *Combien de fois va falloir que je vous dise qu'on dit pas toé mais toi !*

- *Tout le monde le dit, icitte !*

- *Pis on dit pas icitte, on dit ici !*

(...)

- *Qu'est-ce que ça peut faire qu'on dise toé au lieu de toi ! Ça va juste nous faire remarquer, au village...*

- *Si jamais on va rester à Montréal...*

- *À Montréal, y paraît qu'y parlent encore plus mal que nous autres ! Avec un accent à coucher dehors ! C'est toé qui le dis, à par de ça, qu'on a de la misère à les comprendre, les Montréalais ! »¹⁵⁹*

Des années plus tard, à Montréal, cette même Rhéauna, devenue la mère de Michel Tremblay, réprimandera son fils sur la même tournure dialectale : « *Michel, r'commence pas ! On a assez discuté, là (...) Pis arrête de dire « moé » pis « toé », tu sais que j'haïs ça ! J't'ai appris à t'exprimer comme du monde, exprime-toi comme du monde ! »¹⁶⁰*

2.1.3. De la correction linguistique comme profession

Dans ce monde en quête d'affirmation, il est assez remarquable que l'alter-égo de l'écrivain, Jean-Marc, ait comme profession celle d'enseigner le français. Ce métier le pousse, inconsciemment, à se trahir lui-même en corrigeant les erreurs de Sébastien, le fils de Mathieu, son compagnon. Il trahit par là même la philosophie de l'auteur par rapport à la langue :

« (...) *je me surprénais à exiger qu'on respecte à la lettre les règles de grammaire, moi qui me suis toujours fait un plaisir de les contourner, de les malmener, d'en rire, même parfois, avec mes étudiants, quand elles deviennent impraticables ou franchement ridicules. J'ai toujours prôné un français simplifié, adapté au milieu de celui qui l'emploie, une langue correcte, soit, claire, bien sûr, mais ni guindée ni pompeuse, ni surtout, émasculée ou*

¹⁵⁹ *Le Passage obligé*, p. 47

¹⁶⁰ *Patira* in *Un Ange cornu avec des ailes de tôle*, p. 174

décolorée. Après tout, le français que j'utilise n'est pas toujours des plus orthodoxes. »¹⁶¹

Dans le recueil autobiographique *Un Ange cornu avec des ailes de tôle*, le frère de l'écrivain, professeur de français lui aussi, critique son choix du titre *Contes pour buveurs attardés* : « Le livre était mieux structuré, le titre infiniment meilleur –même si mon frère Jacques hurlait qu'on ne devrait jamais finir le titre d'un livre avec un participe passé, que ce n'était pas français ; je lui avais répondu : « À la recherche du temps perdu, c'est un mauvais titre, peut-être ? Tu vas montrer à Proust à écrire ? »¹⁶²

2.1.4. Malgré tout, le français de France comme référence

Jean-Marc, dans la lettre à son ami psychanalyste à Paris qui configure la narration du roman *Hôtel Bristol, New York, N.Y.*, lui pose une question laissant paraître une critique du caractère chauvin de la presse en France :

« (comptes-tu toujours le nombre de fois qu'on peut trouver les mots France et Français à la une des journaux parisiens chaque matin, comme tu le faisais lors de notre premier voyage en Europe, il y a trente ans ?) »¹⁶³

Pourtant, cet ouvrage est parsemé de continuelles allusions au langage de France comme référence positive. Le même personnage dans le même rôle de narrateur homodiégétique explicite dans *Le Cœur découvert* son allusion à des tournures de l'Hexagone :

...décidément, c'était pas la forme, comme disent nos cousins de l'autre bord de l'Atlantique.¹⁶⁴

Dans *Quarante-quatre minutes, quarante quatre secondes*, l'emprunt des expressions de France a valeur d'amplificateur synonymique pour décrire l'état d'âme du héros : « De l'écœurement, voilà. Il est dégoûté, il en a ras le bol, comme diraient les Français... »¹⁶⁵

¹⁶¹ *Le Cœur découvert*, p. 180.

¹⁶² *Contes pour buveurs attardés* in *Un Ange cornu avec des ailes de tôle*, p. 277.

¹⁶³ *Hôtel Bristol, New York, N.Y.*, p. 13.

¹⁶⁴ *Le Cœur découvert*, p. 248.

¹⁶⁵ *Quarante-quatre minutes, quarante quatre secondes*, p. 34.

2.1.5. La correction du côté des incorrects. Un essai de subvertir la langue

Le jeune chanteur François Villeneuve, dans sa révolte artistique, ne prend pas comme seule cible l'hypocrisie de la société concernant la sexualité, il s'attaque aussi aux gardiens de la correction linguistique, représentés par Charlotte Bonenfant, la journaliste de Radio Canada lors d'un entretien en 1963, où la confrontation entre l'ancien modèle culturel canadien-français et la nouvelle modernité québécoise est mise en scène :

(Charlotte Bonenfant) « *Chers auditeurs, c'était là un exemple de ce qu'on ose appeler la relève. Avec une relève pareille, si vous voulez mon avis, la culture canadienne-française se dirige tout droit vers la catastrophe. (...) D'ailleurs, je ne devrais peut-être pas dire ça, mais, comme aurait dit mon père, la relève, ce matin, sentait le tonneau !* »¹⁶⁶

(...)

(François Villeneuve) : « *Votre père aurait certainement pas dit que la relève sentait le tonneau ! Y'aurait dit, comme tout le monde, qu'a sentait la tonne ! Relisez votre **Frère Untel** !*¹⁶⁷ *Regardez votre joul !* »

La correction du joul défendue, François représente ici la génération de Tremblay et de tous les acteurs de la *Révolution tranquille* s'opposant à la primauté de la norme. Nous pourrions lire cette prise de parole –ainsi que le travestissement linguistique de la Duchesse décrit plus haut– comme une nouvelle tentative de *queeriser* la langue, puisqu'il s'agit dans tous les cas de prendre l'objet vilipendé et de lui donner une position de respectabilité, tout en inversant l'intention initiale de l'ouvrage de Jean-Paul Desbiens, cité par le jeune chanteur et qui était d'attaquer le joul.

François Villeneuve, dans son essai révolutionnaire est, autant que La Duchesse de Langeais, un être *queer* avant la lettre, chez lequel la lutte identitaire ne concerne pas uniquement la révolte sexuelle, mais celle de l'affirmation de soi par la langue, signe distinctif porteur de fierté par rapport aux règles imposées pendant longtemps par une norme établie ailleurs que dans ce pays qui commence, lors des années troubles de la *Révolution tranquille*, à prendre conscience de sa valeur.

¹⁶⁶ *Op.cit*, p. 182.

¹⁶⁷ Roman de Jean-Paul Desbiens, alias Frère Untel, *Les insolences du Frère Untel*, de 1960, qui critique vivement le joul et surtout la décrépitude du système éducatif au Québec. Ce sera l'un des textes fondamentaux lors de la *Révolution tranquille*.

2.1.6. Quand les Américains posent des questions inopportunes

La langue anglaise, comme tout autre langage, opère une fonction de « démasqueur » d'origines étrangères. Dans le cas de la francophonie, les questions que pose l'Américain Gerry à Jean-Marc à ce sujet touchent l'une des bases de la problématique de la différence identitaire entre Français et Québécois :

« - Avez-vous tous cet accent-là, au Québec, quand vous parlez anglais ?

- Je sais pas. Oui, probablement. Pourquoi ? Mon anglais est si mauvais que ça ?

- Non, non, pas du tout, tu parles très bien. C'est juste que ton accent est très différent de celui des Français. **C'est vrai que votre français est pas du tout le même ? »**

Je me mis à tellement frissonner que je dus me réfugier complètement sous les couvertures. »¹⁶⁸

Quoique le narrateur soit malade et ses frissons soient logiques dans son état, ils ne soulignent pas moins l'importance de ce sujet, qui reste, pour une fois, sans réponse apparente et que le lecteur peut se charger de compléter.

2.2. L'amour des mots

L'œuvre de Tremblay est une déclaration d'amour à la langue. Partout, de la Duchesse et les autres travestis à la naine Céline, en passant par le malheureux François Villeneuve, ses personnages expriment leur passion pour les mots, en commençant par la propre famille de l'écrivain : « -*ma grand-mère adorait le mot fessier presque autant que concubinage-* »¹⁶⁹

2.2.1. Un amour transmis de mère en fils

Ce n'est pas seulement l'amour de la culture et de la littérature en particulier que Nana, la mère de l'écrivain, lui a transmis ; dans le cycle consacré à l'enfance et la jeunesse de sa génitrice, Tremblay la dépeint comme une véritable amoureuse des mots, depuis son plus jeune âge. Par exemple, lors de son périple à travers Montréal à douze ans, elle goûte un ananas et fait voir sa satisfaction au marchand juif qui le lui a offert et qui ne la comprend même pas. À l'occasion, Rhéauna se délecte avec ses mots avec la

¹⁶⁸ *Le Cœur éclaté*, p.100.

¹⁶⁹ *Bonbons assortis*, p. 53-54.

même intensité qu'avec le fruit : « *Elle sort les adjectifs les plus longs qu'elle connaît et qu'elle ne peut qu'à de très rares occasions utiliser dans la conversation de tous les jours. Et elle les savoure presque autant que la bouchée de fruit qu'elle vient d'avaler.* »¹⁷⁰

Deux ans plus tôt, pendant son voyage transcontinental et après l'invitation à dessiner de son accompagnateur du train, consciente d'être « *nulle en dessin* », Rhéauna se penche plutôt vers les mots français de son choix :

« (...) *elle s'est contentée d'aligner sa plus belle écriture – tâche difficile avec des crayons de couleur – les mots de la langue française qu'elle préfère : mélancolie, silhouette, mandibule, onomatopée... D'autres, aussi, qu'elle trouve doux à l'oreille – aérien, foisonnant, litière – ou dont elle aime la sonorité évocatrice – carabine, par exemple, qui sonne, à son avis, comme l'objet qu'il désigne. (Lorsqu'elle prononce le mot bien fort – carabine ! – elle entend le bruit que fait l'arme quand son grand-père va à la chasse aux lièvres, dans les champs de blé d'inde devant la maison.)* »¹⁷¹

Elle-même le confirme au jeune homme, dans une longue conversation sur la langue : « *J'aime ça, les mots. Je trouve ça beau. Pis j'aime m'en rappeler. R'gardez, au lieu de dessiner, j'en ai écrit toute une page.* »¹⁷²

Cette passion pour le vocabulaire et la lecture enrichira le lexique de la jeune fille provoquant la surprise non seulement de Jacques, le surveillant ferroviaire, mais aussi de ses proches. Maria, sa propre mère, s'étonne quand Rhéauna essaie de la convaincre de les emmener elle et son petit frère Théo à Duhamel pour les vacances : « *- ses propres paroles, qui avaient fait froncer les sourcils de sa mère : où avait-elle pris ça, ce mot-là, gambader ?* »¹⁷³

Longtemps après, devenue mère, elle n'hésitera pas à emprunter les mots à son propre fils pour les utiliser ensuite en guise d'arme à l'occasion de la découverte par son fils du roman de Gabrielle Roy, *Bonheur d'occasion* :

« *Michel, on est rendus au Bic, une des plus belles places de la province de Québec, pis t'as le nez plongé dans ton livre ! Si tu te redresses pas tu-suite, j'vas te donner une claque chinoise pis tu vas rester empesé pour le restant du voyage !* »

¹⁷⁰ *La Traversée de la ville*, p. 145.

¹⁷¹ *La Traversée du continent*, p. 124.

¹⁷² *Id.*, p. 125, 126.

¹⁷³ *La Traversée des sentiments*, p. 96.

C'est moi qui avais ramené cette expression de l'école quelques mois plus tôt ; elle l'avait trouvée très amusante, l'avait répétée à tout le monde en s'essuyant les yeux chaque fois tellement ça la faisait rire, mais elle commençait à me la servir avec sérieux depuis quelques semaines et j'avais peur qu'elle mette sa menace à exécution...Les claques de ma mère étaient extrêmement rares, mais elles étaient chinoises et elles empesaient ! »¹⁷⁴

2.2.2. Tooth-Pick, le voleur de mots : ou comment devenir *trans-langue*¹⁷⁵

Le personnage de Tooth-Pick est un cas particulier dans son rapport à la langue, car, s'il a coupé celle de Valentin Dumas, il avoue, lors de sa confession au purgatoire du théâtre du Monument National, avoir amélioré la sienne propre grâce à celles – les plus acerbes, cultivées et éhontées de la *Main* – appartenant à la Duchesse et à Jean-le-Décollé.¹⁷⁶

De ce fait, si les travestis sont les avatars de l'imposture du genre, Tooth-Pick est celui de l'imposture de la langue. C'est un personnage foncièrement performant – dans l'acception butlerienne du terme – car il est une construction artificielle, planifiée et modelée avec soin, dont les masques tombent, enfin, dans cette confession d'outre tombe : « *J'peux pas dire que j'ai été prisonnier de mon personnage de méchant, non, va pas penser ça, ce personnage-là, je l'ai toujours soigné, je l'ai cultivé, je l'ai inventé par petits morceaux, par petites touches, j'ai imaginé les expressions de son visage comme son langage corporel.* »¹⁷⁷

Dans sa recherche de distinction, ce bourreau de basse extraction se construit donc une image, assemblage de caractéristiques disparates, parmi lesquelles, le lexique est un élément essentiel.

*...j'y ai trouvé un vocabulaire plus étendu que celui qui traîne sur la Main pour montrer sa supériorité intellectuelle. J'ai volé des tas de mots à Jean-le-Décollé et à la Duchesse qui parlaient comme des dictionnaires, je savais même pas toujours si j'utilisais correctement les termes que j'utilisais, calvaire, je les répétais phonétiquement et je les corrigeais quand ceux à qui je les avais volés riaient de moi. J'ai jamais, au grand jamais, copié les manières de folle de la Duchesse, mais j'ai pigé sans regrets dans son vocabulaire !*¹⁷⁸

¹⁷⁴ *Bonheur d'occasion* in *Un Ange cornu avec des ailes de tôle*, p. 185

¹⁷⁵ Nous inventons cette expression pour établir un parallélisme avec la notion de *trans-genre*, au cœur des théories *queer*.

¹⁷⁶ N'oublions pas que c'est entre ses mains que mourront ces deux travestis.

¹⁷⁷ *Le Trou dans le mur*, p. 204.

¹⁷⁸ *Id.*, p. 204, 205.

Tooth-Pick rejette la performance de genre effectuée par les travestis, mais il accepte, assume et s'approprie leur brillante performance linguistique. S'habillant des mots des travestis, lui-même devient un véritable travesti linguistique, en un mot, un trans-langue.

2.2.3. L'argot

L'essai paradoxal de Tooth-Pick pour sortir linguistiquement du monde de la *Main* afin d'en devenir le roi est un effort qui confirme la spécificité du vocabulaire de ce quartier. Par ailleurs, dans la pièce *Marcel poursuivi par des chiens* l'obsession paranoïaque du jeune héros d'être pourchassé par ces animaux est mise en doute par sa sœur, qui s'appuie sur la coïncidence du terme avec l'expression argotique du quartier malfamé qu'elle fréquente : THÉRÈSE : « *C'est pas des chiens, c'est une sirène de police ! Dis-moé pas que t'as commencé à apprendre le vocabulaire de la Main, toé, que tu t'es mis à appeler les polices des chiens !* »¹⁷⁹

2.2.4. Une revendication de *transgenderisation* des mots

Ce ne sont pas seulement les personnes qui transgressent les codes de genre. Les mots aussi peuvent être susceptibles de traverser les frontières des rôles sexués. Il en est ainsi dans la pièce de théâtre *En circuit fermé* où c'est l'utilisation inouïe d'un adjectif par le futur directeur de sa chaîne de télévision qui provoque l'émerveillement d'une journaliste :

AMANDA GARIÉPI : *J'aime bien le mot chevaleresque utilisé pour une femme. C'est tellement rare...*¹⁸⁰

L'enthousiasme que cette professionnelle de la langue montre est très significatif – notons par ailleurs qu'il part cette fois d'un personnage féminin – car il laisse paraître une demande implicite de transgression de la tradition langagière selon laquelle le seul genre auquel le mot « chevaleresque » est susceptible d'être associé est le masculin.

¹⁷⁹ *Marcel poursuivi par les chiens*, p. 31.

¹⁸⁰ *En circuit fermé*, p. 75.

2.3. Un univers parlant qui hésite...

*J'ai réussi à trouver des mots que tu ne connais pas, hein ? C'est compliqué, je le sais. La langue française, c'est toujours compliqué...*¹⁸¹

Cette affirmation est prononcée par Jacques, le jeune surveillant dans le train de Winnipeg lors d'une conversation sur les mots que la jeune Rhéauna ne connaît pas. Elle laisse paraître une constante chez Tremblay : le doute envers ce que l'on entend et surtout envers ce que l'on dit. Comme nous l'avons déjà signalé, ce peuple qui s'exprime tant bien que mal dans son dialecte francophone subit des pressions de toutes sortes, du manque de connaissance et, surtout, de reconnaissance, à la cohabitation et subordination à une langue très puissante, l'anglais. Les tensions qui en découlent montrent le trouble sous-jacent de l'assomption identitaire.

La nature des doutes que subissent les personnages peut varier. Nous avons les doutes de la jeune fille qui entend des mots soi-disant tabous, dans ce début du XX^e siècle, que personne ne lui a expliqués :

*« Rhéauna commence à se douter de la signification du mot guidoune¹⁸². C'est flou, mais elle devine que ça concerne ces choses dont sa grand-mère ne lui a pas encore parlé au sujet des relations entre les hommes et les femmes, ce comportement bizarre et plutôt dégoûtant qu'elle a souvent vu chez les animaux et qui sert, semble-t-il, à faire des bébés. Des bébés animaux ou des bébés humains. Le métier de sa petite-cousine Ti-Lou consiste donc à faire des bébés avec les hommes ? »*¹⁸³

Ceux de La Duchesse sur le tissu de ses gants sont doubles et concernent d'abord le sens d'un anglicisme et ensuite sa traduction française : *« sont en kid¹⁸⁴. C'est quoi du kid, en français ? Du chevreau ? C'est quoi un chevreau ? Un petit chevreuil ? »*¹⁸⁵

2.3.1. ...et qui en rie

La famille de l'écrivain tient des propos où la sensation d'ignorance est adoucie par l'humour. Ainsi, la lecture de *L'Auberge de l'ange gardien* de la Comtesse de Ségur, déclenche un questionnement généralisé sur le féminin du mot « tsar ». C'est la

¹⁸¹ *La Traversée du continent*, p. 126.

¹⁸² « Prostituée » en joual.

¹⁸³ *Id.*, p. 251.

¹⁸⁴ « Chevreau » en anglais.

¹⁸⁵ *Le Cahier rouge*, p. 268.

mère de l'écrivain qui lance le dialogue quand elle pose la question à son mari sourd et ce sera la grand-mère qui trouvera la réponse :

« C'EST QUOI LE FÉMININ DE TSAR ? (sic.)

Le féminin de quoi ?

TSAR ! TSAR ! LE TSAR DE RUSSIE !

J'le sais-tu, moé...J'sais pas...tsarette ? »

La voix de ma grand-mère Tremblay nous parvint de l'autre bout de l'appartement. « C'est tsarine, le féminin de tsar, pis arrêtez de crier de même un matin de Noël ! »

Ma mère tourna un peu la tête.

« Merci, madame Tremblay. Mais on crie pas, on discute ! »

Mon père ne suivait plus bien ce qui se passait.

« À qui tu parles, là ?

À TA MÈRE ! A'DIT QUE LE FÉMININ DE TSAR, C'EST TSARINE !

Tsarine ? On dirait un nom de fruit ! Aïe, Michel, mangerais-tu une p'tite tsarine ? »

Il rit, cala sa bière... »¹⁸⁶

Le même ouvrage de la Comtesse de Ségur provoque une autre anecdote sur le sens d'une phrase qui reste sans réponse, correcte, en tout cas : « ...vint un haricot de mouton aux pommes de terre. »¹⁸⁷ Quand il lit cette phrase, l'enfant Michel n'y comprend rien ; il demande à sa grand-mère, qui, incapable cette fois de donner une réponse, appelle sa mère qui reste, à son tour, dans l'incompréhension. Finalement, dans un dialogue des plus comiques, ils arrivent à la conclusion que les haricots doivent être pour les Français les rognons des moutons.

C'est fois-ci l'ignorance est de l'ordre culturel, et l'humour y est présent comme – toujours dans le même ouvrage – quand sa mère fait les louanges du roman *Bonheur d'occasion* et se trompe en déformant le plus important prix littéraire français : « Tu sais que Gabrielle Roy a gagné un prix, en France, avec ce livre-là, y'a quequ's'années,

¹⁸⁶ *L'Auberge de l'ange gardien* in *Un Ange cornu avec des ailes de tôle*, p. 42, 43.

¹⁸⁷ *Id.*, p. 49-52.

hein ? Le prix Femina. Y paraît que c'est pas aussi important que le prix Concours (sic.) mais que c'est ben important quand même... »¹⁸⁸

2.3.2. Le dictionnaire comme besoin

Face au doute, le recours au dictionnaire se présente comme la meilleure solution. Pourtant, dans *L'homme qui entendait siffler une bouilloire*, quand il essaie d'y trouver des réponses sur le mal qui lui a été diagnostiqué, Simon Jodoin voit ses attentes déçues, « Il avait vérifié le mot acouphène dans le Larousse. On ne parlait pas de maladie. On ne disait pas non plus que c'était éphémère ou intermittent. Ni que c'était permanent. »¹⁸⁹

Dans une œuvre où les allusions à l'odorat sont tout aussi présentes que celles à l'art, le dictionnaire servira parfois à en éclairer les mystères, comme dans le cas de la petite Rhéauna qui, curieuse du nom du parfum de sa mère, arrive à des conclusions poétiques : « Elle est allée vérifier la signification du mot tilleul dans un dictionnaire, à l'école, l'année précédente : c'est un arbre des climats tempérés à petites fleurs blanches ou jaunâtres. Rhéauna a donc décidé que sa mère sentait l'arbre plutôt que la fleur »¹⁹⁰

2.4. Un discours de la vulgarité

Dans la comédie musicale *Demain matin Montréal m'attend*, la Duchesse et Marcel Gérard se lancent dans un duo intitulé *Bitch*¹⁹¹, où parmi les accusations qu'elles se lancent celle de la vulgarité est très présente : « Ça joue la femme du monde que c'en est pas possible ! Pis ça a pas plus de classe qu'un party de famille ! Ça vous prend un accent que c'en est pénible ! Tu peux sortir la fille de l'Est mais pas l'Est de la fille ! »¹⁹² La Duchesse attaque les origines ouvrières de sa rivale tout en lançant un clin d'œil à la comédie musicale *My Fair Lady*, qui montre les efforts pour faire perdre à l'héroïne, Eliza Doolittle, son accent cockney.

L'ironie et l'autodérision sont également présentes dans cette remarque mêlant classe et vulgarité :

¹⁸⁸ *Bonheur d'occasion* in *op.cit.*, p. 182.

¹⁸⁹ *L'homme qui entendait siffler une bouilloire*, p. 38.

¹⁹⁰ *La Traversée des sentiments*, p. 23.

¹⁹¹ «chienne» en anglais.

¹⁹² *Demain matin Montréal m'attend*, p. 46.

BETTY BIRD : « *Butch, j't'ai déjà dit de watcher ton langage, c'est un bordel ici, c'est pas un garage !* »¹⁹³

D'emblée, nous pourrions y remarquer une critique implicite du caractère masculin, et de son parler vulgaire des garages. Or dans l'utilisation du prénom *Butch* nous voyons surtout une allusion à la lesbienne qui a transgressé les rôles et assume ceux qui sont traditionnellement dévolus aux hommes, comme le métier de garagiste. En outre, c'est dans ce sens que le terme « *butch* » a été assimilé par les militantes *queer* autant que celui de « *femme* » (utilisé en français) pour nommer certains rôles dans le mouvement LGBTIQ.

Ce sont donc les travestis qui s'expriment de façon plus ouverte sur la vulgarité de leurs expressions, tout en mélangeant la critique et l'assomption de leur parler spécifique.

2.4.1. Du parler fort à la scatologie

Dans la pièce *L'impromptu d'Outremont* Fernande montre son mécontentement envers le volume des voix dans lequel les artistes québécois s'expriment : « – (...) *Vous n'êtes pas fatiguées d'entendre crier au théâtre, au cinéma, à la télévision ? Est-ce que le cri serait notre emblème national ?* »¹⁹⁴

En effet, l'agacement de cette véritable précieuse du XX^e siècle n'est que le reflet inversé d'un peuple plus mécontent encore de son sort historique d'aliéné, condamné au silence pendant trop longtemps face aux discours du pouvoir. Un peuple dont le besoin dans les années du réveil identitaire de la *Révolution tranquille* est d'exprimer haut et fort son existence et sa culture face au monde entier.

Quand, dans un niveau strictement personnel, Jean-Marc écrit à son ami psychanalyste, le cri apparaît comme une maladie endémique dans sa famille, du fait de la surdité du père : « *Combien de fois, pendant nos trente et quelque années d'amitié, m'as tu demandé de baisser le ton parce que tu trouvais que je parlais trop fort, et combien de fois t'ai-je répondu que c'était de famille, que j'avais été élevé comme ça, que j'avais grandi dans une maison où on criait, que si je ne parlais pas fort, j'aurais*

¹⁹³ *Op.cit*, p. 60.

¹⁹⁴ *L'impromptu d'Outremont*, p. 97.

*l'impression qu'on ne m'écoute pas ? »*¹⁹⁵ Encore une fois le besoin de parler fort se présente comme une condition pour exister, comme un outil identitaire, tout comme – au plan social, culturel et politique – le Québec a besoin, dans les années 60, de crier pour affirmer son existence.

Ouvrant une parenthèse sur l'histoire politique du Québec, le même personnage écrit au même destinataire, dans une allusion voilée à l'échec de l'indépendantisme québécois lors du référendum d'octobre 1995, en insistant sur les effets qu'il a eus sur le moral des nationalistes. Et cette fois-ci c'est au narrateur, déçu, d'utiliser un vocabulaire relevant de la scatologie :

« Nous voulions tout bouleverser, nous voulions un pays, nous voulions le respect du monde entier, sa reconnaissance officielle, et nous n'avons trouvé que désillusion, amertume et cynisme. Le cynisme et l'apanage des ratés. Ai-je besoin d'en ajouter plus ? Tristesse.

De ça aussi, j'aurais envie de parler pendant des pages et des pages...Le rêve versus la désillusion.

*Mais nous avons mis un mouchoir dessus, comme une chose disgracieuse qu'on veut oublier, un caca inopportun, si ce mot-là peut s'appliquer au caca. Nous préférons l'ignorer plutôt que d'être obligés d'y faire face. Même toi, un psychanalyste ! »*¹⁹⁶

2.4.2. Le tutoiement et le vouvoiement : Maria ; entre l'acceptation et l'hypercorrection

Les changements sociaux et linguistiques qui s'opèrent dans les sociétés francophones du continent américain se font à des vitesses et à des degrés variés et Maria, mère de Rhéauna et grand-mère de l'écrivain, francophone originaire de la Saskatchewan, ayant habité aux États-Unis mais très à cheval sur les codes de la politesse, est tout d'abord choquée parce que, fraîchement débarquée à Montréal, au début du XX^e siècle, elle s'entend tutoyer par un passant auquel elle vient de demander sa route :

« Tu viens d'arriver ? »

Elle a envie de le gifler. C'est la première fois qu'un parfait inconnu la tutoie en pleine rue. Les Montréalais sont-ils tous aussi impolis ?

¹⁹⁵ *Hôtel Bristol New York, N.Y.*, p. 82.

¹⁹⁶ *Id.*, p. 61, 62.

Il lui explique cependant de façon très gentille et détaillée comment et où prendre le tramway. Elle suppose qu'elle devra s'habituer à ça aussi, le tutoiement généralisé dans une ville où ce n'est pas considéré comme cavalier.

« T'arrives d'où ? Es-tu juste en vacances ou ben si t'es venue t'installer ? »¹⁹⁷

Néanmoins, bien que ce soit une femme libre et indépendante, ayant élevé des enfants toute seule, avec un enfant né d'une relation en dehors du mariage, Maria restera rigide, voire plus rigide que ses propres parents face à l'assomption des nouveaux codes concernant le tutoiement. De ce fait, elle force sa fille à la vouvoyer, ce qui ne plaît pas trop à sa propre mère : *« Lorsque Rhéauna est revenue de Montréal, Joséphine a remarqué qu'elle lui disait vous, alors qu'elle l'avait toujours tutoyée, parce que sa mère lui avait dit de respecter ses aînés. Joséphine lui a aussitôt demandé de revenir au tu parce que le vous lui donnait l'impression d'être plus vieille qu'elle ne l'était en réalité. »¹⁹⁸*

2.4.3. Les jurons

Expressions linguistiques du caractère du peuple, les jurons, comme explosions spontanées de l'inconscient collectif des parleurs, démasquent les tabous, les questions réprimées dans les sociétés qui les ont créés. Et ils remplissent la fonction de soupape des tensions sexuelles, religieuses et sociales. Les personnages de Tremblay, québécois pour la plupart, évacuent la pression de siècles d'emprise morale et sociale de l'Église en multipliant les jurons et les sacres.

Nous avons trouvé trois exemples du recours à ces mots interdits : le défoulement dans la joie, le défoulement dans la souffrance et l'outil de menace.

2.4.3.1. Mourir à cause de la langue : Un besoin impératif de transgression des codes ou le ratage dans le refoulement

Les sacres sont aussi matière à jeu linguistique. C'est ce que nous montre le conte de Josaphat-le-violon *La lune au fond du lac*, dont le manuscrit est lu par Rhéauna et qui est raconté dans le style oral des narrations populaires.

¹⁹⁷ *La Traversée de la ville*, p. 73.

¹⁹⁸ *Le Passage obligé*, p. 101.

Dans le conte, le diable – qui porte, fait assez significatif, un nom anglophone – après avoir promis la nuit la plus mémorable dans la meilleure maison close de *Morial* (Montréal), aux bûcherons des Laurentides en partance avec lui sur un canot volant, a ordonné aux rameurs de revenir à leur chantier sans prononcer un seul juron. Malgré leur ruse initiale, grâce à laquelle ils ont cru s'en sortir une bonne partie du voyage, il n'en reste pas moins vrai qu'ils n'ont pas pu tenir leur promesse :

« Jack Black souriait dans sa barbe. Y se doutait ben que c'était pas possible qu'y en aurait ben un qui finirait par lâcher un tabarnac, un câlisse, un calvaire, un ciboire ou ben un beau gros hostie ! Pis qui serait obligé de le suivre en enfer en sacrant encore plus fort.

Ben, savez-vous c'qu'y ont fait, les maudits ? C'est Tit-tit Tousignant qui a commencé ça, pis y l'ont toutes suivi ! Y a pris un sacre, là disons tabarnac, pis au lieu de le dire tel quel, y l'a transformé, y a inventé un nouveau mot qui y ressemblait mais qui était pas tout a fait le même ! Quand y ont entendu ça, les autres gars se sont mis à rire en se disant que c'était une saprée belle façon de se moquer du yaaaable pis y ont fait comme lui !

Écoutez ben ça. Avec tabarnac, un des mots qui leur venait le plus facilement à la bouche pis qui sortait quasiment tu-seul, y font faire tabarnouche, pis tabarname, pis taboire, pis tabaslac ; avec calice, y on faite califise, pis câlife, pis câline de binne ; avec ciboire, y ont faite cibole, pis cibolaque, pis cimonaque ; avec hostie, y ont faite hoston, pis hostifise, pis hostin, pis hoste ; avec calvaire, y ont faite calvinusse, calvinse, calvasse... Y ont passé le reste de la nuitte, y paraît que quand y sont arrivés dans les Laurentides y faisait presque jour, y ont passé le reste de la nuit à inventer des mots, plus comiques les uns que les autres, plus niaiseux, plus sans allure, en riant pis en se moquant de Jack Black pis de son boss qu'y avaient réussi à déjouer pour une fois...

(...) La lune se couchait en arrière des épinettes noires, sur le top d'une montagne, quand Tit-Pit Tousignant, justement lui, a aperçu les baraques de leur chantier. Y a jeté sa rame en bas du canot, y paraît, y s'est redressé de sa place, y a levé les bras, pis y a crié :

- On est arrivé, les gars ! On a réussi ! Tabarnac, on a réussi !

On ne les a jamais revus. »¹⁹⁹

La créativité des rameurs se montre lors de la tentative, très féconde dans un premier moment, de transgresser les transgressions orales elles-mêmes, tentative qui culmine sur une non-transgression, puisqu'ils restent du côté du « politiquement correct ». En ce sens le rôle du diable est fort curieux, qui les tente « en négatif » avec

¹⁹⁹ *La Traversée des sentiments*, p. 232-234.

un interdit. Car là résident la force et l'étendue du défi : résister à l'irrésistible. Et devant la faiblesse des hommes, c'est Jack Black qui gagne puisque s'ils avaient déjà perdu leur âme en se laissant entraîner dans une nuit de luxure et de beuverie, c'est par leur langue et son incontinence qu'ils perdront la vie.

2.4.3.2. Le juron comme expression d'impuissance

Le juron peut aussi s'avérer un système plus ou moins efficace pour défouler la rage et la souffrance face à l'irréremédiable. La tante Bebette, de Winnipeg, cette bonne catholique, au moment où son mari, récemment parti à la retraite, lui apprend qu'il est atteint d'un cancer de la prostate, « *avait éclaté en protestations, en jurons- pour une fois dans sa vie, elle avait sacré et avec un vocabulaire étendu et impressionnant, mélange de blasphèmes venus du Québec et de jurons à contenu sexuel importés des États-Unis -, elle avait maudit le ciel et la vie qui leur jouaient ce tour pendable au moment où ils s'apprêtaient à réaliser leur rêve après s'être enfin retrouvés tous les deux au bout de tant d'années de séparations imposées par son métier de fou. Pour la seule fois de son existence, son saperlipopette n'avait pas suffi à exprimer toute l'horreur qu'elle ressentait et elle s'était vue obligée d'aller puiser dans ce vocabulaire vulgaire qu'elle condamnait depuis toujours* »²⁰⁰.

2.4.3.3. Le juron comme expression de puissance ou comment un mot insignifiant peut devenir une arme

Dans certaines occasions, un seul mot peut constituer la clef de voûte de la création d'un mythe. C'est ce que fait la tante Bebette, qui se construit une arme redoutable à partir d'un sacre archaïque, désuet et absolument dépourvu d'une force quelconque : « saperlipopette ». Nous assistons ici, tout comme chez Tooth-Pick, à la construction d'un personnage :

« Elle avait donc déniché son saperlipopette dans un vieux roman français publié en feuilleton au milieu du dix-neuvième siècle et dont un exemplaire avait atterri, allez savoir comment, à Saint-Boniface. C'était une expression qu'utilisait un gendarme ridicule, l'élément comique de l'histoire, qui le servait à toutes les sauces et dans toutes les occasions. Elle avait toute de suite trouvé ce mot intéressant parce qu'il comprenait cinq syllabes sur lesquelles on pouvait appuyer en alternance selon les besoins : saperlipopette !, saperlipopette !, saperlipopette ! etc. Et l'avait testé, de façon plutôt timide, sur les membres de son entourage. Sans grand résultat. Ils l'avaient regardée en fronçant les sourcils, certains avaient pouffé de rire (...) Elle ne s'était pas

²⁰⁰ La Traversée du continent, p. 171, 172.

laissé décourager pour autant et l'avait peaufiné devant son miroir, le soir (...) Elle s'était rendu compte qu'en détachant les deux premières syllabes et en précipitant les trois autres – sa-per-lipopette! – tout en prenant une voix caverneuse et inquiétante, elle arrivait à un résultat assez satisfaisant qui l'impressionnait elle-même.

Elle l'avait d'abord servi au jeune livreur de l'épicerie (...) qui était ressorti de la maison blême de terreur. (...) Quand au facteur, il avait réagi devant son saperlipopette comme s'il s'était trouvé aux prises avec un chien enragé qui allait lui arracher une partie de son pantalon en même temps qu'un beau grand lambeau de chair saignante.

Elle avait toutefois attendu avant de le ressortir devant sa famille (...) Ravie de l'opportunité qui lui était offerte comme qui dirait sur un plat d'argent, Belette s'était alors levée, royale, avait donné une grande tape sur la table du plat de la main, une seule mais retentissante et avait lancé son premier SA-PER-LIPOPETTE (sic.) de légende, livré comme elle l'avait si longtemps répété devant le miroir, en grande actrice sûre de son effet : les deux premières syllabes bien détachées, sa-per, puis les trois dernières en rafale, lipopette. Il était tombé comme un couperet sur l'histoire de la famille Desrosiers : il y aurait désormais la période d'avant le saperlipopette et celle d'après, celle de Belette et de son terrorisant juron qui faisait peur à tout le monde, mettait fin à toute discussion et réglait tout à son avantage à elle.

(...) C'est ainsi que la légende du saperlipopette de Belette Desrosiers prit naissance pour se propager ensuite à une vitesse folle à travers d'abord la paroisse puis, ensuite, dans tout Saint-Boniface. Belette devint celle qu'on ne voulait pas entendre crier saperlipopette – il faisait hurler les enfants, pleurer les vieux, trembler les adolescents -, à tel point qu'on finit par faire tout ce qu'elle voulait pour l'éviter. »²⁰¹

Nous avons comparé cette autocréation à celle de Tooth Pick. Pourtant, si dans le cas du bourreau de la *Main* il y a une usurpation linguistique, du fait de voler le lexique de la Duchesse et de Jean-le-Décollé, ici c'est un mot découvert par hasard, dans un vieux livre français. Il n'y a pas donc d'appropriation illégitime. Si le premier transgresse le code en s'emparant d'une fausse identité, cette dernière renverse le mot même, lui ajoutant de nouvelles valeurs sémantiques, absentes à l'origine. Dans les deux cas, le but est de terroriser l'entourage pour aboutir à ses fins : « (...) *Il en impose encore aujourd'hui, ce saperlipopette, toujours à Saint-Boniface, en 1913, des années et des années plus tard. Il est célèbre à travers toute la ville, on en discute, on le craint, il est le sujet des légendes loufoques ou terribles, Belette ayant depuis longtemps*

²⁰¹ *Op.cit*, p. 188.

*remplacé le loup-garou et le bonhomme Sept-Heures dans les cauchemars des habitants de la ville. »*²⁰²

2.5. Accents des différents français

Même s'ils parlent la même langue, les personnages francophones exhibent des différences d'accent qui les rendent uniques. De véritables minorités s'entrecroisent dans le grand ensemble des parlers français, ce qui rend la communication un peu plus difficile, mais tout de même possible, comme l'exprime Maria, fraîchement arrivée à Montréal :

*« Elle se dit qu'elle va être obligée de s'habituer au français d'ici après en avoir tant arraché avec celui de la Nouvelle-Angleterre, si différent du sien. Mais d'après ce qu'elle a entendu de son frère, la différence de langage entre Montréal et Providence est moins grande qu'entre la Saskatchewan et la Nouvelle-Angleterre. Il y a plus de Canadiens français de l'Est qui sont allés s'installer en Nouvelle-Angleterre que d'habitants de l'Ouest, comme elle, plus rares. Et, après tout, le français reste le français quelle que soit la façon de le prononcer. »*²⁰³

Il faudrait y ajouter l'accent de l'ancienne métropole, toujours bien reconnaissable pour les francophones comme Maria dont l'ancien mari était français : *« une passante, une femme corpulente avec un **vrai** accent français de France, un peu comme celui de ses beaux-parents, lui dit que la rue Sainte-Catherine est la prochaine... »*²⁰⁴

2.5.1. « La minorité est toujours l'autre » : la subjectivité de l'accent

Quand les gens parlent avec leurs dialectes ou sous-dialectes, ils ne se rendent évidemment pas compte de leur propre accent, partant du fait que la leur est la forme neutre, celle qu'ils ont toujours entendue et utilisée et attribuant de ce fait la différence donc, l'accent, à ceux qui ne parlent pas comme eux.

2.5.1.1. L'ignorance naïve

Ainsi, Rhéauna, dans le train de Saskatchewan à Winnipeg, rencontre le premier Montréalais de sa vie et se pose des questions : *« Il a un drôle d'accent, il roule ses r et*

²⁰² *Id.*, p. 193.

²⁰³ *La Traversée de la ville*, p.71.

²⁰⁴ *Ibid.*

*Rhéauna se demande si tout le monde parle comme lui à Montréal. Elle est rassurée de voir que ce n'est pas elle qui a un accent, mais lui. »*²⁰⁵

Dans le même ordre d'idées, la serveuse du *Paradise*, Florina, originaire de La Gaspésie, raconte à Maria que Fulgence Rambert est venu la chercher, et elle pointe son accent comme sa caractéristique la plus remarquable, quand elle parle elle-même avec un accent différent comme le lui reproche Maria : « - *Un homme. Avec un drôle d'accent. - T'as rien à dire, toi, avec l'accent que t'as... »*²⁰⁶

2.5.1.2. Le réveil de l'ignorance : quand c'est nous qui parlons « bizarre »

Et le fait de se rendre compte que la différence se trouve en soi, plutôt qu'à l'extérieur, opère toujours comme un coup de tonnerre. C'est le cas de l'héroïne du *Cahier noir*, Céline, qui se trouve mêlée à une répétition théâtrale sous la direction d'un Français, professeur d'histoire de l'art qui, bien évidemment, la reprend dans sa diction : « *On va recommencer ça- Et cette fois, Céline, pouvez-vous essayer de ne pas rouler vos r ? Et d'abandonner votre accent montréalais ? »* *Moi, je roulais mes r ? Moi, j'avais un accent montréalais ? »*²⁰⁷

Ce sera le détonateur d'une longue réflexion sur les accents, le sien, celui de l'entourage et sur ce que l'on entend par normalité :

« Et voilà qu'à vingt ans on venait de me faire comprendre que non seulement je roule mes r, mais qu'en plus les Montréalais parlent différemment des habitants de Québec ! Ou plutôt non, ça je le savais, je m'en étais rendu compte quand nous étions allés visiter la sœur de ma mère à Québec, mais à ma grande honte, je dois avouer que je croyais que c'étaient eux qui avaient un accent, pas moi !

*J'étais donc la norme pour moi mais une exception à Québec ? Et pour monsieur Boulizon ? Et pour le reste du monde ? Quand les Français me reprenaient, au restaurant, représentaient-ils la norme absolue ou seulement pour eux ? Est-ce que la seule vraie façon de prononcer les mots était la leur ? Et jouer Euripide avec mon accent comme je venais de le faire était-il vraiment un crime ? Obliger Aimée Langevin à se débloquer la mâchoire pour produire un « *Lourd est le joug de la nécessité* » qui semblait sortir d'un téléthéâtre produit en France était-il la seule façon pensable d'interpréter Hécube ? Si*

²⁰⁵ *La Traversée du continent*, p. 116.

²⁰⁶ *Le Passage obligé*, p. 178.

²⁰⁷ *Le Cahier noir*, p. 105.

quelqu'un osait monter Les Troyennes dans mon accent, est-ce que ce serait un scandale ? Et dans sa propre langue, Hécube elle-même avait-elle un accent ? Un accent troyen ? Différent de l'accent de ses ennemis, les Grecs ? Allait-on se moquer de son accent troyen là où elle servirait d'esclave ? »²⁰⁸

Autant de questions que se pose Céline. Cette apparente réduction à l'absurde soulève des doutes fondamentaux à l'heure d'envisager la notion d'identité, d'appartenance à une communauté et de sa légitimité à représenter des ouvrages classiques, universels. Mais Céline, tout en se questionnant, n'aura pas le courage montré par son créateur en 68 de se révolter : *« Si j'avais été seule, j'y aurais réfléchi plus sérieusement, mais j'avais du travail à faire (...) alors je me suis rangée du côté de la norme qui m'était imposée, encore une fois, et j'ai écouté monsieur Boulizon indiquer à Aimée où mettre l'accent tonique et comment bien prononcer les mots. »²⁰⁹*

2.5.1.3. Le non-travestissement de l'accent : l'assomption de sa différence.

Ce sont bien sûr les travestis qui feront fi des normes accentuelles et, dans l'étalage de leur amour des classiques de la littérature française, ils s'adonneront à les réciter avec un plaisir évident, tout en restant eux-mêmes sans aucune tentative de déguiser leurs accents. Il en résulte un non-travestissement linguistique radicalement opposé à la démarche trans-identitaire de leurs mises en scène de genre. La narratrice envie leur audace :

« Et je n'y ai plus repensé avant aujourd'hui, alors que la Duchesse et ses congénères sont justement en train de beugler des vers de Racine dans un jodel des plus réjouissants à entendre : « Pour qui sont ces serpents qui sifflent sus nos taites ? ».

J'aimerais bien avoir eu leur courage. »²¹⁰

2.5.1.4. Un Québécois à Paris ou comment s'auto-dénigrer en parlant

La stratégie de François Villeneuve dépassera cette acceptation active quand, dans son voyage à Paris, il se lasse d'être toujours remarqué pour son accent : *« (...) il est écœuré qu'on lui parle de sa façon de s'exprimer comme s'il n'était que ça, un accent ambulante, un roulement de « r » sur pattes, un restant de vieux français qui*

²⁰⁸ *Op.cit.*, p. 108, 109.

²⁰⁹ *Id.*, p. 109.

²¹⁰ *Ibid.*

revient se faire entendre aux sources qui ont bien changé en trois cents ans et se moquent de ce qu'elles ont été, de la manière dont elles ont déjà sonné, trop préoccupées par l'importance de ce qu'elles croient être devenues. Chaque fois qu'il ouvre la bouche, on lui en parle, de son maudit accent : à l'hôtel, au restaurant, dans les taxis, dans les bars, jusque dans ces endroits de drague où on le prend pour un Périgourdin en goguette ou un Belge en cavale. Il a donc un accent même quand il chuchote et ahane ? »²¹¹

Alors, dans un restaurant, il fera de sa différence un spectacle en se parodiant lui-même :

« Pour dire quelque chose, pour affronter les effrontés qui le dévisagent comme s'il arrivait du fin fond de la Terre de Feu, (...) François parle un peu trop fort, de façon à ce qu'on l'entende bien, en exagérant son accent exprès, au point même de le détourner vers quelque recoin de la Gaspésie ou du Nouveau-Brunswick :

« Coudonc, le restaurant au complet est-tu au courant que chus Canadien français pis que j'ai jamais vu un pied de cochon grillé de ma maudite vie ? »

Des têtes hilares, des serviettes portées à des bouches pleines, des épaules secouées par la bonne humeur. François n'en revient pas. Il a autour de lui un public bon enfant qui ne demande pas mieux que de se faire divertir par cet accent qui vient du tréfonds de son propre dix-septième siècle... »²¹²

Éméché et pris à son propre jeu, il arrive même à imiter les expressions artistiques les plus représentatives de la québecité traditionnelle, puisant dans le répertoire de La Bolduc et de Clémence Desrochers. Le triomphe avec lequel ses parodies sont accueillies par son copain et les clients du restaurant se double d'un plaisir masochiste : *« Le plaisir de faire rire mêlé à la honte d'utiliser son accent est trop... bon ? Est-ce le mot juste ? Est-ce que ça n'est pas plutôt horriblement gênant, parfaitement humiliant ? »²¹³*

²¹¹ *Quarante-quatre minutes, quarante-quatre secondes*, p. 145.

²¹² *Id.*, p. 157.

²¹³ *Id.*, p. 159.

2.5.2. Discrimination par l'accent

L'humiliation n'est pas seulement éprouvée par les Québécois en voyage en France ; au sein même du Canada, les différences d'accent provoquent le malaise, voire la souffrance des francophones entre eux. C'est le cas de Rhéauna, qui ayant grandi en Saskatchewan et qui, envisageant l'avenir qui les attend à Montréal, elle et ses sœurs, invoque l'accent comme un marqueur de différence donc, forcément, provocateur de moqueries : « *Elle s'arrange cependant pour ne pas penser aux écoles en briques rouges et aux méchantes petites filles de la ville qui ne feront qu'une bouchée d'elles, les pauvres sœurs Rathier issues du fin fond des plaines, affublées d'un accent à couper au couteau et désarmées devant la sophistication des grandes villes.* »²¹⁴

Plus tard, quand la petite fille habite en ville, où elle a déjà été la cible de ses camarades de cours, elle essaie de se consoler : « *Rhéauna avait souffert tout ça en se disant que ses compagnes finiraient bien par l'accepter, par apprécier ses qualités, ou alors que cet accent qui faisait d'elle un être à part des autres s'atténuerait et, avec le temps, disparaîtrait.* »²¹⁵

Car la différence est source de marginalisation comme ce fut le cas de la mère de Tremblay quand elle était enfant : « *Elle se doute bien qu'elle aura à affronter Marie-Berthe Beaugard et son accent à couper au couteau au début de septembre (...) Elle savait qu'elle parlait d'une façon différente des autres enfants avec lesquels elle allait étudier parce qu'elle venait de loin et que leurs réactions ne seraient peut-être pas des plus positives. Elle avait elle-même rencontré quelques difficultés, au début, à comprendre ce que lui disaient certains Montréalais qui, comme Marie-Berthe Beaugard, parlaient trop vite et mangeaient la moitié de leurs mots. (...)* »²¹⁶ La marginalisation est aussi la réponse à la jalousie que la jeune fille réveille chez ses copines d'école : « *On aurait peut-être mieux toléré son accent de la Saskatchewan, pourtant léger, si elle s'était montrée moins brillante.* »²¹⁷

Beaucoup plus tard, après la mort de Nana, l'écrivain se posera la question du véritable accent de sa mère, qui s'avère ne pas avoir été aussi authentique qu'il ne l'a pensé pendant une longue partie de sa vie : « *Maman avait-elle un accent anglais ? Je*

²¹⁴ *La Traversée du continent*, p. 62.

²¹⁵ *La Traversée de la ville*, p. 130.

²¹⁶ *Id.*, p. 128.

²¹⁷ *Ibid.*

me pose aujourd'hui la question avant de parler de sa sœur, ma tante Bea, qui, comme sa mère Maria Desrosiers que j'ai peu connue, parlait assez mal le français. Aurais-je eu une mère avec un accent anglais sans m'en rendre compte ? Peut-on passer les vingt premières années de sa vie en compagnie de quelqu'un qui a un accent étranger sans le savoir ? »²¹⁸ Autant d'interrogations qui démythifient en quelque sorte l'image de la génitrice et sèment des doutes chez l'auteur envers sa propre conscience linguistique.

2.5.3. Intégration par l'accent : quand les préjugés tombent en ouvrant la bouche

L'accent montre l'appartenance à une communauté de locuteurs ; c'est un marqueur identitaire du groupe, faisant la différence entre le « nous » et les « autres ». Et c'est une remarque par rapport au mélange entre ce « nous » et ces « autres », qui humiliera les habitants de Maria de Saskatchewan, village francophone isolé au milieu d'une société anglophone : « *Quelqu'un, un visiteur venu de la ville de Québec, il y a quelques années, a déjà déclaré aux habitants de Maria qu'ils avaient un léger accent anglais, et ça a insulté tout le monde.* »²¹⁹

Et si la communauté francophone de Montréal a été constituée traditionnellement par des gens de la même origine française, leur langue et leur accent ont été influencés par le contact avec l'anglais. Des chercheurs comme Mathilde Dargnat se posent même la question de la créolisation du français au Québec.²²⁰

Mais l'homogénéité de cette société a subi des changements de plus en plus rapides et des immigrants de nombreuses origines s'y sont intégrés. L'étonnement que ce phénomène provoque chez des francophones blancs, issus des premières migrations françaises, est assez remarquable : Céline, dans *Le Cahier noir*, raconte son étonnement face aux Haïtiens qui parlaient français : « *J'avais peut-être cinq ans, je ne connaissais pas ma propre différence qui ne s'était pas encore manifestée et j'étais incapable d'imaginer un petit noir ou une petite jaune qui parlait comme moi.* »²²¹

²¹⁸ *Un Ange cornu avec des ailes de tôle*, p. 17.

²¹⁹ *La Traversée du continent*, p. 46.

²²⁰ DARGNAT, Mathilde, *op.cit.*, p.64.

http://mathilde.dargnat.free.fr/index_fichiers/pageaccueilthese.html

²²¹ *Le Cahier noir*, p. 108.

Justement François Villeneuve reste bouche bée devant cette intégration quand il rencontre, Constant, l'amour de sa vie, au guichet d'une banque :

« François s'était attendu à un accent haïtien ou alors à se faire aborder avec ce français teinté d'anglais qu'il trouvait si sexy qu'utilisent les quelques Canadiens anglais qui se donnent la peine d'apprendre le français mais le parler de ce jeune Noir était typiquement montréalais, au seuil même du joul, les « r » presque roulés, le ton chantant et saccadé. (...) C'était la première fois que François entendait un Noir adulte parler québécois et il trouvait ça si beau qu'il en restait pantois... »²²²

2.5.4. Le travestissement de l'accent : je veut être un autre.²²³

L'accent est largement utilisé comme arme de séduction. C'est le cas du poète Charles Gill, client du *Paradise*, où travaille Maria, dans *La Traversée des sentiments*, « qui a passé quelques années à Paris et il lui en reste un fond d'accent français qui amuse Maria. Il roule encore ses r en bon Montréalais, mais il prononce chacune de ses syllabes comme si elles étaient toutes d'égale importance et il fait ses négations, chose rare dans la province de Québec. »²²⁴

Fine Dumas, la *Madame* de la maison close appelée le *Boudoir*, cherchera aussi à faire un bon effet sur ses interlocuteurs : « Fine Dumas a continué son discours en empruntant ce petit accent vaguement anglais qu'elle utilise pour impressionner (...) »²²⁵

Dans le cas de Tooth-Pick, au-delà de l'artifice du personnage qu'il s'est construit, son accent quand il rencontre Valentin Dumas vise à se moquer de l'acteur français, tentative ratée dont le côté dérisoire est rapporté à François Laplante par le comédien : « Long time no see, mister Dumass ! » (...) et il avait pris une espèce d'accent, ce qu'il prenait sans doute pour un accent français, mais qui relevait plutôt

²²² Quarante-quatre minutes, quarante-quatre secondes, p. 272.

²²³ L'utilisation du verbe à la troisième personne est parfaitement volontaire. Tout en partant de la célèbre formule de Rimbaud « Je est un autre » (qu'il lance dans une lettre adressée à Paul Demeny le 15 mai 1871, classée parmi les « *Lettres du voyant* ») et qui parle de l'artiste comme un être habité par le pouvoir de création au-delà de sa propre volonté, ici l'accent est mis sur la fausseté des êtres. Ainsi, nous pouvons considérer les personnages cités comme des pseudo-artistes, car ils sont tout à fait conscients de leur démarche de création d'une identité autre que la leur, externe, pour exercer une influence dans l'entourage social.

²²⁴ *La Traversée des sentiments*, p. 38.

²²⁵ *Le Cahier noir*, p. 227.

d'un serbo-croate ou du roumain : « Cé vré, maname, nus avions rendez-vous avec môssieur Dumasss... »²²⁶

Une même constante découle de toutes ces démarches : la volonté de paraître un autre que soi, le travestissement linguistique. Encore une fois, le seul « authentique paradoxal », en ce qu'il annonce lui-même sa fausseté, est Édouard, pourtant le roi du déguisement. Dans *La Maison suspendue*, revenant avec un seau d'eau du puits à côté de la maison, il théâtralise son geste :

(ÉDOUARD) : « Après son grand triomphe dans « La porteuse de pain », voyez La duchesse de Langeais dans « La fille du puisatier », avé (sic.) l'assent de Marseille et puis toute ... Un grand moment de théâtre ! (...) »²²⁷

Ici, l'accent devient un autre élément de la mise en scène ; il n'y a pas de tromperie, tous les niveaux de création, celui du réel (l'allusion au puits) et celui de l'imaginaire sont montrés de façon explicite.

2.5.5. Assomption de l'accent

La comédie musicale *My Fair Lady*, la pièce de théâtre *Pygmalion* et son auteur Bernard Shaw, sont encore évoqués comme exemples du conflit entre les différents accents marquant l'appartenance à un quartier ou à une classe sociale distincte au sein de la même ville. Cette fois, c'est le jeune Michel qui en parlera, lors de sa brève rencontre sexuelle avec un célèbre acteur, dans le recueil autobiographique *Douze coups de théâtre* : « Vous êtes pas Henry Higgins, chus pas Eliza Doolittle, pis j'changerai pas d'accent pour pouvoir m'installer dans le boute ! »²²⁸

Le jeune Michel ne se laisse pas impressionner par les chants de sirène de l'opulence et affirme la fierté de ses origines, en même temps que le poids d'une autre réalité retombe sur lui. Car l'acteur auquel il a affaire est, par ailleurs, l'idole de sa mère et il se sentira coupable d'accomplir un fantasme qui n'est pas le sien, mais celui de sa propre génitrice.

²²⁶ *Le Trou dans le mur*, p. 126.

²²⁷ *La Maison suspendue*, p. 82.

²²⁸ *Tristan und Isolde* in *Douze coups de théâtre*, p. 177.

2.5.6. La beauté des accents venus d'ailleurs

L'accent est une sorte de plaque d'immatriculation qui montre un pays, une province, une ville, un village ou un quartier d'origine et dont on ne peut ou on ne veut pas se débarrasser à l'heure d'échanger avec autrui. Les réactions face à la différence de prononciation peuvent être très variées, du rejet à l'acceptation, en passant par la tromperie ou l'assomption de soi.

Tous ces accents mettent en évidence l'existence d'un ailleurs, exotique ou révolu. Prenons le cas de Ti-Lou, la prostituée, la brebis galeuse de la famille des Desrosiers, qui se retrouve avec son passé lors du court séjour de Rhéauna, la fille de sa cousine, chez elle, à Ottawa : « *Les minutes qui suivent se passent en nouvelles de Maria, de Regina, de Winnipeg, de la parenté perdue dans la prairie, de gens que Ti-Lou s'est depuis longtemps efforcée d'oublier et que cette si belle fillette ressuscite avec son joli accent de l'Ouest et son langage imagé.* »²²⁹

Concernant les origines d'autres pays, ce sont les derniers cycles de romans, *Les cahiers de Céline* et *La Diaspora des Desrosiers*, qui en montrent des exemples. Dans *La Traversée de la ville* Rhéauna se trouve sur un marché où « *Une vendeuse qui parle français, avec un drôle d'accent – elle roule les r encore plus que les Montréalais – lui dit qu'elle la trouve belle dans sa robe rouge et lui offre une orange.* »²³⁰ L'étrangeté de l'accent pourrait bien trahir une origine sud-américaine, européenne du sud ou de l'est, russe, juive, voire arabe... autant de suppositions sur les origines des gens qui cohabitent dans cette grande ville où des vagues d'immigration multiethnique ont eu lieu constamment et continuent toujours.

D'autres fois, comme dans *Le Cahier noir*, l'origine des accents étrangers est explicitée de même qu'est tentée une certaine transcription phonétique : Céline, la narratrice qui travaille comme serveuse dans un établissement de restauration rapide, parle ainsi de Lucien, le cuisinier haïtien qui se plongeait parfois dans des rêveries : « *Il nous l'avait dit, un soir, avec son bel accent que nous avons mis quelques mois à comprendre au début : « Quand vous me vewwez dans la lune, ne me dewangez pas, je suis heuweux ! »* »²³¹

²²⁹ *La Traversée du continent*, p. 247.

²³⁰ *La Traversée de la ville*, p. 146.

²³¹ *Le Cahier noir*, p. 159.

2.6. Une langue menacée

Les communautés francophones sont une minorité en Amérique du Nord. Leur survie comme groupe social est menacée par le pouvoir des langues et des cultures prédominantes, notamment par l'anglais. Cette pression linguistique et culturelle, conditionnant largement le caractère et les choix de vie des personnages, est très présente dans le cycle de *La Diaspora des Desrosiers*. Ainsi, quand elle tombe enceinte de son dernier fils, Maria, la grand-mère de l'écrivain, éprouve le besoin de se rapprocher des siens et entreprend une nouvelle migration, cette fois-ci de Providence aux États-Unis à Montréal au Québec :

« (...) En tout cas là où l'on parlait français, même ce langage tout croche, issu du mélange de vieux français hérité des colons du dix-septième siècle et de l'anglais désormais omniprésent en Amérique du Nord, ce parler qui l'amusait tant, autrefois, quand les visiteurs du Québec, forts en gueule et au langage si coloré, venaient visiter les Desrosiers en Saskatchewan. (Ici, à Providence, on parlait français. Mais de moins en moins. Même les Rathier, qui essayaient d'imiter l'accent de la Nouvelle-Angleterre et qui disaient Baston et tomâto. On était aux États-Unis et on faisait tout pour vivre en Américains : les Tremblay devenaient peu à peu des Tremble, les Dubuc des Dubuque et les Desrosiers des Desrogers, la nouvelle génération cassait le français et on entendait de plus en plus parler anglais dans les maisons où, pourtant, les femmes avaient décidé en venant s'installer ici que leur langue prédominerait. »²³²

La langue va être souvent associée aux femmes dans l'œuvre de Tremblay ; ce sont donc les femmes qui la transmettent et qui en font la défense la plus hardie, comme Bebette de Winnipeg, qui raconte à sa petite nièce la situation du français chez eux²³³ : « Elle parle aussi de la lutte de Saint-Boniface pour rester francophone dans l'océan anglais de l'Ouest canadien. Comme Maria, en Saskatchewan, mais en plus gros, en plus influent, avec l'espoir d'un vrai droit de parole au parlement, et en français ! Ils vont y arriver ! Un jour ils vont y arriver ! »²³⁴

²³² *La Traversée de la ville*, p. 17.

²³³ *La Traversée du continent*, p. 175.

²³⁴ Pour un regard plus profond sur la situation de la francophonie dans cette région, nous recommandons l'article intitulé « *Aperçu de la francophonie de Winnipeg* », tiré du site du commissariat aux langues officielles du Canada: http://www.officiallanguages.gc.ca/html/stu_etu_wg_10_07_p4_f.php. Nous l'avons joint aux annexes, pages 505-508.

2.6.1. Quand la survie est difficile : les francophones en province anglophone

Le village d'origine des arrière-grands-parents Desrosiers, Maria de Saskatchewan, est dépeint comme un univers clos, qui se protège de l'entourage anglophone. La différence linguistique est associée pour les Canadiens français à la disparité religieuse, car si les anglophones sont protestants, les francophones ont historiquement été catholiques ; alors ce petit village n'est pas une exception : « *Maria est une anomalie en Saskatchewan. Petite enclave francophone catholique au milieu d'un monde d'anglophones protestants, perdue au milieu de prairies si vastes qu'on croirait qu'elles n'ont pas de limites et oubliée de tous à cause même de sa différence, elle s'est renfermée sur elle-même et a fini par croire qu'elle est un monde complet, défini, régi par des lois immuables dispensées par un seul homme, le curé.* »²³⁵

L'identité linguistique et religieuse assimilées, la défense de l'une semble renforcer l'autre, créant une société close et moralement rigide. De ce fait, quand Régina-Cœli, la tante de Rhéauna, décide dans sa jeunesse de s'émanciper et de partir vivre à Regina, ses parents lui prédisent la déchéance spirituelle, du fait que c'est une ville majoritairement anglophone : « *...elle allait sans doute perdre son âme dans cette ville où presque personne ne parlait français, devenir une femme de mauvaise vie qu'on montrerait du doigt...* »²³⁶

2.6.1.1. Le long chemin des créateurs en langue minoritaire

Les artistes des langues non-majoritaires ont des difficultés à se faire une place dans ce monde de plus en plus globalisé où, à priori, les productions des langues dominantes peuvent avoir accès à un public plus large. Michel Tremblay se rend compte du camp auquel il appartient dès l'âge de treize ans, quand une bibliothécaire lui propose de lire un livre – très mauvais en l'occurrence – écrit par une Anglaise de son âge. Il aura alors une crise de jalousie qui provoquera la prise de conscience de l'injustice des règles du jeu, selon lesquelles une mauvaise production en anglais a beaucoup plus de chances de rayonnement qu'une bonne production québécoise :

²³⁵ *La Traversée du continent*, p. 40.

²³⁶ *Id.*, p.110-111.

« Je viens d'un petit coin français perdu, submergé dans une mer anglophone, et les chances que mon nom soit un jour non pas connu mais juste prononcé en Angleterre sont nulles, absolument nulles ! Non pas que je veuille être connu en Angleterre, l'idée ne m'est évidemment jamais venue à l'esprit, mais pour la première fois de ma vie, je voudrais avoir la liberté de pouvoir en rêver ! Je voudrais que ce rêve, si jamais je l'avais, ne soit pas irrémédiablement bloqué juste parce que je suis un Canadien français ! Si cette insignifiante-là a pu se rendre jusqu'à moi, pourquoi est-ce que je n'ai aucune chance, moi, aucun droit, même, de parvenir jusqu'à elle ? »²³⁷

2.6.2. La francophonie comme refuge

Quelle sera alors la seule garantie de survie pour les communautés identitaires minoritaires ? Le regroupement avec leurs semblables. Ainsi, dans le cas des francophones au Canada, la province de Québec et la ville de Montréal deviennent en quelque sorte des réserves pour la survie de leur langue, de leur culture et, enfin, de leur identité. De ce fait, ces territoires seront évoqués plusieurs fois dans *La Traversée du continent* comme des destinations rêvées de la part de locuteurs français en souffrance : « Rhéauna ne s'intéresse pas du tout à la province de Québec, même si sa grand-mère la lui a toujours décrite comme une espèce de paradis sur terre pour ceux qui, comme eux, ici, à Maria, ont choisi de parler français dans un pays anglophone qui ne veut pas d'eux et qui les méprise. En Saskatchewan, c'est difficile, c'est une lutte de tous les jours ; au Québec, c'est du moins ce qu'on dit, c'est plus facile parce qu'il y a plus de gens qui parlent français... »²³⁸

L'attachement à la langue française est apparenté à l'amour filial, quand Rhéauna, avant de partir du village de Saskatchewan, essaie de convaincre ses sœurs du bien fondé du départ à Montréal : « Elle va jusqu'à prédire qu'elles seront heureuses avec leur mère, dans cette province pleine de possibilités où ceux qui parlent français sont en grande majorité... »²³⁹

Dans son voyage en train, Rhéauna dépeindra Montréal comme « une ville mythique, là-bas, dans la province de Québec, une île dotée d'une vraie grosse montagne, où tout le monde parle français et où l'attendait sa mère. »²⁴⁰ Encore une

²³⁷ *Un poulet pour Noël* in *Un ange cornu*, p. 123.

²³⁸ *La Traversée du continent*, p. 32.

²³⁹ *Id.*, p. 61.

²⁴⁰ *Id.*, p. 220-221.

fois, l'idéalisation de la francophonie se mêle au souvenir de la mère, pour cette petite fille, qui constatera bientôt que la réalité n'est pas toujours aussi simple et idéale.

2.6.3. Le cœur comme refuge : deux êtres solitaires et leur soutien dans la marge

Se réfugier dans les pays où l'on parle sa langue n'est pas seulement un apanage des francophones, mais une caractéristique universelle, partagée par les différentes communautés qui apparaissent dans l'œuvre de Tremblay. Citons, comme exemple particulier, les *spunkies* du conte de Josaphat-le-Violon *Le lutin dans la huche à pain* : êtres merveilleux de la tradition anglo-saxonne, ils se voient obligés de migrer de leur Écosse natale en quête d'un pays anglophone. Et dans le port où ils choisissent le bateau l'un d'eux va s'égarer totalement, finissant ses jours, après mille et une mésaventures, dans la cabane de Victoire et de Josaphat à Duhamel, dans la région des Laurentides, en plein milieu francophone. Il s'agit de Spunky, dont la lutte pour la survie et pour l'adaptation à l'entourage va être ardue, surtout concernant l'apprentissage de la langue : « *On croit aussi l'entendre sacrer contre les verbes irréguliers et s'arracher les cheveux devant les exceptions si nombreuses et si injustes de la langue française. Pas étonnant que les lucioles françaises aient été bavardes avec ce vocabulaire si vaste et si riche qu'il en donnait le vertige à tout étranger qui essayait de le dompter !* »²⁴¹

Encore une fois, et de façon assez humoristique, l'accent est mis sur la difficulté de la langue française, qui arrive à atteindre même le monde du merveilleux. Le personnage de Spunky, admirable dans sa volonté d'exister, fait face à une véritable solitude dans cette culture francophone qui ne le reconnaît pas. De ce fait, l'amitié inouïe entre Victoire et cet être merveilleux est le fruit de l'empathie et de la compassion du lutin devant le malheur de la jeune femme. Elle sait que la naissance de son enfant, fruit d'un amour incestueux, les obligera, Josaphat et elle, à partir pour la grande ville et à se séparer définitivement. La charge de son cœur est trop lourde, et la confession qu'elle en fera au lutin tuera celui-ci. Ces derniers mots sont éloquentes : « *Le principal, c'est que ça vous ait soulagée. J'aurai au moins servi à ça... J'pouvais plus servir à rien ici, loin de tout, de mon pays, de ma famille... J'ai cherché si longtemps et ça s'est réglé si vite... J'aurai fait une bonne action avant de m'en aller, c'est mieux que rien... Savez-vous, si y a un ciel ou bien n'importe quelle sorte de refuge pour les*

²⁴¹ *Le lutin dans la huche à pain* in *Le Passage obligé*, p. 64.

créatures comme moi ? »²⁴² Elle lui offrira son cœur et c'est dans cet espoir qu'il meurt, petite créature solitaire, s'offrant en sacrifice, identifié à la détresse de celle qui le tue ; communion de deux êtres seuls et dans la marge : de la réalité et du rationnel, d'un côté, et de la société et de ses règles morales, de l'autre.

3. L'ANGLAIS

Les personnages de Michel Tremblay évoluent dans un milieu francophone particulier : celui du Québec du XX^e siècle, pour la plupart ; celui de l'Amérique du Nord, voire de France à d'autres occasions. Ainsi, ils sont exposés aux langues de leur entourage, dont l'anglais est la plus puissante source de tensions mais aussi d'attraction car les anglophones ont longtemps constitué – même en minorité démographique – la communauté dominante économique et culturellement, pour ne prendre que le cas de la ville de Montréal. C'est à partir du rapport déséquilibré entre les langues officielles – et donc des groupes sociaux qu'elles représentent – de cette ville que se crée un discours sur les représentations de l'identité de soi et de l'autre.

3.1. La langue de l'autre

Dans la pièce de théâtre *En Pièces détachées*²⁴³ le comportement pathologique de Marcel quand il parle du fait qu'il ne comprend pas l'anglais mais qu'avec ses lunettes, il le comprend, résumerait le rapport schizophrénique pouvant se déclencher en la présence de l'« autre », l'étranger, au sein du « nous » ; un autre qui est parfois compris, parfois incompris, mais qui est toujours au-dessus.

Dans *Trois petits tours*, Carlotta défend son identité linguistique, en rejetant l'autre, face à son mari Johnny qui lui lance un ordre en anglais : « *Pis parle-moi en français ! Tu le sais que j'comprends rien en anglais pis que j'veux rien comprendre !* »²⁴⁴

²⁴² *Op.cit*, p. 77.

²⁴³ *En Pièces détachées*, p. 58- 60.

²⁴⁴ *Trois petits tours*, p. 34.

3.1.1. Un outil de censure

L'anglais ne présente pas que des inconvénients pour les locuteurs francophones qui le connaissent, puisqu'ils peuvent s'en servir pour cacher le sens de leur discours quand ils veulent occulter ce qu'ils ont à dire. Marcel en est tout à fait conscient quand il explique à sa sœur les conversations de leur mère et de Nana sur son compte : « À *parle en anglais avec ma tante Nana quand y parlent de toé, ça fait que je comprends pas... Mais ça a pas l'air ben beau.* »²⁴⁵

Les sœurs Desrosiers suivent la même stratégie « *qui consistait à passer à l'anglais quand elles ne voulaient pas que Rhéauna et Théo comprennent ce qu'elles disaient.* »²⁴⁶

Le travesti Jean-le-Décollé fait des tentatives dans le même sens mais ses incorrections déclenchent des disputes passionnées avec la Duchesse :

« *Quand il est furieux et qu'il veut le cacher, Jean-le-Décollé **émaïlle ses phrases de mots anglais**, pas toujours à bon scient d'ailleurs, et c'est là une source constante de bisbille entre la Duchesse et lui. Du haut de sa hauteur, la Duchesse de Langeais lance souvent à Jean-le-Décollé que le mot anglais qu'il vient d'utiliser ne signifie pas du tout ce qu'il pense, ce dernier s'en trouve piqué, hurle, argumente, fulmine.* »²⁴⁷

3.2. Quand l'autre est dans la famille

Le drame de l'altérité linguistique mal vécue dans la même famille est très présent dans l'opéra *Nelligan*²⁴⁸. Compte tenu des origines du jeune poète, avec un père irlandais qui a voulu lui donner une éducation en anglais et une mère francophone, qu'il préfère, la question de la langue prend dans le livret des dimensions non négligeables. Son père parlera toujours en anglais sauf quand son fils le lui demande (p. 77). Sa sœur Eva parle aussi en anglais, (p. 16). Ainsi, avec une juxtaposition des deux langues dans les dialogues, les distances sont encore davantage mises en évidence.

Un duo-dispute éclate quand Émilie demande à son mari de parler en français :

²⁴⁵ *Marcel poursuivi par les chiens*, p. 26.

²⁴⁶ *La Traversée des sentiments*, p. 65.

²⁴⁷ *Le Cahier noir*, p. 154.

²⁴⁸ Livret d'opéra créé par Michel Tremblay pour représenter la vie de celui que l'on considère comme le poète national québécois.

ÉMILIE : « *Ne pourrions pas nous parler en français. Pour une fois... »*

DAVID : *You know my french is not good enough ! I can't discuss with you in French !*

(...)

ÉMILIE : *Moi non plus je ne peux pas discuter avec toi en anglais!*

DAVID : *Yes you can !*

ÉMILIE : *Not today...*

DAVID : *You always have...*

ÉMILIE: *Please!* »²⁴⁹

La scission de la famille, dont la langue est l'aspect le plus remarquable est résumée par l'affirmation du père : « *Tu as choisi ta mère, la langue de ta mère... les idées de ta mère... Tu es un Hudon.* »²⁵⁰ Encore une fois la langue française apparaît comme la langue de la mère dans ce bannissement paternel qui entraîne la condamnation à l'asile du poète.

C'est encore contre le père que se lèvera Ti-Lou, en reniant son nom *Wilson* pour prendre le *Desrosiers* maternel dans le but de se venger de cet influent avocat d'Ottawa, tyrannique et violent, qui les a terrorisées, elle et sa mère, dans son enfance. Elle le dissimulera arborant sa francophilie : « *Lorsqu'on lui demandait pourquoi elle voulait changer son nom, elle se contentait de répondre que Wilson était un nom anglais, qu'elle était fière de ses racines françaises et de la beauté de celui de sa mère.* »²⁵¹

Dans la famille Desrosiers, l'anglophonie bornée est représentée par Alice, la femme d'Ernest, frère de Maria et qui est donc la tante de Rhéauna. Anglophone frustrée et alcoolique, lors des réunions familiales elle reste isolée se soulant toute seule et à l'écart de ses belles-sœurs, « *parce qu'elles vont parler en français avec leur frère*

²⁴⁹ *Nelligan*, p. 16, 17.

²⁵⁰ *Id.*, p.79.

²⁵¹ *La Traversée du continent*, p. 255.

*et qu'elle a toujours refusé de l'apprendre. Par paresse ou par mépris pour les peuples. »*²⁵²

Chose assez remarquable, Alice, l'anglophone la plus proche dans la famille Desrosiers, n'a pas d'enfant, ce qui renforce son éloignement d'une lignée de francophones où les femmes sont majoritaires. Et, en plus, à chaque fois que son mari lui parle de sa famille à lui, c'est en français qu'il le fait, comme à l'occasion de l'invitation au mariage de Rhéauna :

*« Comble de l'insulte, lorsqu'il se met à parler, c'est en français, comme chaque fois qu'il est question de sa maudite famille. Quand il parle de ses sœurs, de Sainte-Maria-de-Saskatchewan, de son enfance, sa langue maternelle lui revient, toute cassée parce qu'il ne l'utilise plus, et il semble savourer les mots qui sortent de sa bouche. Il donne l'impression d'écouter ce qu'il dit et de trouver ça beau. Même depuis qu'il a mis Maria à la porte de sa maison et que Teena et Tititte ont rompu avec lui. Il sait aussi que sa femme ne comprend pas tout, qu'elle va devoir combler les trous parce que son vocabulaire français est insuffisant, deviner en grande partie le vrai sens de ce qu'il dit. Mais c'est plus fort que lui : il parle de sa nièce, de son mariage, ça doit se faire en français. Et Alice l'écoute, immobile, sa petite femme obéissante l'écoute s'exprimer dans une langue qu'elle ne comprend pas, qu'elle a toujours refusé d'apprendre, les yeux fermés, au bord d'exploser. »*²⁵³

Le gouffre communicatif qui sépare le couple se voit ainsi élargi, lui étant prêt à oublier des disputes du passé et à se rapprocher de ses sœurs, et elle butée dans sa rancune exprimée en anglais : *« Forgive and forget ? Forgive, maybe. Forget, never ! »*²⁵⁴

Toutefois, l'ambiance joyeuse – et pleine de boissons alcoolisées – des noces de sa nièce et de Gabriel, la pousseront à surmonter ses préjugés : *« La tante Alice lève sa flasque au nez de son mari et lance, en français, un toast aux jeunes mariés. Ernest regarde ailleurs. »*²⁵⁵

Longtemps avant que ce mariage ait eu lieu, quand Rhéauna est encore une enfant devant traverser le pays, elle subit – à son passage par Winnipeg – une fête d'anniversaire imposée par la tante Bebette où l'anglais est trop présent à son goût : *« Et ce party qu'on lui prépare pour le lendemain l'enrage. (...) Et, surtout, qu'on le*

²⁵² *Le Passage obligé*, p. 90.

²⁵³ *La Grande mêlée*, p. 178.

²⁵⁴ *Id.*, p. 179.

²⁵⁵ *Id.*, p. 272

souligne ainsi avec des ballons, des flûtes, des confettis de toutes les couleurs et des *Happy birthday to you* chantés en chœur ! »²⁵⁶

À la souffrance de quitter sa famille en Saskatchewan, s'ajoute le dégoût de la présence de l'anglais lors de la célébration, puisque cette langue renforce l'éloignement de son milieu français familial : « *Une banderole en papier crêpé rouge sur laquelle on peut lire Happy Birthday en lettres dorées fait son apparition dans la salle à manger vers le milieu de l'après-midi. (...) Elle ne va tout de même pas montrer un enthousiasme qu'elle ne ressent pas pour une banderole en anglais !* »²⁵⁷

3.3. Quand l'autre est dans la ville

À l'époque de l'arrivée de Maria à Montréal – comme de nos jours – l'importance de cette ville est considérable, tant du point de vue économique que linguistique, pour les francophones du monde entier et pour les Canadiens en particulier. Le jour de son arrivée c'est en discours indirect libre que Maria fait cette réflexion, face à la rue Sainte-Catherine dont l'image la déçoit: « *Montréal est quand même la métropole du Canada, son port le plus important, sa ville industrielle la plus fleurissante ! La deuxième ville française à ce qu'on dit !* »²⁵⁸

Elle a déjà vécu sa première déception dès sa descente du train, cette fois-ci du point de vue linguistique :

« *Elle aperçoit une marchande de journaux occupée à déballer une pile de magazines et se dirige vers elle.*

« *Je voudrais téléphoner. Savez-vous où je peux trouver un téléphone public ?* »

La femme ne lève même pas la tête pour lui répondre.

« *Sorry, I don't speak French.* »

C'est sa première Montréalaise et elle ne parle pas français! En tout cas, il n'est pas question qu'elle s'adresse à elle en anglais ! Elle n'est pas venue jusqu'ici, le berceau des Desrosiers, pour parler anglais à la première personne qu'elle croise !

« *On n'est pas supposé de parler en français, à Montréal ?* »

²⁵⁶ *La Traversée du continent*, p. 182.

²⁵⁷ *Id.*, p. 197.

²⁵⁸ *La Traversée de la ville*, p. 72.

La femme lève enfin la tête et la regarde avec une moue méprisante qui pique Maria au vif.

« I told you, I don't speak French ! »

Une seule chose sort de sa bouche, qu'elle regrette aussitôt, mais il est trop tard et elle se rend compte que la femme l'a très bien comprise parce qu'elle rougit d'un seul coup, comme si elle l'avait giflée :

« Ah, pis va donc chier ! »

Et elle s'éloigne, tête haute, à la recherche d'un appareil téléphonique. »²⁵⁹

Orgueil et autoaffirmation seront donc les apanages de la survie d'une communauté mise à l'épreuve à chaque coin de rue.

3.3.1. Un cas particulier : deux royaumes qui se retrouvent au lit

Dans le roman *La Nuit des princes charmants*, Jean-Marc, le narrateur, se réfère à la dichotomie linguistique de Montréal, la division de la ville en deux espaces sociaux nettement définis : la partie francophone et le secteur anglophone, dont il franchit les frontières inexplorées pour arriver à son but, circonstance sur laquelle il insistera plusieurs fois au long de son récit :

« Quant aux bars dont j'entendais de temps en temps vanter les vertus par un camarade de frotti-frotta plus bavard que les autres, j'étais beaucoup trop timide et complexé pour les fréquenter, convaincu qu'au moment même où je franchirai la porte du Tropical ou des Quatre Coins du monde, tous deux situés dans l'Ouest de la ville, toujours le fief des anglophones de Montréal, des dizaines de têtes se tourneraient vers moi et les grimaces de dégoût se multiplieraient quand on verrait surgir ce vulgaire avatar de l'Est que j'étais : « Que c'est ça, c't'agrès-là ? », « Mon Dieu, y'ont laissé sortir les laids, à soir ! », « Look at that ! The Eastern Bunny ! (...) »²⁶⁰

Il reste évident que la peur de ne pas être accepté dans le milieu homosexuel relève non seulement de ses complexes physiques, mais de son identité francophone, de 2^e catégorie, identité et langue qu'il défend avec une grande ardeur :

« Mon nationalisme était né entre autres de la difficulté, depuis que j'avais franchi la frontière de la rue Saint-Laurent pour me rendre aux salles de cinéma situées à l'Ouest, à me faire servir en français dans ma propre ville. En cet après-midi de janvier trop doux, exaspéré par mes vêtements mouillés et

²⁵⁹ *Op.cit*, p. 36.

²⁶⁰ *La Nuit des princes charmants*, p. 26.

convaincu de couvrir une grippe monstrueuse, j'aurais plaint celui ou celle qui aurait refusé de me parler dans ma langue. »²⁶¹

Le héros est, en effet, doublement marginalisé, du fait de son homosexualité, et de son origine francophone, dans une ville où, en tout cas à l'époque, l'anglophonie était hégémonique dans sa signification socio-économique et visibilité linguistique. Dans ce qui semble la voix de l'écrivain à travers le narrateur, Tremblay décrit la division conflictuelle de la ville, sans pour autant prendre explicitement partie (même s'il vient de se positionner comme nationaliste francophone) pour aucun des deux groupes :

« La rue Sainte-Catherine à l'ouest de Peel était pour moi un mystère insondable que je n'essayais pas encore de percer. Pendant toute mon enfance, j'avais ignoré que les Anglais existaient, que Montréal était séparée en deux, l'Est nous appartenant à nous, francophones et l'Ouest aux Anglais, qu'un conflit existait entre les deux solitudes, comme on les appelait, que ce conflit datait de la Conquête de 1760 et qu'on doutait de jamais en voir l'issue, la mauvaise foi régnant souvent dans les deux camps et empêchant les parties de vraiment communiquer. »²⁶²

Comble de l'ironie et expression de la dualité culturelle de sa ville, Alan, son prince charmant, celui qu'il choisit pour perdre sa virginité, sera un anglophone, habitant à l'autre bout de Montréal, dont l'éloignement physique et culturel est souligné par la réplique suivante, que Carmen lui adresse :

« (Alan :) - Me ? J'ai l'impression que Pointe-Saint-Charles²⁶³ tellement loin que c'est un autre pays...

- Nous autres, on a toujours (sic.) cette impression-là...

- What ?

- Rien, rien... »²⁶⁴

Mais Alan lui-même exprime l'existence de cette position antagonique avec les francophones, quand, au beau milieu de leurs ébats, il demande à son partenaire : *« S'il y avait oune (sic.) guerre entre les Anglais et les Français ici, serais-tu capable de me tuer ? »²⁶⁵* Jean-Marc, dans son imagination débordante, se projette en Scarlett O'Hara en train de parler à son amant :

²⁶¹ *Op.cit*, p. 35.

²⁶² *Ibid.*

²⁶³ A l'époque, quartier ouvrier anglophone de Montréal.

²⁶⁴ *Ibid*, p. 207.

²⁶⁵ *Op.cit*, p. 220.

« *No Rhett, j's'rais jamais capable de faire ça ! Dou you give a damn ?* »

Il parut vexé.

« *J'étais sérieux !* »

Je collai mon front au sien en soupirant.

« *Ben non, n's'rais pas capable... Tu sais ben que j's'rais pas capable...* »

Je pensai à la réplique d'Arletti à sa sortie de prison –« Mon cœur est français, mais mon cul est international ! » -mais j'eus un doute. Un petit. Un tout petit. Alan essaya de lécher mon dernier doute, de l'effacer avec sa langue gourmande. »²⁶⁶

Voilà la question du conflit du Québec et de la complexité des rapports des communautés anglo-francophones résumées sous le signe du doute. L'écriture même de ce roman – caractéristique commune à tous les ouvrages où l'action se déroule dans cette ville– avec l'insertion de phrases en anglais, est tributaire et représentative de cette dualité culturelle et linguistique de la quotidienneté montréalaise.

3.4. Quand l'autre est dans le pays

D'une perspective canadienne, nous avons déjà vu comment l'anglophonie constitue la norme en dehors du Québec. Les francophones seront donc toujours confrontés au fait d'être une minorité et au besoin de se rapprocher des locuteurs de l'autre langue pour pouvoir se débrouiller, notamment lors de leurs déplacements. C'est ce qui arrive à Rhéauna dans son long voyage en train où « *L'inévitable All aboard ! a retenti plusieurs fois...* »²⁶⁷

²⁶⁶ *Ibid.*

²⁶⁷ *La Traversée du continent*, p. 213.

3.4.1. Des villes de l'autre

Lors de son voyage, à son passage par Ottawa, Rhéauna est plongée dans un monde éminemment anglophone, comme le montre son accueil à l'hôtel où habite Ti-Lou : « *Un monsieur déguisé, debout à la porte principale, s'approche de leur carrosse, en ouvre la portière, lui tend la main pour l'aider à descendre. Lui souhaite la bienvenue. Bien sûr en anglais.* »²⁶⁸

3.4.2. Quand on est dans le pays de l'autre

Jean-Marc, l'alter-ego de Tremblay, voyage plusieurs fois aux États-Unis et au travers de ses commentaires il se dégage une image ironique des clichés propres au caractère américain.

Il découvre Key West, dans un livre en anglais sur la Floride, dont il critique le langage exagéré qu'il reproduit sans essayer de le traduire : « (...) *the best, the greatest, the biggest, the most, comme tout ce qui est américain, something for everybody and even more... Un langage laudatif qui aurait dû me rebuter mais auquel je restai imperméable, voulant garder la tête froide.* »²⁶⁹ Pendant sa visite, Jean-Marc s'étonnera par ailleurs de la sur-utilisation d'une expression non-verbale par les habitants de l'île : les clins d'œil.²⁷⁰ Sorte de tic socialisateur que le narrateur associe au caractère local :

« *N'étions-nous pas dans le pays du « Faire comme si » ?* »²⁷¹

La même stratégie de reproduction de l'anglais sans traduction se retrouve dans le roman-épistolier *Hôtel Bristol New York, N-Y* quand le narrateur réfléchit aux portiers de l'hôtel Paramount, qu'il suppose être des acteurs travaillant dans l'attente du succès : « *This is America, you know. The land of opportunity.* »²⁷²

3.4.2.1. Des Québécois détestables : *Los Tabarnacos*

Lors de son séjour à Key West, Jean-Marc a une désagréable surprise, quand il rencontre des touristes compatriotes dans un tour organisé à travers l'île. Leur comportement hautain, vulgaire et irrespectueux lui rappelle d'autres Québécois

²⁶⁸ *Op.cit.*, p. 243.

²⁶⁹ *Le Cœur éclaté*, p. 31.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 93, 94, 95, 96, 99, 105.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 118.

²⁷² *Hôtel Bristol New York, N-Y*, p 42.

insupportables en vacances à Acapulco. Et il entreprendra d'exorciser ses angoisses d'être classé parmi ces « *Damn frogs* » (selon les dires d'une touriste américaine en colère) avec un petit conte en guise d'intercalaire : *Los Tabarnacos*. Le récit s'ouvre sur un dialogue où Ginette –caricature de la nouvelle riche québécoise– reprend la prononciation anglaise d'un serveur :

« *j Amigo ! pas de Seven-Up ?* »

Ginette est visiblement furieuse.

Pepe s'approche un peu plus faisant un geste d'impuissance.

« *No Seben-Up, señora.*

*-D 'abord, on dit pas « Seben-Up », on dit « Seven Up » ! Pis que c'est que j'vas boire, clisse! »*²⁷³

Sa tentative de correction précédant sa phrase en québécois vulgaire crée un ensemble parfaitement ridicule, et tel est le but du récit : ridiculiser ce groupe de membres de la même communauté pour s'en démarquer et se défendre face au rejet de l'extérieur. Qui, d'ailleurs, ne s'avère pas visible : « *Je ne sentis aucune animosité envers mon accent québécois, pourtant très prononcé...* »²⁷⁴ Le fait qu'il soit gay le protège ainsi de cette assimilation, comme le lui explique son hôte :

« Excuse-moi, mais ça me chicote. Avez-vous hésité à me louer votre pavillon parce que j'étais québécois ?

*(...) « En effet, les French Canadiens qu'on a eus jusqu'ici étaient pas très sympathiques...C'était surtout des ben mauvais tipeurs »*²⁷⁵ *Des fois y nous laissaient rien du tout sous prétexte qu'on les reverrait jamais...*

*(...) « Oui, on a hésité. Mais Sam, le gars qui travaille à la Chambre de commerce, nous a dit que t'étais gay pis que t'avais l'air correct...**Les gays, en général, sont corrects**... »*²⁷⁶

Paradoxalement, c'est le fait d'appartenir à une minorité qui va ouvrir les portes au héros.

²⁷³ *Los Tabarnacos* in *Le Cœur éclaté*, p. 187.

²⁷⁴ *Ibid*, p. 125.

²⁷⁵ « Tip » : pourboire en anglais.

²⁷⁶ *Ibid*, p. 124.

3.5. Inégalités sociales entre les locuteurs des deux langues

Une ligne claire a divisé, historiquement, la hiérarchie sociale des habitants de Montréal ; elle a été fondée sur l'appartenance à une communauté linguistique ou à une autre. Au-dessus, les anglophones, propriétaires des entreprises dans lesquelles travaillent ceux d'en bas, les ouvriers francophones.

Victoire, à Duhamel, se plaint à Josaphat de l'avenir qui les attend dans la ville, où son futur mari, Téléphore, a trouvé un emploi de concierge. Elle souligne les conditions d'infériorité de travaux effectués par les francophones dans la grande ville et surtout par ceux qui arrivent de la campagne :

VICTOIRE : « (...) C'est ça qu'y disent de nous autres, en ville, Josaphat, qu'on sent le fumier ! Pis y nous le disent en anglais a part de ça ! Parce que c'est pour eux autres que vous allez travailler, en plus ! Parce que c'est eux autres qui ont l'argent ! Y disent de vous autres que vous sentez le fumier, vous faites semblant de pas les comprendre pis vous continuez à les sarvir (sic.) ! Toute la gang ! Vous apprenez à baragouiner ququ'mots'd'anglais, là, pis vous pensez que vous êtes les maitres du monde ! Y vous disent : « All right, all right ! » en vous donnant des claques dans le dos pis y continuent à rire de vous autres dans votre dos ! »²⁷⁷

Le sujet des conditions misérables des paysans francophones immigrés à Montréal est encore traité dans le recueil autobiographique *Un Ange cornu avec des ailes de tôle* et c'est à nouveau à travers le personnage de la grand-mère de l'écrivain : « La suffocation qui l'avait terrassée quand elle s'était vue obligée de déménager à Montréal, au début du siècle, pour suivre Téléphore Tremblay qu'elle allait épouser... La misère, la misère noire des paysans de partout au Québec venus s'installer en ville pour devenir des ouvriers mal payés, le cheap labor des grandes compagnies anglaises, eux qui n'avaient jamais connu que le grand air... »²⁷⁸

S'il ne renvoie pas directement à cette problématique, le cas d'Alice, la tante anglophone de Rhéauna, est indirectement conditionné par cette situation d'inégalité sociolinguistique. En outre, il pourrait s'apparenter à un jeu de matriochkas, une marginalité au milieu d'une autre ; un cumul de minorités enserrées les unes dans les autres, dont l'alcool sera la sortie de secours : « La consolation devant la solitude d'une

²⁷⁷ *La Maison suspendue* p. 92, 93.

²⁷⁸ *Un poulet pour Noël* in *Un Ange cornu avec des ailes de tôle*, p. 125,126.

Anglaise perdue dans un groupe de Desrosiers qui refuse de vivre autrement qu'en français au milieu d'une ville où l'argent appartient aux Anglais. »²⁷⁹

3.5.1. Inégalités culturelles

Le jeune Michel, se trouve face à la prédominance de la langue anglaise même lorsqu'il s'agit de la représentation d'un opéra allemand du XIX^e siècle : « *Les textes des livrets étant à cette époque-là imprimés en deux langues uniquement, l'originale et l'anglais, **impérialisme oblige**, mes connaissances dans cette langue – à cause aussi de ma fréquentation assidue des films américains – s'étaient énormément développées et j'avais pu suivre l'histoire que je connaissais déjà vaguement pour l'avoir étudiée à l'école (...)* »²⁸⁰

3.5.1.1. Les méchants sont toujours les autres : diables et extraterrestres

Dans l'imaginaire populaire des groupes sociaux, l'attribution aux étrangers de tous les défauts et de tous les vices a eu, dans les traditions de toutes sortes, plusieurs avantages : entre autres, elle sert de décharge tensionnelle à chaque société et permet de fortifier la cohésion interne de la communauté. Quelques épisodes assez significatifs de l'œuvre tremblayenne en font foi.

Le diable de *La lune au fond du lac* parle d'une façon suspecte : « *...Les autres bûcherons s'en méfiaient parce qu'y parlait pas comme eux autres : son accent de la ville, où perçait peut-être même une petite pointe d'anglais, les intimidait.* »²⁸¹ Et dans *Quarante-quatre minutes, quarante-quatre secondes*, François Villeneuve compare le chantier de construction de la tour de Radio-Canada à un paysage lunaire, ce qui le renvoie à ses références cinématographiques. Force est de constater ici que les Américains utilisent la même stratégie en affublant leurs extraterrestres fictifs d'un accent de l'autre côté de l'Atlantique :

« *...on se croirait au début d'un film de science-fiction, alors que les petits bonhommes verts, yeux lobuleux et antennes menaçantes, viennent détruire la terre ; on s'attendrait presque à voir une soucoupe volante se poser, un être repoussant en sortir qui dirait avec un fort accent d'Oxford, parce que*

²⁷⁹ *La Traversée de la ville* p. 150.

²⁸⁰ *Tristan und Isolde* in *Douze coups de théâtre* : p. 187.

²⁸¹ *La lune au fond du lac* in *La Traversée des sentiments*, p. 223.

les extraterrestres dans les films américains ont toujours un accent british :
« Take me to your leader »²⁸²

3.6. Réactions face à l'anglais

Tout au long de l'œuvre tremblayenne les interactions entre les locuteurs de différentes langues ou entre ceux de différents dialectes dans la même langue sont constantes. Ceci provoque des tensions d'ordre communicatif, social et identitaire. Dans les cas où les personnages se montrent tolérants, ils vont déployer des stratégies d'adaptation de toutes sortes, de l'apprentissage de la langue de l'autre, le polyglottisme plus ou moins réussi, à l'appropriation des expressions de la langue de l'autre pour les introduire dans la sienne propre.

Cependant, quand le rejet est de mise, il peut s'avérer comme un outil d'affirmation identitaire, voire de survie sociale. C'est le cas des habitants, francophones, du village de Duhamel, qui ne tiennent pas compte de son nom d'origine, anglophone.

Et quand les célébrités d'une communauté minoritaire se rapprochent linguistiquement de celle qui est la puissance culturelle mondiale, les défenseurs de cette minorité peuvent se sentir très déçus, au point d'éprouver une certaine sensation de trahison. C'est ce que provoque la célèbre Québécoise Céline Dion avec sa décision d'enlever l'accent aigu de son prénom pour améliorer sa carrière internationale. Face à l'événement, Jeanne, l'une des voisines et amies de Jean-Marc, admiratrice de la chanteuse, réagit assez tièdement mais sa compagne ne le lui pardonnera pas : « *La disparition de l'accent aigu sur le Céline l'avait toutefois refroidie pendant un certain temps, mais elle avait fini par nous dire, après un déchirant plaidoyer de la coupable dans Échos-vedettes, qu'elle comprenait que la pauvre enfant, si elle voulait faire carrière aux États, soit obligée de jouer le même jeu qu'eux, parler comme eux, chanter comme eux et ne plus utiliser l'accent aigu, ce qui avait provoqué entre Mélène et elle l'une de leurs plus mémorables chicanes de couple.* »²⁸³

Cette stratégie est opposée à celle de Maria, qui, au début du XX^e siècle, décide de franciser un prénom anglais et nommer sa fille Rhéauna : « (...) *Comme les parents de ton père étaient des Français de France, y était pas question que je te donne un nom*

²⁸² Quarante-quatre minutes, quarante-quatre secondes, p. 342.

²⁸³ *Le Cœur éclaté*, p. 57.

*anglais, ça fait que je l'ai francisé, chus passé de Reona à Rhéauna. Rhéauna Rathier, c'est un beau nom, non ? »*²⁸⁴

Toutefois, même quand les francophones québécois défendent leur identité linguistique, ils se sont approprié nombre de termes de la langue anglaise : dans le domaine du travail (surtout à l'époque où les chefs étaient majoritairement anglophones), de la nourriture (principalement en ce qui concerne la restauration rapide) etc. Les habitants de Montréal, surtout, ont tellement intégré des termes anglais, en les adaptant souvent aux règles du français, que l'on ne pourrait plus considérer ces expressions comme étrangères, car elles font désormais partie du jargon et de cette dichotomie historique de la société montréalaise.

3.6.1. Du glamour de l'anglais dans le showbiz

Mise à part son importance dans l'économie mondiale, l'anglais est la langue du spectacle. Si les artistes francophones comptent percer dans ce monde, il vaut mieux qu'ils cachent leurs origines et anglicisent leurs noms. C'est le cas de *Johnny Mangano and his astonishing dogs* dans la pièce *Trois petits tours*. À un autre niveau, Simon Jodoin, le célèbre réalisateur de *L'homme qui entendait siffler une bouilloire*, tout en restant francophone, est entouré d'un vocabulaire hérité de l'industrie du cinéma américain : *craft*, *rush*, le *wrap party* etc.

3.6.1.1. La langue du glamour est la coqueluche des travestis

Si le boulevard Saint-Laurent est plus connu sous un nom anglais, la *Main*, ses créatures de la nuit sont aussi – tout en restant très québécoises dans leur âme – désireuses d'introduire, ça et là, des mots et des expressions anglaises, la plupart du temps directement sorties des films et des spectacles américains qu'elles imitent. De ce fait, les prostituées du Boudoir n'hésiteront pas à utiliser toutes leurs connaissances d'anglais pour se donner de l'allure, comme Fine Dumas parlant de ses filles : « (...) *ce que la patronne appelle un des features*²⁸⁵*de la maison.* »²⁸⁶. Les mots *bitch*²⁸⁷ et *gorgeous*²⁸⁸ reviennent continuellement dans la bouche des travestis, comme nombre de termes anglais enserrés dans le français des personnages du *red-light* (quartier de

²⁸⁴ *La Traversée des sentiments*, p. 199.

²⁸⁵ « Personnages ».

²⁸⁶ *Le Cahier rouge*, p. 16.

²⁸⁷ Chienne.

²⁸⁸ Vraiment beau/belle.

prostitution) de la ville : *cheap* (bon marché, avare, vulgaire), *pimp* (maquereau), *time* (temps), *boss* (chef) et autant d'expressions que l'on hésite à qualifier de jocal, car elles sont plutôt des emprunts efficaces pour le commerce de la chair dans une ville incontestablement bilingue.

Au cours de l'été de l'Exposition Universelle qui est décrit dans *Le Cahier rouge*, les travestis du Boudoir s'apprêtent à recevoir des clients américains. En conséquence, elles se feront un plaisir de s'adapter – linguistiquement tout d'abord et d'autres manières ensuite – à leurs goûts. Ce commentaire sur le travesti Mae East est assez révélateur : « *Cette fois, elle s'était contentée d'une simple queue de cheval qui lui battait le dos et lui donnait ce petit air **girl next door** qu'affectionnent tant les Américains. Mais pas les clients du Boudoir. Ce n'est pas la **girl next door** qu'ils veulent, les touristes venus du Nebraska ou de l'Arkansas pour lâcher leur fou à Montréal, c'est la **slut next door** !* »²⁸⁹

Encore et toujours, la reine de la mascarade est celle qui ne se prostituera jamais, la Duchesse de Langeais. Elle improvise des gags à chaque situation qui lui est présentée puisant dans son énorme culture cinématographique. Ainsi, à l'arrivée d'un groupe de marins américains, elle improvise « *une espèce de résumé de toutes les imitations qu'elle sait faire en anglais, passant d'une célébrité à l'autre sans prendre la peine de respirer, ne laissant aucune chance à qui que ce soit de placer un seul mot, drôle à mourir, son anglais mélodieux tout à coup et presque savant, comme si elle était née loin au sud de la frontière canadienne. (...)* »²⁹⁰

3.6.2. Anglais ou Français, les travestis ont le même langage

Dans le *Le Cœur éclaté*, lors d'une sortie nocturne pendant son séjour à Key West, Jean-Marc constate les points communs du vocabulaire grivois des *Drag Queens* francophones et anglophones :

« *Le propos était le même, les farces à peu près semblables, rien n'avait changé, en fait, sauf que la région du corps visée dans toutes ces farces à sujet unique était nommée, décrite, presque exhibée alors que dans mon temps on se contentait d'y faire allusion de peur de voir débarquer l'escouade de la moralité du tant honni maire Drapeau. Le vocabulaire de Sandra Deelicious pour désigner cette partie de son anatomie était varié à un point stupéfiant et je me*

²⁸⁹ *Op.cit*, p. 31.

²⁹⁰ *Id.*, p. 144.

*dis que la langue anglaise, cette soi-disant puritaine, nous réservait parfois des surprises. »*²⁹¹

4. D'AUTRES LANGUES : DES MINORITÉS PLUS MINORITAIRES ENCORE

D'autres langues cohabitent aussi dans l'univers cosmopolite de Montréal. Le roman *La Traversée de la ville* montre cette effervescence multiculturelle présente, notamment, sur le marché Saint-Laurent : « *Des hommes annoncent à la cantonade, et dans plusieurs langues en même temps, des produits de toutes sortes venus de partout. »*²⁹²

L'altérité ne se résume pas ici à l'anglais, car il existe beaucoup de petites « communautés de l'autre » qui créent des interactions infiniment plus riches ainsi que des fables de tous types, dont celles nourries par la peur de l'inconnu. Ceci arrive, par exemple, avec les Chinois – et leur « drôle de langue »²⁹³ – population crainte par les enfants à cause d'une légende sur leur cruauté que leurs mères leur ont racontée pour qu'ils rentrent plus vite à la maison, après leurs courses chez les Asiatiques : « *Les Chinois ne parlent ni français ni anglais – ou font comme si -, prennent leur temps pour aller cueillir la commande pendant que les petits clients se tiennent à côté de la porte, prêts à déguerpir aussitôt qu'ils verront apparaître le bout d'un couteau ou la forme d'une boule d'opium. »*²⁹⁴ Encore une fois, l'ignorance de l'autre et la peur qui en découle sont utilisées comme instrument de pression et de manipulation.

Durant le périple citadin entrepris par Rhéauna dans le même roman, elle découvre une langue inconnue jusqu'alors, l'hébreu :

« Les vitrines des magasins sont couvertes de réclames écrites dans une langue que Rhéauna ne connaît pas. Ça ressemble un peu aux traces que les pattes des poules laissent dans la neige, l'hiver, en Saskatchewan. Maria lui a beaucoup parlé des Juifs qui habitent autour du café chantant où elle travaille, mais elle n'a jamais rien dit de leur écriture. Curieuse, Rhéauna s'approche d'une vitrine. C'est drôle de penser qu'il y a des gens qui comprennent ce qui est écrit là alors que pour elle c'est un insondable mystère. Elle n'entend rien

²⁹¹ *Le Cœur éclaté*, p. 175.

²⁹² *La Traversée de la ville*, p. 142.

²⁹³ *Id.*, p. 103.

²⁹⁴ *Id.*, p. 92.

non plus à l'italien, à l'espagnol, et peu à l'anglais, mais, au moins, ce sont les mêmes lettres... Et eux, ceux qui écrivent comme ça, est-ce qu'ils comprennent son écriture à elle ? Elle regarde de plus près. On dirait des dessins. Est-ce que les Juifs écrivent en dessins ? Ça serait magnifique ! Toute une écriture faite de dessins ! »²⁹⁵

Si dans le cas des Chinois l'émotion évoquée est la peur, dans le cas des Juifs la petite fille éprouvera la honte de ne pas les comprendre ; c'est un sentiment d'impuissance qui annihilera tout essai communicatif de sa part :

« Une vieille femme sort de la boutique, la regarde, lui sourit et lui dit quelque chose qui semble gentil mais qu'elle ne comprend pas, bien-sûr.

Elle rougit jusqu'à la racine des cheveux et s'en veut de ne pas comprendre. C'est ridicule, elle le sait bien, mais elle ne peut pas s'en empêcher et finit par murmurer un tout petit « J'comprends pas c'que vous dites, mais merci pareil ! » avant de tourner le dos à la vieille dame et de s'enfuir.

Niaiseuse ! Peut-être qu'elle comprend le français, elle, ou l'anglais. Peut-être qu'elle aurait pu lui parler ! »²⁹⁶

En dehors du contexte des quartiers de la ville, une autre langue, l'espagnol, est aussi présent, mais dans le cadre et le vocabulaire spécifiques des chansons latinos. Dans *Le Trou dans le mur* François Laplante fils nous transmet, du paradis du Théâtre du Monument National, l'image de Gloria dansant un boléro ou un tango « *en murmurant des paroles que je n'entendais pas mais où trônait sûrement quelque part le mot corazón.* »²⁹⁷

Dans ce monde de langages plus minoritaires les uns que les autres, il y en a même qui n'ont pas d'origine ni d'ancrage géographique. Parmi ceux-ci Tremblay essaye de reproduire **le langage enfantin**, quand il est question des enfants en bas âge présents dans son œuvre. Ainsi, les allusions au petit frère de Rhéauna passent souvent par la manière de s'exprimer qui lui est propre : « *Théo doit faire la sieste puisqu'on ne l'entend pas gazouiller dans ce langage que lui seul comprend.* »²⁹⁸ Et encore dans *Le*

²⁹⁵ *Op.cit*, p. 141.

²⁹⁶ *Ibid*, p. 142.

²⁹⁷ *Le Trou dans le mur*, p. 233.

²⁹⁸ *La Traversée de la ville*, p. 200.

Cœur découvert nous assistons à la prononciation infantile du nom de Jean-Marc par Sébastien, le fils de son compagnon : « Allô ? **Jean-Mak** ? C'est moi ! »²⁹⁹

Comble de la minorité, le **langage des signes** est tout aussi présent, puisque dans *La Grande mêlée* Gabriel, le futur père de Michel, qui est sourd d'une oreille, va trouver son nouvel emploi, juste avant de se marier, grâce à sa connaissance de ce langage.³⁰⁰

5. LE BESOIN D'AUTRES DISCOURS : L'ART POUR SE DIRE

La richesse sociolinguistique de l'univers de Michel Tremblay avec toutes les interactions qu'y en dérivent se fait écho du besoin essentiel de communication de tout être humain. Les minorités qui cohabitent tant bien que mal tout au long de son œuvre éprouvent le besoin fondamental de dire et de se dire. De ce fait, des discours de différentes marges convergent, se juxtaposent et s'entremêlent dans des équilibres précaires et instables qui donneront lieu ensuite à d'autres dynamiques dans un jeu perpétuel.

Les personnages de Tremblay ont besoin de parler, d'affirmer leur existence face aux autres et à eux-mêmes. Ceci est à la base de la démarche créative que plusieurs d'entre eux entreprennent. Notamment, cette nécessité est vitale pour ceux à qui la parole a été, sinon niée, tout du moins mise en sourdine : les gays, exclus de la normalité sociale construite autour de l'hétérosexualité sont une partie indéniable de ces marges. Pour s'exprimer, alors, ils chercheront d'autres voies de communication et de survie : l'art, la créativité.

Grâce à leurs créations ils vont réussir non seulement à se donner une voix mais en le faisant, ils vont déstabiliser et resignifier à leur tour les régimes de la normalité existante. Ceci d'une façon plus ou moins consciente et à de degrés variés d'implication et de réalisation créative et personnelle.

²⁹⁹ *Le Cœur découvert*, p. 277.

³⁰⁰ *La Grande mêlée*, p. 83, 84.

D'ailleurs, les constantes allusions à toutes sortes d'expressions artistiques de la part des personnages entraînent un estompement des frontières créatives, multipliant les possibilités de recodification, de redéfinition et de recréation des langages et des voix. Ils diluent par là toute démarche hégémonique et mettent donc en pratique les postulats des théories *queer*.



L'artiste français Pierre Molinier exprime à travers ses œuvres cette démarche recréatrice de nouvelles identités, comme dans le cas de son *Autoportrait*, Photographies déchirées.

DEUXIÈME PARTIE

L'ART GAY

ARTISTES HOMOSEXUELS ET
HOMOSEXUELS ARTISTES : DEUX ESSAIS
DE (RE)CRÉATION À PARTIR DE LA
DIFFÉRENCE

« Ça me dérange pas moi, d'être comme ça, j'peux pas m'imaginer autrement, pourquoi les autres seraient pas capables de l'accepter eux autres aussi... Y sont différents de moi autant que chus différent d'eux ! »

Jean-Marc dans *Fragments de mensonges inutiles*³⁰¹

« Je dis que l'écriture, pour un auteur homosexuel, est non seulement un acte littéraire, mais aussi, et surtout, un acte foncièrement politique et social. Je dis qu'écrire, pour un auteur homosexuel, c'est forcément prendre position, c'est choisir entre le visage découvert ou la cagoule, c'est décider de dire les choses telles qu'il les sent ou de les transposer dans un univers parallèle. C'est se situer quelque part, volontairement ou non, entre écrire neutre, écrire faux ou écrire vrai. Et choisir d'écrire vrai, c'est précisément ça, dans le fond, écrire

gai. »
Pierre Salducci³⁰²

³⁰¹ *Op.cit.* p. 77.

³⁰² SALDUCCI, Pierre, « Écrire neutre, écrire faux, écrire vrai » in SALDUCCI, Pierre (dir.), *Écrire gai*, Montréal, éd. Alain Stanké, 1999, p. 198.

Nous avons vu dans la première partie le rôle incontournable de la pratique artistique dans la subversion des codes et la création de nouveaux langages. L'art, en tant qu'espace de jeu et de performances créatives, est l'espace de tous les possibles. D'autant plus quand il s'agit d'exprimer sa différence d'orientation sexuelle.

Tremblay, dans son monde créateur, étale sa façon particulière d'appropriation de cet espace avec sa richesse référentielle où s'établit une mise en abyme doublement artistique: pour pallier le manque de modèles caractéristique des écritures homosexuelles on trouve nombre d'allusions à d'autres expressions de l'art, pour créer – à partir de la propre enfance de l'écrivain – ce que Marie-Béatrice Samzun appelle « un monde fusionnel » :

« Enfant, Tremblay avait une vision plutôt réductrice du monde réel – à peine était-il allé sur l'île Perrot³⁰³, une fois, pour rendre visite à sa tante Marguerite -, son univers se bornait à son lit, disposé dans la chambre de ses parents, à l'appartement familial – un « sombre sept pièces (...) tout en longueur et garni comme un capharnaïm »³⁰⁴ - à ses amis de la rue Fabre, à la misère ambiante. Mais cette carence de la connaissance d'un monde spatial et social meilleur était largement compensée par le foisonnement artistique de la famille – rêve, imagination, lecture, musique, cinéma – qui se libérait de son enfermement et libérait, par là-même, le petit dernier de la maisonnée, en lui ouvrant des champs illimités de connaissances et de sensations. D'ailleurs, Michel a vite compris que son seul salut résidait dans les manifestations artistiques, c'est pourquoi, il est aussitôt devenu boulimique de la culture. Et lorsque sa mère, inquiète, lui signalait qu'il devait s'arrêter, que c'était décidément trop, qu'il connaissait déjà assez de choses, il rétorquait : « J'en connais pas assez ! »³⁰⁵ De ses investigations tous azimuts, fondatrices de sa propre liberté, il saura un jour créer, à son tour, une œuvre libératrice. »³⁰⁶

Ses personnages eux-mêmes entretiendront avec l'art un rapport particulier, car, tout comme leur auteur, il y a un large éventail d'individus qui cherchent un remède à leurs misères existentielles – dont les angoisses liées à leur orientation sexuelle marginale – en s'emparant de toutes les expressions artistiques à leur portée. Quelques autres iront plus loin, créant eux-mêmes leur propre personnage, sans oublier la consommation d'art, dont ils raffolent tous, que ce soit sous forme de musique, de cinéma, de théâtre, etc.

³⁰³ Douze coups de théâtre, p. 128 et 243.

³⁰⁴ Babar le petit éléphant in Douze coups de théâtre, p. 11.

³⁰⁵ Orage sur mon corps in Un Ange cornu avec des ailes de tôle, p. 197.

³⁰⁶ SAMZUN, Marie-Béatrice, *op.cit.*, p. 279.

Expressions de cette dynamique entre homosexualité et art, trois personnages se hissent distinctement comme exemplaires de ce jeu créateur. De François Villeneuve à La Duchesse, avec Jean-Marc dans une position médiane, trois façons de vivre son homosexualité et sa créativité s'étalent. Trois choix à trois périodes différentes de l'histoire du Québec, et dans le contexte particulier de la ville de Montréal. De la sortie du placard intempestive et porteuse de disgrâce, à l'autodérision marginale dans le travestissement, il y a le vécu de l'assomption sociale normalisatrice. Trois hommes gays et artistes, qui se construisent chacun à sa façon et qui de victimes deviennent maîtres de leurs choix. Nous allons parcourir leurs voies existentielles et créatrices puisqu'elles résument trois expériences étroitement liées à leur condition d'artistes homosexuels : échec, assomption et transmutation.

Dans cette deuxième partie, nous allons nous focaliser sur les deux premiers cas de vécu de l'homosexualité et de sa combinaison avec l'expression artistique : François Villeneuve et Jean-Marc. Ces personnages montrent deux faces opposées dans les conséquences que leurs choix sexuels et artistiques ont entraînées dans leurs vies : la tragédie personnelle et le succès normalisateur. Quant au troisième, Édouard/Duchesse de Langeais, représentant incontestablement la subversion des codes identitaires prônée par les mouvements *queer*, nous allons lui consacrer la troisième partie.

Pour analyser les aléas des deux premiers personnages, nous avons pris comme corpus les cinq romans classés dans l'ensemble *Le Gay Savoir : La Nuit des princes charmants* (1995), *Le Cœur découvert* (1986), *Le Cœur éclaté* (1993), *Quarante-quatre secondes, quarante-quatre minutes* (1997) et dans une moindre mesure *Hôtel Bristol, New York, N.Y.* (1999). Au sujet du personnage de Jean-Marc, nous allons considérer aussi les pièces de théâtre *Les Anciennes Odeurs* (1981), *La Maison suspendue* (1990) et *Fragments de mensonges inutiles* (2009). *Le Cahier bleu* du cycle des *Cahiers de Céline* sera également cité dans le cas de François Villeneuve.

En ce qui concerne le titre choisi par les éditeurs, *Le Gay Savoir* est évocateur de plusieurs phénomènes, il est d'emblée homonyme du recueil de poésie publié par Friedrich Nietzsche en 1882. C'est également un clin d'œil à la revue d'avant-garde des années 70 *Mainmise, organe québécois du rock international, de la pensée magique, et du gay savoir*, l'expression *gai savoir* faisant à son tour allusion à « vivre dans la gaité » en ancien français. Toutefois, il renvoie principalement à la question de

l'homosexualité, car il s'agit de cinq romans présentant comme noyau central la thématique gay. C'est en ce sens que nous avons privilégié ces cinq romans dans notre recherche.

FRANÇOIS VILLENEUVE : LE PRIX DE LA SINCÉRITÉ

Il apparaît pour la première fois dans le roman d'initiation homoérotique *La Nuit des princes charmants*, qui raconte les aventures du narrateur, homodiégétique, pour arriver à perdre sa virginité après une sortie à l'opéra.

Il s'agit de l'un des choristes de *Roméo et Juliette* de Charles Gounod, spectacle auquel assiste Jean-Marc, le héros principal. Surnommé « Perruque » par le narrateur - car la première fois que son regard se focalise sur lui il porte une perruque qui ne lui va pas du tout- c'est, au début, l'objet 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 mènera notre narrateur de l'attraction physique –« *il avait vraiment un beau visage* »³⁰⁷ - 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.* »³⁰⁸

Plus tard, dans la suite des événements, François devient source de déception, même s'il reste toujours attirant du point de vue physique :

« *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.* »³⁰⁹

Pourtant, il continuera de jouer un rôle principal dans les péripéties nocturnes du héros, car c'est lui, d'une façon indirecte et à cause de ses propres objectifs, qui entraînera Jean-Marc dans la « famille » des jeunes gays montréalais et qui lui prêtera de l'argent pour qu'il puisse bien finir la soirée.

³⁰⁷ *La Nuit des princes charmants*, p. 78.

³⁰⁸ *Id.*, p. 129.

³⁰⁹ *Id.*, p. 181.

Nous sommes à Montréal, en 1960. C'est l'année du début de la *Révolution Tranquille*, après 15 ans de gouvernement autoritaire et ultraconservateur du premier ministre Maurice Duplessis. Moyennant l'arrivée, cette année, du Parti Libéral au pouvoir, la modernisation du Québec va s'accélérer, avec un essor de l'économie, orientée principalement sur les services et la fonction publique. Du point de vue de la ville de Montréal, le maire Drapeau va mettre en place nombre de projets à répercussion internationale et développer la construction et les transports.

D'un point de vue social, le Québec assiste à une laïcisation progressive, surmontant l'emprise de l'Église catholique, omniprésente tout au long de son histoire. Ce sont les années de la libération sexuelle et de celle de la femme. Processus encore en germe pour les LGBTIQ³¹⁰ puisqu'il faudra attendre les émeutes du Stonewall, à New York, en 1969, pour qu'un véritable activisme public commence à militer pour les droits de ces communautés aux sexualités minoritaires.

L'ambiance nocturne dans laquelle sont plongés les protagonistes de *La Nuit des princes charmants*, relève à la fois de la découverte d'un nouveau monde, marginal mais bruyant et animé – n'oublions pas la découverte des *drag queens* par le narrateur – et en même temps de l'assomption de l'interdit qui règne encore sur ce monde, condamné par le regard extérieur et résumé par la non-sortie du placard du jeune héros, quand, au matin, il rentre chez lui et fait face à sa mère.

Et François, jeune idole de ce monde de beatniks, beau et talentueux chanteur à texte, que tout semble destiner au succès le plus éclatant, voit ses rêves avortés par sa sortie du placard musicale, quelques années plus tard en plein milieu de la *Révolution Tranquille*.

Dans *Le Cahier bleu*, la narratrice, Céline Poulin, le présente en tant que client du restaurant où elle travaille, d'abord comme faisant partie des « ... *chansonniers de passage comme le fameux François Villeneuve* »³¹¹ ou encore comme l'accompagnant du peintre nain Carmen – qui était déjà avec lui dans *La Nuit des princes charmants* – pour résumer ensuite son histoire :

³¹⁰ *lesbo-gay-bi-trans-intersexué(e)s-queer*, dénomination générique actualisée de ces groupes.

³¹¹ *Le Cahier bleu*, p. 250.

« Il est toujours flanqué de son meilleur ami, une espèce de grand flanc mou, François Villeneuve, beau comme un dieu sur le déclin, qui semble-t-il, a connu une très courte mais fulgurante carrière de chanteur compositeur, **il y a quelques années, et qui ne s'est jamais remis de sa chute aussi spectaculaire que rapide causée par l'aveu, dans plusieurs de ses chansons, de son homosexualité.** On dit que son disque est une espèce de chef-d'œuvre maudit, introuvable, et que ceux qui en possèdent une copie, la Duchesse, par exemple, en prennent soin comme d'un viatique sans prix, On dit aussi à Radio-Canada où il travaille comme réalisateur de radio qu'il est impossible, arrogant, injuste et, surtout, prétentieux.»³¹²

Ce côté insupportable du personnage se voit radouci quand il s'agit de l'affichage de son orientation sexuelle, qui se fait plutôt avec simplicité et humour :

« Ils sont tous les deux homosexuels et ne s'en cachent pas. Je ne veux pas dire par là qu'ils jouent les folles comme certains clients qui fréquentent le Sélect les fins de semaine et évacuent les frustrations que leur impose leur vie de dissimulation en cris aigus et en gestes efféminés, mais ils en parlent volontiers, s'en vantent autant que les travestis, ils en rient même souvent en nous racontant, en tout cas à moi, leurs étonnantes incartades, leurs béguines parfois ridicules et leurs mésaventures le plupart du temps invraisemblables et drôles. »³¹³

Dans le même roman, et toujours dans le cadre du Sélect, ils dînent avec Gilbert, vrai héros du récit et hétérosexuel récalcitrant, en lui montrant leur attirance sans aucune retenue. Il y a encore une allusion intertextuelle qui rappelle le passé de François comme chanteur à El Cortijo, à l'époque où Jean-Marc le rencontre : « Il les avait connus au El Cortijo, à la fin des années cinquante, où François Villeneuve avait chanté pendant quelques mois, et les retrouvait avec un évident plaisir. (...) Ils le draguaient tous les deux de façon éhontée ; lui faisait celui qui ne se rend compte de rien. »³¹⁴

1. MONTÉE ET CHUTE D'UN CHANSONNIER GAY : *Quarante quatre-minutes, quarante-quatre secondes*

Le roman *Quarante-quatre minutes, quarante-quatre secondes* constitue le grand récit de François Villeneuve. Le héros y est dépeint sous toutes ses nuances, moyennant un parcours musical et existentiel structuré autour des chansons du disque

³¹² *Op.cit.* p. 269.

³¹³ *Id.*, p. 270.

³¹⁴ *Id.*, p. 277.

éponyme du titre. La charge d'ironie et d'humour bon enfant du premier des cinq volets du *Gay savoir*³¹⁵ s'opposera carrément à la cruauté de ce deuxième volume. Là, un narrateur extérieur focalise son regard omniscient sur le drame de cet homme qui, dans les années 1990, écoute dans son bureau abandonné, le seul disque qu'il ait enregistré. Il s'agit d'un individu banni du succès et de la société mondaine, du fait d'avoir osé, dans sa prometteuse jeunesse, chanter en public des chansons explicitement homosexuelles. Réduit au silence et à la solitude, la fin du livre laisse entrevoir l'idée de son suicide.

Plus de trente ans se sont écoulés depuis les événements de *La Nuit des princes charmants*. François Villeneuve, le beau chanteur que Jean-Marc a poursuivi dans les rues de Montréal se souvient, à cinquante-cinq ans, seul dans la tour de Radio-Canada où il travaille, des circonstances de l'enregistrement de son disque. Il écoute les dix chansons qui le composent, mixées dans un CD, et l'audition est tellement douloureuse qu'il a la tentation de retomber dans l'alcoolisme dans lequel il a été plongé tant d'années. Constant, son compagnon depuis dix ans, l'appelle plusieurs fois pour se rassurer.

Avec une petite introduction où le héros est présenté au moment de son écoute, le roman est structuré en dix chapitres (un par chanson du disque) dans lesquels il y a une alternance entre le passé de l'époque de l'enregistrement et le présent, une trentaine d'années plus tard. L'épilogue revient au moment de l'après-écoute et à la réaction de François Villeneuve, à l'endroit où il a failli se suicider trente ans plus tôt, après l'échec de son *coming out* musical, le Pont Jacques Cartier. Juste au moment où enfin ses chansons vont être passées à la radio, il est confronté à ses années d'échec et à la

³¹⁵ *Le gay savoir*, Leméac /Actes Sud, coll. « Thésaurus », 2005. Voici les romans qui le composent :

- *La Nuit des princes charmants*, Montréal-Paris, Leméac/Actes Sud, 1995.
- *Quarante-quatre minutes, quarante-quatre secondes*, Montréal-Paris, Leméac/Actes Sud, 1997.
- *Le Cœur découvert*, Montréal, Leméac, 1986 ; Babel, 1995.
- *Le Cœur éclaté*, Montréal, Leméac, 1993 ; Babel, 1995.
- *Hôtel Bristol, New York, N. Y.*, Montréal, Leméac/Actes Sud, 1999.

Avant l'édition de ce volume multiple, les deux premiers romans ont été classés comme "le cycle de François Villeneuve" et les trois derniers, –avec quelques pièces de théâtre– ils l'ont été à leur tour parmi les ouvrages consacrés à Jean-Marc.

possibilité de retomber dans l'alcool voire le suicide. À la fin, le lecteur ne saura pas s'il est passé à l'acte, le texte se fermant sur une ellipse.³¹⁶

2. UN ROMAN DE FRUSTRATION : QUAND L'ART ET L'HOMOSEXUALITÉ NE PEUVENT PAS SE REJOINDRE EN PUBLIC

L'homosexualité est le sujet majeur du roman, mais elle apparaît liée à l'art puisque l'une et l'autre sont essentiels à la construction du personnage. La vie du héros tourne autour de la musique, par son début prometteur tout d'abord, par son travail à la radio ensuite et surtout par sa grande frustration d'artiste avorté qu'il portera en lui tout au long de sa vie. Et l'homosexualité, centrale dans sa vie privée et amoureuse, déclenche le cataclysme quand il la transfère du côté public, osant se présenter comme chanteur gay qui écrit des chansons à contenu gay explicite.

2.1. Le bourreau des cœurs « particuliers »

Nous nous trouvons face à un personnage devenu momentanément public qui a pris le risque de faire connaître une orientation sexuelle censée encore dans les années 60 rester cachée. Quand il commence à devenir célèbre, même les revues à potins de l'époque se taisent sur le sujet, tout en soulignant l'attrance que le chanteur exerce sur son public sans faire allusion à un quelconque genre : « ... *celui qu'Échos Vedettes appelait déjà le bourreau des cœurs en sachant très bien à quel sexe appartenaient ces cœurs, mais en le dissimulant avec une méchanceté satisfaite.* »³¹⁷

2.1.1. Des admirateurs gais

François est suivi par des gens de la même orientation sexuelle : « *ceux qu'il s'amuse à appeler son public, ces quelques fans qui se retrouvent partout où il chante depuis quelque temps, en général des monsieurs (sic.) un peu mûrs qui aimeraient le « protéger » et qu'il doit parfois décourager un peu brusquement.* »³¹⁸. Pourtant, il commence à en être fatigué : « *ce groupe de vieilles folles commence à lui peser. (...) les voir de soir en soir, toujours les mêmes et toujours pareils, applaudir à tout rompre*

³¹⁶ Pour plus d'information sur l'histoire, les personnages et les lieux de l'action, voir les excellentes annexes de SAMZUN, Béatrice, *op.cit.*, p. 758-769.

³¹⁷ *Quarante-quatre minutes, quarante-quatre secondes*, p. 26.

³¹⁸ *Id.*, p. 56.

à chacune de ses chansons et glousser de plaisir à l'annonce de celles qui sont les plus ambiguës a fini par l'exaspérer »³¹⁹

Ces admirateurs se détachent aussi du reste par leur aspect physique : « *Il se permet un petit regard en direction de la table des messieurs d'un certain âge, halo de couleurs douces au milieu des noirs et des bruns dont sont affublés les autres spectateurs* »³²⁰

Le musicien est tout à fait conscient de l'attirance qu'il exerce sur son entourage, fondée en grande partie sur sa beauté physique ; c'est ce qu'il fait savoir à l'hôte de la fête gaie à laquelle il est invité et qui semble très intéressé par sa musique : « *Si j'avais pas les cheveux noirs bouclés, les yeux gris, les jambes qui finissent pus, le cul rebondi pis la bouche pulpeuse, viendriez-vous quand même m'entendre chanter ? C'est-tu mon talent de chanteur qui vous intéresse, ou bien un autre que vous devinez infiniment plus excitant ?* »³²¹

3. VANITAS VANITATIS

3.1. Le règne de la beauté ne dure pas : jalousie et vieillesse

Néanmoins, à la même réunion, et bien malgré lui, François passera du rang des admirés à celui des admirateurs, l'apparition d'un jeune adolescent, à la beauté extraordinaire, le reléguant au second plan :

« *Mais au moment où il va se glisser dans le corridor pour se diriger vers la porte, François a une vision qui le cloue sur place.*

Debout dans l'entrée de l'appartement, la tête penchée vers quelqu'un qui lui parle à l'oreille, grand, mince, aussi blond que lui-même est noir, les yeux brillants et les traits parfaits mais pas du tout féminins, jeune surtout, il n'a peut-être pas encore dix-sept ans, se tient le plus beau gars qu'il ait jamais vu de sa vie, déjà un homme par son assurance, encore un adolescent dans son corps gracieux sans être fragile. »³²²

La réaction générale que provoque cette apparition place la scène sous le signe de la partie de chasse :

³¹⁹ *Op.cit.*

³²⁰ *Id.*, p. 242, 243.

³²¹ *Id.*, p. 229.

³²² *Id.*, p. 234.

« Un silence s'est fait dans le corridor rempli d'hommes en sueur voulant profiter de l'air frais qui s'engouffre par la porte de l'appartement restée ouverte sur les arbres du parc Jeanne Mance. François n'est pas le seul à avoir aperçu le nouveau venu. Ils ont tous les yeux rivés sur lui. Le temps s'est suspendu, les cœurs se sont arrêtés la durée de deux ou trois battements. On n'en croit pas ses yeux, on reste abasourdi devant cette apparition inattendue au milieu d'un party quelconque. Puis un murmure, presque inaudible, monte dans le corridor, quelques gars se glissent dans le salon pour annoncer l'arrivée de cet être d'une exceptionnelle beauté, un reflux se fait dans le passage étroit, il y a trop de monde, tout à coup, on se pousse du coude, on se lève sur la pointe des pieds pour mieux voir. Qui est-ce... Personne ne le sait, tout le monde veut le savoir dans la minute qui vient. Le murmure devient brouhaha, des remarques d'appréciation pas toujours subtiles sont échangées, des messieurs sur le retour portent sans s'en rendre compte la main à leur portefeuille, les plus jeunes se font plus jeunes encore, les plus toffes prennent des mines patibulaires : on ne connaît pas encore ses goûts, alors on fait ce qu'on peut avec ce qu'on a et on a peur que ce qu'on a ne suffise pas.

La chasse est ouverte, on a sonné l'hallali avant même que la bête soit aux abois. »³²³

Les quatre pages qui suivent seront consacrées à la violente crise de jalousie que ressent François :

« Et pour la première fois de sa vie, François se retrouve du côté de ceux qui regardent. Il n'est plus le centre d'attraction, il s'en rend très bien compte (...) il sait que ce serait inutile, que quoi qu'il fasse, il passerait inaperçu dans cette foule anonyme qui découvre un nouveau sujet d'admiration et ne voit plus rien ni personne d'autre. Il vient d'être supplanté en moins d'une minute et, d'un seul coup, il se sent physiquement vieux. »³²⁴

Le débordement de cette nouvelle passion est exprimé par des phrases hyperboliques et des métaphores soulignant l'exagération :

« Un sentiment d'une force cataclysmique s'empare alors de lui, quelque chose de laid, de définitif, de tellement fort qu'il pose la main sur sa bouche pour ne pas crier (...) Le mal vert s'est emparé de lui. Il est jaloux. (...) Il sait très bien que sa réaction est hors de proportion, qu'il est ridicule de ressentir une aussi cuisante jalousie devant un freluquet probablement sans expérience (...) Mais les vannes de son cœur se sont ouvertes malgré lui, le flot est trop puissant, il ne peut que les subir, insignifiant et frustré, emporté par cet indomptable maelström qui vient de s'emparer de lui pour l'attirer dans les profondeurs insondables de son âme. »³²⁵

Alors la seule voie qui lui reste sera de créer, de transformer cette énergie destructrice en force d'invention.

³²³ *Op.cit*, p. 234, 235.

³²⁴ *Ibid.*

³²⁵ *Id.*, p.235, 236, 237.

3.2. *Le Mal vert* : L'art pour conjurer ses démons

L'épisode précédent servira au compositeur à créer une chanson à deux versions : masculine et féminine, sur un couple homosexuel, dans la première, et hétérosexuel dans la deuxième, « *pour exorciser ce nouveau démon auquel il n'a pas encore eu le temps de s'habituer, si primaire et si foudroyant, pour le transposer, aussi, parce qu'il se sent incapable de décrire une jalousie ressentie devant une collectivité, se concentrant surtout sur le feu qui l'habite et l'humiliation qui le tue (...) François est tout heureux de ce qu'il croit être une innovation, la chanson agressive issue d'un besoin irrépressible d'exprimer quelque chose de laid.* »³²⁶

Dans son chemin vers la libération du placard, cette chanson représente un jalon non négligeable, car, la rage aidant, il s'y assume pour la première fois en tant que narrateur homodiégétique :

La principale qualité de cette chanson vient du fait que, pour une fois, François ne triche pas en la composant : pour éviter de déguiser comme d'habitude son sujet en histoire hétérosexuelle ou subtilement asexuée, conduit par sa propre jalousie, il écrit son texte à la première personne et au masculin. S'il n'est pas salutaire parce que le sentiment de François est trop neuf et trop puissant pour être exprimé si rapidement, l'effet est du moins apaisant : le chansonnier a plus l'impression de se vider le cœur que lorsqu'il triche, les mots lui viennent aisément, la fureur de son personnage – la sienne – s'exprime en mots précis et le texte y gagne une clarté et une force qu'il n'avait jusque-là jamais atteintes. »³²⁷

3.3. *...Et omnia vanitas* : la peur de vieillir

La découverte d'un autre homme plus beau et attirant réveille chez lui la conscience du passage du temps, si cruellement considéré dans ce milieu : « *Parce qu'il se trouve lui-même naïf d'avoir pensé que ce genre de choses ne risquait pas de se produire, qu'il allait régner sus ce milieu pourtant perpétuellement à l'affût de tout ce qui est nouveau parce qu'il ne vieillirait jamais. Il n'a que vingt-deux ans et il vient déjà de prendre son premier coup de vieux.* »³²⁸

Une vingtaine d'années plus tard, lors de sa rencontre avec Constant, François a déjà souffert du culte de la jeunesse du milieu gay, décadence du pouvoir de séduction d'une idole déchue :

³²⁶ *Op.cit.*, p. 238, 239.

³²⁷ *Ibid.*

³²⁸ *Id.*, p. 238.

« François était encore beau, mais se conquêtes se faisaient de plus en plus rares parce que l'ère de la Jeunesse et de la Beauté commençaient à fleurir sérieusement un peu partout en Amérique du Nord, et, à quarante-cinq ans, et malgré son physique avantageux, il se trouvait de plus en plus souvent classé parmi les aînés dans ce milieu sans pitié où on passait pour vieux à trente ans.

Pour qu'on se retourne sur son passage, dans le village gay, il fallait désormais qu'il se déguise en faux cow-boy ou qu'il s'écourtiche au seuil de l'indécence, et ça l'humiliait, lui qui avait si longtemps eu, et si facilement, tous ceux qu'il avait désirés. Il avait la désagréable impression que ses costumes impressionnaient plus que lui-même. »³²⁹

3.4. Futilité et faux semblants des rapports sans lendemain

Après ses premiers succès musicaux, François se lie avec Gerry Coulombe, qui devient son agent. Or cette liaison désastreuse est parsemée des infidélités du chanteur pour des aventures sans lendemain, comme celle, avec un certain Alexandre qui se trouve être un Gaétan : « Alexandre, c'est du moins comme ça qu'il prétend s'appeler mais il doit porter le nom de Robert ou de Jean-Paul, comme tout le monde, a donc attendu que la grande suée soit terminée avant de lui faire comprendre qu'il l'a reconnu. »³³⁰ Dans ces liaisons d'une nuit les faux semblants sont courants, autant pour attirer l'intérêt de la « proie » à chasser que pour cacher sa vraie identité et mettre de la distance émotionnelle. Distance que le chanteur – que cette rencontre n'aura pas laissé indifférent puisqu'il lui inspirera une chanson d'amour – s'arrangera pour garder malgré tout : « Une nuit d'ivresse qui m'aura coûté une paire de gants... » *Le cynisme, toujours. C'est plus facile. On va droit au but, mais en évitant de creuser le sujet. On reste en surface et on se moque. On se fait croire qu'on est insensible. Et ça marche. Pas toujours, mais souvent.* »³³¹

3.5. Sexe comme exutoire

Le sexe reste une sortie de secours, autant que la boisson ; une façon d'oublier pour un instant la misère de sa vie de raté : « ... cette fuite amorcée il y avait si longtemps et dans laquelle il s'était perdu en s'étourdissant de toutes sortes de façons, le cul n'étant pas la moindre. (...) François Villeneuve est de retour ! Une bouteille de Beefeater à la main. Ou un joint. Ou un condom. »³³²

³²⁹ *Op.cit*, p. 271.

³³⁰ *Id.*, p. 30.

³³¹ *Id.*, p. 36.

³³² *Id.*, p. 72.

Même lors de ses premiers triomphes, il a des difficultés à se sentir heureux, sans l'aide de l'alcool ou du sexe : « *Il sait qu'il est victorieux sans arriver à apprécier pleinement ce qu'il est en train de vivre. Un verre de vin rouge l'aiderait peut-être. Ou un gars. Si parmi cette foule apparaissait un visage qu'il désirerait, qu'il aurait envie de séduire, il pourrait peut-être se concentrer sur ce qui vient de se passer tout en tricotant une de ces scènes de charme dont il est passé maître* »³³³

3.6. Le quai Branly où l'exutoire collectif des chercheurs d'amour désespérés

La chanson « Paris, paqueté » a été inspirée par sa rencontre avec son idole Jean Genet, absolument inattendue et qui le laissera pantois, lors d'une incursion nocturne dans l'équivalent parisien des buissons du Mont Royal à Montréal, haut-lieu des rencontres entre hommes, anonymes et rapides.

Fatigué de ses sorties nocturnes « à la chasse », il en éprouve un ennui généralisé : « *Ces nuits sur la corde à linge, ces jours trop baptisés de tout ce qui est alcool ne laisseront-ils en fin de compte que le souvenir de la même orgie sans fin commencée à Montréal des années plus tôt pour ensuite déménager dans un décor différent, plus enchanteur, c'est vrai, mais qu'on oublie vite quand on tombe à genoux dans la boue ou sur des racines d'arbres à fleur de terre ? À quoi sert le site enchanteur dans ces moments qui sont toujours les mêmes et qu'on peut vivre n'importe où ?* »³³⁴

Malgré sa réticence à y aller, en raison de son ivresse et de son indigestion qui lui font peur « *d'être malade là, au milieu des discrètes silhouettes qui s'observent et se tournent autour en silence, tout en se dirigeant vers le quai, là-bas, où tout est possible, ce paradis artificiel dont elles ne peuvent se passer et qui les déçoit la plupart du temps comme tous les stupéfiants.* »³³⁵

À la question « *pourquoi s'entêter ?* » lui-même répond en nommant l'espoir caché qui anime les adeptes de ces pratiques :

« Au cas. Au cas où la grande chose se produirait, le grand choc, le grand frisson, la rencontre définitive, galvanisante, à laquelle aspire tout dragueur, même le plus aguerri, en sachant très bien qu'elle ne se produira

³³³ *Op.cit*, p. 67.

³³⁴ *Id.*, p.167.

³³⁵ *Id.*, p.169.

jamais, ce cercle le plus vicieux de tous, cause de tant de perte de temps, d'énergie, de vies.

Comme tous ceux qui l'entourent, le serrent de près et essaient même parfois de le retenir dans un coin, il marche encore une fois vers une image avortée de bonheur trop grand, trio parfait pour être vécu qui sera remplacée comme toujours par une petite mort plus ou moins plaisante. Il se sent mélodramatique, se laisse aller à penser qu'il gaspille sa vie pour quelques secondes de jouissance glanées ici et là, vite essuyées, vite oubliées, puis hausse les épaules devant sa mièvrerie. »³³⁶

Le caractère ritualisé de ces rencontres subit des tentatives de désacralisation de la part de François : *« Oser roter sur le quai Branly où tout se fait, même le pire, dans un recueillement compassé, quel manque de goût ! Il rit. La faute est encore plus grave : on ne rit pas dans cet endroit sacré, on est sérieux comme des papes, discrets comme des grenouilles de bénitier, on s'exécute avec l'énergie du désespoir et le désespoir n'est pas drôle ! Il se dit qu'après tout, il serait probablement choqué lui aussi si quelqu'un venait roter alors qu'il est en pleine activité. »³³⁷*

3.7. Le génie inspirateur

François a sa rencontre tant attendue et à laquelle il n'est pas préparé, avec Jean Genet. Elle l'inspirera pour une chanson qui le mène vers de nouvelles voies créatrices : *« Il écrit rapidement, presque sans ratures, il offre cette œuvrette insignifiante à l'étincelle de Grandeur qui l'a frôlé quelques heures plus tôt, s'en trouve effectivement grandi en sachant que c'est ridicule, que la Grandeur est innée, qu'elle ne frappe pas, tout d'un coup, comme ça, à vingt ans. Mais il n'a jamais autant aimé coucher sur du papier blanc ces petits bonshommes d'encre qui finissent, en s'ajoutant les uns aux autres, par signifier quelque chose, au sens où ils font des signes, si petits soient-ils, sans grande importance, presque désespérés, à la grande horloge du temps et de l'espace, en espérant que quelqu'un les attrapera au vol et arrivera à les déchiffrer, à les comprendre, à les apprécier, surtout. »³³⁸*

Ce paragraphe montre quelques unes des questions les plus présentes chez les personnages artistes de l'œuvre tremblayenne, y apparaît la problématique du besoin

³³⁶ *Op.cit.*

³³⁷ *Id.*, p. 170.

³³⁸ *Id.*, p. 173, 174.

d'altérité, de récepteur, de quelqu'un qui puisse recevoir et jouir des créations de l'artiste.

Une autre question tout aussi cruciale présente lors de son périple parisien est celle du génie créateur, qu'il cherchera, à invoquer pendant ses visites au Procope « où il s'est persuadé que Verlaine était venu passer ses journées, soixante-dix ans plus tôt, et vient y rêvasser de vers admirables et d'amours diaboliques (...) il est plongé dans la fin du dix-neuvième siècle et, le cœur brisé, regarde se dégrader l'un des plus grands poètes que le monde ait jamais connu. »³³⁹

3.8. Les salons de rencontres : une collectivité de *Mister Rights* à la recherche de *Mister Right*

Le sujet de la quête de l'amour idéal est présent dans un contexte plus sécurisant, cette fois-ci, et à Montréal, chez un réalisateur de télévision qui « tient une maison de rencontres très courue (...) Ce n'est pas un bordel, l'occupant de l'appartement s'en défend bien, mais un service sain et sécuritaire pour un milieu démuné qui en a grandement besoin. Son salon, comme il l'appelle, est sa passion, et sa fréquentation est gratuite, à condition, bien sûr d'y être invité. »³⁴⁰

Si la convoitise sexuelle est moins urgente, l'empressement est tout aussi présent dans la recherche de l'âme sœur :

« Il joue du coude et de la voix pour se frayer un chemin dans ce rassemblement d'hommes à l'affût, au regard errant, incapables de se concentrer sur la personne avec qui ils jasant au cas où leur échapperaient une silhouette intéressante, un profil émouvant, un sourire invitant ou la bonne occasion, l'homme de leur vie, *Mister Right* en personne. Chacun d'entre eux est convaincu d'être le *Mister Right* de quelqu'un d'autre, le problème est de trouver le sien dans une foule où le choix est trop varié pour qu'un seul s'impose. Dans un groupe de *Mister Rights* qui draguent, tout le monde est perdant, ils le savent, mais continuent. Au cas. »³⁴¹

Tout comme dans le cas du quai Branly (et des buissons du parc Lafontaine), ce dernier « au cas » est le moteur des rendez-vous ; l'existence d'une possibilité, si minuscule soit-elle, de la rencontre de l'âme sœur. Frêle lueur d'espoir qui pousse quand-même les hommes, François en l'occurrence, à s'y rendre. C'est un fait remarquable, que l'écrivain, qui à travers son alter égo, Jean-Marc, a souvent critiqué

³³⁹ *Op.cit*, p. 151.

³⁴⁰ *Id.*, p. 221, 222.

³⁴¹ *Id.*, p. 225, 226.

les espaces de drague collective – qu'ils soient précaires ou organisés comme à cette dernière occasion – les dépeint encore ici sous un angle critique, comme autant des ghettos de drague désespérée.

4. DES AMOURS PLUS LONGUES

4.1. Constant : la stabilité d'une relation

À quarante-cinq ans, quand son pouvoir de séduction commence à décliner, l'ex-chansonnier fait la grande rencontre avec un employé de banque d'origine haïtienne appelé Constant, la relation la plus sérieuse et longue qu'il ait eu dans sa vie ; son prénom, qui fait l'objet d'une mise en relief dans la citation qui suit, oriente la signification du personnage et de la relation qu'il entretient avec François : « *Rendez-vous fut pris, sourires de connivence à l'appui et, comme disent les Américains, the rest is history. Parce que Constant – quel beau nom pour un être aussi beau – était tout bêtement l'être exceptionnel dont François avait tant besoin depuis si longtemps, celui qui pourrait non seulement le supporter, mais aussi le circonscrire, le retenir et même, oui, le guider. En l'aimant.* »³⁴²

Cette relation inégale où « *d'amour, il n'avait jamais été question entre eux* »³⁴³, dépérit avec les années et la différence d'implication que chacun des membres du couple y met : « *(...) mais les sentiments de Constant qui, eux, étaient réels, affleuraient sans cesse, alors que ceux de François, plus nébuleux, de l'ordre de l'amitié amoureuse plutôt que de la passion, restaient imprécis et, surtout, la plupart du temps inexprimés. Chacun s'en était contenté longtemps mais de l'insatisfaction, chez l'un et chez l'autre, avait commencé à se manifester (...)* »³⁴⁴

Le sexe sera le seul domaine où ils retrouveront la passion des débuts : « *Ils continuaient à baiser frénétiquement, le corps noir de Constant sur les draps blancs de leur lit exaltant encore les désirs de François, qui laissait tous ses doutes de côté pour se repaître des odeurs épicées de son chum. Constant, lui, qui faisait encore l'amour avec la reconnaissance et l'émotion des premiers jours – c'est du moins ce qu'il*

³⁴² *Op.cit*, p. 273.

³⁴³ *Id.*, p. 267.

³⁴⁴ *Id.*, p. 268.

semblait à François -, mettait un frein à ses récriminations pour se plonger chaque fois dans l'illusion d'être vraiment aimé d'une sorte d'amour qu'on ne trouve que dans les livres ou au cinéma, complet et parfait jusqu'à la caricature. »³⁴⁵

De ce fait, le moment de l'écoute de son disque est critique dans tous les sens : François peut non seulement retomber dans l'alcool et la dépression, mais aussi et surtout, il risque de détruire à jamais sa relation avec celui qui l'a le plus aimé: « *Et ces dix années passées dans les bras de Constant étaient trop précieuses pour qu'il les saborde, comme ça, en une soirée.* »³⁴⁶

4.2. D'autres « amours » stables : Carmen le *queer*

Lors de ses années de jeunesse, François entretient une amitié assez particulière avec un être tout aussi particulier : le peintre Carmen. Celui-ci apparaît déjà dans *La Nuit des princes charmants* comme son éternel accompagnant et amant occasionnel. Cet individu, présenté comme un nain habillé « *en James Dean local* » et d'une « *étonnante beauté* »³⁴⁷, jouera un rôle non négligeable dans l'aboutissement de l'objectif de Jean-Marc, car c'est lui qui rend possible la rencontre charnelle des deux jeunes amoureux, grâce à son amitié avec Jackie, la concierge du motel où ils finissent leur nuit.

C'est un personnage ambivalent, foncièrement *queer*, à cause de son faux nom, hommage à l'héroïne de Bizet, et à cause également de son physique où les éléments masculins se mélangent aux féminins (il porte des talons aiguilles). Le narrateur, en l'imaginant dans son métier de peintre, ne peut s'empêcher de le comparer à Toulouse Lautrec, tout aussi bas en stature que lui, dans un hommage assez explicite : « *Il était peintre et je l'imaginai immédiatement en train de peindre des danseuses de cancan et des devantures de Moulin Rouge.* »³⁴⁸

Avec une attitude de soumission totale à François, il est décrit comme une sorte de caniche humain, rieur hystérique devant toutes les farces des ses « maîtres ». Il deviendra pourtant le petit démon, le démiurge du péché montrant le chemin de la perte des âmes, dont l'illustration est sa présentation du *Tropical*, sorte de *Moulin Rouge*

³⁴⁵ *Op.cit*, p. 268.

³⁴⁶ *Ibid.*

³⁴⁷ *La Nuit des princes charmants*, p. 145.

³⁴⁸ *Id.*, p. 146.

spécialisé et dont ce Toulouse Lautrec local nous ouvre les portes : « *Messieurs, le pandémonium, capitale de l'enfer !* »³⁴⁹

Céline Poulin, naine elle aussi et narratrice homodiégétique du *Cahier bleu*, montre son rejet devant ce personnage d'une façon particulière, se focalisant tout d'abord sur l'ambivalence de ses caractéristiques et sur sa tare physique :

« *Celui que Janine appelle mon vrai prospect en prononçant le mot vrai comme s'il était en italique est un nain qui vient parfois manger au Sélect, un artiste peintre qui sent toujours la peinture à l'huile et la térébenthine et qui se fait appeler Carmen, comme si un homme pouvait s'appeler Carmen.* »³⁵⁰

L'ambivalence nominale repoussée, la narratrice montre encore son rejet en insistant sur l'accumulation de traits de caractère qui font de ce personnage un être en dehors de la norme : « (...) *Je n'ai rien contre les nains, je n'ai rien non plus contre les homosexuels, je cohabite d'ailleurs avec trois d'entre eux, mais un nain homosexuel n'était pas tout à fait ce dont j'avais besoin dans ma vie à ce moment-là.* »³⁵¹

Néanmoins, la question de l'identité de genre est clairement tranchée par le peintre lui-même quand, à *Quarante-quatre minutes, quarante-quatre secondes*, et après l'annonce de la vente d'un tableau, il reprend François sur le genre féminin avec lequel il s'est adressé à lui :

« (Carmen:) - *En tout cas, j'venais te dire que je l'emmène visiter ma galerie, ben oui, c'est comme ça que j'ai appelé mon appartement, pour qu'y choisisse la toile qu'y veut.*

- *Celle qu'y veut, je l'ai sous les yeux.*
- *J'te défends de parler de moi au féminin.*
- *J'te comparais à une œuvre d'art, Carmen. C'est du genre féminin, œuvre d'art... Pis c'est bien difficile de pas parler de toi au féminin, Roger, quand tu te fais appeler Carmen !* »³⁵²

³⁴⁹ *Op.cit*, p.160.

³⁵⁰ *Le Cahier bleu*, p. 269.

³⁵¹ *Id.*, p. 270.

³⁵² *Quarante-quatre minutes, quarante-quatre secondes*, p. 224.

4.2.1. La peinture comme accrochage à la vie d'un être déchu

Nain et gay, dans la société québécoise des années soixante, Carmen a du mal à supporter le lourd fardeau des particularités qui le constituent. Son mal de vivre s'ajoute à la conscience de son manque de talent. Pourtant, il s'accroche à sa peinture comme seul moyen d'exprimer son horreur d'exister. Il avoue sa détresse à François, opposant la fierté de celui-ci à son dégoût personnel :

- « *Quand j'ai fini un tableau, chus sûr que c'est le plus laid du monde, comprends-tu ? que ça vaut pas d'la marde, que c'est juste une croûte infâme que personne voudra jamais regarder. J'ai envie d'le détruire, d'le mettre au feu pour l'oublier, ou ben de le déchirer en petits morceaux pour en faire des confettis, mais c'est dur de déchirer une toile encore humide... Autant t'es convaincu d'avoir du talent pis de mériter une grande carrière, François, autant tu vas finir par en connaître une, grande carrière, parce que t'es naïf, pis égocentrique, pis qu'y a rien qui va t'empêcher de foncer, autant, moi, chus sûr que j'en ai pas, de talent, que j'en ai jamais eu, que j'en aurai jamais... »³⁵³*

La problématique du talent est un sujet récurrent, qui se pose à une grande majorité des personnages qui sont confrontés à l'art, chez Tremblay, quelle que soit leur sexualité qu'ils en soient créateurs ou consommateurs, depuis –partant d'un point de vue chronologique- Rhéauna et son enfance de lectrice vorace en Saskatchewan, à Jean-Marc, dans son refuge de Floride. Toutefois, s'agissant de Carmen, nous nous trouvons face à un être humain qui n'est pas seulement conscient de son manque de talent, mais qui ressent le besoin de continuer à créer des œuvres détestées :

« ...pis que j'me fais des accroires, que je salis des carrés de toile pour éviter de me pendre tou'es soirs avant de me coucher ! J'garroche n'importe quoi sur des toiles, François, comme si je vomissais tout ce que j'haïs chez moi ! C'que je fais, François, c'est laid, c'est pas de ma faute, j'voudrais que ce soit beau pis bon, mais ça l'est pas ! C'est quétaine, non, c'est pas vrai, c'est pas quétaine, les choses quétaines savent pas qu'elles le sont, c'est pire que ça...c'est...c'est quelconque, c'est ça, c'est quelconque, pis ça me désespère, parce que ça vient de tellement loin, pis y me semble que je mériterais tellement que ce soit beau ! Si la souffrance donnait du talent, François, j's'rais tellement génial, tu peux pas savoir ! Pis si j'avais pas la peinture pour me vider de mon trop plein de bile pis de rancœur, y m'auraient retrouvé depuis longtemps pendu au plafonnier de ma chambre,

³⁵³ *Op.cit*, p. 260, 261.

*comme un petit bibelot sur lequel on peut tirer pour que la lumière s'allume ! »*³⁵⁴

Carmen exprime dramatiquement le côté salutaire de son essai artistique comme le seul choix possible pour sa survie : « *J'fais pas de la peinture pour me faire admirer, François, j'fais de la peinture pour m'empêcher de mourir ! »*³⁵⁵

Si cette analyse de l'art comme salut a été déjà longuement établie³⁵⁶ nous trouvons pertinent de la reprendre à présent du fait que le besoin d'art est étroitement lié ici à la souffrance de la différence homosexuelle, accrue de la différence, de la tare ou difformité physique. Ainsi, si les travestis jouent sur cette différence et se l'approprient pour leur création, Carmen, se concevant comme un monstre, est victime de la sienne et sa démarche créatrice en est une de pure survie.

4.2.2. L'éternel décalage des sentiments

Dans ce roman, Carmen, est tout d'abord présenté comme la planche de salut dont avait besoin le jeune François, fraîchement sorti d'une frustrante vie de gigolo : « (...) *il aura la chance de faire la connaissance du nain Carmen qui deviendra son meilleur ami, son mentor, qui fera péter les coutures de ses horizons par trop étroits en devenant son Pygmalion des bas fonds de Montréal, de la rue de Lorimier à la rue Peel, de Montréal-Nord à Westmount, du PJ's au Blue Note, de Geracimo à l'American Spaghetti House.* »³⁵⁷

Ensuite, leur relation est dépeinte comme une autre liaison inégale entreprise par le chanteur. De ce fait, si d'abord leur histoire apparaît comme une amitié avec des épisodes ponctuels de sexe consolateur, le temps de combler le manque de quelque chose de mieux – « *Deux solitudes qui mêlent leurs humeurs sans véritable désir pour ne pas sombrer dans le désespoir* »³⁵⁸ -, François découvre que son ami est amoureux : « (...) *mais François, après avoir surpris des regards qui ne mentent pas et fait semblant de ne pas entendre des paroles sans équivoque, à bien été obligé de se rendre à l'évidence : le nain est amoureux de lui.* »³⁵⁹

³⁵⁴ *Ibid.*

³⁵⁵ *Op.cit.*

³⁵⁶ Voir la thèse de Marie-Beatrice Samzun, *op.cit.*

³⁵⁷ *Id.*, p. 138.

³⁵⁸ *Id.*, p. 197.

³⁵⁹ *Id.*, p. 251.

4.3. L'amitié entre hommes est virile...et l'amour ?

L'adjectif « *viril* », qu'il utilise pour souligner sa préférence pour une simple amitié entre hommes est très éloquente : « *Il est flatté, bien sûr, mais il préférerait une bonne camaraderie virile et franche à cette amitié ambiguë, que Carmen semble vouloir cultiver, faute de pouvoir connaître le grand incendie et les violentes débâcles.* »³⁶⁰

Conscient de ses propres limites sentimentales, le chansonnier, comme il le fera avec Constant des années plus tard, prendra la position passive de l'aimé : « *Et François, qui se doute depuis longtemps qu'il ne pourra jamais connaître de passion amoureuse, se laisse aimer selon son habitude.* »³⁶¹

4.4. Une compassion virile ? Transgression des sentiments

La même question de la virilité se pose quand, à travers sa chanson *Le Mal vert*, François veut attirer l'empathie de son public, tout à fait conscient de son geste transgresseur : « *Et cette fois il regarde les spectateurs dans les yeux, chacun à son tour – il sont à peine une quarantaine -, pour les prendre à témoin de son malheur, pour attirer non pas la pitié, son personnage est beaucoup trop fier, mais la compassion, cette compassion que les grandes chanteuses, Piaf, Colombo, Sauvage, Leyrac, savent déclencher par leur grande sincérité, mais que par pur orgueil les interprètes masculins se gardent bien de provoquer : un homme n'attire pas la compassion, un homme s'impose !* »³⁶² Il réussira son coup, car il arrive à provoquer une totale identification de son public à ses paroles : « (...) *les spectateurs sont suspendus à ses lèvres, ce sont eux que François chante autant que son personnage, autant que lui-même.* »³⁶³

³⁶⁰ *Op.cit.*

³⁶¹ *Id.*, p. 252.

³⁶² *Id.*, p. 244.

³⁶³ *Ibid.*

5. MUSIQUE COMME MOYEN D'ÉLECTION POUR SORTIR DU PLACARD

La musique est la voie choisie par François Villeneuve pour exprimer ses doutes, ses vécus, ses angoisses, l'outil nécessaire pour l'aider à plonger dans les profondeurs de son âme. Et face à l'incapacité de se dévoiler en entier, d'étaler sa passion homosexuelle devant tout le monde, il considère ses compositions comme sa seule bouée : « *Dans l'ombre il est, dans l'ombre il restera, à moins qu'il ne réussisse à exprimer tout ça dans ses chansons. Ses chansons sont son seul salut. Il faudrait donc qu'il travaille.* »³⁶⁴

À vingt-deux ans, après ses multiples expériences de toutes sortes, François éprouve un ennui profond dont la musique ne peut même pas le sauver : « *il n'arrive plus à s'enthousiasmer pour quoi que ce soit, surtout pas pour ses chansons, qui avaient été jusque-là ses bouées de sauvetage, ses points d'ancrage dans les moments difficiles, qu'il a désormais tendance à trouver mièvres, vides, sans chair et irrémédiablement quelconques.* »³⁶⁵ C'est la découverte d'une autre passion, la jalousie, qui sera le détonateur du retour à la composition, avec *Le Mal vert*.

5.1. D'autres transgressions musicales : la masturbation chantée

Sous le titre « La ville, la nuit, le creux de mon lit », s'étale un texte doublement transgresseur : la chanson parle du sujet tabou de la masturbation et en plus, le compositeur a pris une partie des paroles de son chanteur préféré Jean-Pierre Ferland. Les regrets qu'il ressent se mêlent à la justesse des paroles convoitées et ceci lui provoque une déchirure interne adoucie par sa décision de n'emprunter que quatre mots : « *La semaine précédente, en composant sa chanson, François cherchait une formule pour décrire la satisfaction que procure la masturbation, le peu d'énergie qu'exige un geste si simple et qui coûte si peu (...) la tentation de se servir de cette si jolie chanson tombée dans l'oubli était grande, mais il l'a d'abord repoussée, presque violemment. Il n'allait tout de même pas puiser chez une des personnes qu'il admirait le plus au monde la phrase d'une de ses propres chansons ! C'était pourtant exactement ce qu'il cherchait : « Combien coûte l'amour, combien coûte l'amour, la monnaie d'une*

³⁶⁴ *Op.cit*, p. 167.

³⁶⁵ *Id.*, p. 220, 221.

larme ou d'un mouchoir trempé. »³⁶⁶ En plus, s'il se servait de cette phrase, ce serait pour en détourner le sens, car elle ne concernait pas du tout la chose dans la chanson de Ferland. Il a lutté pendant des jours contre l'envie d'emprunter ces paroles à son idole, il a mal dormi, il s'est paqueté, il a baisé plus que d'habitude pour se changer les idées... »³⁶⁷

La décision de n'utiliser que la moitié des vers de Ferland calme le jeune chanteur tout en soulevant la question, si pertinente, de la frontière entre la citation et le plagiat :

« ...en plus le risque de se faire accuser de plagiat devenait alors insignifiant.

Est-ce que l'utilisation de ces quatre mots – en comptant l'article élide – en faisait une simple citation ?

(...)

En grim pant les marches qui mènent à son succès ou à son humiliation, il réussit presque à se convaincre qu'il n'a pas plagié, que ceux qui reconnaîtront ces mots le prendront pour un hommage à un grand, une simple citation, et qu'ils trouveront ça plutôt beau et humble de sa part. Alors pourquoi sent-il cette pointe de culpabilité lui grafigner le cœur ? »³⁶⁸

Or le soulagement définitif vient quand après le concert on lui présente la source même de son plagiat, Jean-Pierre Ferland, qui, selon les dires des organisateurs, « a été très flatté de trouver une citation de lui dans une de t(s)es chansons »³⁶⁹.

En ce qui concerne le sujet de la chanson, la question est tout aussi délicate. Décrite comme une chanson « un peu spéciale », son auteur se pose la question de l'accueil du public :

« Saisiront-ils le sens caché, le dessous des mots soigneusement choisis pour leur sonorité languissante, agencés de façon à suggérer la légère morsure d'un restant de culpabilité judéo-chrétienne après un geste défendu, le plaisir de s'en moquer ? Parce qu'il est question de masturbation dans cette chanson, du bien-être alanguie après la masturbation, du corps qui se détend, de l'humidité du drap, du sommeil qui vient par à-coups, du goût de recommencer, même, parfois.(...) François est convaincu que de décrire le post-coïtum est acceptable, banal, plusieurs l'ont déjà fait, mais que de suggérer qu'un jeune homme seul, nu dans son lit, vient de se donner du plaisir et en ressent une joie apaisante est

³⁶⁶ Jean-Pierre Ferland, *Combien coûte l'amour* (1959), Montréal, Production Disques Music Hall inc., in *op.cit*, p. 64.

³⁶⁷ *Ibid.*

³⁶⁸ *Ibid.*

³⁶⁹ *Id.* p. 68.

choquant pour une société qui fait comme si ce geste pourtant commun à tous, trop fréquent chez certains, si trivial, n'existait pas. »³⁷⁰

La valeur libératrice de la chanson est bien claire pour le chanteur :

*« Il voudrait regarder le public bien dans les yeux en chantant cette chanson, dévisager ceux qui détourneront la tête parce qu'ils auront compris, souligner quelques mots plus révélateurs pour que les autres saisissent, les regarder rougir, leur sourire, leur dire avec un grand sourire que ce n'est pas grave, que c'est le fun pour tout le monde et qu'il faut cesser une fois pour toutes d'en avoir honte. »*³⁷¹

Cette volonté est très étroitement liée à l'essai de révolte qui provoquera sa sortie du placard. Cette fois, à différence de l'autre, l'accueil du public va être triomphal.

5.2. Les mots comme inspiration : Samarcande

En bon chanteur à texte, l'amour de la langue et notamment du lexique est très présent chez le jeune chansonnier. Tout comme le personnage de la jeune Rhéauna dans *La Disapora des Desrosiers* il a un cahier où il note les mots qu'il aime particulièrement pour leur son ou pour l'exotisme qui en découle. Et encore tout comme le deuxième cahier où Céline Poulin écrit les aventures du *Boudoir*, il s'agit d'un cahier rouge. C'est de ce cahier qu'il puisera son inspiration pour la composition de l'un de ses grands succès : *Samarcande*.

« C'est un cahier d'écolier bien ordinaire, ligné de bleu, aux marges définies par une ligne verticale rouge, qu'il traîne avec lui depuis toujours et dans lequel il inscrit, non pas des sujets de chansons ni de rimes ni des bouts de vers, mais, à la queue leu leu et bien tassés, des mots, des mots qu'il aime, des expressions qu'il trouve belles, soit à cause de leur sonorité un peu bizarre, soit pour leur force d'évocation, soit pour le parfum d'exotisme qui s'en dégage.

Il y puise rarement, cependant, les mots qu'il y retrouve étant ou trop compliqués pour être incorporés à une chanson (allez donc placer rastaquouère³⁷² dans un refrain !), ou trop longs (imputrescibilité) ou carrément inutilisables (zérumbet sonne bien mais gingembre serait plus simple si par le plus grand des hasards il en avait besoin). Mais il adore s'y promener comme dans un dictionnaire, se rappeler le moment où il a inscrit telle expression ou telle autre et pourquoi, étonné de certains choix, ravi de certains autres qu'il avait oubliés. Il rêve, volontiers, devant mélodica ou encorbellement, voyage en landau-calèche ou chasse le zorille, traversant à toute vitesse les coups de foudre de toute sa vie pour des locutions qui l'ont séduit. (...) ce ramassis sans

³⁷⁰ *Op.cit.* p. 58, 59.

³⁷¹ *Ibid.*

³⁷² Remarquons ici le clin d'œil à Serge Gainsbourg et la chanson « Lola Rastaquouère », dans son disque *Aux armes et cætera*, de 1979.

forme et sans autre but que son propre plaisir de se rappeler de beaux mots, ce florilège commencé dans son enfance – pingouin est inscrit sur la première ligne en lettre bien dessinée d'enfant qui s'applique à transcrire un mot qu'il trouve comique- et qu'il traîne avec lui depuis plus de quinze ans. Le Cahier rouge l'a suivi dans toutes ses pérégrinations, jusqu'à Paris, jusqu'en prison (...) Il l'a perdu deux fois, a pleuré de bonheur en le retrouvant (...) Quand il était enfant, François imaginait que la dernière ligne de la dernière page de son cahier rouge correspondrait à la fin de sa vie. (...) Le cahier est presque entièrement noirci, François n'a que vingt-cinq ans et, du moins l'espère-t-il, sa vie ne fait que commencer.

Il n'a pas utilisé son cahier depuis des mois, il va donc vérifier le dernier mot qu'il y a inscrit, par simple curiosité. C'est un nom de ville. Samarcande. »³⁷³

L'utilisation et le choix des mots, nous l'avons déjà mentionné dans le chapitre précédent, occupent une place importante pour les personnages de toutes sortes dans l'univers de Tremblay, en commençant par la mère de l'artiste. À nouveau pour le cas du titre *Samarcande* nous nous trouvons face à un mécanisme de « rêverie linguistique » motivée peut-être par la sonorité du nom de cette ville, croisée des échanges des plus grandes civilisations anciennes et emplacement incontournable sur la route de la soie.

Ce mécanisme d'exploration et d'appropriation imaginaire sur les mots n'est pas sans rappeler l'activité similaire déployée par Marcel Proust dans sa *Recherche du temps perdu*, auteur qui a été l'objet de référence de Michel Tremblay dans ses premiers essais d'écriture, comme nous avons constaté dans notre première partie consacrée justement aux soucis métalinguistiques de l'auteur et de ses personnages.³⁷⁴

6. LES MILLE ET UN VISAGES DU PLACARD

Le roman *Quarante-quatre minutes, quarante-quatre secondes* montre l'histoire d'une brisure, d'une plaie ouverte au moment précis de l'aveu public et des conséquences irrévocables de cette blessure. Mais avant l'aveu musical de son homosexualité, François subit différentes expressions du placard.

³⁷³ *Quarante-quatre minutes, quarante-quatre secondes*, p. 280, 281.

³⁷⁴ *Contes pour buveurs attardés* in *Un Ange cornu avec des ailes de tôle*, p. 277 (cité à la p. 94 de cette thèse)

6.1. Une prostitution sur scène

Quand il monte sur scène, le chansonnier a l'impression de se prostituer. Il devient alors et, de bon gré, l'objet du désir de son public. Pourtant, le fait de se plier aux désirs de son agent et de produire la chanson *Le Petit Comique*, qu'il trouve ridicule, lui fait éprouver la même sensation mais d'une façon négative. Il sent qu'il se trahit en tant qu'artiste, se créant un soi-disant placard musical :

« - *Le seul fait de monter sur une scène, c'est faire la guidoune, François !* »

François est bloqué pour vrai, cette fois. Gerry sourit.

« *C'est rare que j'arrive à te boucher vite comme ça...*

- *C'est parce que j'ai mal dormi.*

- *Non. C'est parce que j'ai raison. Et tu le sais très bien. J'ai même marqué mon dernier point en utilisant un de tes propres arguments : c'est toi qui dis toujours que t'as l'impression d'être une guidoune quand tu montes sur la scène pis que t'aimes ça !* »³⁷⁵

Le plaisir éprouvé est évoqué à une autre occasion comme un simple jeu de pouvoir par la séduction : « *Le pouvoir. Le pouvoir sur des centaines de personnes qui se sont déplacées pour vous entendre et que vous tenez dans le creux de votre main, au creux de leurs reins à eux...* »³⁷⁶

La chanson, devient un tel succès que son compositeur se verra débordé, et de ce fait elle éveillera chez lui un sentiment de rejet, inavouable sur scène : « *Le Petit Comique devient l'instrument de son succès et il se met à franchement la haïr.* »³⁷⁷. Cet écart entre ce qu'il chante et ce qu'il ressent ressemble d'autant plus à sa secrète condition sexuelle, que la vérité doit rester cachée dans les deux cas, sous peine de damnation publique.

6.2. La maladie honteuse

Nous sommes dans des années où le SIDA n'a pas encore fait son apparition, mais l'ombre de la honte sous forme de maladie – ayant souvent hanté la communauté homosexuelle – apparaît au musicien sous la forme de la syphilis. Tandis qu'il reçoit sa première injection, François trouve un piètre réconfort en pensant aux grands de la littérature qui en ont souffert : « *La seringue est énorme, longue, remplie de ce liquide*

³⁷⁵ *Op.cit.* p. 89.

³⁷⁶ *Id.* p. 46.

³⁷⁷ *Id.* p. 92.

blanchâtre et inquiétant, cette fameuse moisissure antibactérienne découverte il y a à peine une trentaine d'années, cette panacée miraculeuse pour les malheureux comme lui qui sont allés fourrager là où la prudence leur conseillait de ne pas s'aventurer. François pense à Baudelaire, à Maupassant, qui sont morts de cette abominable maladie qui a la réputation de rendre génial, mais à quel prix ! (...) Pour s'empêcher de crier de peur, François mord sa manche de chemise. »³⁷⁸

Pourtant, le grand moment de blocage vient d'une simple question du docteur, qui déclenche en lui l'angoisse de ne pas pouvoir lui dire toute la vérité :

« Avez-vous eu plusieurs partenaires, ces derniers mois ? »

Ce docteur est bien gentil, bien doux, probablement très compréhensif, et sa question a été posée avec beaucoup de tact, mais comment François arriverait-il à lui expliquer qu'il ne pouvait pas compter les partenaires sexuels qu'il a eus ces derniers mois ou lui décrire la fréquence de ses ébats amoureux, son appétit irrépressible, la libido qui l'emporte toujours sur la réflexion et la prudence ? Et ajouter que ces innombrables partenaires sont toujours des hommes ? Lui, le fanfaron, le crâneur qui ne cache pas ses préférences dans la vie quotidienne, qui commence même à songer à aborder le sujet dans ses chansons pour se libérer, pour voir si le monde est prêt à l'accepter, pour enfin exprimer ses vrais sentiments, il se retrouve incapable de trouver les mots pour en parler avec un médecin qui non seulement a le droit de savoir, mais qui en plus serait bien placé pour l'engueuler de ne pas avoir été plus prudent ! Qu'est-ce qui l'empêche de parler ? Est-ce la situation humiliante dans laquelle il se trouve, la réputation que cette maladie a toujours accolée à ceux qui en étaient atteints, l'odeur de soufre et de péché qui l'a toujours entourée ? Mais il aime l'odeur du soufre et il est rarement capable d'éviter un péché quand il se présente, alors pourquoi n'arrive-t-il pas à nommer celui-là ? Il se fout de ce que le docteur pourrait penser de lui – il en a probablement vu pires -, mais il est incapable de s'exprimer franchement devant lui ! »³⁷⁹

La réponse qu'il donnera donc, est prudemment floue, assez pour que le docteur continue à le considérer comme hétérosexuel, tout en montrant de plus en plus de soupçons à son égard en pensant qu'il a déclenché une épidémie. Ce qui verrouille les explications du malade : *« François ne le trouve plus du tout rassurant, tout d'un coup. Il le trouve même très bête. Ce n'est pourtant pas le moment de lui suggérer qu'il a peut-être déclenché une épidémie dans le milieu homosexuel, de Montréal à Paris, passant par Lille et Bourges, qu'il a « visitées » à toute vitesse ! »³⁸⁰*

³⁷⁸ *Op.cit.* p.190, 191.

³⁷⁹ *Id.* 191, 192.

³⁸⁰ *Id.* p. 193.

Le poids des années de persécution policière tombent sur le malade, quand, sous-entendant l'adjectif « policier » derrière le mot « rapport », il se voit dans la position du criminel : « (...) *Y faut que je fasse un rapport, aussi, j'sais pas si vous le savez...*

- *À la police ? Chus quand même pas un criminel, bonyeu !* »³⁸¹

Et c'est cette réaction qui fait réveiller les soupçons du médecin, exprimés par son silence inquisiteur :

*« Le docteur le dévisage quelques secondes avant de lui répondre.
« Non, pas à la police. Mais tous les hôpitaux de Montréal unissent leurs efforts pour essayer de garder une liste... »*³⁸²

François aura encore à endurer le risque de devenir un marginal dans sa propre communauté, comme le lui rappelle Carmen, prévenu : « *Vois-tu les dégâts d'ici ? Nous vois-tu en train de taper sur l'épaule des gars avec qui on a couché pour leur dire d'aller passer un test pour les maladies vénériennes au lieu de leur demander de danser ? Mais on va se faire tuer ! Notre réputation est finie ! Le sais-tu ce qui arrive à ceux qui ont ça ? On les traite comme des pestiférés ! Va falloir montrer un certificat de santé avant de trouver quelqu'un qui va accepter de baiser avec nous autres !* »³⁸³

Il l'est déjà devenu pour les cinq malades qui partagent la chambre avec lui et qui ont entendu sa conversation téléphonique avec Carmen : « *Les cinq autres occupants de la chambre le regardent avec un drôle d'air. Un vieux monsieur a même placé un mouchoir devant sa bouche et son nez.* »³⁸⁴ La visite du nain à sa chambre d'hôpital sera à nouveau source de scandale pour ses voisins : « (...) *ils se sont brièvement étreints en guise de réconciliation, sous le regard scandalisé des cinq autres malades qui les surveillaient du coin de l'œil.* »³⁸⁵

6.2.1. Une fuite honteuse

Le plan que François tisse pour s'en sortir le plus indemne relève de la lâcheté et de la fuite irresponsable. Ainsi, ayant déjà couché avec lui, Carmen risque d'être

³⁸¹ *Op.cit.* p. 195.

³⁸² *Id.* p. 195, 196.

³⁸³ *Id.* p. 198, 197.

³⁸⁴ *Id.* p. 200.

³⁸⁵ *Id.* p. 201.

contaminé, donc le chansonnier lui suggère de passer tous les tests pertinents. Si les résultats s'avéraient négatifs cela signifierait qu'il y a des probabilités pour que les autres amants d'occasion ne se soient pas contaminés, alors il lui demande de rester silencieux tous les deux face à leur milieu gay. Ceci entraîne une nouvelle occasion de honte, auto-infligée :

« Ils n'osent pas se regarder tant ils ont honte. (...) Il a l'impression d'ourdir un complot machiavélique qui met en péril la vie de son entourage, mais il préfère ça à l'affrontement, aux explications, aux insultes qu'il risquerait de subir s'il partait à la recherche de tous ses partenaires sexuels des derniers mois pour leur apprendre qu'ils sont peut-être malades. Après tout, ils ne sont peut-être pas malades ! »³⁸⁶

6.2.2. Les demi-mots des chansons

La chanson qu'il compose sur ce sujet où le sens secret des paroles est obscur, lui attire les récriminations de son copain sur son manque de courage : *« Quant à François, il opposera toujours aux arguments de Carmen les mots subtilité, équivoque, artifice, demi-teinte, il vantera les qualités du sous-texte, comme toujours, prétendra préférer l'allusion à l'étalage sans pudeur de vérités grosses comme des maisons. Il traitera son ami d'être terre à terre, prosaïque, vulgaire même, se sachant aussi simpliste qu'injuste, mais incapable d'avouer que Carmen a raison, que certaines de ses chansons, et en particulier celle-ci, parce qu'elle est née d'un pari très précis, ne sont que des palimpsestes qui servent plus à dissimuler qu'à révéler qui est François Villeneuve. »³⁸⁷*

François a toujours été conscient, dès les débuts de sa carrière, du placard dans lequel il conçoit ses chansons : *« Oui, c'est vrai, il y a toujours un sens caché à ses textes. Il se sent encore obligé de transposer ses goûts, ses amours, tout en espérant un jour arriver avec une chanson qui détruira tout malentendu »³⁸⁸*

6.3. Une sortie qui fait peur

Le chansonnier, dans sa lutte entre la sincérité créative et le besoin de se protéger, reçoit, de la bouche de son copain Carmen, les encouragements pour faire le pas : *« Ou alors assume-toi complètement, secoue-les, fais-leur peur, sinon tu vas être*

³⁸⁶ *Op.cit.* p. 204.

³⁸⁷ *Id.* p. 207.

³⁸⁸ *Id.* p. 57.

*obligé de mentir jusqu'à la fin de tes jours pis ton œuvre au complet va juste être une belle grosse joke »*³⁸⁹

Il se pose depuis ses premiers succès dans de petites salles la question de l'acceptation de ses créations par le grand public, surtout en ce qui concerne les paroles,

*« (...) celui des grandes salles, plus vieux, plus aguerrri, plus engoncé, souvent, dans ses certitudes et ses goûts, celui qui achète des disques, qui idolâtre sans mesure, fidèle au point d'assurer, du moins pendant un certain temps, une carrière intéressante, celui-là acceptera-t-il ses textes à double sens et a triples tiroirs, ces voies détournées et obscures que François veut faire prendre à ses chansons de façon à réveiller tant d'années d'ignorance volontaire à exprimer ce qui a été jusque-là inexprimable et même impensable, à le décrire sans détours, à en rire ou à en pleurer, mais à l'étaler au grand jour une fois pour toutes ? Regardez, j'existe, et vous allez m'écouter... »*³⁹⁰

D'une façon ambiguë, plus voilée au début, mais de plus en plus assurée, le créateur alimente l'espoir de pouvoir se montrer au grand jour tel qu'il est.

Le triomphe avec lequel sa chanson *Le Mal vert* dans sa version féminine, donc hétérosexuelle, est accueillie lui laisse une sensation mitigée : *« Triomphe, bien sûr. Le chanteur, ému, salue longuement. Mais une pensée le trouble qui vient un peu gâcher son plaisir. Si j'avais chanté la version masculine, qu'est-ce qui serait arrivé ? Y seraient-tu tous, sauf les grosses moumounes, en train de me cracher au visage ? Y sont-tu prêts à ça ? Y sont-tu prêts à m'accepter comme chuis vraiment ? »*³⁹¹

Justement, avant de chanter sa version masculine, quand il se trouve dans la loge du Patriote, le moment d'euphorie anesthésiante passé, il prend conscience des vrais risques auxquels il s'attend dans ce chemin de non retour :

« Son statut serait-il en train de changer, est-il en voie de passer de François-le-comique à Villeneuve-le... Le quoi ? Le dégénéré ? La tapette ? Le chanteur tapette qui chante ce qui n'est pas chantable pour un mâle, c'est-à-dire l'amour des hommes plutôt que celui des femmes ? Mais comment a-t-il pu ne pas songer aux conséquences ? Était-il trop emmuré dans son entêtement à vouloir cesser de mentir pour réaliser qu'il y aurait un lendemain à son geste, que le public devant lequel il aura chanté ce soir n'est pas une masse compacte qu'on peut continuer à contrôler quand le spectacle est terminé, mais bien une ribambelle d'individus pas toujours intelligents, dont certains sont même

³⁸⁹ *Op.cit.* p. 207.

³⁹⁰ *Id.* 166, 167.

³⁹¹ *Id.* p. 245.

bourrés de préjugés envers les êtres de sa sorte ? Tout ce temps-là, avait-il, sans s'en rendre compte, la prétention de croire qu'il pourrait avec deux petites chansons changer l'idée qu'on se fait depuis si longtemps de sa maudite race ? »³⁹²

Conscient de l'hétérogénéité du public et du poids immense des préjugés sociaux profondément ancrés dans la conscience et dans l'inconscient collectifs, même trente ans après sa sortie malheureuse du placard, le narrateur omniscient se questionne sur une éventuelle assomption de l'homosexualité du chanteur de la part du public présent à l'époque des années quatre-vingt-dix : « *Et si François était un jeune chanteur aujourd'hui, risquerait-il le même sort que dans les années soixante et serait-il obligé de transposer ses amours toujours inacceptables ? »³⁹³*

6.4. La première assomption voilée

Le jeune héros, dans ce chemin qu'il entreprend pour s'accepter et se faire accepter par la société et le public, passe par autant d'étapes décisives. La première de toutes est celle qui le fait sortir de son placard interne, d'arrêter de se mentir sur sa vraie nature et de s'accepter. Ceci, bien évidemment, moyennant une chanson, *L'Homme qui pleure* :

« Une conclusion, voilà. Cette chanson avait été la conclusion de quelques années de tâtonnement où les réponses aux questions qu'il se posait lui faisaient mal, où il avait écarté l'évidence pour se perdre dans un dédale de rêves éveillés qui faisaient de lui celui qu'il n'était pas et, surtout, qu'il ne voulait pas être ; des utopies inventées dans le droit fil de la société qui l'entourait, qu'il pourrait s'y fondre, s'y perdre, une corde autour du cou, une femme à son côté, des enfants qui gambadent sous ses yeux, comme tout le monde. Comme tout le monde. »³⁹⁴

La rupture avec cet auto-reniement est d'autant plus appréciée par son auteur que la chanson en question établira les bases de son style en tant que parolier :

« C'était une chanson un peu boiteuse, les rimes en étaient primaires, les vers cahoteux, mais c'était la première qu'il avait choisie pour le disque. Parce que sa sève juvénile s'y retrouvait tout entière. Parce que tout ce qu'il écrirait pendant les prochaines dix années, les trucs qu'il utiliserait pour éviter de parler directement des choses, les circonlocutions, les détours, l'émotion quand même, pour exprimer à mots couverts des choses innommables, la transposition

³⁹² *Op.cit.* p. 302, 303.

³⁹³ *Id.* p. 49.

³⁹⁴ *Id.* p. 108.

*non pas pour tromper mais pour survivre, tout était déjà là. Et c'est ça qui la rendait bouleversante : la sincérité dans la dissimulation. »*³⁹⁵

6.5. Les multiples visages de la honte

L'épisode qui donne lieu à la composition de *L'Homme qui pleure* est un point essentiel pour comprendre les origines du jeune gay, et de son dur chemin avant d'arriver à la célébrité. La terreur règne dans sa famille, avec un père, alcoolique et violent qui se plaît à faire pleurer sa femme – une mère soumise et esclave de son mari – et ses cinq enfants. Alors, François, adolescent, essaie de trouver quelque consolation dans ses fuites en quête de sexe. Qui sont, à leur tour, plongées dans la honte et la culpabilité : « (...) le mont Royal est depuis toujours le rendez-vous clandestin de ces êtres anonymes, ombres furtives à la recherche non pas de l'amour parce que cet amour-là est impensable dans une société obscurantiste, mais d'une certaine forme de tendresse qui se traduit en gestes précis et trop souvent exécutés dans la hâte de la honte. On frôle un moment d'éternité, court mais violent, et l'on rentre chez soi, déprimé et étreint par un sentiment de culpabilité »³⁹⁶

6.5.1. La persécution de la police

Lors d'une de ses incursions dans les toilettes d'un grand magasin, à seize ans, François est interpellé par la police, qui le menace et l'humilie :

*« Police de Montréal ! Ouvrez ! » La terreur. L'humiliation. La honte. (...) Le pur plaisir de confondre un gars comme lui, un dégénéré, un malade, ne l'emportera-t-il pas ? (...) Il sait qu'il n'est pas en position de force, que la justice fonctionne autrement. Le grand policier a raison : ils sont deux, ils peuvent prétendre n'importe quoi, se protéger, se couvrir l'un l'autre, témoigner contre lui, lui n'est effectivement qu'un présumé, présumé fif sans pouvoir « C'est ça notre avenir ! Le vois-tu aller avec ses fesses serrées ? Ça a seize ans pis c'est déjà pourri jusqu'au trognon ! Maudit dégénéré ! »*³⁹⁷

Faute de preuves, il ne va pas se faire arrêter, mais dans le voyage de retour chez lui il sent la rage lui monter devant une religieuse à qui il a été obligé de céder la place : « Il voudrait avoir le courage de parler de cul devant elle, devant les autres, aussi, silencieux et tristes Montréalais qui ne soupçonnent pas qu'ils côtoient en ce moment même une bombe à retardement qui a enfin trouvé l'occasion et l'endroit rêvés pour

³⁹⁵ *Op.cit.* p. 109.

³⁹⁶ *Id.* p. 115.

³⁹⁷ *Id.* p. 118, 120, 121.

exploser »³⁹⁸. Il décide alors de défouler son agressivité dans un cinéma porno de la *Main*, exagérant sa mise en scène, par pur goût du risque et de la provocation.

6.5.2. La honte familiale : du placard du foyer à la rue

Une fois chez lui, le silence dans lequel il est accueilli – avec sa mère lui tournant le dos dans la cuisine – indique que la police a déjà téléphoné pour les avertir de l'incident. Le sentiment de honte éprouvé à cette occasion dépasse ceux qu'il aura éprouvés – pourtant intenses – tout au long de la journée :

*« La honte envahit François avec une telle violence qu'il est obligé de se plier en deux derrière sa mère, en ouvrant la bouche pour chasser l'air qui le fait suffoquer. Elle ne savait probablement même pas que l'homosexualité existât avant l'appel des policiers, comment peut-elle imaginer son fils grim pant les escaliers d'un grand magasin pour aller trouver dans les bras d'un autre homme un soulagement qui pour elle est un péché, même quand il est solitaire ? Cela n'avait jamais été aussi clair : elle ne peut pas comprendre. Son père non plus. Le reste de la famille non plus. Ils ne pourront jamais comprendre. Pour eux, ce qu'il est en train de devenir, ce qu'il est déjà est-il d'une telle laideur que sa propre mère qui lui passe pourtant tout depuis toujours à cause de ses yeux cajoleurs et de son sourire irrésistible, est incapable de même le regarder en face ? »*³⁹⁹

À ce moment précis, François fait le choix de s'assumer, devant et contre tous, coûte que coûte et avec la certitude qu'un fossé s'ouvre entre lui et tous les autres en raison de son orientation sexuelle :

*« Il ne veut pas avoir honte ! Il refuse d'avoir honte ! Ce sont eux qui ont tort ! S'ils ne peuvent pas le comprendre, qu'ils reconnaissent au moins le fait ! Non. C'est impossible. Parfaitement impossible. Il le reçoit comme une révélation définitive que jamais rien ne pourra ébranler. »*⁴⁰⁰

L'image de la souffrance du père (détestable et sadique, par ailleurs) est le signal définitif pour le jeune adolescent : il doit quitter le foyer :

« Une image le fige sur place. Son père est replié sur lui-même. Sa pipe fume dans un cendrier posé à côté de lui sur le lit. Il pleure à gros brouillons, comme un enfant, la tête enfouie dans ses mains blanches de comptable.

Une détresse tangible et désolante flotte autour de lui, François peut la goûter comme s'il l'éprouvait lui-même, c'est pesant et terrorisant, ça a des griffes et des dents pointues, ça crie et ça fesse, et l'impuissance qu'ils

³⁹⁸ *Op.cit.* p. 122, 123.

³⁹⁹ *Id.* p. 128.

⁴⁰⁰ *Id.* p. 128, 129.

ressentent tous deux, le père dont le monde vient de s'écrouler à cause d'une faute qui dépasse son entendement, un péché d'une telle laideur qu'il ne faut même pas le mentionner de peur d'être définitivement sali, et le fils, raison de cette insoutenable douleur, porteur du germe de l'horreur, cette impuissance, donc, les écrase l'un et l'autre.

Albert, lui, ne sait pas que François est là ; il se croit seul, submergé par un mal qui le rongera probablement pour le restant de ses jours. François reste longtemps derrière lui. Il ne l'a jamais aimé, il a souvent rêvé de le tuer, mais jamais il a voulu lui faire pleurer. Les larmes d'un être aussi froid, aussi contrôlé sont beaucoup plus révélatrices que la pire des crises, la plus humiliante des engueulades. François comprend qu'il doit vraiment disparaître de cette maison à tout jamais, proscrit qui choisit lui-même de s'exiler. »⁴⁰¹

6.5.3. De coqueluche à Fanfreluche : un mineur dans les mains des bien-pensants ou une honte bien occultée

Son départ à 16 ans le mène à une vie d'errance et de prostitution voilée, dans un certain sous-monde de la ville. Ses « protecteurs » étant tous des hommes à métiers « respectueux » et dans des positions très visibles dans la société encore fermée et religieuse de l'époque, les services qu'il leur procure sont cachés sous des couches de dissimulation. Tout dans cet univers transmet la sensation de clandestinité et d'une peur perpétuelle de se faire attraper.

« Se servant de sa beauté et guidé par son intelligence, il deviendra rapidement la coqueluche d'un monde chic, mais souterrain, ravagé par la peur, où une seule dénonciation, même pas, la moindre petite insinuation peut détruire toute une carrière, toute une vie. Mineur, il représentera à lui tout seul et pour beaucoup d'hommes haut placés et rongés par leur passion cachée cette terreur d'être découvert, jugé, puni pour une faute impardonnable, la pire de toutes, la pédéastie, même si le partenaire reconnaît avoir été consentant. Professeurs, avocats, docteurs, curés, ils seront fous de lui, se mettront en rangs pour lui faire la cour, se battront pour le « protéger », mais ils prendront toujours des précautions infinies, frisant souvent le ridicule, pour ne pas se faire prendre, pour que personne, jamais, ne se doute de quoi que ce soit en dehors de leur clandestin et exclusif cercle d'amis.

Ils joueront à croire qu'il a dix-huit ans quand il en aura seize, vingt et un quand il en aura dix-huit, il passera pour leur neveu, leur fils, leur petit-cousin éloigné envoyé à Montréal pour terminer ses études, leur secrétaire, même, quand il aura l'air assez vieux pour faire à peu près illusion. »⁴⁰²

Il mènera cette vie de cache-cache, suivant, même, une troupe de music hall en tournée, jusqu'à ce que le nain Carmen l'éloigne de cette existence et lui montre la vie

⁴⁰¹ *Op.cit.* p. 129, 130.

⁴⁰² *Id.* p. 135, 136.

nocturne montréalaise. À ce moment, fatigué de toutes ses expériences à seulement dix-neuf ans et s'étant procuré une chambre pour lui tout seul, avec sa coqueluche à lui, sa chatte Fanfreluche, il commencera à se reconstruire à travers la composition des chansons.

7. LA SORTIE DU PLACARD

La « franchise sans pudeur »⁴⁰³ de la chanson *Mon amour, ma vie, ma perte* ainsi que l'enregistrement de celle intitulée *Le Mal vert* dans sa version masculine, sont la « cause de sa chute »⁴⁰⁴. Une franchise souhaitée pour mettre fin aux années de dissimulation, mal vécues par le chanteur, quand il décide de faire le pas définitif :

*« Ce disque va rester, il se doit d'être plus que le souvenir approximatif que laisse un bon spectacle, un témoignage de ce que François est à ce moment de sa vie. Et François, à ce moment précis de sa vie, est un homme qui écrit des chansons sur d'autres hommes. Il n'a prévenu personne, il a simplement l'intention d'arriver au studio et de chanter la version masculine de ces deux chansons. »*⁴⁰⁵

Les conséquences ne sont pas prises en compte : « *Au diable le reste, les crises de Gerry la réception du public et de la critique, la marque au fer rouge qu'il s'inflige à lui-même. Tant pis si ça lui coûte cher, il est prêt à payer le prix de son intégrité. Il triche depuis cinq ans, c'est fini, il en a assez. Si on refuse de le prendre tel qu'il est...* »⁴⁰⁶

7.1. L'espoir de vérité individuelle...

Le besoin de sincérité est toujours ce qui le pousse à faire le pas : « *S'il n'est pas banni après Le Mal vert et Mon amour, ma vie, ma perte, son disque s'imposera, fera son chemin, cassera tout sur son passage et il sera sauvé (...) et découvrir le vrai François Villeneuve.* »⁴⁰⁷

...et collective

Le pas que le chansonnier s'apprête à franchir est perçu par quelques uns de ses amis comme le premier jalon de la révolte gay et lesbienne. C'est Carmen qui lui fait la remarque après que l'autre lui rappelle les risques qu'il encourt :

⁴⁰³ *Op.cit.* p. 268.

⁴⁰⁴ *Ibid.*

⁴⁰⁵ *Id.* p. 279.

⁴⁰⁶ *Ibid.*

⁴⁰⁷ *Id.* p. 297.

« Nerveux ?

- *Qu'est-ce que tu penses ? Je joue ma vie, ce soir...*

« Notre vie. Si tu réussis, y'a toute une collectivité de femmes pis d'hommes qui vont te devoir une fière chandelle... »⁴⁰⁸

Pourtant, François se défend de ce rôle de porte-drapeau en lui préférant une volonté d'action individuelle : « - *Laisse faire ça. Tu sais très bien que je fais pas ça pour la collectivité. J'fais ça pour moi, pour qu'on m'accepte moi, pas pour qu'on vous accepte vous autres...* »⁴⁰⁹ C'est encore le besoin de vérité personnelle qui le pousse ; il n'a pas été conscient des conséquences de son acte pour les autres homosexuels et cela l'inquiète. :

« *Il voudrait aussi ne pas penser à ce que Carmen vient de lui dire, aux conséquences de son geste de ce soir pour les autres comme lui, ces parias qui vivent depuis la nuit des temps dans la clandestinité parce qu'une malheureuse phrase de l'Ancien Testament écrite pour un peuple dont la survie dépendait du taux de natalité a fait d'eux des exclus, des indésirables, pour la simple et unique raison qu'ils ne produisaient pas de rejetons. C'est vrai, pourtant, qu'il n'a pas songé à eux, qu'il ne fait pas ça pour eux, qu'il ne se sent pas l'âme d'un héros ni d'un chevalier à la tête d'une sainte croisade, qu'il va s'afficher devant tout le monde juste pour cesser de mentir quand il monte sur une scène.* »⁴¹⁰

7.2. Un travesti salutaire

Enlevant une quelconque valeur collective à son geste, il se déresponsabilise face aux autres homosexuels mais pourtant, il va s'appuyer sur ses admirateurs gays pour faire le pas. Édouard, travesti pour l'occasion sera celui qui, par sa seule présence rassurante, l'encouragera juste à sa montée sur scène :

« *Mais qui est cette grosse femme en blanc à la table de Philippe de Bellefeuille et qui ressemble à Germaine Giroux⁴¹¹ dans ses plus mauvais jours ? Mon Dieu. C'est Édouard, le vendeur de chaussures de la rue Mont-Royal, pomponné, maquillé, corseté, plantureux dans sa robe de dentelle et de taffetas blanche, sa perruque rouge carotte et ses bijoux – pendants d'oreilles, bagues, bracelet, épinglette, collier, tout le kit – de fausses émeraudes de fond de tiroir ! Édouard, qui lui envoie un magnifique baiser mouillé aussitôt qu'il se sait reconnu. François sent un frisson de fierté le traverser. Il n'est pas le seul à s'assumer, ce soir, un vendeur de chaussures l'a précédé, lui donne l'exemple,*

⁴⁰⁸ *Op.cit.* p. 299.

⁴⁰⁹ *Id.* p. 300.

⁴¹⁰ *Id.* p. 301.

⁴¹¹ Actrice québécoise (Montréal 1902- 1975), elle fera partie des premières représentations de la pièce *Les Belles-Sœurs*, dans le rôle de Thérèse Dubuc.

lui tend la main, comme s'il avait senti, comme s'il avait su ce qui se préparait. »⁴¹²

Plus tard, la présence du travesti sera encore un point d'appui pour notre héros, quand il s'attaque à la chanson qui le sortira du placard définitivement : « *Et, pour la première fois de la soirée. Il a besoin d'aller puiser du courage au fond des yeux d'Édouard, le vendeur de chaussures qui se prend pour Germaine Giroux* »⁴¹³.

7.3. Le grand moment

Sur la scène du Patriote, François Villeneuve décide de chanter pour la première fois en public une chanson où il s'agit d'amours et de jalousies masculines. Juste avant de l'attaquer *Le Mal vert* dans sa version masculine, le côté définitif et libérateur du geste est souligné : « *Le grand moment est arrivé. François va donner son premier grand coup, celui qui colorera tout ce qui précède d'une teinte nouvelle, et surtout complètement différente, qui fera réfléchir rétrospectivement, en introduisant l'élément le plus important, jusque-là omis exprès, qui explique tout* »⁴¹⁴ L'homosexualité est présentée comme la partie essentielle de la créativité de son auteur et du produit de cette créativité, détournée jusque là.

7.4. Les premières réactions

Le public présent au Patriote, entendant le sujet des amours homosexuelles, répond tout d'abord en ne comprenant pas les paroles : « *Le public prend d'abord Le Mal vert comme une autre version d'Othello, en plus moderne et ayant pour décor une ville bien différente de Venise.* »⁴¹⁵ Mais il va graduellement prendre conscience du vrai sens des paroles : « *Puis doucement, il se rend compte que le trio de cette chanson n'est pas habituel, qu'il est composé de trois hommes et qu'il s'agit là d'un amour qu'on n'a jamais osé chanter de cette façon.* »⁴¹⁶ Alors sa réaction est de choc : « *Le choc ne vient pas du fait que François ait écrit une chanson homosexuelle, tout le monde dans la salle connaît ses mœurs, plusieurs spectateurs ont même été ses amants, mais de la franchise et de la simplicité avec laquelle il décrit la jalousie d'un homme qui se sent abandonné*

⁴¹² *Id.* p. 307.

⁴¹³ *Op.cit.* p. 314.

⁴¹⁴ *Id.* p. 311, 312.

⁴¹⁵ *Ibid.*

⁴¹⁶ *Ibid.*

*par un autre. Personne n'a jamais fait ça d'une façon aussi « officielle » avant lui, et une espèce de gêne mêlée d'admiration gagne les deux cents spectateurs présents, cette crème de la crème, ce tout-Montréal, ce pouvoir derrière le talent, le public le plus dangereux de tous. »*⁴¹⁷

Le succès est immédiat : « *Le Mal vert est une magnifique chanson, mais on ne sait pas au juste à quoi attribuer le triomphe qu'on lui fait, à ses qualités qui sont évidentes, ou au courage de son compositeur. Les applaudissements frisent la frénésie, ne semblent pas vouloir s'arrêter. François se dit mon Dieu, c'est peut-être déjà gagné, c'était donc si facile ?* »⁴¹⁸

La chanson suivante, avec un sujet très éloigné, portant sur sa chatte Fanfreluche, montre qu'il s'agit d'une sortie dosée : « *L'honneur est sauf, une chanson homosexuelle sur dix, c'est déjà infiniment supérieur à tout ce qui s'est fait jusque-là, ça peut même s'interpréter comme un geste insolent et courageux.* »⁴¹⁹ Pourtant, elle éveille encore des réactions, échos de la bombe musicale précédente, qui vont du soulagement de la tension à la frustration des gays et lesbiennes présents qui voient leurs espoirs freinés : « *Quelques-uns en sont soulagés, d'autres, le fan club de François, bien sûr, mais aussi des femmes et des hommes que Le Mal vert concernait personnellement et qui ont vu, l'espace d'une chanson, une lumière au bout du tunnel, la parole après tant d'années de silence, se sentent abandonnés et se renfrogent sur leurs chaises de paille. Pourquoi se contenter d'une chanson de cette eau, si les autres en sont une négation ?* »⁴²⁰

7.5. Le coup de grâce : une sortie multiple

Mais le moment définitif vient avec l'interprétation de la dernière chanson, *Mon amour, ma vie, ma perte*, en version masculine, bien évidemment :

« *Il a dû refondre complètement Mon amour, ma vie, ma perte pour lui donner son aspect actuel (...) Ce qui était une déclaration d'amour sans espoir à une personne dont on aurait pu croire qu'elle était une femme qui le faisait souffrir, est devenu l'aveu de la passion, non pas du corps d'un homme, ce qui déjà aurait été téméraire, mais celui des hommes.* »⁴²¹

⁴¹⁷ *Op.cit.*

⁴¹⁸ *Ibid.*

⁴¹⁹ *Id.*, p. 313.

⁴²⁰ *Ibid.*

⁴²¹ *Id.*, p. 314, 315.

C'est un double placard, qu'il essaiera d'ouvrir, non pas seulement celui de son homosexualité, mais celui du droit à la jouissance collective du sexe, à des histoires sans lendemain, au bonheur dans la promiscuité : *« L'amour, la vie, la perte dont il est question ici sont l'enveloppe charnelle, l'aspect physique, un aveu brusque et franc, sans détour, de la passion pour la beauté des hommes, pour leur corps, surtout, parce qu'on n'a pas le temps de s'attarder à l'âme quand l'amour est passager, que la passion sera courte, que la perte est inévitable. C'est un appel au droit de les aimer tous et de les convoiter sans se sentir obligé de s'attarder à un en particulier, comme Don Juan pour les femmes, quitte à se voir condamné comme lui à être précipité aux enfers de l'Inquisition moderne. »*⁴²²

Dans ce milieu des années soixante, quand bientôt l'amour libre sera chanté et pratiqué partout dans l'Occident, la révolution prônée par François Villeneuve, est très – voire trop, comme l'on voit par ses conséquences – pressante. Pourtant c'est encore la force de l'honnêteté qui le pousse :

*« Non seulement l'amour est-il libre pour le narrateur dont on vient de raconter la vie par bribes de quelques minutes chacune, comme un miroir brisé dont on tenterait de réunir les éclats, mais il se doit d'être multiple et sans port d'attache, teinté par la désespérance de finir sa vie seul, mais heureux de ne jamais avoir menti. C'est franc comme du Brassens, et François interprète cette chanson avec la même simplicité que le grand Georges, surtout dans les passages les plus risqués. Il va très loin, chante des liquides et des liqueurs bien précises, des moustaches et des torsos velus, des sexes qui n'ont rien d'équivoque. »*⁴²³

La narration indirecte libre, ses questions rhétoriques et implicites au public expriment son grand soulagement de faire, enfin, connaître sa vérité à tout le monde : *« Un grand sourire aux lèvres parce que tout trac l'a quitté – c'est à ça qu'il voudrait en venir, c'est ça qu'il disait vraiment tout ce temps où il se croyait obligé de mentir, le saviez-vous, l'aviez-vous deviné ?- »*⁴²⁴

7.6. Les deuxièmes réactions du public : un questionnement direct

Le chansonnier éprouve le besoin de s'adresser personnellement aux individus qui constituent le public de son aveu musical, pour les interroger, leur parler du cœur :

⁴²² *Op.cit.* p. 315.

⁴²³ *Ibid.*

⁴²⁴ *Ibid.*

« (...) Il regarde les spectateurs droit dans les yeux, chacun à son tour, du moins ceux qu'il peut voir d'où il est assis, pour les mettre au courant un à un, personnellement, comme des amis. On pourrait sculpter l'air, tant le silence est épais, palpable. Ceux qui soutiennent le regard de François, ne serait-ce qu'une seconde, sentent qu'on déshabille leur âme, qu'on la remue, qu'on l'interroge, surtout et qu'il faudrait trouver une réponse, peut-être même avant la fin de la chanson : ou bien on rejettera cet insolent et ses exigences – parce qu'il exige qu'on l'accepte sans condition ou qu'on le rejette définitivement – ou bien on lui ouvrira les bras, à lui et à tous ses semblables. À lui d'abord, parce qu'il aura eu le courage de vous le demander en face. »⁴²⁵

Les réactions seront celles auxquelles ils se seraient attendu : « François contemple des visages bouleversés ou étonnés, essaie de saisir les regards fuyants de ceux qui ont baissé la tête quand ils sentaient leur tour venir – les goujats, bien sûr, qui ont le poignard à la main, mais le regard insaisissable-, il reçoit des sourires d'encouragement qui l'émeuvent – le nain Carmen s'est agenouillé sur sa chaise pour mieux le voir -, il regarde des larmes couler et des mouchoirs essuyer des joues... »⁴²⁶
Étonnement et émotion résument l'ambiance de la salle.

7.7. Une Cassandre muette

Pourtant, dans son parcours visuel de la salle, une seule de toutes ces réactions, celle d'Édouard travesti, éveille chez le chanteur une crainte vite rejetée : « (...) puis, arrivé à la table de son fan club, il a un choc auquel il ne s'attendait pas. Il croyait trouver là de la reconnaissance et de la fierté, il les a effectivement découvertes chez Philippe et la plupart de ses amis, mais, à son grand étonnement, il lit sur la figure d'Édouard une détresse insondable, presque du désespoir. Il s'attarde sur la fausse Germaine Giroux, il attend un signal, une réponse à son froncement de sourcils. Édouard secoue lentement la tête de gauche à droite, puis de droite à gauche, en jouant avec son collier d'émeraudes en verre coloré. On dirait qu'il veut prévenir François de quelque chose. Mais de quoi ? Un danger ? Quel danger ? »⁴²⁷

La focalisation sur Édouard (qui n'est par ailleurs jamais nommé de son nom de travesti), l'arrêt sur son image, intensifient la signification de son geste d'avertissement silencieux :

⁴²⁵ *Op.cit.* p. 315, 316.

⁴²⁶ *Ibid.*

⁴²⁷ *Id.* p. 316, 317.

« La détresse d'Édouard est si grande que c'est lui, cette fois, l'effronté, le provocateur, le précurseur, qui détourne le regard, en choisissant d'oublier ce qui semblait être un avertissement. Et il l'oublie. Instantanément. »⁴²⁸

Le tragique est souligné dans le changement de rôles qui s'opère en raison de la force de ce regard. Édouard deviendra ainsi la Cassandra – personnage de la mythologie grecque qui apparaît plusieurs fois dans l'œuvre tremblayenne –, dont le signal d'alarme ne sera pas entendu par le jeune homme, dans son chemin vers la chute inexorable.

7.8. Peace and love

La chanson révolutionnaire finit pourtant sur un couplet avec lequel tout le monde, quelle que soit son orientation sexuelle, peut s'identifier, et nous pourrions faire une lecture de toute l'œuvre de Tremblay qui montre la même volonté de raconter l'universel en partant des particularités de chacun :

« Le couplet est très beau ; il y est question d'odeurs et de touffeurs, de lourdeurs et d'envies de dormir, mais cette fois sans précision, et tout le monde se retrouve en même temps dans un même lit défait où des choses sublimes, sans genre particulier, viennent de s'accomplir. Un appel à l'amour universel et à la tolérance, qui finit tout doucement comme toutes les nuits d'amour. »⁴²⁹

7.9. Le court bonheur de la sortie

La première sensation du chanteur après son concert de révélation et de rébellion est de pur bonheur : *« Cinq secondes, cinq longues secondes passent avant que le premier bravo s'élève et que les applaudissements explosent, cinq interminables secondes pendant lesquelles François se trouve l'homme le plus heureux du monde. Tous ses questionnements, tous ses doutes, tous ses efforts valaient ces cinq interminables secondes de pure joie, pendant lesquelles il a été parfaitement convaincu qu'il avait eu raison d'en faire à sa tête, de suivre ses instincts, de s'afficher enfin tel qu'il est. »⁴³⁰*

⁴²⁸ *Op.cit.* p. 317.

⁴²⁹ *Ibid.*

⁴³⁰ *Ibid.*

7.9.1. Un admirateur inattendu : Jean-Marc et sa dette

Après les félicitations dans la loge et la visite du nain Carmen, François reçoit une autre visite qui renvoie à des faits déroulés cinq ans plus tôt, puisqu'il s'agit de Jean-Marc, jamais nommé mais toujours gêné devant le musicien : « *Un grand jeune homme barbu, rose de timidité, presque tremblant (...)* »⁴³¹ Il leur rappelle les faits de *La Nuit des princes charmants* : « *On s'est rencontrés y' a cinq ans, après une représentation de Roméo et Juliette où tu faisais de la figuration, François...* »⁴³². Il s'ensuit un questionnement sur la récente barbe du jeune futur écrivain, qui « *fait artiste. Si c'est ce que tu voulais. Es-tu artiste ? – Oui. Enfin, non. En tout cas, pas officiellement* »⁴³³

L'écrivain en herbe, décidé à rendre les dix dollars que les deux autres lui avaient prêtés il y a cinq ans, se voit changer son geste en invitation à une bière dans le bar de la salle de spectacle. Il est question alors d'Alan, son amant d'un jour qu'il n'aura pas revu depuis cette nuit où ils ont perdu leur virginité ensemble. Mais il est surtout question de son admiration envers le chanteur et son geste : « *C'était tellement magnifique ! Tellement courageux aussi !* »⁴³⁴. Plus tard, la condamnation sociale survenue, Jean-Marc réapparaît, essayant, avec Carmen, d'aider le chanteur à sortir du coma éthylique dans lequel il a sombré (p. 347).

8. LES CONSÉQUENCES DU COMING OUT

8.1. Le retour de la Cassandre : trop tard

Dans le bar du Patriote, alors qu'il commence à savourer son triomphe avec Carmen et Jean-Marc, François reçoit la visite inattendue d'Édouard travesti, toujours appelé « la fausse Germaine Giroux ». Dès son arrivée à la loge, l'importance de la vérité qu'il doit transmettre au chanteur se voit reflétée dans son tout premier geste de démasquement : « *La première chose que la fausse Germaine Giroux fait en entrant dans la loge est d'enlever ses boucles d'oreilles avec des gestes bien peu féminins.* »⁴³⁵ Néanmoins, le travesti va s'asseoir devant la table de maquillage, et il fera son discours

⁴³¹ *Op.cit.* p. 321.

⁴³² *Ibid.*

⁴³³ *Id.* p. 321, 322.

⁴³⁴ *Id.* p. 323.

⁴³⁵ *Id.* p. 324.

en se regardant dans le miroir pour se remaquiller, sans adresser aucun regard à son interlocuteur : « *Il est visiblement nerveux et cache sa nervosité sous une fausse vivacité de fausse femme du monde* »⁴³⁶

8.1.1. Travestisme versus homosexualité : les limites de l'acceptation

Son discours, résumé de sa philosophie et de sa démarche de travestissement, se veut aussi un avertissement au chanteur sur ce qui l'attend à l'extérieur après son acte définitif:

*« Tu comprends, pour le monde comme moé, c'est pas grave, y sont habitués. On est là pour les faire rire. On se met n'importe quoi sur le dos, on fait les folles, pis y ont du fun. Je le sais que chus juste un bouffon, pis j'en profite en riant d'eux autres caché derrière mon maquillage exagéré, pis engoncé dans mon corset trop petit. Pis en profitant d'eux autres, aussi, parce que j'me retiens pas pour cruiser tous les hommes que je veux. Y doivent ben savoir que chus vraiment aux hommes, mais chus t'habillée en femme quand j'en parle, ça fait que c'est pas grave, parce que c'est une image de femme qui parle... Quand je parle comme ça habillé en homme, j'ai peur de me faire tirer des tomates, pis de m'attirer des bosses, ça fait que je continue à faire la folle, j'en remets, j'exagère encore plus, pis là aussi y finissent par l'accepter. Parce que chus un bouffon. Pis qu'un bouffon, on prend pas ça au sérieux. »*⁴³⁷

Dans un jeu de miroirs, une mise en abyme imagée à triple tranchant, le personnage d'Édouard et son personnage à lui – sur lesquels se focalisent le regard de François et celui du narrateur – prennent à ce moment, une triple dimension : le travesti, le reflet du travesti et l'homme qui anime le travesti, une trinité de vrai-faux :

« Germaine Giroux reste suspendue dans la poudre de riz, les deux Germaine Giroux, en fait, parce que François les regarde toutes les deux, la première, reflet caricatural de l'actrice qu'il voit de profil et qu'il pourrait toucher en étirant la main, la deuxième, reflet d'un reflet, qui se regarde dans les yeux, comme si elle voulait s'hypnotiser elle-même. Puis François se concentre sur la bouche carmine d'Édouard d'où, il le sent va sortir une sorte de châtiment fatal, une condamnation qu'il n'avait pas prévue. Surtout pas après le triomphe qu'il vient de connaître.

*Mais toé... »*⁴³⁸

Focalisation sur la voix cette fois-ci : « *La voix est toute menue, tout à coup. C'est-à-dire que c'est toujours la voix d'un homme, rauque et grenue à force d'abus de*

⁴³⁶ *Op.cit.* p. 325.

⁴³⁷ *Id.* p. 326.

⁴³⁸ *Id.* p. 326, 327.

toutes sortes, cigarettes et alcool, cris stridents sur un ton qui n'est pas le sien et perpétrés sur un trop grand nombre d'années, mais diminuée rétrécie, presque inaudible, un souffle qui a mal à naître. »⁴³⁹ La masculinité de la voix qui lui parle, au-delà de tout travestissement, et qui s'oppose à la double fausseté de l'image, souligne encore le poids de la vérité qu'elle a à transmettre.

« Toé... Y le prendront pas... Y le prendront pas de quelqu'un qui a l'air de c'que t'as l'air de transmettre. Y le prendront pas d'un gars qui a l'air d'un gars, pis qu'y' aime les gars simplement, sans se mettre une perruque sur la tête, pis sans faire des grimaces. T'es trop beau, tu casses toutes les idées qu'y se font de nous autres. Y sont pas prêts. En l'an 2000 peut-être, les chanteurs comme toé vont pouvoir en parler, on s'en reparlera si on est encore là, mais pas tout de suite. Pas là. Y sont pas prêts. Ça veut pas dire qu'y' ont pas trouvé tes chansons belles. Ça veut juste dire qu'icitte, aujourd'hui, y'ont pas le droit de dire à voix haute c'qu'y pensent tout bas. Pis y seront pas assez courageux pour le faire. Un par un, y vont te dire que t'as eu raison, que t'es le premier, que t'es courageux, mais publiquement... y vont te condamner. »⁴⁴⁰

C'est un discours qui a valeur d'état des lieux en ce qui concerne le statut de l'homosexualité, sa visibilité et son acceptation sociales. Le bilan d'Édouard : la triste assomption du manque de maturité de la société pour accepter la différence, venant, surtout, de la part de gens supposés « normaux ». La sortie du placard, dans ce panorama, reste une chimère. Le vendeur de chaussures travesti terminera son discours par l'expression de ses regrets, ainsi que par une défense de la dissimulation pour la protection dans la collectivité : « Si t'étais venu me voir, François, si tu m'avais demandé mon avis, j't'aurais dit de continuer comme avant, de maquiller tes chansons comme tu le faisais au El Cortijo, de chanter pour nous autres, les happy few, pour ceux qui comprennent, pour ceux qui savent, pis d'envoyer chier les autres, parce qu'on est de la même race. »⁴⁴¹

Et la fin, une assomption du travestissement comme seul moyen possible de se faire accepter en tant qu'homosexuel : « Le plus terrible, c'est que venant de quelqu'un comme moé, une caricature, ces chansons-là seraient plus acceptables pour eux autres. »⁴⁴²

⁴³⁹ *Op.cit.*

⁴⁴⁰ *Ibid.*

⁴⁴¹ *Id.* p. 327, 328.

⁴⁴² *Ibid.*

8.2. Les réactions sociales : la chute aux enfers

Édouard a été le témoin des premières réactions des assistants les plus puissants (ceux qui ont le pouvoir de décider sur l'avenir d'un artiste : journalistes, critiques etc.) et il en est navré ; sa connaissance du milieu et son intuition le lui disent : « *La mise a mort sera peut-être subtile, enrobée de compliments empoisonnés, mais elle aura lieu, il le sait. Il a vu le chroniqueur de disques du canal 10 sortir en sacrant, le critique du Montréal-matin en grande conversation avec les Patriotes, les bien-pensants de la culture qui sortaient le front bas comme s'ils venaient d'assister à quelque chose d'indécent, qui les avait salis et dont ils avaient eu honte d'avoir été témoins. Et victimes.* »⁴⁴³ Ainsi, le lendemain, le chansonnier, qui est devenu célèbre par une chansonnette comique, reçoit le premier et le plus blessant de tous les coups, sous forme de une de journal :

« *Une photo de lui, en première page du Montréal matin. Et le titre, comme un poignard dans le dos, entre les deux omoplastes, juste au bon endroit, là où ça fait le plus mal, là où ça tue : l'auteur du Petit Comique avoue son HOMOSEXUALITÉ dans un spectacle scandaleux* »⁴⁴⁴

L'envie de mourir s'ensuit. C'est la descente aux enfers, avec un retour raté à la radio pour un entretien désastreux, où un ami gay lui offrira quand même un poste de travail, piètre consolation devant son malheur de grand artiste déchu.

8.3. La masculinité malgré lui : jurons, alcool et lâcheté

Comble de l'ironie, à la fin du dernier entretien radiophonique, face à la censure qui s'oppose à la transmission de ses chansons, la violente impuissance éprouvée par le musicien réduit sa défense à une série de jurons, qui ont toujours été la panacée de la masculinité québécoise. Dévirilisé socialement par son geste de sortir du placard, il se virilise, bien malgré lui, dans la défense de ce geste :

« (...) mais à son grand désespoir, tout ce qui sort de sa bouche, c'est les mots de l'impuissance, cette preuve humiliante d'une carence de vocabulaire héritée de générations de Québécois frustrés, ces mots puisés à même la religion catholique et que les hommes, au Québec, utilisent depuis toujours pour choquer leurs femmes et les curés qui les manipulent, pour affirmer leur virilité, pour se réapproprier un monde qui leur échappe, ces mots que son propre père bannissait de la bouche de ses fils mais qui fleurissaient à la sienne

⁴⁴³ *Op.cit.* p. 329.

⁴⁴⁴ *Id.* p. 235.

au moindre revers, à la plus petite déception, et il se met à sacrer à la radio d'État, postillonnant des blasphèmes à la face de Charlotte Bonenfant, qui ne peut que le censurer une deuxième fois en coupant le son. « Hostie de crisse, de tabernac, de sacrament, de ciboire, de calice (sic.)... Gang de pognés ! Hosties de trous-de-cul ! »⁴⁴⁵

À son premier essai suicidaire, appuyé sur la rambarde du pont Jacques Cartier, ce sont l'alcool – il vient de finir une bouteille de Beefeater en deux heures – et sa lâcheté – il est allé écraser la bouteille contre les murs de la station de radio, profitant de la nuit – qui le feront se sentir homme : *« Il se sentait homme ; un homme sa boit, ça se saoule quand ça va mal, ça va pisser contre le mur de ses patrons, mais la nuit, bien sûr, quand il fait très noir, quand personne ne peut le voir. Parce qu'un homme c'est pissous. Profondément. Génétiquement. Par définition, un homme c'est pissous, chie-en culottes, lâche. Boire, c'est lâche. François Villeneuve est lâche. »*⁴⁴⁶ Le souvenir de son père alcoolique reste incontournable, rangeant, de ce fait, François dans la lignée des hommes québécois et montrant encore une fois combien Tremblay est critique sur le comportement traditionnellement considéré comme masculin.

8.4. La condamnation par le silence

Le comble de la souffrance qu'on peut infliger à un musicien qui vient de sortir son premier disque est qu'on ne l'écoute pas, que l'on n'en parle même pas. C'est en opposant l'exaltation de la soirée du *coming out* au désespoir de la semaine suivante que la disgrâce du musicien est dépeinte :

*« Après avoir connu la plus belle soirée de sa vie, il vient de traverser la pire semaine de son existence. Mais dans l'état avancé d'ébriété où il est, seules des bribes de cette semaine lui reviennent à l'esprit, les pires, bien sûr, les plus humiliantes, les plus cuisantes. Il s'est débattu contre l'intolérance, l'ignorance, il a crié – dans le désert parce qu'on lui refusait le micro depuis sa crise dans le studio de Radio-Canada -, il a hurlé, il a voulu défoncer des portes et des visages, il s'est fait traiter de tapette dans les rues par des gens mal informés. Il leur répondait : C'est vrai que chus tapette, mais laissez-moi m'exprimer, écoutez au moins mes chansons. Ça se terminerait toujours par une fin de non-recevoir, on ne voulait pas l'écouter, on changeait de trottoir pour éviter de le croiser. »*⁴⁴⁷

Mis à mort par le silence, ce passer outre sa valeur d'artiste constitue la pire des humiliations pour le héros, la source de son impuissance et de son désespoir : *« Tous se*

⁴⁴⁵ *Op.cit.* p. 340, 341.

⁴⁴⁶ *Id.* p. 343.

⁴⁴⁷ *Id.* p. 344.

sont détournés, donc, la télévision, les journaux, la radio. Une ou deux autres premières pages sensationnalistes ont paru parce qu'elles avaient déjà été imprimées et que les remplacer aurait coûté trop cher, puis, très vite, plus rien. Ce qui a le plus choqué François, c'est que personne, en fin de compte, n'a jamais parlé des qualités de ses chansons (...) On le condamne par le silence, et c'est qui tue François parce qu'il n'a aucun moyen de se défendre. »⁴⁴⁸

8.5. Deux destins qui se ressemblent

Trente ans plus tard, à sa deuxième tentative suicidaire – dont on ne saura jamais si elle a été définitive – François se retrouve au même endroit du pont Jaques Cartier, avec le disque à la main, qu'il lance dans le Saint-Laurent. Son échec est alors illustré par la comparaison avec l'histoire du Québec et sa lutte pour l'indépendance, avortée à deux reprises :

« Un gars fucké sur un pont tremblant, au sortir d'une tour condamnée, au cœur d'une ville appauvrie, dans un pays qui méprisait sa propre culture. Tiens, il n'avait pas pensé au Québec. La Belle Province. Qui par deux fois avait eu des vellétés de se donner des airs de pays. Et qui par deux fois avait passé à côté de l'Histoire. Non, le Québec avait fait l'Histoire, après tout, il pourrait même sûrement figurer au livre des records Guinness ! Refuser à deux reprises, et démocratiquement, de devenir un pays ! La dernière fois, pourtant, il avait bien failli. Ben oui. Il avait failli. Comme lui, François, avec sa naïveté et sa grande gueule. »⁴⁴⁹

L'échec du Québec à s'assumer en tant que pays à identité propre, se reflète dans l'échec d'un individu à se libérer des prisons sociales qui l'ont condamné à la marge et à la stérilité créative. De toutes ses années d'effacement artistique et identitaire, de la médiocrité du travail dans une radio de moins en moins écoutée et de la fuite dans l'alcool et le sexe il ne gardera que Constant, comme seul élément positif : *« Seule éclaircie dans cette forêt de grisaille qu'a été sa vie, la venue de Constant, de son corps noir, de sa finesse, de sa lucidité, de sa générosité. De son dévouement. De son amour. »⁴⁵⁰*

⁴⁴⁸ *Op.cit.* p. 345, 346.

⁴⁴⁹ *Id.* p. 355.

⁴⁵⁰ *Id.* p. 354.

8.6. Quand le secours arrive trop tard

Après sa descente aux enfers *post-coming out*, le silence et l'ostracisme tombés sur le musicien, la parution d'un article en sa défense tombe dans le vide : « *Quelques semaines plus tard, une belle lettre paraîtra dans Le Devoir et La Presse – pas dans le Montréal-matin -, une longue lettre signée par quelques uns des plus grands artistes du Québec, où il sera question de liberté d'expression, de tolérance et, pour la première et dernière fois, du génie de François Villeneuve, de son courage et de l'injustice qui lui aura été faite. On dira du disque intitulé François Villeneuve que c'est un très grand disque qui marquera l'histoire de la chanson au Québec, mais il sera trop tard, le mal aura été fait et le public ne l'achètera pas. Et François n'aura pas le courage de recommencer à zéro.* »⁴⁵¹

Au même endroit, dans la même radio et la même émission à peu près où, trente ans plus tôt l'animatrice Charlotte Bonenfant lui avait coupé les ailes musicales une fois pour toutes, refusant de passer une de ses chansons sous prétexte qu'elle était censurée, enfin, l'écoute de tout le disque au complet est annoncée : « (...) *Aujourd'hui, nous vous avons préparé une émission toute spéciale. En effet, comme nous vous le promettions depuis déjà quelques mois, un disque compact des chansons introuvables de notre réalisateur, François Villeneuve, vient tout juste de sortir et nous lui consacrons aujourd'hui toute l'heure. Préparez vous à recevoir un choc. C'est un disque admirable, intelligent, d'une très grande sensibilité, les textes sont sûrement parmi les plus beaux jamais écrits au Québec, la voix de François Villeneuve unique, bref, c'est un très grand disque qui marquera notre histoire, j'en suis persuadée.* »⁴⁵²

Et l'opportunité d'expliquer les circonstances de sa sortie du placard, de se raconter en public se présente finalement à l'artiste déchiré : « *Pour nous parler de sa sortie plutôt... je dirais particulière, il y a trente ans, nous avons invité l'artiste lui-même, notre sympathique réalisateur.* »⁴⁵³

Et nouvelle ironie du sort, quand pour la première fois depuis la sortie du disque, ils vont le passer à la radio, c'est l'artiste qui n'est plus là, parti vers la mort ou l'inconscience : « *Malheureusement, et cela ne lui est jamais arrivé auparavant, il est*

⁴⁵¹ *Op.cit.* p. 348.

⁴⁵² *Id.* p. 357.

⁴⁵³ *Ibid.*

en retard, ce matin. Alors je vous invite à écouter le disque au complet, sans interruption et, après nous aurons sûrement l'occasion de nous entretenir avec son auteur. »⁴⁵⁴ Si l'entretien avait eu lieu il aurait probablement permis de fermer ses blessures.

8.7. Le suicide ou la cuite : Une fin ouverte

L'incipit de l'épilogue nous place dans un retour aux mêmes lieux : « *Trente ans plus tard. Le même point zéro* »⁴⁵⁵ François a réussi à ne pas boire la bouteille de gin qu'il s'est procurée, jusqu'à ce qu'il se retrouve au pont Jacques Cartier. Alors, arrivé à l'espace choisi pour une deuxième fois il se trouve face à deux options, toutes les deux dramatiques, mais une irrémédiable dans sa fatalité : boire jusqu'à l'inconscience ou sauter du pont : « *Mais là, ce soir, s'il recommençait, s'il vidait cette bouteille à la santé de son merveilleux disque compact, qui allait sûrement faire un malheur trente ans plus tard, l'oubli viendrait peut-être parce qu'il n'avait pas bu depuis si longtemps et que ses veines sevrées, nettoyées, régénérées étaient sûrement redevenues avec les années le réseau idéal par où la bienheureuse inconscience pouvait s'introduire en lui, engourdir son corps et son esprit ! Sinon... Il étira un peu le cou. La deuxième fois serait-elle la bonne ?* »⁴⁵⁶ La question restera sans réponse.

8.8. Un héros qui se voudrait romantique et qui le devient malgré lui

François Villeneuve a tout du héros romantique. Déjà lors de son séjour à Paris, il essayait d'imiter ses artistes admirés du dix-neuvième avec une vie misérable : « *Il y habite depuis plus de deux semaines et rêve parfois de s'y installer définitivement, d'y crever de faim comme tout artiste qui se respecte, paqueté à longueur de journée, écrivant la nuit des chansons géniales restées inconnues jusqu'à sa mort où, évidemment, elles seraient considérées comme des chefs-d'œuvre ; il divague, il s'invente un destin tragique, n'y croit qu'à moitié, s'en délecte sans vergogne et, comme le personnage central du Journal d'un curé de campagne, il se saoule en trempant du pain dans du vin rouge, sa principale nourriture. Il a maigri, pâli, faibli, il*

⁴⁵⁴ *Op.cit.*

⁴⁵⁵ *Id.* p. 351.

⁴⁵⁶ *Id.* p. 356, 357.

*erre dans les rues de Paris comme une âme en peine à la recherche d'autres âmes en peine comme lui et s'en trouve parfaitement heureux. »*⁴⁵⁷

Toutefois, laissant de côté sa quête esthétique de l'artiste bohème, le romantisme de ce personnage surgit de son destin tragique provoqué par le geste audacieux de dévoiler sa vérité dans un milieu hypocrite. La terrible semaine post-sortie du placard c'est lui-même, toujours moqueur, qui exprime à Carmen « *qu'il avait l'impression de vivre un mélodrame, d'être le héros d'une pièce des années trente où le protagoniste doit racheter un péché qu'on ne veut pas nommer, parce qu'il est innommable, mais que lui se fait un malin plaisir de hurler à la face des spectateurs, à la fin du premier acte, les deux derniers consistant à dépeindre sa chute.* »⁴⁵⁸

Dans le tournant de sa vie qui représente l'écoute de son disque longtemps après les faits, il assume sa part de responsabilité de ne pas avoir repris sa carrière tout en étant incapable d'échapper à son rôle d'artiste frustré : « *Son sentiment de frustration était toujours aussi cuisant devant tant de talent gâché pas seulement par lui – il était prêt à reconnaître ses torts, il ne les avait jamais niés -, mais surtout par une société arriérée qui avait en fin de compte bien peu changé en trente ans et qui, déjà à l'époque, avait été bien loin d'être prête à les accepter, lui, sa façon de vivre, sa façon de réagir, sa façon de s'en servir et les chansons que tout ça inspirait et qui sentaient un peu le soufre.* »⁴⁵⁹

Il s'offre ainsi en victime propitiatoire de sa propre révolte, le premier à l'oser dans son milieu et dans son pays, et le dernier à le payer aussi cher. Tremblay met en évidence cette censure qui tue l'artiste, dans une réflexion sur le milieu des années soixante, dernières années d'ignorance et d'intolérance sociale dans un pays au tournant de changements radicaux :

« Dans ce pays adolescent boutonneux plein de soubresauts, au seuil d'une prise de conscience vitale, où on a, à peine cinq ans plus tôt, émasculé Hiroshima mon amour au point de le rendre méconnaissable et où, à la fin des années cinquante, on a osé bannir des ondes la chanson Jos Monferrant de Gilles Vigneault, parce qu'on y retrouvait le mot « cul » - sans parler de la trilogie de Pagnol, œuvre pourtant innocente s'il en fut, qu'on a réduite en charpie par hypocrisie- dans cette province éloignée qui n'a pas encore tout à fait décidé de se rapprocher du reste du monde, la censure est encore reine,

⁴⁵⁷ *Op.cit.* p. 150, 151.

⁴⁵⁸ *Id.* p. 344.

⁴⁵⁹ *Id.* p. 212.

même si elle n'est plus officielle, les censeurs toujours redoutables, et l'ignorance crasse y creuse toujours son nid puant. Cela achève, mais François Villeneuve, sans le savoir, en sera une des dernières victimes. »⁴⁶⁰

L'homophobie décrite ci-dessus, et omniprésente du début à la fin, fait, paradoxalement, la force littéraire de ce roman, tout en l'ancrant avec vigueur dans la catégorie de littérature homosexuelle. Et ceci car, comme dit le romancier Jean-Paul Tapie, « *l'homophobie est le seul sujet spécifiquement romanesque des homosexuels. Si l'homophobie n'existait pas, l'homosexualité serait un détail sans importance, donc, sans histoire. L'homophobie est, de loin, l'aspect le plus intéressant de l'homosexualité. L'homophobie n'est sans doute pas un sujet de satisfaction, mais c'est un bon sujet de roman.* »⁴⁶¹ Si François Villeneuve n'avait pas subi l'écrasante force de l'homophobie, il serait devenu une vedette mais en aucun cas un héros.

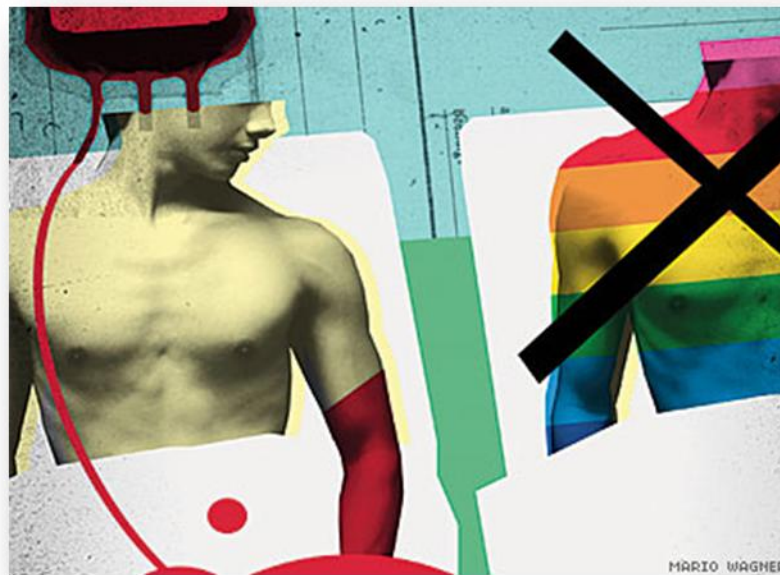


Illustration de l'homophobie : *No Gay* de Mario Wagner⁴⁶²

⁴⁶⁰ *Op.cit.* p. 345.

⁴⁶¹ TAPIE, Jean-Paul, « Lis tes ratures, gai ! » in SALDUCCI, Pierre (dir), *op.cit.* p. 25.

⁴⁶² Cette image a été plusieurs fois utilisée pour dénoncer l'interdiction imposée aux gays de donner du sang.

JEAN-MARC : LA LONGUE LUTTE POUR LA NORMALISATION

Le personnage de Jean-Marc - que Tremblay identifiera avec l'enfant de la grosse femme des *Chroniques du plateau Mont-Royal* en 1990⁴⁶³ et qui est considéré par la critique comme l'alter égo de l'écrivain – est le représentant du créateur homosexuel qui a triomphé malgré les souffrances de son parcours et les écueils dans lesquels il a vu s'échouer beaucoup d'artistes, nombre d'homosexuels et d'autres individus dans la marge, côtoyés depuis son enfance. Nous venons de voir le cas le plus tragique de l'artiste homosexuel dans le personnage de François Villeneuve.

Jean-Marc va nous servir à parcourir les changements sociaux qui ont eu lieu autour de la question de l'homosexualité dans les ouvrages qui lui sont consacrés

Dès la nuit où il perd sa virginité, à dix-huit ans, dans *La Nuit des princes charmants*, jusqu'à sa position d'écrivain aisé, à cinquante-cinq ans, dans un hôtel chic de la plus importante ville d'Amérique du Nord, dans *Hôtel Bristol, New York, N.Y.* ; du placard à l'acceptation ouverte de son orientation sexuelle, un long chemin a été fait dans les pays occidentaux en général et au Québec en particulier, bien que la dernière pièce de théâtre où il apparaît – *Fragments de mensonges inutiles* (2009) – insiste justement sur les obstacles actuels, comme le sont les préjugés des parents de nos jours.⁴⁶⁴

⁴⁶³ Pour établir le moment de l'apparition de ce personnage et de son parcours dans l'œuvre tremblayenne, voir l'œuvre de BARRETTE, Jean-Marc, *L'univers de Michel Tremblay. Dictionnaire des personnages*, Montréal, éd. PUM, 1996, p. 93-98.

⁴⁶⁴ Dans son article « Théâtre, revendication et identité(s) au Québec : *La Duchesse de Langeais* et *Hosanna*, de Michel Tremblay » Domingo Pujante résume la situation de l'homosexualité au Québec dans les dernières décennies de la sorte : « ...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*), créée 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

1. LA NUIT DES PRINCES CHARMANTS OU LE PASSAGE À L'ÂGE ADULTE PAR UNE SORTIE À L'OPÉRA.

Le jeune Jean-Marc (dont le prénom n'est jamais explicité dans le roman) cherche par tous les moyens de cesser de rêver ses passions amoureuses – au travers des films et des drames d'opéras qu'il écoute sans cesse – et de passer à l'acte. Tout à fait conscient de son homosexualité, ses pulsions sont sublimées par sa riche imagination cultivée par les arts qu'il fréquente assidûment : des séances érotiques fantasmées avec ses idoles Marlon Brando et Burt Lancaster, des auditions de ses opéras préférés, qui regorgent de tragédies 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'effraye, n'ayant jamais montré ses inclinations sexuelles en public. Pourtant, la puissance de son désir est supérieure à ses craintes :

« *J'avais dix-huit ans, j'étais vierge et j'en avais assez de sublimer en rêvant dans mon lit à des êtres inaccessibles (...) Je n'avais pas encore connu l'amour dans ses atouts classiques –le lit qui craque, les longs ahanelements, les draps froissés, l'odeur des corps avant, pendant, après, la cigarette postcoïtus, le prochain rendez-vous sollicité en tremblant de peur de se faire refuser – et je me disais qu'il était grand temps que je me décide à sauter le pas.* »⁴⁶⁵

C'est lui, jeune homme désirant, qui devient le précurseur de ses aventures, car, ayant comme moteur cette volonté d'accomplissement homoérotique, il planifie consciencieusement, d'abord, et entreprend courageusement, après, le périple qui le mènera à la réalisation de ce désir. La musique en sera le prétexte et le moteur, puisque le jeune Jean-Marc, pour la première fois de sa vie, s'apprête à aller à l'opéra, comme moyen de sortir du cocon familial un samedi soir. Comble du hasard, il s'agit de *Roméo et Juliette* de Gounod.

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. » PUJANTE GONZÁLEZ, Domingo, « *Théâtre, revendication et identité(s) au Québec: La Duchesse de Langeais et Hosanna, de Michel Tremblay* » in *Anales de Filología Francesa*, n° 21, Universidad de Murcia, 2013, p. 299, 300.

⁴⁶⁵ *La Nuit des princes charmants*, p. 25.

Lors de son odyssée nocturne, il aura l'occasion non seulement de découvrir les bars hippies et la faune nocturne de Montréal dont les travestis lui provoquent la plus grande surprise mais, qui plus est, de réaliser ses vœux avec un partenaire anglophone.

La musique, d'emblée prétexte pour la sortie, joue un rôle de marqueur et sert d'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. De ce fait, 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, classant le jeune aventurier, comme *bohémien* dans le sens de ses goûts musicaux et romantiques.

Notre héros restera toujours anonyme dans le roman, se situant dans une position intermédiaire 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, 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 déception. Or ce n'est pas une déception de l'acte amoureux, mais un désappointement de l'entourage social et des circonstances qui l'ont précédé. La fin du roman, représente l'écho de la citation, tout en constituant un essai de réinscription du récit dans une optique opposée aux contes de fées, dans ce qui est une déclaration de principe de la part du narrateur :

« 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 (...) »⁴⁶⁶

⁴⁶⁶ *Op.cit.* p. 233.

Ces quatre personnages ont dû subir les conséquences de leurs actes, pardonnés seulement après leur retour à l'ordre établi. Or le narrateur fait suivre leur histoire d'un discours rebelle, insoumis, qui prend les modèles des contes cités en opposant l'affirmation de sa liberté :

« 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. »⁴⁶⁷

Cette affirmation résume la transformation qui s'est opérée en lui après son expédition nocturne, véritable rite de passage de l'enfance à l'âge adulte. De ce fait, le roman prend son ancrage dans le genre des romans d'initiation, par une stratégie de rejet et de transgression des procédés traditionnels que la littérature a véhiculés.

2. SORTIR OU NE PAS SORTIR ?

2.1. De la réitération dans le non-dit

La difficulté du *coming out* est un sujet présent dans plusieurs des ouvrages consacrés à Jean-Marc. Dans *La Nuit des princes charmants*, rentrant chez ses parents, tout en étant fier de s'être rendu jusqu'au bout de sa première nuit d'amour, il prend conscience du fait d'être un transgresseur. Devant sa mère, il ressent le risque de la répudiation, car il est maintenant détenteur d'un secret qui peut faire sauter les ressorts de la « normalité », dont sa génitrice est la gardienne. De ce fait, la tendresse qu'il exprime se mélange d'une profonde crainte d'être banni. L'épisode du tête-à-tête final entre mère et fils reste sous le signe du non dit ; la « confession » d'homosexualité 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 lui :

⁴⁶⁷ *Op.cit.*

« *Les choses dangereuses devraient-elles jamais être dites ? Ne devrait-on pas toujours, au contraire, les garder pour soi ?* »⁴⁶⁸

Les « choses dangereuses » impliquent son orientation sexuelle et son passage à l'acte, « choses » 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.* »⁴⁶⁹

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 timorée d'un narrateur qui s'érige, malgré lui-même, en artiste de la fugue, dont le titre de cet épilogue, - éponyme de l'œuvre de Johann Sebastian Bach *L'art de la fugue* - est tributaire. Car il souhaite 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 !* »⁴⁷⁰ Face à l'impossibilité de savoir si sa mère, à son tour, sait ou ne sait pas, le narrateur évoque l'absence de communication provoquée par ce manque de sincérité : « *Mais son masque à elle était tellement impénétrable que moi non plus je ne savais pas à quoi m'en tenir. Si elle devinait tout et qu'elle réussissait à le cacher, par pudeur ou par honte, je ne le saurai jamais et cette double mascarade, ce mensonge mutuel, ces questions volontairement détournées et ces réponses de pure invention n'auraient servi à rien !* »⁴⁷¹ Un dialogue parallèle s'établit dans son intérieur, le dialogue qu'il aurait voulu avoir : « *(Sens, moman, j'sens le cul ! Enfin, j'sens le cul, réjouis-toi avec moi !)* »⁴⁷²

Il exprime, enfin toute la peur qui le fait se bloquer devant elle, dans sa fonction d'objet redouté et redoutable :

« *...j'avais peur que cette faille dans mon caractère –ou du moins ce qu'elle prendrait pour une faille alors que c'en était le trait principal, j'en étais maintenant convaincu -, ce coup que je pouvais porter à l'amour qu'elle avait pour moi, cet aveu que je n'étais plus un enfant, que j'étais un homme, mais un homme différent des autres, la tue. Ou me tue. Ou nous anéantisse tous les deux*

⁴⁶⁸ *Op.cit.* p. 233.

⁴⁶⁹ *Ibid.* Les trois mots apparaissent en italique dans le texte.

⁴⁷⁰ *Id.* p. 235.

⁴⁷¹ *Ibid.*

⁴⁷² *Ibid.*

*dans l'enfer de l'incompréhension, de l'injustice et de l'irréparable malentendu. »*⁴⁷³

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. »⁴⁷⁴

Partie qui se termine en position d'égalité pour les deux adversaires, frustrés dans leur incommunication, qui finit, inévitablement, dans une réconciliation. C'est la mère qui fait le pas envers son fils, à la porte de la salle de bain : la scène est dépeinte sous fond 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' voulais 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 »*⁴⁷⁵

L'absolution a bien lieu, mais 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 strictement autobiographiques.

Notamment, dans *Le Cœur éclaté*, à quarante-huit ans, et venant d'être quitté par Mathieu après presque dix ans de relation, Jean-Marc se pose des questions rhétoriques au sujet de la réaction de sa mère décédée depuis longtemps :

⁴⁷³ *Op.cit.* p. 240.

⁴⁷⁴ *Ibid.*

⁴⁷⁵ *Ibid.*

« Pourquoi est-ce que je pensais à elle dans un moment pareil ? Aurait-elle eu de la peine que je perde Mathieu, comme Rose en avait que son fils me quitte ? Aurait-elle seulement connu l'existence de Mathieu, de Sébastien, de Rose ? Oui, peut-être. N'avait-elle pas toujours connu le secret de mon oncle Édouard, le frère de mon père, alors que le reste de la famille s'était toujours arrangé pour fermer les yeux ?

Mais le mien, mon secret, pendant toutes ces années de mon adolescence où j'avais été incapable d'en parler, l'avait-elle deviné ? Je ne lui avais jamais parlé de ces choses-là, la (en italique dans le texte) conversation n'avait jamais eu lieu, les mots n'avaient jamais été prononcés, nous ne nous étions même jamais rendus au bord des confidences, personne, d'elle ou de moi, n'avait essayé de provoquer quelque explication que ce soit... Mais j'étais convaincu que j'aurais fini par lui présenter Mathieu, Sébastien, Rose même, qu'elle les aurait aimés par la seule raison qu'ils avaient été si importants pour moi. Si elle avait encore vécu, est-ce que j'aurais pu prendre le téléphone, là, tout de suite, l'appeler, lui dire je meurs de douleur maman, je voudrais pleurer mais rien ne sort, rien ne sort, viens m'aider ? »⁴⁷⁶

2.2. La sortie tardive

Toujours à la première personne, Jean-Marc se pose la question du mariage hétérosexuel de la part de beaucoup d'hommes qui se découvrent homosexuels plus tard, comme son nouvel amour, Mathieu, divorcé et père d'un fils :

« Je n'osais pas dire à Mathieu qu'il était impossible que tout ça lui soit tombé sur la tête, comme ça, sans crier gare, qu'il avait dû déjà y penser, avoir des désirs secrets depuis son enfance qu'il refusait encore de s'avouer. Moi qui ai si peu eu de problème à accepter mon état, j'ai de la difficulté à comprendre le cheminement de ceux, si nombreux, pour qui le choix sexuel a été un calvaire, parfois long et pénible. Et si souvent catastrophique.

J'ai rencontré des tas de gars mariés –les bosquets du mont Royal en débordent de mai à novembre-, mais aucun, je crois, avec l'honnêteté de Mathieu. La duplicité de certains soi-disant bisexuels me pue au nez ; elle sent trop souvent la misogynie des hommes complices entre eux, le peur de la vérité telle quelle, l'amertume du non-assumé. Alors la franchise de Mathieu qui n'avait pas hésité à tout bouleverser dans sa vie à l'apparition des premiers symptômes de sa nouvelle sexualité forçait mon admiration. Quel courage ç'avait dû prendre pour tout avouer, assumer toutes les conséquences... Et quel choc pour sa femme ! »⁴⁷⁷

⁴⁷⁶ Le Cœur éclaté, p. 18, 19.

⁴⁷⁷ Le Cœur découvert, p.79.

2.3. Il y a des sorties et des sorties : de fils en mère et de mère en fils

L'aveu de son homosexualité à sa mère Rose, veuve depuis quinze ans, place Mathieu dans la situation du surpris, lui-même, par l'aveu qu'elle lui fait à son tour d'être la maîtresse d'un homme marié. Le tout commence *in medias res*, après que Mathieu a raconté son histoire : « *Il venait de faire beaucoup de peine à sa mère, il le savait, et c'est lui qui avait envie d'être consolé ! (...)* » « *Tu vas quand même pas me dire que tu t'en doutais pas un peu, maman...* » Silence. *Elle faisait celle qui n'arrive pas à parler parce que son émotion est trop grande.* « *Maman...tu le savais...pis depuis longtemps* » (...) « *Qu'est qu'y va dire, lui quand y va être assez grand pour comprendre ?* » -Ben oui, tu me crois... Tu le savais depuis longtemps ! (...) « *okay, j'm'en doutais (...)* Mais j'voulais pas le voir, es-tu capable de comprendre ça ? Ça faisait assez peur à ton père, quand t'étais petit, parce qu'y te trouvait pas assez « mâle » que ça me tentait pas de m'avouer qu'il a avait raison ! (...) »⁴⁷⁸ Du non-dit de Jean-Marc à Nana, en 1960, à ce double aveu d'une vie sexuelle inattendue, en 1986, il y a un énorme saut qualitatif dans l'évolution des mœurs de la société.

Après avoir écouté le récit de son amour pour Jean-Marc, sa mère lui annonce sa liaison avec un homme marié. Ce détournement inattendu et la réaction du fils, hormis le comique de la situation, reflètent les préjugés du fils envers la vie sexuelle de sa génitrice : « *Pis en plus y est marié ! Maman, là, vraiment, j'te reconnais plus !* » *C'était la première fois qu'il entendait ouvertement parler de la vie sexuelle de sa mère et ne pouvait pas s'empêcher de laisser transparaître son étonnement (...)* enfant gâté qui n'acceptait pas qu'on approche de sa mère (...) Mathieu était choqué et blessé en même temps. Choqué de son propre égoïsme, de ne pas s'être rendu compte plus tôt, parce qu'il avait toujours considéré la chose impensable, que sa mère pouvait avoir une vie sexuelle active, et blessé de son manque de confiance à elle qui ne lui avait jamais rien dit. »⁴⁷⁹ La question sur les raisons de l'occultation des deux réalités amoureuses a valeur d'égalisation des deux choix amoureux, sous la même couche de réticence :

« *Pourquoi tu me l'as pas dit ? (...)*
-Pis toi, pourquoi tu me l'a pas dit avant ? Hein ? C'est la même chose,
Mathieu ! Ça s'appelle de la pudeur mal placée !
(...)

⁴⁷⁸ *Op.cit.* p. 286, 287.

⁴⁷⁹ *Id.* p. 291, 292.

–Il y a des bonheurs qui sont plus difficiles à prendre que d'autres...
–Ou à avouer...
–Ou à avouer. »⁴⁸⁰

2.4. Une sortie professionnelle : est-ce une bonne idée ?

Dans la pièce *Les Anciennes Odeurs*, Luc, l'ancien amant de Jean-Marc n'a pas encore fait sa sortie du placard dans son milieu professionnel. Acteur dans une série qui l'a rendu célèbre, il en souffre car il joue un personnage ridicule et on lui attribue toujours des liaisons avec des actrices. On peut le rapprocher de François Villeneuve – devenu également célèbre avec une création humoristique, la chanson *Le Petit Comique*, qu'il finira par détester – car il éprouve le même malaise et la même sensation de fausseté dans son métier que le chansonnier :

« Chus tanné de patiner, de tergiverser pis de répondre par des demi-mensonges quand on m'interviewe ! Chus tanné de parler à des journalistes qui savent très bien que chus gai mais qui insistent quand même pour que j'leur parle de mes blondes ! Chus surtout tanné que le monde pense que chus vraiment en amour avec la fille qui joue ma blonde dans le programme ! Pis elle aussi ! Des fois j'ai envie de donner une interview oùsque j'dirais dune fois pour toutes que chus homosexuel, ça réglerait le problème ! (...) C'est toute une série de mensonges que chus obligé de faire que j'prends pas ! »⁴⁸¹

La différence avec François vient de la nature particulière de l'art qu'il pratique. Dans le cas de Luc, il y a un risque très grand d'identification de l'interprète avec le personnage, ce qui le positionne dans un double mensonge : « J'veux qu'on me trouve bon, j'veux qu'on me trouve beau, chus un acteur pis un acteur c'est exhibitionniste, mais justement, j'veux qu'on me prenne pour un acteur ! Pour quelqu'un d'autre qu'un personnage »⁴⁸² Il est prêt à en payer le prix : « J'aime mieux que quelqu'un me crie des bêtises quand j'le rencontre sur la rue parce qu'i me trouve malade pis anormal, plutôt qu'i se mette à me dire que chus donc drôle pis donc sympathique parce qu'i me prend pour quelqu'un qui n'existe pas ! (Petit sourire) Pis, si ça me coûte ma « carrière », je r'viendrai corriger des copies avec toi. (...) »⁴⁸³

Pourtant, Jean-Marc lui fait la remarque que ce n'est pas dans l'homosexualité que réside son problème sinon dans son métier, la fausseté exprimée étant inhérente à la

⁴⁸⁰ *Op.cit.* p. 292, 293.

⁴⁸¹ *Les Anciennes Odeurs*, p. 334.

⁴⁸² *Ibid.*

⁴⁸³ *Id.* p. 334, 335.

profession de comédien : « *Si t'étais hétérosexuel, Luc, t'aurais le même maudit problème d'identification avec ton personnage mais comment tu ferais pour t'en sortir ?* »⁴⁸⁴ Et il le met en garde contre une sortie du placard tout du moins hasardeuse encore à leur présent, en 1981 : « *Si tu declares devant tout le monde que t'es gai, au risque de perdre des jobs, des amis, des alliés, i me semble qu'i faudrait que ce soit par solidarité, pas juste pour exorciser un personnage qui est en train de t'envahir.* »⁴⁸⁵

La disparité entre l'avertissement de Jean-Marc et celui, seize ans plus tôt, d'Édouard à François Villeneuve, se fonde non pas tant sur les conséquences négatives d'une telle décision que sur la demande de solidarité, d'esprit communautaire, - justement ce que le chansonnier a renié à son époque- comme motivation première de la sortie du placard d'une célébrité.

Encore le risque de l'héroïcité, - comme dans le cas du musicien, plus tard⁴⁸⁶ - est évoqué par Jean-Marc dans sa mise en garde : « *Quand tu dis que tu veux pas faire de toi un héros, j'te crois, mais tu risques d'en devenir un pareil pis ça te ressemble tellement pas ! J'te connais, dans trois mois tu vas avoir envie d'envoyer chier tout le monde avec ça !* »⁴⁸⁷

2.5. Le problème de la transparence

Dans la même pièce, Jean-Marc, professeur dans un CEGEP⁴⁸⁸, a pris la décision de faire justement l'opposé et de parler de son homosexualité dès le premier jour de cours, pour s'épargner des problèmes. Et c'est justement le contraire qu'il s'est attiré, comme il le raconte à son ancien amant : « *J'ai décidé il y a longtemps de toujours dire tout de suite au début de l'année que chus homosexuel, comme ça y a pas de confusion possible pis personne peut venir me faire des farces plates si i se mettent à en douter... Les premières années ça commençait par étonner mais on n'en parlait pas trop pis y*

⁴⁸⁴ *Op.cit.*

⁴⁸⁵ *Ibid.*

⁴⁸⁶ Le roman *Quarante-quatre minutes, quarante-quatre secondes* a été écrit en 1996, quinze ans après cette pièce de théâtre.

⁴⁸⁷ *Les Anciennes Odeurs*, p. 336.

⁴⁸⁸ Collège d'enseignement général et professionnel ; équivalent québécois de ce qu'en France serait un mélange entre les Classes préparatoires - puisqu'il y a des programmes de préparation pré-universitaire- et des lycées professionnels, puisque des formations techniques de trois ans permettent de déboucher directement sur le marché du travail. (source: *Wikipédia*)

avait toujours quequ'p'tits gênés qui finissaient par venir me conter leurs problèmes au bout d'un mois ou deux... Mais là. Ça a fini par se savoir pis tout le monde l'attend d'avance, ça fait que quand j'viens pour le dire pendant le premier cours i'se trouve toujours un fin fin pour me dire : « On le sait que vous êtes une tapette, ou quequ'finesse du genre... (...) »⁴⁸⁹

Non seulement est-il devenu le sujet des railleries de ses élèves mais ceux-ci ont fini par le prendre parfois comme terrain d'expérimentation de leurs propres doutes et désirs : « Pis en plus... j'sais pas si c'est la mode, ou si on commence juste à être moins pognés à ce sujet-là, mais, dès les premiers cours, il y a une gang de superbes jeunes hommes pis de ravissantes jeunes filles qui se garrochent sur moi pis qui me bombardent de questions et de bien autres choses encore ! Y a ceux que ça intéresse pas mais qui veulent savoir comment ça se fait que ça existe ; y a ceux que ça intéresserait peut-être, mais juste pour essayer ; pis y a ceux qui veulent ! J'ai décidé y a longtemps que j'aurais jamais d'aventure avec un étudiant parce que ça serait trop compliqué ; mais j'te dis que j'ai de la misère ! (...) I'découvrent la séduction pis c'est sur moi qu'i'l'essayent »⁴⁹⁰

Sa mission d'enseigner le français se voit alors doublée du travail d'éducateur sexuel : « En plus de jouer au professeur qui essaye de les intéresser à une matière qui leur pue au nez, i'faut que je joue au popa compréhensif qui trouve une solution à tout. Même leurs peines de cœur ! I'viennent me conter leurs histoires d'amour en me faisant des yeux de velours ; y en a même un qui m'a emmené sa blonde pour que j'y explique son problème parce qu'i'était pas capable d'y en parler tout seul pis i'a fini par m'avouer qu'i'm'aimait secrètement depuis le début de l'année. Pis j'sais même pas si i'riaait de moi ou non ! J'me demande même si i'était pas arrangé avec sa blonde. Tu finis paranoïaque, c'est pas mêlant ! (...) Ça doit être drôle à écouter, comme ça, mais vis-le, mon p'tit gars, pis tu m'en diras des nouvelles ! J'tourne le dos pour écrire quequ'chose au tableau, j'me fais siffler ! J'demande calmement qui c'est qui a fait ça, tous les gars lèvent la main ! »⁴⁹¹

Dans *Le Cœur découvert*, la même problématique est soulevée, cette fois mettant l'accent sur le mépris des élèves comme source de souffrances : « Je me vois plutôt

⁴⁸⁹ *Les Anciennes Odeurs* in *Théâtre I*, p. 324.

⁴⁹⁰ *Id.* p. 324, 325.

⁴⁹¹ *Ibid.*

comme un professeur de français non traditionnel apprécié de ses étudiants (...) Ils savent tous que je suis homosexuel, s'en fichent la plupart du temps, s'essayent parfois lorsqu'ils le sont eux aussi- ils découvrent la séduction et l'expérimentent sur le professeur sympathique et ouvert, c'est tout naturel- en rien rarement, mais ça arrive et j'en souffre. »⁴⁹²

2.6. Jean-Marc comme soutien des coming out

Mis à part les romans mentionnés, Jean-Marc a un rôle tout à fait secondaire mais assez important pour aider son ami, Simon Jodoin, hétérosexuel et père de famille, lors de la sortie du placard de son fils, dans *L'homme qui entendait siffler une bouilloire*. Si les orientations sexuelles divergentes de l'un et de l'autre les éloignent, l'amitié entre Simon et Jean-Marc, amis depuis leur enfance sur le Plateau et tous les deux voués à la carrière artistique (Simon est réalisateur de cinéma) ne se détruit pas pour autant : « *La vie les avait séparées – le monde gay de Montréal n'avait jamais piqué la curiosité du réalisateur et s'il s'était quelque peu éloigné de Jean-Marc après la grande scène des aveux (ils avaient dix-huit ans), le dégoût n'entraînait pas du tout en ligne de compte, c'était uniquement par manque d'intérêt de sa part (...)* »⁴⁹³

Alors, quand Vincent, son fils aîné, qui est présenté d'abord à ses vingt-trois ans, comme : « *acteur au chômage – il refusait absolument de travailler dans les films de son père -, gay, fier de l'être, adorable, sensible, si parfait qu'il avait souvent envie de le frapper, juste pour voir sa réaction* »⁴⁹⁴ raconte son homosexualité à son père, la réaction de ce dernier est de faire appel à son ami, pour que celui-ci puisse faire figure de tuteur, tâche à laquelle il ne peut répondre lui-même : « *...l'homosexualité de Vincent, sans le choquer, l'avait quand même pris de court. Ne sachant quoi lui dire après la scène des aveux qui lui avait rappelé celle qu'il avait déjà vécue avec Jean-Marc trente ans plus tôt – à part qu'il acceptait, qu'il n'y avait rien contre -, il l'avait envoyé voir son vieil ami qui s'était fait un plaisir de jouer par procuration le rôle du père et celui de guide. Il avait même eu peur, quel imbécile il faisait, des fois qu'une idylle se développe entre Jean-Marc et son fils !* »⁴⁹⁵ Ses propres préjugés teintent la normalité dans laquelle il essaie de vivre la situation.

⁴⁹² *Le Cœur découvert*, p. 161.

⁴⁹³ *L'homme qui entendait siffler une bouilloire*, p. 28.

⁴⁹⁴ *Id.* p. 139.

⁴⁹⁵ *Id.* p. 140.

3. QUAND LA FAMILLE N'A PAS TELLEMENT ÉVOLUÉ

Ce sont encore les préjugés des parents qui sont mis en question dans la pièce de théâtre *Fragments de mensonges inutiles*, quand, à cinquante ans d'écart, Jean-Marc et Luc, adolescents et amoureux, souffrent de la même réponse inadaptée de leur entourage immédiat. Tour à tour, l'accusation de l'aumônier et la fausse compréhension du psy aidant, ils se retrouvent face à la souffrance des parents qui se sentent impuissants tout en ne comprenant pas ce qui leur arrive.

Dans le cas de Jean-Marc, il résume, en 1957, sa position face à l'école et surtout à sa famille, dans un monologue -« solo » (les prises de parole de la pièce sont présentées comme des airs d'opéra) où il s'affirme en tant qu'homosexuel : « *Moman va-tu venir faire une syncope dans ma chambre en se demandant c'qu'elle a ben pu faire, dans le monde pour mériter ça ? Pis popa va-tu sortir de son nuage, pour une fois, pour venir pleurer de honte parce que son fils est un dégénéré ? Après son propre frère de qui y parle jamais parce que y a jamais compris quelle sorte de bibitte c'était ?* »⁴⁹⁶

L'allusion à l'oncle Édouard sert de tremplin à ses propres angoisses. « Rien n'est clair, nulle part, pis je sais pas où me garrocher ! » Avant de s'autoaffirmer : « *Ou ben chus-tu tu-seul devant mon miroir, à me dire que c'est ça, que c'est pas autre chose, que ça pourra jamais être autre chose parce que ça a toujours été comme ça, du plus loin que je me souviens ? Ça me dérange pas moi, d'être comme ça, j'peux pas m'imaginer autrement, pourquoi les autres seraient pas capables de l'accepter eux autres aussi... (...)* À cause du bon Dieu ? De la religion ? De la société ? (...) »⁴⁹⁷ Et c'est encore l'oncle Édouard qui est évoqué, comme possible recours, pour s'orienter. Pourtant, la possibilité de trouver une quelconque solution auprès de lui est vite rejetée : « *J'pourrais aller voir mon oncle Édouard, mais y virerait probablement tout ça en farces plates, en disant que c'est pas grave, pis ça changerait rien, parce que pour les autres ça l'est, grave, c'est justement ça que je voudrais qui change ! Pis aussi parce que je veux pas connaître la vie de mon oncle Édouard, je veux pas être obligé de jouer au bouffon pour me faire accepter ! Devenir le comique du quartier pour éviter de me*

⁴⁹⁶ *Fragments de mensonges inutiles*, p. 77.

⁴⁹⁷ *Ibid.*

*faire tapocher par les gros bras ? »*⁴⁹⁸ Le jeune amoureux réitère son besoin d'aide, tout en affirmant son amour et ses craintes envers Manu : « *J'ai besoin de conseils ! C'est vrai que j'ai besoin de conseils parce que je sais pas comment vivre avec tout ça, mais je refuse une condamnation ! J'aime trop Manu pour trouver ça laid, pis condamnable pis sale ! Mais peut-être qu'y va se laisser influencer de son côté...refuser de me voir...changer de camp... Non...non...pas ça en plus... »*⁴⁹⁹

3.1. Jean-Marc, entre le bouffon (Édouard) et le hargneux (François)

Cependant, malgré toutes ses angoisses et ses peurs, le jeune homme est tout à fait conscient des deux choix qui se présentent à lui en réaction au rejet social et familial : « *J'ai deux choix : le bouffon ou ben le hargneux ! Ben, si je deviens hargneux, j'vas les faire payer autant qu'y m'auront fait payer d'être différent d'eux autres ! Guettez-vous ben quand j'vas me décider, ça sera pas beau à voir ! (Pause) »*⁵⁰⁰ Et puis il recule et une troisième sortie, celle de l'auto-effacement dans la discrétion apparaît comme une possibilité, bien que repoussée avec véhémence : « *Mais je serai jamais capable de faire payer quoi que ce soit à mes parents. Eux autres aussi je les aime trop ! Chus-tu juste une chiffé molle ? J'vas-tu toujours peser le pour et le contre de toute, tout le temps, pour pas souffrir pis pour pas faire souffrir les autres ? Jouer le parfait, le fin, celui qui a pas d'idées personnelles, celui qui rentre dans le rang, qui reste différent tout en se faisant oublier ? Non ! J'veux pas ! J'veux pas ! J'veux ma vie à moi ! J'y ai droit ! J'y ai droit ! »*⁵⁰¹ Nous savons à présent que c'est encore une quatrième voie celle qui sera finalement empruntée par le jeune homme : le salut par l'écriture.

3.2. Le retournement des angoisses : des parents trop présents

La problématique de Manu, si elle a la même source que celle de son amoureux Jean-Marc, est toute autre. C'est l'année 2007 et les choses ont apparemment beaucoup évolué concernant l'homosexualité. En outre, le jeune adolescent appartient à une famille aisée et libérale. Pourtant, la peur de ne pas être des parents à la hauteur des

⁴⁹⁸ *Op.cit.* p. 78.

⁴⁹⁹ *Id.* p. 78, 79.

⁵⁰⁰ *Ibid.*

⁵⁰¹ *Ibid.*

courants pédagogiques à la mode, induit Louis et Diane à en faire trop et du coup à écraser leur enfant. C'est Manu lui-même qui en arrive à la conclusion : « *Pourquoi y sont pas capables d'accepter ça ? Que j'aie pas besoin d'eux autres ? De leur maudite compréhension ? De leur maudite sollicitude ? Pourquoi y veulent toujours se mêler de mes affaires ? Y ont trop l'air de vouloir tout comprendre, tout accepter... Y me semble que ça se peut pas qu'y soient ouverts comme ça ! Ça doit cacher quequ'chose...* »⁵⁰²

En effet, la mère se sent coupable, justement de ne pas avoir été suffisamment tendre avec son enfant, de s'être bloqué émotionnellement lors de sa sortie du placard : « *Mon enfant était là, y venait de m'avouer le grand secret de sa vie, y pleurait, y avait besoin de moi et j'étais incapable de faire un seul geste vers lui !* »⁵⁰³ Alors elle met en question ses propres préjugés : « *On a pourtant plein d'amis gays, Luis et moi, des gens qu'on adore, des femmes comme des hommes, et y a jamais eu de problème entre nous... Au fond, là, au fond, c'est-tu parce que je l'accepte chez les autres mais que je voulais pas que ça arrive à mon enfant ?* »⁵⁰⁴ Et c'est le moment d'épouvante, l'insight – n'oublions pas qu'elle parle au psy – révélateur : « *Je voulais pas que ça arrive à mon enfant ? Ceux des autres c'est pas grave, c'est même sympathique, mais pas le mien ? C'est monstrueux ! Ce que j'ai fait c'est monstrueux !* »⁵⁰⁵ Tremblay lui-même parle de cette pièce comme un essai de montrer la problématique, non pas de l'homosexualité à l'adolescence mais des réactions erronées des parents, confrontés à leurs propres angoisses plus ou moins conscientes.

3.3. L'aversion de la fratrie

Les années passées, Jean-Marc souffre les attaques de son frère qui ne supporte pas son orientation, le classant carrément dans la pathologie : « (...) *puis Philip, incontrôlable, à partir du lendemain de Noël, qui me traite de maudite tapette, d'abord en riant, puis de plus en plus sérieusement, en prenant même ses deux fils à partie, genre dites-y donc que c'est un hostie de malade, qu'y a rien comme une femme, que j'te voye pas approcher un de mes enfants, etc. Il n'a jamais accepté mon homosexualité et tous nos problèmes partent toujours de là. On pourrait peut-être finir par trouver un terrain d'entente sur l'amour, la vie, la mort, l'injustice, ne serait-ce*

⁵⁰² *Op.cit.* p. 91.

⁵⁰³ *Id.* p. 45.

⁵⁰⁴ *Id.* p. 45.

⁵⁰⁵ *Id.* p. 46.

même que le statu quo, mais jamais sur ce sujet-là. Phil me prenait pour un malade et c'était irrémédiable. »⁵⁰⁶

Dans *Hôtel Bristol New York, N.Y.*, c'est avec son frère aîné Richard que Jean-Marc – expéditeur de cette longue lettre à son ami psychanalyste – a un gros problème d'inévitable ressemblance et profond rejet réciproque, du fait entre autres de son homosexualité à lui et de l'homophobie de l'autre : « *Il condamne ma façon de vivre, je le sais, il me l'a déjà dit, il tient les homosexuels en aversion (eh oui ! Son intolérance va jusque-là), alors comment réagit-il à ce jeu de miroirs dont nous sommes tous deux victimes depuis toujours ?* »⁵⁰⁷

3.3.1. L'opposition dans la lecture

Même dans les choix littéraires, Richard montre des préjugés qui l'opposent catégoriquement à son frère, comme à l'occasion de sa lecture du *Portrait de Dorian Gray* :

« (« *C'est un livre de tapette ! Que je te voie pus jamais avec un livre de tapette, m'entendes-tu ?* ») et il m'a pas parlé de tout un mois. Ce fut même là, je crois, notre dernier échange littéraire.

MOI. *Qu'est-ce que ça peut faire, si c'est bon ?*

LUI. *C'est du poison ! Ça va t'empoisonner !*

MOI. *Ben, j'aime mieux ça que ton L'Homme, cet inconnu du docteur Alexis Carrel ! C'est moins plate !*

(...)

LUI. *Non, tu lis pour...pour t'empoisonner l'esprit !*

Tu l'as déjà dit. Tu te répètes. Développe, un peu, si t'es capable !

Il en était effectivement incapable et il a tourné le dos. À moi, bien sûr, mais surtout à toute discussion.

Pour se replonger dans L'Homme, cet inconnu ! Voulait-il vraiment me donner l'exemple ? Ne s'est-il pas plutôt enfermé dans son étroitesse d'esprit, sans complexe, sans se cacher, par conviction ?

*Cet après-midi-là nous avons lu en parallèle L'homme cet inconnu et Le Portrait de Dorian Gray, deux poisons bien différents. »*⁵⁰⁸

⁵⁰⁶ *Le Cœur découvert*, p. 307.

⁵⁰⁷ *Hôtel Bristol New York, N.Y.*, p. 80.

⁵⁰⁸ *Id.* p. 43.

4. REGARDS CRITIQUES

4.1. L'amour-haine des hommes (y inclus les gays)

Jean-Marc n'arrête pas de décrire et de décrier le milieu gay, tout en le fréquentant. Quand il raconte ses premières sorties avec son nouvel amour, Mathieu, au festival des films du monde : « *Quelques straights nous jetaient parfois, surtout les hommes, un regard presque méprisant, en tout cas supérieur, mais la présence des homosexuels dans tout ce qui est culturel est devenue tellement évidente qu'il nous arrivait, Dieu merci, de passer tout à fait inaperçus. Il faut dire, que nous nous faisons le plus discrets possible, Mathieu et moi, au contraire de certains membres de notre confrérie qui faisaient tout ce qu'ils pouvaient pour se faire remarquer, qui n'avaient que le mot « gay » à la bouche, qui ne parlaient que de ça, et à voix très haute, ronflants, redondants, gratuitement belliqueux et qui, en fin de compte et sans le savoir, j'espère, qu'ils nuisaient plus à notre cause qu'ils ne la défendaient.* »⁵⁰⁹

Il affirme par ailleurs, que « *Les ghettos me font peur, je préfère les mélanges même les plus hétéroclites aux cohues trop homogènes d'où toute diversité est bannie et qui sentent la spécialité à tout prix.* »⁵¹⁰. Toutefois, il n'hésitera pas à s'y plonger dans sa visite à Key West, s'opposant à ses apparentes intentions d'y trouver la paix dans l'isolement : « *Je connais très peu de gens qui étaient allés à Key West, seuls quelques amis de passage qui s'y étaient rendus principalement pour la gay life –ce qui était loin d'être mon intention- et qui en étaient revenus pâmés tant par la beauté de l'île elle-même que par sa célèbre vie nocturne.* »⁵¹¹

Le critique Gilles Dupuis, dans son article sur les romans homosexuels, définit Jean-Marc comme un « *homosexuel misandre* »⁵¹² « *car c'est paradoxalement le mâle qu'il tend à rejeter chez l'homme. Qui plus est cet « homosexuel pratiquant et plutôt téméraire* »⁵¹³ avoue des tendances homophobes :

« *J'ai toujours eu beaucoup de difficultés à fraterniser avec des hommes. Gays ou straights. Les gays ont souvent un sens de l'humour un peu trop ghetto*

⁵⁰⁹ *Le Cœur découvert*, p. 142.

⁵¹⁰ *Id.*, p. 14.

⁵¹¹ *Le Cœur éclaté*, p. 31.

⁵¹² DUPUIS, Gilles, « *Des récits homophones en stéréo* », in DAVID, Gilbert et LAVOIE, Pierre, *Le monde de Michel Tremblay Tome II, Romans et récits*, Saint-Laurent (Québec), Éd. Lansman, 2005, p. 82

⁵¹³ *Le Cœur découvert* p. 37 in *op.cit.*

*à mon goût, les straights en ont rarement ; les gays me donnent l'impression d'être en perpétuelle compétition les uns avec les autres au niveau du cul, les straights aussi mais d'une façon différente dont la misogynie latente m'exaspère. »*⁵¹⁴

Ainsi, les descriptions du milieu gay, abondantes, regorgent d'affirmations contradictoires entre l'assomption par le narrateur des normes du milieu homosexuel masculin et la critique pointue. L'incipit du roman *Le Cœur découvert* est péremptoire : « *J'ai toujours détesté les bars* »⁵¹⁵ Néanmoins, il se contredit toute de suite après quand le narrateur affirme à la page suivante « *Je les ai pourtant beaucoup fréquentés* ». Même quand il parle de ses goûts érotiques, la distance et l'explication critique des pratiques décrites comme répandues dans le milieu gay s'imposent: « *Je n'ai donc rien contre les gars qui sont beaucoup plus jeunes que moi sans pour autant tomber dans la pédophilie à tout crin, autre maladie irritante assez répandue dans mon milieu.* »⁵¹⁶

Dupuis parle de *dénégation* comme stratégie pour décrire le milieu gay tout en s'y introduisant de façon volontaire. Et il établit un parallélisme avec la *Québécoité*, car Jean-Marc (Tremblay) utilise la même stratégie de la dénégalion, tout en s'érigeant comme Québécois et critiquant vivement « *le racisme antiquébécois* »⁵¹⁷, comme à l'occasion de sa rencontre honteuse des touristes québécois à Key West, qui lui inspirera la susnommée nouvelle parodique *Los Tabarnacos*⁵¹⁸.

4.1.1. Le travestissement d'un milieu sérieux

Encore dans le même sens de reniement formel mais d'acceptation dans le vécu des modes de fonctionnement de la communauté gay, Jean-Marc semble éprouver du plaisir à se plier à ces modes tout en prenant une distance critique. Il en est ainsi dans son assertion ironique du sérieux de la drague dans la rue : « *La viande est là, offerte et évidente, écourtichée même l'hiver (...) rarement joyeuse, au contraire : draguer est devenu une occupation fort sérieuse à laquelle il faut s'adonner avec le sourcil froncé et le front plissé* »⁵¹⁹.

⁵¹⁴ *Le Cœur découvert*, p. 31 in *op.cit.*

⁵¹⁵ *Id.*, p. 11.

⁵¹⁶ *Id.*, p. 17.

⁵¹⁷ DUPUIS, Gilles, *op.cit.* p. 85.

⁵¹⁸ *Le Cœur éclaté*, p. 185.

⁵¹⁹ *Le Cœur découvert*, p. 12.

La mode vestimentaire est aussi la cible du narrateur, l'incluant dans le culte à l'apparence caractéristique de cette communauté : « *En ces jours où l'allure mâle est redevenue de mise, il suffit de prendre un air vaguement de mufle pour voir les têtes se tourner même quand, comme moi, on n'est pas très beau. Alors, j'en profite. Le professeur de français que je suis, cependant, s'amuse beaucoup de ce **travestissement** un peu ridicule : avec mon jean trop serré, ma chemise échancrée, mes sandales éculées, je n'ai absolument pas l'air de moi mais d'un figurant dans une rue où tout le monde joue un rôle qui n'est pas non plus le sien. C'est un jeu collectif pratiqué par une **collectivité qui a toujours été attirée par les miroirs déformants et les leurres de l'imagination.*** »⁵²⁰

4.2. L'amour-haine des artistes

La dénégation est tout aussi présente dans la critique par Jean-Marc du milieu artistique qu'il fréquente (et dont il fait inévitablement partie). Dans ce roman il est encore romancier en herbe donc son regard envers les artistes déjà consacrés, se veut marqué par la distance :

« *...artistes de toutes sortes, comédiens, écrivains, cinéastes s'y retrouvent, bruyants et souvent trop à leur aise, pour manger des moules ou du boudin en réglant le sort du monde. À leur goût. Rarement pour le bien de la collectivité et souvent plutôt à leur avantage. Ces restaurants à la mode se retrouvent partout, dans toutes les villes où la vie culturelle est le moins vivante, et attirent une deuxième clientèle, spectatrice de la première et souvent raillée par celle-ci. Et dont je suis. (...) Et je les trouve radoteurs. Ils se répètent de soir en soir, surtout lorsqu'ils ont bu. **Eux aussi sont en représentation, comme les homosexuels dans les bars, mais en représentation verbale, ce qui est beaucoup plus dangereux.** Et révélateur. On peu changer de vêtements tous les jours mais un discours, surtout lorsqu'il est teinté d'amertume ou d'envie, évolue plus lentement que la mode. J'ai même fini par deviner les clans, par sentir les rivalités ; j'en ai surpris en flagrant délit **d'hypocrisie ou de dualité**, j'ai été témoin de retrouvailles un peu trop bruyantes pour être sincères, j'ai vu des visages se détourner, d'autres s'étirer pour se faire voir. Mais j'ai surtout retenu les horreurs qui se disent après le départ de quelqu'un. Si jamais il m'arrive d'être invité à manger à une table d'artistes, je ne partirai certainement pas le premier.* »⁵²¹

⁵²⁰ *Op.cit.*

⁵²¹ *Id.* p. 73.

4.3. Encore le lourd fardeau de la tradition homophobe

L'amour entre Jean-Marc et Mathieu réveille les problèmes auxquels les couples gays doivent se confronter, encore de nos jours, concernant leur visibilité. :

« Une de mes grandes frustrations, quand je suis en amour, a toujours été de ne pas pouvoir me promener librement en tenant mon chum du moment par la main ou par le cou sans avoir l'air de défier tout le monde. Je l'ai fait quand j'étais plus jeune et, tout de suite, nous devenions le point de mire, les brebis galeuses ou les exhibitionnistes ridicules qui font tout pour se faire remarquer et qu'il faut pointer du doigt. Des gars l'osent, aujourd'hui dans le village gay, mais encore avec un manque de naturel qui me dérange, comme si l'atavisme de milliers d'années de clandestinité nous empêchait d'être spontanés. Nous avons atteint une certaine désinvolture, c'est vrai, mais pas encore le naturel et c'est dommage. »⁵²²

Pourtant, leur plus grand problème reste Gaston, le nouveau copain de Louise, l'ex-femme de Mathieu, qui incarne toute l'ignorance « macho » encore bien d'actualité malgré l'évolution sociale. Il arrivera même à douter qu'ils puissent s'occuper de l'enfant de quatre ans de Mathieu, Sébastien, lors de ses visites, quand il lance l'ombre d'un soupçon concernant la possibilité que du fait de leur homosexualité, ils soient pédérastes. Indignés, la solution qu'ils trouvent, même s'ils n'ont pas à la mettre en pratique, est tout à fait originale et inoffensive quoique cruelle « *Et si Paulot vient nous narguer jusqu'ici, parce ça a l'air qu'y en serait capable, c'est Louise qui me l'a dit, sais-tu ce que j'ai envie de faire ? De le « frencher »⁵²³ ! Ça va y faire beaucoup plus mal que de le battre ! »⁵²⁴*

Gaston, lui-même tombera dans le piège de sa propre rigidité identitaire –sans doute un mécanisme de défense face à ses doutes sexuels– quand, ému face à la demande de Louise d'avoir un enfant ensemble, il se met à pleurer. Il va alors essayer d'échapper aux moqueries de sa compagne, fatiguée de ses préjugés séculaires, au moyen d'une dénégation enfantine :

*« Tu pleures ? Mon Dieu, si les mâles de ta famille te voyaient... Où c'est que tu mets ça, dans ta notion primaire d'humanité, un macho qui pleure parce que sa femme accepte d'y faire un p'tit ?
- J'pleure pas ! »
(...)*

⁵²² *Op.cit.* p. 185.

⁵²³ faire un *french kiss*.

⁵²⁴ *Id.* p. 407, 408.

« T'es désespérant, Gaston, t'es désespérant ! »⁵²⁵

5. UN GRAND AMOUR ET DES AMOURS MULTIPLES

Après une description particulièrement détaillée du sexe désespéré se pratiquant dans les bosquets de Montréal traversés par le tout nouveau couple, les protagonistes du *Cœur découvert* passent outre, dans le sens physique et sentimental. Ainsi, leur première nuit, en opposition aux pratiques précédentes, est présentée sous le signe du cliché romantique où la tendresse se mêle à l'humour :

« Je n'ai pas offert à Mathieu de venir dormir à la maison, il ne m'en a pas demandé la permission non plus. Mais, à deux heures du matin, il s'est retrouvé dans mon lit.

Ce fut une nuit d'une très grande douceur. Je n'avais pas fait l'amour avec quelqu'un pour qui je ressentais quelque chose qui ressemblait à de l'affection depuis très longtemps ; j'avais perdu ce plaisir de donner aussi important que celui de recevoir, cette sensation de partage quand l'amour, en plus d'être bien exécuté, est fait avec émotion et générosité.

*Et ce qui est si important dans ma vie, nous avons beaucoup ri. De nos frayeurs, de nos pudeurs, de nos hésitations. Tout en les trouvant touchantes, évidemment. Nous nous sommes attendris sur le côté québécois, presque adolescent de nos relations que nous nous amusions à appeler nos fréquentations et nous nous sommes juré de continuer parce que l'amour adulte est la plupart du temps invivable et toujours douloureux. Nous n'en étions pas à un cliché près. »*⁵²⁶

Et c'est justement cette image idéale, trop exprimée, un peu à l'eau de rose, qui a été critiquée à Michel Tremblay, concernant les romans dont Jean-Marc est le protagoniste, notamment les deux *Cœurs*. Effectivement, la sensation que ces deux ouvrages laissent à leur lecture est d'être un peu trop parfaits et trop explicites. Selon Dupuis, il y a un échec à incarner l'homosexualité, seulement nommée dans ces ouvrages, car il y a trop d'éclairage ; il y manque les zones d'ombre intrinsèques à toute forme de désir.⁵²⁷ Cela ne nous étonne donc pas que *Le Cœur découvert* ait été transposé en une série de télévision.

⁵²⁵ *Op.cit.* p. 359.

⁵²⁶ *Le Cœur découvert*, p. 98.

⁵²⁷ DUPUIS. Gilles, *op.cit.* p. 81-100.

Un autre atout pour sa télédiffusion est la pluralité des rapports que l'on y présente. Ainsi, d'emblée, le pluriel est utilisé pour sous-titrer *Le Cœur découvert*, comme *roman d'amours*. Il s'agit en effet, plus que de la description d'un milieu, de l'histoire des amours multiples qui cohabitent où qui ont existé ou qui se forment autour de la liaison centrale entre Jean-Marc et Mathieu. En voici le schéma :

- Jean-Marc/Mathieu (couple actuel),
- Jean-Marc/Luc (ancien couple)
- Mathieu/Louise (ancien couple),
- Mathieu/sa mère Rose,
- Rose/Paul (amants),
- Rose/Louise (ex belle-mère et fille),
- Louise/Gaston (couple actuel),
- Louise/Sébastien (mère et fils de quatre ans),
- Sébastien/Mathieu (fils et père),
- Sébastien/ Jean-Marc (beau-père, beau-fils),
- Sébastien/Les mères (copines lesbiennes de Jean-Marc),
- Jean-Marc/Mélène (amis intimes),
- Mélène-Jeanne (couple)
- Lucie/Michèle (couple),
- Zouzou/Arielle (couple),
- « la famille » (Jean-Marc et ses copines lesbiennes) etc.

En effet, de multiples relations dont l'amour est, d'une façon ou d'une autre, l'axe principal, se juxtaposent, dans une volonté de « stéréophonie » quoique ratée car trop rassurante, suivant les termes de Dupuis. La volonté principale est de décharger l'amour d'une quelconque orientation sexuelle, lui rendant sa valeur universelle, se joignant ici aux valeurs soixantardes chantées par François Villeneuve.

5.1. Des rôles de (re)composition familiale

Jean-Marc, dans *Le Cœur découvert* se trouve face au dilemme d'accepter ou de rejeter Mathieu, son nouvel amour, puisqu'il est divorcé et père d'un enfant de quatre ans, Sébastien. Son acquiescement lui imposera un rôle de parent, qui quoique temporaire, entraînera chez ce « vieux garçon », comme il se définit lui-même, une véritable révolution vitale, puisque rien ne l'avait préparé à cette nouvelle fonction. La question de la parentalité prend, de ce fait, une grande place dans l'ouvrage, de même que celle des relations entre les membres des familles recomposées.

Le jour où il a invité sa belle-mère et a rencontré du même coup l'ancienne femme de Mathieu et le nouveau copain de celle-ci, il éprouve une sensation commune à beaucoup de personnages tremblayens face à des situations qui les dépassent⁵²⁸ : se sentir spectateur ; se voir agir, comme en cette occasion où sa tentative de normalisation se voit opposée à la peur devant une telle possibilité :

« Quant à moi, j'avais parfois l'impression d'être spectateur d'un événement qui me concernait peu alors qu'au contraire, je venais de traverser l'une des journées les plus décisives de ma vie. (...) D'un côté mon existence était en jeu, j'avais un choix important à faire, mais de l'autre j'avais un peu de difficulté à croire que tout ça m'arrivait vraiment à moi. Pour en prendre vraiment conscience, il fallait que je me concentre sur Mathieu, sur mon grand amour pour lui. Alors une certaine impression de réalité me revenait, l'émotion me serrait à la gorge et je me disais oui, à cause de lui, je peux, je dois accepter tout ça, l'enfant, la belle-mère, l'ancienne femme, le nouveau chum de l'ancienne femme...Mais le vieux garçon en moi se rebiffait encore et j'avais envie de ruer dans les brancards. »⁵²⁹

Jean-Marc réussit finalement à s'adapter aux circonstances imposées par ce nouvel amour et même à sentir heureux devant ses nouvelles responsabilités :

« Le casse-tête était enfin complété ou, du moins, je le croyais : les deux derniers morceaux, Mathieu et Sébastien, avaient enfin trouvé leur place. Sébastien était avec nous depuis trois jours. La garderie était fermée, j'étais en vacances, Mathieu rentrait tout de suite après le travail, nous vivions quelque chose qui ressemblait à une vie de famille et je commençais à y trouver un certain plaisir. Sébastien ne me faisait plus peur comme à ses premières visites ; je savais maintenant que je n'avais pas à le surveiller sans cesse, qu'il pouvait très bien s'occuper tout seul, surtout au milieu de ses nouveaux jouets qu'il avait entassés autour de son lit et dont il ne voulait plus se séparer (...) (eh oui, je commençais déjà à penser en parent inquiet) »⁵³⁰

⁵²⁸ Nous reprendrons ce sujet au chapitre intitulé *Toujours la fuite par l'art*, pages 240-241.

⁵²⁹ *Le Cœur découvert*, p. 345.

⁵³⁰ *Id.* p. 390.

Cette focalisation sur les doutes qu'éprouvait Mathieu face à ses choix d'acteur et de parent gay, le situe dans un monde radicalement différent à celui dans lequel il a été éduqué :

« *Il était pourtant rendu à cette croisée de chemins dont il avait tant rêvé. (La croisée de chemins lui rappelait les vieux livres de religion de son père qu'il avait tant feuilletés, enfant, et dans lesquels on voyait si souvent une famille, de dos, devant un calvaire planté au croisement de deux routes de campagne, et ça le faisait sourire... Mais cette fois la famille s'était un peu compliquée du fait que ses membres ne comprenaient que des hommes et les choix que représentaient les deux chemins n'avaient rien à voir avec le bien et le mal du monde révolu de son père.)* »⁵³¹



Photogramme du téléroman *Le Cœur découvert* avec les acteurs Gilles Renaud et Michel Poirier, réalisé par Gilbert Lepage et diffusé en treize épisodes par Radio-Canada, du 9 janvier au 3 avril 2003.⁵³²

5.2. Un peu de sociologie sur les parents gays et lesbiens au Québec des années 80

D'un point de vue de la représentativité sociologique, le cas de la nouvelle famille de Jean-Marc, Mathieu et Sébastien rejoint les problèmes des membres d'une communauté qui ne verront pas, en ce milieu des années 80, leurs droits à la parentalité assurés. Dans l'ouvrage *Queer inclusions, Continental Divisions*, David Raiside, professeur de sciences politiques à l'Université de Toronto, fait une étude comparative de la reconnaissance publique de la diversité sexuelle au Canada et aux États-Unis.

⁵³¹ *Op.cit.* p. 405.

⁵³² Photo de Radio-Canada

Concernant cette question, la vision qui découle de ses recherches n'est pas très favorable :

*« Des groupes de parents gays et lesbiennes ont émergé au Canada aux années soixante-dix, assurant l'accès au conseil politique et aux réseaux sociaux aux femmes et hommes qui avaient des enfants, fruit la plupart des liaisons ou des mariages hétérosexuels précédents. Les groupes de mères lesbiennes étaient plus politisés, aidant à renforcer les défenses contre des demandes de garde hostiles. Les groupes de pères gays étaient plus centrés sur le support et l'amitié, puisque aucune de leurs actions de justice sur les demandes de garde n'avait des chances d'aboutir à bon terme. »*⁵³³

Selon cette source, les avancées de ces premières années de lutte pour une parentalité reconnue ont eu une lente débouchée au Québec, qui, à l'époque racontée, est encore loin de connaître une acceptation non seulement légale, mais purement sociale, des parents homosexuels.⁵³⁴

Gaston, le nouveau copain de Louise (que Jean-Marc appelle Paulot), représente cette mentalité réactionnaire associant homosexualité et pédérastie. Donc le professeur de français se voit confronté aux fantasmes sociaux véhiculant la possibilité d'un comportement pédophile de sa part envers Sébastien et cela l'angoisse profondément : *« ... d'un côté il y a la découverte de cet enfant-là à laquelle j'm'attendais pas et qui pourrait très bien transformer ma vie en faisant de moi un homme un peu plus responsable, et de l'autre... cette monstruosité qui risque de nous poursuivre tant que Sébastien sera pas majeur et qui me terrorise... Après Paulot, ça va-tu être les voisins ? Et après les voisins, les gens du quartier ? (...) »*⁵³⁵

⁵³³ Nous proposons la traduction suivante partant du texte : "Lesbian and gay parents groups emerged in Canada in the 1970s, providing access to political advice and social networks for women and men who mostly had children from previous heterosexual relationships or marriages. Lesbian mothers' groups were more politicized, helping to bolster defences against hostile custody claims. Gay fathers' groups were more focused on mutual support and friendship, since any court action on custody claims seemed unlikely to succeed." In RAYSIDE, David, *Queer Inclusions, Continental Divisions: Public Recognition of Sexual Diversity in Canada and the United States*, Toronto, University of Toronto Press, 2008, p. 168.

⁵³⁴ Pour bien comprendre l'évolution de la visibilité juridique et socio-politique des communautés gays et lesbiennes, ainsi que le contexte dans lequel son amené à évoluer tous les personnages de Tremblay, que ce soit Jean-Marc, François Villeneuve, la Duchesse ou autres, nous avons décidé de joindre en annexe un petit schéma sur l'histoire de l'homosexualité au Québec et d'autres pays occidentaux, trouvé dans la page du collectif REZO pour la santé et le bien-être des hommes gays et bisexuels au Québec : www.monfilsgay.org

⁵³⁵ *Le Cœur découvert*, p. 400.

5.3. Sébastien, l'enfant de la famille multiple

Si, quarante ans plus tôt, dans *La grosse femme à côté est enceinte*, Jean-Marc est « l'enfant multiple », le fils-fille dont parlent les tricoteuses préparant sa naissance, dans *Le Cœur découvert*, la multiplicité n'est pas montrée comme un trait caractéristique de Sébastien, mais plutôt de son entourage immédiat, du fait de la reconstitution des familles autour de lui. Il représente les premiers membres d'une nouvelle génération à vivre des situations familiales différentes de la norme traditionnelle, dans un cadre tant bien que mal rassurant.

Face à la relation de son père avec Jean-Marc, l'enfant, après des questionnements propres à son âge et à sa situation d'enfant de parents divorcés, il se pose des questions sur le genre de ses géniteurs et de leurs couples, arrivant à une conclusion qui le remplit de fierté face à ses copains de garderie. Le duel de Sébastien avec son petit rival Eric Boucher n'est pas sans nous rappeler les disputes du *poulailler* entre La Duchesse et La Vaillancourt dans *La Duchesse et le Roturier* quand il se pavane devant son petit camarade :

*« En tout cas, moi j'ai queque' chose que t'as pas ! »
C'était le pire injure qu'on pouvait faire à Éric qui voulait toujours être celui qui a le plus de tout. Il s'approcha donc de Sébastien en lui répondant :
« Ça ce peut pas ! J'ai plus de Transformers que toi, pis plus de Schtroumpfs !*

*-Je parle pas de t'ça, Éric Boucher ! **Moi, là, j'ai une maman pis trois papas !** »⁵³⁶*

L'étonnement général est suivi d'humiliation et de pleurs de la part de l'autre enfant, ainsi que d'un intérêt accru pour le père de la part de leur garde ; il s'ensuit une focalisation sur l'enfant et ses réflexions sur sa famille :

« Sébastien n'était pas peu fier de lui : il avait réussi à faire brailler Éric Boucher sans même le toucher. Il avait beaucoup hésité avant de faire sa déclaration. Il y pensait depuis le matin mais sa découverte, pendant le dernier week-end chez Jean-Marc, avait été tellement étonnante qu'il avait voulu la garder pour lui un peu plus longtemps pour essayer de la comprendre avant de la formuler...Il avait donc fait semblant de dormir, pendant la sieste, pour mieux réfléchir. Dans sa tête d'enfant, un débalancement était évident : in pouvait avoir deux papas et deux mamans, comme sa cousine Karine, quand les parents d'un petit enfant se séparaient... Ça, il le comprenait bien. Mais sa situation particulière le mettait

⁵³⁶ *Le Cœur découvert*, p. 380, 381.

quelque peu mal à l'aise. Comment expliquer, en effet, que Jean-Marc n'était pas une maman ? Ses conversations avec sa mère et Jean-Marc n'avaient pas du tout résolu son problème : ils avaient répondu des choses un peu trop compliquées qu'il soupçonnait de n'avoir été que de belles paroles pour cacher quelque chose de plus profond dont ils n'étaient pas capables de parler. Il avait très bien senti la gêne mais ça non plus il n'arrivait pas à se l'expliquer : existait-il des choses dont il était impossible de parler ? Et lesquelles ?

Ce n'est qu'en pensant à l'évidente supériorité sur Éric Boucher que cette situation privilégiée lui donnait qu'il s'était décidé à tout dire. Et il avait eu raison. (...)

Mais le coup de grâce lui fut donné non pas par un de ses ennemis mais par une de ses plus grandes alliées, Marie-Ève Quintal, pourtant toujours discrète, qui le regardait sans cesse avec des yeux d'admiration et dont il pouvait faire ce qu'il voulait. Elle dit, sans lever la tête de son pinceau, et sur un ton parfaitement neutre, comme si la chose avait été tout à fait naturelle ;

« Moi, là, j'ai un papa pis trois mamans... »

La garderie complète, même Éric Boucher, s'écria :

« Hein ? Chanceuse ! »⁵³⁷

6. LE LARGE SENS DE « FAMILLE »

« Moi là, des mamans, là, j'en ai...tiens...comme ça ! »⁵³⁸

C'est l'exclamation lancée par Sébastien, comme excipit du roman, après la découverte, lors d'un réveillon de Noël, des dix femmes de la « famille » de femmes lesbiennes à laquelle Jean-Marc se sent profondément attaché. Ainsi, il porte le coup de grâce ultime à celle qui se vantait de sa multiplicité de mères. Le personnage de Sébastien est érigé en emblème du changement social des nouvelles familles recomposées. En effet, *Le Cœur découvert* et *Le Cœur éclaté* montrent des ensembles familiaux de toutes sortes, celles nous intéressant étant les familles homosexuelles.

6.1. À la place des frères détestés, des sœurs adorées

Dans les deux *Cœurs*, Jean-Marc habite un appartement dans une maison partagée en copropriété avec deux couples de lesbiennes. Celui formé par Mélène et Jeanne est considéré par l'écrivain comme sa propre famille, avec laquelle il partage des moments précieux et à qui il peut s'adresser à tout moment. Il s'agit d'une véritable substitution de la famille d'amitié et d'amour à la famille de sang, où les trois frères ont du mal à s'entendre : *« une famille que nous avons inventée de toutes pièces, où chacun joue un rôle (...) Un remplacement pour certaines qui n'ont pas eu de vie de famille,*

⁵³⁷ *Op.cit.* p. 380, 381.

⁵³⁸ *Id.* p. 400.

*pour moi la relève à une enfance d'une totale insignifiance. On aura beau dire, pouvoir revivre certains aspects de l'enfance à la fin de sa trentaine, c'est extraordinaire. »*⁵³⁹

Le narrateur se présente comme le seul homme dans ce groupe : « *j'étais donc le seul homme dans un groupe de lesbiennes* »⁵⁴⁰ et il explique le lien qui le lie à elles : la lutte en commun, le manque d'agressivité et l'humour : « *Mais alors pourquoi des lesbiennes ? À cause de Mélène, justement, qui m'a introduit auprès de ses amies au début des années soixante-dix, que j'ai tout de suite aimées et qui m'ont aussitôt adopté. A cause de leurs revendications, bien-sûr, qui ressemblent aux miennes, mais surtout de la façon qu'elles ont de lutter, elles, mes amies, ma famille : elles ne sont jamais heavy et plutôt que d'agresser les hommes, elles en rient.* »⁵⁴¹ Elles sont décrites en opposition aux hommes qui sont généralement décriés par Jean-Marc : « *Elles étaient six, elles formaient un groupe compact, homogène, même allure, même aisance, même humour au fond des yeux, l'air à peine garçonnés, juste assez pour éloigner tout doute mais pas suffisant pour que ça devienne agressif, bruyantes, certes, mais pas arrogantes à la façon de certains hommes.* »⁵⁴²

En raison de la nature de ses membres et de leurs expériences, ce cercle remplit une importante fonction de solidarité et de protection. Il est d'autant plus exigeant envers les éléments externes que Jean-Marc prend son temps avant de présenter Mathieu à la famille :

*« Les familles comme la nôtre, nées d'un besoin viscéral de chacun de ses membres, unies à l'excès, lisses et dures comme des pierres, sans prise et refermées sur elles-mêmes, sont redoutables pour tout corps étranger essayant d'y faire une percée. J'avais tellement vu de filles se buter à un refus entêté, de gars se faire virer sans ménagements, que j'hésitais, depuis un moment, à présenter mes amis de passage au reste de la famille. Je préférais disparaître quelques jours, vivre mon histoire jusqu'au bout avant de réapparaître à un souper officiel, enfant prodigue, brebis galeuse dont on fête le retour avec acharnement et à qui on pardonne, en quelque sorte, une incartade sans lendemain mais dont on prendrait très mal une fugue plus importante ou définitive. J'aurais donc volontiers attendu quelques semaines avant de « produire » Mathieu mais les circonstances en avaient décidé autrement. »*⁵⁴³

⁵³⁹ *Op.cit.* p. 32.

⁵⁴⁰ *Ibid.*

⁵⁴¹ *Ibid.*

⁵⁴² *Id.* p. 131.

⁵⁴³ *Id.* p. 138, 139.

6.1.1. Des sœurs-mères ou un détournement des images archétypiques

Cette famille de Jean-Marc a un membre essentiel, sur lequel les autres membres s'appuient, Mélène, qui est présentée comme : « *Notre mère à tous...* »⁵⁴⁴. Si le narrateur, fils de la grosse femme, a toujours entretenu avec sa vraie mère un rapport de d'amour à la limite de la passion, il parle de cette mère adoptée en reniant dans un certain degré la sienne propre, bien qu'il essaye d'explicitier le côté paradoxal d'une telle démarche : « *Nous avons délégué Mélène pour jouer le rôle de la moman que nous avons refusé à notre propre mère, il fallait bien l'assumer. Je n'en suis pas à une contradiction près.* »⁵⁴⁵

Néanmoins, le rôle maternel de toutes les femmes est souligné, pour un Jean-Marc qui, depuis son enfance entourée de présence féminine, leur oppose la négativité du milieu gay, masculin et « laid ». À l'heure où la famille de femmes prépare un réveillon de Noël spécial, avant la lettre, pour fêter l'arrivée de Sébastien, il éprouve la nostalgie de l'époque où il était le seul mâle, placé sous le signe de la protection de ses multiples mères : « *Pendant un très court instant j'ai eu la nostalgie de l'époque, si récente en fait, mais qui me paraissait étonnamment lointaine, où j'étais le seul homme au milieu de ces femmes que j'adorais, protégé des laideurs que je côtoyais dans mes pérégrinations nocturnes par leur santé, leur équilibre, leur humour.* »⁵⁴⁶

Les femmes sont inscrites pour le narrateur, donc, dans l'univers du jour, univers sécurisant, clair et beau, en opposition à l'obscurité, les dangers et la laideur du monde nocturne, masculin. Ce détournement des archétypes classiques où le soleil a toujours été considéré en symbole masculin et la lune en symbole de la féminité est assez significatif. Il s'agit d'une véritable *queerisation* au niveau symbolique car il s'y opère une recodification de l'imagerie collective traditionnelle qui revalorise le pôle féminin.

L'autodérision, tant prisée de Jean-Marc (Tremblay), est présente dans sa parodie de l'homme qu'il exécute de temps en temps pour amuser ses amies. Cette exagération des rôles de genre montre, tout comme la performance par le travestissement, la nature artificielle de ceux-ci :

⁵⁴⁴ *Op.cit.* p. 31.

⁵⁴⁵ *Id.* p. 103.

⁵⁴⁶ *Id.* p. 368.

(Mélène) : « - (...) *Y nous manque notre macho favori... Il m'arrivait souvent de jouer les machos quand j'étais un peu paqueté, au grand plaisir de ces dames qui trouvaient mon imitation irrésistible. Elles riaient à mes farces grasses et m'appelaient « mon oncle Joe » ; elles me lançaient des serviettes de papier quand j'allais trop loin ou me huaient en chœur... »*⁵⁴⁷

6.1.1.1. La queerisation de Noël : l'arrivée d'un autre enfant à une autre famille

De même, la célébration de Noël, cinq jours avant la date, a valeur de performance d'une fête traditionnellement familiale, « *Tous les clichés imaginables y étaient : la dinde rôtie farcie, les tourtières pur porc arrosées de ketchup Heinz... »*⁵⁴⁸. Car les femmes de cette famille peu « orthodoxe » de Jean-Marc entreprennent de se conformer à tout le rituel de la tradition pour fêter l'arrivée d'un enfant, comme dans la tradition, certes, mais qui s'appelle Sébastien, comme le saint patron des homosexuels, et qui est là en raison d'un amour interdit par la dite tradition.

*« Le souper lui-même s'est déroulé dans une euphorie proche de l'hystérie. Nous avons décidé de « jouer » un repas typiquement québécois et, le vin aidant, nous nous sommes un peu laissé emporter malgré la présence de Sébastien : l'humour volait très bas, les rires étaient pas mal gras, chacun se servant de ses souvenirs de Noëls en famille un peu trop arrosés pour nous imiter sa tante Imelda, son oncle Édouard ou sa cousine Rita. Nous avons eu droit à des chansons à répondre à double et à triple sens, à des histoires à faire dresser les cheveux sur la tête tant elles étaient misogynes – dans la bouche de mes amies elles prenaient d'ailleurs une saveur d'exutoire assez extraordinaire, leurs imitations des hommes de leur famille étant d'une rare méchanceté et d'une rare justesse. »*⁵⁴⁹

L'allusion à Édouard comme oncle prend une signification nouvelle, que l'on pourrait interpréter en sous-texte comme la parodie d'un personnage à la nature déjà profondément parodique. Le détournement se fait même dans les chansons traditionnelles, foncièrement héritières des traditions hétérosexuelles et andro-centrées, qui prennent, de ce fait, une valeur caricaturale dans ce contexte particulier.

⁵⁴⁷ *Op.cit.* p. 370.

⁵⁴⁸ *Id.* p. 385.

⁵⁴⁹ *Id.* p. 388.

6.1.2. Des femmes en couple

Jean-Marc est le témoin, quoique gardant une certaine distance, des liaisons amoureuses entre plusieurs couples, dont le plus proche, celui de Jeanne et de Mélène, lui fournit quelques surprises lors de leurs disputes ménagères :

*« T'es stressée même quand on vient de finir de baiser ?
Je jure que j'ai entendu Mélène rougir ! J'ai soulevé le coin de la débarbouillette ; elle était violette jusqu'à la racine des cheveux. Je ne les avais pas entendues parler de leurs relations sexuelles ; j'avais probablement fini par penser qu'elles étaient inexistantes, un peu comme avec mes parents quand j'étais petit.*

« Ça se corse, c'est intéressant, continuez, les filles, j'aime ça... »⁵⁵⁰

Dans ce sens, l'explicitation inattendue de l'existence de rapports sexuels entre ses amies, quoique ayant toujours été sous-entendue, prend de court un Jean-Marc dont l'étonnement souligne la valeur familiale de son cercle d'amies et sa position d'enfant (ignorant, naïf) face aux deux femmes.

6.1.2.1. Un amour peint

Mais un autre couple de femmes le touche au plus profond, par la durée, la profondeur et la loyauté qui découle de leur rapport : celui entre la peintre Catherine Burroughs et sa muse, Muriel Gold, deux vieilles dames chez lesquelles Jean-Marc est invité à Key West. Là, il découvre des œuvres d'art avec la même muse représentée dans tous les tableaux et cette représentation de l'amour émeut et éveille la jalousie de l'écrivain :

« Sur chaque tableau, il y en avait sept dans le seul salon, Muriel Gold, dans des positions différentes, à des âges différents, dans des décors exotiques, où trônait cependant la même pleine lune, Muriel Gold, mince et belle dans sa jeunesse, vieillissante, boulotte et encore belle dans les œuvres plus récentes, me regardait avec une intensité que je ne lui avait pas vue quelques minutes plus tôt. Je compris très vite que c'est la peintre que Muriel regardait, que ce regard lui était réservé à elle seule, que tout au long de leur vie commune Muriel Gold avait gardé ce regard exclusif pour sa maîtresse qui, elle l'avait légué au monde dans des œuvres remarquables et là (...) j'ai cru que ça y était, que j'allais pleurer. De pure jalousie. Un regard imprégné d'amour qui dure si longtemps ! »⁵⁵¹

⁵⁵⁰ *Le Cœur éclaté*, p. 55.

⁵⁵¹ *Id.* p. 214.

Cette fois la lune reprend le symbolisme féminin archétypique. Cependant, plus tard, la même muse et la même lune serviront à un autre type d'image picturale que Jean-Marc, dans son rôle de spectateur, interprète comme une mise en garde aux hommes pour ne pas s'attarder sur les endroits intimes de cette maison où l'amour féminin est omniprésent. Il s'agit d'un tableau qui fait allusion à une scène d'un film basé, lui-même, sur un roman de Stephen King :

« ...c'était le cauchemar de Jack Nicholson dans The Shining, de Stanley Kubrick. Il venait d'ouvrir la porte de la salle de bains, il entrait très lentement, le rideau, fermé jusque-là, s'ouvrait... Un fantôme apparaissait... C'était une très belle femme mais on sentait qu'elle ne le resterait pas longtemps, qu'elle se transformerait en monstre avant de se jeter sur Jack Nicholson et, par le fait même, sur le spectateur... La même horreur pure se dégagait du tableau, on avait envie de se sauver cul par-dessus tête avant même d'avoir terminé ce qu'on était venu faire dans cette pièce. Oui, c'est bien ça, 1980. Je ne pus m'empêcher de sourire malgré ma gêne : la peintre avait-elle poussé le cynisme jusqu'à poser ce tableau à cet endroit pour que les invités mâles ne restent pas trop longtemps dans la salle de bains ? »⁵⁵²

Cette dernière question renvoie à la possibilité d'une mise en garde aux hommes de ne pas trop se mêler de l'intimité féminine. Elle utilise l'image de la femme monstre, tueuse d'hommes, au travers d'un jeu de miroirs où une œuvre d'art renvoie à une autre, qui à son tour est basée sur une autre création : mise en abyme d'avertissement contre le voyeurisme mâle.

6.1.3. Quand les lesbiennes deviennent détestables

Au long de son œuvre, Michel Tremblay montre un respect admiratif pour la figure de la femme, comme le montre l'exemple précédent, mettant d'ailleurs en action son alter-égo Jean-Marc, qui a valeur d'interface plus ou moins fictionnelle dans les romans qui lui sont consacrés. Pourtant, cette femme chez laquelle il se réfugie loin du monde cruel de la masculinité, trouve son penchant négatif chez les lesbiennes radicales, côtoyées par sa famille féminine, et décrites à travers ce regard féministe modéré :

*« Elle et Jeanne n'avaient pas aperçu Sébastien parce qu'elles avaient passé le week-end chez des amies **lesbiennes radicales** des Cantons de l'Est (...)*

*Au début, quelques années plus tôt, elles s'étaient amusées de ce **refus systématique de l'homme** que prônaient leurs amies, les roches garrochées au facteur, les bêtises criées aux policiers qui avaient osé se présenter pendant une*

⁵⁵² *Op.cit.* p. 215.

beuverie particulièrement bruyante, **le langage féminisé à l'excès** « La soleil est belle à matine », ou bien « T'es des belles yeues bleues », etc., l'exclusion des chats en faveur des chattes, la chasse à tout ce qui était masculin par **haine pure et totale du mâle**, mais à la longue, alors que cette lubie avait dégénéré en quelque chose qui ressemblait à une **folie obsessionnelle**, mes deux amies avaient débarqué complètement et s'étaient éloignées de plus en plus de ce groupe de femmes qui se coupaient du monde pour s'enfermer dans un **ghetto sans issue, une désolante pauvreté intellectuelle et physique voulue**. Mélène avait connu quelques-unes de ces femmes très jeunes, les aimait beaucoup et souffrait de les voir ainsi se « gaspiller », comme elle le disait, dans des **enfantillages impardonnables, plutôt que de s'attaquer aux choses essentielles.** »⁵⁵³

Encore une fois Tremblay prône une déghettoisation et une déradicalisation intégratrice de tous les choix, bien que sa transposition littéraire montre une tendance à tomber de temps en temps dans ces ghettos tant décriés. C'est le cas de Jean Marc et sa famille masculine de Key West.

6.2. La famille gaie

À Key West, donc, l'écrivain en peine d'amour qui est devenu le héros du *Cœur découvert*, tombe malgré lui, dans une famille masculine cette fois-ci, qui changera sa façon de considérer le milieu gay. Tout d'abord un vieux couple homosexuel l'accueille et leur façon d'agir, surtout celle du dénommé Gerry, rappelle à Jean-Marc le comportement d'une mère envers son fils, comme lors de l'épisode de sa grippe : « *Il avait éteint les lumières lui-même, laissé une veilleuse, s'était retiré sur la pointe des pieds en disant goodnight, sleep tight, comme sa mère avait dû le faire des années plus tôt quand il était malade. J'avais éveillé sa fibre maternelle –c'est un trait de mon caractère, je semble produire cet effet-là chez tous les gens que je rencontre ! - et je m'endormis en me disant qu'au moins j'étais entre de bonnes mains.* »⁵⁵⁴

Et, tout naturellement, par le biais de ses hôtes, Jean-Marc se retrouve au milieu d'une famille d'hommes, qui pour une fois au lieu d'éveiller son aversion, l'aide à démonter ses propres préjugés de genre, si ancrés chez ce gay paradoxal à beaucoup d'égards :

« *Pendant près de dix ans, avant de rencontrer Mathieu, j'avais été le seul homme dans un groupe de femmes, par choix, parce que j'avais toujours voulu éviter le ghetto gay masculin de Montréal ; je me retrouvais tout d'un*

⁵⁵³ *Op.cit.* p. 261.

⁵⁵⁴ *Id.* p. 100.

coup au milieu d'un groupe d'hommes qui ressemblaient à ceux dont je m'étais tenu éloigné et, plutôt que d'en éprouver du malaise, je me sentais à l'abri de tout, protégé, sans doute parce que je ne connaissais personne, que je pouvais me noyer, disparaître dans la masse de mes semblables en goûtant sans arrière-pensée leur vitalité, leur insouciance, leur sens de l'humour. »⁵⁵⁵

6.2.1. L'homosexualité masculine sous forme de cliché

Le regard de Jean-Marc –nous l'avons déjà remarqué– a valeur d'étude sociologique de son entourage et de son milieu. Cette fois, c'est le portrait des membres de cette nouvelle famille d'adoption de Floride qu'il dépeindra, d'une façon très stéréotypée, classant chaque individu selon son apparence physique, tout en étant très conscient de la portée réductrice de sa tâche :

« Il y avait là Greg, Chuck, Rick, Mike, Brad, d'autres surnoms du même genre mais aucun vrai prénom, Gregory, Charles, Richard, Michael, Bradford et les autres ayant depuis longtemps décidé que leurs prénoms ne faisaient pas assez mâles et que ces raccourcis, comme des brusques petits cris à consonance sexy, donnaient d'eux une image plus virile. J'avais l'impression de lire le sommaire d'une revue porno, mais ce que j'avais sous les yeux en était bien éloigné. Les chauves étaient automatiquement moustachus, les chevelus glabres, les gros portaient des T-shirts trop serrés et les maigres des camisoles de corps qui laissaient deviner leurs muscles parfois ridicules de mollesse, parfois impressionnants de rondeur et de fermeté. (On sacrifiait visiblement beaucoup à la déesse gonflette à Key West.) Enfin bref, des clichés sympathiques et sans complexes qui me reçurent amicalement en leur sein malgré ma grande réticence. Brad m'avança une chaise, Mike m'offrit un autre café que j'acceptai, Chuck entama la conversation. »⁵⁵⁶

Cette stéréotypie lui a été reprochée en ce qu'elle transmet « une vision plutôt uniforme, et rassurante, de l'univers homosexuel. Malgré une disparité relative au niveau de la caractérisation, un discours homogène, voire homogénéisant, tend à les rassembler en une même unité. Du reste, ces personnages se réduisent le plus souvent aux clichés attendus du genre : la folle, l'intello, le coincé, le cuirasse... Il en découle un effet d'aplatissement, la seule voix vraiment incarnée étant celle du narrateur ou, à la limite, du protagoniste (au sens fort du mot) qui lui sert de prête nom. »⁵⁵⁷

Quoi qu'il en soit, n'en reste pas moins que, au-delà des clichés, la famille d'adoption de Jean-Marc a tellement contribué à sa traversée du deuil et à sa remise en

⁵⁵⁵ *Op.cit.* p. 120.

⁵⁵⁶ *Id.* p. 119.

⁵⁵⁷ DUPUIS, Gilles, *op.cit.* p. 93.

état, que le moment de la séparation est vécu avec un véritable émoi : « *Adieux de la famille de Key West, émotion.* »⁵⁵⁸

6.2.2. Un autre cliché gai : la peur de l'âge

Ce sujet, qui était déjà présent dans le cas de François Villeneuve, revient avec force, car malgré toutes les critiques faites à son milieu, Jean-Marc ne peut pas s'empêcher de tomber dans l'un de ses clichés les plus répandus dans le milieu homosexuel masculin : la hantise de l'âge. : « *J'étais à l'âge où l'état de sugar daddy (sic.) guettait les professeurs de français arrivés au milieu de leur vie, et celui où on peut encore imaginer jouer les prince charmant était loin derrière, révolu à jamais.* »⁵⁵⁹ Cette affirmation comporte une assomption du passage du temps, au moyen de la négation de la quête d'une figure nommée dans le titre inaugurant justement le cycle consacré au héros.

Dans *Le Cœur éclaté*, son obsession de la vieillesse est tout aussi présente d'autant plus que dix ans ce sont passés et que le héros est en plein procès de deuil amoureux : « *Moi, j'ai l'impression de me trouver une ride de plus au coin des yeux chaque matin.* »⁵⁶⁰. Encore, le souvenir de la cohabitation avec le fils de son compagnon lui apporte des moments de brusque conscience de l'inexorable réalité : « *À mon époque – « dans ton vieux temps », avait un jour dit Sébastien et j'avais failli mourir d'apoplexie-...* »⁵⁶¹ L'hyperbole de l'expression sert à souligner la peur qui habite le personnage concernant le fait qu'il n'est plus jeune ; une vérité à laquelle le regard de l'enfant le confronte sans ménagement.

D'ailleurs, Mathieu, de quatorze ans plus jeune que Jean-Marc, est aussi atteint, dans sa jeunesse, de la peur de vieillir : « *J'aime pas parler de ça, même en face. J'ai tellement peur de vieillir !* »⁵⁶²

6.2.3. Cliché numéro trois : hyperactivité sexuelle

Tout comme François Villeneuve qui cherchait à se défouler dans des buissons du Mont Royal et aux quais de la Seine de Paris, les pratiques de rencontres en plein air

⁵⁵⁸ *Le Cœur éclaté*, p. 300.

⁵⁵⁹ *Le Cœur découvert* p. 83.

⁵⁶⁰ *Le Cœur éclaté*, p. 23.

⁵⁶¹ *Id.* p. 172.

⁵⁶² *Le Cœur découvert*, p. 305.

ont leur endroit de choix Key West : « *Cet endroit, je l'avais appris quelques semaines plus tôt, est célèbre dans toute l'Amérique, on l'appelle Dick Dock ou Queer Pier et c'est là que se retrouvent les habitués des attouchements dans le noir et de l'amour vite vécu, vite expédié.* »⁵⁶³. Il en va de même pour la ville de Québec : « *De toute façon, quand on va rôder sur la terrasse Dufferin le soir, ce n'est surtout pas pour admirer l'un des plus beaux panoramas du monde et je n'étais pas du tout dans ce mood-là.* »⁵⁶⁴

6.2.3.1. Sexe et poppers

Déjà au début des années quatre-vingt, dans *Les Anciennes Odeurs*, Luc, l'ancien copain de Jean-Marc lui raconte sa vie de débauche étroitement liée à l'utilisation des célèbres *poppers*, ces drogues à l'origine thérapeutique, prisées pour accroître les performances sexuelles de leurs consommateurs⁵⁶⁵ : « (...) *pis j'tâtonne à longueur d'année dans une pièce sombre remplie d'hommes qui sentent fort pis qui soufflent fort, qui vibrent pendant quequ'secondes quand on les touche après s'être fourré dans le nez un médicament pour le cœur, le bienheureux poppers, l'hostie*

⁵⁶³ *Le cœur éclairé*, p. 244.

⁵⁶⁴ *Id.* p. 15.

⁵⁶⁵ *Poppers* : « *Amyl, butyl ou isobutyl nitrate (nettoyeur de cuir)*

Est vendu en petite bouteille que l'on sniffe. C'est un vasodilatateur qui provoque une montée puissante. Son effet dure à peu près deux minutes. Il est parfois utilisé pour aider la montée d'ecstasy ou de LSD. Est surtout utilisé dans les relations sexuelles pour favoriser la pénétration anale (détend les muscles) et l'érection(vasodilatateur).

C'est aussi un désinhibiteur psychologique permettant de faire reculer ses limites tout en intensifiant le plaisirressenti.

Principalement connus comme des aphrodisiaques, les poppers se présentent sous deux formes : les "nitrites d'amyle" et les "nitrites de butyle". Ces drogues furent popularisées lors d'activités sociales, particulièrement par les gays, et utilisées pour accroître les sensations procurées par la musique, le rythme, le mouvement et la lumière. Le "nitrite d'amyle" est offert sous forme de petites ampoules de verre (d'où le terme "poppers" qui évoque le bruit lors du débouchage).

Quant aux dérivés du "nitrite de butyle" ils sont offerts en contenants de 12 ml. Ces drogues sont consommées par inhalation, par le nez ou la bouche.

Elles peuvent causer des brûlures à la peau lorsque elles sont répandues. Elles sont fortement toxiques si elles sont injectées et avalées.

Les poppers augmentent le rythme cardiaque, dilatent les vaisseaux sanguins et diminuent la pression artérielle. Ils procurent un sentiment de chaleur humaine, d'exaltation, de félicité, de lâcher-prise et de vertige.

Ils accroissent les sensations provenant de la lumière, du mouvement et du son et altèrent les perceptions sensorielles. Ils peuvent provoquer des hallucinations. Les poppers relaxent les tissus musculaires lisses (comme l'anus) et endorment les sens. Cet effet peut empêcher de sentir des irritations ou des déchirures lors de relations sexuelles, et peut donc augmenter les risques de transmission du VIH et d'autres MTS, et de traumatisme corporel. »

Source : [stephane](http://www.blogmensgo.fr) 22 avril 2006, sur le site français : Blog gay de Mensgo.

Adresse :

<http://www.blogmensgo.fr/2006/04/22/baiser-sous-poppers>

Date de consultation : septembre 2013

*consacrée de la nouvelle sexualité, qui leur crève le cerveau pis découple leur puissance, qui te salissent en jouissant pis qui se retournent contre le mur quand c'est fini en rebouchant religieusement leur bouteille de remède miracle qui laisse autour d'eux un relent de volupté mal lavée un peu écœurante. »*⁵⁶⁶

La soif de sexe de Luc, qu'il étale sans honte devant son ancien amant, est liée à la peur du passage du temps : « *Je les veux tous, Jean-Marc ! Tous ! Pendant que j'peux encore les avoir ! Avant que ce soit trop difficile. Avant que ce soit pus possible ! »*⁵⁶⁷. L'image des prouesses sexuelles est en relation étroite avec l'angoisse de mort : « *C'est ma façon à moi de laisser ma marque, mon empreinte ! J'avance comme un fleuve pis j'dégorge mes déchets dans l'océan ! Pis si y a un oiseau qui s'adonne à passer au-dessus de mon estuaire, i'va voir la tache que je fais ; ma souillure. Un radeau de superbes corps qui m'ont servi une fois pis que j'ai jetés avant même qu'i'sèchent ! »*⁵⁶⁸ Comparés au tableau de Géricault, sommet de l'imagerie romantique, les cadavres voyageant sur ce « radeau de la Méduse » particulier, ne sont pas les victimes d'un naufrage maritime, mais d'un naufrage dans l'addiction au sexe. Des années plus tard, atteint du sida, Luc aura à subir son propre naufrage physique.

7. LE DÉPIT DE L'AMOUR

Le Cœur éclaté racontant les moments suivants la rupture entre Jean-Marc et Mathieu, et le départ de celui-ci de la maison qu'ils ont partagé pendant dix ans, le deuil de l'amour est le sujet principal du roman, d'où le titre, qui évoque de façon antagonique, celui du roman précédent, *Le Cœur découvert*. On peut parler d'ellipse du temps écoulé entre le roman précédent, racontant le début de leur histoire d'amour et le roman actuel, qui commence abruptement, *après coup*, la séparation physique des protagonistes ayant déjà eu lieu : « *Je n'ai pas pleuré quand Mathieu est parti. J'en étais incapable. Je me suis même arrangé pour être absent le jour de son déménagement. »*⁵⁶⁹. Le narrateur fait un retour en arrière sur les causes de l'échec de leur couple : « *la mort de la passion, l'indifférence. L'amour et le sentiment qui*

⁵⁶⁶ *Les Anciennes Odeurs*, in *Théâtre I*, p. 322.

⁵⁶⁷ *Id.* p. 323.

⁵⁶⁸ *Ibid.*

⁵⁶⁹ *Id.* p. 13.

*continuent, mais la passion physique qui s'éteint... »*⁵⁷⁰ Son départ d'un mois à Key West constitue l'éloignement dont il avait besoin, la découverte d'autres lieux, d'autres gens et même d'un autre amant, Michel qui est aussi en plein deuil amoureux.

7.1. Le leueur de soleil et le leueur de lune ou la métaphore de la lutte LGBTIQ

Lors de son séjour dans l'île, un jour, à l'aube, Jean-Marc se retrouve criant sa douleur au lever du soleil. La déchirure de la gorge a fonction d'apaisement du cœur. C'est le défoulement émotionnel au moyen de la souffrance physique : *« Ça faisait tellement de bien, le soulagement que je ressentais en regardant mes cris s'éloigner vers le soleil en lieu et place des larmes impossibles à trouver était d'une telle précision, d'une telle clarté que je faillis me péter la voix. Je trouvais une joie méchante à souffrir physiquement et je laissais mes cris s'élever de plus en plus forts, de plus en plus douloureux, de plus en plus soulageants. (...) J'ai crié jusqu'à ce que le soleil soit levé puis, la gorge brûlante mais le cœur apaisé, je suis revenu vers la maison de la rue White. »*⁵⁷¹

Dans cette scène, le narrateur est une fois de plus identifié comme l'enfant de la grosse femme, car il parle de son oncle Josaphat, le leueur de lune, dans sa tâche magique : *« Mon oncle Josaphat, autrefois, avait fait lever la lune avec sa poésie, moi j'avais fait lever le soleil avec ma douleur. »*⁵⁷²

Contrepoint symbolique de deux démarches opposées, si Josaphat se présente comme un être lunaire et lunatique, son neveu s'apparente à l'ordre du jour. À l'encontre du monde nocturne de son ancêtre, l'aube symboliserait chez lui l'éloignement de l'univers de la souffrance, dans un cheminement vers la lumière du jour donc vers la fermeture des blessures, la guérison.

Notre interprétation est assez éloignée de celle donnée par Marie-Lyne Piccione, dans un article repris par Marie-Béatrice Samzun : *« Cette scène de double épiphanie – où l'émergence de l'astre illustre l'émergence du héros – légitime l'intronisation de Jean-Marc dans la configuration solaire dont il possède, désormais, les redoutables*

⁵⁷⁰ *Op.cit.* p. 19.

⁵⁷¹ *Id.* p. 261.

⁵⁷² *Id.* p. 262.

*attributs. Investi à son tour d'un pouvoir mortifère, il va euthanasier Luc, son ancien compagnon détruisant aussi, par cet acte expiatoire, la part de doutes et de ténèbres qui demeurait en lui »*⁵⁷³

Il n'en reste pas moins qu'oncle et neveu sont les protagonistes, chacun à son époque, d'amours honnies de la société, puisque le premier a vécu en cachette une passion incestueuse pour sa sœur Victoire, restant dans le régime nocturne du non-vu et que le deuxième crie son dépit d'un amour entre hommes à l'aube, passant du régime nocturne, honteux et caché au monde clair et assumé du grand jour. Cette image peut facilement être interprétée comme signifiant la position dynamique et ascendante d'un groupe jusqu'alors marginal ; la lente et difficile montée vers la visibilité de la communauté LGBTIQ.

8. SIDA

*« J'étais venu à Key West pour oublier Mathieu et c'est en fin de compte le souvenir de Luc qui me hantait le plus. »*⁵⁷⁴

La souffrance de l'abandon de l'être cher se transforme à la fin du roman pour Jean-Marc en culpabilité pour avoir abandonné un autre être cher à son chevet de mort. Il s'agit de Luc, avec lequel il a partagé sept ans de sa vie avant l'arrivée de Mathieu. Luc, qui est l'un des personnages de la pièce *Les Anciennes Odeurs* où il doit faire face à l'agonie de son père, se trouve à cette occasion lui-même à l'hôpital, au dernier stade du sida. Dans un premier moment, Jean-Marc qui le visite tous les jours, éprouve des craintes devant son idée de voyager en Floride et de s'absenter pendant un mois. Mais, ayant reçu la promesse de son ami qu'il l'attendrait pour mourir, il part quand-même.

Le sida est l'autre grand sujet du *Cœur éclaté*. Du début à la fin, l'entourage du héros est hanté par les malades et également par la peur de la maladie, qui, dans ces années quatre-vingts, début des années quatre-vingt-dix faisait encore des ravages, les avancées scientifiques actuelles tardant à venir (thérapie antirétrovirale combinée,

⁵⁷³ PICCIONE, Marie-Lyne, « De Nashville à Key West : les États-Unis comme moteur de la création littéraire dans l'œuvre romanesque et dramaturgique de Michel Tremblay » cité par SAMZUN, Marie-Béatrice, *op.cit.* p. 357, 358.

⁵⁷⁴ *Id.* p. 289.

campagnes de dépistage et de prévention etc.). Michel, le nouvel amant de Jean-Marc, dont le frère est atteint de la maladie, lui montre son désespoir :

« Chus tanné de voir le monde disparaître autour de moi, Jeanne-Mark. C'est l'hécatombe depuis dix ans ! Ça fait dix ans que ça dure pis c'est pas à la veille d'arrêter ! Des amis d'enfance, des compagnons de classe, mes premiers amants, maintenant mon frère... J'me retrouve au cimetière trois ou quatre fois par année, j'me sens plus vieux que tous les vieux qu'on a vus ce soir... Pis j'me dis, sans arrêt, j'me dis : quand est-ce que ça va être mon tour ? J'peux pas y échapper, y a tellement peu de chances que j'y échappe ! On était sept au high school que j'ai fréquenté à Miami, on avait fondé le premier club gay de l'école, on était drôles, fins, beaux, pis j'ai enterré le dernier y a pas un an. Chus le seul à avoir été épargné jusqu'ici probablement parce que tout ce temps-là j'avais un chum. Mais quand est-ce que les premiers symptômes vont se manifester ? À quel moment est-ce que mon corps va me suggérer, subtilement mais sûrement, que ça va pus, que quequ'chose est en train de se produire, qu'y faudrait que je m'adresse à un médecin ? Chus épuisé. De peur. De hargne. D'amertume. Mon chum est parti parce que j'étais pus endurable. J'ai même pus ça. J'ai même pus un chum pour essayer de me comprendre. »⁵⁷⁵

Nommé par des euphémismes, *la grosse grippe* du côté francophone et *the big disease* de l'anglophone, la peur face au sida rôde tout au long du roman : Jean-Marc l'éprouve : « Et, pour moi, l'angoisse. Toujours. De m'y retrouver, un jour. Avec cette maudite maladie qui frappait de plus en plus fort. »⁵⁷⁶ ; Gerry craint que ce ne soit la maladie qui inquiète son copain Dan : « C'est la grosse maladie ? Y a attrapé la grosse maladie pis y a peur de me le dire ! »⁵⁷⁷

La sensation de responsabilité par rapport aux nouvelles générations est éprouvée vivement par Jean-Marc qui, après une relation sexuelle avec Michel, se pose des questions sur Sébastien et l'usage des préservatifs, provoqué par les soi-disant excès de la génération précédente. Même après la rupture, son souci parental persiste :

« Avant de m'endormir, mes odeurs et mes membres emmêlés à ceux de Michael, je n'ai pas pu m'empêcher de penser à la génération de Sébastien à qui on enseignait l'amour avec l'usage du condom...La technique avant les sentiments, la prudence avant tout, pas à cause de la nature qui peut jouer de vilains tours, mais à cause du danger qui guette, de la mort qui rôde. Penser à la mort, chaque fois, avant de faire l'amour, quand on est adolescent... La faute à papa et maman qui ont été trop libres...Avait-il déjà commencé à se faufiler dans les pharmacies pour en acheter ? Les soufflait-il comme des

⁵⁷⁵ *Le Cœur éclaté*, p. 240.

⁵⁷⁶ *Id.* p. 34.

⁵⁷⁷ *Id.* p. 267.

ballons dans les party pour dissimuler son embarras, son humiliation derrière la dérision ? Nous en voulait-il ? »⁵⁷⁸

Le paradis touristique de Key West est hanté par la présence de la mort, comme le dit Michel, originaire de l'île : « *Key West est pleine de légendes, des drôles comme celle-là (...) des pénibles comme celle qui veut qu'elle soit devenue le mouvoir des États-Unis d'Amérique.* »⁵⁷⁹ La solitude et la mise en quarantaine sont ajoutées à la certitude de la mort quand l'entourage condamne la maladie et, du même coup, le malade : « *C'est vrai que sans moi, Luc aurait été bien seul dans son agonie. Peu de parents et plutôt récalcitrants à cause de la nature de sa maladie (un bon gros cancer attire la sympathie des familles, mais pas toujours le sida) (...) je me sentais investi du devoir de l'accompagner. Dans la mort. Parce qu'il allait mourir. Bientôt.* »⁵⁸⁰

À son retour à Montréal, on ne sait pas si Jean-Marc facilite la mort de son ami – dont l'agonie rappelle celle de son père-, comme il le lui a demandé par téléphone, en lui fournissant les somnifères qu'il a gardés à côté de son lit. Fin ouverte sur la possibilité d'une mort comme dans le cas de François Villeneuve dans *Quarante-quatre minutes, quarante-quatre secondes*, ce sera le seul moment de suspens d'un roman très proche stylistiquement du *Cœur découvert*.

Sur cette fin elliptique, Marie-Beatrice Samzun dans sa thèse affirme que « *interrogé sur ce point lors de son passage à Bordeaux (le 31 janvier 1997), Michel Tremblay n'a pas nié l'ambiguïté mais a laissé entendre que Jean-Marc était bien passé à l'acte.* »⁵⁸¹

Par la place centrale qu'occupe la maladie dans le récit, nous pourrions classer ce roman dans les sous-genres de littérature gay connu comme « Les romans du sida ». Et c'est ici que le roman gagne en force littéraire. Le célèbre écrivain et théoricien gay américain Edmund White⁵⁸² considère que le sida est foncièrement romanesque du fait

⁵⁷⁸ *Op.cit.* p. 256.

⁵⁷⁹ *Id.* p. 235.

⁵⁸⁰ *Id.* p.35.

⁵⁸¹ SAMZUN, Marie-Béatrice, *op. cit.* p. 357, 358 (note en bas de page)

⁵⁸² Edmund White est considéré comme l'un des fondateurs du mouvement *The Violet Quill*, qui a eu lieu au début des années quatre-vingts et qui est considéré comme paradigmatique de la littérature gaie des années entre les révoltes post-Stonewall et l'arrivée de la pandémie du sida.

qu'il combine à « merveille » les deux grands sujets littéraires universels : l'amour et la mort.⁵⁸³



Façade d'un immeuble du « Village Gai » de Montréal⁵⁸⁴

8.1. Les grands écrivains se protègent du sida et des malheurs du monde

Jean-Marc a l'opportunité de côtoyer des écrivains consacrés qui vivent une retraite dorée à Key West, « *des vieux intellectuels des années cinquante* »⁵⁸⁵, comme il les nomme. Michael, plein d'amertume pour la maladie de son frère jette un regard désenchanté sur cette communauté qui a su se protéger du sida : « *Y sont chanceux, y ont arrêté de baiser à l'arrivée de la grosse maladie* » (...) « *Y vivent sur leurs réserves. De tout. Y ont une réserve de gloire, une réserve d'amour, une réserve de souvenirs embellis, transformés, transcendés par la mémoire, y a juste l'alcool dont ils sont absolument incapables, tous de se passer. C'est ça qui les tient debout. Quand le*

⁵⁸³ « L'amour et la mort ont toujours été les grandes préoccupations de la littérature : dans son horreur, le sida combine les deux thèmes » WHITE, Edmund, « Les plaisirs de la littérature gaie » in SALDUCCI, Pierre (dir), *op.cit.* p. 59.

⁵⁸⁴ Tiré du site web: <http://mauditefrancaise.wordpress.com/page/2/>

⁵⁸⁵ *Le Cœur éclaté*, p. 238.

*sida est arrivé, y se sont réfugiés dans l'alcool, toute leur génération, pis y ont commencé à regarder le monde s'écrouler autour d'eux sans plus jamais y toucher. »*⁵⁸⁶

Autre l'appréhension de la maladie qui fait reculer les grands écrivains de l'activité sexuelle, leur repliement physique sur l'îlot et leur regroupement dans une retraite festive, situent cet îlot comme une véritable tour d'ivoire, reprenant l'image de maints écrivains à travers l'histoire⁵⁸⁷ :

*« Ils s'éloignaient par petits groupes vers la rue Simonton, certains courbés et hésitants, d'autres droits comme des piquets de clôture. Une procession de prix et d'honneurs et route vers une autre nuit de bamboche pour oublier que le monde existe en dehors de Key West et qu'il va vraiment très mal. »*⁵⁸⁸

9. L'ART : REFUGE, FUITE ET TRIOMPHE DE LA DIFFÉRENCE

9.1. L'écriture comme refuge

Si l'alcool et l'amitié constituent le refuge des vieilles gloires littéraires de Key West, pour Jean-Marc l'écriture elle-même est son refuge, comme il l'exprime dans cette confession épistolaire que constitue le petit roman *Hôtel Bristol, New York, N.Y.* :

*« Je pourrais me réfugier dans la fiction, et je l'ai souvent fait, déconstruire le récit que je viens de te narrer, le reconstruire en changeant les noms, me servir, comme d'habitude, de mes hantises, problèmes et autres obsessions pour bâtir une belle histoire à travers laquelle j'exprimerais tout ce que contient cette lettre(...) »*⁵⁸⁹

9.1.1. La fuite physique : à la recherche du refuge pour écrire (...et d'autres si affinités)

En 1968, grâce à une bourse du Conseil des Arts, Michel Tremblay a écrit *La cité dans l'œuf* à Acapulco, et – dans un niveau intra-textuel – Jean -Marc, l'alter-égo de l'écrivain, rédige à Key West sa nouvelle *Los Tabarnacos*, se déroulant dans la même ville mexicaine. Ce petit ouvrage aide son auteur à se libérer du sentiment de honte face au comportement d'autres Québécois en vacances, Marie Béatrice Samzun parle du

⁵⁸⁶ *Op.cit.* p. 239.

⁵⁸⁷ Nous reproduisons ici celle donnée par le poète romantique Gérard de Nerval : « *Il ne nous restait pour asile que cette tour d'ivoire des poètes, où nous montions toujours plus haut pour nous isoler de la foule.* — (*Discours de combat*, Sylvie, Librairie illustrée, 1892, p. 3.)

⁵⁸⁸ *Le Cœur éclaté*, p. 239.

⁵⁸⁹ *Hôtel Bristol New York, N.Y.*, p. 87.

« soulagement » et de la « valeur libérante » que comporte l'écriture de *Los Tabarnacos*, puisqu'elle marque pour Jean-Marc le retour de l'inspiration d'un côté et l'arrivée d'un autre homme, Michel, dans sa vie, de l'autre.⁵⁹⁰ Nous voudrions ajouter à cette interprétation celle du clin d'œil à sa mère, la grosse femme, qui a toujours rêvé de séjourner dans cet endroit paradisiaque.

En effet, de la grosse femme à Édouard, le voyage ou tout du moins le désir de voyager conditionne les vies et agissements de nombreux personnages. Dans le cas de Jean-Marc, le choix de Key West répond à un triple désir : d'un côté la volonté de s'éloigner de l'espace vide laissé par l'échec amoureux, et d'un autre, le désir de trouver un endroit pour retrouver l'inspiration et l'envie d'écrire, suivant les propos de sa compatriote, l'écrivaine consacrée Marie-Claire Blais, selon laquelle : « ...*que c'était le paradis sur terre, surtout pour les écrivains. Je pourrais donc partir avec mon ordinateur portatif que j'avais contemplé tout l'été sans trouver le courage de m'installer devant...* »⁵⁹¹

Pourtant, le désir que nous considérons comme le plus important dans le choix de cette destination est paradoxalement, un désir que l'écrivain dénie : le désir homosexuel : ses amis qui sont allés souhaitaient y vivre la « gay life », mais il éloigne une telle possibilité tout en se contredisant, plus tard.⁵⁹²

À la fin de son séjour à Key West, après son intégration dans la famille gay et sa liaison avec Michel, Jean-Marc ne voudra plus quitter cet endroit : « (...) *J'eus une envie folle de rester à Key West, soudain. Tout sacrer là une fois pour toutes, mon métier que je n'avais jamais vraiment aimé de toute façon et que j'abandonnais sporadiquement depuis des années pour essayer d'écrire une œuvre qui ne viendrait probablement jamais, Montréal, qui allait bientôt sombrer dans l'interminable hiver...* »⁵⁹³ D'autant plus que c'est le paysage de la mort qui l'attend : le rappel de la mort de l'histoire d'amour avec Mathieu et l'imminente mort de Luc.

⁵⁹⁰ SAMZUN, Marie-Béatrice, *op.cit.* p. 356.

⁵⁹¹ *Le Cœur éclaté*, p. 30.

⁵⁹² Pour les références à ce reniement, voir plus haut le chapitre nommé *L'amour-haine des hommes*, p 208.

⁵⁹³ *Le Cœur éclaté*, p. 298.

Concernant l'attachement à Key West, il s'agit d'un fait autobiographique puisque Michel Tremblay a adopté l'îlot comme deuxième maison, y séjournant la moitié de l'année.

9.1.2. Le refuge dans les racines

Déjà le tout premier essai fructueux de création artistique de Jean-Marc a eu lieu lors de sa retraite dans la maison familiale de Duhamel, qu'il a achetée, dans la pièce *La Maison suspendue*.⁵⁹⁴ Il y est question d'un exil volontaire vers le passé : JEAN-MARC : « ...au lieu de m'en aller dans un coin perdu du monde d'où j'enverrais à mes amis des cartes postales idiotes, j'ai décidé de me réfugier dans un coin perdu de mon enfance...pour essayer de ressusciter les colères de ma tante Albertine, les hésitations de ma grand-mère le désespoir de mon grand-père, l'intelligence de ma mère...l'imagination de mon cousin, le pyjama rose de mon oncle Édouard. »⁵⁹⁵

L'enfant de la grosse femme se rend compte de son rôle de spectateur des drames de ses proches ; « l'espion » comme l'appelaient ses frères dans la maison de la rue Fabre : « *Je me suis toujours considéré comme l'insignifiant de la famille. Le moins compliqué. Le moins intéressant. (...) Je regardais les autres se débattre dans leurs malheurs, dans leurs bonheurs, aussi, parce qu'y avaient tous ben d'la misère avec le bonheur...* »⁵⁹⁶

Cette soi-disant médiocrité de caractère par rapport aux particularités dramatiques des membres de sa famille lui a permis de se frayer son chemin sans beaucoup de bouleversements. Pourtant, la peur de la médiocrité en tant que créateur pèse lourd dans sa décision de prendre une année sabbatique loin du CEGEP pour se consacrer à l'écriture : JEAN-MARC (à Mathieu) : « *Laisse-moi faire, Mathieu. Pour un an. Laisse-moi essayer. Si ça donne rien... J vais rentrer dans le rang, j suppose...Retrouver...le petit réconfort de la médiocrité sympathique. Mais si ça marche...y faut que je me prouve que chus capable de produire autre chose que des petits cours d'université. Que chus capable, moi aussi, de faire se lever la lune, si je*

⁵⁹⁴ Écrite, à son tour, entre Paris, New York et Montréal.

⁵⁹⁵ *La Maison suspendue*, p. 83, 84.

⁵⁹⁶ *Id.*, p. 115.

veux... Pis y'a juste ici, dans cette maison-là, que j'peux y arriver. Comprends-tu ? »⁵⁹⁷
Jean-Marc se proclame de ce fait héritier artistique de son oncle Josaphat-le-Violon.⁵⁹⁸

9.2. La certitude de la médiocrité

Dix ans plus tôt, à trente-huit ans, dans la pièce *Les Anciennes Odeurs*, Jean-Marc exprime le dégoût que lui provoque la lecture de son premier roman :

JEAN-MARC : « *En relisant cette chose inqualifiable que j'osais appeler roman... (...) C'est propre, c'est bien écrit (c'est ben le moins, chus professeur de français) c'est relativement bien construit mais c'est irrémédiablement plate. (...) c'que j'écris est profondément ennuyant pis, surtout, profondément inutile. (...) Si tu savais comment c'est difficile à prendre. Être quelconque. Quand on a voulu changer le monde. Quand on écrit c'est dans l'espoir de changer quequ'chose dans le monde, Luc, mais quand on réussit la grande prouesse d'intéresser personne, parce qu'on manque d'envergure, on devrait avoir l'intelligence de l'assumer pis de rester enfermé chez soi.* »⁵⁹⁹

L'écrivain frustré avoue être séduit par les hommes de talent, pour vivre cette « grâce » (dans un sens presque théologique) dont il se sait dépourvu, par procuration : « *C'est probablement pour ça, d'ailleurs, que j'ai passé ma vie à jouer les mentors avec des gars plus intéressants que moi ; des gars que je savais bourrés de talent pis que je poussais à agir.* »⁶⁰⁰ L'angoisse face à la mort et à l'oubli est combattue par le besoin d'une œuvre artistique porteuse de pérennité : « *J'aurais voulu laisser une trace, tu comprends, un sceau, une griffe, une marque, moi aussi ! J'aurais voulu laisser une marque indélébile sur le monde alors que personne va se rappeler de moi, juste de mes disciples (...)* » Et la hantise de tous les artistes tremblayens se présente, inévitable : « *Quand je me fais la barbe, le matin, pis que par accident mes yeux se rencontrent dans le miroir, y a un mot effrayant qui me vient à l'esprit pis j reste figé pendant quequ'secondes avant d'essayer de l'oublier. Mais faut que j'y fasse face, un jour. Et te le disant, j'vas peut-être arriver à l'accepter. (Silence.) Médiocrité.* »⁶⁰¹

⁵⁹⁷ *Id.* p. 102.

⁵⁹⁸ Pour approfondir sur cette parenté créatrice et sur la genèse créatrice de Jean-Marc dans cette pièce de théâtre, voir CAMERLAIN, Lorraine, « La Maison suspendue. Entre ciel et terre », in DAVID, G. et LAVOIE, P, *op.cit.* p. 197-218 et SAMZUN, Marie-Béatrice, *op.cit.* p. 356, 357.

⁵⁹⁹ *Les Anciennes Odeurs*, in *Théâtre I*, p. 328, 329.

⁶⁰⁰ *Ibid.*

⁶⁰¹ *Ibid.*

Pourtant dans *Le Cœur éclaté*, le problème semble résolu, car il y est question d'un premier roman qui a « *connu un accueil presque enthousiaste. Du public autant que de la critique* »⁶⁰²

9.3. L'écriture réflexive

Même en tant que narrateur Jean-Marc s'interroge sur son écriture, comme dans cette réflexion concernant *Los Tabarnacos* :

« *Au lieu de me pencher sur ce que je traversais à ce moment-là, d'essayer d'analyser mes pensées, mes émotions, de me déchirer la peau du cœur, de me confier, au moins, à la page blanche –après tout, n'est-ce pas là la première fonction de l'écriture et n'avais-je pas grandement besoin d'une sérieuse introspection ? – j'avais pondu un texte « divertissant » et j'en étais presque choqué. Passe encore d'être incapable de parler de ses problèmes aux autres, mais aller jusqu'à se le refuser à soi-même !* »⁶⁰³

Ce reproche sur son manque d'introspection narrative, pourrait également se mettre en rapport avec les questions rhétoriques adressées aux écrivains consacrés habitant Key West :

« *J'avais envie de les suivre, de leur demander comment c'était que d'être une living legend, un poète officiel, une gloire nationale. Est-ce que ça vous empêche d'écrire ? Est-ce que vous y pensez quand vous écrivez ? Écrivez-vous désormais pour la postérité ? Vous en câlissez-vous, au fond, de la postérité, ne préférez-vous pas ce trio de jazz, ce scotch devant vous, cette nuit passée à discuter, précédée de milliers de semblables et prometteuse d'autres à venir ? Vos prix et vos honneurs vous ont-ils enlevé tout élan vers l'écriture qui était autrefois votre pain quotidien, votre raison de vivre, votre seule vraie jouissance d'artiste ?* »⁶⁰⁴

Les deux questionnements touchent au cœur du sujet de la création littéraire comme passion et besoin vital, sublimé au premier cas et éteint dans le deuxième.

⁶⁰² *Le Cœur éclaté*, p. 41.

⁶⁰³ *Op.cit.* p.203.

Même s'il ne le suit pas à cette occasion, Tremblay partage ce besoin d'écrire comme moyen d'autoconnaissance avec nombre d'autres auteurs, gais en l'occurrence, comme Guillaume Dustan (1965-2005) qui affirme : « Fondamentalement, d'ailleurs, et comme Barthes qui pensait que la littérature devait céder la place à l'auto-écriture de tous, je pense que tout le monde devrait faire la même chose : raconter sa vie. Connais-toi toi-même. Mets-toi en forme. Mets-toi en ordre. » Plus tard, il ira jusqu'à admettre une fonction thérapeutique de l'écriture : « Écrire sur ma vie commençait à lui donner de la valeur » DUSTAN, Guillaume, « Un désir bien naturel » in SALDUCCI, Pierre (dir), *op.cit.* p. 111, 112.

Dustan se classe parmi ces cinq « écrivains de l'extrême » : Sade, Artaud, Bataille, Genet et un autre écrivain du sida, Hervé Guibert (1955-1991), dont la franchise il admire puisque Guibert aura poussé ce besoin de se raconter jusqu'au bout de sa maladie, au travers d'une trilogie autobiographique : *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* (1990), *Le Protocole compassionnel* (1991) et *l'Homme au chapeau rouge* (1992). Également photographe et cinéaste, Guibert s'érigera en objet de description et de création faisant un suivi artistique de sa maladie jusqu'à la veille de sa mort.

⁶⁰⁴ *Id.* p. 238.

9.4. L'écriture comme défoulement communicatif

Dans *La Nuit des princes charmants*, le narrateur affiche consciemment le désir de devenir écrivain ; par exemple, quand il parle de son insatisfaisant métier d'imprimeur :

« ...je voulais toujours écrire, mais j'avais compris qu'il fallait aussi que je gagne ma vie. »⁶⁰⁵

Cette envie de devenir écrivain est le contrepoint du silence, de l'incapacité de dire la vérité à sa mère. L'écrivain, par ailleurs, serait cet être incomplet – ce que Tremblay a suggéré au cours de ses conférences⁶⁰⁶ ; un individu qui doit chercher sa plénitude à travers la création. Le jeune narrateur du roman, en plus de ce manque, expose son besoin urgent de raconter sa vie, surtout dans les situations les plus drôles :

« ...je rêvais de tout raconter en détail, le lendemain, à mes amis sidérés, quitte à les perdre en suite pour toujours. Je savais que je ne pourrais garder tout ça pour moi très longtemps. Vivre une chose si comique et ne pas pouvoir la raconter, quelle horreur ! »⁶⁰⁷

L'écriture se présente alors comme un soulagement passager, qui doit être confirmé par la publication des textes auxquels il a donné le jour. De là le besoin de sortir du placard littéraire, d'exposer toute l'intériorité créatrice :

« Il y avait bien l'écriture, mais écrire des choses qu'on n'ose pas montrer était devenu pour moi avec le temps la dénégation même de l'acte d'écrire. »⁶⁰⁸

Et avec ce jugement Tremblay se place dans la dépendance de l'écrivain, gay en l'occurrence, par rapport au lecteur. La même qu'ont décelée d'autres écrivains gays tels que Guy Poitry. Si l'on peut certainement appliquer ceci à toute autre envie plausible d'être transmise dans une expression artistique, le désir pour le même sexe ayant été occulté à outrance tout au long de l'histoire, l'incommunicabilité de ce désir sur un quelconque texte, faute de récepteur, rend l'acte d'écriture et donc d'expression de l'homosexualité sinon auto-effaçant, du moins foncièrement stérile et frustrant, soulignant, par son invisibilité le côté marginal d'une telle production.⁶⁰⁹

⁶⁰⁵ *La Nuit des princes charmants*, p. 29.

⁶⁰⁶ Comme celle de Bordeaux en janvier, 1997, reprise par Marie-Lyne Piccione dans son ouvrage *Michel Tremblay, l'enfant multiple*, op. cit. p. 124.

⁶⁰⁷ *La Nuit des princes charmants*, p. 92.

⁶⁰⁸ *Id.* p 93

⁶⁰⁹ Qui plus est, s'exprimant sur son roman *Jorge*, Poitry se questionne, se répond et laisse planer ensuite le doute sur la justesse d'un lecteur homosexuel comme récepteur idéal : « *Est-ce que le destinataire, le*

9.5. Toujours la fuite par l'art :

9.5.1. L'acteur raté qui devient écrivain,

Jean-Marc revient sur son enfance où il réussissait à s'évader non pas par la littérature mais par le cinéma. Cette stratégie déclencheuse d'anesthésie existentielle, permet à l'enfant de la grosse femme de passer outre ses angoisses et ses ennuis :

« Quand j'étais p'tit, c'tait pas un écrivain que j'voulais devenir, c'est un acteur. Un acteur de cinéma. Pas pour jouer des personnages, j'comprendais pas c'que c'était, mais pour m'évader de l'école que j'haïssais tant pis de ma famille que j'trouve ennuyante. Quand arrivait un moment particulièrement difficile de ma vie d'enfant secret pis trop sensible, j'avais inventé un truc qui me mettait dans un état d'exaltation extraordinaire pis j'oubliais tout. J'imaginai qu'y avait une caméra qui me suivait partout, qui enregistrerait tous mes gestes pis qui me les projetait au fur et à mesure dans ma tête. Si j'avais une commission à faire ou un examen particulièrement difficile, j'me disais : « La caméra commence ! » pis j'me voyais venir de loin dans la vue ou ben à mon pupitre en train de sécher sur un problème d'arithmétique pis tout devenait intéressant parce que ça se passait sur un écran. J'ai passé à travers les moments les plus affreux de mon enfance à me regarder jouer sur un écran imaginaire mon propre rôle dans un film passionnant et sans fin. »⁶¹⁰

9.5.2. ...le réalisateur-patient qui devient acteur,

Encore une fois, le fait de se voir soi-même de l'extérieur dans les moments les plus difficiles est une particularité partagée par d'autres personnages. Ainsi, le réalisateur Simon Jodoin, avant d'entrer dans le bloc opératoire où il va être opéré de l'oreille interne, met en pratique la même stratégie :

« Grand spécialiste du déni, Simon l'utilisait volontiers et souvent ; la plupart du temps, ça marchait très bien et il s'était épargné bien des problèmes en prétendant, et en le croyant, qu'ils n'existaient pas. (...) Il s'était donc réveillé vers six heures en se disant que ce n'était pas à lui que tout ça arrivait, qu'il n'était que le témoin privilégié d'une importante opération de chirurgie à l'oreille interne, qu'il se trouvait dans une salle de cinéma ou dans son fauteuil préféré à lire un roman particulièrement réaliste (...) »⁶¹¹

lecteur idéal de Jorge, est censé être un homosexuel ? Non, bien sûr (...) même si, en écrivant, on ne peut que le souhaiter complice, attiré par ce qui vous attire, se laissant attirer par ce que vous lui décrivez complaisamment... » POITRY, Guy, « À l'enseigne des amis » in SALDUCCI, Pierre (dir), *op.cit.* p. 81.

⁶¹⁰ *La Nuit des princes charmants*, p. 330.

⁶¹¹ *L'homme qui entendait siffler une bouilloire*, p. 114, 115.

Le parcours depuis sa chambre au bloc devient pour le cinéaste un lieu d'étude sur les possibilités de tourner une telle situation dans un film, balayant de ce fait l'angoisse de se savoir l'acteur et l'objet d'une réalité dont il renie l'existence : « *Faites-vous-en pas, madame, c'est pas moi qui est dans la civière, c'est quelqu'un d'autre ! Ça marchait encore une fois. (...) Il était un personnage dans un film, et c'est sur ce personnage que la chirurgie serait pratiquée dans quelques minutes* »⁶¹²

9.5.3. ...et le vendeur de chaussures dépassé par la réalisation de ses rêves

Cette sensation d'être spectateur de sa vie peut ne pas représenter l'outil nécessaire à la survie des personnages. Édouard ressent, lors de son voyage à Paris, un lourd fardeau psychologique, qui est aussi la marque des membres de la famille de Victoire: « *Encore une fois j'avais l'impression d'être le spectateur de ce qui m'arrivait parce que je n'avais jamais été préparé à en être l'acteur. (...) j'essayais d'être ému sans y parvenir parce que ce que je voyais était trop beau pour moi. Comme si je n'en avais pas été digne. J'étais toujours au fin bord de l'émotion mais je n'arrivais pas à y plonger. C'était comme une masturbation manquée, essoufflant et humiliant.* »⁶¹³

9.6. Le prix du triomphe

Dans *Hôtel Bristol, New York, N.Y.*, outre la ressemblance physique entre lui et son frère aîné Richard, Jean-Marc découvre, au travers des *insights*⁶¹⁴ successifs exprimés par lettre à son ami psychanalyste, que ce frère détesté a été la victime des choix de famille le mettant, lui, le petit, en avant.

De douze ans plus âgé que Jean-Marc, c'est Richard qui l'a initié à la culture quand il était petit ; le pseudo-intellectuel de la famille a été vite dépassé par son cadet. Et, arrivé à l'âge d'entrer à l'université pour devenir avocat, se déclenche le drame à la source de ce récit : à cause des problèmes économiques des parents qui doivent payer l'éducation de leur fils cadet, Richard ne pourra pas aller à l'université, et il deviendra un homme frustré pour le reste de sa vie.

⁶¹² *Op.cit.* p. 117.

⁶¹³ *Des Nouvelles d'Édouard*, in *Chroniques du Plateau Mont-Royal*, coll. Thésaurus, Montréal, éd. Leméac-Actes Sud, p. 757.

⁶¹⁴ En anglais, remise en question ou découverte sur sa propre psychologie.

Ayant refoulé dans l'inconscient le souvenir de la conversation des parents annonçant la mauvaise nouvelle à son frère, Jean-Marc, pour la première fois, se rend compte de l'ampleur du déni dans lequel il a vécu : « *un déni que je vivais depuis près de cinquante ans !* »⁶¹⁵ Dans un exercice d'empathie, l'écrivain se met à la place du frère, de l'autre détesté jusqu'à ce moment, dans une profonde remise en question :

*« Le problème est dans ma tête. Ai-je exagéré ses défauts pendant cinquante ans, me suis-je arrangé pour le voir différemment de ce qu'il est, ai-je repoussé tout ce qui me liait à lui parce que je me sentais coupable de sa vie ratée à cause de quelques phrases surprises un dimanche matin de ma lointaine enfance ? Et Lui ? Lui ? A-t-il enduré cette ressemblance sans séquelles ? N'a-t-il plutôt été dégoûté, chaque fois qu'il m'apercevait à la télévision, de ces traits que nous partageons, de nos tics langagiers similaires (...) de mon succès alors qu'il est resté toute sa vie dans l'ombre ? »*⁶¹⁶

La culpabilité ressentie est lourde à assimiler :

« (...) J'ai examiné le problème sous tous ces angles et j'en reviens toujours à la même réponse : à cause de moi, mon frère a raté sa vie, et parce qu'il a raté sa vie, j'ai pu réussir la mienne ! Durant trente ans, il a pratiqué un métier qu'il détestait pendant que moi, tardivement, c'est vrai, mais tout de même, j'arrivais à me bâtir une réputation.

Je sais qu'il est trop tard pour réparer quoi que ce soit, mais cette culpabilité, qu'elle soit légitime ou non, m'étouffe et me tue. »⁶¹⁷

Le complexe de l'usurpateur est là ; déjà intégré par l'enfant de la grosse femme, en 1952, dans *Le Premier Quartier de la lune*, quand, découvrant le merveilleux génie de son cousin Marcel, il décide de s'en emparer pour en faire sa propre création. Marcel sombrera par la suite dans la marginalité et la folie et Richard dans la frustrante grisaille de la médiocrité. Seul Jean-Marc sort de l'ombre grâce à l'écriture.

Il s'établit par là une dialectique du gagnant contre et surtout grâce aux perdants. Tout comme, petit, il assumait le pillage de son cousin, Jean-Marc, l'enfant de la grosse femme, assume son triomphe à cinquante-cinq ans dans sa position rassurante d'écrivain consacré, grâce à l'échec de son frère. Quoique réticent, l'écrivain finit par accepter leur ressemblance physique et reconnaître sa culpabilité. L'assomption publique du moi en l'autre, et de l'autre en moi, de la part d'un individu qui finit par

⁶¹⁵ *Hôtel Bristol, New York, N.Y.*, p. 81.

⁶¹⁶ *Id.* p. 85, 86.

⁶¹⁷ *Id.* p. 86.

accepter, tant bien que mal, son appartenance à sa parenté de sang, joue le rôle d'une sortie du placard non pas sexuelle mais familiale.

9.7. L'homosexualité salutaire

L'homosexualité est un sujet en apparence mineur dans ce roman épistolaire dont l'axe est l'opposition établie entre Jean-Marc et Richard⁶¹⁸. Il n'en reste pas moins qu'elle apporte une lumière très significative à la fin de ce récit clair-obscur. Ainsi, au moment même où Jean-Marc s'apprête à conclure sa lettre sur la tragique inexorabilité de sa ressemblance avec Richard, une lueur d'espoir se laisse entrevoir entre les dernières lignes, car le narrateur se rend compte que s'il y a une caractéristique qu'il ne partage pas avec son frère, c'est justement son orientation sexuelle.

Alors, c'est l'assomption de sa « gaieté »⁶¹⁹ –faite il y a longtemps, certes– qui peut le tirer vers la vie : le désir, l'Éros, versus le Thanatos de sa crise existentielle. Car, pour finir sa lettre, Jean-Marc, dans une allusion pleine d'humour, exprime son désir érotique, qui même fantasmé, n'en reste pas moins un désir : « *En fait, j'aimerais surtout trouver un James Stewart pour partager ma vie, mais ça, as they say, is another story...* »⁶²⁰

9.7.1. La différence : nourricière d'art

Nombreux sont les artistes qui voient leur créativité scellée du fait d'être marginaux et qui voient, à l'opposé, leur marginalité décuplée parce que ce sont des créateurs ; l'histoire de l'art nous donne de nombreux exemples de créateurs, solitaires, socialement mis au placard, voire enfermés. Parmi les exemples les plus populaires, appartenant à différents domaines et pays, citons Ludwig van Beethoven, Vincent Van Gogh et plus proche de notre écrivain, son compatriote, le susnommé poète Émile Nelligan. L'homosexualité ayant été dans la tradition occidentale pourvoyeuse de marginalité, les artistes homosexuels de Tremblay prendront le choix de s'affirmer à la marge pour pouvoir s'affirmer dans leur art.

⁶¹⁸ Pour une vision plus ample du miroir déformant que ces deux personnages constituent, voir PICCIONE, Marie-Lyne, *op.cit.* p. 70, 71, où elle parle d'un « miroir pour se haïr »

⁶¹⁹ Nous utilisons ce substantif pour souligner la joie que son homosexualité apporte (d'ailleurs utilisée à l'origine comme euphémisme nominal de cette orientation sexuelle), justement à ce moment-là, au personnage, qui peut se libérer de son état mélancolique grâce à elle.

⁶²⁰ *Id.* p. 91.

Ainsi, dans la pièce de théâtre *Les Anciennes Odeurs*, l'art de l'interprétation est pour Luc étroitement lié à son homosexualité, puisqu'il y trouve une source d'inspiration pour son travail, comme lui rappelle son ancien amant, Jean-Marc : « *T'as toujours prêché pour le mystère pis la marginalité, qu'est-ce qui te prend tout d'un coup, de vouloir aller crier ça sur tous les toits ? T'as toujours été fier de ta différence, tu disais que t'avais besoin de la complicité que tu retrouvais dans notre milieu, que ça te stimulait, que le créateur en toi s'en nourrissait que tu pourrais pas fonctionner dans un milieu trop straight parce que tout le monde est pareil ! Même quand on était ensemble, tu riais de ce que tu appelais « les p'tits couples de tapettes straight » que tu trouvais irrémédiablement plates !* »⁶²¹

Luc montre ici un versant différent de l'homosexualité, en ce qu'il n'est pas en quête d'une quelconque reconnaissance ou d'une intégration sociale en raison de son orientation sexuelle ; cette orientation est devenue, au contraire, le commanditaire d'un espace et d'un milieu particuliers, prisés pour ses particularités en dehors de l'ennuyeuse normalité que représenterait la majorité. Il rejoint ainsi l'avis d'autres écrivains gays, comme Guy Poitry, que nous avons cité plus haut, qui rallie la satisfaction d'être suisse quand il se trouve en l'Union Européenne au bien-être ressenti pour son homosexualité, moyennant son affirmation « *j'aime la marge* »⁶²².

9.7.2. Une photographie de l'homosexualité

Malgré leur succès auprès du public, les romans du cycle du *Gay Savoir*, en tout cas les deux *Cœurs* et *Hôtel Bristol, New York, N.Y.*, ont reçu un accueil assez mitigé de la part de la critique. Des analyses effectuées plus tard, continuent dans la même voie. Dans ce sens, si nous tenons compte des affirmations de Gilles Dupuis, se focalisant sur les voix du narrateur homodiégétique et hétérodiégétique dans les quatre premiers romans de cet ensemble, il se dégage le constat de la « non-révolte homosexuelle » de Tremblay et d'un échec à transmettre le désir homosexuel par un « trop dit ». Sauf dans

⁶²¹ *Les Anciennes Odeurs*, p. 335.

⁶²² « *J'aime la marge. Et s'il est une chose qui me plaît dans l'isolement de la Confédération Helvétique au cœur de l'Union Européenne, c'est d'avoir à sentir ce que signifie ne pas en être. En faisant la queue, dans un aéroport, avec ceux qui n'ont pas droit à la « bonne » file ; en me retrouvant parmi des Maghrébins, des ressortissants d'Afrique noire, d'Asie du Sud-est, etc., j'éprouve une satisfaction (un peu idiote, je veux bien en convenir) à l'idée que, malgré ma belle peau blanche, malgré mes origines qui peuvent remonter très loin, mais toujours en ce cœur de l'Europe, je suis considéré comme un personnage un peu douteux : un Européen, certes, mais qui n'est pas comme il devrait être ; de même qu'en tant qu'homosexuel, je suis un homme qui ne correspond pas à ce qu'il faudrait qu'il soit.* » POITRY Guy, « À l'enseigne des amis » in SALDUCCI Pierre (dir), *op.cit.* p. 77.

son versant revendicatif de reconnaissance sociale, parallèle, selon lui, aux luttes identitaires du Québec⁶²³ Ceci renvoie également à la théorie de Dominique Fernandez qui considère cette médiocrisation comme le prix à payer pour sortir de la clandestinité atavique où de telles expressions artistiques ont été enfermées.⁶²⁴

La démarche stylistique mise en pratique par Tremblay dans, sinon tout l'ensemble du *Gay Savoir*, au moins dans les deux tomes des *Cœurs* montre, comme nous l'avons déjà signalé, une trop grande explicitation narrative qui les apparente au cliché photographique. Les amours et désamours y sont trop racontés, voire banalisés dans la volonté de raconter les contenus sous un angle normalisateur qui provoque une paradoxale disparition d'intensité, un manque de profondeur. Cette affirmation de la peintre Catherine Burroughs à Jean-Marc dans *Le Cœur découvert*, résume d'une façon significative, le rôle de l'écrivain :

« - Catherine... Vous le savez, n'est-ce pas, que je ne suis pas photographe ?
Le plus beau petit sourire du monde continuait à lui plisser le visage.
« **Tous les écrivains sont des photographes, vous savez...** »⁶²⁵

Les écrivains étant des photographes, leurs écrits seraient donc des photographies, et c'est ici que se trouve la valeur du narrateur et personnage de Jean-Marc. Sa force est clairement représentative d'une sociologie de l'homosexualité comme vécu normalisé et à volonté normalisatrice.

⁶²³ DUPUIS, Gilles, *op.cit.* p. 81-100.

⁶²⁴ En attribuant une valeur de renforcement artistique à l'interdit de l'expression ouvertement homosexuelle, Fernandez arrive à constater que « les grands témoignages de la culture homosexuelle remontent à l'époque de la clandestinité et de la honte. » in FERNANDEZ, Dominique, *Le Rapt de Ganymède*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1989, p. 19.

⁶²⁵ *Le Cœur éclaté*, p. 302

DE L'ANÉANTISSEMENT À LA TRANSCENDANCE : COMMENT DEVENIR UN *QUEER* PUBLIC ET SURVIVRE POUR LE RACONTER

Si François échoue à être accepté par la norme, Jean-Marc réussit, malgré tous ses problèmes, à être accepté et même admiré socialement par ses romans. L'homosexualité de François, comme celle de Luc et d'autres artistes gays, est revendiquée comme pourvoyeuse d'une différence parallèle, tout autant que nourricière de son expression artistique. François est différent parce qu'il est créateur et parce qu'il est homosexuel, il se veut, ainsi, différent des autres tout en revendiquant son acceptation dans la différence. Et c'est en cela qu'il se heurte à une société encore immature. Jean-Marc, lui, agissant beaucoup plus tardivement que le chanteur, réussit à se faire accepter, tout en noyant sa différence dans une créativité plus aseptisée.

François est *queer* dans la révolte identitaire qu'il prône, mais il en est anéanti. Jean-Marc, à son tour, fonde sa différence dans la « normalité » et s'il survit comme personne à orientation sexuelle minoritaire, son art en pâtit. Le seul héros homosexuel et créateur de toute l'œuvre qui réussit à se créer, à survivre et triompher dans sa propre recreation est Édouard-La Duchesse de Langeais. C'est le travesti qui représente, sans aucun doute, la mise en pratique des théories *queer* mieux qu'aucun autre héros tremblayen :

*La Duchesse est un phénomène unique sur la Main. Vendeur de chaussures chez Giroux et Deslauriers le jour, au coin de Mont-Royal et Favre, il se transforme la nuit, du moins le croit-il, en créature de rêve devant qui tous les hommes se pâment alors que son physique si peu flatteur – cinq pieds et dix pouces, deux cent cinquante livres, complexion de roux – ne lui permet qu'une vague ressemblance avec une grande Sophie Tucker ou une Juliette Petrie obèse...*⁶²⁶

C'est pour cela que le personnage de la Duchesse de Langeais représentera l'axe de la troisième et dernière partie de cette recherche.

⁶²⁶ *Le Cahier rouge*, p. 109.

TROISIÈME PARTIE

DU CRAQUIAS DANS UN BANC DE MARGUERITES À LA DUCHESSE DE LANGEAIS : HISTOIRE D'UNE RÉUSSITE QUEER

Mientras más exploramos el universo, más consternados quedamos por el elemento narrativo que encontramos en todos sus niveles. ¿Cómo no pensar en Shérezada que interrumpe su relato para recomenzar otra historia aún más bella ? También la naturaleza nos presenta narraciones encajadas una dentro de la otra : historia cosmológica, historia a escala molecular, historia de la vida y del hombre, hasta llegar a nuestra historia individual. A través de todos los niveles vemos la emergencia de novedades, de lo inesperado.

... dos campos recientes de la ciencia tienen aquí un papel esencial : la física del no-equilibrio y la teoría del caos asociada con los sistemas dinámicos inestables... la gran sorpresa es que al impulsar un sistema lejos del equilibrio aparecen nuevas estructuras en puntos de bifurcación.

Las leyes, tal como habían sido formuladas desde Newton, expresaban certezas. Es necesario ahora que expresen « posibilidades », que puedan o no realizarse en el futuro.

ILYA PRIGOGINE

*« Un universo inventivo y creador » en
La Nación Cultura, Buenos Aires, 28 de mayo de 1995 ⁶²⁷*

⁶²⁷ Cité par FIORINI Héctor, *El psiquismo creador*, Vitoria-Gasteiz, Ediciones Agruparte, 2007, p. 141.

1. UN TRAVESTI EN GESTATION

Depuis la misère initiale de son existence sur le Plateau Mont-Royal à la marge volontairement assumée de la *Main*, Édouard va vivre des expériences fondatrices de son identité comme personne et comme personnage. Nous allons entreprendre de décrire les étapes qui ont mené ce fils adoré de Victoire des jupes de sa mère à la complète assumption de sa nature et à son émancipation dans les bas-fonds de la ville où il pourra enfin vivre sa différence dans une jouissante liberté créatrice.

Nous avons choisi pour cela de suivre un ordre intra-chronologique, qui n'a pas de lien avec la date de parution des ouvrages où le personnage se montre. Ainsi, la seule allusion à son enfance est faite par le personnage lui-même, longtemps après, puisque c'est à soixante ans qu'Édouard-La duchesse de Langeais raconte les origines de sa « carrière » sexuelle dans la pièce de théâtre éponyme.

1.1.PÉDÉRASTIE : LA GENÈSE D'UN MASOCHISTE JOUISSEUR OU L'AMBIVALENCE DU PERSONNAGE

Le fait que le narrateur soit ivre n'enlève rien à la crudité du récit où il perd sa virginité, le jour de sa première communion. Triple prologue aux affres de la vie, le rituel catholique sera dépassé d'abord par sa première consommation alcoolique (et sa première cuite) - « ...la première fois que j'ai bu du whisky, c'était à ma première communion (...) J'avais été malade comme une cochonne »⁶²⁸ - et ensuite par l'acte de pédérastie dont il est victime. Ici, tout est décrit sous le signe de la laideur mais remarquons que la duchesse utilisera tout le temps le féminin pour les références à elle-même (nous suivons son choix) comme enfant : « J'étais une première communiant affreuse, mes chéries ! »⁶²⁹ Notons le même féminin pour s'adresser aux interlocuteurs. « Affreuse ! Tannante comme sept, laide comme un cul de singe gratté à deux mains, le brassard de travers, pis les yeux dans les culottes du cousin Léopold. Ben oui, déjà, c'est ben pour dire, hein ? Ça surprend toujours le monde quand je dis ça, mais que voulez-vous, c'est la pure vérité vraie ! Le cousin Léopold m'a entreprise j'avais à

⁶²⁸ *La Duchesse de Langeais* in *Théâtre I*, p. 90.

⁶²⁹ *Ibid.*

*peine six ans ! C'est vrai ! Y'était pas aux jeunes, y'était quasiment aux bébés, celui-là... »*⁶³⁰. L'inscrivant elle-même du côté de la psychopathologie -« *Ça, c'était un fou, par exemple ! »*⁶³¹-la duchesse, se positionne en tant que survivante à la prison familiale : « *Y'est mort à l'asile, d'ailleurs... A la grande honte de toute la famille... Moé, j'les ai toutes enterrés ! »*⁶³²

S'ensuit alors une description plus détaillée de ce premier épisode sexuel, dont le souvenir est mythifié dans le présent du monologue, comme source de douleur mais en même temps de plaisir : « *j'aime ça quand un homme me fait mal ! Ça fait que des fois j'agaçais le cousin Léopold à le rendre fou pour qu'y me fasse ben mal... Y v'nait les yeux tous rouges pis y fonçais sur moé... Six ans ! J'avais six ans pis j'étais déjà vicieuse ! »*⁶³³

La duchesse se présente alors, naturellement comme *queer*, dans l'assomption publique de sa sexualité radicalement déviée de la norme et les lois qui la régulent. Provocante, la didascalie qui suit l'affirmation ci-dessus tranche son discours de même qu'elle souligne l'abyme entre le personnage et le spectateur, qu'elle regarde de face : « *Elle dévisage les spectateurs assez longtemps puis elle va s'asseoir.* »⁶³⁴ Alors, consciente du rejet que ses propos peuvent susciter dans son auditoire, elle acquiesce à ce sous-entendu rejet : « *Oui, c'est vrai que c'est écœurant...* » Et là, elle porte le coup de grâce, précédé du silence annonciateur :

« Un temps

Ouais, ben, « la duchesse » a même pus envie de s'empêcher de s'attendrir quand a'pense à ça... parce que « la duchesse » elle aussi, a'commence à être aux p'tits jeunes ...

Elle donne un grand coup de poing sur la table.

Oh ! Oh ! Temper, temper, temper ma chérie, casse rien, là surtout pas ton mignon petit poignet, tu vas en avoir encore besoin... Pis bois, un peu, là, ça va te faire du bien ! Tu vas toute oublier ça...

Elle boit »⁶³⁵

Cet aveu de pédophilie la place donc du côté de la folie qu'elle avait dénigrée chez son cousin et cela lui devient insupportable, déclenchant sa violence, son refuge

⁶³⁰ *Op.cit.*

⁶³¹ *Ibid.*

⁶³² *Ibid.*

⁶³³ *Ibid.*

⁶³⁴ *Ibid.*

⁶³⁵ *Ibid.*

dans l'alcool et ses auto-appels, en anglais, au calme, soulignés par le rôle qu'elle s'est imposé : « *Après toute, t'es encore une femme du monde ! Prends sur toé !* »⁶³⁶

Le rôle de passivité sexuelle, traditionnellement attribué aux femmes, est alors incarné par la duchesse enfant qui cherche (activement) à devenir la cible d'autres pédérastes : « *Plus tard, bien après le cousin Léopold, quand j'ai commencé à pouvoir jouir, je me suis mise à **me laisser tripoter** aux vues (au cinéma)... Ça, j'aimais ça ! J'm'assoiais pas loin d'un homme qui avait l'air de marcher, là, pis j'le regardais fixement... Quand y'avait compris, y v'nait s'asseoir à côté de moé... J'tremblais comme une feuille tellement j'étais excitée... Y collait son genou contre le mien...* »⁶³⁷

Alors, la position du personnage est très ambivalente du fait que dans cet univers furtif, c'est lui qui cherche à être « chassé » et à être une proie consentante des hommes qu'il choisit lui-même comme susceptibles de devenir ses « chasseurs ». D'autant plus qu'il est tout à fait conscient des risques que ses « prédateurs/proies » encourrent en s'offrant cette « proie/prédateur » : « *Quel âge j'pouvais ben avoir, donc... douze ans, peut-être... La plupart du temps on allait finir ça aux toilettes... Des fois chez eux, mais rarement. Les hommes avaient peur parce que j'étais trop jeune. J'étais dangereuse !* »⁶³⁸

Violée dans son enfance, masochiste, chercheuse d'hommes et pédéraste par la suite, le danger dans lequel ce personnage s'auto-situe -« *Mais ma chérie, t'as toujours été dangereuse ! Pis tu l'es encore !* »⁶³⁹ - est le danger de la marginalité en dehors des normes de la société. Position de faillite multiple, décuplée du fait de son ambiguïté de genre.

En outre, il n'y a pas que la marginalité sociale qu'elle a dû endurer puisque la duchesse réalise, à partir de son aveu, comment elle a été privée de son enfance : « *Ce qui veut dire que j'ai été cinq ans de ma vie sans connaître les hommes... les cinq premières...* »⁶⁴⁰ L'horreur d'une telle prise de conscience de la cruauté exercée sur elle, enfant, initiée au sexe sans la maturité corporelle et psychologique nécessaire lui tombe dessus en image insoutenable et renvoie directement à la scène première du viol : « *Ben*

⁶³⁶ *Op.cit.* p. 91.

⁶³⁷ *Ibid.*

⁶³⁸ *Ibid.*

⁶³⁹ *Ibid.*

⁶⁴⁰ *Ibid.*

y me suçais assez, là, que j'avais des spasmes pis j'me mettais à crier au meurtre tellement ça me faisait mal ! J'éjaculais pas, évidemment, j'étais trop jeune... J'comprenais même pas c'qu'y m'arrivait... »⁶⁴¹

Face à une telle souffrance, la fuite dans l'alcool et la prostitution semble inévitable, comme le résume la didascalie suivante : « Elle fait une grimace et boit. Elle semble accablée comme une vieille putain soûle. Elle réagit soudain. »⁶⁴² Et c'est pour la même raison qu'elle plonge dans la recherche obsessionnelle de jouissance sexuelle : « Moé, y me faut un marin péruvien dans mon lit, à soir ! J viens de décider ça, là, pis j'me coucherai pas tant que j'tiendrai pas un marin péruvien par la queue... »⁶⁴³ D'ailleurs le rejet de ce dégoût qu'elle se produit elle-même doit être oublié immédiatement « Ça va toute me faire oublier ces écœuranteries-là ! »⁶⁴⁴ Car c'est à travers la récréation de la scène abhorrée, qu'elle a choisi – conscient ou inconsciemment – de survivre, en reprenant à l'infini la position originelle d'enfant-corps offert, dans le métier de prostituée sous lequel elle est présentée dans cette pièce de 1970.

Par ailleurs, ni ce drame ni ce métier ne lui sont attribués dans les autres ouvrages. Quoique, dans *La grosse femme à côté est enceinte*, il y ait une allusion à sa précocité sexuelle : « Quant à Édouard... L'expérience, dès son jeune âge, lui en avait montré plus que sa mère en saurait jamais. »⁶⁴⁵. Néanmoins, ce qui ressort des autres ouvrages - en tout cas quand Édouard est déjà la Duchesse - est plutôt l'opposé, car sa grande originalité sera, tout en s'intégrant dans le *redlight* de Montréal jusqu'à en devenir un personnage incontournable, de rester en dehors du métier de prostituée.

1.2. LA PUANTEUR D'UN SOUS-SOL D'OÙ IL FAUT SE SAUVER

Édouard ne deviendra pas *Duchesse* jusqu'au soir où il s'assume comme telle et l'annonce à sa belle-sœur sur le balcon de leur maison, rue Fabre. Longtemps avant, dans la pièce *Le Passé antérieur* (créée en 2003) il est présenté à dix-neuf ans, vivant dans un sous-sol du vieux Montréal avec sa mère Victoire, son père absent - alcoolique et inapte au travail -, sa sœur Madeleine et sa sœur Albertine. Cette dernière est la

⁶⁴¹ *Op.cit.* p. 90.

⁶⁴² *Id.* p. 91.

⁶⁴³ *Ibid.*

⁶⁴⁴ *Ibid.*

⁶⁴⁵ *La Grosse Femme d'à côté est enceinte* p. 143.

grande héroïne de la pièce, qui est le récit de son dépit amoureux et de ses tentatives désespérées et irrationnelles pour récupérer son petit-ami, amoureux de sa sœur.

Albertine est, également, celle qui jette un regard d'opprobre sur son frère, se moquant ouvertement de ses manières efféminées : « ALBERTINE (à Édouard) : ... *Va donc aider maman à éplucher les patates, comme une grande fille!* »⁶⁴⁶ De ce fait, Albertine réussit à faire un amalgame de la serviabilité et de la féminité suspecte d'Édouard. Il ne faut pas oublier que nous sommes en 1930 et qu'Albertine représente, et elle le fera tout au long de sa vie, l'homophobie la plus bornée.

1.2.1. La mère qui attend et qui espère : un lien mère-fils particulier

Or, du même coup, inconsciemment, elle suggère ce lien particulier de servitude du fils envers la mère. Un lien qui a déjà été étudié du point de vue psychanalytique⁶⁴⁷ et qui laisse entrevoir aussi l'attitude protectrice de la mère envers ce fils, ce que lui reproche encore Albertine quand sa mère parle des exigences du travail de concierge :

« ALBERTINE. *Pis le gros Édouard, lui ? Pourquoi vous l'exigez* (en italique dans le texte) *pas, de lui ? Le gros sans cœur ! (...)*

VICTOIRE. (...) *De toute façon Édouard, c'est un cas spécial.*

ALBERTINE. *Ben oui, c'est ça. J'veus dis que si moé j'idéalise popa, vous, vous idéalisez Édouard sur un temps rare...*

VICTOIRE. *Je l'idéalise pas... Je vois très bien comment y'est...*

ALBERTINE. *Pourquoi vous y trouvez toujours des excuses, d'abord ?*

VICTOIRE. *Parce que y'est pas faite comme nous autres, Bartine...*

ALBERTINE. *Ça veut dire quoi, ça, y'est pas faite comme nous autres ?*

VICTOIRE. *Édouard, y'est pas faite fort comme nous autres... (...) Y'est pas faite fort comme nous autres, en dedans (...)* »⁶⁴⁸

Victoire résume alors la *faiblesse* de son fils comme une quête de sa véritable nature. « ... *mais lui, tant qu'y'aura pas trouvé exactement c'qu'y faut qu'y fasse, dans 'vie, y va continuer à être comme ça... Chus sûre que quand y va se trouver un travail, ça va être pour la vie... En attendant, y se cherche...* »⁶⁴⁹

Nous connaissons cette *véritable* nature, et il semblerait que la mère la connaisse aussi, dans sa patience affichée envers la recherche existentielle de son fils. Ce que nous

⁶⁴⁶ *Le Passé antérieur*, p. 29.

⁶⁴⁷ PELLAND, Ginette, *Hosanna et les duchesses : étiologie de l'homosexualité masculine de Freud à Tremblay*, Lachine (Québec), éditions de la Pleine Lune, 1994.

⁶⁴⁸ *Le Passé antérieur*, p. 19, 20.

⁶⁴⁹ *Ibid.*

pouvons lire en sous-texte, et avec la connaissance de leur rapport dans des ouvrages les mettant en scène postérieurement, c'est l'attente d'elle-même en tant que mère *désirante* ; elle dépose des rêves de grandeur inavoués sur ce fils gâté qui a « *dix-neuf ans, y est habillé comme un prince, y'a de l'argent de poche pis on sait où c'est qu'y'a prend, pis y'a pas du tout le goût que ça change !* »⁶⁵⁰ Et qui est devenu à son insu dépositaire des trop grands désirs maternels (nous les verrons plus tard brisés face au métier quelconque de vendeur de chaussures qu'il se sera trouvé).

Revenons sur des accusations homophobes de la sœur enragée envers son frère :

« ALBERTINE. *J'aimerais ben savoir comment tu prendrais ça, toé, si ta blonde te laissait pour un autre ! C'est vrai qu'avec toé, y'a pas de danger !*

ÉDOUARD. *Ça veut dire quoi, ça...*

ALBERTINE. *Laisse faire...* »⁶⁵¹

Édouard reprendra plus tard cette conversation éludée par sa sœur en lui présentant sa stratégie de survie :

« ÉDOUARD. *Qui te dit que j'en ai pas connu d'autres sortes, des pires ? Pis que j'me sus pas arrangé pour m'en sortir ? Penses-tu que pour un gars avec un physique comme le mien, la vie est facile ? Vous vous demandez pourquoi je grouille tout le temps, pourquoi je tiens pas en place, pourquoi je parle si vite, pourquoi je parle si fort... C'est pour me sauver, Bartine ! **Chus toujours en train de me sauver de quequ'chose ou de quelqu'un !** J'me dis que si je bouge, que si je prends de la place, que si je déplace de l'air, le monde vont moins voir de quoi j'ai l'air pis plus de quoi chus capable ! J'vends mes capacités parce que mon corps est pas assez intéressant ! J'fais le léger pour que tout le monde oublie que chus gros ! Pis as-tu déjà pensé à ma vie amoureuse, au genre de vie amoureuse que je peux rêver d'avoir, ou ben, si t'es trop pognée avec tes grandes tragédies pour te pencher sur les problèmes de ton petit frère ? »⁶⁵²*

Le mouvement continu, la légèreté feinte, autant de stratégies de séduction d'un être qui se sait peu apte à attirer le désir d'autrui par son apparence physique et qui a déjà choisi d'entreprendre le chemin vers la comédie ; le « faire comme si » (on est quelqu'un que l'on n'est pas) aboutira un jour à son rôle de composition définitif : la Duchesse de Langeais.

Dans la pièce, Albertine, enragée face à l'insistance de son frère à lui faire oublier son ancien copain, trouve l'agression fondée sur son orientation sexuelle comme moyen le plus injurieux de l'attaquer :

⁶⁵⁰ Comme le dit Albertine dans *op.cit.* p. 21.

⁶⁵¹ *Id.* p. 45.

⁶⁵² *Id.* p. 47.

« ALBERTINE, l'interrompant : *Sacre ton camp d'icitte ! Sors immédiatement du salon ! Maudite tapette ! C'est même pas capable de mener la même vie que tout le monde, ça se trimballe avec une gang de fifs (québécois. Homosexuels) en faisant la folle en pleine rue Sainte-Catherine, pis ça vient critiquer les autres pis leur donner des conseils !* »⁶⁵³

Et ce sera à partir des injures de sa sœur qu'Édouard, dans une manœuvre habile, construira son discours, stratégie subversive avant la lettre, mise en pratique beaucoup plus tard par les militants du *queer*, consistant à retourner les insultes de sa sœur en armes défensives : « ÉDOUARD : *En attendant, tu diras à moman que la tapette va aller se pavaner sur la rue Sainte-Catherine en faisant la fille...pour se laver de toute cette puanteur-là...* »⁶⁵⁴

Si la duchesse, à soixante ans, se sauve moyennant le sexe – « *ça va toute me faire oublier toutes ses écœuranteries-là* »⁶⁵⁵ Édouard, à dix-neuf ans, cherche déjà des voies d'échappement du malheur de sa famille résumée par ce trou, sous-sol d'un malheur chronique depuis l'arrivée de la mère Victoire et de l'oncle Josaphat à Montréal – avec un mariage de raison pour la première et une vie d'errance et d'alcool pour le deuxième – en exil de leur paradis d'amour incestueux de Duhamel.

1.2.2. Les débuts d'une vocation artistique

La soif d'art qui est caractéristique chez quasiment tous les membres de cette famille, compensatoire d'une réalité trop lourde à vivre⁶⁵⁶, présente dans le cas d'Édouard une particularité du fait que cette envie de se sauver est également une envie de se réaliser en tant qu'être humain grâce à une vocation créative et sexuelle différentes de son entourage.

Albertine, avec son discours castrateur caractéristique, dénonce les velléités artistiques de son frère auprès d'une mère qui doit faire le travail de concierge que son mari a délaissé : « *...Savez-vous c'qu'y dit qu'y veut faire dans 'vie, pendant que vous vous épuisez à laver des escaliers (...)* **Acteur à Hollywood ! Dans les vues parlantes !** »⁶⁵⁷ Rêves de jeunesse ou « *rêves d'Enfant* » - comme Albertine les appelle⁶⁵⁸ - d'Édouard, qui les sait inatteignables : « *Pis de toute façon, Hollywood, c'est juste des*

⁶⁵³ *Op.cit.* p. 53

⁶⁵⁴ *Id.* p. 55

⁶⁵⁵ *La Duchesse de Langeais*, p. 91.

⁶⁵⁶ Voir thèse de SAMZUN, *op.cit.*

⁶⁵⁷ *Le Passé antérieur*, p. 21.

⁶⁵⁸ *Id.* p. 30.

farces ! »⁶⁵⁹. Pourtant il les gardera jusqu'à ces quarante ans, jusqu'au jour où la vedette de la comédie Juliette Petrie les détruira une fois pour toutes ; nous y reviendrons plus tard.

1.3. LE VENDEUR DE CHAUSSURES DE LA RUE FABRE

Dans le roman initiateur des Chroniques du Plateau-Mont-Royal, *La grosse femme à côté est enceinte*, l'action se déroule en une seule journée, le 2 mai 1942. Édouard y est présenté comme vendeur de chaussures chez Ogilvy's, partage l'appartement de la rue Fabre avec sa mère et les deux familles de ses sœurs : celle d'Albertine (dont le mari est parti à la guerre et n'en est pas revenu la laissant avec leurs deux enfants Thérèse et Marcel) et celle de son frère Gabriel et sa belle-sœur qui est immobilisée dans sa chambre, enceinte de son troisième enfant (quatrième, si l'on considère le fait qu'elle a perdu une fille deux ans auparavant). Les conditions matérielles les forcent à partager cet appartement, voire les chambres, Édouard devant en partager une avec son neveu Richard (d'onze ans) et sa mère Victoire, de plus en plus âgée et malade.

L'entassement et la misère régnante sont vécus tant bien que mal par les habitants de l'appartement, la cuisine constituant l'épicentre des drames de la famille. Les affrontements les plus dramatiques seront ceux entre Victoire et son fils Édouard :

*« on avait déjà vu Édouard, paqueté aux as, jeter les restes de son steak à la figure de sa mère qui en était restée muette pendant trois bons jours (...) ; on avait même vu, et c'était là le haut fait de l'histoire des trois familles, on avait même vu Victoire se lever, faire le tour de la table en boitant et verser une tasse de thé bouillant sur la tête gominée d'Édouard, son fils chéri, son petit dernier, sa joie, son orgueil et son âme damnée. Pourquoi ? Nul ne l'avait jamais su. Était-ce à la suite d'une de leurs nombreuses engueulades dont ils sortaient toujours humiliés et heureux ? (...) »*⁶⁶⁰

Le rapport sadomasochiste passionné entre mère et fils va prendre un nouveau tournant ce samedi qui commence avec la préparation d'un succulent petit-déjeuner pour tous par un Édouard guilleret qui apparaît chantant même un air du chanteur Robert L'Herbier, *« l'idole de sa mère et donc son rival à lui, son ennemi juré, sa tête de turc favorite, son cauchemar, sa mort »*⁶⁶¹. Amour fusionnel, enfantin, envers sa

⁶⁵⁹ *Op.cit.*

⁶⁶⁰ *La Grosse Femme d'à côté est enceinte* in *Chroniques du Plateau Mont-Royal*, p. 31. Nous avons utilisé la version de la collection Thésaurus, regroupant les six volets des chroniques en un seul volume.

⁶⁶¹ *Ibid.*

mère, de la part d'un fils qui a une vie nocturne ailleurs, dont les autres membres de la famille ne connaissent que les effets, comme Richard, qui se plaint des heures tardives de ses rentrées, ivre et mal parfumé.

1.3.1. La vengeance d'une mère questionnable

Mettant fin à plus de deux ans de réclusion, Victoire, ce jour, décide de sortir avec son fils, déguisée sous des habits ridicules et vieillots « *pour faire honte à Édouard* »⁶⁶² qu'elle considère par ailleurs comme son « *énorme bébé qu'elle adorait mais qu'elle savait ridicule et même risible* »⁶⁶³ et à qui elle veut faire payer son manque d'ambition professionnelle et sa double vie personnelle, dont il lui cache la nature.

Elle, a toujours été cruelle, avare et fatigante avec tous les commerçants du quartier, et est arrivée même à traiter son fils, gérant du magasin de chaussures, comme un autre commerçant, lors de ses visites à son établissement : « *Je plains la mère qui vous a mis au monde !* » ou bien « *Avoir un épais de même comme fils, moé, je me suiciderais !* »⁶⁶⁴. Rôle qu'elle délaissait en privé pour donner des signes de tendresse à son fils, tout en se félicitant de la situation honteuse qu'elle lui avait fait vivre. Face à l'incompréhension de son fils devant ces agissements, les ambitions qui étaient latentes au sous-sol du vieux Montréal sortent à la lumière du jour :

« *Mais comment aurait-il pu comprendre l'affront que représentait ce poste de gérant aux yeux de Victoire, devant les ambitions, les rêves qu'elle avait caressés, entretenus, nourris pour lui depuis sa naissance ? Comment aurait-il pu deviner les désirs de puissance qu'elle avait ressentis pour lui, pauvre enfant sans dimensions qui s'était toujours laissé balloter, démuné de toute idée de grandeur, ignorant tout de la faim de pouvoir, jusqu'au jour où, soudain, tout lui était venu d'un seul coup, désirs, faims, rêves, ambitions...* »

Les désirs de puissance que la mère projette sur l'enfant seraient d'un point de vue strictement psychanalytique à la source de l'identité sexuelle du fils car, selon la philosophe Ginette Pelland, « *il est pourtant régulièrement donné à observer des failles, des manques ou, à tout le moins, des problèmes d'équilibrage de ces possibilités identificatoires chez l'enfant* »⁶⁶⁵ N'oublions pas que son père, Téléphore, mort il ya quelques années, avait déserté son rôle de paterfamilias pour l'alcool et la poésie. Ainsi,

⁶⁶² *Op.cit.* p. 76.

⁶⁶³ *Id.* p. 83.

⁶⁶⁴ *Id.* p. 105.

⁶⁶⁵ PELLAND, Ginette, *op. cit.* p. 184.

Pelland explique : « *Ainsi, comme, l'affirme Freud, l'absence d'implications physique, psychologique et affective du père est trop souvent repérable dans la psychogenèse de l'homosexualité masculine.* »⁶⁶⁶ Et c'est ici que le rôle de la mère entre en jeu : « *Ce manque de présence du père est habituellement couplé d'une omniprésence de la mère qui s'impose auprès du fils dans un rapport plus ou moins ouvert de séduction incestueuse où l'enfant tient lieu pour elle du père absent et joue le rôle de béquille narcissique, voire de confident de sa mère qui se plaint à lui du père.* »⁶⁶⁷

Si ce dernier point n'a pas sa place dans cette situation, les autres conditions relationnelles sont bien remplies, voire soulignées par un narrateur qui parle des « *désirs de puissance* » de Victoire. La prise de conscience de sa propre différence vient pour Édouard avec l'assomption de la médiocrité de sa profession :

«...ce jour maudit où il s'était rendu compte qu'il était différent dans une société qui condamnait toute disposition, tendance, talent, goût, qui n'allait pas dans ses critères de normalité et où il avait caché, enfoui, cette « anomalie » sous un masque d'indifférence, dans un personnage de gérant de magasin ? »⁶⁶⁸

Cette citation est richissime de possibilités interprétatives puisque d'un côté, le narrateur cite la *différence* comme axe central du caractère d'Édouard, mais cette différence, même si elle n'est pas explicitée, touche à des concepts divers ; ainsi, les termes « disposition », « tendance », « talent » et « goût » sont nommés dans une juxtaposition significative, leur attribuant en quelque sorte, la même importance identitaire chez l'individu. Or, leurs significations varient sensiblement, car si les deux premiers mots pourraient être synonymes de « penchant » ou d'« orientation » (quoique ce dernier concept soit décrié actuellement à l'heure de parler des réalités LGBTIQ⁶⁶⁹) les deux derniers se rangeraient dans le champ sémantique de la créativité ou de l'art.

De ce fait, Tremblay nous éclaire en étalant ces quatre concepts ensemble car il en découle que dans le cas de son personnage, la différence de « disposition » ou de « tendance » sexuelle serait étroitement liée à son talent et à son goût artistique. Qui plus est, ce penchant vers la différenciation « anormale » devant être réprimé sous une

⁶⁶⁶ *Op.cit.*

⁶⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁶⁸ *La Grosse Femme d'à côté est enceinte*, in *op. cit.* p. 105

⁶⁶⁹ Nous avons déjà annoncé (p. 55) sa présence habituelle dans notre texte. Néanmoins, nous acceptons notre contradiction suivant des auteurs comme Ricardo Llamas, qui rangent ce terme du côté des discours essentialistes. Voir le chapitre consacré à l'uranisme dans son œuvre de référence *Teoría torcida : Prejuicios y discursos en torno a la homosexualidad*, Madrid, Siglo Veintiuno de España editores, 1998, p. 355-360.

couche de « quelconquité », de vulgarité médiocrisante, relève non seulement des stratégies répressives de la société qu'Édouard ne veut pas subir. Mais également de l'importance de ce qu'il a à cacher. D'autant plus que cette différence extraordinaire chez lui est connue et acceptée par sa génitrice :

« Comment aurait-il pu imaginer que sa mère savait qu'il n'était pas comme les autres et que la honte qu'elle en ressentait parce qu'il était incapable de l'assumer devant elle pourrait se changer en orgueil si seulement il avait le courage de lui en parler ? Victoire savait qu'Édouard devenait quelqu'un d'autre lorsqu'il passait le pas de la porte et elle ne le lui avait jamais pardonné. »⁶⁷⁰

L'ignorance de cette acceptation maternelle va conditionner le devenir d'Édouard au plus profond et il n'osera pas affirmer sa différence et accéder à la maturité tant que sa mère n'aura pas disparu. Alors, confirmant les hypothèses lancées par Ginette Pelland et son interprétation psychanalytique, Édouard éprouve l'amertume de se savoir le jouet de sa mère :

« Cette exténuante relation avec sa mère avait miné sa vie et, à trente-cinq ans passés, il commençait seulement à réaliser qu'il n'était qu'un poisson argenté, qu'un frétilant objet chatoyant dans l'aquarium de Victoire qui se nourrissait du spectacle de sa vie de prisonnier, ne lui laissant à grignoter que des restes d'amour étouffant et ne changeant son eau que lorsqu'il manquait vraiment trop d'oxygène. Le contact avec sa mère l'électrisait, l'obnubilait, lui suçait toutes ses énergies et pourtant il en avait besoin. »⁶⁷¹

Ainsi restera-t-il pour le restant de ses jours à elle ce « *gérant de magasin de chaussures* » qui « *était un étranger pour elle parce qu'il était trop différent de tout ce qu'elle avait toujours rêvé pour son fils chéri, son trésor, son petit dernier bourré de talents mais aveugle. Ou peureux.* »⁶⁷²

Alors la mise à mort publique que Victoire a choisi pour son fils, se vengeant de cette honte qu'elle ressent face à son manque de courage et surtout, à sa double vie qu'il ose lui cacher, consiste à se promener au bras d'Édouard sur le plateau Mont-Royal, affichant ouvertement le lien de filiation entre cet homme *particulier* et cette femme détestée de tous. En effet, ils vont se donner en spectacle et la vengeance atteindra le fils qui « *ressentait la cuisante humiliation de l'aveu que représentait cette soi-disant*

⁶⁷⁰ *La Grosse Femme d'à côté est enceinte, op.cit.*

⁶⁷¹ *Id.* p. 127.

⁶⁷² *Ibid.*

*innocente promenade au bras de la vieille femme la plus haïe de la rue, sa mère. »*⁶⁷³
Quand ils s'arrêtent pour que la mère admire la vitrine du bijoutier, l'effet sur le voisinage est tout aussi dévastateur : « *On aurait dit que la rue Mont-Royal s'était arrêtée de vivre. Tout le monde, autant clients que vendeurs, était sorti des magasins et regardait Victoire regarder des bijoux »*⁶⁷⁴ Et la réaction du fils qui veut « *(m)ourir. Mourir sur le champ. Ne plus sentir ces regards moqueurs. »*⁶⁷⁵

Soudain, une alternative pour la survie lui apparaît : « *Ou alors survivre et faire face. Se tourner tout d'un coup et rire à leur face ! « Quelle bonne farce on vous a jouée pendant des années, hein, gang de nonos ? Vous avez été dupes tout ce temps-là, vous nous avez laissés (sic.) jouer nos rôles sans jamais vous douter de rien... »*⁶⁷⁶ Mais cette deuxième stratégie sera vite oubliée par la force de la peur : « *Non. Pas le courage. Le repli. Comme toujours. La honte. »*⁶⁷⁷

Et à ce moment, un autre coup, asséné par l'un des témoins de la parade de Victoire promenant son fils, va viser juste : « *Édouard ! Édouard ! Tu t'es enfin trouvé une blonde ! (Québec. « petite amie »)*⁶⁷⁸ Car il met l'accent, à son insu, sur le rapport fusionnel entre mère et fils qui aura empêché ce dernier, toujours du point de vue psychanalytique, d'être attiré par d'autres femmes. La seule véritable blonde d'Édouard, la seule possible, aura été sa mère.

1.3.2. La nécessaire et redoutée mort de la mère

Édouard finit, à travers cette humiliante promenade, arrive à l'irrévocable conclusion que toute sa vie tourne autour de cette génitrice tentaculaire. L'union indestructible avec cette mère « mauvaise » constitue le centre de son existence dans un rapport envenimé mais de pure passion, en tous sens supérieur aux rapports sexuels qu'il se permettra de vivre en dehors du cocon familial :

⁶⁷³ *Op.cit.* p. 106.

⁶⁷⁴ *Ibid.*

⁶⁷⁵ *Ibid.*

⁶⁷⁶ *Ibid.*

⁶⁷⁷ *Ibid.*

⁶⁷⁸ *Ibid.*



Maman (1999) de Louise Bourgeois au Musée Guggenheim de Bilbao. Image de la mère-araignée géante, elle est porteuse d'un profond sens psychanalytique en ce qu'elle évoque la monstruosité de la mère qui se voudrait toute-puissante ⁶⁷⁹

*« Ces fugues qu'il faisait, le soir, ces nuits qu'il passait partiellement à l'extérieur, dans d'autres lieux, en d'autres bras, n'étaient en fin de compte que des épisodes sans importance, des intermèdes intenses certes et qui laissaient en lui de profondes marques de vécu (frôlement furtifs qui sentent le soufre, petits enfers clos qui se consomment en quelques heures et se transforment très vite en souvenirs qu'on se plaît à croire blasphématoires), mais qui ne restaient que des intermèdes, justement, le principal de sa vie se déroulant entre les murs de la maison de sa mère, ces chicanes (Québ. « disputes »), ces luttes, ces duels, ces retrouvailles qu'il croyait tant haïr se révélant en fin de compte être son squelette, son système nerveux et son cœur. »*⁶⁸⁰

La conclusion est inéluctable, il ne pourra devenir vraiment lui-même, se réaliser complètement comme personne *différente* et comme artiste, tant que sa mère sera vivante : *« Tant que sa mère vivrait il ne pourrait que barboter dans la frange de sa volonté, à elle, évoluant autour d'elle comme un satellite dépendant, soumis à des lois qui ne sont pas les siennes, privé complètement de toute autodétermination et, surtout, de choix... »*⁶⁸¹ Mais l'allusion au jour fatidique est source de vertige :

⁶⁷⁹ Cet ouvrage a été conçu par la sculptrice franco-américaine en souvenir de sa mère, qui était d'ailleurs restauratrice de tapisseries anciennes.

Auteur de l'image : Sylvain Grandadam / Age Fotostock / Bing United Kingdom. Source de l'image : http://www.istartedsomething.com/bingimages/cache/BourgeoisSpider_EN-GB8490200225_1366x768.jpg

⁶⁸⁰ *La Grosse Femme d'à côté est enceinte*, p. 128

⁶⁸¹ *Ibid.* En cela, ce discours rappelle en quelque sorte celui du nationalisme québécois (qui ne passe pas pour autant par la mort du Canada), mais qui a déjà été étudié au travers de la comparaison entre le

« et du jour où elle cesserait de vivre, il mourrait peut-être avec elle, désarmé, débranché, désœuvré, pantin désarticulé qu'on oublie dans un coin et qui s'empoussière dans l'indifférence générale, à moins qu'il ne fleurisse tout à coup, débordant, défoncé de joie, ivre de liberté, au centre de lui-même, enfin, tenant les rênes d'une main ferme mais folle et chevauchant à bride abattue pour rattraper le temps perdu. »⁶⁸²

Pour le moment, la simple pensée de ce moment crucial, pourtant désiré ardemment, provoque la panique chez lui : « Il savait pertinemment que ce choix se présenterait un jour à lui, il en rêvait, mais il avait beau se dire que la mort de sa mère serait une délivrance, la seule idée de savoir qu'il serait privé d'elle, de sa voix, de son regard, de ses odeurs, le terrorisait. »⁶⁸³

Alors ils continuent leur promenade jusqu'au parc Lafontaine où sa mère lui montre les lieux et les circonstances de sa conception. Sa mise à mort sociale rejoint donc les récits de sa genèse, précédés du cri angoissé de sa mère : « Je m'ennuie tellement, dans'vie, si tu savais ! J'ai tellement rien à faire ! J'me sens tellement inutile ! »⁶⁸⁴ Face une telle confession de détresse, le fils ne peut s'empêcher de venir à son aide : « Édouard courut vers elle, la prit dans ses bras. »⁶⁸⁵ Alors Victoire résume la dépendance qu'elle éprouve à l'encontre de son fils : « Reste avec moé, mon homme, t'est toute c'qu'y me reste ! »⁶⁸⁶ La boucle est bouclée, si la mère inflige de telles humiliations à son fils, c'est pour le punir de ses efforts pour s'accomplir comme personne en dehors de son emprise à elle ; pour signifier à son enfant-homme comment elle aussi est victime de ce lien fusionnel, et comment elle en est dépendante.

1.3.2.1. En attendant la grande, la petite sortie

La soirée va finir par la fusion de tous les personnages dont l'histoire a été racontée en fragments. Ainsi après un cortège très hétérogène qui rentre à la rue Fabre⁶⁸⁷, Édouard réussit, avec la bénédiction de sa mère, à inviter ses deux copines, les prostituées Mercedes et Béatrice, au dîner familial, ce qui fait enrager sa sœur Albertine et répand le trouble dans l'ambiance de la maison : « Ce fut un repas mémorable.

personnage d'un autre travesti, Hosanna et l'identité du Québec comme nation. Nous reprendrons ces essais plus tard.

⁶⁸² *Op.cit.*

⁶⁸³ *Ibid.*

⁶⁸⁴ *Id.* p. 139.

⁶⁸⁵ *Ibid.*

⁶⁸⁶ *Ibid.*

⁶⁸⁷ Nous nous arrêterons plus tard sur l'image du cortège.

*L'atmosphère en était une de veille d'apocalypse, comme si un malheur définitif, une catastrophe imminente se préparait dans l'ombre sans toutefois se décider à se produire. »*⁶⁸⁸

Le départ de la maison d'Édouard avec ses deux copines vers la nuit montréalaise – début d'une carrière de prostituée de luxe pour Beatrice et de chanteuse célèbre pour Mercedes – se fait dans une théâtralité clownesque qui sera la caractéristique du jeune homme : « *Mercedes et Béatrice descendaient l'escalier, suivies d'Édouard qui chantait à tue-tête Un jour, mon prince viendra en envoyant des baisers à gauche et à droite. Sur le balcon, Thérèse, Richard et Philippe riaient comme des petits fous. »*⁶⁸⁹

Malgré la réprobation générale, Édouard, qui aura parodié les rôles d'hôtesse et de maîtresse de maison, réussit ce mouvement vers l'extérieur, qui l'éloigne, encore une fois, de la misère quotidienne. Son départ est annonciateur des départs qui viendront plus tard (dont le définitif). En tout cas, cette fois, grâce à lui et ses entrées au Théâtre National, il ouvrira la porte au succès de ses deux amies quand elles rencontreront une soit disant « impresario », entremetteuse, Fine Dumas, qui « *allait s'emparer des deux amies pour en faire les têtes couronnées des nuits de Montréal »*⁶⁹⁰ et qui jouera un rôle très important dans le roman *Le Cahier rouge*.

Ainsi, Édouard subvertit grièvement plusieurs conventions de l'époque : il invite des guidounes⁶⁹¹ dans une maison où cohabitent trois familles soi-disant conventionnelles. Il s'agit donc d'une atteinte aux principes moraux de ses proches parents, ces produits de la peur religieuse et de l'ignorance sociale, empreints du catholicisme duplessiste de l'époque, que tout éloigne de ces « pécheresses ».

Par ailleurs, il prend le rôle de l'hôtesse-maîtresse de maison, réservé seulement aux femmes, contrevenant la division patriarcale des fonctions attribuées traditionnellement aux hommes et aux femmes : « *Alors, Édouard, fanfaron, avait fait visiter la maison aux deux guidounes, ouvrant toutes les portes, décrivant tout à voix très haute (très maîtresse de maison) sous le regard assassin de sa sœur. »*⁶⁹² La

⁶⁸⁸ *Op.cit.* p. 152.

⁶⁸⁹ *Id.* p. 176.

⁶⁹⁰ *Id.* p. 178.

⁶⁹¹ Québec : « prostituées »

⁶⁹² *Id.* p. 153.

violence de ce dernier regard montre l'outrage que son frère lui fait à elle, qui a préparé le dîner et qui est la vraie maîtresse de maison à ce moment précis.

En plus, c'est lui qui appelle tout le monde à table : « (...) Édouard, hurlant à pleins poumons : « Mesdames sont servies ! » avait traversé la maison en se dandinant et en esquissant de ridicules pas de danse (...) »⁶⁹³. Ainsi, il s'approprie encore le rôle de cuisinière. Remarquons au passage qu'il féminise le genre de ses interlocuteurs, faisant fi de la présence de son frère et de ses neveux, ou justement signifiant que c'est un repas spécial, consacrée aux deux dames particulières qui sont ses invitées.

Enfin, il ose chanter une chanson avec des paroles porteuses de sens : *Un jour mon prince viendra*, la chanson du film d'animation de Walt Disney *Blanche-Neige et les sept nains*, de 1937⁶⁹⁴. Le fait que ce gros homme de 35 ans descende les escaliers de sa maison chantant les dites paroles à deux prostituées le place dans une identification parodique à Blanche-Neige et à son attente amoureuse. La distance entre son image réelle et celle du conte de fées étant d'une telle ampleur, il ne peut que souligner son caractère grotesque, provoquant l'hilarité de ses neveux qui l'écoutent du balcon.

Car Édouard n'est pas une jeune princesse tyrannisée par sa marâtre (quoique) et chassée de la cour pour connaître une vie d'errance dans les forêts, jusqu'à sa rencontre avec les sept nains. Loin de là. C'est un jeune homme qui aime les hommes et qui n'a pas, en raison de son physique et de ses circonstances, l'espoir de trouver celui qui le sortira de ses malheurs quotidiens pour l'emmener dans un monde meilleur.

Le « quoique » que nous nous sommes permis de mettre entre parenthèses a sa raison d'être du fait de la situation mentionnée, dans laquelle le fils est prisonnier de l'emprise maternelle. Par là même, la figure de la mère adorée s'identifiera, à travers la chanson qu'il entonne, à la maléfique belle-mère.

⁶⁹³ *Op.cit.* p. 171

⁶⁹⁴ *Un jour mon prince viendra* (*Some Day My Prince Will Come* dans la version originale) est une chanson du film d'animation *Blanche-Neige et les Sept Nains* sorti en 1937 des studios Disney. Le titre fut composé par Frank Churchill avec des paroles originales de Larry Morey, adaptées pour la version française par Francis Salabert. La chanson originale fut interprétée par l'actrice Adriana Caselotti et pour la version française par Lucie Dolène puis Rachel Pignot. L'American Film Institute classa la chanson à la 19^e position de AFI's 100 Years... 100 Songs, un classement des plus grandes chansons de l'histoire du cinéma américain. Cette place fait de cette chanson la deuxième meilleure place pour un titre Disney puisque le classement comprend également *When You Wish Upon a Star* issu du long métrage *Pinocchio*. Source : Wikipédia : http://fr.wikipedia.org/wiki/Un_jour_mon_prince_viendra
Date de consultation : octobre 2013

C'est ainsi une chanson d'espoir, caricaturale, certes, mais pas tellement, la dérision pouvant se transformer en rire jaune, si nous prenons conscience du sous-texte derrière l'innocence d'une chanson pour enfants. Parce que *Un jour mon prince viendra* pourrait être interprété comme ceci : « un jour je pourrai sortir de cette enfance retardée dans laquelle me tient ma mère et devenir adulte » et ce sera « grâce à mon désir de l'homme (le prince charmant) qui me pousse en dehors de cette famille ».

Ce désir d'un autre homme chez Édouard est connu des autres membres de sa famille dont Thérèse, qui se demande pourquoi une chanson peut être aussi hilarante et qui reçoit comme réponse de la part de son oncle : « *T'es trop jeune, Thérèse, tu comprendrais pas...* »⁶⁹⁵ Alors elle se défend et vise au cœur du sujet : « *J'comprends ben plus d'affaires que vous pensez, ma tante Édouard* »⁶⁹⁶. L'hilarité qu'elle provoque chez son oncle qu'elle voulait insulter la laisse assez confuse. Encore une fois, le détournement de l'insulte en dérision, se retourne contre celle qui l'a proférée, qui, pour tout dire, n'est pas tout à fait consciente de sa portée.

1.3.2.2. Un craquias dans un banc de marguerites

Dans sa confrontation entre sa vie réelle et ses rêves de fuite vers les merveilles de la nuit et le spectacle, Édouard reçoit d'autres appels vers la réalité. L'un d'entre eux vient justement de cette mère adorée qui est en train de servir la soupe à la place d'Albertine et qui s'arrête sur Édouard enthousiasmé devant sa mère prenant les rênes de la situation. Alors elle dépeint ainsi le tableau qu'il forme, assis entre les deux prostituées :

« *Va pas t'imaginer que t'as l'air d'une rose entre deux épines, Édouard ! T'arais plutôt l'air d'un craquias*⁶⁹⁷ *dans un banc de marguerites !* »⁶⁹⁸

La mère rejette la fantaisie poétique qu'elle croit avoir deviné chez son fils du fait qu'il puisse se sentir spécial comme une rose –notons aussi le genre féminin du mot – lui préférant le contrepoint plus réaliste de l'image de sécheresse aride, voire de laideur véhiculée par le craquias – nom masculin – qui, d'ailleurs apparaît entouré de

⁶⁹⁵ *Op.cit.* 176.

⁶⁹⁶ *Ibid.*

⁶⁹⁷ Nous avons cherché en vain la signification exacte de ce mot. Cependant les images trouvées nous renvoient à une sorte de chaudron ou fleur sèche à épines, d'une apparence tout à fait vulgaire.

⁶⁹⁸ *Id.* p. 158.

marguerites, des fleurs très répandues et qui n'ont rien d'extraordinaires. Dans sa prise de parole péremptoire, elle range tous les assistants au dîner, elle y incluse, dans la catégorie de gens humbles et ordinaires. Et d'un seul coup elle balaye les rêves de son fils et exprime enfin le mépris pour une différence qui, loin de l'ennoblir à ses yeux, le rend plus méprisable.



Un craquias

2. NAISSANCE DE LA DUCHESSE DE LANGEAIS

Édouard devra encore attendre quelques années avant l'aboutissement de ses rêves. Dans le roman *La Duchesse et le roturier*, il se trouve, en janvier 1947 de plus en plus absent de la maison de la rue Fabre, surtout après une grande dispute avec sa mère lors du réveillon de Noël. Ainsi, à la première focalisation sur le personnage, nous le trouvons assis au Théâtre National, enragé devant le drame cinématographique d'Éric Von Stroheim qu'il est obligé de regarder avant l'arrivée du spectacle mi-comique mi-musical de La Poutine et de Juliette Pétrie, ses deux idoles québécoises. Le public est éminemment féminin et connu d'un Édouard impatient de voir le spectacle en direct.

2.1. UN AMOUR GAY EN 1946

Or, chronologiquement, c'est au premier intercalaire du roman que l'histoire commence, au balcon de la rue Fabre. Et c'est la confession qu'Édouard fait à sa belle-sœur, un soir d'août 1946, de sa nouvelle situation amoureuse : « *J'ai rencontré quelqu'un...* »⁶⁹⁹ Et alors il lui parle de la rencontre avec Samarcette et des difficultés à vivre ce nouvel amour face à la peur de leur situation étrangère à toutes les lois et aux règles de la moralité de l'époque : « *de ses hésitations devant la gêne de son nouvel ami qui avait honte de son état et avait une peur bleue que « ça » se sache : « Tout le monde le sait oùsqu'y travaille mais parsonne en parle jamais ! Le public, lui, y crie des bêtises le traitant de tou'es noms possibles imaginables parce qu'y porte un costume rose mais quand vient le temps d'en parler vraiment... Y se sauve pis j'me r'trouve devant rien !* »⁷⁰⁰ Le « ça » résume l'impossibilité de nommer un tel amour, la reconnaissance et l'assomption voilée mais jamais prononcée. Le grand tabou de l'homosexualité dans ce début de l'après-guerre.

Donc ce n'est pas étonnant que les mots pour décrire génériquement la confession d'Édouard soient « *son récit pourtant tout simple mais tellement plein de*

⁶⁹⁹ *La Duchesse et le roturier*, op. cit., coll. Thésaurus, p. 466.

⁷⁰⁰ *Id.* p. 467.

frustrations de toutes sortes et de tristesse »⁷⁰¹ et le silence : « *un silence s'installa entre eux que seules les mêmes stridulations des criquets perçaient en ondulations aiguës et énervantes.* »⁷⁰². Ce vécu de frustration et de tristesse n'a rien à voir avec la situation de Jean-Marc quarante ans plus tard (quoique).

La grosse femme pose à Édouard la question de la sexualité entre hommes. « *Tu m'as toujours pas dit comment vous faites ça, Édouard.* »⁷⁰³ Et reste bouche bée face à la réponse donnée, pourtant, d'une façon assez pudique : « *Lorsqu'il le lui dit, expliquant le moindre détail mais ménageant quand même ses mots pour ne pas l'affoler, elle porta la main à son cœur et s'appuya la tête contre le dossier de sa chaise berçante. Quand il eut fini, il se pencha sur elle. « Vous vous sentez pas bien ? » « Non, non, c'est correct... C'est juste... que ça me surprend...* »⁷⁰⁴

Édouard lui demande son verdict, « *Pensez-vous que c'est mal, vous aussi ?* »⁷⁰⁵, partant, significativement, d'une présomption de culpabilité, soulignée par l'adverbe « mal » et la conjonction « aussi » qui engloberait à son tour cette opinion dans la collectivité. Elle lui donne son avis, qui vient de quelqu'un de très ouvert, empathique et compréhensif de la nature humaine, et qui, malgré tout, n'arrive pas à comprendre ; la grosse femme accuse alors son éducation d'être la coupable de cette ignorance : « *J'ai été élevée comme tout le monde à prendre ça pour un ben grand péché, Édouard, peut-être même le plus grand. À l'école, dans nos livres, tu t'en rappelles, y appelaient ça une abomination sans même expliquer pourquoi, sans expliquer c'que c'était surtout... Moé j'ai beaucoup lu...* »⁷⁰⁶

2.1.1. La difficile compréhension de l'homosexualité

Un petit essai de critique littéraire s'ensuivra sur la thématique homosexuelle sous-jacente dans les romans qu'elle lit : « *Des fois, dans les romans français pis dans les romans anglais, y en parlent, mais à mots couverts* »⁷⁰⁷, le sous-texte donc y est cité dans toute sa splendeur de sous-entendus et ambiguïtés : « *Y faut que tu te creuses un*

⁷⁰¹ *Ibid.*

⁷⁰² *Op.cit.*

⁷⁰³ *Ibid.*

⁷⁰⁴ *Ibid.*

⁷⁰⁵ *Ibid.*

⁷⁰⁶ *Ibid.*

⁷⁰⁷ *Ibid.*

*peu la tête pour comprendre, pis même, des fois, t'es pas trop sûr... »*⁷⁰⁸ Alors sa réponse sera une demande de patience à Édouard : « *J'sais pas quoi te dire, Édouard, faut que j'y pense... Faut que j'm'habitue... »*⁷⁰⁹

Interrogé pour savoir si sa mère est au courant de son homosexualité, Édouard lance un « non » sans appel : « *Êtes-vous folle, vous ? A' me tuerait ! Ou ben donc a' ferait semblant de pas comprendre, comme d'habitude ! Même quand a' me surprenait avec ses robes, quand j'étais petit, a' voulait rien comprendre pis a' disait à tout le monde que j'me déguisais en roi mage ou ben donc en Ali Baba ! »*⁷¹⁰ L'aveuglement de la mère est d'autant plus flagrant qu'elle *sait* inconsciemment et qu'elle *ne veut pas* voir. Néanmoins, et suivant notre analyse précédente de l'attitude et des attentes maternelles, l'ignorance n'a pas pu être d'une telle envergure, puisque, comme elle la signifie à Albertine dans *Le Passé antérieur*, elle est bien au courant de la différence qui distingue Édouard des autres membres de la famille.

2.2. DU PETIT AU GRAND TRAVESTI

La scène du balcon montre la genèse du travestissement chez Édouard, enfant : le recours au passé aide à révéler sa culture et tous les référents artistiques auxquels il s'accrochait dans son envie d'imitation qui relevaient à cet âge des contes de fées, du cinéma muet et du théâtre : « *Il lui raconta tous les déguisements qu'il s'était faits depuis son enfance ; ces pans de journées passés à enfiler les robes de sa mère en se prenant pour des reines, des princesses captives que leurs chevaliers tardaient à délivrer des méchants Maures, des actrices du muet avec leurs grands yeux, des actrices du théâtre avec leurs grands gestes .»*⁷¹¹ S'octroyant toujours le rôle féminin, l'exagération dans l'imitation et la recherche de la dramatisation - « grands yeux », « grands gestes » - sont déjà au rendez-vous.

Et si son passé est raconté par le biais du discours indirect, le retour au présent se fait avec le discours direct, pour signaler l'actualité et l'importance des faits, sortis de la bouche d'Édouard :

⁷⁰⁸ *Ibid.*

⁷⁰⁹ *Op.cit.*

⁷¹⁰ *Id.* p. 468.

⁷¹¹ *Ibid.*

« Encore à c't'heure, des fois, quand chus sûr que parsonne va me voir... Naturellement, c'est pus des robes que j'peux porter, dans' maison, on est trop de monde pis de toute façon les seules qui me feraient c'est les vôtres... pis j'oserais jamais les porter. Mais quand vous me voyez traverser la maison enveloppé dans mes draps en faisant le fou pis en chantant l'opéra, dites-vous ben que c'est pas rien que pour vous faire rire que j'fais ça... Des fois... » Il baissa la tête. Ses mains tremblaient un peu. Il les passait sur son ventre, sur ses cuisses, sur ses bras, très délicatement. « Des fois, chus sérieux. J'vous dis que j'ai oublié mes canneçons dans la salle de bains ou ben donc que ma robe de chambres est sale mais c'est pas vrai. »⁷¹²

À l'âge adulte Édouard ne s'adonnera plus au travestissement ouvert dans sa famille, comme il le faisait dans l'enfance. Mais il se cherchera plutôt des prétextes pour le faire. Il est donc conscient de s'écarter de la normalité tout en se lançant dans l'accomplissement de ses désirs. Il se sait « fautif » mais il se déguise quand même et il imite des modèles particuliers :

« Chus Theda Bara dans Salomé ou ben donc Bette Davis dans The Little Foxes ou ben donc Germaine Giroux dans Madame Sans-Gêne, à la radio, au Théâtre Ford, vous vous en rappelez, vous étiez avec moé ; pis j'ai failli mourir de jalousie parce que j'aurais voulu, moé aussi, que Napoléon essaye de m'embrasser l'épaule ! »⁷¹³

Déclaration qui résume les rêveries d'Édouard dans son travestissement : il s'agit toujours des femmes dans des rôles tragiques ou pour du moins dramatiques, qui exercent une grande fascination sur les hommes. Quand la grosse femme lui demande pourquoi il n'imité que des femmes, Édouard rejette l'idée de pouvoir imiter des hommes s'appuyant sur son inadéquation physique. Mais la motivation est autre que physique : il s'agit du rêve : *« Me voyez-vous en robe longue à paillettes avec un fume-cigarette pis un rang de perles autour du cou ? Oui ! J'vends des suyers pis des bottines toute la journée, en anglais par-dessus le marché, ça fait que quand arrive le soir j'ai besoin de rêver ! »⁷¹⁴*

Et ensuite, après un éloge du charme plastique accordé aux personnages féminins des contes de fées - *« Un prince, ça se tient raide pis ça a l'air constipé même quand c'est beau ! Une princesse, ça peut faire c'que ça veut pis, au moins, ça peut s'éventer avec des plumes d'autruche quand y fait trop chaud ! Pis ça peut rire fort en*

⁷¹² *Op.cit.*

⁷¹³ *Ibid.*

⁷¹⁴ *Id.p.* 469.

se pliant par en arrière ! »⁷¹⁵ - Édouard lance une autre déclaration d'intentions : son besoin de vivre dans la fiction : « *Je l'sais que tout ça c'est rien que dans les vues pis dans les pièces de théâtre pis dans les romans mais c'est là que je veux vivre !* »⁷¹⁶.

Ce besoin d'échapper de la réalité et à ses contraintes et ses ennuis, trouvera un point de fixation dans l'héroïne du récit éponyme de Balzac *La Duchesse de Langeais*, que lui aura prêté sa belle-sœur :

« *Vous m'avez passé L'histoire des Treize, de Balzac, y a quequ'mois, pis je l'ai dévoré en deux soirs ! Ça m'a tellement pâmé que j'en ai pas dormi pendant des jours ! Surtout La duchesse de Langeais que j'ai lu trois fois parce que j'me disais que tant qu'à être fou, j'voudrais être fou de même ! Pensez-vous que j'aimerais pas ça, moé aussi, être une Carmélite Déchaussée pognée sur mon île avec mon amant qui brave toutes les intempéries, qui court tous les périls pour venir m'enlever, pis qui arrive juste à temps pour me voir exposée dans ma chambre mortuaire ? Ça c'est un destin ! Pis c'est ça que j'veux être ! Pas un vendeur de suyers !* »⁷¹⁷

Il rejoindra dans ce sens les ambitions que sa mère avait formées pour lui, même si c'est un accomplissement de fiction. Dans ses représentations féminines, il pourra alors se présenter comme l'être extraordinaire rêvé par sa génitrice. Et il pourra également fuir une réalité qui est vécue tout aussi péniblement par d'autres rêveuses comme sa belle-sœur à laquelle il reproche le même caractère songeur : « *C'est vrai. T'as raison. J'rêve de partir. Mais j'peux pas.* »⁷¹⁸ Une telle certitude d'impuissance ne peut qu'encourager la démarche de l'autre à vivre ses fantaisies : « *Toé, peut-être que tu peux... Réalise-les, tes rêves ! Vas-y ! Essaye pour nous deux ! Sers-toé de ton imagination, moé, j'ai pas le droit !* » Ils pleuraient doucement sur le balcon noyé dans la nuit d'août. »⁷¹⁹

La mère de famille ouvrière et son beau-frère, le vendeur de chaussures gay⁷²⁰ se trouvent alors unis dans leur misère existentielle. Il s'identifie à la femme au foyer parce qu'elle rêve aussi de fuir la platitude de son existence. Elle le fait d'ailleurs au travers des expressions culturelles de toutes sortes dont elle est passionnée et qu'elle partage souvent avec lui. À son tour, elle se sent identifiée à lui aussi quand elle se rend compte

⁷¹⁵ *Ibid.*

⁷¹⁶ *Op.cit.*

⁷¹⁷ *Ibid.*

⁷¹⁸ *Ibid.*

⁷¹⁹ *Ibid.*

⁷²⁰ ⁷²⁰Le terme « gay » ne sera pas utilisé jusqu'à longtemps après.

qu'elle ne pourra jamais fuir et que dans ces circonstances, la seule sortie sera de vivre par procuration, par le biais des aventures de son beau-frère. De là le coup de pouce finale qu'elle donne à la naissance du travesti dans la scène du balcon :

« Édouard se leva cérémonieusement, lissa son pantalon du plat de la main, se redressa, s'appuya contre le montant du balcon. Il prit la voix chevrotante d'Edwige Feuillère mourante : « Je suis Antoinette de Navarreins, duchesse de Langeais ! Il se plia par en arrière. « Carmélite Déchaussée ! » *La grosse femme battit doucement des mains.* « C'est ça ! C'est ça ! C'est ça ! »⁷²¹

Des lectures dans ce sens ont déjà été proposées sur ce lien privilégié entre Nana, la grosse femme, et Édouard, ainsi que sur les autres personnages de Tremblay, aliénés dans leurs misères, et également sur la démarche vers la libération d'Édouard.⁷²² Tout en les intégrant dans notre interprétation, nous voudrions nous permettre à ce stade d'autres lectures, dont une plutôt matérialiste et plus revendicative socialement, qui établit un parallèle entre l'oppression exercée sur la femme et celle de l'homosexuel. Puisque la grosse femme au foyer et le gros gay sont unis au-delà de leurs liens de parenté : ils appartiennent tous les deux au champ des opprimés.

La première, dans son rôle traditionnel, sera assujettie à ses devoirs ménagers, liés à la procréation et à l'éducation des enfants, ainsi qu'à l'entretien et la propreté de la maison. Comme maîtresse de maison, elle devra se montrer soumise à son mari et rester à sa place, qui est à l'intérieur de la maison, en dehors de la visibilité sociale : travail, taverne... réservée aux hommes. C'est vrai que la Seconde Guerre mondiale, malgré la boucherie en pertes humaines qu'elle a entraînée, à tout du moins facilité en Amérique du Nord non seulement l'essor économique de l'industrie, mais une sortie progressive des femmes vers le travail à l'extérieur, souvent dans les usines d'armes. Or, cette parenthèse, surtout dans le cas du Québec, sous un premier ministre traditionnaliste et théocrate, n'aura pas de véritable continuité jusqu'aux années soixante. Alors en cette 1947 la grosse femme reste assujettie à sa maison encombrée, à son mari et à sa famille certes adorés (surtout son dernier fils), mais pesante pour quelqu'un de curieux et ouvert sur le monde, qui avait eu— si l'on croît à la recreation fictionnelle de son enfance dans *Le cycle des Desrosiers* — la vocation d'écrivaine⁷²³.

⁷²¹ *Op.cit.*

⁷²² Voir notamment la thèse de Marie-Béatrice SAMZUN, *op. cit.* p. 360, 361.

⁷²³ Ces citations n'étant pas les plus pertinentes pour notre thèse sur l'homosexualité, nous avons décidé de les transmettre sous forme de note en bas de page, mais de les reproduire quand même, puisqu'elles expriment bien la possibilité du caractère artistique de la grosse femme, qui apparaît ici à douze ans et

nommée ici par son prénom, Rhéauna. Elles son pertinentes parce qu'elles expliqueraient également la frustration et la fuite dans les fictions littéraires et autres dont elle est assidue. Les cotations ont été extraites du roman *La Traversée des sentiments* et les voici :

p.30 : « *Quand elle sera plus grande, elle va inventer des histoires qui vont se passer là, dans le fin fond de la Saskatchewan, des histoires vraies, des histoires fausses, reproduites sur du beau papier blanc avec une encre très noire et qu'elle va signer de son nom. Pas d'un nom de plume, de son vrai nom. Une autre œuvre, un autre livre de Rhéauna Rathier, la plus grande romancière du Canada. Pas du Canada français ! Du Canada au complet ! D'un bout à l'autre ! Elle y pense de plus en plus souvent, elle se réfugie, se perd dans des possibilités d'histoires inventées ou non qu'elle a l'intention d'écrire un jour, quand elle aura l'âge, quand elle sera une femme. Si elle a du talent, bien sûr.*

Elle s'est essayée à l'écriture à quelques reprises au début de l'été. Sans grand résultat cependant. Elle s'est installée devant une pile de feuilles blanches, la plume à la main, prête à griffonner tout ce qui lui passerait par la tête. Mais ce qui lui passait par la tête provenait de ses lectures récentes et non pas de son imagination ou de ses expériences personnelles – des bribes d'histoires, des descriptions de paysages, des dialogues puisés ça et là dans les romans qu'elle a dévorés, des événements qui se passaient toujours à l'étranger, la France d'Alexandre Dumas, la Russie de la comtesse de Ségur, l'Angleterre de Charles Dickens – alors qu'elle aurait voulu décrire son enfance dans les plaines de l'Ouest canadien ou sa traversée de la ville, l'été précédent, lorsqu'elle a voulu repartir vers la Saskatchewan pour sauver sa famille de la guerre. Elle a fini par se dire qu'elle n'était pas assez vieille, qu'elle n'avait pas encore assez vécu ou bien que ce qu'elle avait vécu demandait à être assimilé, bien compris, avant de devenir sujet à écriture. Elle a reposé sa plume en remettant tout ça à plus tard. Et elle va s'y remettre un jour, elle le sait. Parce que, du talent, elle croit bien en avoir. »

La question du talent sera donc une hantise des créateurs, mais ajoutons d'autres extraits sur le même sujet, ainsi que des réflexions sur l'écriture qui semblent exprimer les doutes du même Tremblay :

p. 91 : *Est-ce que c'est tout ça qu'elle devrait écrire quand elle aura le courage de s'installer à nouveau devant une page blanche ? Ce que les autres vivent et non pas juste ce qu'elle pense, elle ?*

p. 126 : *C'est faux, en fin de compte qu'elle ne peut pas inventer des histoires... Elle pourrait écrire celle-ci, inspirée des Laurentides qui plongent dans la nuit, y ajouter une ou deux intrigues amoureuses (une princesse et un hobereau ou bien un noble et une bergère), de la trahison, du mensonge, des secrets, et le tour serait joué ! Ainsi naîtrait La malédiction des Trois-Tours ou bien Le destin des Krockmort, premier tome d'une trilogie, la première de Rhéauna Rathier, la nouvelle découverte des lettres canadiennes. Et Raoul de Navéry pourrait aller se rhabiller ! Elle sait bien qu'aucun Moyen Âge n'a eu lieu dans son pays, elle a suivi avec passion ses cours d'Histoire du Canada et a vite compris que Jacques Cartier, Samuel de Champlain et les saints martyrs canadiens étaient bien loin des chevaliers du Moyen Âge et de la quête du Saint-Graal, mais elle pourrait en inventer un, non ? Un faux Moyen Âge. Pourquoi pas ! Mélanger Indiens, Français, Anglais, les jeter dans une intrigue qui devrait normalement se passer ailleurs mais qu'elle choisirait, elle, parce que c'est elle qui décide, de situer ici, dans les plus vieilles montagnes du monde, avec un château à douves sur chaque sommet et des farfadets partout pour exaspérer les voyageurs.*

p. 235 : (...) *et elle s'est dit à plusieurs reprises au cours de sa lecture qu'elle écrirait dans ce genre de cahier-là quand viendrait pour elle le temps de jeter sur le papier des histoires à elle, qu'elle aurait inventées ou qui surgiraient de ce qu'elle aura vécu. Elle sait bien qu'elle n'a pas vécu grand-chose jusqu'ici, elle se promet cependant de ramasser ses souvenirs, de les emmagasiner, d'essayer de comprendre ce qu'ils peuvent signifier pour pouvoir un jour se confier à la page blanche. Elle aime beaucoup cette expression qu'elle a apprise au cours de la dernière année scolaire. Se confier à la page blanche. Dans un cahier de professeur, comme celui-ci, avec des lignes bleues et sa marge rouge. Josaphat-le-Violon – elle suppose que c'est le cas de tous les contes que contient ce cahier – c'est d'abord servi de son imagination, en inventant des choses absurdes, sans queue ni tête mais amusantes, pour faire peur ou rire. Elle, pour sa part, utilisera ce qu'elle aura observé de la vie. Pour le confier à la page blanche.*

Un peu de rouge a coloré ses joues, ses oreilles sont chaudes, elle a l'impression qu'elle sent son sang circuler, lui monter à la tête. Elle a comme un petit vertige. Elle aurait envie, là, tout de suite, de se lever, d'aller chercher quelque chose pour écrire, n'importe quoi, un bout de papier, un carnet d'adresses, si sa tante Rose en a un, et de décrire ce qu'elle ressent à la fin de cette lecture si divertissante. Peindre un tableau de ce qui vient de se passer, une petite fille, au bord d'un lac, qui a lu

Si l'étalage des rêves enfantins d'écriture que nous avons transmis en bas de page montre la force des aspirations artistiques de Nana, petite fille, reste à savoir si la mère de l'écrivain avait réellement ressenti cette vocation d'écriture. Quoi qu'il en soit de la valeur biographique de telles circonstances, nous trouvons souvent que ce sont les soucis littéraires de son fils, Michel Tremblay, qui sont transmis par le biais des réflexions de la petite fille. En 1947 sa vie a déjà été tracée : elle est mère de famille pauvre et la distance avec ses rêves est déjà insurmontable. Alors elle va encourager son beau-frère à les accomplir pour elle.

Reprenant notre rapprochement entre les deux sortes d'oppression, celle exercée sur les hommes qui aiment d'autres hommes est plus violente que celle sur les femmes, qui reste plus sournoise parce qu'infligée depuis toujours et ancrée à la base même du système patriarcal occidental. La femme n'est pas un paria ; elle est considérée comme inférieure et c'est tout. L'homosexuel, surtout l'homme,⁷²⁴ constitue, lui, un élément empoisonné, qu'il faut extirper coûte que coûte avant qu'il ne soit trop tard et que sa déviation ne se répande dans toutes les couches sociales. Ceci est vrai surtout à partir des discours médicaux et légaux du XIX^e siècle. Les actes qu'il commet sont des actes abominables, contre-nature. Par conséquent il faut le punir légalement, moralement, et le tenir écarté de la société, faute de pouvoir le guérir. Ou, tout simplement, l'éliminer.⁷²⁵ Édouard est donc quelqu'un de détestable selon les règles morales, légales et médicales, un paria. En outre, il appartient à la classe ouvrière (les riches étant toujours plus acceptés quoi qu'ils fassent) donc il ne peut pas vivre son penchant gay au grand jour, sous peine d'ostracisme, de violence et de prison.

Alors la seule voie d'issue qu'il pourra se procurer sans porter d'atteinte à qui que ce soit c'est l'art, le spectacle et la culture en général. Et ici, tout comme dans celui

un manuscrit trouvé dans une vieille maison de campagne, et d'en faire... d'en faire quoi, au juste ? un conte ? Non, puisque ce qu'elle raconterait serait une chose qui s'est vraiment produite. En tout cas, d'en extraire un texte clair, précis, qui expliquerait ce qu'elle ressent. C'est ça, c'est ce qu'elle ressent en ce moment qui l'intéresse, plus que la simple description d'une petite fille qui lit un manuscrit.

p. 126 : *Ainsi naîtrait La malédiction des Trois-Tours ou bien Le destin des Krockmort, premier tome d'une trilogie, la première de Rhéauna Rathier, la nouvelle découverte des lettres canadiennes. Et Raoul de Navéry pourrait aller se rhabiller !*

p. 250 : *Sinon, il lui (À RHÉAUNA) reste bien la lecture. Et peut-être même, un jour, l'écriture. Qui sait...*

⁷²⁴ La femme de cette condition est pratiquement invisible car elle n'a aucun pouvoir puisque c'est l'homme qui l'a, donc elle n'est absolument pas dangereuse, restant, quand elle essaie de se faire voir, plutôt dans le domaine du dérisoire.

⁷²⁵ Sur la répression de l'homosexualité à travers l'histoire, les essais *Teoría torcida*, de Ricardo Llamas (*op.cit.*) et *Le Rapt de Ganymède* de Dominique Fernandez (*op.cit.*) , entre autres, nous ont beaucoup servi.

des opprimés, sa belle-sœur et lui peuvent s'inscrire dans le même camp, celui des rêveurs.

2.3. DU BALCON AU TRAIN : DEUX CONFESSIONS EN ÉCHO

Cette confession du balcon nous renvoie à une autre, toujours dans l'enfance de Rhéauna, quand elle doit traverser le continent, quittant la Saskatchewan où ses grands-parents l'ont élevée avec ses sœurs, pour aller rejoindre sa mère, qui l'appelle à Montréal. Dans le train entre Régina et Winnipeg elle rencontre un jeune étudiant de médecine qui prend en charge les enfants voyageant seuls. Elle tombe sous le charme de celui qui finit par avouer, à mots couverts, une réalité qu'elle ne comprend pas :

« Quelque chose chez lui a changé. Il est toujours aussi beau, ses yeux d'un gris impossible déclenchent chez elle le même mystérieux vertige, mais une tristesse qu'elle n'avait pas soupçonnée est apparue sur son visage, qui a pâli. Elle devine que ce qu'il va dire est important. Comme à confesse. Sans savoir pourquoi, elle sent qu'il va se confesser à elle, que ça va être difficile pour lui, qu'il faut qu'elle écoute bien. Qu'un secret qu'il n'a jamais dit à personne sera révélé ici, dans un train en direction de Winnipeg, à une petite fille qui ne comprendra peut-être pas ce que ça signifie et qui va s'en vouloir.

Elle prend quand même un air concentré pour l'écouter. Et penche la tête, comme lui. Ou le prêtre dans le confessionnal, quand ce qu'on a à avouer est bien laid et qu'on hésite. C'est pour ça qu'il hésite ? Parce que ça va être laid ? Elle tend l'oreille, attend, patiente.

Ça prend un certain temps. Il ne parle pas tout de suite. Il semble chercher ses mots, revenir sur sa décision, elle jurerait, à un moment donné, qu'il est sur le point de quitter le wagon, puis, tout à coup, après une longue respiration, il dit avec une grande douceur dans la voix :

« J'aime pas ça. Les femmes. »

C'est tout.

C'est vrai qu'elle ne comprend pas.

Alors elle prend le parti de sourire.

« Ça veut dire que vous aller rester vieux garçon ? »

Il relève la tête.

« Probablement. »⁷²⁶

Cet aveu, que nous ne considérons pas comme matériel biographique mais purement fictif, pourrait être interprété comme une prédisposition naturelle chez Rhéauna à non seulement prêter une oreille empathique aux angoisses d'autrui (Josaphat-le-Violon sera l'un de ses autres confessés dans *La Grande mêlée*) mais à

⁷²⁶ *La Traversée du continent*, p. 131.

comprendre, tant bien que mal, les propos de ces autres – les hommes inclus- avouant des orientations sexuelles aberrantes pour la société.

2.4. LES PRINCES CHARMANTS QUI RÉSONNENT

Dans l'œuvre de Michel Tremblay où une multiplicité d'ouvrages se font écho et se complètent dans le récit de plusieurs familles et sous-familles (celles de Gabriel et Nana étant les principales), où de nombreux personnages sont présentés à différents moments de leur vie, même quand il s'agit d'individus éloignés des sagas, voire tout à fait secondaires, ils finissent par résonner dans les thématiques et les situations. Le tout prend alors l'allure d'une grande entité vivante avec des zones sensibles qui se reflètent les unes dans les autres.

En ce qui est de la zone « homosexualité et création artistique », que nous essayons de cerner à l'heure actuelle, nous avons ainsi découvert un lien entre un autre passage de *La Traversée du continent* et la chanson de Walt Disney entonnée par Édouard dans sa descente d'escaliers accompagnée de Mercedes et de Béatrice. Mais aussi avec un autre personnage à priori éloigné : François Villeneuve. Et c'est la suite logique de la confession du jeune étudiant à Rhéauna en 1913, unie à ses rêves de devenir écrivaine. Les soucis dans lesquels l'a plongée cette confession à moitié comprise provoquent chez elle un désir de réponses ainsi qu'un besoin d'exprimer cette nouvelle réalité dont elle vient d'avoir connaissance, au moyen de l'écriture. Encore une fois, même si celle qui écrit –ou en a tout du moins l'envie– semble loin d'un tel penchant sexuel, Tremblay fait en sorte que l'homosexualité se trouve, encore, liée à l'acte de création :

*« Elle voudrait obtenir des réponses, là, tout de suite, quitter le train en sachant ce qui va advenir de lui, s'il va réussir sa vie, se révéler un bon docteur. Mais l'avenir –le sien comme celui du jeune homme gentil qui a pris soin d'elle pendant le voyage – n'est pas un roman qu'on lit avant de s'endormir, et tout ce qu'elle peut faire, elle le sait, est de décider qu'à partir de maintenant, **les princes charmants de ses livres auront les yeux gris et, en secret, n'aimeront pas les femmes, quoique ça puisse signifier.** Elle trouve ça romantique et n'arrive pas à saisir pourquoi. »⁷²⁷*

Ce romantisme, que la petite fille, peut, sans le comprendre, au moins ressentir grâce à l'intuition, nous renvoie directement aux princes charmants de Jean-Marc, dans

⁷²⁷ *Op.cit.* p. 140.

son roman d'initiation qui se déroule quarante-sept ans plus tard ; le prince en question serait notamment François Villeneuve, qui a, lui aussi, drôle de coïncidence, des yeux gris. Néanmoins, le chanteur est romantique surtout au-delà de son image extérieure, en raison des effets dévastateurs de son *coming out* raté. Nous nous y sommes déjà penchés.

Le romantisme renvoie également à la scène de la descente des escaliers par Édouard et les deux prostituées, en 1942, l'année de naissance de l'enfant de la grosse femme (Jean-Marc). Quand Édouard chante *Un jour mon prince viendra*, il subvertit la figure féérique et il revendique alors la fiction comme le monde où tout est possible.

2.4.1. Des princes et des princesses *queer*

C'est justement cette subversion des contes de fées que nous verrons dans la comédie musicale *Les Héros de mon enfance* où des caricatures de personnages féériques se déguisent et se confrontent dans un univers de transgressions de tout ordre. Comme la scène du baiser du prince à la princesse endormie dans la forêt, à la suite duquel Belle, la princesse, se réveille et l'histoire change radicalement :

« BELLE. *C'est un vrai mâle que je cherche, les mignons me font vomir !*
PRINCE. *Et elle me met son poing dans la figure.*
BELLE. *Que pouvais-je faire d'autre ? Vous me tripotiez sans plaisir et je le sentais !*
(...) PRINCE – *Vous n'aviez qu'à me signifier mon congé et j'aurais été le plus heureux des hommes !*
BELLE – *Des hommes ?*
PRINCE – *Vous êtes une brute, madame !*
BELLE – *Laissez-moi. Vous m'ennuyez. Je voudrais me rendormir et me réfugier dans mon sommeil zébré de mâles glorieux et vous oublier tous, faquins. »*⁷²⁸

Le prince rejeté par la princesse semble effectivement être plus attiré par le loup, dont l'image dans la tradition des contes sous-entend d'évidentes connotations sexuelles masculines : « PRINCE. (...) *Vous êtes bien le grand méchant Loup, si je ne m'abuse et si je me fie à cette odeur rance mais non sans charme qui se dégage de votre fourrure ? »*⁷²⁹.

⁷²⁸ *Les Héros de mon enfance*, Montréal, Leméac, 1976, p. 49.

⁷²⁹ *Id.* p. 50.

Les trois princesses qui apparaissent dans la pièce, la dite Belle, Anne (Peau-d'âne) et Cendrillon, semblent pourtant attendre le prince, mais avec une telle impatience que finalement elles rejettent l'idéal du prince pour celui, réel, de l'homme, tout simplement. Attente qui ne semble pas très facile non plus : « LES TROIS PRINCESSES. *Je veux un homme, un vrai ! (...) Mais pas d'hommes, vraiment* »⁷³⁰. Cette *plébéisation* des désirs des trois jeunes filles, qui montrent une claire indifférence vis-à-vis des aristocrates de contes de fées pour leur préférer des êtres plus proches, pourrait aboutir à une lecture psychanalytique assez simpliste, dont le message serait que pour devenir une femme il faut arrêter de rêver à l'idéal (*surmoi*) pour lui préférer des désirs (*ça*) plus réalisables, les ancrant dans les possibles d'une vie un tant soit peu équilibrée et surtout réalisable (*moi*).

Néanmoins cette interprétation initiale pourrait vite être dépassée par le caractère volontaire voire volontariste des princesses qui, rejetant leur rôle passif d'éternels objets dans l'attente d'une arrivée princière incertaine, se lancent, elles, à sa recherche. Les princesses deviennent par là des sujets actifs, en troquant leurs plaintes contre des intentions de chasse et de capture de l'homme. À ce stade, nous avons cru ici pertinent de reproduire toute la chanson parce qu'elle est porteuse d'un message transgressif à plus d'un égard. Car, d'emblée, il peut être lié à la lutte des femmes, mais aussi aux luttes LGBTIQ et, finalement, ce discours subversif des identités est très proche des postulats *queer*. Voici donc ce « *Trio de la colère* » ou « *Beautiful but dum* » présenté curieusement par le prince lui-même.

Nous pouvons y remarquer au préalable que, même en étant interprétée par trois princesses, la voix chante au singulier, signifiant par là que c'est la voix de la femme en général qui a été captive dans cette tromperie historique sous laquelle elle a été tenue en laisse depuis sa plus tendre enfance⁷³¹ :

« LES TROIS PRINCESSES.

*On m'a juré, on m'a promis, à ma naissance
De me donner un bon mari tout plein d'aisance
Un homme parfait, un fils de roi, un Prince
[charmant*

⁷³⁰ *Op.cit.* p. 70.

⁷³¹ Nous avons inséré nos commentaires au long de la chanson, espérant que ceci n'enlève rien à la compréhensibilité du texte.

*[gais
Ils ont les yeux comme des diamants et même
[bridés*

Ce qui est fort remarquable c'est le fait que ces princes charmants soient aussi des artistes (dont celui de la comédie, qui n'est pas ici mentionné directement et qui est poète), notamment des musiciens. Subséquemment Tremblay joue à ce moment avec l'image de la masculinité suspecte dès qu'il s'agit d'hommes créateurs. Ce serait, donc, un clin d'œil à tous les homosexuels artistes de son œuvre (et d'ailleurs) et un exemple de son inépuisable capacité d'autodérision.

*Ils savent jouer de la guitare et de la flûte
Et quelques-uns savent même pousser le contre-ut !
On m'a juré, on m'a promis, on m'a dupée
On m'a promis, on m'a juré, on m'a trompée !*

Car...

*Celui que j'attendais
Ne s'est jamais montré
Et même si mon portrait
A beaucoup circulé
Ne sont venus à moi
Que de faiblards enfants
Oh oui, des fils de rois
Mais pas d'hommes vraiment !
Des enfants surdoués (ah oui !)
Des monstres attardés (ah oui !)
De jolis matelots (ah oui !)
Et de fragiles bibelots (ah oui !)*

Image de Pierre et Gilles pour la campagne publicitaire du parfum *Le Mâle* de Jean-Paul Gaultier.



Faiblesse, noblesse, génie, monstruosité et joliesse. Dans ce dernier cas, remarquons le fait d'unir un adjectif aussi « féminin » que « joli » à un nom porteur de connotations aussi viriles que « matelot » dans un oxymoron culturel. Cette image féminisée du matelot est pourtant très prisée dans l'imaginaire gay et nous en avons de célèbres exemples dans l'esthétique *transgenderisante* du couturier Jean-Paul Gaultier et les artistes photographes Pierre et Gilles, associée dans la publicité du parfum *Le Mâle*.

*Mais pas d'hommes ! Mais pas d'hommes ! Mais
[pas d'hommes !*

Mais pas d'hommes ! Mais pas d'hommes ! Mais
[pas d'hommes !
I'm telling you, sometimes they're beautiful but
[dum!
J'ai décidé que dès demain et même ce soir
J'allais changer, me réveiller, vous allez voir
J'irai moi-même chercher mon homme et s'il le
[faut
Je cracherai à la figure de mes dévots
Qui m'ont juré, qui m'ont promis, qui m'ont dupée !
Qui m'ont promis, qui m'ont juré, qui m'ont trompée !

Ici c'est l'annonce du réveil de la princesse, de la petite fille, échangeant son rôle de soumission innocente contre une action consciente et lucide. Ce n'est plus le baiser du prince qui l'éveille, c'est la colère provoquée par ce baiser. Encore une fois – tout comme dans le cas d'Édouard faisant appel à son prince avant de prendre le taxi qui l'éloigne de sa mère – c'est le désir sexuel (hétéro dans ce cas) du personnage qui l'entraîne vers la réalisation de son rêve. Et du même coup, elle « crache » sur ses « dévots » ; la femme, libérée de sa passivité, se libère aussi de ceux qui veulent la garder, virginale et adorable dans son innocente soumission.

Car...

Celui que j'attendais
Ne s'est jamais montré
Et même si mon portrait
A beaucoup circulé
Ne sont venus à moi
Que de faiblards enfants
Oh oui, des fils de rois
Mais pas hommes vraiment

Et voici le dénouement de la chanson : la petite fille ne s'assume pas seulement en tant que femme à part entière mais elle va s'approprier le comportement du prince donc elle deviendra l'homme du couple traditionnel. C'est elle qui enlève l'homme.

Mais si je trouve un homme (ah oui !)
Un vrai, un mâle en somme (ah oui !)
Même si je sais que c'est mal (ah oui !)
J'l'enlève sur mon cheval (ah oui !)
Je s'rai l'homme ! Je s'rai l'homme ! Je s'rai
[l'homme !
Je s'rai l'homme ! Je s'rai l'homme ! Je s'rai

[l'homme !
Je s'rai l'homme ! Je s'rai l'homme ! Je s'rai
 [l'homme !
I'm telling you, sometimes they're beautiful but
 [dum! »⁷³³

Le travestissement de la princesse est sans appel : « Je s'rai l'homme ! ». Pour tout cela nous pouvons affirmer qu'il y a le même sens subversif dans le *Trio de la colère* et le « *Un jour mon prince viendra* » chanté par Édouard. Sens subversif autant que parodique car, si nous nous arrêtons à l'étymologie du mot « parodie » présentée par Gérard Genette, une nouvelle signification des deux performances musicales voit le jour : « ôdè, c'est « le chant » ; para : « le long de », « à côté » ; parôdein, d'où parôdia, ce serait (donc ?) le fait de chanter à côté, donc de chanter faux, ou dans une autre voix, en contrechant – en contrepoint -, ou encore de chanter dans un autre ton : déformer, donc, ou transposer une mélodie. »⁷³⁴

Ces deux mélodies venant autant de l'homme qui fait appel au prince que de la princesse qui se projette en homme pour l'enlever, sont des exemples de parodie, de chanter faux, de chanter à côté du courant central, de chanter dans la marge, donc ils parodient, *queerisent* les contes de fées comme vecteurs de la pensée traditionnelle du genre. Ils renvoient également à figure du castrat dans l'opéra italien du XVI^e au XVIII^e siècle, tout en politisant sa portée en tant que modèle artistique et social de « l'entre-deux ».

2.5. L'ÉTRANGE CORTÈGE : LE CÔTÉ FELLINIEN DE TREMBLAY

Sans laisser l'imagerie de la *royauté* de côté, et gardant un peu de son esprit carnavalesque, dans le roman *Le Trou dans le mur*, François Laplante fils évoque sa passion pour le film *Huit et demi*, de Federico Fellini. Force est de constater qu'implicitement l'héritage du réalisateur italien traverse l'œuvre tremblayenne sous forme de cortège. Cette figure de la drôle de procession latine relevant pour moitié du cirque et pour moitié de la marginalité est transposée dans le cadre montréalais, sous différents angles et à différentes occasions.

⁷³³ *Op.cit.* p. 70-72.

⁷³⁴ GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, *op.cit.* p. 20.

Suivant un ordre chronologique, tout d'abord, mais aussi de degré d'étrangeté, nous avons le cortège le plus orthodoxe, le cortège nuptial des noces de Nana, la future mère de Jean-Marc et de Gabriel, dans le roman *La Grande mêlée*, qui ferme le cycle de *La Diaspora des Desrosiers* : « Elle (Nana) enroule son voile sur son bras et prend la tête du cortège. Un défilé plutôt échevelé de personnes traverse la rue de la Visitation, tourne vers l'ouest sur Dorchester après l'avoir traversée puis, presque tout de suite, emprunte la rue Montcalm vers le sud. Les enfants courent devant, excités à la perspective de se lancer dans un énorme repas où rien, pour une fois, ne leur sera défendu, quitte à se rendre malades, les femmes rient fort, des hommes chantent. Une grosse femme du côté de Gabriel turlutte et Rose pense aux mariages, à Duhamel, où tout se fait toujours à pied parce que personne n'habite loin de l'église et la maison où se tiendra la réception. »⁷³⁵ Il s'agira ici de la seule procession festive au sens traditionnel du terme.

Les suivantes seront constituées d'éléments hétéroclites que l'on ne s'attendrait pas du tout à trouver réunis dans un ensemble, de là leur présentation sous le signe de l'étrange, du drôle. La première est celle de la famille de Victoire, ses fils (dont Édouard) et ses petits-enfants, accompagnés de deux prostituées, quand ils rentrent rue Fabre du Parc Lafontaine après les multiples promenades parallèles à celle où la vieille dame a voulu rendre son fils ridicule. Dans ce cortège plane encore la possibilité interprétative d'un retour de mariage :

« Un bien étrange cortège sortit du parc Lafontaine : en tête venait une vieille femme toute cassée qui tirait par la main deux petits garçons, le premier, grand, pâle, osseux, les oreilles décollées, passait souvent la main sur son pantalon, comme pour effacer une tache pourtant invisible ; le deuxième, court et joufflu, essayait de contrôler un tic qui commençait à faire cligner son œil gauche ; un homme visiblement éméché les suivait, les mains dans les poches, les yeux au sol, le dos courbé ; ensuite venaient deux très belles jeunes femmes qui se tenaient par la taille, la plus jeune appuyée contre l'épaule de son aînée, réfugiée dans son odeur de savon sucré ; et un gros homme fermait la marche, un petit garçon sale dans les bras et une fillette trop sérieuse accrochée à la poche de sa veste. Et ce qui rendait ce groupe plus bizarre encore, c'est que personne ne parlait, tous avaient l'air enfouis dans leurs pensées, presque ignorants de la présence des autres. Ils marchaient lentement, comme s'ils n'allaient nulle part, longeant la rue Fabre qui s'était complètement vidée pour les laisser passer. Ils auraient pu aussi bien revenir d'un mariage où ils se seraient trop amusés ou sortir d'un cataclysme qui les aurait laissés à peu près indemnes ; la fatigue effaçait presque leurs traits, leur donnant un air de nulle

⁷³⁵ *La Grande mêlée*, p. 261.

*part et de n'importe quand, procession sans but et sans signification dans une rue déserte qui sentait le souper. »*⁷³⁶

Personnages silencieux autant que fatigués, ils sont éloignés du joyeux défilé à la fin du spectacle de La Poutine et de madame Petrie dans *La Duchesse et le roturier*. Pourtant, le même début introduira l'image de cette parade inattendue : « *Quelques secondes plus tard un bien étrange cortège se déployait sur la rue Sainte-Catherine : la distribution complète de Est-ce bien votre fille, madame ?, plus ceux du public qui avaient aussi à se rendre sur le Plateau Mont-Royal, se déblayaient un chemin vers la rue Papineau, à grands coups de bottines et dans un désordre total mais joyeux, du moins au début. »*⁷³⁷ Cette fois-ci la famille a laissé la place au monde de la revue musicale et à son public composé de femmes au foyer mais aussi d'Édouard, qui vient de sauver le spectacle grâce à son travail d'éclairagiste improvisé. Pourtant, leur joyeuse disposition initiale sera vite vaincue par la fatigue et la colère devant la neige qui obstrue les rues.

De nouveau le jeu entre le silence et la parole a lieu, cette fois-ci, dans un ensemble de créatures plus marginales que les précédentes, les *queer* de la *Main*, de retour d'une nuit de travail dans le Boudoir. Ici, l'adjectif pour les décrire est « drôle » : « *Cinq drôles de silhouettes ont alors entamé au petit jour le court trajet vers la place Jacques Cartier : un gros homme jovial et disert (...) trois travestis épuisés qui tanguaient sur leurs talons hauts en faisant semblant d'écouter ses divagations (...) et une naine qui tirait un peu de la patte. »*⁷³⁸ Édouard y est présent, cassant le silence par son éloquence volubile. Et il est présent dans une autre scène d'attroupement bizarre, dans le même roman, quand lors de la sortie à l'Expo, ils perdent le travesti Babalu dans la foule. Là ils se donnent en « spectacle amusant » : « *Le spectacle en question devait en effet être assez amusant : un groupe d'hommes habillés en femmes courait partout en criant le titre d'une chanson cubaine, accompagné d'une naine – homme ? femme ? - qui faisait tout pour se faire oublier et d'un chauffeur d'autobus, casquette à la main, qui dessinait dans l'air des grands gestes désespérés comme s'il avait chassé un essaim de guêpes. »*⁷³⁹ Nous sommes déjà en plein dans le monde du *queer*, dans la caractérisation des personnages bizarroïdes, proche parente du cirque, où la disparité

⁷³⁶ *La Grosse Femme d'à côté est enceinte*, p. 144.

⁷³⁷ *La Duchesse et le roturier*, p. 437.

⁷³⁸ *Le Cahier rouge*, p. 171.

⁷³⁹ *Id.* p. 241.

des identités de genres se décuple d'autres éléments disparates : la tare physique de la naine et la profession de chauffeur d'autobus qui n'a rien à voir avec celle des travestis.

Ce même groupe encore sera le protagoniste du cortège au retour de l'Expo dans l'épilogue du roman. Ce n'est plus dans la rue, mais dans le minibus qu'ils ont loué, dans un mélange d'hommes, de femmes, d'hommes-femmes travestis, de musiciens et de serveurs de restaurant aux goûts sexuels variés, le tout accompagné d'instruments de musique et dépeint sous l'angle de la multiplication dans le nombre et de la multiplicité identitaire dans les genres et les intentions : *« À l'aller, nous étions douze dans le minibus ; au retour, nous étions presque le double à nous entasser comme nous le pouvions dans un mêlée assez comique et des éclats de voix joyeux : les serveurs du restaurant Acapulco et les mariachis avaient décidé de monter avec nous plutôt que de prendre le dernier Expo-Express pour rentrer en ville, c'était plus simple et plus commode. Nous avons installé les instruments de musique, tout de même volumineux, sur la banquette du fond, des hommes s'étaient assis sur les autres et avaient pris chacun une femme, vraie ou fausse, sur leurs genoux. »*⁷⁴⁰

Le dernier cortège, le définitif, est celui qui apparaît sous les yeux de la Duchesse, mourante. Tous les personnages qui ont habité sa vie font cette procession, la plus hétérogène de toutes avec son mélange de degrés de parenté (Victoire, ouvrira la parade, bien évidemment), de genres, de métiers, d'espèce animale (Duplessis le chat de Marcel il y est). Même le merveilleux y est représenté par les tricoteuses. Ce défilé, présenté encore comme un « étrange cortège » se fera, cette fois, dans le plus éloquent des silences de mort :

« Puis, venant au nord de la Main, un étrange cortège fit son apparition. Un groupe compact de silhouettes marchant presque au pas mais avec une lenteur désespérante, comme à regret. Venait en premier une vieille boiteuse tirant par la main un petit garçon trop sérieux et autour desquels gambadait un énorme matou visiblement amoureux. Tout de suite derrière, quatre femmes tenant des tricots achevés glissaient sur l'asphalte en psalmodiant dans une langue archaïque d'apaisantes incantations. Ensuite avançait une grosse femme entourée d'une foule de personnages silencieux : des hommes habillés en femmes, des femmes déguisées en hommes, un danseur en patins à roulettes, des fillettes trop tranquilles, une ribambelle d'hommes sans visage mais ayant tous le même physique de bellâtre latin, deux actrices vêtues de costumes qui les avaient rendues célèbres : l'une petite et frétilante dans son jumper bleu marine et son caluron cabossé, l'autre raide et impassible dans sa robe de taffetas

⁷⁴⁰ Le Cahier rouge, p. 331.

*rouge vin à l'échancrure plus que généreuse. Le cortège traversa la rue Sainte-Catherine dans un parfait silence. Pierrette et Léopold s'étaient tus ; le chœur aussi. Et quand le passé de la duchesse se pencha sur elle, une tasse de thé des Carmélites à la main, il était trop tard. »*⁷⁴¹

2.6. TRAVESTISSEMENT ET PROSTITUTION : LA VENGEANCE DU PÈRE

Suivant l'analyse psychanalytique, si les raisons de l'homosexualité d'Édouard renvoient à l'absence de son père et au surinvestissement narcissique de sa mère, alors son désir de s'habiller en femme séduisante - « *impressionnante* », comme l'appelait Jean-le-Décollé dans *Le Trou dans le mur*⁷⁴² - naît aussi de la situation déséquilibrée entre père et mère dont il a été témoin à l'enfance, résumée par une « *mère qui ramassait le charbon morceau par morceau dans le port pendant que son père faisait l'orateur de taverne.* »⁷⁴³

Il entreprendra alors de devenir une vedette, s'appropriant le rôle protagoniste du père, mais dans sa version féminine : « *devenant sa mère qui fait mourir d'envie tous les hommes. Quelle vengeance pour sa mère humiliée, quelle satisfaction pour ce fils dont le père ne s'est jamais occupé, de trouver tant d'hommes qui attendent qu'il daigne leur jeter un regard !* »⁷⁴⁴

La vengeance sera donc le but inconscient recherché par Édouard à l'heure de se travestir. Et nous avons trouvé une autre résonance féminine faisant écho à cette démarche vengeresse : Ti-Lou, la louve d'Ottawa. Cette cousine de Nana qui meurt, vieille et seule mais debout dans *La Grosse femme à côté est enceinte* aura été le long de sa carrière de prostituée une véritable célébrité à Ottawa, au Canada et même ailleurs, passionnant les élites du monde des affaires, la politique, la noblesse et la religion.

Fille d'un influent avocat, elle est victime de la violence de cet homme despotique à double visage, que personne n'osait d'ailleurs attaquer : « *Louise endurait donc les sévices de son père sans rien dire – elle n'était pas sa seule victime, tous les*

⁷⁴¹ *Des Nouvelles d'Édouard*, p. 627.

⁷⁴² Le travesti Jean-le-Décollé prendra la Duchesse comme modèle : « *J'imitais un peu mon amie la Duchesse de Langeais parce que j'étais pas habituée ni intéressée aux mondanités comme elle et qu'elle n'avait jamais réussi à me convaincre de faire une belle femme de moi. La Duchesse, en femme, était pas une belle femme, mais elle était impressionnante quequ'chose de rare !* » *Le Trou dans le mur*, p. 171.

⁷⁴³ PELLAND, Ginette, *op.cit.* p. 149.

⁷⁴⁴ *Ibid.*

membres de sa famille avaient à subir les insultes et les coups de maître Wilson, surtout leur mère -, elle se contentait de renier son nom et de vouloir porter celui de sa mère (Desrosiers) (...) James W. Wilson régnait toujours par la terreur et la violence sur sa famille, la ville au complet, du moins son élite, le savait et personne n'osait rien faire. Il était roi et maître chez lui, il avait tous les droits et en abusait sans vergogne »⁷⁴⁵

Alors, la jeune fille fera comme Édouard quand il décide de se présenter « en société » sous l'identité de la duchesse de Langeais, héroïne de roman français du XIX^e. Dans le cas de Louise Desrosiers ce sera Marguerite Gautier, *La Dame aux camélias*, d'Alexandre Dumas fils, son guide dans l'accomplissement de son plan. Donc, même tonalité littéraire, même siècle d'écriture et même pays d'origine. Les coïncidences sont pour le moins, frappantes :

« Puis, à l'âge de seize ans, elle avait lu *La dame aux camélias*, un roman scandaleux venu de France qu'une amie lui avait donné en lui disant de ne le montrer à personne parce que c'était un livre défendu, in livre à l'index, une histoire scabreuse qui se passait dans le milieu des courtisanes parisiennes, les femmes les plus perverses du monde. Et les plus belles. (...) Elle aurait voulu faire partie de ce milieu de demi-mondaines puissantes, de ce monde de guidounes idéalisées, de femmes puissantes parce que belles et délurées, qu'on respecte, qu'on adule, qu'on décore et qu'on porte à son bras au lieu de les mépriser (...) voir s'afficher enfin cette ouverture d'esprit, cette insouciance, cette existence sans barrières faite de partys incroyables de richesse noyés dans le champagne, de nuits agitées qui se terminaient dans de vastes lits odorants, d'amours impossibles entre un fils de famille sans argent et une courtisane prête à tout pour le garder auprès d'elle, tout cela couronné par un sens du devoir dont personne, à sa connaissance, n'avait jamais fait preuve dans son entourage, surtout pas son père. Elle trouvait dans ce livre tout ce qui lui était interdit et s'en repaissait.

Elle voulait être Marguerite Gautier, vivre comme elle et, s'il le fallait, mourir comme elle, jeune mais expérimentée. Et, surtout, vengée. Elle crut avoir trouvé sa porte de sortie, tenir sa vengeance. Impensable pour une fille de sa condition qui n'aurait même pas dû être au courant de son existence, le destin de Marguerite Gautier devint pour elle l'exemple à suivre, le but à atteindre : rien ne pourrait en effet offenser son père autant que d'apprendre que sa fille n'avait plus sa vertu, qu'elle s'était même fait un métier du commerce de son corps. »⁷⁴⁶

L'avenir de la jeune fille sera donc conditionné par cette bouleversante découverte littéraire, au point de transformer la courte vie tragique de la Gautier en une longue carrière entourée de luxe et de célébrité. Elle deviendra « *Ti-Lou, la louve*

⁷⁴⁵ *La Traversée du continent*, p. 255, 256.

⁷⁴⁶ *Id.* p. 257, 258.

d'Ottawa », belle et admirée, et surtout vengée de son père et par extension de tous les hommes qu'elle manipule par le biais de son apparente servitude sexuelle.

Édouard agit de la même façon : pour se venger d'avoir un père alcoolique et absent, de même que pour venger sa mère, il deviendra cette mère en plus belle, mondaine, séduisante. Ainsi, tous les hommes, recreations de son père, tomberont sous son charme irrésistible. Rappelons-nous que dans la pièce *La Duchesse de Langeais* elle a derrière elle une longue carrière de prostitution, justement le même métier que Ti-Lou.

De ce point de vue, l'existence de la duchesse serait due, selon Pelland au « scénario construit par l'enfant Édouard mis en demeure de réinventer la réalité pour exister, pour être à même de se représenter comme le fils de ses deux parents. Édouard s'est donc mis à faire la duchesse, à jouer sa mère convoitée par son mari. C'était là le prix à payer pour que le fils puisse exister, dans cette mise en scène autoréalisée de son propre engendrement. Édouard ne peut se sentir au monde comme fils qu'en réactivant lui-même l'opération de sa mise au monde : or comme ce n'est qu'en devenant sa mère qu'il peut être le fils, il est contraint d'évoluer dans le douloureux et absurde paradoxe suivant : c'est en niant son identité masculine de fils qu'il s'affirme comme tel. »⁷⁴⁷

Ce choix de transgresser les lois de la normalité, de se réfugier et de se réinventer dans la marge, est commun à la duchesse et à Ti-Lou, et si la deuxième réussit à en faire son métier, dans le premier cas, sauf dans les évocations de la pièce théâtrale mentionnée, cette autoréinvention sera menée en dehors de sa profession, dans le quartier *malfamé* de la *Main*, et la nuit, de préférence.

2.6.1. Deux morts parallèles : quand les héroïnes s'entremêlent

Modèles littéraires, choix de la marginalité et de la séduction des hommes comme moyen de vengeance ; transgression des règles, leurs morts même constitueront un croisement métaphorique de personnages assez remarquable, puisque la duchesse, assassinée par le couteau de Tooth-Pick, mourra en crachant du sang⁷⁴⁸ comme la tuberculeuse Marguerite Gautier, et en expulsant ses tripes. Et Ti-Lou décèdera à

⁷⁴⁷ PELLAND, Ginette, *op.cit.* p. 150, 151.

⁷⁴⁸ Quoique nous ayons des doutes sur la nature du flux qui lui monte à la bouche à la fin de son agonie : « quelque chose d'étouffant et de chaud lui montait dans la gorge. » (*Des Nouvelles d'Édouard*, p. 627)

l'image de la mort que la duchesse désire pour elle : « (...) j'ai toujours rêvé de mourir sœur, carmélite déchaussée... En buvant du thé ! »⁷⁴⁹

Comble du rapport entre ces deux personnages, Edwige Feuillère aura incarné les deux idoles fictives d'Édouard et de Ti-Lou : Marguerite Gautier dans *La Dame aux Camélias* au théâtre en 1939 et La Duchesse de Langeais dans le film éponyme de 1942. Ce dernier rôle constituera une source d'adoration et d'inspiration dans la (re)création du travesti, qui y puisera son principal modèle.



Appliquons maintenant les mots de la duchesse aux derniers instants de la vie de Ti-Lou : elle meurt seule (presque « sœur » dans son célibat sénile et souffrant le

⁷⁴⁹ *La Duchesse de Langeais*, p. 95.

martyre de la maladie), « carmélite déchaussée », c'est-à-dire enfermée (encloîtrée comme une religieuse) dans son appartement, mais debout à la fenêtre, en face de l'Église Saint-Stanislas et, surtout, déchaussée d'une jambe qui lui a été amputée à cause de la gangrène ; « buvant du thé », s'étant procuré une overdose de calmants en gouttes, (qui lui ont été prescrits pour adoucir les douleurs des gangrènes dues au diabète). La seule opposition avec l'héroïne balzacienne c'est que cette fois-ci, après avoir été pendant de longues années convoitée par des troupes d'hommes prêts à tout pour recevoir ses faveurs, il n'y en aura aucun pour venir la sauver. Et, de surcroît, elle va mourir en hurlant au soleil couchant :

« Et pendant que le dernier rai de lumière touchait son front, elle se mit à hurler, louve solitaire et infirme qui rappelle à elle avant de mourir toute sa progéniture dispersée aux quatre coins de la forêt en sachant très bien que cette progéniture l'ignore et la renie parce qu'elle est devenue inutile et qu'elle mourra sans que personne n'en sache rien, carcasse pourrissante qu'on se dépêchera de manger avant qu'elle ne pollue trop l'air ambiant. »⁷⁵⁰

Source de pollution, tout autant qu'Édouard-la-Duchesse du fait de son homosexualité et son travestisme. Deux marginaux, deux *queers* chacun à sa façon, ils sont proches également parce que Ti-Lou est la tante de Béatrice, amie d'Édouard et future prostituée de luxe, suivant la lignée inaugurée par sa tante.

2.7. ARRIVÉE D'UN AUTRE PÈRE NOËL...

Le réveillon de Noël de 1946 qui suit chronologiquement la confession du balcon et précède la mort de Victoire, signe la rupture définitive entre mère et fils, quand celui-ci, après quelques jours d'absence dont il avait pris l'habitude, revient à la maison à moitié vide parce que tout le monde est parti à la messe de minuit, sauf Victoire et ses deux plus jeunes petits-enfants. Édouard semble ne pas se rendre compte de la date et se fait injurier par sa mère, sous prétexte qu'il a mangé la tarte aux pommes destinée au Père Noël. Cette anecdote, inscrite dans le récit romanesque sous forme d'Intercalaire –comme la scène du balcon, d'ailleurs –, a comme témoin l'enfant de la grosse femme, qui, face à la violence de la dispute, se réfugie apeuré dans la chambre de ses parents.

La chicane mélange la violence de ce qui est dit à d'autres sentiments plus profonds que la colère immédiate et qui ont du mal à sortir. Ce sont l'amour, la solitude,

⁷⁵⁰ *La Grosse Femme d'à côté est enceinte*, p. 161.

l'inquiétude, le besoin de liberté dont il est question en sous-entendus mal exprimés et mal compris. Les reproches que la mère lance au fils font sérieusement penser à ceux typiques d'une liaison amoureuse :

« Victoire s'était rassise dans sa chaise berçante et regardait l'arbre de Noël en couvrant son fils de reproches et d'injures qui criaient son amour pour lui. Elle lui parla de sa solitude sans jamais la nommer, de son inquiétude, aussi, qui la prenait au moment même où il mettait le pied dehors, de la terreur qu'elle avait qu'il ne revienne plus ; elle défît devant lui chacun des fils de leur relation, parla de ce qui les unissait comme d'une liaison qui tirait à sa fin, usa de chantage émotif, insinua le bannissement ou le désaveu tout en mendiant un retour plus régulier sinon définitif. Édouard écoutait un peu penché par en avant, fixant l'arbre de Noël, lui aussi, balbutiant parfois quelque chose qui ressemblait vaguement à une supplication ou à un aveu avorté, hurlant intérieurement son besoin de se refaire entendre au milieu des flots de paroles que sa mère déversait sur lui peut-être pour ne pas avoir à l'écouter. Il disait : « Moman, j'ai quarante ans... » ou bien : « Je r'viens, des fois, mais j'peux pas rester collé icitte... » Ils furent même très proches d'une réconciliation définitive mais n'eurent pas les mots pour la formuler. S'ils s'étaient regardés, chacun aurait peut-être lu dans les yeux de l'autre ce qu'il ne pouvait pas exprimer, mais le sapin de Noël resta jusqu'au bout le foyer de leur hécatombe et la rupture fut inévitable. »⁷⁵¹

C'est Noël qui les sépare, avec toute la symbolique socioreligieuse que cette fête entraîne et dont les implications sont vécues de façon très différente par chacun d'eux. Pour elle, sûrement, la famille, les repas et avec elle, LUI, son fils adoré au centre, entrant dans le jeu d'un semblant de normalité ; pour lui, la famille de plus en plus pesante avec son lot de conventions et avec elle, sa mère adorée mais combien écrasante d'exigences.

2.7.1. Honte

Dans leur confrontation, la question centrale de *l'autre vie* d'Édouard et de *l'anomalie* de cette vie est très présente mais jamais formulée directement :

« Après une attaque particulièrement vive au sujet de la vie dissolue que son fils devait mener loin d'elle, attaque aux propos quand même voilés parce que rien n'avait jamais été clair entre eux et que de toute façon Victoire n'aurait pas pu nommer les choses qu'elle dénonçait, n'en devinant que les contours flous et les émanations écœurantes (...) »⁷⁵²

⁷⁵¹ *Op.cit.* p. 553.

⁷⁵² *Op.cit.*

Ainsi, l'impossibilité à nommer la différence reste dans la catégorisation générique de « vie dissolue », à « contours flous » et « émanations écœurantes ». Les amours entre personnes du même sexe restent ainsi résumées par les impressions de cette vieille mère qui dans son regard ferait la synthèse de l'ignorance, les préventions et les préjugés de tous les autres membres *normaux* de la société.

Déjà l'absence d'Édouard de la réunion familiale pour la décoration de l'arbre est expliquée par Victoire d'une façon expéditive et très imaginative, puisqu'elle fait le lien entre l'homosexualité de son fils et les objets qui décorent l'arbre : « *Quant à Édouard, sa mère avait réglé son cas d'une de ces phrases lapidaires qu'elle concoctait volontiers à son sujet : « Y doit être accroché après quequ'boules qu'y aurait honte de nous présenter, encore ! »*⁷⁵³ Évoquant la honte que son fils doit sûrement ressentir, c'est elle qui provoque la même émotion chez les autres membres de la famille et la confusion des petits : « *Albertine avait blêmi, la grosse femme s'était détournée pour rire, Gabriel s'était caché le visage dans une branche et Thérèse avait donné de grandes claques sur la table en hurlant. Les oreilles de Richard avaient témoigné de sa gêne. Quant aux deux enfants, ils s'étaient imaginé l'oncle Édouard pendu à une branche d'arbre de Noël et avaient souri d'émerveillement.* »⁷⁵⁴

La stratégie de Victoire, comme elle le fait à l'extérieur dans *La grosse femme à côté est enceinte*, sera de rendre son fils ridicule devant tout le monde, quitte à provoquer le scandale. Puisque, dans le scandale, elle retrouvera, paradoxalement, le même plaisir que son fils quand il se déguise en femme.

2.8...ET DÉPART DE L'AUTRE PÈRE NOËL VERS L'AILLEURS

Retour à la dispute finale, où après les reproches, le silence tombe soudain : « *...la vieille femme cessa de parler tout d'un coup comme si les mots, même les plus simples, lui manquaient ou que son intérêt pour ce qu'elle disait venait de s'épuiser irrémédiablement. Elle soupira doucement, baissa les yeux sur ses mains posées sur ses genoux.* »⁷⁵⁵ Et c'est à ce moment que le fils se trouve face au choix de l'aveu de son autre vie, de sa différence, de sa vérité :

⁷⁵³ *Id.* p. 546.

⁷⁵⁴ *Ibid.*

⁷⁵⁵ *Op.cit.* p. 553.

« Édouard se dit que c'était peut-être le moment rêvé de lui donner sa version à lui de sa propre vie dont elle connaissait en fin de compte si peu de choses, de parler de l'étouffement malsain que représentait pour lui non pas parce qu'il la détestait mais parce qu'il avait quarante ans et qu'il voyait venir avec terreur le jour où il serait trop tard pour tenter quoi que ce soit de gratifiant pour lui ou de libérateur »⁷⁵⁶

Libéré, il va l'être. Ce sera lui d'ailleurs le « premier libéré » de tous les aliénés tremblayens dont parle Marie-Béatrice Samzun dans sa thèse⁷⁵⁷. Édouard voudrait ainsi parler « *de la liberté, aussi, sûrement utopique mais tellement plus excitante parce que le mensonge, le rêve, l'illusion, sont préférables à la pitoyable reddition, qu'il croyait trouver dans cet ailleurs que sa mère mettait toujours entre guillemets quand elle parlait : « Viens pas me dire que c'est si beau que ça « ailleurs » ! Rien qu'à te voir la binette quand tu reviens icitte on se rend compte que c'est pas vrai ! »*⁷⁵⁸

Ce sont donc le rêve, le mensonge et l'illusion qu'il choisira, mais après la mort de sa mère. Pour le moment, il reste impuissant à exprimer quoi que ce soit et se pose, horrifié, la question du choix de rester à la maison auprès de sa génitrice :

« Quoi faire alors ? Se jeter dans les bras de sa mère, rendre les armes, se réfugier dans la soumission et crever le ventre plein, gavé d'attentions trop exclusives et de nourriture trop lourde ? Il se vit en gros chien couché en rond devant la chaise berçante de sa mère qui lui tapotait la croupe ou lui grattait le derrière de l'oreille, et il frissonna. Parce que c'était tentant autant que répugnant. »⁷⁵⁹

La lutte du fils entre la possibilité d'une enfance éternelle dans le giron maternel et la véritable libération de l'adulte qui s'émancipe est résolue par sa mère qui le met dehors dans une scène violente et lyrique en même temps : « *Il ne l'aima jamais plus qu'à ce moment où elle le bannissait, peut-être à tout jamais, inaccessible sur son fond de lumière mais sans doute fragile malgré les cris et le poing levé.* »⁷⁶⁰. Scène que le fils regarde, comme tant d'autres personnages l'ont déjà fait dans les moments critiques en spectateur⁷⁶¹, au deuxième degré, sans véritable conscience de la portée des événements : « (...) *il se vit comme dans un film plutôt qu'il ne se sentit courir dans le corridor vers la porte libératrice qu'il défoncerait à coups de poing si elle lui montrait*

⁷⁵⁶ *Ibid.*

⁷⁵⁷ SAMZUN, Marie-Béatrice, *op.cit.* p. 358.

⁷⁵⁸ *La Duchesse et le roturier*, p. 553.

⁷⁵⁹ *Id.* 554.

⁷⁶⁰ *Id.* p. 555.

⁷⁶¹ Voir pages 240-241 à la deuxième partie.

*la moindre résistance. Il ne croyait pas les mots qui sortaient de la bouche de sa mère et ne croyait pas non plus cette vision du corridor qui défilait trop lentement autour de lui sans jamais vouloir finir. »*⁷⁶²

La fin de la dispute situe Édouard, - ce faux Père-Noël que l'enfant de la grosse femme a confondu avec le vrai au tout début de la dispute – dans la maturité *queer* dont il s'est approprié l'espace libérateur.

2.8.1. Les anges annonciateurs de mort

Reprenant l'image des princes charmants évoquée plus haut, la porte refermée signe la fin du conte (féerique puisqu'irréalisable) dans lequel la mère a voulu garder son fils, l'entretenant dans un état d'enfance d'où il a fini par s'évader. Ce n'est pas le réveil de la princesse par le prince dont il s'agit ici, car c'est la marâtre elle-même, qui fatiguée du cercle vicieux dans lequel elle-même s'est piégée, provoque chez sa *princesse* le rejet de ce morceau de pomme au moyen duquel elle la gardait inconsciente. Cette fin du merveilleux est signifiée par la chute, à la fin de la scène de la dispute, des deux anges qui couronnaient les décorations de l'arbre de Noël. C'est un passage d'une beauté plastique évidente, mais aussi d'un message irrévocable :

*«Les deux beaux anges de carton, que la grosse femme installait toujours au sommet de l'arbre de Noël, à la place de l'étoile traditionnelle, frissonnèrent dans le courant d'air, se détachèrent de la branche trop délicate à laquelle ils étaient mal fixés, voletèrent maladroitement dans les odeurs de réveillon qui se prépare et vinrent se poser sur l'épaule de Victoire qui se tut et s'immobilisa sous le choc. »*⁷⁶³

Les deux anges tombés, tels une double image biblique de l'ange déchu du paradis, symbolisent la mort de l'innocence et de tout espoir de retour. Dans leur double représentativité, ils pourraient aussi signaler la mère et le fils tombés en disgrâce. Car ce dernier a perdu la grâce maternelle et la première a perdu sa raison de vivre et sa voix.

D'autant plus qu'une autre image clôt définitivement la scène, fermant ce deuxième liminaire sur une hypothèse ouverte où l'on serait tentés de chercher des significations encore plus merveilleuses, voire surnaturelles : *« Elle vit une ombre passer dans la salle à manger et ferma les yeux pour ne pas la reconnaître. »*⁷⁶⁴. Est-ce

⁷⁶² *Op.cit.*

⁷⁶³ *Ibid.*

⁷⁶⁴ *Op.cit.*

le Père-Noël qui vient se présenter à ce post *contre-réveillon* pour se rendre compte de la disparition de la tarte qui a tout déclenché ? Ça doit sûrement être Marcel ou plus possiblement l'enfant de la grosse femme, témoins involontaires de cette rupture, qui cherchent le Père-Noël. Nous ne le saurons pas avec certitude.

Néanmoins, nous insistons et nous nous demandons pourquoi Victoire ne voudrait pas reconnaître l'ombre : la honte (encore) de faire face à ses petits-enfants après avoir déclenché une telle hécatombe familiale ? Ne s'agirait-il pas plutôt de l'une des tricoteuses, ces entités merveilleuses qui, tricotant des pattes pour bébé, annoncent les naissances et les morts comme elles l'ont fait lors du décès de Ti-Lou ? Nous savons que parfois Victoire avait des visions fugaces où il était question de la maison d'à côté dont l'apparent abandon contredisait la propreté et l'entretien et qu'elle évoquait terrorisée puisqu'elle y ressentait des signes messagers de folie.

Qui plus est, cette folie est évoquée par Florence la mère tricoteuse disant à l'une de ses filles qui s'étonnait de la possibilité que la vieille dame puisse les voir - « *Moman, a'vous regarde ! A'vous voit !* » *Non, Violette. Est pas assez folle. Est pas encore assez folle.* »⁷⁶⁵ - comme l'annonce d'un fait qui allait arriver avant sa mort. Or nous savons qu'elle est là, la *Morta, Moire* irrévocable, car le bannissement du fils par la mère signe aussi son arrêt de mort à elle. Alors elle ressent cette ombre qu'elle ne veut pas reconnaître, au même titre que la chute des anges sur son dos, comme l'annonce de la fin.

Renversement incontestable de l'annonciation chrétienne, là où l'ange – dont le prénom est celui que Victoire aura choisi pour son fils aîné, de surcroît – était, selon les récits bibliques, venu à la vierge lui annoncer qu'elle allait être mère, ici, le fait d'honorer le fils adoré provoque l'impossibilité de pouvoir continuer d'exister en tant que mère suprême, donc l'impossibilité d'exister tout court. Alors les anges lui tombent dessus et elle voit, malgré elle, l'ombre de Florence ou d'une de ses filles – Moires tricoteuses du destin de la famille – passer dans la salle à manger.

⁷⁶⁵ *La Grosse femme à côté est enceinte*, p. 84.

2.9. ESSAIS D'APPROCHEMENT DE LA SCÈNE... PAR DERRIÈRE

Noël et sa rupture avec sa mère révolus, Édouard réapparaît un lundi de janvier, assis au Théâtre National, seul homme, à peu près, parmi les spectatrices, la plupart issues de la même couche sociale que lui, c'est-à-dire assez pauvres. Le regard compatissant qu'il leur jette, le situe, bien en deçà de ses essais de travestissement, tout comme dans son identification aux besoins de rêve de la grosse femme, dans le monde du féminin : « (...) *toutes ces femmes, enfin, qui chaque semaine viennent puiser ici de quoi pleurer dans un film français et de quoi rire dans une revue multiforme, à mi-chemin entre la revue à grand déploiement et le spectacle de cabaret, pour oublier pendant quelques heures le mari morose et les enfants penchés sur leurs devoirs* (...) »⁷⁶⁶

D'ailleurs, son compagnon Samarcette faisant son show de patins à roulettes dans cette revue, c'est lui qui ouvrira les portes de ce monde du spectacle à Édouard, assidu maintenant des coulisses et des célébrités vénérées qui s'y produisent. Ainsi, il aura accès au monde artistique de la comédie montréalaise la plus populaire de l'époque.

À l'entracte entre la fin du film et le début de la revue, le drame se déclenche en coulisses parmi les acteurs, danseurs et chanteuses, car Tit-homme Belhumeur, le régisseur du spectacle, et pièce clé de l'engrenage de la mise en scène, est retombé dans l'alcoolisme et gît inconscient dans un coma éthylique. « *C'est au milieu de cette excitation portée à son paroxysme qu'Édouard fit son entrée.* »⁷⁶⁷ Il se présente comme une sorte de *deus ex machina* autoproclamé – « *Édouard avait vite jugé la situation dramatique (comme il les aimait) et s'était précipité sur Samarcette qui essayait de retenir la Poune.* »⁷⁶⁸ - qui sauve le spectacle, malgré sa maladresse, en s'occupant de l'éclairage.

Le show va être réussi en dépit des désastres lumineux provoqués par l'inexpérience d'Édouard : « *Ce fut un bien curieux spectacle et, étonnamment, un grand triomphe dont on parla très longtemps. Le public rit beaucoup, dès le début, mais*

⁷⁶⁶ *La Duchesse et le roturier*, p. 408.

⁷⁶⁷ *Id.* p. 413.

⁷⁶⁸ *Id.* p. 415.

pas toujours pour les bonnes raisons »⁷⁶⁹. Édouard réussit, pour la première fois, à provoquer l'hilarité générale, bien malgré lui. Cette fois, il n'a pas besoin de se travestir ou de se donner en spectacle ; il parvient à éclairer, tant bien que mal, les agissements des vedettes sur la scène. Or ce n'est pas lui qui se donne à voir, et c'est là qu'une vérité désespérante lui vient à l'esprit :

*« Malgré le triomphe fait à la Poutine, à cause de lui, peut-être, Édouard n'avait pas été touché par la grâce de la clémence et se jugeait très mal. Un profond sentiment de détresse s'était emparé de lui pendant la longue ovation ; il s'était redressé dans le noir de la coulisse, comme frappé de stupeur, il avait laissé le flot de larmes lui brouiller la vue, essayant en vain de se décharger de son trop-plein de vertige, tremblant et se sentant tellement seul qu'il dut s'appuyer contre la console d'éclairage. Quelque part au fond de lui quelque chose lui disait qu'il aurait dû être fier, qu'il avait accompli une tâche difficile et ingrate qui lui avait demandé à la fois beaucoup d'humilité et une grande assurance, mais une douleur cuisante submergeait tout, la certitude d'avoir frôlé une vérité dont il était en fin de compte indigne parce qu'elle lui avait résisté et qu'il n'avait pas su la conquérir. »*⁷⁷⁰

Ce sentiment annonce un désir qui n'ose pas encore faire surface dans sa conscience, mais qui montre les premiers signes. C'est un bien étrange soir pour Édouard, qui aura plus tard un autre moment de chagrin sans en connaître le sens. Celui-ci surviendra dans le tramway apparu miraculeusement, où se réfugie la troupe du spectacle (ainsi que quelques spectateurs dont Valéry Giscard d'Estaing lui-même) en partance vers une autre salle, Le Palace. À la vue du parc Lafontaine enneigé Édouard est en proie à l'émotion :

*« Des larmes dont il ne comprenait pas les sens lui montaient aux yeux à la vue de cette neige parfaitement vierge qui bientôt, dans quelques heures à peine, au petit matin frileux, se couvrirait de tavelures brunes, souillures de toutes sortes, crottes d'animaux, éclaboussures de voitures, inévitable malédiction des grandes villes où rien ne reste propre bien longtemps. »*⁷⁷¹

Cette deuxième intuition émotionnelle arrivée juste au moment de regarder le parc Lafontaine, où il a été conçu, constitue le pressentiment de la mort de sa mère. La froideur blanche de l'hiver signifie aussi la mort ; pureté blanche, virginale et immobile bientôt muée en saleté vitale.

⁷⁶⁹ *Op.cit.* p. 424.

⁷⁷⁰ *Id.* p. 432.

⁷⁷¹ *Id.* p. 441.

À y réfléchir un peu plus, nous y verrions également l'annonce de cette saleté vitale et joyeuse qui sera celle d'Édouard, transformé en Duchesse de Langeais, régnant sur la Main jusqu'à sa propre mort, une fois surmontée la disparition de sa génitrice et la blancheur étouffante dans laquelle celle-ci aura essayé de le garder, en exil de son vrai moi.

2.9.1. Ouvrant la voie

Édouard a une autre vision dans le tramway qui provoque, cette fois, un élan d'enthousiasme : « *Édouard quitta son siège, remonta l'allée centrale du tramway et vint s'installer près du chauffeur. Il regarda fixement la gratte refouler la neige, la rejeter par vagues successives qui se figeaient de chaque côté de la machine en deux monticules parallèles. (...) Une étrange émotion le secouait, comme si une image avait voulu se présenter à lui sans qu'il puisse la saisir* »⁷⁷² Voici la troisième fois dans la soirée qu'il est en proie à la voix de son inconscient. À cette occasion, c'est sa volonté qui ne veut pas comprendre le sens de l'image puisque l'interdit pèse sur elle :

*« ... une image chargée de sens mais qu'il n'aurait peut-être pas voulu comprendre. « On ouvre la voie, Samarcette ! On ouvre la voie ! » Il ne savait pas pourquoi il avait dit ça, c'était sorti tout seul. »*⁷⁷³

Ainsi, à son insu, grâce à sa sensibilité esthétique et à son imagination, Édouard s'autoproclame et proclame par extension tous les voyageurs du tramway comme étant les pionniers, l'avant-garde du changement. L'ouverture de la voie physique signale l'ouverture d'une autre voie, beaucoup plus difficile à creuser qui est celle du changement social, de l'ouverture des esprits, des lois, des mœurs, qui permettront de nouvelles formes de vivre et d'aimer. Ce n'est pas pour rien qu'il s'est adressé à son compagnon dans son exclamation ; il exprime ainsi le côté épique de leur relation, image idéalisée d'une réalité très éloignée dans laquelle c'est l'occultation et la marginalité la plus primaire qui prévalent. S'ils s'aiment et ils peuvent vivre cet amour, même dans ces conditions précaires, c'est que cela doit être possible d'être vécu et qu'ils ouvrent donc la voie à l'espoir de beaucoup d'autres qui viendront plus tard.

Émerveillé de la trace qu'ils laissent dans la neige sur leur passage, Édouard appelle les autres pour qu'ils la regardent, pour qu'ils se rendent compte de la validité

⁷⁷² *Op.cit.* p. 441.

⁷⁷³ *Id.* p. 442.

de tels changements – « *V'nez voir la marque qu'on laisse en arrière de nous autres !* »⁷⁷⁴ Mais nous ne sommes qu'en 1947 et comme le lui dit si clairement Madame Pétrie, ses enthousiasmes sont vains : « *Y restera pus rien, demain matin, Édouard !* », signifiant la certitude que le beau rêve d'Édouard, l'élevant à l'héroïcité épique, sera vite effacé par le passage du temps.

Et alors le gros homme qui « comprenait enfin » lance, excité et : « *C'est pas une raison pour pas en profiter pendant que ça dure !* »⁷⁷⁵ Et il réussit par là à convaincre ses quatre interlocuteurs : « *Quelques secondes plus tard, quatre personnes debout à l'arrière du tramway (...) contemplaient la tranchée provisoire qu'ils laissaient derrière eux dans leur montée vers le Plateau-Mont-Royal* »⁷⁷⁶ Voici donc le plaidoyer d'Édouard : on ne pourra pas changer le monde mais au moins on pourra tirer profit de sa beauté, le temps que ça dure. Et il émet cette opinion entouré d'artistes de toutes sortes dont le métier se fonde largement sur l'esthétique.

Ce plaidoyer rejoint aussi la notion de mouvement continu qui est au cœur des mises en question identitaires *queer*. Car ces questionnements s'opèrent à partir de l'assomption d'une continuelle dynamique du changement des identités, des genres et des savoirs, comme autant de tentatives de fuite des centres stables, des systèmes sociaux créés et entretenus par le pouvoir. Les théories *queer* comme autant de théories postmodernes « *offrent des ressources culturelles pour imaginer comment repenser l'identité et la politique* », comme affirme l'écrivain Steven Seidman, qui continue : « *Je vois le postmodernisme comme parlant de luttes multiples, locales entrecroisées dont le but est moins « la fin de la domination » ou « la libération humaine » que la création d'espaces sociaux encourageant la prolifération de plaisirs, désirs, voix, intérêts et formes d'individuation et démocratisation* »⁷⁷⁷.

⁷⁷⁴ *Op.cit.*

⁷⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷⁷ SEIDMAN, Steven, "Identity and Politics in a "Postmodern" Gay Culture": Some Historical and Conceptual Notes in WARNER, Michael (editor), *Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory*, Minneapolis, Minn., University of Minnesota Press, 1993, p. 106. D'après notre traduction.

2.10. LE POULAILLER DU PALACE, PÉPINIÈRE DE DRAG QUEENS

Édouard a son *ailleurs*, son *autre* famille, ici, dans ce groupe d'amis qui se réunissent le soir, dans la salle de spectacle du Plateau-Mont-Royal. Le Palace est déjà présenté comme une salle «*fréquentée par toute la gueuserie du Plateau-Mont-Royal* »⁷⁷⁸, donc comme un espace marginal où se rendent les êtres les plus misérables du quartier.

Dans cette salle il y a un sous-espace en particulier qui constitue une marginalité dans une autre, comme le montrent le regroupement de ses membres et la quasi-absence de rapports avec les autres clients. Ayant tous des traits de personnalité et un comportement en commun, le nom donné à ce sous-lieu prend un double sens : d'abord physique : «*le fond du bar qu'on appelait le poulailler, sous un palmier en jute cloué dans un coint dont les branches raidies par la poussière commençaient à se décoller du plafond* »⁷⁷⁹ ; espace apparenté donc aux théâtres et aux salles d'opéra, l'ironie de sa nomenclature réside ensuite dans les goûts de ses membres, qui sont assidus des représentations théâtrales, mais surtout dans leurs manières et leur apparence : «*des hommes aux manières outrancières qui se tenaient par la taille pour brailler les chansons des Andrew Sisters, qui se lançaient à cœur de soirée des craques plus méchantes les unes que les autres et jamais, au grand jamais, inoffensives...* »⁷⁸⁰

Ultra-féminité, passion pour la musique populaire chantée par des femmes, de préférence, méchanceté des propos... Tout est là sauf le passage à l'acte sexuel, qui semble être le centre d'intérêt des autres clients fréquentant ce milieu de prostitution : «*(ces hommes) qui semblaient le plus s'amuser dans ce lieu de contacts physiques monnayés et tristes, justement parce qu'entre eux le cul était plus un sujet de conversation amusant qu'un fait accompli ou même un but à atteindre (...) Au poulailler, le cul était raillé ; partout ailleurs (...) il était un aboutissement vers lequel tout, absolument tout, convergeait.* »⁷⁸¹ Il semblerait que les hommes du poulailler préfèrent la rêverie esthétique à la réalité ; ce n'est pas étonnant qu'Édouard s'y trouve chez lui.

⁷⁷⁸ *La Duchesse et le roturier, op.cit.* 445.

⁷⁷⁹ *Id.* p. 446.

⁷⁸⁰ *Ibid.*

⁷⁸¹ *Ibid.*

La musique et la comédie sont au centre de ce mini-univers joyeux et bruyant : « même les soirs creux, parce qu'il suffisait que deux ou trois de ses membres soient présents pour que la liesse pogne, que les cocktails (de préférence roses) coulent à flot et que quelque chanson américaine ou française explose, ponctuée de rires et d'applaudissements quand l'imitation était bonne (Ginger Rogers, Mae West, Jeannette MacDonald, Suzy Delair, Édith Piaf...) ou de sifflets quand elle était mauvaise. »⁷⁸²

À ce penchant pour la dramatisation musicale féminine – avec des querelles internes sur la supériorité de l'art français ou de l'américain – doit s'ajouter le fait qu'ils féminisent leurs noms : la Vaillancour, la Saint-Germain la Comeau etc. et s'adressent les uns aux autres au féminin. Tout semble déjà en place pour qu'ils puissent commencer, un jour, à se travestir en femmes. Le premier à le faire sera, bien sûr, Édouard.

Des auteurs comme Ricardo Llamas signalent le manque de modèles familiaux tout d'abord mais sociaux et culturels ensuite pour expliquer ce besoin compulsif de se trouver des références dans la musique et la littérature ou dans l'art en général, affichés par ces groupes qui se sont regroupés sous « *les représentations les plus aliénantes d'une « homosexualité » stéréotypée* ». ⁷⁸³

C'est dans ce milieu qu'aboutissent les voyageurs du tramway, provoquant un véritable tumulte chez les membres du poulailler, émerveillés de la présence des grandes célébrités du spectacle montréalais. Et c'est dans ce contexte qu'Édouard osera faire un pas pour entrer sur la scène non pas par derrière comme il vient de faire au Théâtre National, mais par devant.

Madame Pétrie, justement, celle qui cassera les rêves d'Édouard, lance un regard *straight* et pas très compréhensif envers ses hommes qui sont d'ailleurs ses plus grands admirateurs :

« Elle se vit soudain au milieu de ces hommes à la tristesse joviale qui se rassemblaient là pour camoufler leur différence dans un coin enfumé bien à eux où personne ne penserait à aller les déranger, ses adulateurs, pour la plupart, qui savaient crier bravo quand elle descendait le grand escalier et qui se levaient pour lui faire un triomphe quand elle venait saluer, pathétiques

⁷⁸² *Op.cit.*

⁷⁸³ LLAMAS, Ricardo, *op.cit.* p. 156

*d'admiration aveugle, touchants dans leurs outrances qu'ils lui empruntaient mais qu'elle n'arrivait à comprendre et elle ferma les yeux. »*⁷⁸⁴

Le culte de la diva par de nombreux gays fait ainsi partie de cette stéréotypie dans laquelle se rassemblent ces individus *différents*⁷⁸⁵ et cette fois, c'est la diva elle-même qui ne comprend pas les raisons d'une telle admiration. Toutefois, elle arrive à cerner l'ampleur de la souffrance qui peut se cacher derrière cette « tristesse joviale » quand elle réfléchit au chemin parcouru par l'un de ses anciens collaborateurs, Clo-Clo Baillargeon, parti des ses rangs il y a longtemps, pour vivre son homosexualité et qui était devenu le patron du Palace : « *Que de désespoir dans ces yeux jadis si beaux, si joyeux et qui avaient tant fait damner une génération entière de provinciales frustrées venues y lire des passions qui leur étaient défendues ; que de souffrance, aussi, ouvertement lisible, étalée, même, comme un défi porté fièrement.* »⁷⁸⁶. Ce que des auteurs ont classé sous le topique de l'homosexuel malheureux - classement dans lequel nous pouvons situer François Villeneuve - est selon plusieurs, dont Llamas, une image complaisante et donc acceptable pour le système au pouvoir foncièrement hétérocentrique.⁷⁸⁷

2.11. L'IMPOSSIBILITÉ DE LA SCÈNE PAR DEVANT

Édouard a une dispute avec un jeune appelé Maurice – qui deviendra plus tard le grand boss de la *Main* et de toutes les affaires louches qui s'y déroulent, et sera aussi

⁷⁸⁴ *La Duchesse et le roturier*, p. 453.

⁷⁸⁵ Sur le culte de la diva, nous avons trouvé un article en espagnol de *La Revista*, ou magazine hebdomadaire du journal El Mundo, dans lequel le phénomène est analysé par l'auteur, un directeur de revue gay et une diva entre autres : Il s'appelle « La diva de los gays ». Voir annexes. Ou l'adresse ci-dessous : <http://www.elmundo.es/larevista/num159/textos/diva1.html>
Site consulté en octobre 2013.

Voir aussi cet autre article (inclus aux annexes) du psychothérapeute Joe Kort au blog gay de l'édition américaine du Huffington post, plus récent et avec un point de vue nord-américain et dont les explications psychologiques à un tel comportement sont éloignées de celles données par l'article précédent. Par exemple, un livre *The Rise and Fall of Gay Culture*, de Daniel Harris est cité selon lequel « ce n'est pas la diva elle-même qui se situe dans le cœur d'un tel culte, mais la quasi-universelle expérience de l'ostracisme et l'insécurité » (d'après notre traduction) :

<http://www.huffingtonpost.com/joe-kort-phd/diva>

Site consulté en octobre 2013.

⁷⁸⁶ *Op.cit.* p. 452.

⁷⁸⁷ Ricardo Llamas affirme ceci : « *El predominio (o en todo caso, la pervivencia) del imaginario desdichado en las visiones autorreferenciales puede explicarse en función de una constelación de factores, relacionados todos ellos con la posible amenaza que pesa sobre quien cuestiona un sistema de representación restrictivo. Entre estos factores está la necesidad de complacer a una audiencia heterosexual (la única con voz pública reconocida); el requisito de satisfacción del mundo editorial y de la crítica (privilegiada instancia de enjuiciamiento); la voluntad por parte de las y los autores de presentar como aceptable una realidad sólo tolerada desde la compasión y la efectiva limitación de las posibilidades de articulación pública de la vida en función de principios socialmente reconocidos.* », *op. cit.* p. 88.

derrière l'assassinat de la duchesse – où il se fait traiter de « tante » et de « roturier », en opposition au titre de « duchesse » qu'il s'est auto-accordé publiquement (devant le public restreint et marginal de ce petit monde nocturne).

Après l'accalmie d'une chanson de Mercedes, l'amie d'Édouard qui l'a souvent encouragé à se produire sur scène, quand Édouard interroge Juliette Petrie sur la possibilité éventuelle de faire partie de son spectacle, c'est un non catégorique qu'il reçoit : « *Des fois, quand j'vas chez Samarcette... J'ai pris l'habitude de faire des imitations. Icitte, aussi, au poulailler... J'mite toutes sortes de monde... Mae West, Tallulah Bankhead, Bette Davis, Suzy Delair, Danielle Darrieux... « Rien que des femmes ? » « Oui... J'me mets n'importe quoi su'l'dos, pis envoyez donc ! J'pense que chus pas mal drôle... » (...)* Madame Petrie, j'vous imite, vous aussi, pis c'est mon meilleur numéro ! »⁷⁸⁸ La diva, alors, énervée visiblement face à l'idée d'être parodiée par un travesti mise sur la qualité comme condition indispensable d'un spectacle donné dans une véritable salle de théâtre : « *Ya quequ'chose que t'as pas l'air de comprendre, Édouard ! Ya une maudite différence entre être drôle dans la vie pis être drôle sur une scène ! (...)* De la qualité, Édouard, pas n'importe quoi faite n'importe comment juste pour le fun ! Penses-tu qu'y suffit de te mettre une robe su'l'dos pis de faire n'importe quelle niaiserie qui te passe par la tête pour te donner du talent ! »⁷⁸⁹.

Voici encore l'éternelle problématique du besoin de talent pour être un vrai artiste, qui fait souvent surface chez Tremblay, ici sous forme de demande d'opportunité de la part de « ce gros garçon sans allure ». D'ailleurs la vedette lui montre les limites de l'acceptation d'un public qui n'est pas préparé pour des transgressions de genre trop poussées :

« *On n'a jamais vu un travesti, au Théâtre National, excepté de temps en temps dans des sketches... Pis le monde le prenait parce que c'était Paul Desmarteaux ou ben donc un autre membre de la troupe... Mais un numéro de rien que ça... »*⁷⁹⁰

Le travestisme anecdotique, bien encadré dans un autre spectacle est possible, mais il est tout à fait impossible d'envisager comme spectacle à part entière. Donc les ambitions artistiques d'Édouard, avec de telles entorses au politiquement correct,

⁷⁸⁸ *Op.cit.* p. 458.

⁷⁸⁹ *Id.* p. 459.

⁷⁹⁰ *Ibid.*

devront rester reléguées dans la sphère du privé : « *Laisse faire tout ça, Édouard. Crois-moé, c'est mieux de même. Continue à faire rire tes amis mais fais toé pas d'illusion.* »⁷⁹¹ Et l'âge est aussi un handicap : « *T'as quarante ans passés, c'est ben tard pour monter su'a' scène...* »⁷⁹² Son rêve brisé, Édouard tombe dans le pathétique : « *C'est le rêve de ma vie, madame Petrie !* » *Un peu de morve commençait à couler du nez du gros homme. Il l'essuya du revers de la main.* »⁷⁹³ À ce moment, devant la question d'une aussi longue attente pour faire le pas « *Pourquoi tu l'as pas faite avant ?* » La véritable raison est lancée :

« *Chus un vendeur de chaussures, madame Petrie ! Avant de connaître Samarcette, j'connaissais rien ni parsonne de vot'milieu ! Pis ma mère... Ma mère...* » *Un silence gênant tomba soudain entre eux. Ils ne se regardaient plus, tout à coup, comme si quelqu'un avait coupé un fil ténu qui les avait jusque-là liés l'un à l'autre.* »⁷⁹⁴

La mère, celle qui a provoqué (avec le père, selon la lecture psychanalytique) les élans de son fils pour le travestissement, elle même a été paradoxalement le plus grand rempart empêchant la réalisation de ces penchants ailleurs que dans l'occultation et la dissimulation. Et quand, enfin, Édouard entre, par derrière comme nous avons vu, sur cette scène tellement convoitée, on lui en interdit l'accès arguant que c'est trop tard, qu'il n'a pas le talent requis et que ce type de prestations ne seront pas appréciées du public.

Ses rêves brisés, Édouard réincarne cette figure du pathétique qui renvoie au tragique stéréotypé dont se plaignait Llamas et que confirme l'écrivain québécois Pierre Manseau :

« *La culture ne reconnaît aux gais qu'une sexualité farfelue et les condamne à n'être représentés que de façon grotesque et caricaturale. En général, à l'heure actuelle, la littérature homosexuelle n'a de place qu'en tant que littérature du ridicule et du malade, de l'illusoire et du mal d'être.* »⁷⁹⁵

Nous pourrions confirmer l'inscription des mésaventures d'Édouard, dans les rangs de ce type de littérature mais d'une façon temporaire, comme nous le verrons ultérieurement. Pour le moment, c'est vrai que la libération de la Duchesse va être un

⁷⁹¹ *Op.cit.*

⁷⁹² *Ibid.*

⁷⁹³ *Ibid.*

⁷⁹⁴ *Id.* p. 459, 460.

⁷⁹⁵ MANSEAU, Pierre, « *Un rôle à jouer* », in *Écrire gai, op. cit.* p. 164.

chemin de souffrance. Dans ce sens, ivre et seul, devant le miroir d'un magasin, Édouard se voit confronté à son drame et, son narcissisme brisé, il ressent une complaisance masochiste à s'auto-dénigrer :

« Enfin, il était hors de lui, en dehors de lui-même, face à son reflet qu'il voulait abreuver d'injures, ce qu'il fit, généreusement, avec un gros plaisir sadique, ne s'épargnant aucune humiliation, guettant les réactions de cet autre qui le regardait dans les yeux et comme pour le braver : « Maudite grosse plogue ! Grosse tout-trempe ! Une duchesse, ça ! Grosse sans allure ! Vulgaire comme douze pis ignorante comme vingt ! Maudite grosse vendeuse de chaussures, reste donc aux pieds du monde, c'est là qu'est ta place ! Liche-leu' les bottes pis dis-leu' merci ! Pis, surtout, essaye donc pas de t'en sortir ! T'es venue au monde dans'marde, dans'plèbe, dans'roture. »⁷⁹⁶

Marie-Lyne Piccione fait une analyse de cette image, d'un point de vue du double auquel le personnage est confronté dans son reflet et montre comment, en l'attaquant, le double qu'il voudrait maudire sort paradoxalement renforcé : *« Cette violence verbale que sa pauvreté et sa répétitivité argumentatrice condamnent à l'impuissance, participe du ridicule qu'elle est censée fustiger et signe, de ce fait, le triomphe définitif du double honni. »⁷⁹⁷*

Réinterprétant ce passage du point de vue de la gestation du personnage de la duchesse, cet essai d'avortement du travesti est comme l'écho des deux personnages qui ont « castré » les rêves d'Édouard dans la même soirée : Maurice, d'abord, qui le traite de roturier et dont les attaques n'ont pas semblé faire autant d'effet destructeur que ceux de Juliette Petrie. Puisque c'est celle-ci qui a signalé le ridicule de la duchesse en dehors du monde marginal. La voix d'Édouard injuriant l'Édouard qui se voulait duchesse serait aussi la voix « sanchopanzesque »⁷⁹⁸ de la réalité versus l'utopique de sa démarche travestissante, qui serait par la même, foncièrement « quichottesque ».

2.11.1. L'impossibilité d'être soi-même

D'autres lectures politiques de telles démarches rationalisantes par des travestis tremblayens, les mettant en parallèle avec la lutte identitaire du Québec, ont déjà été

⁷⁹⁶ *La Duchesse et le roturier*, p. 461, 462.

⁷⁹⁷ PICCIONE, Marie-Lyne, *op.cit.* p. 72.

⁷⁹⁸ Nous nous permettons ce barbarisme adjectival car le personnage de Sancho Panza incarne universellement le bon sens, et le poids de la raison face au suprême idéal, la « folie », de la recherche de don Quichotte.

faites, surtout concernant le personnage d'Hosanna.⁷⁹⁹ Le professeur de l'Université de Massachusetts Robert Schwartzwald interprète le message de la pièce éponyme de 1972, qui finit par l'assomption finale du travesti de sa masculinité comme sa véritable identité de genre – « *Chus t'un homme !* »⁸⁰⁰, non pas comme elle a été lue ; c'est-à-dire comme « *une puissante déclaration du droit du Québec à « être soi-même » sortant du travestissement qui était donc considéré comme la fantaisie d'un peuple aliéné, collectivité nationale opprimée qui avait fièrement besoin de reconnaître et faire valoir sa spécificité comme un prélude nécessaire à occuper sa place parmi la communauté universelle des nations* »⁸⁰¹. Schwartzwald, par contre, certifie un échec dans cet essai de normalisation derrière le *coming out* d'Hosanna : « *La réconciliation d'Hosanna avec l'authenticité de son désir sexuel semblait ne pas venir accompagnée de la « normalité » promise ; au contraire, n'a-t-elle pas confirmé que la « spécificité » du Québec était vouée à être une société permanemment contreculturelle, et exclue donc d'une intégration facile dans la famille élargie des nations modernes ?* »⁸⁰²

Si dans le cas d'Édouard nous n'allons pas nous risquer à de telles interprétations politisantes, nous pouvons constater qu'il se voit, tout comme le Québec, ne pas pouvoir « être soi-même » en tant que duchesse sauf dans son poulailler ; la contreculture particulière qui est celle de son monde marginal. Une telle prise de conscience le mène à assumer l'impossible noblesse de son personnage et donc l'impossibilité du titre de duchesse.

Alors, en toute logique, il va courir se réfugier dans les bras de sa mère, pour essayer de récupérer l'aliénation de l'enfance dans laquelle, comme toujours, elle pourra le garder. Son exclamation dans la rue Fabre signale ce mouvement régressif vers la matrice familiale : « *Finies, les incursions dans le monde extérieur ! Moman, chus r'venu ! Pour de bon !* » Mais celle-ci est partie et pour de bon, morte pendant la nuit. Il n'y a donc plus de matrice dans laquelle Édouard puisse se cacher. La disparition de sa génitrice, vécue certes comme une brisure dans son cœur, laisse la voie ouverte –

⁷⁹⁹ Voir JUBINVILLE, Yves, « *Hosanna: Claude Inc. Essai socio-économique sur le travestissement* », in DAVID, Gilbert et LAVOIE, Pierre, *Le monde de Michel Tremblay. Tome I, Théâtre*, Saint-Laurent (Québec), Éd. Lansman, 1993,2003 (reed.), p. 107-120.

⁸⁰⁰ *Hosanna*, in TREMBLAY, Michel, *Théâtre I*, op. cit. p. 185.

⁸⁰¹ SCHWARTZWALD, Robert, "Symbolic Homosexuality, "False Feminin" and the Problematics of Identity in Quebec", in WARNER, Michael (editor), *Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory*, Minneapolis, Minn., University of Minnesota Press, 1993, p. 265. D'après notre traduction.

⁸⁰² *Ibid.*

comme le tramway un peu plus tôt mais de façon définitive, cette fois – à l'avènement de la Duchesse.

2.12. LES PREMIERS SYMPTÔMES DE LIBÉRATION

Édouard traverse son procès de deuil assez rapidement : alors que Victoire meurt en janvier, la Duchesse de Langeais fait son irruption en société en février. La douleur de la perte et la culpabilité de ne pas avoir été près de sa mère à ses derniers jours se mêle au deuil de ses rêves de scène : *« tout lui semblait sombre et laid, l'avenir avec cette certitude qu'il avait maintenant de ne jamais pouvoir monter sur une scène parce qu'il était trop tard ou, plus simplement, parce qu'il n'avait pas de talent. »*⁸⁰³ Pourtant, il commence à ressentir graduellement des moments de soulagement qui vont aboutir à une compréhension des nouvelles possibilités ouvertes devant lui :

*« (...) il comprit peu à peu que la mort de sa mère pourrait bien être la brèche par laquelle il arriverait à s'échapper de cette médiocrité banale mais cuisante qu'il se reprochait chaque matin quand il se courbait devant le premier client de la journée. Sa mère morte, il n'aurait peut-être plus de ces scrupules qui l'empêchaient de s'assumer et de faire les folies dont il avait besoin pour s'affirmer. Il était sûr, maintenant, qu'elle n'aurait pas honte de lui ! Il avait passé son enfance à séduire sa mère, son âge adulte à entretenir cette séduction et ressentait un immense soulagement à l'idée qu'il pouvait désormais diriger ses énergies ailleurs »*⁸⁰⁴

Si Édouard continue à faire le clown auprès de Béatrice et de Mercedes - qui lui reproche toujours sa lâcheté à oser la scène – ainsi qu'à réapparaître de temps en temps dans la maison familiale de la rue Fabre (mais de moins en moins car il habite chez Samarcette), il prépare, surtout, sa grande sortie en société. Et les signes qu'il donne de sa révolte personnelle semblent de plus en plus osés : *« On le vit de moins en moins dans la maison de la rue Fabre et, chaque fois, il était un peu plus transformé ; en clown pour les enfants qu'il amusait, en quelque chose de beaucoup moins drôle et de beaucoup plus embarrassant pour les adolescents et les adultes qu'il mettait mal à l'aise. »*⁸⁰⁵ Il s'insurge de plus en plus contre les préjugés sexuels de son entourage : *« (s)eule la grosse femme semblait le couvrir d'un regard encore affectueux quoique certaines de ses frasques ou de ses farces la laissassent quelque peu pantoise. »*⁸⁰⁶ La

⁸⁰³ *La Duchesse et le roturier*, p. 574.

⁸⁰⁴ *Id.* p. 575.

⁸⁰⁵ *Ibid.*

⁸⁰⁶ *Ibid.*

grosse femme, qui lui a demandé de vivre ses rêves pour elle, devient le témoin privilégié de la naissance de la Duchesse. Car la décision est prise :

« En s’habillant, ce soir-là, il savait qu’il allait porter le grand coup et il en jouissait par anticipation : le monde en général et deux membres de sa famille en particulier allaient voir qui il était et quelles que fussent leurs réactions il allait rester comme il avait décidé qu’il serait à tout jamais, dérangent, provocateur et, s’il le fallait, seul. »⁸⁰⁷

Pleinement conscient de son acte, assumant le risque, pour la première fois de sa vie, Édouard laisse de côté la peur et se décide à montrer « qui il était » au reste du monde. Si pour François Villeneuve se dévoiler, se mettre à nu dans ses amours à travers la chanson avait constitué sa sortie du placard, pour le gros vendeur de chaussures sa sortie sera accomplie par l’acte de se déguiser, donc de se voiler. Deux actes radicalement opposés dans la forme, mais profondément semblables dans leurs implications identitaires et personnelles, tous les deux ayant comme but la recherche de l’authenticité. Le même ton menaçant va être employé par le vendeur de chaussures : *« Y veulent savoir de quoi chus capable ? Y vont le savoir, de quoi chus capable ! »⁸⁰⁸*

Comme coda à la gravité de sa réflexion, le narrateur ajoute le fait que sa mère a toujours été au courant de sa nature, mais comme une circonstance qui ne peut plus l’atteindre : *« Heureusement pour lui, l’idée que sa mère avait toujours su qui il était et avait attendu toute sa vie qu’il vienne se confier à elle ne lui effleura pas l’esprit : cela l’aurait définitivement replongé dans les eaux troubles du masochisme et de la culpabilité. »⁸⁰⁹* Ce voile d’Isis le couvrant toujours, le narrateur sauve le héros et le roman du tragique stéréotypé de Llamas et de Manseau.

2.13. DERNIÈRE VISITE À LA DÉESSE AVANT DE FAIRE LE PAS

Avant « le grand coup » du soir, Édouard sort avec ses amis du poulailler au théâtre Arcade, pour voir une représentation d’une autre de leurs divas adorées, Germaine Giroux. Le choix de cette actrice est une sorte d’appel à la protection « divine » incarnée par la vedette idolâtrée, si bien qu’Édouard va plus tard arriver à spécialiser sa duchesse dans l’imitation de cette comédienne.

⁸⁰⁷ *Op.cit.*

⁸⁰⁸ *Id.* p. 495.

⁸⁰⁹ *Ibid.*

Ainsi, le spectacle en question est regardé, absorbé, par ces messieurs qui occupent tout un rang et qui sont là pour Germaine. D'ailleurs, ils seront les premiers à la reconnaître dans un rôle inouï : « *Le poulailler fut le premier à comprendre la longue vie de souffrance qu'avait vécue ce personnage qui n'était pas Germaine mais que Germaine allait être, somptueusement, à grands coups d'éclats brusques aussitôt retenus et de bouleversante dignité,* »⁸¹⁰. Michel Tremblay résume ici le lien d'identification qui lie les spectateurs gays à leur diva : « *aussi la claque vint-elle de ce rang de doux rêveurs qui étaient venus acclamer une reine pour oublier leur existence si peu gratifiante et qui se retrouvaient devant une domestique qui les avait bouleversés avant même d'ouvrir la bouche. Édouard hurlait : « Ça c'est du théâtre ! » et Adrien : « Ça, c'est ma Germaine ! »* »⁸¹¹

Identifiés à la vedette dans son éternel rôle de diva, ses adorateurs n'en sont pas moins éblouis par le détournement de ce rôle qu'ils estiment magistral parce qu'inattendu. Mise en abyme du jeu entre la star et son public, il n'est pas étonnant que les premiers à saisir ce « théâtre dans le théâtre » aient été les plus « théâtraux » parmi eux. Logiquement, à la fin du spectacle, ils vont envahir littéralement les coulisses dans leur rituel de vénération de la déesse : « *Le poulailler au grand complet envahit la coulisse, guidé par un Édouard qui se tenait raide comme un paon qui fait la roue mais tremblant aussi de nervosité.* »⁸¹² Ce sera l'occasion d'entendre quelques commentaires homophobes par d'autres comédiens : « *La basse-cour de Germaine s'est parfumée, aujourd'hui ! (...) Avez-vous vu ça, le gros poussin qui les conduit ? J'voudrais pas voir ça quand y va se changer en poulet, moi !* »⁸¹³ Mais le culte de la Giroux est au-delà de toute considération :

« *Ils se postèrent tous devant la porte de Germaine, silencieux, soudain, et visiblement morts de trac. Ils venaient toujours lui rendre hommage, ainsi, après le spectacle, surtout Adrien et Édouard qui la suivaient partout depuis si longtemps, mais jamais en délégation aussi compacte. Elle les connaissait presque tous, savait qu'ils faisaient partie du même groupe parce qu'ils avaient tous la même voix et les mêmes manières mais elle ne les avait jamais vus ensemble, aussi fut-elle un peu étonnée lorsqu'elle ouvrit la porte de se retrouver devant une bonne douzaine d'hommes d'âge mûr habillés comme des adolescents qui lui criaient des compliments avec des voix d'enfants. Ils la congratulaient, lui tendaient des mains moites, des carnets d'autographes*

⁸¹⁰ *Op.cit.* p. 529.

⁸¹¹ *Ibid.*

⁸¹² *Id.* p. 540.

⁸¹³ *Ibid.* et p. 541.

vieux et décatés qu'elle connaissait déjà parce qu'elle les avait signés des dizaines de fois ; ils lui parlaient tous en même temps de son interprétation magistrale, de son costume génial de simplicité, de son chapeau sublime et de ses étonnants souliers plats. Au bout d'une minute de cette insolite cacophonie, Germaine leva les bras : Messieurs, merci beaucoup et à la prochaine ! » et leur referma la porte au nez. »⁸¹⁴

La déesse retournant à son ciel, ses adorateurs sont chassés de ce paradis en coulisses et c'est le moment pour Édouard de se rendre compte qu'il va bientôt traverser les frontières et devenir lui-même la vedette : « *Un trac abominable venait de le prendre et il avait envie de vomir. « Mon Dieu ! Avec tout ça j'avais oublié que c'est à soir que je fais le grand pas ! »*⁸¹⁵



Germaine Giroux, diva admirée et modèle d'Édouard.⁸¹⁶

⁸¹⁴ *Op.cit.*

⁸¹⁵ *Ibid.*

⁸¹⁶ Source : <http://planete.qc.ca/showbiz/showbiz-2572006-107665.html>

3. GAGNER LA SCÈNE PAR EN BAS : DÉBUTS MONDAINS DE LA DUCHESSSE

3.1. LA MUSIQUE COMME MOTEUR DE CHANGEMENT DES PERSONNAGES GAYS

La Duchesse de Langeais choisit un concert de Tino Rossi à l'auditorium du Plateau-Mont-Royal pour faire sa grande sortie ou plutôt entrée dans le monde. Démarche parallèle à celle de Jean-Marc des années plus tard, qui choisira d'aller voir *Roméo et Juliette* à l'opéra pour essayer de perdre sa virginité et de celle de François Villeneuve qui choisit le concert de présentation de son disque au *Patriote* pour faire son *coming out*.

La passion pour la musique sera souvent liée dans l'œuvre de Michel Tremblay à la sortie dans le monde pour les artistes homosexuels, qu'elle soit sur la scène – François Villeneuve –, en bas de la scène comme discret spectateur – Jean-Marc – ou comme spectateur créant le spectacle en dehors de la scène – la Duchesse de Langeais.

Ceci nous rappelle les réflexions de Dominique Fernandez qui, analysant la répression subie par les homosexuels dans l'histoire, s'arrête sur les propos d'un certain Carlier, chef de la brigade des mœurs de la préfecture de police de Paris entre 1850 et 1870, qui a publié en 1887 « *le résultat de ses observations sur ce qu'on n'appelait pas encore l'homosexualité mais, fort improprement, d'après le modèle historique grec qui ne convenait plus du tout à la France du seconde Empire : la pédérastie.* »⁸¹⁷ Le portrait que Carlier fait de ces individus qu'il condamne provoque, selon Fernandez, non seulement la sympathie paradoxale du lecteur envers eux, mais, de surcroît, il porte un regard moderne sur leurs comportements, notamment en ce qui concerne son observation de leur goût pour la musique :

« Une autre preuve de la modernité du commissaire, nous la trouvons dans cette observation que « le seul goût avouable » qu'on puisse reconnaître à la généralité des homosexuels, c'est la passion de la musique. On les rencontre souvent

⁸¹⁷ FERNANDEZ, Dominique, *op.cit.* p. 40.

au concert, note-t-il, encore plus souvent à l'Opéra. » (...) Détail qui touchera beaucoup de lecteurs aujourd'hui, ceux en tout cas qui, fréquentant les salles d'opéra dans le monde, s'aperçoivent que le public conte un tiers de « pédérastes. »⁸¹⁸

Fernandez reconnaît à Carlier le mérite d'avoir été le « *Premier observateur de ce lien encore mal expliqué entre la musique lyrique et l'homosexualité (adoration de la diva comme contrepartie à l'éloignement des femmes ?), Carlier, rendons-lui cette justice, ne s'est pas servi de sa découverte pour condamner l'opéra mais au contraire pour redorer un peu leur blason (quand ils étaient barons ou vicomtes) ou sauver du complet mépris (dans le cas des persilleuses ordinaires) le peuple honni des antiphysiques. »⁸¹⁹ Et ceci nous rapproche donc de la Duchesse de Langeais qui a choisi de naître lors du concert de celui qui était connu comme « le ténorino ».*

Cependant, des entorses importantes à ce rapport entre le fait d'être gay et l'amour de la musique, sont à signaler dans cette naissance : Édouard choisit pour apparaître en tant que femme un chanteur masculin, qui se trouve être l'idole, « la diva » masculine, de sa sœur et de sa belle-sœur. Alors il décide de les inviter, elles, pour être les témoins de sa transformation. En faisant cadeau à ces femmes d'ouvriers de leur « homme » idéalisé, il se propose de leur faire également cadeau de sa personne, en tant que femme, dame plutôt, puisqu'issue de la noblesse et idéale en tous points. Les mélomanes par excellence ne seront pas ici les hommes (quoique le poulailler y soit présent) mais les femmes pour lesquelles l'art de la musique sera sur scène. Celui du théâtre, sera, pourtant, en grande mesure, dans les rangs du public.

3.2. LA PEUR D'AUTRES HOMOS

Dans cette route vers la mise au monde de la Duchesse, Édouard recevra des critiques de son entourage le plus proche, car son amant Samarcette, chez lequel il habite, s'y montre tout à fait opposé : « *Samarcette avait les yeux ronds et dut s'y reprendre à deux fois avant d'arriver à articuler la phrase pourtant simple qu'il voulait dire : « Tu vas pas sortir de même, dehors, à soir ! »⁸²⁰ Et alors le regard se pose sur son compagnon qui est en train de mener à bout sa métamorphose ; véritable changement de chrysalide en papillon qui semble déjà avoir eu lieu : « Édouard mit une*

⁸¹⁸ *Op.cit.* p. 44.

⁸¹⁹ *Ibid.*

⁸²⁰ *La Duchesse et le roturier*, p. 562.

*dernière touche à ses cheveux en y introduisant le manche d'un long peigne de nacre auquel il imprima un léger mouvement de rotation ; la torsade noire et luisante se replaça : tout était maintenant parfait. »*⁸²¹

Celle qui lui facilite sa métamorphose en lui offrant un vieux miroir à trois faces est celle qui avait détruit ses rêves de scène, madame Petrie : *« J'espère que j'aurai pas à regretter, un jour, de t'avoir donné ça... » Édouard lui avait juré que non en se croisant les doigts derrière le dos comme un gros bébé qui ment et qui s'en amuse.) »*⁸²² La vedette de revue a donc d'un côté provoqué l'avènement de la duchesse dans la vie d'Édouard en lui fermant les portes professionnelles et de l'autre en lui donnant des instruments pour aboutir à sa transformation. Le résultat semble être convaincant : *« Il parut satisfait de ce qu'il voyait (trois images flatteuses de lui-même, embelli, transformé, restructuré) et hocha la tête sérieusement, presque avec gravité. »*⁸²³

Le prix du changement est le chaos autour : le chaos matériel de la coiffeuse *« qui ressemblait à un champ de bataille après une double défaite : tout y était bouleversé, renversé, répandu, pêle-mêle, de la poudre de riz aux rouges à lèvres, des flacons de parfum bon marché aux maquillages gras, de la crème Pond's au vernis à ongles Revlon »* et le désordre des émotions chez Samarcette, impuissant face à la métamorphose de son compagnon : *« Si chus aussi bonne que j'pense que j'vas l'être, tu vas me retrouver heureuse et comblée quand tu bas revenir après ton dernier show... » « Tu sais que j'haïs ça quand tu parles de toé au féminin, comme ça... »*⁸²⁴

Samarcette, travaillant comme danseur à patins sur la scène, habillé en rose et subissant des centaines de propos humiliants de la part du public et de ses voisins même, ne supporte pas que son amant entreprenne de devenir un spectacle lui-même. Malgré l'impression que cette nouvelle créature mi femme-mi homme est en train de lui faire - *« Samarcette se redressa, étonné soudain de cette tête de femme assez belle, impressionnante en tout cas, mais à la voix trop grave et aux intonations peu assurées de quelqu'un qui a le trac. »* - il s'énerve à la seule idée que la nouvelle « elle » puisse sortir dans sa rue : *« Si quelqu'un te voit sortir d'icitte amanché de même que c'est qu'y*

⁸²¹ *Op.cit.*

⁸²² *Id.* p. 563.

⁸²³ *Ibid.*

⁸²⁴ *Ibid.*

va dire ? Y ont jamais vu une femme comme toé su'a'rue Dorion ! »⁸²⁵ Le poids du regard social est beaucoup plus lourd chez lui que chez Édouard, qui de plus en plus duchesse, s'amuse à le taquiner : « *Tant mieux ! Ça va te faire une meilleure réputation ! Y te voyent toujours avec moé, ça va faire changement !* »⁸²⁶

3.2.1. La différence expliquée de l'intérieur

Édouard-La duchesse tente d'ouvrir les yeux de son amant sur leur visibilité comme couple : « *Penses-tu qu'y savent pas c'qui se passe icitte, Samarcette ? Sont pas fous, c'te monde là ! Ça fait des mois pis des mois qu'y nous voyent entrer le soir pis ressortir le matin ! (...) Le p'tit gars de la livraison de chez Trépanier a les yeux grands comme des soucoupes quand y vient icitte, penses-tu qu'y répète pas c'qu'y voit ? Devant nous autres, y disent rien parsonne, mais watch out quand on a le dos tourné par exemple !* »⁸²⁷ Mais l'autre ne veut pas entendre parler de cette particularité qui est la sienne, qui a pourtant conditionné son existence : « *il faisait toujours tout pour éviter ce qu'il appelait « le sujet » avec des airs mystérieux et le rouge aux joues, se déroband quand Édouard, qui aimait les situations nettes, essayait de lui soutirer des explications, des éclaircissements (...)* »⁸²⁸

Ainsi s'affrontent deux types de réactions face à la propre nature sexuelle, Samarcette voulant se réfugier dans l'invisibilité (contradictoire avec son métier) et Édouard voulant montrer, et affirmer sa différence dans l'ultra-visibilité (contradictoire aussi avec son métier). Le premier résume son attitude comme un plaidoyer sur la présumée tolérance sociale qui est vite rejetée par Édouard : « *Tu te mêles pas des affaires des autres parce qu'y sont plates ; y se mêlent des tiennes parce que t'es t'intéressant ; tu devrais être flatté !* » (...) Samarcette ne tenait pas du tout à être intéressant pour cette rue Dorion qui l'avait vu naître, pousser (...) »⁸²⁹ Le besoin de discrétion encore contre le mur du réalisme face auquel le met Édouard, qui lui rappelle toutes les différences qui l'éloignent des maris de ses spectatrices, résumé dans la phrase : « *Mais c'est pas grave, ça, qu'y trouvent que t'es pas comme eux autres, c'est vrai !* »⁸³⁰

⁸²⁵ *Ibid.*

⁸²⁶ *Op.cit.* p. 564.

⁸²⁷ *Ibid.*

⁸²⁸ *Ibid.*

⁸²⁹ *Id.* p. 565.

⁸³⁰ *Ibid.*

3.3. LA FUTURE DIVA EN SOLO

Le manque de courage du danseur à roulettes – « *T'as honte, hein ?* »⁸³¹ - sera contrebalancé par la hardiesse de la Duchesse qui est prête : « *J'ai décidé de casser le moule, Samarcette. Définitivement. De pus avoir honte. De pus me cacher. De pus me guetter quand chus pas au poulailler.* »⁸³² Et le monologue qu'Édouard entreprend alors est comparable à un air d'opéra, tout en étant une véritable déclaration de principes : révolte, auto-assomption et, surtout, créativité et humour, pour défier le monde et ses préjugés :

« J'ai décidé que si j'avais pas assez de talent pour monter sur une scène, j'en aurais dans'vie ! Chus tanné de passer en arrière des autres en leu'disant qu'y sont bons ! Moi aussi j'veux être bon ! Pis j'veux avoir du monde qui vont me suivre en me le disant ! C'que j'peux pas faire sur une scène parce que c'est peut-être vrai qu'y'est trop tard pour commencer, j'vas le faire partout ailleurs ! » Il se tourna un peu vers Samarcette, qui ne frissonnait plus, perdu dans ses pensées. « *Partout ailleurs, Samarcette ! Le monde vont tellement rire, avec moé ! J'vas tellement leur en spotter avec mes déguisements pis mes folies qu'y vont finir par pus pouvoir se passer de moé ! Pis si tout mon argent y passe, tant pis, ça me fait rien ! Au moins j'aurai eu une raison pour continuer à vendre mes maudits souliers ! »* Il se coucha sur le dos, les yeux brillants, une main posée sur son cou, là où le maquillage finissait brusquement, comme un masque foncé posé sur une peau très blanche. « *La roture le jour, le sang bleu le soir ! »* Il sourit en plissant les yeux, pensa à son maquillage qui pouvait en souffrir. « *La plèbe accroupie au pied des riches toute la journée, qui cède la place tou'es soirs à la noblesse chiante qui dit tout c'qu'a'veut, à qui a'veut, quand a'veut, où a'veut ! »* Il se releva, soudain, mais sans replacer sa robe de chambre, cette fois, qui pendait sur ses cuisses fermes où couraient des réseaux de veines violettes. « *J'veux pas mourir dans mon trou la bouche ouverte ! Comme ma mère ! Comme mon père ! Comme tout le monde que j'ai vu partir ! Pis j'refuse de disparaître dans les fleurs d'la tapisserie quand j'rentre quequ'part ! J'veux qu'on me voye passer, Samarcette ! Pis j'veux qu'on se rappelle de mon passage ! J'vas marcher fort, j'vas sentir fort ! J'vas remuer de l'air, calvaire ! »* Samarcette s'était levé pendant qu'Édouard parlait, comme pour lui céder la place à la coiffeuse. Effectivement, le gros homme s'installa sur le petit banc rose à frisons blancs. « *Défier le monde, Samarcette, c'est tout c'qui nous reste pour qu'y nous endurent ! Sinon c'est eux autres qui vont nous écœurer. Si t'es pas prête à accepter ça...* » Il fit une petite grimace d'impuissance. « *Mais si t'es prête à l'accepter, on va avoir du fun, rare ! »* Il prit sa voix favorite, celle d'Edwige Feuillère mourante dans *La duchesse de Langeais* : « *Je veux être un exemple de courage ! »* Il rit puis soupira. « *Penses-y pendant que tu fais tes samarcettes su'a' scène, à soir... Ou plutôt, pense-y pas, tu serais capable de te casser la yeule... Mais pense-y, après,*

⁸³¹ *Op.cit.*

⁸³² *Ibid.*

*icitte, si j'rentre ben tard ou ben donc si je r'viens pas pantoute parce que j'me sus faite enlever... »*⁸³³

Ses affirmations alternant avec ses gestes et son image, un jeu de miroirs se crée entre la force du rêve et le poids de la réalité, le tout créant une esthétique foncièrement théâtrale. Remarquons également qu'Édouard commence son monologue au masculin, en tant que « Édouard », et finit au féminin, en tant que « Duchesse ».

3.4. LES COULISSES DE LA DIFFÉRENCE

Son monologue dramatique fini et Samarcette parti à son travail, épouvanté à l'idée du *coming out* travesti d'Édouard, le poulailler arrive chez eux « *rebaignés, relavés, repolis, reparfumés, redéguisés* »⁸³⁴. Sans besoin de travestissement de genres, la mise en scène et l'apparence sont des éléments de base pour toute sortie en société de ce groupe d'hommes gays. Attendant qu'Édouard et Adrien sortent de la chambre avec la surprise qu'ils ont promise, ils se rendent compte qu'ils sont en retard et qu'ils ne vont arriver au concert de Tino Rossi qu'à l'entracte, comme à décidé Édouard, au nom de la même démarche esthétisante : « *Pis de toute façon, j'ai décidé que ça ferait plus chic si on arrivait juste à l'intermission...* »⁸³⁵

Face à l'inquiétude de la Comeau de se faire voler les places, la Vaillancourt lui répond : « *Aie pas peur... Quand on va arriver, nos places vont se vider... Le monde vont avoir assez peur qu'y vont retourner directement dans le fond du balcon !* »⁸³⁶ Leur différence est encore le marqueur qui les éloigne des autres et éloigne les autres d'eux : « *Pourquoi c'qu'y auraient peur de nous autres ?* » La Vaillancourt sourit. « *Nous as-tu vus ? Nous as-tu entendus ? Nous as-tu sentis ?* »⁸³⁷ Image, manières et senteur, voici résumés, de l'intérieur, les axes esthétiques qui font de ces hommes gays qui s'assument en groupe des êtres à part. Et, surtout, ces bases sont les fondements de la peur qu'ils provoquent en société, parce qu'en s'accoutrant de la sorte, ils se placent en dehors de la norme qui veut que les hommes « masculins » ne s'habillent, ne parlent et ne sentent pas du tout comme eux. De ce fait, la Vaillancourt proclame leur *queerté*, le fait qu'ils fassent tache dans leur entourage.

⁸³³ *Op.cit.* p. 566.

⁸³⁴ *Id.* 571, 572.

⁸³⁵ *Id.* p. 573.

⁸³⁶ *Ibid.*

⁸³⁷ *Ibid.*

Le dernier redoublement des tambours précédant la sortie en société de la Duchesse est signalé par la focalisation sur le rideau qui sépare la chambre à coucher de la salle de séjour de l'appartement, où attendent les membres du poulailler qui sont les témoins d'une activité frénétique entendue autant que sentie :

« Cependant, de mystérieuses choses semblaient se préparer derrière le rideau : on entendait des glissements, des mouvements furtifs, des « ahanements », des petits cris de douleur vite réprimés, des exclamations d'envie (Adrien qui disait. Ben voyons donc ! Ça a pas de bon sens ! ») ou d'aise (Édouard, avec la voix de Zinka Milanov : « Ah ! je ris, de me voir si belle en ce boudoir...non...en ce trou noir... non... en ce manoir... non, en ce miroir ! » des bouffées de parfum parvenaient au salon en brassées fortes et sucrées ; des tiroirs étaient tirés, malmenés, fouillés, vidés ; des pots, des flacons, des boîtiers, des étuis s'entrechoquaient en tintinnabulant ; en un mot, c'était le bordel total et les quatre hommes commençaient à se demander sérieusement ce qui leur pendait au bout du nez ... »⁸³⁸

Et alors, c'est la grande apparition, théâtralisée par le mouvement du rideau et dévoilée par le seul effet qu'elle produit : le silence : *« ...lorsqu'Édouard cria de derrière le rideau : « Tournez vos p'tites têtes d'eau vers la chambre, on arrive ! » Le rideau glissa lentement sur sa tringle de métal. Un silence étonné plana longtemps dans le salon ; tellement qu'Édouard finit par hurler : « Réagissez, sans ça j'vous troue avec mon épingle à chapeau ! »⁸³⁹* La Duchesse est née, mais seulement aux yeux de ses compagnes, elle reste invisible aux lecteurs, en attendant de faire son entrée dans le monde des *autres*, de *tous* les autres.

3.5. LA GRANDE SORTIE MONDAINE

Mais elle n'entrera donc qu'à l'entracte, après une longue mise en situation, avec Albertine et la grosse femme déjà émues et excitées dans une salle où se mélange un public éminemment féminin avec l'élite de la haute bourgeoisie d'Outremont et de Westmount. La réflexion sur le public, l'auditorium et le spectacle sur scène aboutissent au show qui commence dans l'entrée principale, où la Duchesse et sa cour font une apparition sinon tout à fait triomphale, du moins impressionnante :

« La grosse femme allait entraîner sa belle-sœur vers les toilettes lorsqu'un brouhaha se produisit vers l'entrée principale. Déjà des têtes se tournaient dans le hall. La grosse femme fut la première à y jeter un coup d'œil

⁸³⁸ *Op.cit.* p. 573, 574.

⁸³⁹ *Ibid.*

et son cœur se serra. Un bien drôle de groupe, coloré et turbulent, faisait une entrée remarquée. Deux femmes suivies de quatre hommes arrivaient du dehors en secouant leurs pieds sur le marbre du plancher. Ils riaient, parlaient fort pour se faire voir et commençaient même à guetter l'effet qu'ils produisaient. Des remous se faisaient dans la foule, des murmures s'élevaient, quelques têtes s'étiraient pour mieux voir. La première des deux femmes, corpulente, imposante, hautaine, se tenait devant la porte ; l'autre une espèce de duègne d'opérette à la mise sévère, l'aidait à enlever son manteau de fourrure avec des gestes un peu raides, malhabiles. Les quatre hommes, dont deux, au moins, étaient obèses et ficelés dans leurs vêtements, évoluaient autour d'elles en cacardant comme des oies, pleins de prévenances inutiles et roses d'énervement. Ce n'était que « Par ici, madame la duchesse », ou « Madame la duchesse est-tu correcte ? » ou encore « Je peux-tu aller porter le manteau de madame la duchesse au check room ? », prononcés sur un ton qui se voulait mondain mais qui sonnait bizarrement, un peu comme l'accent des gens qui prennent des cours de diction et qui perdent tout naturel en pensant bien parler. Quelques dames présentes, qui répétaient justement La marraine du Charlie avec le Jardin du Bon Parler Français, qu'on annonçait dans cette même salle pour le samedi suivant, s'approchèrent, croyant reconnaître la voix d'un de leurs professeurs. Mais l'homme était en fin de compte beaucoup trop gros et sentait différemment. »⁸⁴⁰

L'artifice de leur mise en scène est souligné donc par leur odeur, leurs gestes exagérés et leur activité frénétique autour de la Duchesse, qui, elle, joue son rôle avec une grande désinvolture : « *La plus imposante des deux nouvelles arrivées fit quelques pas dans le hall, y jeta de petits regards qui se voulaient indifférents tout en disant n'importe quoi pour entretenir l'intérêt qu'elle suscitait, ce qui donnait à peu près « Une tempête terrible (sic.), mes agneaux chéris ! D'la néége jusqu'aux yeux, d'la sleuche jusqu'aux genoux et de l'eau qui s'infiltré partout... »*⁸⁴¹ Pourtant, elle ne peut pas s'empêcher de réagir face au regard de sa belle-sœur, à qui son spectacle est adressé, ainsi qu'à sa sœur : « *Pendant un très court moment, ses yeux croisèrent ceux de la grosse femme et toutes deux rougirent.* »⁸⁴² La belle-sœur d'Édouard, l'encourageant à vivre ses rêves, ne s'attendait sûrement pas à ce coup de tonnerre, surtout que c'est Albertine la véritable destinataire de la surprise de la Duchesse, dont l'aspect physique est enfin décrit, pour la première fois :

« La matrone portait une longue robe de crêpe gris souris aux broderies ton sur ton très discrètes mais que relevaient un tantinet trop ostensiblement des bijoux (une énorme broche à cinq branches, des boucles d'oreilles surchargées, un bracelet large à fermoir doré et un collier qui semblait peser deux tonnes) brillant de mille feux et qui devaient valoir une fortune s'ils étaient vrais. (Comme on s'adressait à cette dame à grands coups de « madame la duchesse »,

⁸⁴⁰ *Op.cit.* p. 582.

⁸⁴¹ *Ibid.*

⁸⁴² *Ibid.*

on les présuma vrais.) Son compliqué chapeau rouge sang, son vernis à ongles et son rouge à lèvres grenat ajoutaient cependant une note encore plus curieuse à l'ensemble, comme si elle avait hésité entre deux styles complètement différents pour finir par opter pour le compromis. »⁸⁴³

Portrait de l'exagération, de la fausseté soulignée jusqu'au quasiment-ridicule, le travestissement pionnier d'Édouard donne déjà l'avant-goût de l'esthétique « Camp » dont parlera Susanne Sontag en 1964 dans son article « Le style Camp »⁸⁴⁴. Avant de nous y pencher plus sérieusement dans des chapitres ultérieurs, disons tout d'abord que l'allure du personnage de la Duchesse est *camp* en ce que le « *Camp est fondamentalement ennemi du naturel, porté vers l'artifice et l'exagération* »⁸⁴⁵

Mais malgré les risques esthétiques encourus, l'allure générale de la Duchesse est impressionnante et c'est sous cette impression que les portes vers l'entrée en société lui sont ouvertes : « *Mais ses cheveux noirs laqués, son port de reine, ses mouvements souples, ses gestes mesurés témoignaient de son rang et les petits regards rapides qu'elle continuait à jeter sur la foule gênaient ceux qu'ils touchaient* »⁸⁴⁶ Surtout que l'autre travesti (Adrienne) qui l'accompagne est moins bien réussi et que la supériorité de la duchesse est flagrante : « *mais quelque chose dans son visage, peut-être le nez violette ou la mâchoire trop carrée peu fait pour la lecture à haute voix ou les confidences susurrées au-dessus d'une tasse de thé, ses gestes, aussi, saccadés, comme si elle avait été prise de panique, surprenaient.* »⁸⁴⁷

Quand Édouard appelle sa « bonne Adrienne » elle joue avec les mots, mélangeant bonté et servitude et se moquant ouvertement de son copain. Pourtant, cette mise en scène a des failles car son accent la trahit : « *Son accent était à peine mieux réussi que celui de ses estafettes mais au moins il en imposait et des trous se formaient dans la foule pour les laisser circuler.* »⁸⁴⁸ Alors, elle réussit à s'approcher du groupe formé par sa sœur, sa belle-sœur et six autres femmes de son quartier, et à les saluer. Elle les impressionne tous sauf sa « marraine de rêves » : « *La femme de Gabriel avait porté la main à son cœur quand elle avait vu l'étrange cortège se diriger vers son groupe ; son regard passait d'Albertine à la présumée duchesse avec un évident*

⁸⁴³ *Op.cit.* p. 583.

⁸⁴⁴ Nous allons nous arrêter plus tard sur cette esthétique *Camp* du travesti.

⁸⁴⁵ SONTAG, Susan, « *Le style Camp* » in *L'œuvre parle*, traduit par Guy Durand, Paris, éd. Christian Bourgeois, 2010, p.307.

⁸⁴⁶ *La Duchesse et le roturier, op.cit.*

⁸⁴⁷ *Ibid.*

⁸⁴⁸ *Ibid.*

affolement. Ils défilèrent tous les six juste devant elles et la duchesse les salua gentiment. »⁸⁴⁹ Elle ne sera reconnue de personne (sauf de sa belle-sœur, bien-sûr) : « Rose Ouimet siffla entre ses dents en secouant la tête. « Est chic en pas pour rire, hein ? » Albertine se tourna vers sa belle-sœur. « Pensez-vous que c'est nos voisines ? » La grosse femme essayait de cacher son trouble. « J'en ai ben peur »⁸⁵⁰

Le récit se focalise alors sur Albertine, sa vie de femme frustrée, colérique et sans imagination que la chanson *J'attendrai* semble pourtant atteindre en plein cœur. « tout s'était dissipé autour d'elle, même le parfum décidément trop insistant de la grande femme qui s'était assise à côté d'elle pour la seconde moitié du spectacle et qu'elle trouvait très incommode. »⁸⁵¹ Elle ne se rend compte donc de rien, même si elle a un moment de doute concernant l'identité de sa voisine :

« Elle s'attarda sur ce visage très maquillé qui luisait comme si la dame avait eu trop chaud dans son corset. Quelque chose de familier la frappa dans ce profil, mais pendant un très court instant. Elle avait déjà vu ce nez légèrement recourbé, ces joues pleines, ce petit front carré. Mais où ? Peut-être à cause de l'extravagance de la mise de sa voisine, elle pensa à des photos d'actrices, à ces films américains, aussi, (...). C'était ça. La supposée duchesse assise à côté d'elle ressemblait tout simplement à une actrice de cinéma. La chanceuse ! Elle allait en faire la remarque à sa belle-sœur lorsque quelqu'un, derrière elle, toussa ; son attention dériva. J'attendrai s'acheva dans un pianissimo qui pâma tout le monde. Albertine ne vit pas le regard en coulisse que venait de jeter sur elle la duchesse, ni la pointe d'amusement, de moquerie même, qu'il reflétait. »⁸⁵²

La Duchesse se moque ouvertement de sa sœur, à côté de laquelle elle est assise et qu'elle veut particulièrement provoquer avec sa mise au monde publique. Rien n'est encore arrivé, sa sœur ne l'a pas reconnu et sa belle-sœur, qui craint le pire, se pose des questions sur les éventuelles et très probables conséquences catastrophiques de la situation :

« Elle savait depuis un bon bout de temps, depuis ce soir d'août, en fait, où il lui avait tout raconté, qu'elle le verrait un jour retentir (sic.) dans un accoutrement invraisemblable qui confondrait tout le monde ; mais pas ici, pas dans cette salle trop impressionnante, si peu faite pour la provocation publique et, surtout, pour la chicane de famille ! Heureusement, Albertine n'avait aucune imagination et les chances qu'elle reconnaisse son frère étaient minces. À moins

⁸⁴⁹ *Op.cit.*

⁸⁵⁰ *Ibid.*

⁸⁵¹ *Id.* p. 584.

⁸⁵² *Id.* p. 585.

qu'Édouard ne la provoque, ce dont il était bien capable. La grosse femme voyait mal exploser dans cette enceinte discrète et huppée, la crise de nerfs, les insultes, les sacres, les coups, l'esclandre, enfin dont on parlerait pendant des années sur le Plateau-Mont-Royal et qui frapperait leur famille du sceau de l'infamie si Albertine venait à reconnaître Édouard. Quand son beau-frère était passé devant elle, dans le hall, pour aller prendre sa place, la grosse femme avait pris un air suppliant qu'il avait semblé comprendre. Elle espérait maintenant qu'il se contenterait de la satisfaction de savoir qu'il ressemblait tellement à la femme qu'il avait toujours rêvé d'être que même sa sœur s'y était laissé prendre. Mais allez donc savoir, avec ce doux rêveur qui risquait d'avoir envie de partager son bonheur et cette survoltée qui sautait sur toutes les occasions d'éclater en cris et en violences incontrôlables non pas pour se défrustrer mais pour faire pitié. »⁸⁵³

Focalisation sur la belle-sœur qui regarde son beau-frère regarder sa sœur, le triangle familial est à ce moment soudé par trois sentiments bien différents face à la même situation : la conscience du triomphe chez Édouard, l'inconscience chez Albertine et la sur-conscience des risques chez la belle-sœur.

3.5.1. Le temps des cerises : le rouge de la libération et de l'amour

Plus tard dans la soirée, la grande chanson de la grosse femme, celle qu'elle chantera dans toutes les occasions et qui accompagnera sa vie et par extension celle des gens qui l'entourent est enfin chantée par Tino Rossi : *Le temps des cerises*. La mélodie provoque des effets différents chez elle, les meilleurs souvenirs de sa vie se mêlant aux rêves jamais accomplis. De ce fait, elle ne peut s'empêcher de penser à la démarche de son beau-frère qui rejailit un peu sur elle : « *Soudain, elle pensa à Édouard dans son attifement saugrenu et Le temps des cerises, que Tino Rossi chanta d'un éclairage très doux, prit un goût de liberté et une signification très précise : Édouard avait franchi une porte qu'il n'avait pas tout à fait refermée derrière lui ; elle se vit y jeter un coup d'œil, s'y glisser sur la pointe des pieds, et sourit.* »⁸⁵⁴ Alors cet acte de libération d'Édouard en sera un pour elle aussi.

3.5.1.1. Le premier queer de Montréal (au moins)

Chez celui-ci, la tentation de mener son plan jusqu'au bout, en provoquant une hécatombe sociale et familiale par l'aveu de son travestissement, se heurte à la

⁸⁵³ *Op.cit.* et p. 586.

⁸⁵⁴ *Ibid.*

satisfaction de se savoir triomphante et acceptée dans sa nouvelle identité féminine et, également, à la prise de conscience inattendue de l'amour envers sa sœur. Mais sa toute première idée c'est la vengeance ; se venger de sa sœur autant que de la haine et l'ignorance sociale qui se reflètent à travers elle :

« En planifiant sa soirée, il avait d'abord imaginé une grande fresque presque sanglante, une épopée baroque et violente qui commencerait dans le hall ou dans la salle pour se poursuivre dans le parc Lafontaine, avec Albertine lui sautant au visage pendant que la grosse femme essayait de les séparer, la foule impatiente de le déchiqueter à belles dents vociférant des grossièretés et lui-même, Édouard-la-duchesse, au milieu de la mêlée, prouvant ce dont il était capable à cette engeance sans imagination qui se contentait de mal interpréter, toute sa vie durant, le rôle qui lui était imposé. »⁸⁵⁵

Son acte de travestissement est donc une revendication d'Édouard au droit à la différence et à la volonté d'initier tous les autres à la révolte : *« Il serait le flambeau de la rébellion, le premier fleuron de la dissidence dans cette société de têtes carrées ! »⁸⁵⁶*

Ce rêve provocateur prend la valeur d'une véritable *performance* politique – dans le sens le plus actuel du terme – du fait qu'il démontre en public que le genre est un concept social, arbitraire et qu'il peut par là être choisi, performé, interprété selon la volonté de chacun**.

L'action de la duchesse se situe dans la zone *queer* et illustre les propos tenus par Marie-Hélène Bourcier dans son *Queer Zones 3* :

« La théorie queer met l'accent sur la critique des genres en faisant éclater le cadre binaire hommes/femmes qui s'était ré-indexé sur la différence sexuelle avec le féminisme, en explorant plutôt la production des masculinités et des féminités, des masculinités « sans hommes » et des féminités « sans femmes », par exemple. Elle s'intéresse aux effets opprimants que génèrent des conceptions des genres bloquées mais aussi la circulation voire la fabrication de masculinités et de féminités sans correspondances avec le sexe « biologique ». Cela est notamment dû au fait qu'elle ait pu prendre en compte de manière positive les « déviances » de genre, les dissonances entre sexe dit « biologique » et genre qui peuplent les cultures lesbiennes et gaies (butch/fem, drag king, drag queen, invertis revendiqués du XIX^e). Voire qu'elle ait réussi à les constituer en tant que nouveaux sites épistémologiques (...) »⁸⁵⁷

⁸⁵⁵ *Op.cit.* et p. 587.

⁸⁵⁶ *Ibid.*

⁸⁵⁷ BOURCIER, Marie-Hélène, *Queer Zones 3: Identités, cultures, politiques*, Paris, éd. Amsterdam, 2011, p. 218, 219.

Édouard-la Duchesse entre dans cette féminité sans femme, par le fait de devenir une femme plus femme que « les vraies ». Par extension, et dans un sens plus global, notre héros-héroïne est par son acte à même de proposer une révolte à une échelle énorme. Car le genre étant une structure sociale, il s'agit de lancer à la figure de la société le manque de créativité qui la sclérose dans des rôles opposés, non seulement de genre mais également de classe sociale (les bourgeois et les ouvriers) et même de division de rôles dans la performance artistique (binôme : artiste sur la scène/spectateur dans son siècle).

Édouard-la Duchesse est la spectatrice qui se donne en spectacle. Artiste parvenue qui venant d'en bas, de la roture – qui plus est, de la classe ouvrière –, ose se présenter comme venant d'en haut, en s'octroyant en plus le titre nobiliaire le plus élevé, juste au-dessous de celui de roi.

3.5.1.2. Rester dans la noblesse par amour

Or, le véritable acte de violence sociale (et familiale) n'a pas lieu. Les masques, en tout cas le sien, ne tombent pas et seulement son poulailler et sa belle-sœur sont au courant de la véritable identité de la Duchesse. Car celle-ci est trop contente dans sa nouvelle existence publique pour vouloir disparaître dans le rejet et la marginalité radicale. C'est donc le narcissisme qui l'emportera : *« Mais dans se folles idées de chambardements romantiques et d'empoignades épiques, il avait oublié un détail vital : il aimait son nouveau rôle (son entrée au théâtre lui avait procuré une jouissance extraordinaire) et le simple fait de savoir que maintenant, à la seconde présente, pendant que Tino Rossi chantait J'ai deux chansons, ou Marinella, ou Le temps des cerises, il dupait mille personnes en même temps qui ne savaient pas qu'il était un homme, qu'il avait impressionnées et qu'il pouvait continuer à tromper tant qu'il le voudrait parce qu'il interprétait bien son personnage, réveillait en lui une satisfaction neuve, quelque chose qui ressemblait à de la fierté, à de la vanité. »*⁸⁵⁸ De plus, il se laisse attendrir en constatant la médiocrité de sa sœur :

« Ce succès instantané le portait à remettre de minute en minute le moment de la révélation pour goûter le plus longtemps possible les avantages de la situation. À la fin du Temps des cerises, il tourna très lentement la tête vers sa sœur pour qui, en grande partie, il avait monté cette comédie et la mesquinerie, l'étroitesse d'esprit, l'obtusité médiocrité, l'ignorance crasse qu'il lut dans ce profil fermé et chiffonné le bouleversèrent au lieu de le provoquer. À quoi bon

⁸⁵⁸ *La Duchesse et le roturier*, p. 587.

ajouter un élément de plus au tourment déjà insupportable qu'il devinait chez sa sœur ? Pourquoi ? Pour rire d'elle ? Ne devait-il pas apprendre à rire de lui-même d'abord ? Il aima sa sœur à ce moment-là comme il ne l'avait jamais aimée. Il eut envie de se pencher vers elle et de lui murmurer à l'oreille mille choses parmi lesquelles se trouvait le secret de son déguisement, mais noyé dans les paroles apaisantes et les mots d'amour. Accepterait-elle à mots dits tout bas les choses qu'elle rejetterait autrement ? La réponse était non et Édouard en ressentit une vive douleur. Lorsque la salle se leva encore d'un seul bloc après la dernière chanson, il resta bien assis au fond de son siège et décida de faire cadeau à Albertine de son ignorance à son endroit. Sans applaudir, il fit signe à ses amis de sortir du rang et se dirigea droit vers la coulisse »⁸⁵⁹

De ce fait, signant le ratage de la révolte publique, il donne à la Duchesse de véritables lettres de noblesse.

3.5.2. L'égo blessé d'Adrien : les coulisses du travestissement

Adrien, celui qui aura joué le rôle de sa servante tout le long de la soirée, lui fait une scène très violente dans les coulisses de l'auditorium. C'est là que tombent les masques et qu'apparaît cette blessure provoquée par la mise en scène orchestrée par Édouard : *« Tu me l'avais pas dit, hein, que j'aurais l'air de ta dame de compagnie ! Ah ! non... À t'entendre parler, on arait l'air de deux princesses en visite à Montréal, on ferait baver toutes les snobs parce qu'on s'rait plus chic qu'eux autres, on arait le Plateau à nos pieds pis Tino Rossi au creux de not' main ! Tu t'occupais de toute, pis toute se passerait ben ! Pis première chose que j'ai sue, j'avais l'air de sortir d'une vieille vue française ! J'avais l'air de Jeanne Fusier-Gir ! (...) Toé tu te pavanés dans ta belle robe grise pis tes beaux accessoires rouges pis moé j'ai pas une chance de me faire valoir parce que j'ai l'air de la chienne à Jacques ! »⁸⁶⁰*

Les tentatives de justification d'Édouard s'avèrent encore plus provocantes pour son copain/camarade de poulailler : *« Si t'avais réagi, un peu, à soir, si t'avais joué le jeu avec moé, on arait eu dix fois plus de fun ! On arait eu l'air de deux vieilles amies qui viennent se pâmer devant leur idole pis on serait mortes de rire ! Mais non ! Aussitôt que t'as vu la robe, t'as pogné un down terrible pis t'es restée de même au lieu de te débattre ! »* Adrien était tellement insulté qu'il en était au bord de l'apoplexie. ⁸⁶¹ Alors sa réplique est virulente : *« (...) J'pensais que t'étais un ami mais*

⁸⁵⁹ *Op.cit.*

⁸⁶⁰ *Id.* p. 588.

⁸⁶¹ *Id.* p. 589.

j'me rends compte que t'es juste un profiteur ! T'es venu me demander de t'aider pour faire ta première sortie dans le monde pis tout c'que t'as faite c'est d'essayer de m'écraser ! (...) Ma revanche, j'la veux pas ! T'es trop bébé pour que j'te prenne au sérieux ! »⁸⁶²

Édouard, qui « *aurait voulu le rattraper, lui dire qu'il avait tort, qu'il n'avait jamais voulu l'humilier, qu'il s'était seulement laissé aller à sa joie en pensant que tout le poulailler le suivrait* » n'en a pas l'opportunité et l'autre s'enfuit en fulminant. La sortie d'un travesti aura provoqué la chute d'un autre.

3.5.2.1. Un témoin de qualité : hommage à Denise Filiatrault ou de l'utilisation du caméo littéraire

Il y a un témoin particulier pour cette scène, une jeune fille « *très belle et à l'œil particulièrement vif* » qui « *avait suivi la scène avec un étonnement amusé.* »⁸⁶³ Son regard compatissant et sa largeur d'esprit semblent étonnants pour la situation :

« Quelque chose qu'elle ne pouvait pas encore s'expliquer l'avait touchée dans cet échange de propos où l'émotion l'emportait sur l'intelligence ; elle avait senti l'importance des passions en jeu et, loin de trouver tout cela ridicule, elle avait eu envie d'aller trouver ces deux fausses dames pour leur dire qu'elle admirait leur courage. Mais la timidité la retint. »⁸⁶⁴

Cette jeune fille n'est autre que l'actrice, directrice théâtrale, metteuse en scène et réalisatrice montréalaise Denise Filiatrault (1931-), amie de Michel Tremblay et qui a souvent joué dans ses pièces et mis en scène la comédie musicale *Demain matin, Montréal m'attend*, à deux reprises.

Comme il le fait souvent dans ses œuvres, Tremblay fait un clin d'œil à Denise, la mettant dans la même situation que la duchesse, devant la loge de Tino Rossi : « *À la porte de la loge se tenaient une grande femme forte et une jolie adolescente qui semblaient toutes deux bien décidées à rester là tant qu'on n'accéderait pas à leur désir.* »⁸⁶⁵ Deuxième à aborder le ténorino, la jeune future vedette apparaît comme très courageuse : « *S'il vous plaît, monsieur Rossi. Faut que j'retourne à Saint-Eustache à soir ! J'peux pas attendre que vous soyez changé (...) Je veux être chanteuse, moi aussi,*

⁸⁶² *Op.cit.*

⁸⁶³ *Ibid.*

⁸⁶⁴ *Ibid.*

⁸⁶⁵ *Id.* p. 590.

vous savez ! Pis actrice ! Pis danseuse ! »⁸⁶⁶ Et elle souligne l'orthographe de son prénom avec un y grec, qu'elle changera plus tard.

Le recours au **caméo littéraire**⁸⁶⁷ des personnages réels qui se croisent dans les mésaventures fictionnelles constitue cette fois-ci un hommage à son milieu du théâtre. Mais le caméo ajoute également de la profondeur aux niveaux du texte qui gagne aussi une certaine ironie et un humour bon enfant. D'ailleurs, l'importance de ce recours stylistique est telle pour l'écrivain qu'il arrive à s'inscrire lui-même, dans le roman *Le Cahier bleu*, tout jeune, avec une troupe d'amis artistes – Rejean Ducharme, Yvan Canuel et André Brassard, son metteur en scène privilégié – dans le contexte d'un essai de révolution de la scène québécoise moyennant le spectacle *l'Osstidscho*.

⁸⁶⁶ *Op.cit.*

⁸⁶⁷ La définition de « caméo » selon le *Dictionnaire Larousse du cinéma* est la suivante : Rôle très bref, parfois non crédité, généralement tenu par un acteur connu. On dit aussi *guest appearance*. Souvent, les acteurs ainsi « invités » le sont pour renforcer le box office potentiel du fil. PASSEC Jean-Loup (dir.) *Dictionnaire du cinéma*, Paris, Larousse, 2000.

Sans enlever la valeur de cette définition nous en avons trouvée une plus complète sur Wikipédia, selon laquelle : « Un **caméo** (francisation du terme anglophone *cameo appearance*, apparu en 1851 dans le monde du théâtre) est l'apparition fugace dans un récit d'un acteur, d'une actrice, du réalisateur ou d'une personnalité, déjà célèbre. Le caméo est avant tout un clin d'œil, c'est pourquoi il n'est généralement pas crédité. Il est bref et souvent anecdotique, car il n'influe généralement pas sur le cours de l'histoire. Il peut être ouvertement montré, ou bien décelable par les seuls spectateurs avertis.

Le caméo au cinéma se démarque de la "participation exceptionnelle" à l'affiche des films français, qui relève du rôle parlant, ce qui n'est pas nécessairement le cas pour un caméo. Il diffère également de la notion de "guest star" qui consiste à faire participer une personne connue dans un ou plusieurs épisodes d'une série télévisée.

Le caméo est en général une marque d'estime réciproque, alors que la "participation exceptionnelle" pas nécessairement : un acteur prestigieux, mais désargenté apparaît dans un navet aussi longtemps que le budget de la production peut le supporter, ce qui peut aller de quelques secondes à un rôle complet. C'est ainsi qu'Orson Welles a joué le roi Saül dans le péplum italien *David e Golia*.

Par extension, le terme *caméo* peut désigner toute apparition d'une personne ou d'un personnage dans une œuvre où l'on ne s'attendrait pas à la voir. Ainsi Uderzo et Goscinny dans certaines¹ histoires d'*Astérix* ou encore Edgar Pierre Jacobs (le dessinateur de *Blake et Mortimer*) dans trois des Aventures de Tintin d'Hergé (*Tintin au Congo*, *les cigares du pharaon* et *le Sceptre d'Ottokar*) et Hergé lui-même dans plusieurs des aventures de Tintin.

Le créateur du genre en littérature est Honoré de Balzac avec sa technique des personnages secondaires réapparaissant dans *la Comédie humaine* (par exemple le marquis d'Ajuda-Pinto). Au cinéma, les caméos d'Hitchcock sont presque sa signature de réalisateur.

Les anglophones emploient également l'expression pour désigner une apparition extrêmement courte d'un personnage, même si ce personnage n'est pas du tout incongru dans l'œuvre en question (Kitty Pride dans les deux premiers films *X-Men*) et même si le rôle joué n'est pas du tout négligeable dans le récit. De même, Stan Lee, cocréateur des comics Marvel, est présent en caméo dans la plupart des adaptations cinématographiques de l'univers Marvel. »

Source : <http://fr.wikipedia.org/wiki/Cam%C3%A9o>

Site consulté en octobre 2013

3.5.3. Foncer dans la mondanité tant bien que mal

S'imposant à la porte de la loge de Tino Rossi, la Duchesse arrive même à faire peur aux policiers s'occupant de la sécurité du chanteur : « *Les policiers, intimidés par l'allure impressionnante de la dame, hésitaient à lui demander de se retirer* »⁸⁶⁸. Et elle profite pour se présenter en tant que duchesse et annoncer sa visite au Ritz : « *Mais elle se contenta de tendre la main au ténorino : « Antoinette de Navarreins, duchesse de Langeais. Enchantée ! Je ne vous dérangerai pas plus longtemps cher ami, je connais les affres du triomphe ! Alors on se revoit tout à l'heure au Ritz ! » Elle s'éloigna en jouant des coudes, suivie de quatre messieurs à la mine ahurie. La Vaillancourt rattrapa Édouard dans l'escalier qui menait à la salle. Es-tu fou, Édouard, on n'est même pas invités ! Édouard replaça sa perruque qui penchait dangereusement vers la gauche. « J viens du nous inviter ! »* »⁸⁶⁹

Appelé par un autre membre du poulailler par son prénom masculin vers la réalité et ses contraintes, et par là vers les limites à ne pas dépasser, Édouard s'affirme en tant que Duchesse et signe par là, la solitude de sa démarche. Parce que ses amis n'osent pas entrer dans l'hôtel de luxe. C'est alors une duchesse toute seule qui est présente à la réception en honneur du ténorino corse. Le regard de ses amies Juliette Petrie et de la Poune qui y sont présentes, est étonné, émerveillé et compatissant même :

« *Au milieu de cette foule haute en couleurs et de plus en plus bruyante au fur et à mesure que se déroulait la soirée, circulait une grande femme seule, bizarrement mise et un peu raide, que madame Petrie et La Poune avaient regardée faire son entrée avec de grands yeux, se poussant du coude : Édouard, en robe longue et perruque, qui leur faisait de petits signes d'amitié quand il les croisait, sans toutefois leur adresser la parole, et que la patronne du Théâtre National trouvait assez réussi. « Y a fini par le faire ! Parle-moé de ça ! » Chaque fois qu'elle l'apercevait, rose et confus, lui toujours si volubile et gesticuleux, madame Petrie ressentait de la compassion pour lui et se retenait pour ne pas aller l'embrasser. Elle le trouvait à la fois pitoyable et touchant. »* »⁸⁷⁰

Alors, avec son jugement inflexible madame Petrie lance le verdict de l'échec de la caractérisation féminine de son ami : « *Pauvre Édouard. J'espère qu'y pense pas*

⁸⁶⁸ *La Duchesse et le roturier*, p. 590.

⁸⁶⁹ *Ibid.*

⁸⁷⁰ *Id.* p. 592.

*qu'y nous trompe ! Personne, ici, est assez naïf pour s'imaginer qu'y peut être une femme ! »*⁸⁷¹

La Duchesse ne peut donc pas déployer tout son brio dans ce monde des véritables célébrités : *« Édouard était beaucoup plus impressionné qu'il ne l'avait pensé de côtoyer tous ces gens qu'il admirait tant mais dont il avait peur, tout à coup. Il était à l'intérieur d'un party comme il l'avait voulu mais il avait l'impression d'en être coupé par un écran. À son arrivée, il était sûr d'avoir le front de se mêler aux conversations, de faire des farces, de forcer madame Petrie et madame Ouellette à la complicité mais quelque chose de fondamental et dont il n'arrivait pas à saisir la nature lui manquait pour être totalement à l'aise et il restait silencieux, errant de groupe en groupe sans oser aborder qui que ce soit. »*⁸⁷²

3.5.3.1. L'entre-deux mondes ou ce que cache le vernis

Ce quelque chose lui sera révélé d'abord comme soupçon et ensuite comme réalité objective : *« il s'en voulait d'être pris entre ces deux mondes, le poulailler qui manquait d'envergure et le milieu artistique qui en avait encore trop pour lui et dont il se sentait indigne. »*⁸⁷³ Et le sentiment d'indignité lui revient, comme un sceau de fabrication qui atteint tous les membres de sa famille. Et il lui enlève la force d'accomplir son plan jusqu'au bout, car il se sent hors-jeu : *« Il avait eu le courage d'abandonner ses amis mais n'arrivait pas à pénétrer cette société pour laquelle il s'était toujours cru fait. Dans la coulisse du Plateau, devant se camarades faciles à impressionner, il lui avait été aisé de plonger vers Tino Rossi, de se présenter, de s'inviter, en jouant un rôle qu'il s'était taillé lui-même mais ici, dans ce salon chic, parmi le vrai monde, les règles n'étaient plus les mêmes ; tout lui semblait hors d'atteinte. »*⁸⁷⁴

Alors il continue son errance de faux élément au milieu d'un ensemble de vrais éléments : *« Au bras du vrai Camilien Houde, entouré de la vraie Juliette Béliveau, du vrai Jacques Auger, de la vraie Alys Robi, Tino Rossi devenait intouchable*

⁸⁷¹ *Op.cit.*

⁸⁷² *Ibid.* et p. 593.

⁸⁷³ *Ibid.*

⁸⁷⁴ *Ibid.*

alors qu'il avait semblé presque insignifiant au Plateau. »⁸⁷⁵ Sa fausseté est aussi soulignée en opposition à l'authenticité du monde qui l'entoure et sa sensation d'indignité s'accroît du regard méprisant de ces autres : « *Il ne voyait pas les airs moqueurs que certains invités prenaient aussitôt qu'il avait dépassé un groupe ; cela l'aurait tué* »⁸⁷⁶ Pourtant c'est un miroir qui lui montrera la vérité définitive :

*« Il était au bord de décider de partir lorsqu'il s'arrêta devant une grande glace pour replacer le plus discrètement possible sa perruque qui commençait à lui glisser dans le cou. Cela lui sauta aux yeux d'un seul coup. Il sursauta sous le choc. Un mot lui vint à l'esprit, qu'il n'avait jamais employé mais qui s'imposa à lui avec une force étonnante : vernis. Il comprit en deux secondes que seule une partie de sa transformation s'était opérée : le roturier disparaissait à peine sous la perruque, la robe, le maquillage et transparaisait dangereusement dans l'allure, les gestes, la physionomie. Il ne se sentait duchesse qu'extérieurement ; il restait vendeur de souliers jusque dans ses moindres fibres. « J'ai juste un semblant de vernis ! Chus pas prêt ! » Il avait fait un pas énorme, mais pas suffisant. Le rouge de la honte lui monta aux joues. »*⁸⁷⁷

Ce « *chus pas prêt* » est le résumé de sa situation, déjà trop tard pour revenir à sa vie de roturier mais encore trop tôt pour devenir un personnage à part entière, qui veut jouer dans la cour des grands. À ce moment, il se trouve face à un dilemme crucial : « *Deux portes s'offraient à lui : la première était ouverte sur une odeur de bière mal digérée, un danseur à patins à roulettes raté et ennuyeux comme les pierres, et un coin de bar qui faisait frissonner de désespoir ; l'autre était fermée, mais il avait peur qu'elle mène exactement au même endroit.* »⁸⁷⁸ D'un côté, l'alcool, la marge et la frustration d'une petite vie en tant qu'Édouard le vendeur de chaussures, de l'autre, la mise en œuvre de ses rêves, voici le choix. Le sien est annoncé par le rire : « *Il ouvrit les bras, se laissa bousculer par le vent et se mit à rire.* »⁸⁷⁹ La Duchesse gagne la partie, Édouard va lui laisser la place, coûte que coûte : « *Quelques minutes plus tard, une corpulente femme, un peu défaite mais autoritaire et imposante, se présenta à la réception du Ritz Carlton. Elle posa son sac à main sur le comptoir avec un geste assuré et dit d'une voix forte : « I would like to rent a room, please ! »*⁸⁸⁰

⁸⁷⁵ *Op.cit.*

⁸⁷⁶ *Ibid.*

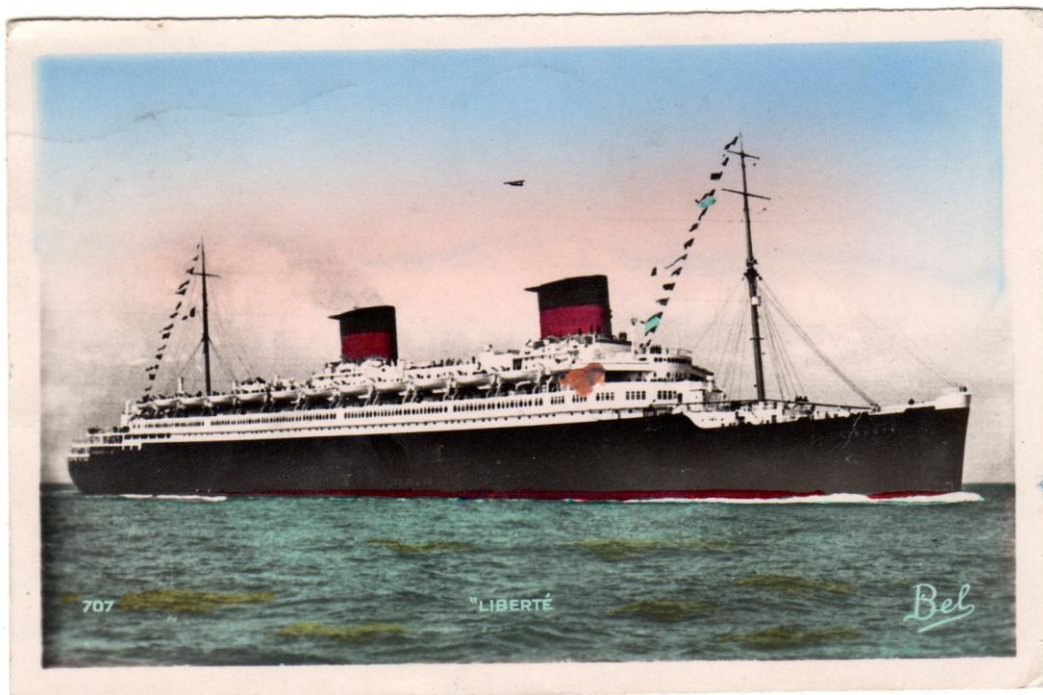
⁸⁷⁷ *Ibid.*

⁸⁷⁸ *Ibid.* et p. 594.

⁸⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁸⁰ *Ibid.*

Le choix pour la duchesse est fait et elle signe, en plus, son appartenance au monde des étrangers, à ce monde du luxe dont elle ne s'est pas sentie digne tout à l'heure, par l'utilisation de la langue du pouvoir, l'anglais. Travestissement langagier qui souligne la quête libératrice qui sera la sienne : « *Édouard avait entrouvert la porte qui menait peut-être à la libération.* »⁸⁸¹



Ancienne carte postale montrant le paquebot *Liberté* où Édouard s'embarque pour la France à la poursuite de ses rêves⁸⁸²

⁸⁸¹ *Op.cit.*

⁸⁸² Image tirée du site <http://www.ebay.com/itm/Vintage-Post-Card-Le-Havre-Le-Paquebot-Liberte-/400074619638>

4. PARFAIRE LA DUCHESSE : LE VOYAGE À PARIS

Et c'est donc à bord du paquebot *Le Liberté* qu'Édouard s'embarque à New York – en première classe, bien évidemment – pour son voyage rêvé à Paris. Sa mère aura contribué à cette libération en lui laissant de l'argent. Avec cet héritage, il pourra se payer le voyage et le séjour de quelques mois qu'il compte y faire pour donner des vraies lettres de noblesse, en tout cas de « *femme du monde* » à sa duchesse : « *il reviendrait ensuite au bercail parisienne jusqu'au bout des ongles et Montréal ne pourrait que se rendre à ses moindres désirs !* »⁸⁸³ Paris est donc considéré comme un jalon décisif dans le perfectionnement ; l'étape incontournable de l'éducation mondaine de la Duchesse. Car pour Édouard « *Tout ça représente une chance de salut (...) Si je rate mon coup y'aura pus d'espoir mais au moins j'aurai des histoires à conter.* »⁸⁸⁴ Et il se donne aussi la mission de témoigner pour la grosse femme qui lui en a fait la demande : « *J'te prête mes yeux, Édouard ! R'garde toute comme si on était deux !* »⁸⁸⁵

Et ainsi se clôt le roman *La Duchesse et le roturier. Des Nouvelles d'Édouard* reprendra le récit de ses aventures. Grâce au cahier qu'il écrit pour sa belle-sœur, Édouard raconte ses mésaventures et ses impressions, pleines d'humour, parfois, de souffrances et de questionnements, d'autres fois, mais toujours avec la désinvolture sincère d'un narrateur à l'imagination débordante. L'histoire de ce voyage, fait en 1947, quatre mois après la grande sortie de la Duchesse, est transmise par la lecture que font de ce cahier le travesti Hosanna et son copain Cuirette après la mort et l'enterrement d'Édouard, en 1976, l'autre grand axe du roman.

4.1. MÉSAVENTURES D'UN GAY EN HAUTE MER

La Duchesse ne sera pas très présente dans ce voyage. Elle ne sortira dans toute sa splendeur que lors du bal masqué, la veille du débarquement en France. C'est plutôt Édouard qui est là, auto-inscrit dans les aléas de la première classe, se plaisant à décrire ce nouveau monde, surtout du point de vue de classe, qu'il découvre tout comme il compte découvrir le vieux continent. Narrateur homodiégétique, il se pose des questions

⁸⁸³ *Op.cit.* p. 600.

⁸⁸⁴ *Id.* p. 651.

⁸⁸⁵ *Id.* p. 599.

sur sa capacité littéraire et linguistique : « (...) *vingt-cinq ans de parler n'importe comment ont peut-être quelque peu terni mon incomparable style et, surtout, je me demande comment je vais retrouver ce français appris pour inventer au lieu de pour décrire... On verra bien...* »⁸⁸⁶

La première surprise qu'il a c'est la situation de sa chambre, « *entre la première et la deuxième classe* », inscrivant déjà spatialement le côté différent de sa façon de voyager : « (la vendeuse des billets de bateau) *elle a ajouté que c'est là qu'on place les célibataires seuls. Peut-être qu'elle jugeait ça comme une maladie parce que j'ai eu l'impression qu'elle me mettait en quarantaine* »⁸⁸⁷. Même si l'allusion à l'orientation sexuelle n'est pas explicite, des termes comme « maladie » et « quarantaine » laissent planer un doute.

Alors avec cet enfermement, il n'est pas étonnant qu'Édouard se réveille en sursaut la première nuit et se croit en prison en raison de son homosexualité : « *Pendant quelques secondes je ne savais pas où j'étais, je reconnaissais rien, ni les murs, ni la porte, ni le plafond... et j'ai fini par me croire en prison. Je ne sais pas pourquoi, j'me sus dit : ça y est, y nous ont pognés, Samarcette pis moi, pis y nous ont sacrés en prison parce qu'y nous prennent pour des criminels !* »⁸⁸⁸. Inconsciemment donc, la peur de se faire arrêter, de se faire emprisonner est présente chez Édouard. En effet, pour le « crime de sodomie », comportement illégal au Québec jusqu'en 1969, il risquait d'encourir dans ce 1947 une peine de prison à vie.

4.1.1. La séduction du capitaine : Proust et la « scène des deux muets » en bateau

Le comportement du capitaine le laissant un peu dubitatif, Édouard se laisse aller aux fantaisies les plus loufoques suivies des réflexions sur la culpabilité que l'éventuel passage à l'acte provoquerait : « *Je sentais que le capitaine m'observait pendant que je mangeais, ça fait que je faisais un peu la cûte : petit doigt en l'air, mains légères et expertes, petit mouvement de la tête quand je sipais (sic.) mon thé, un peu comme le serin de ma mère quand y buvait son eau* »⁸⁸⁹. Dans ce portrait parodiant le côté maniéré et coquet provoqué par l'affichage corporel de ses penchants sexuels la comparaison

⁸⁸⁶ *Des Nouvelles d'Édouard*, p. 631.

⁸⁸⁷ *Id.* p. 633.

⁸⁸⁸ *Id.* p. 637.

⁸⁸⁹ *Id.* p. 641.

avec l'oiseau domestique le rend caricatural. Édouard joue ici avec sa *différence* et la *différence* du destinataire de son récit, et ce jeu n'est pas sans rappeler l'image proustienne du baron de Charlus et de Jupien dans la célèbre « scène des deux muets »⁸⁹⁰ où la séduction est présentée moyennant la métaphore botanique du bourdon et de l'orchidée à travers la gestuelle et les poses.

D'ailleurs, des années plus tard, alors qu'il règne comme Duchesse, Édouard explicitera sa ressemblance avec Charlus pour son amie Céline Poulin, lectrice de Proust et narratrice : « *La Duchesse de Langeais, pour revenir à elle, prétend que le baron de Charlus, un personnage de Proust, lui ressemble beaucoup mais j'avais eu beau chercher, il n'y avait pas de baron de Charlus dans Un amour de Swan.* »⁸⁹¹ En effet, si le personnage n'apparaît pas dans cet ouvrage, il n'en est pas moins présent dans plusieurs autres du cycle de *La Recherche du temps perdu*. Les parallélismes entre les deux personnages sont visibles, surtout, du fait de leur orientation sexuelle et du recours à des femmes mondaines créées par Balzac dans la *Comédie Humaine* – la princesse de Cadignan dans le cas de Charlus, qu'il évoque comme métaphore de son homosexualité.

Cette mimique exagérée serait donc une stratégie pour chercher la « compréhension » de l'autre, le capitaine, et par là même, sa séduction : « *J'me disais que si y'était de la famille y pouvait pas faire autrement que de me reconnaître à mes manières...* »⁸⁹² Et de ce fait, s'enchaîne toute une série de fantaisies érotiques dont le narrateur tient à s'excuser auprès de sa belle-sœur : « *Les idées les plus folles me glissaient dans la tête pendant que je mâchonnais en faisant semblant de rien : j'me voyais déjà installé comme une guidoune de luxe dans une grande cabine en chêne ou en noyer, le seau à champagne à côté du lit pis le capitaine en petite tenue qui me chuchotait des affaires à me faire damner... On est-tu fou, des fois, hein ?* »⁸⁹³ Mais ces fantaisies ne sont qu'éphémères et la réalité faite de hâte et de ruse s'impose :

« *Parce qu'en fait, si y'est de la famille comme j'le pense, on va faire ça en dessous d'un canot de sauvetage ou ben donc dans le fond de la cale entre les chiens qui s'égosillent pis la salle des machines ! Pis on se reparlera pas du reste du voyage ! J'espère que je vous choque pas en écrivant tout ça mais c'est*

⁸⁹⁰ PROUST, Marcel, *Sodome et Gomorrhe*, Paris, éd. Gallimard-Folio, 1989, p. 7.

⁸⁹¹ *Le Cahier noir*, p. 48.

⁸⁹² *Des Nouvelles d'Édouard*, op.cit.

⁸⁹³ *Ibid.*

*presque toujours ça qui se passe entre nous : dans le noir, à la sauvette, avec la culpabilité qui te saute dessus aussitôt que c'est fini... C'est-tu comme ça pour vous autres aussi ? Ça doit pas parce que c'est permis. Nous autres... tout ce qui nous reste à espérer c'est que le bon Dieu, si y'existe, voit pas dans le noir. »*⁸⁹⁴

La honte intériorisée de ce portrait de l'acte homosexuel au milieu du vingtième siècle, laisse pourtant la place plus tard, à un élan d'enthousiasme gay, quand il se rend compte de qui nettoie sa chambre : « *Imaginez-vous donc que c'est pas une fille qui fait le ménage dans mon coin reculé de première classe, c'est un mignon jeune homme aux manières un peu spéciales, si vous voyez ce que je veux dire... »*⁸⁹⁵

Plus tard, dans la traversée, voyant que l'accomplissement d'aucun de ses désirs sexuels n'est possible, Édouard se réfugie dans la culture : « *Je crois que je vais faire une croix sur le Kul (sic.) pour le reste de la traversée et me concentrer sur la Kulture (sic.) qui est supposée nous en consoler. Il semblerait qu'on ne puisse pas avoir les deux en même temps... »*⁸⁹⁶ Cette affirmation ouvre une réinterprétation possible de sa démarche travestissante sous un personnage de Balzac, comme un essai pour unir la culture, la littérature et ses désirs de transgressions érotiques et de genre.

4.1.2. Du jeu de rôles comme passe-temps : métier, culture et accent

Le discours de la honte intrinsèque au vécu de l'homosexualité à l'époque est aussi présent quand il parle d'autres connaissances. Par exemple d'une dame chic de Montréal qu'il reconnaît comme un membre (détestable) du quartier huppé d'Outremont, et devant laquelle il s'est donné le plaisir de s'inventer un personnage d'acteur radiophonique avec un nom pour le moins original : Gilles Dorais. « *Je sais vraiment pas comment les femmes comme elle prennent les folles finies comme moi... menteur et tapette, de quoi la tuer dret là ! »*⁸⁹⁷

Déjà ses mensonges se sont étendus jusqu'au capitaine face auquel Édouard se présente comme acteur, en arrivant même à changer son accent pour plaire à son séduisant interlocuteur français :

⁸⁹⁴ *Op.cit.*

⁸⁹⁵ *Id.* p. 655.

⁸⁹⁶ *Id.* p. 661.

⁸⁹⁷ *Id.* p. 652.

« *Pis une chose étrange s'est produite : quand j'ai parlé, ma voix avait changé ! Je sais pas ce qui s'est passé mais... mes « r » ont changé de place dans ma bouche ! Je sais pas comment vous expliquer ça... J'essayais de parler comme lui, Dieu m'en garde, comme y diraient dans les romans français, mais j'étais pus capable de parler comme d'habitude (...) Ce qui m'étonnait le plus, c'est que ça s'était fait automatiquement. Sans le vouloir, j'avais changé ma façon de parler parce qu'un Français me parlait ! (...) Pis quand y'a eu fini son monologue pis qu'y m'a demandé ce que je faisais dans la vie, j'ai répondu, toujours avec ma nouvelle voix et sans réfléchir ; « Acteur ! Je vais tourner un film en France ! »*⁸⁹⁸ »

Ce travestissement de métier et d'accent Édouard va le défendre avec un argument historique : « *Depuis le temps que les Français débarquent chez nous en nous contant n'importe quoi pis qu'on les croit sur parole... A beau mentir qui vient de loin.* »⁸⁹⁹ Également, au moyen de quelques acrobaties rhétoriques très drôles, il se montre comme possesseur d'une culture littéraire qu'il n'a pas, inventant sa connaissance du roman *Mont-Cinère* de l'écrivain franco-américain, gay et catholique Julien Green que la dame d'Outremont lit pendant la traversée.

C'est l'occasion pour Édouard de réfléchir sur la culture littéraire qu'il partage avec sa destinataire, la grosse femme : « *Faut dire que nos connaissances pis nos goûts littéraires s'arrêtent pas mal au dix-neuvième siècle... C'est pas vrai, j'écris n'importe quoi, on adore Simenon pis vous, surtout, Georges Duhamel. Pis François Mauriac.* »⁹⁰⁰

Une interrogation qu'Édouard se pose sur les jeux d'invention dans lesquels il s'embarque porte sur le besoin de plaire : « *Est-ce que c'est toujours à moi de faire mon show, de m'inventer une personnalité pour que les autres me trouvent intéressant ?* »⁹⁰¹ Et il se reproche une certaine fatigue qu'il commence à éprouver, parsemant ses réflexions de gros mots et de son joul qui soulignent sa différence par rapport à celles qu'il essaye d'imiter : « *Dans leur fief d'Outremont, les vraies femmes du monde ne m'accepteraient jamais ; j'ai pris un subterfuge pour m'immiscer auprès d'elles, pour devenir l'une d'entre elles, maudite marde, pis me v'là qui rêve de prendre mes repas après tout le monde parce que c'est plus tranquille !* »⁹⁰²

⁸⁹⁸ *Op.cit.* p. 642.

⁸⁹⁹ *Ibid.*

⁹⁰⁰ *Id.* p. 645.

⁹⁰¹ *Id.* p. 659.

⁹⁰² *Ibid.*

4.1.3. De l'incontournable division des rôles de genre même chez les riches

De la même façon qu'à Montréal il s'identifie à sa belle-sœur, il s'identifie aux femmes qui l'entourent en première classe dans leur goût pour la culture - « *Ç'a l'air que chez les riches aussi c'est les femmes qui lisent...* »⁹⁰³ ou « *pas une seule femme avec qui lier conversation* »⁹⁰⁴ D'ailleurs la démarche d'Antoinette Beaugrand, d'Outremont, n'est pas très différente à celle d'Édouard-la duchesse⁹⁰⁵ dans le but qu'ils cherchent en France, car l'Outremontaise cherche, avec sa petite fille, à saisir la « francité » comme bien culturel en majuscules : « *Nous allons nous tremper toutes les deux dans la grande culture !* »⁹⁰⁶

Ambitions culturelles qui ne sont pas du tout partagées par la gent masculine, loin de là. Et sur laquelle Édouard jettera un regard méprisant : « *...rien que des gros épais qui vont probablement passer la semaine à parler de baseball pis de belles pitounes !* »⁹⁰⁷

4.1.3.1. Des leçons de *queerness* ou du manque d'importance des genres

Édouard se voit touché dans le plus profond de ses principes sur les genres quand ses voisins de table, un groupe d'hommes qu'il n'apprécie pas trop, témoignent de préjugés très ancrés dans l'imagerie hétéro, mâle-centrée :

« Le repas achevait ; j'ai à peine salué mes voisins de table d'ailleurs beaucoup trop absorbés dans une passionnante discussion au sujet de Mae West, pour faire attention à moi. Le plus intolérable d'entre eux, un énorme Américain, loud comme un haut-parleur de porte-avions et subtil comme une tonne de briques au bal des petits souliers, prétendait en gesticulant et en pompant son cigare que Mae West est un homme, au grand dam des trois autres que Mae West rend probablement fous.

Ça fait vingt ans que cette théorie-là court pis y sont trop gênés pour aller vérifier ! (...) De tout façon, si Mae West était un homme, elle s'en vanterait !

Mon voisin de gauche, celui qui avait dû commencer la discussion (...) il prétendait, lui, que Mae West est une femme parce qu'elle n'a pas de gorgoton.

⁹⁰³ *Op.cit.* p. 643.

⁹⁰⁴ *Id.* p. 635.

⁹⁰⁵ Remarquons la coïncidence des prénoms, celui de la duchesse de Langeais étant Antoinette de Navarreins.

⁹⁰⁶ *Id.* p. 647.

⁹⁰⁷ *Id.* p. 635.

Tout le monde sait que la pomme d'Adam est l'apanage de l'homme. Les voilà tous les quatre penchés sur la photo à scruter le cou de leur idole (c'était bien la première fois qu'ils regardaient plus haut que sa poitrine !)

*Si j'avais pas eu peur de les empester, je leur aurais dit que **de toute façon le sexe de Mae West importe peu ; ce qui est important c'est l'effet qu'elle leur fait, que son nom soit George Baker ou Rosalie Levine ! Je vois leurs binettes d'ici ! Se faire prendre au jeu par un travesti doit être pour le mâle américain la plus grande des humiliations ! Pensez donc ! Leur virilité !*** »⁹⁰⁸

Voilà la leçon du travesti, que l'identité sexuelle, comme celle de genre, n'est pas importante, et qu'elle n'a donc (ou ne devrait pas avoir) aucune importance à l'heure du jeu érotique, ou tout du moins, de celui de la séduction, qui est celui sur lequel s'appuie la célébrité des grandes stars.

Édouard, débordé par ses voisins, s'étonne lui-même de cette misandrie qui le caractérise (tout comme Jean-Marc, par ailleurs) : « *C'est drôle, hein, être aux hommes pis les haïr tant que ça ! J'ai toujours eu de la misère à leur parler ; je les trouve plates à mourir, pognés, fendants, égoïstes... Je me demande qu'est-ce qu'on peut bien leur trouver à part ce qui leur pend entre les jambes et qui pend d'ailleurs rarement autant qu'on le souhaiterait.* »⁹⁰⁹ Seule la beauté masculine trouve grâce à ses yeux : « *Mais quand ils se mêlent d'être beaux...* »⁹¹⁰ Et Édouard-la duchesse synthétise en une phrase le type particulier d'érotisme qui est le sien : ni homo-ni hétéro, ce serait un entre-deux où le désir sexuel se voit tourné vers l'homme, la recherche d'une certaine virilité chez les autres hommes et le désir d'amour auto réfléchi, tourné vers lui-même, mais en tant que femme :

*« Des fois je me dis que c'est la femme en moi que j'aime et l'homme en eux qui me excite. »*⁹¹¹

D'ailleurs il remarque le caractère performatif de la masculinité dans les conversations précédant le bal masqué de ses voisins de table : « *La virilité s'attrape-tu comme une maladie 'coudonc ?* »⁹¹² étonnante question de la part de quelqu'un frappé

⁹⁰⁸ *Op.cit.* p. 657, 658.

⁹⁰⁹ *Ibid.*

⁹¹⁰ *Ibid.*

⁹¹¹ *Ibid.*

⁹¹² *Id.* p. 669.

de féminité depuis son berceau : « *j'ai enfilé ma plus belle chemise et mon habit neuve (comme aurait dit ma pauvre mère qui mettait tout au féminin, même moi).* »⁹¹³

4.1.4. Bas les masques

Le moment arrive où Édouard, en tant que Montréalais féru de culture, n'en peut plus de voir sa compatriote des quartiers chic se mettre en quatre pour acquiescer à des propos humiliants d'une dénommée princesse Clavet-Daudun sur la vie culturelle de sa ville. Alors il explose, en se démasquant devant la dame d'Outremont sur son véritable accent et son véritable métier:

*« Maudite niaiseuse ! J'ai jamais été acteur ni écrivain de ma ciboire de vie ! Vous croyez n'importe quoi d'abord qu'on vous le dit avec un accent qui vient d'ailleurs ! Qui c'est qui vous dit que c'te princesse-là n'est pas vendeuse de parfums aux Galeries Lafayette, hein ? Moé-même, chus vendeur de chaussures ! Vous venez de passer cinq jours avec un vendeur de chaussures, grande épaisse ! » Et louant la culture populaire de sa ville à la hautaine princesse : « Pis vous, là, si vous voulez le savoir, le vrai accent de Montréal, c'est celui que vous entendez là, okay ? Elle, tout ce qu'est capable de faire, c'est d'essayer de vous copier ! Pis moé aussi dans un sens, pis j'en ai ben honte ! J'veux pas que vous pensiez que tout le monde parle comme elle, on n'est pas toutes des pognés, chez nous ! C'est elle, l'actrice ! C'est pas surprenant que vous vous soyez ennuyée avec du monde pareil ! Si jamais vous repassez par Montréal, venez donc faire un tour dans mon boutte, j'vas vous montrer c'qu'y'a de vrai dans c'te ville-là, moé ! J'vas vous montrer notre vrai cœur au lieu de notre fausse tête ! »*⁹¹⁴

Édouard, qui ne réussit qu'à provoquer le rire chez la princesse et la honte chez la bourgeoise, est le porte-parole de Michel Tremblay dans sa lutte pour la désélitisation de l'art, entreprise depuis sa première création des *Belles-Sœurs* en 1968.

4.1.5. Bal masqué

Le dernier soir avant la fin de la traversée, un bal masqué est organisé dans le paquebot et Édouard, voyant tout le monde louer des véritables costumes, décide de s'en fabriquer un, suivant les encouragements à l'improvisation appris de sa mère : « *Quand t'es dans une situation oùsque tu sais pas quoi faire, fais n'importe quoi, improvise, mais fais quelque chose !* »⁹¹⁵ Alors il va se fabriquer une sorte de costume « *Néfertito-romain* » à partir de tous les éléments qu'il peut décrocher dans sa chambre,

⁹¹³ *Op.cit.* p. 681.

⁹¹⁴ *Id.* p. 679.

⁹¹⁵ *Id.* p. 685.

teinté à son tour du contenu de trois bouteilles d'encre pour plume stylographique. Si le travestissement n'est pas réussi - « *j'ai réalisé que j'avais l'air de n'importe quoi sauf d'une femme* »⁹¹⁶ - il est jugé comme en étant unique dans un bal où « *toutes les madames présentes étaient sagement déguisées en madames et tous les messieurs en messieurs.* »⁹¹⁷.

Première entorse à des règles qu'il ne connaît pas, la deuxième sera l'absence d'un masque pour cacher son visage dans un endroit où tout le monde en porte. Il revendique alors le déguisement comme moyen d'attirer l'attention, et non pas de se cacher : « *Il me semble que le mot déguisement recèle une évidente part de comique et que lorsqu'on se déguise c'est surtout pas pour être sérieux ! Ni pour passer incognito ! J'veux qu'on le sache que la grosse chanteuse d'opéra ou la pissante (sic.) danseuse de ballet qui passe son temps à rentrer dans le mur en essayant de virevolter c'est moi ! À quoi ça sert de se déguiser si c'est pour passer inaperçu !* »⁹¹⁸

Sa démarche est donc opposée à celle de tous les autres convives du bal, qui cherchent à rester sérieux et anonymes dans leurs costumes. Nous osons interpréter ceci, dans le cas de cette haute société si discrète dans la fête, comme l'envers de leur interprétation de personnages remarquables dans la vie quotidienne férus de bonnes manières et de distinction apprises. Tout le contraire de l'existence quelconque d'Édouard, qui a donc largement besoin d'arrêter de passer inaperçu.

L'autre raison de porter le masque est que le bal devient vite une orgie, tout aussi discrète, mais pas moins étonnante pour la Néfertito-romaine qui décide de casser la discrétion ambiante et de « porter (son) grand coup » devant le capitaine attablé avec sa détestée Outremontaise et la non moins abhorrée princesse Clavet-Daudun : « (...) *je me suis dirigé vers le trio infernal en entonnant à voix très haute Le Songe d'Athalie que je connais par cœur depuis que j'ai vu Sarah Bernhardt le beugler au carré Dominion par une journée de grand vent quand j'étais adolescent. (...) j'avançais très lentement vers la table d'honneur, les bras levés comme une mauvaise tragédienne, la*

⁹¹⁶ *Op.cit.* p. 690.

⁹¹⁷ *Ibid.*

⁹¹⁸ *Id.* p. 691.

voix étirée et disgracieusement modulée, nasillarde, déplaisante, le corps cambré, une somnambule obèse. »⁹¹⁹

4.1.5.1. Performer *queer* avant la lettre

Édouard se réjouit de détruire cette orgie par son récital des vers de Racine : « Une méchante joie me barbouillait le cœur. Je dis méchante parce qu'en fin de compte je n'avais aucune raison de faire ce que je faisais. Mais j'en jouissais d'une façon étonnante. »⁹²⁰

La frustration de ne pas réussir à se fondre dans ce monde des grands s'ajoute à la frustration de ne pouvoir se situer dans aucun des mondes du bateau : « si je fais pas partie de la première classe ni de la deuxième, où est-ce que je me situe donc, pour l'amour du bon Dieu ? »⁹²¹ Alors il se compare à ceux qu'il a attaqués par sa performance : « Ne suis-je, moi aussi, qu'un envieux qui préfère faire chier plutôt que de passer inaperçu dans un monde où il n'a pas de place ? Probablement. Mais on s'en suce le cul. »⁹²²

Jalousie, peut-être mais, surtout, profonde révolte face au rejet de ce monde dans lequel il voudrait s'intégrer et où il a échoué à se trouver une place. Sa différence de classe pourrait en être la raison, mais ce n'est évidemment pas le cas, car lors de sa visite à la deuxième classe (qui lui correspondrait en toute logique) il a eu la même impression de dépaysement. Il s'agit plutôt de sa *différence*, partagée semble-t-il, enfin, par le capitaine, qui, tout en le laissant seul pendant le voyage, lui lance, après sa prestation, un clin d'œil de reconnaissance :

« Parce qu'en plus de la satisfaction de déranger tout le monde j'ai eu une autre récompense, beaucoup plus vive, beaucoup plus significative : j'ai cru surprendre au coin de l'œil du capitaine un petit signe complice qui m'a ravi. (...) Et le capitaine a eu un geste qui a fini d'achever les deux madames : il s'est levé, s'est penché vers moi et m'a fait un baisemain en disant : « Une grande Athalie mérite toujours qu'on s'incline devant lui. »⁹²³

Le capitaine fait exprès d'utiliser les deux genres, le féminin du personnage de Racine et le masculin de l'interprète, pour souligner son ambiguïté intrinsèque et sa reconnaissance. Et à Édouard d'enfoncer le clou montrant son autre face, héritée des

⁹¹⁹ *Op.cit.* p. 693, 694.

⁹²⁰ *Ibid.*

⁹²¹ *Id.* p. 675.

⁹²² *Id.* p. 694.

⁹²³ *Ibid.*

« mâles » de la famille, cette fois : « *Plutôt que de savourer discrètement ma victoire (c'est vraiment pas mon genre) je me suis précipité vers la scène, je me suis emparé du micro et j'ai entonné avec la voix la plus vulgaire que je pouvais cette subtile chanson à répondre que le défunt mari d'Albertine nous imposait à chaque réunion de famille C'est en revenant de Rigaud, ne lésinant surtout pas sur les renâclements, les bruits de bouches, les imitations de pets et de rots gras* »⁹²⁴

La poésie de Racine se voit donc détruite par la vulgarité d'une chanson à répondre, ce qui signifie non seulement la continuation de son massacre festif mais aussi l'ancrage de ce massacre dans la symbolique revendicatrice de fierté dans la rotture.

4.1.5.1.1. Culpabilité

Édouard est embarqué dans *Le Liberté* en voulant être accepté par la noblesse, mais il en sort en se moquant d'elle et il se sent coupable. Il décrit cette culpabilité comme atavique dans sa famille : « *On n'a pas été habitués à des gestes braves, nous autres, et quand on le fait on le regrette presque aussitôt, à cause de l'opinion des autres. (...) Pourtant, je pense sincèrement que ce que j'ai fait hier est brave parce que j'ai dérangé une gang de monde pognés, j'ai mis un peu de vie dans un enterrement déguisé en croisière, j'ai choqué, j'ai gêné, j'ai offensé des constipés (...) Mais mon malaise persistait parce que quelque chose, au fond de moi, me disait que j'avais eu tort parce que j'avais été le seul à avoir du fun ! Faut-tu être mal fait ! C'est ben nous autres, ça, hein ? Contente-toi de servir de tapis pis laisse-toi piétiner ! (...)* »⁹²⁵

4.1.5.1.2. Un art éclectique pour un artiste hétérodoxe

Éprouvant la sensation d'être un parvenu voulant « *retourner dans son trou parce qu'il sait qu'il ne sera jamais accepté par la classe qu'il convoite* »⁹²⁶, par son geste public lors du bal masqué, il intègre sa dualité de duchesse et de roturier :

« *La duchesse de Langeais avait fait place à Édouard et j'ai réalisé qu'à partir de ce moment-là, les deux seraient irrémédiablement liés, pour le*

⁹²⁴ *Op.cit.*

⁹²⁵ *Id.* p. 695.

⁹²⁶ *Id.* p. 696.

meilleur et pour le pire, mariage d'amour s'il en fut, passion inaltérable, bonheur garanti ou argent remis.

Quand j'ai eu fini de faire mes bruits, j'ai repris mon air digne et j'ai beuglé avant de sortir au milieu d'un silence gêné : « Un peu moins de respect, et plus de confiance. Tous ces présents, messieurs, irritent mon dépit : Je vois mes honneurs croître et tomber mon crédit. »

Que voulez-vous, je suis un vendeur de chaussures érudit ! »⁹²⁷

Édouard se sera servi de sa culture hétéroclite pour signaler son identité particulière et mêlera à ses connaissances théâtrales les musiques de sa famille ayant pour seul but de provoquer et d'attirer l'attention. Cette création composite d'Édouard la duchesse - l'*Athalie* de Racine suivie d'un morceau de folklore de basse extraction suivi encore de *Britannicus* de Racine – dans le contexte de cette soirée, face à ce public particulier, scelle le caractère du personnage englobant plusieurs opposés : la duchesse indigne de l'être et le vendeur de chaussures trop érudit et créatif pour continuer à rester dans la roture. Fusion aussi des genres masculin et féminin et des comportements traditionnellement attribués aux uns et aux autres, Édouard la duchesse est donc *queer* à double versant : dans sa plasticité de genre et dans sa plasticité créative.

4.2.LA CONQUÊTE RATÉE DE PARIS

Enfin arrivé à sa destination, Édouard se sent vraiment différent tout d'abord et logiquement, du fait d'être étranger, mais aussi, dans cette année 1947, dans un pays où les dégâts de la guerre sont encore très présents, il réfléchit aux images idéalisées qu'il s'était fabriquées et au fait qu'il n'a pas participé à la guerre. Pourtant il a la conscience calme du fait de son inaptitude :

*« La culpabilité de ne pas avoir été là, il y a trois ans, pour repousser l'horreur qui régnait depuis trop longtemps ? À quoi bon. La nature m'a doté de pieds plats, j'ai moi-même cultivé un embonpoint presque indécent depuis ma tendre jeunesse et je suis un paria dont personne n'aurait voulu de toute façon. Les fausses duchesses ne vivent pas les vrais débarquements. »*⁹²⁸

⁹²⁷ *Op.cit.* p. 694, 695.

⁹²⁸ *Id.* p. 701.

4.2.1. La quête-fuite d'un paria avec de l'argent

Édouard sent que son voyage « *prend plus figure de fugue que de quête* »⁹²⁹ et situe les raisons de son départ ailleurs que dans les prétextes qu'il se donnait consciemment : « *Je sais ce que j'ai fui : l'étouffement d'une ville ignorante où tout est sujet à scandale ; l'ennui qu'elle distille au jour le jour et qui finit par rendre fous de rage même les gros doux comme moi ; l'inévitable promiscuité des parias trop pareils qui se retrouvent trop ensemble et qui finissent par se haïr à force de trop s'influencer.* »⁹³⁰ Les prétextes qu'il se donnait et donnait à son entourage le plus proche se trouvent alors dépourvus de poids spécifique ; il s'agirait plutôt de manœuvres d'auto-conviction :

*« Mais ce que je suis venu chercher ici reste encore très nébuleux. J'ai quitté Montréal en hurlant que je reviendrais femme du monde jusqu'au trognon ; j'ai expliqué à Samarcette qui me regardait avec des yeux incrédules que je venais à Paris mériter une fois pour toutes mon titre de duchesse de Langeais, qui en fin de compte, n'intéresse que moi et que j'aurais très bien pu m'attribuer sans traverser l'Atlantique parce que, de toute façon, il n'y a que vous et moi qui sachions qui était Antoinette de Navarreins, duchesse de Langeais et carmélite déchaussée ; à vous, j'ai longuement parlé de ma frustration de ne pouvoir monter sur une scène parce que je n'ai pas de talent et de mon grand désir d'avoir du talent dans la vie, de devenir une star du quotidien, une folie ambulante, plutôt que de rester un bouffon de basse-cour. C'étaient là des paroles qui me grisaient, que je finissais par croire à force de les répéter mais dont je ne saisisais pas vraiment la portée. Et cet héritage de maman m'est tombé dessus comme une justification, comme si, du fond de sa tombe, elle me poussait à réaliser cette absurdité de rêve qui, sans elle, serait resté inaccessible. J'ai donc eu les moyens de partir avant de comprendre pourquoi je partais. »*⁹³¹

Cet insight explicite le sens de la recherche d'Édouard, en même temps qu'il enlève le poids de l'illusoire, qui a toujours été le moteur de ce « gros rêveur ». Notons qu'il intitule le chapitre racontant son court séjour dans la capitale française « *La traversée de Paris* ». Ce titre fait écho aux traversées éloignées chronologiquement de *La Diaspora des Desrosiers*, notamment celle de Nana, enfant, (sa belle-sœur) dans *La Traversée de la ville* puisqu'il y est également question d'une fuite ratée dans une ville, même si le but dans ce dernier cas, n'est pas sa conquête, mais l'évasion physique d'une fillette qui veut rentrer chez ses grands parents.

⁹²⁹ *Op.cit.* p. 733.

⁹³⁰ *Ibid.*

⁹³¹ *Ibid.*

4.2.2. Aux prises avec la réalité

Auto-dénigré et classé dans les rangs des parias, quand Édouard entreprend son voyage en train entre le Havre et Paris, impressionné par le paysage français, il éprouve, pourtant, une sensation d'irréalité qui le suivra partout durant le voyage : « (...) *c'est beau à couper le souffle. Je me sens déphasé, comme si je rêvais que j'étais dans un train en France. Une impression d'irréalité qui me dérange.* »⁹³²

De même, dans son trajet à Paris entre la gare et l'appartement qu'il a loué au XVIII^e arrondissement, il aura la même impression : « *Une impression d'irréalité m'a pris au beau milieu de la rue de Rome ; je me suis senti spectateur, tout d'un coup, comme au cinéma ; j'ai presque senti le pop-corn et le coke. Je ne sais pas comment vous décrire ça... Ce n'est pas moi qui marchais, c'est le décor qui avançait, tout seul, de chaque côté de moi, et qui disparaissait dans mon dos (...)* »⁹³³

Mais confronté à la dure réalité quotidienne et aux difficultés à comprendre et se faire comprendre par ses voisins du quartier, il est poussé à un désenchantement assumé comme le résultat d'une trop grande idéalisation due à la littérature et au cinéma dont il s'est toujours nourri :

*« D'un côté, il y a les romans et les films qui m'ont donné du petit monde de Paris une image tellement idéalisée que je n'avais jamais réalisé que ces gens-là ont une vie quotidienne comme nous mais si différente qu'elle me semblerait au premier abord incompréhensible et absurde. Je suis venu évoluer dans un décor sans penser que derrière ce décor les êtres humains continuent à fonctionner et font des choses qu'on ne retrouve jamais au cinéma ou dans les romans Je savais tout ça, je suis un homme intelligent, mais je ne l'avais jamais réalisé ! Ou alors j'ai trop peu lu. Ou pas assez bien regardé les films. Ou rien compris du tout. (...) J'avais rêvé d'être reçu sur la rue Doudeauville à bras ouverts, par des personnages signés Simenon, quelle naïveté ! (...) Elle (Paris) a autre chose à faire ! Je ne l'intéresse même pas ! Aïe, a's'en sacre-tu, rien qu'un peu, du petit vendeur de chaussures de Montréal, qui vient faire son smatte dans les vieux pays parce que sa mère lui a laissé quequ'piasses en héritage ! »*⁹³⁴

⁹³² *Op.cit.* p. 705.

⁹³³ *Id.* p. 717.

⁹³⁴ *Id.* p. 732.

4.2.2.1. Quand la différence sert à mieux se comprendre

Après son trajet en métro, sortant à l'arrêt de son quartier, Édouard se rend compte qu'il est dans les parages de *L'Assommoir* de Zola : « *Je vis depuis vingt-quatre heures dans un roman de Zola !* »⁹³⁵ Alors il énumère les ressemblances entre la famille de Gervaise, l'héroïne du roman et sa famille : « *Vous vous souvenez de notre grande passion pour ce livre, il y a quelques années, pour ses personnages qui ressemblaient tant à des membres de notre propre famille : Gervaise elle-même qui boitait comme notre mère ; Coupeau et Lantier qui représentaient à eux deux tous les hommes du côté de papa ; Nana qui avait mal tourné comme la cousine Berthe et qui nous faisait penser à ce que pourrait devenir Thérèse si on ne la retient pas...* »⁹³⁶ Clin d'œil de Michel Tremblay à une de ses influences littéraires, c'est de la bouche d'un de ses personnages qu'il transmet son admiration pour le père du naturalisme, d'autant plus qu'Édouard se met à chercher physiquement Gervaise dans son quartier : « *Je me suis promené comme ça sur les pas de Gervaise pendant une bonne heure puis je suis revenu vers la rue Doudeauville extenué, essoufflé, ivre d'émotion.* »⁹³⁷

Cette passion pour Zola, *L'Assommoir* et les lieux où le roman se déroule, entraîne une réflexion sur la quête d'un certain exotisme qui s'oppose à la proximité géographique d'autres histoires comme celle du roman *Bonheur d'occasion* :

« *J'ai aimé avec autant de passion Bonheur d'occasion, de Gabrielle Roy, il y a quelques mois, et pourtant je n'ai jamais eu l'idée d'aller courir dans les rues de Saint-Henri, à la recherche de la famille Lacasse ! Alors pourquoi le quartier de la Goutte-d'Or m'a-t-il fait tant vibrer ? Parce qu'il est ailleurs ? Parce que je croise Florentine Lacasse tous les jours alors que Gervaise, même si elle nous ressemble, fait partie de la culture de quelqu'un d'autre et que je peux m'apitoyer sur son sort sans me sentir coupable de son existence ? Parce que Montréal m'appartient alors que Paris, jusqu'ici, n'était qu'un rêve décrit dans des dizaines de livres qui me faisaient rêver ? **Parce que vous et moi aimons mieux rêver que vivre ?** »⁹³⁸*

Cette dernière phrase fait écho à la difficulté à apprécier la beauté réelle qu'Édouard éprouve à plusieurs reprises lors de ce voyage : dans le train, dans les rues, entre la gare et son appartement, sur le Pont-Neuf etc. Difficulté qui est à la base de sa

⁹³⁵ *Op.cit.* p. 769.

⁹³⁶ *Id.* p. 670.

⁹³⁷ *Ibid.*

⁹³⁸ *Id.* 671.

créativité débordante, et donc du personnage de la duchesse, comme tentative de transmutation de ses rêves vers la réalité.

4.2.2.2. Des désirs au-delà de la logique homo-hétéro

Édouard va parcourir au hasard les rues de Paris, portant un regard qui se voudrait émerveillé mais qui éprouve seulement quelques moments de véritable joie quand il se voit parcourir, les endroits qui ont encadré les romans de Simenon. En revanche, quand il décrit les ébats sexuels des hommes gays des pissotières du quai des Grands-Augustins, il se livre à une contemplation désenchantée. Le seul moment d'excitation a lieu sur le Pont-Neuf, face aux ébats de plus en plus passionnés d'un couple hétéro. Circonstance curieuse dont il fait la remarque à sa belle-sœur : « *Les jeux amoureux du Pont-Neuf m'avaient excité ; le carrousel du quai des Grands-Augustins m'avait fait débander.* »⁹³⁹

Le désir sexuel d'un homme gay est ici éveillé par une vision *straight* et éteint par une scène homosexuelle, quand la logique traditionnelle nous porterait à penser le contraire. Alors Édouard ne se montre-t-il pas *queer* quand il lance, à son insu, ce plaidoyer pour une acceptation de l'érotisme au-delà de tout essai de catégorisation ? Excité par un type d'érotisme « hétéro », il est découragé par un autre type d'érotisme « homo », de là l'impossibilité à classer les sexualités dans des étagères bien alignées et non-interchangeables.

4.2.2.3. Indignité

Au fur et à mesure qu'Édouard se rapproche de son but qui est de redorer la duchesse une fois pour toutes, il se sent plus Édouard, plus vendeur de chaussures et plus indigne que jamais : « (...) *Paris, ce monstre dont je ne sais rien et dont j'ai la naïve prétention de faire la conquête. Plus je m'approche du but, plus je me trouve niaiseux. Pourquoi Paris s'occuperait-elle de moi, elle ne se rendra probablement même pas compte de ma présence. Je peux toujours me dire que j'en tirerai ce que je pourrai mais la miette qu'elle me laissera à grignoter, je le sais bien, sera ridicule à côté du festin qu'elle réserve aux autres, les vrais, ceux qui y sont préparés, qui en sont dignes. (...) They belong (sic.). Pas moi. Ça y est, mes complexes qui me*

⁹³⁹ *Op.cit.* p. 759.

reprennent. »⁹⁴⁰ Cités en anglais, ces « they » sont plus étrangers encore, plus éloignés de son désir d'appartenance.

Et la tentation de fuir et de revenir à sa vie de Montréal le prend de plein fouet. Mais il y résiste malgré l'image ridicule qu'il donne de soi, comme quand il décide de marcher avec sa valise jusqu'à son appartement : « *Je devais avoir l'air spécialement niais parce que y'avait du monde qui me montrait du doigt en souriant ironiquement. Ils me prenaient sûrement pour un provincial en goguette dans la capitale. Ce que je suis, en fait. Je vous dis que la duchesse de Ligeais était loin, là ! Y'avait juste le petit Édouard, les yeux ronds et le sourire bête, qui déambulait dans la rue de Rome sans vérifier le trafic, pâmé, ému, au bord de l'évanouissement. Les passants devaient penser que j'avais une vision !* »⁹⁴¹ Il assumera son statut d'indigne pour rester, encore une fois, le bon fils de Victoire : « *Maman avait raison : on manque d'envergure dans la famille. Et notre insignifiance congénitale finira par nous achever.* »⁹⁴²

4.2.2.3.1. Les existentialistes ou comment se sentir hors-jeu au Café de Flore

Au hasard de sa promenade, Édouard s'assoit sur la terrasse du Café de Flore, à Saint-Germain-des-Prés, près d'un groupe qui n'est autre que l'élite de l'existentialisme, qu'il voit comme « *une bande de jeunes fous (qui) faisaient la pluie et le beau temps en hurlant qu'ils posaient des gestes gratuits et existentiels. J'ai lu quelque chose, quelque part, sur ces fous-là habillés en noir qui veulent tout revirer à l'envers...* »⁹⁴³

Dans ce voisinage prestigieux, avec Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Albert Camus et d'autres, qu'Édouard pense également célèbres, son sentiment d'indignité est encore déclenché. Ainsi, tout d'abord il se sent attiré par l'image de Beauvoir qu'il voudrait essayer d'imiter dans son travestissement et de laquelle tout l'éloigne : « *C'est peut-être à elle que j'aimerais ressembler, en fin de compte, plutôt qu'à une greluce comme la Clavet-Daudun. Mais j'ai pas l'intelligence qu'il faut. Elle*

⁹⁴⁰ *Op.cit.* p. 708.

⁹⁴¹ *Id.* p. 717.

⁹⁴² *Id.* p. 734.

⁹⁴³ *Id.* p. 763.

*a pourtant mon âge. Mais elle n'a pas dû naître à Montréal entre un père alcoolique et une mère morte d'ennui. Et puis, il me semble qu'on ne se déguise pas comme je le fais pour discuter littérature autour d'un verre de scotch, mais pour faire rire les autres et rire soi-même à s'en rendre malade. »*⁹⁴⁴

Édouard a enfin acheté une carte de Paris et il la déplie pour se rendre compte qu'il a traversé la ville : *« J'ai fendu Paris en deux, comme un tranche un fruit ou un oignon ! Je suis parti du fin nord et j'ai coupé droit vers le sud en passant par le noyau du fruit, l'île de la Cité ! Sans m'en rendre compte j'ai pénétré dans Paris comme un ver qui s'introduit dans une pomme, de la pelure au cœur »*⁹⁴⁵ Alors l'animosité contre lui-même l'emporte :

*« Et naturellement, je me suis senti comme un intrus, un indésirable qu'on n'a pas invité et qui s'installe quand même chez vous comme si tout lui était dû. Quelque chose qui ressemblait à de la gêne mêlée de peur m'a froissé les tripes. La tête me tournait. J'ai regardé autour de moi, le boulevard Saint-Germain, la terrasse du Café de Flore, les passants chic ou pouilleux, Simone, et Jean-Paul, et Albert, et Toutoune, et les autres... et je me suis senti tellement, mais tellement...déplacé ! Et indigne ! Pas même de faire partie de ce que je voyais mais juste d'être là ! J'étais enragé noir, aussi, de ne pas pouvoir me dire tout simplement : « un ver dans une pomme, ça se sent pas coupable ! Ça s'installe pis ça se bourre ! » Chus tanné d'être obligé de me servir un sermon chaque fois que quelque chose d'un peu exceptionnel se produit dans ma vie, mais j'y peux rien ! La culpabilité est imprimée dans mon âme au fer rouge. »*⁹⁴⁶

À ce moment, Simone de Beauvoir, sentant qu'il ne va pas bien, vient à son aide, lui montrant la route pour rentrer en métro à son appartement. Édouard éprouve l'envie de lui raconter ses malheurs mais il se contente de les résumer comme un « *mal de (ses) amis* ».

4.2.2.3.2. La dignité de ne pas se montrer ridicule

Dans le hasard de sa promenade parisienne, Édouard fait des rencontres pour le moins inédites. Ainsi, juste avant son arrêt au Café de Flore, il a la chance de rencontrer la princesse Clavet-Daudun devant une salle de concerts, *Le Tabou*, avec d'autres personnes qui s'apprêtent à voir un spectacle de Boris Vian. Elle essaye de le pousser à parler, pour les amuser avec son accent canadien, l'invitant même sur la scène pour se

⁹⁴⁴ *Op.cit.* p. 764.

⁹⁴⁵ *Id.* p. 766.

⁹⁴⁶ *Id.* p. 767.

« produire » en tant qu'acteur dans le show du célèbre musicien. Mais Édouard choisit de rester silencieux et fuit :

« Je veux bien me donner en spectacle, c'est même un des grands plaisirs de ma vie, mais je refuse de faire le singe pour une gang de Français paquetés en mal de folklore ! Même si je commence à comprendre que ce serait la seule façon que j'aurais de pogner, ici ! Duchesse de Langeais, à Montréal ; mononcle du Canada, ici ! »⁹⁴⁷

La démarche de ce Québécois est carrément opposée à celle de son compatriote, également artiste, également gay et également interpellé par son accent dans la même ville, quelques années plus tard, François Villeneuve, qui, lui, dépasse le seuil du masochisme psychologique propre à Édouard, avec une auto-humiliation publique dans la *performance* de son accent devant les clients hilares d'un restaurant parisien. Édouard aura donc choisi la dignité, même au prix de la solitude.⁹⁴⁸

4.2.2.4. Le besoin de public :

4.2.2.4.1. Pour se défrustrer

Tout comme Jean-Marc qui se plaignait du fait de ne pas pouvoir raconter ses mésaventures (à cause de son homosexualité qui serait mal comprise de son entourage) dans *La Nuit des princes charmants*, Édouard se sent frustré de ne pas pouvoir raconter ses problèmes dans la capitale française, comme la grève des boulangers et les difficultés à se procurer un petit-déjeuner un tant soit peu semblable à ses habitudes montréalaises :

« Je me sens comme une vieille guidoune qui vient de perdre sa dernière illusion. Vidé. À sec. Resté. Pour si peu, au fond. D'où vient donc ce manque de courage chronique qu'on retrouve chez presque tous les membres de notre famille ? (...) Au moindre revers on abandonne tout pour se jeter dans des lamentations sans fin, forçant par tous les moyens la pitié des autres en nous épiluchant le cœur en public. Mais du public, je n'en ai pas, ici. Pour la première fois de ma vie je ne peux pas faire mon numéro et vous ne pouvez pas savoir à quel point ça me frustre. »⁹⁴⁹

⁹⁴⁷ *Op.cit.* p. 763.

⁹⁴⁸ Rappelons-nous l'épisode du restaurant *Au pied du cochon*, dont nous parlons p. 111 et 112.

⁹⁴⁹ *Id.* p. 731.

4.2.2.4.2. Pour s'expliquer à soi-même

Après cette journée passée à Paris, après tant d'émotions mêlées, Édouard arrive à la conclusion qu'il n'est pas apte à vivre la solitude, même plongé dans la splendeur de Paris :

« Tout était d'une incroyable beauté, mais il me manquait quelque chose. Et j'ai réalisé que je crevais tout simplement d'envie de vous parler. Directement. Pas par le truchement de ce maudit journal qui ne me fait pas vraiment de bien et que vous lirez trop tard ; à vous en personne. Je vous ai imaginée appuyée à côté de moi, respirant l'air de la nuit, chantant peut-être avec votre si belle voix Le Temps des cerises à Paris à moitié endormie. Je me meurs d'ennui ! De vous et de ma gang ! Je voudrais pouvoir rire de ma journée ou me pâmer sur elle avec Samarcette, la Vaillancourt, la Rollande Saint-Germain ; me retrouver au Palace, en dessous du faux cocotier qui sent la poussière (...) Partager ! Partager, comprenez-vous ? Chus venu au monde en gang et chus incapable de vivre et surtout de comprendre tout seul ! À quoi sert de vivre une aventure si on ne sait pas ce qu'elle signifie ? Avec vous que j'aime tant, avec vous que j'aime, je comprendrais ; tout seul je n'y arriverai jamais, je le sais maintenant. (...)

Je n'apprivoiserai jamais la solitude. J'ai besoin d'un public, Maintenant. Tout de suite. Pour m'expliquer moi-même. »⁹⁵⁰

4.2.2.5. Échec d'Édouard et triomphe de la duchesse : l'invention l'emporte

Alors, il décide de mettre fin à ce séjour qu'il avait conçu pour qu'il dure des mois, et de rentrer tout de suite à Montréal : *« Je ne pourrais plus revivre une journée comme celle d'hier, alors j'aime mieux me retirer sur la pointe des pieds, le plus discrètement possible. Sur le bateau, le Liberté ou un autre, je m'inventerai un voyage fantastique que je mettrai bien au point pour pouvoir le servir à tout le monde en rentrant à Montréal. »⁹⁵¹* La seule qui échappera au mensonge qu'Édouard s'apprête à créer, ce sera sa belle-sœur, destinataire du journal.

À l'instar de son père qui *« était un orateur de taverne »⁹⁵²* comme il le rappelle à la grosse femme, et donc un exemple pour ses deux fils, Gabriel et lui – *« Gabriel a de qui tenir... et moi aussi ! »⁹⁵³* - Édouard s'apprête à s'assumer comme personnage

⁹⁵⁰ *Op.cit.* p. 771, 772.

⁹⁵¹ *Ibid.*

⁹⁵² *Id.* p. 736.

⁹⁵³ *Ibid.*

public de ce milieu nocturne. Comme affirme Ginette Pelland dans son essai : « *La duchesse a ainsi très tôt compris que c'était son père qui avait le beau rôle ; dans la construction de son scénario, elle s'est octroyé ce beau rôle pour une bonne part, passant sa vie dans les clubs à impressionner tout le monde avec ses menteries.* »⁹⁵⁴

La grande leçon de ce voyage a été pour Édouard de se rendre compte de sa vérité fondamentale : « *La duchesse de Langeais est en moi, dans mon imagination, et elle ne sera efficace que si je l'invente de toutes pièces.* »⁹⁵⁵ Quand il s'agit de se créer un personnage, c'est l'invention qui doit s'imposer, au-delà de tout essai d'ancrage dans le vécu. Ainsi, le désir de conquérir Paris, cède la place au désir de conquérir Montréal et La Main : « *Le Plateau-Mont-Royal m'attend, la Main, aussi, peut-être, prêts à se laisser berner par le premier beau conteur venu.* »⁹⁵⁶ Il va se réclamer désormais improvisateur car :

« *Ce n'est pas l'expérience qui compte, c'est le mensonge bien organisé. Et je vais vous organiser les plus belles menteries...* »⁹⁵⁷

4.3. UN RETOUR EN CACHETTE, UN AMOUR EN CACHETTE

À son retour en cachette, Édouard remet le journal de ses aventures à sa belle-sœur lors d'une visite surprise. Il se veut alors invisible et il profite de l'obscurité de la nuit pour cette rencontre qui prend un goût de clandestinité. D'autant plus que, avec le numéro de téléphone de l'hôtel où il compte se réfugier avant sa rentrée définitive, il déclare son amour à la grosse femme :

« *Édouard sentit une main qu'il n'avait pas vue venir se poser sur son poignet.*

- *C'était-tu beau, Paris ?*
- *Oui. Trop.*
- *Pourquoi, trop ?*
- *Trop pour moi tu-seul.*
- *Mais j'étais avec toi, Édouard.*

⁹⁵⁴ PELLAND, Ginette, *op. cit.* p. 149.

⁹⁵⁵ *Des Nouvelles d'Édouard*, p. 772.

⁹⁵⁶ *Ibid.*

⁹⁵⁷ *Ibid.* et p. 773. Comme fait à remarquer, le titre que Tremblay allait donner à ce roman à l'origine était *Premier libéré sera dedans*, inscrivant Édouard son héros, comme le premier libéré de tous les personnages tremblayens, comme souligne Marie-Béatrice SAMZUN, *op.cit.* p. 365.

- *Non, justement. Ça a pas marché. Aurait fallu que vous soyez là pour vrai... J'avais besoin de vous sentir plus que dans ma tête...*

Il hésita un court moment puis se décida :

- *Le savez-vous à quel point je vous aime ?*

La main se retira pour aller se poser sur le cœur de la grosse femme.

- *Non.*
- *Je sais que vous êtes ma belle-sœur pis que moi, ben... chus différent, disons Mais je vous aime pareil. L'amour c'est pas juste deux culs qui se frottent ensemble, vous savez... »⁹⁵⁸*

Amour bizarre, s'il y en a, d'un homme gay pour sa belle-sœur qu'il sait amoureuse de son frère. Amour sans sexe, sans espoir et sans futur, donc, même au-delà du platonisme ; il relève plutôt de la proximité de deux esprits sensibles qui se comprennent au-delà des conventions.

Toutefois, Édouard et la grosse femme, dans leur proximité émotionnelle, pourraient reproduire des rôles foncièrement traditionnels : celui de l'homme provoquant le rire et de la femme qui rit. Aux dires de la journaliste et militante féministe Kattalin Miner, « *le rire a été considéré comme un élément féminin : le rire délicat, innocent et bête (...). Le rire nous a été appris comme technique de séduction des femmes ; les hommes ont la fonction de provoquer le rire, et les femmes, celle de rire bêtement.* »⁹⁵⁹ Nous pourrions alors signaler qu'Édouard, dans son besoin de faire rire est un paradoxal exemple du genre masculin, tel qu'il a été véhiculé historiquement, la grosse femme, sa meilleure spectatrice, restant dans le rôle passif de la dame à séduire et séduite à sa façon.

Face à la retenue de la grosse femme et au poids des circonstances les éloignant irrémédiablement, Édouard restera lucide et seul : « - *Tu seul là-bas. Tu-seul ici. Mais quand j'vas refaire surface, r'gardez-moi ben aller ! Vous aurez jamais vu une solitude aussi bien entourée !* »⁹⁶⁰ Et il accomplira sa menace.

⁹⁵⁸ *Op.cit.* p. 778.

⁹⁵⁹ MINER, Kattalin, « *Generoa eta sexualitateen dantza : literaturatik kalera eta kaletik literaturara* », in EGAÑA, Ibon (koord.), *Desira desordenatuak: Queer irakurketak (euskal) literaturaz*, Donostia, Utriusque Vasconiae, 2010, p. 370. D'après notre traduction.

⁹⁶⁰ *Des Nouvelles d'Édouard*, p. 779.

5. LE RÈGNE DE LA DUCHESSE

5.1. LES MULTIPLES IDENTITÉS DU SAVON MOUILLÉ

Du point de vue de la chronologie intratextuelle, Édouard-la duchesse réapparaît dans *La Maison suspendue*, lors d'un voyage à la maison familiale de Duhamel avec sa sœur Albertine et sa belle-sœur. Alors les deux regards féminins vont s'opposer sur le travestissement du gros homme. Albertine jouera, évidemment, le rôle du procureur, c'est-à-dire, celui de l'accusation :

ALBERTINE. *Quand tu passes la porte, le vendredi soir, ton soir de visite, pis que je t'entends ta maudite voix qui est jamais la même, j'me dis que j'sais pas de qui tu vas avoir l'air, ce soir-là, pis j'ai envie de sortir par la porte d'en arrière pis de me sauver par la ruelle ! As-tu déjà pensé, Édouard, qu'on sait pas parsonne qui ce que t'es, dans'maison ? On le sait pas !... Un vendredi soir c'est Juliette Pétrie qui monte la rue en se dandinant, l'autre vendredi soir c'est le gros de Aurel et Hardy qui s'évente avec sa cravate, le vendredi suivant c'est un enfant de quatre ans avec des culottes courtes pis un gros suçon, quand c'est pas Shirley Temple dans une robe trop courte ou ben donc la Poune avec son caluron... »⁹⁶¹*

La frustration provoquée par le manque d'ancrage identitaire de son frère est éprouvée par Albertine comme un poids insupportable. Réaction logique de cette ultrarationaliste contre le comportement de quelqu'un qui déränge l'ordre établi et arrive à se défendre des attaques qu'on lui adresse par la multiplicité des créations identitaires qu'il fabrique :

ALBERTINE. *Y vas nous arriver déguisé, comme d'habitude, y va nous réciter une pièce en vers ou ben donc y va nous chanter la chanson de la Poune en faisant semblant qu'y s'est rien passé... Y fait toujours semblant qu'y s'est rien passé ! on peut toute y dire, toutes les insultes, toutes les bêtises qu'on veut, y se rappelle jamais de rien, après ! Y nous glisse toujours entre les doigts ! y est comme un savon mouillé ! Mon frère est un savon mouillé... »⁹⁶²*

Édouard protège sa différence comme sa grande source de plaisir :

ÉDOUARD. *J'fais rien comme tout le monde, Bartine, rien, pis viarge que j'ai du fun à être le seul à faire c'que je fais ! (...) Il prend une pose dramatique et se met à réciter le songe d'Athalie en se dirigeant vers le puits suspendu. »⁹⁶³*

⁹⁶¹ *La Maison suspendue*, p. 87.

⁹⁶² *Id.* p. 91.

⁹⁶³ *Id.* p. 79.

La grosse femme, en revanche, témoigne de son plaisir d'écouter Édouard raconter son autre vie. Elle ressent une libération par procuration que la littérature, dont elle est férue, n'arrive pas à lui procurer, avec l'intensité de ces histoires vraie-fausse :

LA GROSSE FEMME. *C'est sur que c't'un autre monde, Bertine, c'est sûr que c'est des affaires qu'on connaîtra jamais pis qu'on voudrait pas connaître non plus, mais justement, c'est d'autre chose ! (...) Y portent toutes des noms à coucher dehors, dans sa gang, des noms qu'y se sont inventés ou ben qu'y'ont volés un peu partout, aux vues, dans des livres... y font toutes des affaires qu'y'ont pas d'allure...y vivent dans le rêve, Bertine, c'est pas compliqué, leur vie complète se passe dans le rêve ! Y se contentent des contes, y y croient pis quand quelqu'un pète le baloune, y s'en inventent d'autres. On dirait qu'y'a rien pour les décourager... Quand un rêve est fini, y s'en bâtissent un autre, pis envoient donc... Le jour y vendent des suyers (souliers) ou ben y travaillent dans des restaurants, des bureaux, des banques mais le soir y deviennent quelqu'un d'autre... quelqu'un de connu, de respecté, de riche... Mon Dieu, pourquoi pas... Des fois c'qu'Édouard me conte est tellement naïf, Bertine, qu'un enfant de quatre ans y croirait pas mais lui y croit ! Pis c'est beau qu'y croie ! Pis le temps qu'y me le conte j'le crois moi aussi !*

ALBERTINE. *Vous avez du temps à perdre !*

LA GROSSE FEMME. *Ah ! Oui, Bertine, oui... J'en ai du temps à perdre ! Pis toi aussi ! C'qu'Édouard me conte m'aide à passer le temps que j'ai à perdre, Bertine ! Penses-tu que ça nous ferait pas du bien, à nous autres aussi, de rêver qu'on est quelqu'un d'autre ! Si j'les avais pas, lui pis ses rêves de fou, ça fait longtemps... que vous m'auriez enfarmée...*

ALBERTINE. *Vous avez vos livres !*

LA GROSSE FEMME. *Les livres, ça coupe du monde, Bertine... On est tu-seul à rêver quand on lit. Pis les livres, ça se passe rarement ici... Édouard, lui, c'est comme si y vivait des affaires pour vrai, tu comprends, quelqu'un que je connais vit des affaires extraordinaires qu'y partage avec moi ! y me fait rêver, ici, tout ça se passe dans ma ville, des fois avec du monde que je connais... »⁹⁶⁴*

Plus tard, dans une scène lyrique, Édouard demande à Albertine si elle l'accepte à nouveau dans leur maison, sous prétexte qu'il n'a pas suffisamment d'argent pour se payer le loyer depuis que son ami Samarcette est parti. Voyant qu'elle est sur le point de céder, il lui lance un dernier avertissement ironique : « *Si tu dis oui, tu vas être obligée d'endurer la Poune, pis madame Pétrie, pis Shirley Temple, par exemple...* » Alors la seule réponse que les lecteurs auront c'est la didascalie « *Albertine se raidit* »⁹⁶⁵ Comme d'autres fois chez Tremblay, on ne connaît donc pas la réponse.

⁹⁶⁴ *Op.cit.* p. 96, 97, 98.

⁹⁶⁵ *Id.* p. 115.

5.2. LA QUEER ET LA FREAK : L'EMPATHIE DANS LA MARGE

Dans *Le Cahier noir*, qui se déroule en 1966, presque vingt ans après le voyage d'Édouard à Paris, Céline Poulin, la narratrice, face à l'opportunité de devenir actrice amateur, prend la Duchesse comme exemple du personnage à double vie et de la prise de risques : « ...*La vie plus excitante, plus enrichissante de comédienne amateur ?(...)* Peut être simplement un goût d'aventure, de renouveau, de différent. Comme la Duchesse, vendeur de chaussures le jour, guidoune (prostituée) la nuit ! »⁹⁶⁶ Pourtant, La duchesse de Langeais n'a jamais exercé la prostitution comme elle n'a jamais travaillé dans aucun des autres métiers du *redlight* montréalais :

« *La duchesse de Langeais, qui ne travaille pas avec eux, se contentant de les accompagner presque chaque soir, chaperon grotesque et tapageur dont l'audace va jusqu'à porter une perruque par-dessus son casque de fourrure (...)* Mais on raconte que la Duchesse n'a jamais fait la rue, préférant depuis toutes ces années être la cheerleader des nuits chaudes de Montréal. Je trouve que c'est une belle image : un travesti qui côtoie toute sa vie la prostitution sans jamais y toucher, par pur plaisir de l'aventure. On dit aussi qu'il vend des chaussures, le jour. C'est à se demander quand il dort ! »⁹⁶⁷

Et Céline, qui porte sa propre tare physique du fait d'être naine, semble apprécier ce personnage qui montre de l'affection pour elle : « *La Duchesse de Langeais est l'un des seuls clients qui prennent la peine de s'occuper un peu de moi, Je pourrais écrire que c'est par pitié mais je n'en suis pas sûre, c'est peut-être juste une curiosité naturelle pour tous les gens un tant soit peu bizarres qu'il croise...* »⁹⁶⁸ Dans *Le Cahier rouge*, l'amitié entre celles-ci est devenue « *une espèce d'échange grave et conséquent qui les aidait l'une et l'autre à comprendre des choses, à en accepter d'autres, une entraide mutuelle née de la marge dans laquelle elles évoluaient, Céline son nanisme, l'autre son incurable rêverie.* »⁹⁶⁹

Et elle apprécie le secours que la Duchesse lui apporte dans ses moments difficiles, comme lors de ses disputes avec sa mère, alcoolique et cruelle par rapport à sa déformation : « *La présence de La Duchesse de Langeais a été particulièrement précieuse ce soir-là. Il n'y avait qu'elle pour me dérider, pour rendre un peu de transparence à mes eaux troubles, elle l'a senti et s'est exécuté avec son élégance*

⁹⁶⁶ *Le Cahier noir*, p. 20.

⁹⁶⁷ *Id.* p. 15.

⁹⁶⁸ *Id.* p. 17.

⁹⁶⁹ *Le Cahier rouge*, p. 267.

coutumière. *En me servant mon imitation favorite : Germaine Giroux dans un mélodrame du théâtre Arcade. C'était pathétique, grandiose. C'était la scène que j'aurais voulu connaître avec ma mère. Jouée par un travesti qui imitait une actrice outrancière.* »⁹⁷⁰ Créatrice de mises en abyme explicites, la Duchesse relate volontiers à son entourage ses « souvenirs » du voyage en France : « *La Duchesse de Langeais, complètement paquetée, nous raconte son voyage si peu crédible à Paris dans les années quarante...* »⁹⁷¹

Il n'y a pas que la Duchesse qui reconforte Céline lui donnant un soit disant succédané de l'amour maternel : Jean-le-Décollé, ancien religieux travesti et prostitué vient aussi combler ce vide : « *...Il n'y avait plus de méchanceté, ni rancœur, ni amertume au fond de ses yeux trop verts pour ceux d'un homme et trop limpides, soudain, pour ceux d'un travesti (...)* ***Et c'était en fin de compte une créature de la Main qui utilisait les mots dont j'avais eu besoin tout ce temps-là, le ton, les accents, les inflexions. Le salut me venait d'en bas, là où, exactement, ma mère aurait voulu me jeter dès ma naissance, au milieu de ce qu'elle considérait comme la lie, l'abyme, la boue.*** »⁹⁷²

Céline porte à son tour un regard de commisération sur son amie la Duchesse du fait de ses accoutrements originaux, qu'elle compare à l'austérité consciemment recherchée de Jean-le-Décollé : « *Quant à la pauvre Duchesse que j'aime tant mais qui n'a aucun goût, elle ressemblait à la tour de Babel en visite à Montréal ; pas un seul de ses vêtements n'avait été fabriqué par quelqu'un qui parlait la même langue qu'un des autres artisans. Et rien, bien sûr, n'était d'origine. Jean-le-Décollé portait du vrai faux, la Duchesse du faux vrai.* »⁹⁷³ On trouve différentes interprétations de la performance du genre féminin, dans ce jeu de faux semblants de vrai et de vrais semblants de faux, qui souligne l'artifice et la théâtralité de la construction de ces identités volontairement *queer*, tarées, grotesques.

⁹⁷⁰ *Le Cahier noir*, p. 79.

⁹⁷¹ *Id.* p. 68.

⁹⁷² *Id.* p. 232.

⁹⁷³ *Id.* p. 225.

5.2.1. *Le Sélect* : espace de choix de tous les marginaux

Le restaurant de fast-food dans lequel travaille Céline s'appelle le *Sélect*, comble de l'ironie pour un endroit où se réunissent, notamment la nuit, tous les êtres marginaux de la *Main*. La narratrice et serveuse du *Sélect* résume ainsi cette collusion des marges dont elle fait, malgré elle, partie. Nous y trouverons les héros, antihéros plutôt, d'une grande partie la *Main* telle que conçue par Michel Tremblay :

« Vers deux heures du matin, quand le *Sélect* est rempli de créatures de toutes sortes, quand la Duchesse de Langeais, complètement paquetée, nous raconte son voyage si peu crédible à Paris dans les années quarante, qu'Hosanna nous rebat les oreilles avec l'entrée de Cléopâtre dans Rome sous les traits de son idole, Elizabeth Taylor, que Jean-le-Décollé nous raconte une fois de plus comment il a littéralement failli perdre la tête, que Fine Dumas vient nous faire l'apologie du redlight de Montréal des années trente ou que Bambi, la Grande-Paula-de-Joliette et Greta-la-Vieille nous refont leur insupportable imitation des Andrews Sisters, quand Tooth Pick vient tramer un de ses coups bas à la table du fond, près du téléphone qui ne sonne que pour lui à des heures improbables, que Gloria fait son entrée qu'elle croit triomphale au milieu de l'indifférence générale dans le meilleur des cas, des moqueries cruelles de ses sujets s'ils ont trop bu ou trop absorbé de substances illicites et menteuses, que Carmen fredonne en primeur pour les habitués du restaurant la chanson qui va devenir le succès de la *Main* (...) quand c'est plein en bruyant, à la limite du supportable (...) **entourée de mes semblables en marge de la société mais qui, eux, ont choisi leur marginalité**, il m'arrive d'oublier. Et d'être heureuse ? (...) »⁹⁷⁴

Les travestis sont majorité dans ce paysage marginal, et seulement un homme – menace omniprésente dans cet équilibre précaire – est mentionné. Par ailleurs, Céline évoque son lieu de travail comme l'un de ses abris contre les ennuis de sa vie de naine : « Mon refuge, c'est ma chambre, mes livres, le *Sélect*. Où **des êtres comme moi** qui ont peut-être vécu les mêmes douleurs se réunissent la nuit venue en cercle écerelé et bruyant pour faire semblant que tout va bien, en tout cas pour se le faire croire. »⁹⁷⁵ La souffrance est donc ancrée chez tous les marginaux qui habitent ce sous-monde.

5.3. LE DISCOURS DE L'ÉTERNEL INADAPTÉ : LA MARGE DE LA MARGE QUI ENCOURAGE À SAUTER AU MILIEU

À la fin du roman, Céline a besoin d'être encouragée par son amie la Duchesse. Celle-ci, malgré le peu de respect que ses vêtements imposent, pousse Céline à faire le

⁹⁷⁴ *Op.cit.* p. 68.

⁹⁷⁵ *Id.* p. 79.

pas et à accepter l'invitation de devenir l'hôtesse du bordel de travestis que Fine Dumas s'apprête à ouvrir. Et alors il s'opère un détravestissement du personnage, car son discours ne part pas d'une fiction inventée, mais du créateur de cette fiction, Édouard :

« Elle s'est ensuite tournée vers moi, plus sérieuse que je ne l'avais jamais vue. Cette fois, ce n'était pas la grosse duchesse si comique qui parlait, c'était le vendeur de chaussures :

« Vas-y Céline, saute. Saute ! Moi, j'ai eu peur. Comme le gros niaiseux que je suis, j'ai laissé passer les occasions, je suis encore, à mon âge, un misfit dans deux mondes : pas à sa place aux pieds des clients de chez Giroux et Deslauriers, pas tout à fait à sa place non plus sur la Main parce que je n'ai pas eu le courage de faire le saut quand est venu le temps. Je suis toléré alors que j'aurais voulu être intolérable ! Ne reste pas en marge de la marge, saute dedans à pieds joints, rends-toi à ses lois, à ses exigences, tu sauras me remercier un jour ! »⁹⁷⁶

Édouard s'auto-situe alors dans la marge de la marge, *misfit* (« inadapté »), *queer* chez les *queer*, puisqu'il est inidentifiable par les gens en dehors de son monde nocturne et qu'il ne fait pas tout à fait partie intégrale du monde nocturne. Dans *Le Cahier rouge*, la Duchesse évoque cette frustration dans une nouvelle version plus dramatique : « Si je m'étais dit que c'était pas définitif, il y a vingt ans, que c'était pas vrai que j'étais juste une comique de salon et que j'avais assez de talent pour monter sur une scène, si j'avais eu le courage que tu vas avoir, Céline, c'est pas Muriel Millard qu'on annoncerait pour animer le Jardin des étoiles, à l'Expo, l'année prochaine, c'est La Duchesse de Langeais ! Guilda aurait même pas existé ! (...) Et chuis venue pour te demander une chose, à soir : venge-moi ! »⁹⁷⁷ Comme la grosse femme, la Duchesse demande à Céline de vivre ses rêves à sa place, dans la même manœuvre de revanche existentielle par procuration.

La jeune femme est convaincue par les mots de la Duchesse et elle voit partir le trio qui est venu la convaincre, jetant un dernier regard sur Édouard : « *l'éternel inadapté que je ne voulais pas devenir.* »⁹⁷⁸ Il est vrai que cette appellation d'éternel inadapté fait à son tour écho à une auto-description de Jean-Marc qui se faisait critiquer par ses collègues de travail à cause de son sens aigu de l'humour et de l'autodérision : « *Mes compagnons de travail, hommes et femmes, pour qui je serai*

⁹⁷⁶ *Op.cit.* p. 234, 235.

⁹⁷⁷ *Le Cahier rouge*, p. 272, 273.

⁹⁷⁸ *Le Cahier noir*, p. 235.

toujours un *éternel inadapté*, me disent souvent que le rire finira par me tuer ou me rendre complètement ridicule. J'espère bien qu'ils ont raison. »⁹⁷⁹

5.4.LA JOIE DU BOUDOIR

Le Cahier rouge, dans le cycle des *Cahiers de Céline*, raconte l'histoire du *Boudoir*, une maison close de travestis – dont le nom, avec sa référence à l'ouvrage de Sade, est significatif de la sexualité « perverse » qui s'y pratiquera⁹⁸⁰ – au succès fulgurant l'année de l'Exposition Universelle de Montréal, 1967. En choisissant ce nom pour sa maison close, Fine Dumas (Tremblay) souligne le côté intime de cet endroit qui spatialement, se situe en annexe du bar et se dissimule par un rideau. Mais surtout, en tant qu'espace symbolique pour ces êtres pas tout à fait femmes et pas tout à fait hommes. C'est l'espace entre deux genres dans lequel existent les travestis.

La Duchesse de Langeais, sans arriver à se prostituer, est l'une des héroïnes du roman, devenant le bouffon officiel du *Boudoir*. Car, pour ce qui est des autres travestis qui y travaillent, l'amateurisme et la médiocrité semblent leur apanage : « *Ce sont donc des hommes sans talent particulier, sans expérience des maisons closes ni du show business, mais à qui on demande de se comporter en professionnelles tout en essayant, en plus, de faire croire qu'ils peuvent chanter ou danser !* »⁹⁸¹ Travestissement, donc, multiple, de genre, de profession et surtout de performance artistique.

5.4.1. Des joyeux exemples de subversion dans le règne du politiquement correct

L'hôtesse du Boudoir célèbre la subversion de l'ordre que comporte ce bordel bizarre dans le cadre de l'Exposition Universelle⁹⁸², et elle fait le louange des « autres marges » qui survivent avec difficulté au nettoyage instauré pour attirer les touristes et donner une image lisse de sa ville : « *J'espère que les autres marges, les autres*

⁹⁷⁹ *Le Cœur découvert*, p. 33.

⁹⁸⁰ Voici les définitions du dictionnaire du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales pour le mot « boudoir » : **A.**– Petite pièce élégante dans laquelle la maîtresse de maison se retire pour être seule ou s'entretenir avec des intimes. **SYNT.** *Boudoir coquet, délicieux, doré, fleuri; atmosphère de boudoir; introduire qqn, s'enfermer dans son boudoir.* **B.**– *Péj. Ce même lieu, où s'accordent les plaisirs intimes, et, où, le cas échéant, se traitent des affaires secrètes.* *Propos de boudoir (Ac.1932).* **SYNT.** *Un boudoir d'actrice, de cocotte, de courtisane; caquetages, intrigues de boudoir; un homme de boudoir; succès de boudoir; courir les boudoirs.* Source : <http://www.cnrtl.fr/definition/boudoir>
Consulté en octobre 2013.

⁹⁸¹ *Le Cahier rouge*, p. 61.

⁹⁸² *Ibid.*

indésirables, les putains de l'ouest, par exemple, à Verdun, à Saint-Henri, ou celles qui hantent les halls des grands hôtels de la rue de la Montagne ou de la rue Crescent ont réussi, comme Fine Dumas avec le Boudoir, à se creuser une niche à l'intérieur de ces six mois d'indolence et de respectabilité à tout crin, qu'il existe un peu partout à Montréal des foyers de résistance semblables au nôtre, des cellules de survie qui proposent aux visiteurs de l'Expo autre chose qu'un comportement impeccable de vieille fille frustrée qui sert le high tea pour la première fois et qui ne sait pas quand mettre le lait dans le thé. Je sais que le Boudoir est unique à cause de sa spécialité, mais je fais confiance aux autres travailleurs de la nuit, à leur imagination, à leur détermination. Et, par-dessus tout, à leur instinct de survie. »⁹⁸³

Et, en toute logique, à la fin du roman, quand lors de leur visite à l'Expo, Céline a la mauvaise surprise de rencontrer sa famille (qu'elle a renié pour préférer celle des travestis), au lieu de se cacher dans la honte, elle prend le parti de se montrer sans aucune pudeur ; elle aussi va brandir la différence de son groupe comme arme subversive envers ceux qui l'ont fait souffrir – surtout sa mère – à cause justement de cette différence : « ...j'allais leur monter ma fierté d'appartenir à un tel groupe de **joyeux fous**, à cette bande de **tout-croches, hommes habillés en femmes, elles-mêmes femmes de petite vertu.** »⁹⁸⁴

La subversion du politiquement correct prend sons sens le plus politique justement quand la Duchesse et ses anciennes camarades du poulailler, voulant attirer des clients au Boudoir, montent une représentation de la visite de la reine d'Angleterre, Élisabeth II, accompagnée de la reine mère, sa sœur Marguerite, Margaret Rose, et même de son mari le prince Philip (incarné par Samarcette). Par le biais d'une performance parodiquement politique, surtout dans le panorama quelque peu trouble de 1967, ils arrivent à imiter le discours oppresseur du pouvoir, en riant de ses contenus et de ceux qui les émettent. Ils arrivent, par là à réussir une certaine *queerisation* de la situation du Québec. : « ...une *Queen Mum* complètement soûle (...) La reine crut devoir l'excuser : « J'espère que vous pardonneray à mommy, le gin la garde joune mais tioue oune grande partie de ses niourones... Il faut dire qu'elle bwoit comme un

⁹⁸³ *Op.cit.* p. 74, 75.

⁹⁸⁴ *Id.* p. 309.

trioy et qu'on est obligé de la ramassay tous les soirs sur le plancher de son sitting room... »⁹⁸⁵

Le public de ce spectacle sera aussi inclus dans la représentation : « *Pour faire oublier l'état dans lequel se trouvaient sa mère et sa sœur, Elisabeth II décida de faire un petit discours à ses sujets rassemblés sur le boulevard Saint-Laurent pour l'accueillir* » *« Exquiousay ma mother et ma sister, c'est le jet lag... »⁹⁸⁶* Et la Duchesse en tant que reine, entamera un discours patriotique anglais, se servant des mots proférés par le général De Gaulle dans sa visite très récente à l'Expo : « (...) *Ici, ce n'ay pas « Vive le Québec libre ! » mais, « vive le reine et son famille royale ! ». Et fuck les séparatistes qui, d'apray ce qu'on m'a dit, sont jiouste des tiout nious et des tiout trempes qui sentent le yable et qui se lavent jamay ! »⁹⁸⁷*

5.4.2. Un rôle de composition

Si nous nous arrêtons à la façon d'écrire le nom Duchesse de Langeais dans *Le Cahier rouge*, ainsi que dans *Le Cahier noir*, nous verrons un sensible changement qui s'est opéré depuis les romans des *Chroniques*, puisque « Duchesse » est écrit dans le *Cycle de Céline* en majuscule, par opposition à la minuscule avec laquelle le mot était écrit dans les romans des *Chroniques*. Nous pourrions comprendre cette petite mutation comme un signe de l'anoblissement textuel du personnage. Des débuts hésitants de sa genèse, il est devenu un personnage à part entière.

Nous focalisant sur le personnage lui-même, nous pouvons constater que la Duchesse de Langeais est un rôle de composition. Tout éloigne les caractéristiques du créateur de celles de sa création : physiquement il est obèse et rougeaud, issu d'une famille de basse extraction, fils d'alcoolique, avec un métier quelconque comme vendeur de chaussures, complexé. Tandis qu'elle, la Duchesse, issue de la grande noblesse, femme du monde, drôle et assurée, représente la séduction au plus haut degré. Elle a réussi son pari qui était de devenir son personnage entièrement. C'est le regard de Céline qui nous le montre :

« La Duchesse est un phénomène unique sur la Main. Vendeur de chaussures chez Giroux et Deslauriers le jour, au coin de Mont-Royal et

⁹⁸⁵ *Op.cit.* p. 122, 123.

⁹⁸⁶ *Ibid.*

⁹⁸⁷ *Id.* p. 124.

*Favre, il se transforme la nuit, du moins le croit-il, en créature de rêve devant qui tous les hommes se pâment alors que son physique si peu flatteur – cinq pieds et dix pouces, deux cent cinquante livres, complexion de roux – ne lui permet qu’une vague ressemblance avec une grande Sophie Tucker ou une Juliette Petrie obèse. La Duchesse se mêle aux guidounes du quartier depuis des années sans toutefois se prostituer, pour le fun comme elle le dit elle-même, elle frôle l’interlope sans y toucher, et **on l’endure pour al simple et unique raison qu’elle est très drôle**, sinon les hommes de main de Maurice l’auraient effacée de la surface de la Terre depuis longtemps. Elle amuse les filles quand elles sont fatiguées, fait leurs courses, invente des jeux de mots irrésistibles, raconte des potins pas possibles, fomenté des coups pendables qui vont alimenter les conversations pendant des semaines, et, surtout, elle a su gagner la confiance de Fine Dumas, qui la protège, la dorlote, comme un petit frère efféminé trop sensible et trop faible pour se défendre tout seul contre les vicissitudes de la vie alors qu’elle est probablement trois fois plus forte qu’elle.*

Avec Fine Dumas et Jean-le-Décollé, la Duchesse forme aussi un trio très respecté, très craint dans le quartier, un triumvirat qu’on appelle « le trio infernal » ou « les trois grasses », même si Jean-le-Décollé est mince comme un fil, et qui fait la pluie et le beau temps sur la Main depuis déjà quelques années. Ils ont développé à eux trois un réseau d’informations assez étendu et puissant dont la Duchesse constitue l’élément mobile, puisqu’elle est la seule des trois à circuler en toute liberté, les deux autres étant prisonniers chaque soir des exigences du Boudoir. »⁹⁸⁸

En vieillissant, la Duchesse critique vivement les transsexuels les accusant d’avoir oublié l’importance de la créativité : *« elle avait découvert que dans sa tête quelqu’un qui s’appelait Édouard était toujours resté présent et que la duchesse n’avait été qu’un rôle de composition qu’il avait eu un fun noir à tenir pendant toutes ces années. Tandis que celles qui se faisaient opérer... Sans imagination, rien n’était possible. »*⁹⁸⁹ L’imagination, le rêve et l’humour ont toujours balisé la vie de la Duchesse. De ce fait, après sa mort, l’ennui tombera irrémédiablement sur *La Main* sous forme de « éternel mercredi soir ». Elle-même le prédit en décrivant la situation du *redlight* dans les années 70, la veille de sa mort : *« Dans not’ temps... non...dans mon temps, on se mettait su’l’dos n’importe quoi qui avait l’air d’une robe pis l’imagination faisait le reste... Au moins, on n’était pas sérieuses... pis on avait du fun ! Seigneur Dieu, du fun ! Aujourd’hui, y se font toute couper en pensant que ça va toute changer pis y son condamnés à pus jamais avoir du fun... ni d’en bas parce qu’y’ont pus rien, ni d’en haut parce qu’y’ont la tête bourrée par toutes les mardes qui courent la Main ! Mon Dieu, je pense vraiment comme une vieille dépassée ! »*⁹⁹⁰ Elle accuse donc

⁹⁸⁸ *Le Cahier rouge*, p. 109.

⁹⁸⁹ *Des Nouvelles d’Édouard*, p. 616.

⁹⁹⁰ *Ibid.*

les drogues et les opérations de changement de sexe de détruire l'imagination et la vraie jouissance de la vie.

5.4.3. Les effets dévastateurs de Madame Petrie

La Duchesse de Langeais a pris très à la lettre les mots castrateurs de Juliette Petrie, au Palace, quand il avait quarante ans et aux dires de Céline, elle « *a développé une véritable phobie des planches. Placez-la au milieu d'une scène, micro en main, dans le feu d'un projecteur, et elle fige comme un Bambi devant les phares d'une voiture. (...) Enfin bref, elle fait tout pour donner raison à madame Petrie même si elle n'aimerait rien de mieux que de prouver à la vieille actrice de music hall qu'elle a eu tort.* »⁹⁹¹

Céline évoque ensuite le peu de poids que ce propos a eu pour celle qui l'a prononcé, à l'époque : « *Si on expliquait à Juliette Petrie le dommage qu'elle a fait à la Duchesse, elle ne le croirait pas. Je ne sais même pas si elle se souvient encore de ce pauvre balourd qui s'était confié à elle un soir de grand désespoir et qu'elle avait écrasé comme une mouche sans même se rendre compte.* »⁹⁹²

5.4.4. La Duchesse en action : l'art de la performance

Elle avait bien menacé à son retour de Paris qu'elle allait devenir « *le travesti le plus drôle en ville* »⁹⁹³ et elle va réussir. Alors si sur scène elle reste bloquée par les complexes que les mots de madame Petrie ont fixés définitivement chez Édouard, en dehors des planches, c'est l'image antithétique qui surgit d'elle, introduite dans le discours par une conjonction adversative qui renforce l'opposition du pathétisme sur scène au règne en dehors d'elle :

« **Mais** lancez la Duchesse dans un party bien garni de beaux hommes, fournissez-la, et généreusement, en boisson forte, surtout le rye, poison de sa famille, installez-la, bien entourée, sur une chaise droite ou dans un profond fauteuil, elle n'est pas regardante, et elle s'anime, s'agite, devient l'âme de cette fête, son essence. Elle aborde tout le monde, raconte des histoires, sans doute inventées parce que trop absurdes, au sujet de ses voyages à travers la planète, en particulier sa visite éclair à Paris en 1947, mais qui font la joie des invités. Elle vous imite toutes les stars américaines et françaises des années trente et quarante, de Ginger Rogers à Annette Poivre, de Rosalind Russell à Gaby

⁹⁹¹ *Le Cahier rouge* p. 141.

⁹⁹² *Ibid.*

⁹⁹³ *Id.* p. 14.

Morlay, en passant par Sazu Pitts et, évidemment, sa préférée, Edwige Feuillère, dans La duchesse de Langeais, bien sûr, c'est là qu'elle a pigé son nom, mais aussi dans L'aigle à deux têtes (...) Elle chante Mon p'tit tra-la-la sans se soucier si sa voix ressemble ou non à celle de Suzy Delair et danse It's toot Darn Hot en contrefaisant à la perfection les tics d'Ann Miller. Un obèse qui danse les claquettes, faut voir ça ! Elle met de la vie là où l'ennui régnait, elle fait chanter des gens jusque-là sans voix et arrive à faire danser des éléphants. »⁹⁹⁴

L'âme de toutes les fêtes, le centre de la créativité dans la performance en dehors des planches, telle est la Duchesse qui fait de l'imitation féminine tout un art. Le mensonge organisé étant supérieur à l'expérience (comme il l'avait dit quittant Paris), Édouard érige sa Duchesse en maîtresse des rêves. Provoquant la fascination de Céline :

« Céline adorait la Duchesse. C'était un personnage fascinant né de l'imagination débordante d'un rêveur dont il représentait la planche de salut, la seule petite lueur d'espoir au milieu d'un quotidien débordant de médiocrité. Elle admirait le courage de ce gros Édouard sans personnalité qui devenait un monstre de drôlerie, de perspicacité et de tendresse quand il se transformait en fausse noble. Il avait non seulement inventé une vie à son personnage, il l'avait aussi vécue. Pas toujours pour vrai, bien sûr, ce qu'il racontait contenait des tonnes de superbes faussetés et de belles supercheries, mais il était convaincu que tout était vrai et c'était là le principal. Dans sa tête, s'il disait une chose, elle devenait vérité et c'était la seule façon qu'il avait, croyait Céline, de survivre à son sort de vendeur de chaussures aux rêves trop fous. Il transportait son personnage avec lui, il revêtait en quelque sorte comme un vêtement précieux la femme qu'il contenait dans son corps, la suivant dans des aventures qu'il ne se rappelait pas avoir inventées ensuite ; il planait au-dessus de ce qui sinon aurait été une existence d'un insupportable ennui sans ses rêves éveillés. Il était plus grand parce qu'il s'était grandi à ses propres yeux et Céline trouvait ça formidable. »⁹⁹⁵

La duchesse est donc une stratégie pour le succès personnel de celui qui était un quelconque noyé dans cette *quelconquitude*. Et de sa propre médiocrité, avec le seul pouvoir de l'imagination, de l'humour et du courage, il aura su tirer une « self-made woman » construite de toutes pièces.

5.4.4.1. L'importance des vêtements

Pour trouver cette femme en lui, tant dans le personnage que dans la personnalité qui prendra vie avec lui, les vêtements ont un rôle incontournable. Tout à fait conscient de la subversion de ses gestes – *Mais j'ai aussi été élevée à penser que*

⁹⁹⁴ *Op.cit.* p. 142.

⁹⁹⁵ *Id.* p. 266.

les hommes portent pas des robes ! »⁹⁹⁶, Édouard est dépeint comme quelqu'un dépendant de cette protection extérieure : « ...ce gros homme si gauche lorsqu'il se retrouvait en petite tenue, alors que rien ne pouvait l'arrêter quand il était habillé. *Surtout en femme.* »⁹⁹⁷

L'excès de la féminité incarné par le travesti a été étudié par Karine Wigozki appliqué dans son cas à la figure littéraire du travesti chez l'écrivain et artiste plasticien chilien Pedro Lemebel. Wigozki arrive à la conclusion que « *le vêtement est un élément qui ressort inévitablement quant on parle du travesti, non seulement parce qu'il construit ce que Garber a appelé le rituel travesti, le rituel du "clothing, naming and performance or acting out" (l'habillement, la nomination et la performance ou acting out) mais aussi parce que le vêtement souligne l'acte même du déguisement, l'aspect constitutif du travestissement* »⁹⁹⁸

Ce besoin du déguisement comme carapace de la démarche travestissante, est l'apanage également de Jean-le-Décollé, comme il le dit à François Laplante dans *Le Trou dans le mur* où il décrit son métier de prostituée « syndicaliste », défenseuse des ouvrières de la chair : « *La femme dans laquelle je me glissais quand je me glissais dans ses vêtements était peut-être la dernière des putains, en tout cas l'une des moins ragoûtantes, mais c'était une personne respectable, droite et fière, mal embouchée, oui, mais jamais sans raison et toujours à l'affût d'une injustice à dénoncer. En homme, j'étais une victime ; en femme, une battante, comme disent les Français, une fonceuse*

⁹⁹⁶ *Op.cit.* p. 268.

⁹⁹⁷ *Id.* p. 185.

⁹⁹⁸ WIGOZKI, Karina dans son étude *El discurso travesti o el travestismo discursivo en La esquina es mi corazón: Crónica urbana de Pedro Lemebel*. (SIN EDITAR SIN FECHA): "El travesti se viste y "disfraza" según las reglas sociales con las ropas que pertenecen al sexo opuesto. Así como cualquier sujeto puede definir su masculinidad o feminidad a través de un sistema de signos; ropa, cosméticos, comportamientos; el travesti, es también un sujeto como cualquier otro. Sin embargo, a diferencia de otros individuos que se han clasificado bajo la categoría de "normales", el travesti escoge intercambiar y confundir estos signos genéricos (Sifuentes 53-54), y es precisamente en el intercambio, en la confusión y en la diferencia de signos donde la vestimenta travesti cobra más fuerza. Como muy bien lo ha dicho Ben Sifuentes: *Clothes not only gain meaning through a continuous socio-historical displacement, but strangely, what matters most is that any meaning that clothes might have becomes manifest most strongly at the moment a particular object is deployed and recontextualized outside its 'intended' use and space. Travestism evokes and fixes intentionality of dress beyond exclusively maintaining what might be 'traditional' values of clothes (which incidentally permit some slippage). (Sartorial) meaning appears more lucid through the complex of difference (87-88). De ahí, que la vestimenta travesti como el ropaje de la "diferencia" destaca a su vez el irrumpir de la misma noción de diferencia; la diferencia genérica, la diferencia de clase, la diferencia social y la inscripción de esta diferencia en la escritura. (...)* »

Source:
<http://www.class.uh.edu/MCL/faculty/zimmerman/lacasa/Estudios%20Culturales%20Articles/Karina%20Wigozki.pdf>

Site consulté en octobre 2013.

qui a peur de rien et que rien peut arrêter. »⁹⁹⁹ Les vêtements entraînent un changement de rôle de genre et dans le fonctionnement social du personnage ainsi auto-créé.

L'excès volontaire dans la féminité et l'excès dans la pauvreté seraient alors les instruments pour s'auto suggérer une sorte de superpouvoir. Pourvoyeurs d'une mutation non seulement en femme mais aussi en super-héroïne, les vêtements relèvent de la parodie de l'esthétique des bandes dessinées des Marvel et se rattachent, par là, au domaine sontagien du *camp*.

5.5. L'INDÉFINISSABLE GENRE DU TRAVESTI : QUAND L'ENFANT DE LA GROSSE FEMME S'IDENTIFIE À SON ONCLE *QUEER*

Dans *La Duchesse et le roturier*, l'enfant de la grosse femme ayant quatre ans lors de la soirée où sa mère fut témoin de la grande sortie de la Duchesse de Langeais au concert de Tino Rossi, se pose des questions sur le genre sexuel que sa mère aurait souhaitée pour lui à sa naissance : « *L'enfant de la grosse femme savait que ses parents auraient préféré avoir une fille* »¹⁰⁰⁰ Ceci le pousse à vouloir devenir une fille pour faire plaisir à sa mère : « *Il aurait bien échangé sa culotte courte bleue contre une robe rose pour plaire encore plus à sa mère ; il aurait même laissé pousser ses cheveux...* »¹⁰⁰¹ Il occupe, malgré les quelques différences la même position qu'Édouard, jadis, dans son envie d'amour maternel. Et réalisant, grâce à un bain avec sa cousine Thérèse, que biologiquement c'est un garçon, le petit enfant ne peut pas s'empêcher de se sentir imparfait, taré : « *Il avait alors eu le loisir de bien examiner ce qui le séparait de l'état de « fille » et avait compris une fois pour toutes qu'il aurait à endurer jusqu'au bout cette déficience qui faisait de lui quelqu'un qu'on adorait quand même (sic.) plutôt que l'être parfait qu'on avait tant attendu.* »¹⁰⁰²

Mise à part cette prise de conscience sur son sexe biologique, lors de la soirée en question, il se rend compte des rôles de genres qui séparent les membres appartenant à l'un ou à l'autre sexe : « *Ce soir-là, à mesure qu'il voyait sa mère se pomponner joyeusement en jetant des regards excités sur le lit où elle avait étendu la robe qu'elle*

⁹⁹⁹ *Le Trou dans le mur*, p. 156.

¹⁰⁰⁰ *La Duchesse et le roturier*, p. 567.

¹⁰⁰¹ *Id.* p. 568.

¹⁰⁰² *Ibid.*

allait porter, il se disait que quelque chose de plus que les vêtements et les différences physiques faisait qu'il était un garçon et non une fille : tous les mâles de la maison avaient de la difficulté à exprimer leurs sentiments, même son père dont il sentait pourtant l'affection très vive mais dont les caresses, rares et furtives, étaient toujours très courtes, presque brusques, alors que les femmes, surtout sa mère (...) étaient très extraverties, presque trop, même (...) mais c'était là de la vie, une preuve tangible de vitalité et de sensibilité. »¹⁰⁰³ Et l'enfant de la grosse femme éprouve un sentiment d'envie en voyant sa mère élégante et montrant une « grande allure » : « *Tout ça m'est défendu, à moé aussi ?* »¹⁰⁰⁴

Tout d'un coup, l'image de son oncle Édouard lui vient à l'esprit et il se rend compte que d'autres possibilités de genres sont possibles. « *Soudain, il revit son oncle Édouard beuglant à tue-tête une chanson française ou esquissant quelques pas de danse grotesques et drôles en embrassant Albertine avec force becs sonores, et cela le soulagea.* » Et c'est à l'enfant de résumer sa nouvelle découverte : « *Y a peut-être été élevé comme moé, lui...entre les deux. Peut-être qu'on est chanceux, après toute...* »¹⁰⁰⁵

Voici donc la conclusion à laquelle cet enfant à l'intelligence précoce arrive : être *entre les deux* n'est plus une tare, le signe d'un manque fondamental d'un genre auquel on voudrait appartenir mais qui est défendu. Loin de là, c'est un avantage ouvrant de nouvelles possibilités d'agir et de ressentir ; le genre ne constitue plus quelque chose de binaire et de fixe, *l'entre les deux* existant bel et bien. Son oncle en est l'exemple réjouissant et réconfortant.

La Duchesse est de ce fait, et sûrement à son insu, foncièrement révolutionnaire dans sa démarche qui renvoie à l'image du sujet « *queer* », *en tant qu'exemple sans cesse changeant de non-assimilation (et donc en tant qu'insigne utopique d'une position de résistance qui se voudrait « authentique »)* » comme affirme Lee Edelman¹⁰⁰⁶. L'anecdote suivante lors de la visite des travailleuses du Boudoir à l'Exposition Universelle, illustre cette auto-considération comme sujet au-delà de toute tentative d'identification avec un genre ou un autre. Quand la Duchesse, faisant la queue pour

¹⁰⁰³ *Op.cit.*

¹⁰⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁰⁶ EDELMAN, Lee, *op.cit.* p. 279.

assister à une séance de théâtre au pavillon du Canada, est abordée par une dame qui lui demande son genre elle lui répond magistralement :

« Une dame assez âgée a posé la main sur le bras de la Duchesse :
« Vous êtes pas mal drôle, vous, madame, saviez-vous ça ! Mais vous êtes pas une vraie femme, hein ? »
La Duchesse a levé le menton et a répondu avec sa voix de stentor, pour que tout le monde l'entende :
« **Mais chuis pas un vrai homme non plus !** »
La vieille dame a ravalé sa gomme et détourné la tête.
La Duchesse continuait, royale :
« Une dame, oui, jusqu'au bout des ongles, jusqu'à la racine de la perruque, jusqu'aux tréfonds du trognon, mais une femme, non... Et un homme non plus... »¹⁰⁰⁷

La duchesse rejette donc son genre masculin autant que le féminin, pour rester dans la catégorie sociale de « dame ». Assumant cette catégorie artificielle, il s'octroie la fierté d'en être le créateur et ceci le positionne non seulement comme artiste, mais, surtout, les implications de cette affirmation en dehors de tout essai de gendérisation, soulignent une fois pour toutes son inscription dans la catégorie des non-catégories, c'est-à-dire, le groupe des *queers*.

Et comme sujet *queer*, il exemplifie des « bouleversements vigoureux et peu méthodiques de l'identité (qui) créent une zone de possibilités dans laquelle la prise du corps du sujet peut être expérimentée d'une autre manière. »¹⁰⁰⁸ La Duchesse, la dame, devient donc un espace de tous les possibles : de la perspective de genre, du point de vue de la créativité, voire du message politique à transmettre, « au risque » selon Edelman, « de produire une version politique de l'identité comme fétiche de la marchandise postmoderne » qui serait le risque des *queer nations*, d'un point de vue général.¹⁰⁰⁹

Il faut se rappeler qu'avant la prise en compte de tels risques, les travestis ont été critiqués par des activistes gays normatifs qui leur attribuent « une réputation d'individus masochistes et portés à la régression » à cause de leur adoration des divas,

¹⁰⁰⁷ *Le Cahier rouge*, p. 283.

¹⁰⁰⁸ EDELMAN, Lee, *op.cit.*

¹⁰⁰⁹ *Ibid.*

interprétée comme une trop « grande susceptibilité au regard de telles identifications »¹⁰¹⁰

Le chercheur espagnol Domingo Pujante va un peu plus loin dans cette interprétation du travesti comme élément critique et donc mis à l'écart dans les structures mêmes du milieu gay. En analysant les implications de la pièce *La Duchesse de Langeais*, il y trouve une dénonciation de 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. »*¹⁰¹¹

5.5.1 Transsexualité : quand les changements définitifs n'apportent forcément pas le bonheur

Dans le grand carrousel de la performance de genres qui est le monde des travestis de la Main, il y en a qui osent faire le pas pour se fixer dans le genre sexuel qu'elles ont imité. Et cela entraîne souvent l'échec professionnel dans le métier de la prostitution, du fait de s'opposer aux « véritables » désirs des clients :

*« Mimi-de-Montmartre est la seule qui fasse pitié : elle a subi la grande opération malgré les avertissements de son entourage, elle est maintenant une vraie femme et personne parmi ses anciens chums ne veut plus d'elle parce que c'est en fin de compte un homme habillé en femme qu'ils voulaient baiser. »*¹⁰¹²

Dans une situation pareille, déjà dans *Le Cahier noir*, un autre personnage, client du Sélect, subira les conséquences d'un tel changement du fait d'avoir suivi les conseils d'une serveuse appelée Janine, tout à fait désastreux :

*« Ou conseiller à Consuelo, qui voulait devenir une femme, de se faire opérer malgré les avertissements de ses docteurs ? Maintenant que Consuelo est une vraie femme, personne ne veut plus rien savoir d'elle et elle s'est réfugiée dans les paradis artificiels grâce à Janine ! »*¹⁰¹³

¹⁰¹⁰ *Op.cit.* Edelman fait ces affirmations analysant les circonstances des émeutes du Stonewall Inn, où les travestis et les drag queens y présents pleuraient la mort, quelques jours avant, de leur grande diva, Judy Garland.

¹⁰¹¹ PUJANTE, Domingo, *op.cit.*, in *Anales de Filología Francesa*, Universidad de Murcia, núm. 21, 2013, p. 307.

¹⁰¹² *Le Cahier rouge*, p. 321.

¹⁰¹³ *Le Cahier noir*, p. 41.

Sans risque de rigidité identitaire, le travesti reste alors ce terrain de tous les possibles, du jeu et de l'imagination, qui est amputé de la part de rêve quand il se fixe dans un genre ou un autre. Dans ce sens, et par sa plasticité performative, nous pourrions signaler le travestisme comme la modalité la plus *queer* parmi toutes celles qui s'identifient comme telles. La Duchesse résume ce point de vue à sa façon quand elle s'adresse à un « hermaphrodite », futur transsexuel : « *Pourquoi tu prends ça, ces affaires-là, aussi ? Pour être une femme ? Une vraie ? On est en 1976, Reynalda, pis les femmes veulent même pus avoir l'air de ce que tu veux devenir ! Lis un peu, viarge ! Renseigne-toé ! T'es dépassée avant même de devenir !* »¹⁰¹⁴ Une Judith Butler en action.

5.5.2. Quel genre pour les travestis ? Les soucis d'une narratrice

Devant le besoin de leur attribuer un genre dans son texte, Céline Poulin se verra forcée à expliciter celui qu'elle utilisera quand il s'agit des travestis de son récit. Et c'est entre parenthèse qu'elle va le faire :

« *(Ici, petite mise au point utile : quand je parlerai de mes amis travestis, dans ce beau cahier rouge tout neuf, j'essaierai de toujours utiliser le féminin – c'est ce qu'elles font entre elles, de toute façon – sauf pour Jean-le-Décollé, bien sûr, sans contredit le seul travesti de toute l'Histoire à avoir gardé un nom d'homme. Il veut être traité en femme, en cliché de femme en fait, mais il faut lui parler au masculin, ce qui est plutôt curieux quand on a affaire à un paquet de guenilles de toute évidence féminines. Enfin... On s'y fait)* »¹⁰¹⁵

L'image féminine imposée en général et contredite par ce travesti dont la voix graveleuse « *d'avaleur de fumées et de scotches de toutes sortes* »¹⁰¹⁶ éveille l'esprit railleur de la Duchesse qui « *...dit de cette voix qu'elle est le résultat du mariage d'un débardeur efféminé et d'une femme du monde hommase et velue* »¹⁰¹⁷ et signifie ainsi une transgression des origines mêmes du travestissement de l'ancien frère enseignant.

¹⁰¹⁴ *Des Nouvelles d'Édouard*, p. 615.

¹⁰¹⁵ *Le Cahier noir*, p. 14.

¹⁰¹⁶ *Ibid.*

¹⁰¹⁷ *Ibid.*

5.5.2.1. Comment le milieu considère les genres

L'utilisation des genres masculins et féminins est pour les travestis eux-mêmes et les gens qui les côtoient, fluctuante selon les situations. Ainsi, quand Édouard n'est pas dans le rôle de Duchesse, Jean-le-Décollé s'adresse à lui au masculin : « *Allô ? Édouard ? As-tu fini de manger, gros verrat ? On a besoin de toi, au Boudoir ! Vite !* »¹⁰¹⁸

Fine Dumas, la tenancière du Boudoir fait la même chose dans les moments de crise, comme lors d'une dispute particulièrement violente : « C'est pas toi qui t'en vas, **Édouard**, c'est moi qui te mets à la porte ! »¹⁰¹⁹ ou la voyant arriver, travestie pourtant, une soirée creuse : « *Qu'est-ce que tu fais ici un petit mardi soir, Édouard ? Tu vends pas des souliers, toi, demain matin à l'aube ? Madame appelle la Duchesse par son prénom quand elle lui en veut ou que quelque chose va mal. La Duchesse le sait autant que nous et marche alors sur des œufs.* »¹⁰²⁰

Fine Dumas, elle-même, étant une « véritable » femme, toujours habillée de façon très féminine, est dépeinte comme un travesti : « ...à force de fréquenter les travestis, elle avait fini par les ressembler. **Elle n'était pas, elle jouait à être. Comme la Duchesse dans son costume de Germaine Giroux. Comme Jean-le-Décollé dans son éternel costume de pauvre. Comme moi dans mon costume d'hôtesse ? Mais moi je ne suis pas travestie, je suis déguisée. La différence est-elle aussi grande que je le voudrais ?** »¹⁰²¹ La narratrice établit donc un parallélisme entre le fait de se déguiser et le travestissement. De ce fait, il s'opérerait, encore une fois, une extension de la *queerté*, au-delà de la performance de genre.

D'ailleurs, les clients du boudoir semblent sortir des traditions de préférence esthétique, montrant un surprenant penchant pour les prostitués travestis les plus hideux du bordel : « *Après tout, ils sont censés tenter cette expérience de baiser des hommes habillés en femmes pour la première fois ! Le plus étonnant est que j'ai souvent l'impression que l'allure de la créature en question, sa beauté, le fait qu'elle soit sexy ou non importent en fin de compte assez peu.* »¹⁰²² Face à la travesti la plus belle, ils

¹⁰¹⁸ *Op.cit.* p. 110.

¹⁰¹⁹ *Id.* p. 129.

¹⁰²⁰ *Id.* p. 133.

¹⁰²¹ *Id.* p. 212.

¹⁰²² *Id.* p. 60.

préféreront les plus laids : « *quoique notre Brigitte à nous, Babalu, ne soit pas la plus populaire de nos fausses créatures de rêve, je l'ai déjà dit, nos personnages de cauchemar sont les plus en demandés-*. »¹⁰²³ Paradoxalement, dans ce monde où le genre est une performance, une mise en scène, les clients ne se soucient pas des apparences.

L'un de ces personnages de cauchemar est Jean-le-Décollé. Dans *Le Trou dans le mur* l'ancien religieux, dans sa confession à François Laplante fils évoque l'origine de son surnom en même temps qu'il se présente comme un être au genre ambigu : « *Moi, après mon accident, après que j'aie défroqué et troqué ma robe de frère enseignant contre celle de guidoune pratiquante, je m'amusais à dire à qui voulait l'entendre : « Je suis femme, il est vrai, mais un homme sans tête ! »*¹⁰²⁴. C'est un retournement de l'affirmation « *je suis une femme, mais une femme de tête* » de la *Lysistrata* d'Aristophane dont Tremblay a fait une adaptation dans les années soixante. Les raisons de cette affirmation : « *Ça faisait beaucoup rire ceux qui savaient que quelqu'un, un fou, un autre frère de ma congrégation, un compagnon de moumounerie, avait failli un jour me trancher la gorge par amour et par jalousie. R'gardez ma cicatrice !* »¹⁰²⁵

Doublement féminisé du fait d'avoir perdu la tête en tant qu'homme, la décrépitude de son apparence au Boudoir, se verra redoublée dans le purgatoire de la *Main* : « *Un bizarre d'énergumène m'attendait à la taverne, un être ni homme ni femme, une espèce de fantoche vêtu d'un paquet de vieux chiffons sales qui pendaient autour de lui et tombaient sur ses jambes cagneuses, mal perruqué et trop maquillé, un travesti, bien sûr, mais qui ne payait pas de mine et que s'en fichait, c'est évident...* »¹⁰²⁶ Ajoutons que Jean-le-Décollé prendra son métier de prostituée comme une sorte d'autopunition pour ses péchés en tant que religieux et qu'il fait exprès d'avoir une allure misérable comme exercice « rédempteur ». Ceci, d'ailleurs, ne l'empêche pas d'avoir du succès auprès des clients.

Nous pourrions aussi interpréter ce goût de la laideur des habitués du Boudoir comme faisant partie de la spécialisation un tant soit peu *freak* des lieux : « *Jamais*

¹⁰²³ *Op.cit.* p. 116.

¹⁰²⁴ *Le Trou dans le mur*, p. 150.

¹⁰²⁵ *Ibid.*

¹⁰²⁶ *Id.* p. 144.

l'idée d'aller lever un travesti sur la Main ne vous viendrait à l'esprit, bien sûr, mais c'est tout de même autre chose lorsque l'expérience se présente comme une « découverte unique tentée dans un contexte précis d'expérimentations et d'avenues inexplorées » comme le clame la petite carte de visite (...) l'alibi rêvé, le parfait paravent. (...) Tout est rose pêche, bleu pâle, vert d'eau faussement féminin... »¹⁰²⁷

5.5.2.1.1. L'ambivalence de ces êtres du régime nocturne

Les travestis sont des créatures appartenant au régime nocturne. La nuit est le moment de tous les possibles, terrain équivoque de l'accomplissement des rêves tout autant que des fantasmes. Les travestis de la *Main* essayent d'être en même temps « femmes du monde », et *bitch* (chiennes, méchantes).

Leur ambigüité est donc double et par là, d'un point de vue symbolique, en établissant un lien entre ces personnages et les Grandes Déesses des constellations nocturnes décrites par Gilbert Durand, elles peuvent être interprétées comme des tentatives de reproduction de ces divinités féminines - rappelons-nous leur culte de la Diva- « *qui, dans les constellations nocturnes, vont remplacer le Grand Souverain mâle et unique de l'imagination religieuse de la transcendance, seront à la fois bénéfiques, protectrices du foyer, donneuses de maternité, mais au besoin elles conservent une séquelle de la féminité redoutable et sont en même temps déesses terribles, belliqueuses et sanguinaires.* »¹⁰²⁸

Bien qu'exclues du don de la maternité, les travestis incarnent le penchant pour le maternage et la protection. C'est le cas de la Duchesse : « *il ne restait plus que la légendaire générosité du travesti, sa bonté qui finissait toujours par prendre le dessus malgré tous les efforts de la Duchesse pour rester la bitch la plus crainte de la Main.* »¹⁰²⁹ C'est aussi le cas du *triumvirat de la Main* (la Duchesse, Fine Dumas et Jean-le Décollé) car, aux dires de ce dernier à Céline : « *On est trois folles finies, mais on est du bon monde. La Main sait protéger ses petits* »¹⁰³⁰ Et encore Greta-la-Vieille dans *Le Cahier bleu* joue le rôle de mère adoptive de Gilbert, enfant de la stripteaseuse

¹⁰²⁷ *Le Cahier noir*, p. 58

¹⁰²⁸ DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, éd. Dunod, 1992, p. 226.

¹⁰²⁹ *Le Cahier rouge*, p. 271.

¹⁰³⁰ *Le Cahier noir*, p. 234.

Madame Veuve, jusqu'à ce que le jeune garçon, découvrant son véritable genre sexuel, prenne la fuite et qu'elle devienne, plus tard, la protectrice du travesti Greta-la-Jeune.

Or les travestis incarnent aussi le goût de la cruauté et de la répartie assassine, la volonté de devenir *bitch*, cultivées dans leur monde de la marge comme autant de stratégies de survie : La comédie musicale *Demain matin Montréal m'attend* témoigne de ces duels dans la méchanceté qui font partie de la performance travestie, comme la Duchesse, Marcel Gérard et Lola Lee le chantent dans l'air intitulé « *Bitch* ». Le trio finit avec un résumé des raisons qui les poussent à être cruelles : « *Mais c'est bon pour notre santé mentale pis c'est pour ça qu'on est ... Bitch ! Bitch ! Bitch etc.* »¹⁰³¹ surtout que la didascalie qui suit enlève la violence de leurs propos et souligne la stéréotypie au second degré de leur cruauté volontaire : « *Ils finissent la chanson en riant et en se lançant dans les bras les uns des autres.* »¹⁰³²

Et encore Durand nous fournit des outils pour cette interprétation de la cruauté des travestis comme un autre élément de leur jeu de rôles : « *la rêverie de Régime Nocturne conservera de la technique polémique le souci de la cuirasse, la précaution de la défense et de la parade.* »¹⁰³³ Cette dernière, traduite dans le souci de l'apparence, est l'apanage de tous les travestis, de ceux qui se vendent autant que de ceux qui *performent* seulement.

5.5.2.1.2. Alors, quel genre choisir pour sortir en plein jour ?

Appartenant au régime nocturne, les travestis auront de la difficulté à faire surface la journée, essayant de rester maîtresses de leur monde de la nuit. Il n'est pas étonnant, donc, de voir que lors de leur sortie à l'Expo, le groupe des travailleuses du Boudoir éprouve des moments de grande crise : « *Comme la Ronde (site de l'expo où elles se trouvent), les travestis ne sont pas faits pour le plein jour, et comme elle, ils y ont facilement l'air déplacés.* »¹⁰³⁴. Mais le problème le plus sérieux auquel ils ont dû faire face se situe en amont, quand elles se posent des questions sur le genre à choisir pour l'excursion : « ***La grande question était de savoir si les filles se présenteraient à***

¹⁰³¹ *Demain matin, Montréal m'attend*, p. 47.

¹⁰³² *Ibid.*

¹⁰³³ DURAND, Gilbert, *op. cit.*

¹⁰³⁴ *Le Cahier rouge*, p. 250.

*l'Expo habillées en hommes ou en femmes (...) »*¹⁰³⁵ Finalement, les travestis décident le travestissement mais dans la discrétion : « *Elles visèrent entre les deux. Marilyn Monroe, oui, mais dans un rôle de secrétaire ; Bette Davis, oui, mais dans Now Voyager, pas dans What Ever Happened to Baby Jane... Seule l'éternelle Brigitte Bardot de Babalu était quelque peu outrancière avec sa robe à crinoline des années cinquante (...) Chose étonnante (...) Celles qui avaient voulu s'habiller en hommes avaient abdiqué sans faire trop de concessions, elles portaient le pantalon, comme Greta-la-Jeune, à la façon de Marlene Dietrich, disons, quand elle joue les femmes d'affaires délurées ; les autres triomphaient dans ce que je pourrais appeler une certaine discrétion vestimentaire, sans donner dans le music-hall. »*¹⁰³⁶

Longtemps après, les travestis assistant aux funérailles de la Duchesse subiront la même gêne en se retrouvant en dehors de leur « écosystème » naturel : « *L'enterrement avait été sinistre. Des travestis sans perruques, sans maquillage, à neuf heures du matin, pâles et frissonnants dans une lumière qu'ils connaissaient peu et qui leur sied mal, ça n'a rien de flamboyant, Le glamour c'est la nuit ; le jour, ce monde de l'illusion prend une pâleur pathétique qui serre la gorge. »*¹⁰³⁷ Leur lividité fera alors écho au pathos de la mort de la Duchesse, tout en évoquant un certain parallélisme avec les zombis et d'autres créatures fantastiques qui habitent la nuit. Aussi, vont-ils passer la journée au lit : « *tout le monde s'était séparé après l'enterrement pour aller se recoucher. »*¹⁰³⁸

5.6. L'IRONIE : LA *QUEEN* DE LA RHÉTORIQUE *QUEER* ARBORÉE PAR UNE DUCHESSE

Le monde du travestisme en général et celui de la Duchesse en particulier est un monde où l'humour et la dérision sont à l'ordre du jour ; un univers « *d'inadaptés pour qui le déguisement est la seule porte de secours et l'humour noir le baume qui gèle toute douleur...* »¹⁰³⁹ Et bien sûr, comme elle l'avait planifié, la Duchesse va trôner dans ce milieu : « *...on disait que c'était le travesti amateur le plus drôle de Montréal, qu'elle ne prenait rien au sérieux et se moquait de tout. (...) Ce gros bébé si drôle qui*

¹⁰³⁵ *Op.cit.* p. 207.

¹⁰³⁶ *Id.* 208, 209.

¹⁰³⁷ *Des Nouvelles d'Édouard*, op.cit. p. 629.

¹⁰³⁸ *Ibid.*

¹⁰³⁹ *Le Cahier rouge*, p. 36.

trouvait réponse à tout et arrivait à faire rire au milieu des moments les plus sombres... »¹⁰⁴⁰

Cette tentative réussie pour placer l'humour comme réponse à tout événement et à tout discours blessant à son égard et à l'égard de sa différence, relève de l'ironie qui serait la grande caractéristique de la théorie *queer*, selon Lee Edelman. D'emblée, cet auteur plaide pour une théorie de l'ironie comme constituant « *ce qu'il y a de plus queer dans les procédés rhétoriques* »¹⁰⁴¹ et cite un autre penseur, Paul de Man qui la décrit comme « *la déconstruction, la nécessaire déconstruction de toute théorie du récit* »¹⁰⁴², en la mettant en rapport avec la notion psychanalytique de pulsion de mort. En essayant de ne pas nous égarer dans les complexes méandres théoriques d'Edelman, nous sommes arrivée à comprendre que « *la théorie queer pourrait constituer le site où la menace radicale de l'ironie, que la culture hétéro-normative déplace sur la figure du queer, est étrangement retournée par les queer qui ne renient plus, mais au contraire assument leur identité figurale en tant qu'incarnation de la figuration, et donc de la défiguration, de l'identité elle-même.* »¹⁰⁴³ Nous pouvons traduire ceci dans le cas de la Duchesse comme la stratégie du héros-héroïne qui arrive au moyen de la figuration de genre et de discours (à travers l'humour) à défigurer les identités et les réalités qu'il-elle parodie ; en d'autres termes, il les « désidentifie ».

Mais la Duchesse n'a pas le monopole de la figuration. La naine Céline, quand elle se sent humiliée parce que traitée d'enfant par Samarcette déguisé en prince Philip, lors de la représentation de l'arrivée de la famille royale anglaise au Boudoir, reçoit une réponse assez significative face à sa protestation : « *...Quand t'es en représentation, Céline, dis-toi bien que c'est pas ce que tu ressens en dedans de toi qui est important, mais que les autres rient... (...)* Depuis que tu travailles ici, t'es toujours en représentation Céline... »¹⁰⁴⁴ Le but est, coûte que coûte, la dérision, l'autodérision incluse. La grande différence avec Édouard-la Duchesse est pourtant la vocation de la parodie, qui a toujours existé chez lui-elle, comme le remarque sa nièce Thérèse : « *...Vous dites, tout le monde, que chus folle, Jean. L'avez-vous regardé aller, lui ? Ou elle ? Ça fait trente-cinq ans que je la regarde faire la folle, j'en ai assez vu... J'la*

¹⁰⁴⁰ *Op.cit.* p. 183.

¹⁰⁴¹ EDELMAN, Lee, *op.cit.* p. 314.

¹⁰⁴² DE MAN, Paul, *Aesthetic Ideology*, ed. Andrezej Warminski, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996, p. 179, 181, in EDELMAN, Lee, *op.cit.*

¹⁰⁴³ *Id.* p. 315.

¹⁰⁴⁴ *Le Cahier rouge*, p. 125.

*voyais faire la folle quand j'étais enfant et que ma grand-mère la couvait trop, et elle a pas changé depuis trente ans ! »*¹⁰⁴⁵

Une autre lecture de l'utilisation de l'humour, qui n'est pas contradictoire de la précédente, a été considérée par l'écrivain gay Edmund White qui cite la conception du philosophe français Henri Bergson de l'humour comme un phénomène de compensation du défaut de la matière sur l'esprit : « *Le philosophe français Henri Bergson a défini l'humour comme ce qui survient au moment où la chair fait défaut à l'esprit, quand le monde matériel refuse de coopérer avec la pensée et la volonté* »¹⁰⁴⁶. Cette conception – qui a été récupérée par White pour rendre compte du côté souvent ridicule de l'acte sexuel – est directement applicable au gros Édouard travesti en Duchesse, où la risibilité du personnage, volontairement recherchée, est soulignée par l'éloignement entre la vulgarité voire la laideur de son corps et le rôle sublime qu'il prétend interpréter. Dans une moindre mesure, il pourrait être également appliqué à Jean-Marc et sa passion autodérisoire.

5.7. QUELQUES ANNOTATIONS SUR LE STYLE CAMP DE LA DUCHESSE

La Duchesse comme travesti excessif et jouisseur, représente une esthétique de l'exagération et de la théâtralité qui a déjà été décodifiée par la célèbre essayiste et artiste américaine Susan Sontag sous l'appellation *camp*. Sur les origines de cet essai, l'écrivaine et éditrice québécoise Éleine Audet raconte dans son article « *Susan Sontag, une femme d'exception* » comment « *En 1964, elle (Sontag) publie l'essai qui la rendra célèbre internationalement, Notes on "Camp", où elle définit une culture inspirée par la mouvance homosexuelle, qu'on qualifierait aujourd'hui de "queer". Elle y fait l'éloge d'une nouvelle sensibilité urbaine apolitique dont l'accent est mis, comme chez Warhol par exemple, sur la vénération du style, l'exagération théâtrale, l'artifice et le mauvais goût. "Si mauvais, que c'est bon" ("so bad it's good") ! Elle dit ressentir autant d'attraction que de répulsion pour cette culture et n'a jamais cessé de réfléchir sur l'attrait paradoxal des pensées "extrêmes", transgressives.* »¹⁰⁴⁷

¹⁰⁴⁵ *Op.cit.* p. 190.

¹⁰⁴⁶ WHITE, Edmund, « Les plaisirs de la littérature gaie », in SALDUCCI, Pierre, *op.cit.* p. 55.

¹⁰⁴⁷ AUDET, Elaine, « Susan Sontag, une femme d'exception », sur le site des éditions Sisyphe, [www.sisyphe.org](http://sisyphe.org) (lien complet : <http://sisyphe.org/spip.php?article1453>)

Prenant comme appui les notes de Sontag, qui ont certes été critiquées par certains membres des mouvances *queer*¹⁰⁴⁸, nous allons essayer de voir en quoi la Duchesse est camp¹⁰⁴⁹ :

1. (...) « *Camp* » est un certain modèle d'esthétisme. C'est une façon de voir le monde comme un phénomène esthétique. Dans ce sens — celui du *Camp* — l'idéal ne sera pas la beauté; mais un certain degré d'artifice, de stylisation. »¹⁰⁵⁰ La Duchesse ne cherche pas la beauté féminine dans sa transformation mais plutôt le style de la femme du monde.

5. [...] L'art "camp" est, le plus souvent, un art décoratif qui met plus particulièrement en relief la forme, la surface sensible, le style, au détriment du contenu. »¹⁰⁵¹ Le monde des travestis de la *Main* est un monde largement tributaire de l'apparence.

6. En un sens il est tout à fait correct de dire: "C'est trop bon pour que ce soit "camp", ou "c'est trop important", c'est-à-dire pas assez en marge. »¹⁰⁵² C'est dans le monde foncièrement marginal de la *Main* que la Duchesse régnera pendant trente ans.

7. (...) Dans la nature, il ne peut avoir rien de camp. Le camp est urbain (...) »¹⁰⁵³ La Duchesse/Édouard a souvent exprimé comment elle/il est perdu/e dans la campagne, comme lors de son voyage à Duhamel.

9. Le *Camp*, considéré comme un goût chez les gens, répond notamment à ce qui est foncièrement atténué et fortement exagéré. L'androgynie est certainement l'une des meilleures images de la sensibilité camp. Exemples : les évanouies, sveltes et arrondies figures de la peinture et la poésie préraphaélites, les corps fins, fleuris et asexués des gravures et des affiches art nouveau (...) la tenaillante langueur androgynie qui gît derrière la beauté parfaite de Greta Garbo. Ici le goût camp se soutient sur un principe

¹⁰⁴⁸ Voir les critiques à la note 25 émises par un certain Joseph dans son article « *Queer Film Blogathon 2012: Marginalia on Note 25* » publié dans le blog *Marlene Dietrich : the last goddess*
Source : <http://lastgoddess.blogspot.com.es/2012/06/queer-blogathon-2012-marginalia-on-note.html>
Site consulté en octobre 2013.

¹⁰⁴⁹ Nous avons utilisé pour cela l'édition française déjà citée : SONTAG, Susan, « *Le style Camp* » in : *L'œuvre parle*, traduit par Guy Durand, Paris, éd. Christian Bourgeois, 2010

¹⁰⁵⁰ *Id.* p.309.

¹⁰⁵¹ *Id.* p.310.

¹⁰⁵² *Ibid.*

¹⁰⁵³ *Ibid.*

du goût rarement reconnu : la forme la plus raffinée de l'attrait sexuel (tout comme la forme la plus raffinée du plaisir sexuel) consiste à aller à l'encontre de son propre sexe. Le plus beau chez les hommes virils est quelque chose de féminin, le plus beau chez les femmes féminines est quelques chose de masculin. Lié au goût camp de l'androgynie il y a quelque chose qui semble très différent mais ne l'est pas : un culte à l'exagération des caractéristiques sexuelles et l'affectation de la personnalité. Bien évidemment, les meilleurs exemples à citer sont ceux des stars du cinéma : la féminité rance et tapageuse de Jayne Mansfield, Gina Lollobrigida, Jane Russell, Virginia Mayo ; la masculinité exagérée de Steve Reeves, Victor Mature. Les grandes stylistes du tempérament et de l'affectation qui sont Bette Davis, Barbara Stanwyck, Tallulah Bankhead, Edwige Feuillère. »¹⁰⁵⁴

Cette note pointe avec justesse les divas que les travestis essaient d'imiter. Edwige Feuillère a été notamment l'une des imitations les plus chères à la Duchesse. De surcroît, c'est l'actrice qui incarne la Duchesse de Langeais au cinéma.

10. *Le camp voit tout entre guillemets. Ce ne sera pas une lampe mais une « lampe » ; pas une femme, mais une « femme ». Le fait de percevoir le camp dans les objets et les personnes c'est comprendre l'Être-comme-le-Jeu-d'un-Rôle. C'est la plus haute expression, dans la sensibilité, de la métaphore de la vie comme théâtre. »¹⁰⁵⁵ Voilà l'un des points précurseurs de la théorie queer.*

23. *L'élément essentiel du "Camp", naïf ou pur, c'est le sérieux, un sérieux qui n'atteint pas son but. Il ne suffit pas évidemment que le sérieux manque son but pour recevoir la consécration du "Camp". Seul peut y prétendre un mélange approprié d'outrance, de passion, de fantastique et de naïveté. »¹⁰⁵⁶*
La Duchesse réunit ces quatre caractéristiques.

25. *La marque distinctive du "Camp" c'est l'esprit d'extravagance. [...] Le "Camp", c'est souvent la marque du démesuré dans l'ambition de l'artiste, et pas simplement dans le*

¹⁰⁵⁴ *Op.cit.* p. 311.

¹⁰⁵⁵ *Ibid.*

¹⁰⁵⁶ *Id.* p.316.

style même de l'œuvre. [...] »¹⁰⁵⁷

L'image de la Duchesse est celle de la démesure, tant dans son allure impressionnante que dans les rêves qu'elle transmet.

32. *Le Camp est la glorification du "personnage". L'affirmation proprement dite n'a aucune importance, sauf, bien évidemment, pour la personne qui la fait (Loie Fuller, Gaudí, Cecil B. De Mille, Crivelli, De Gaulle, etc.). Ce qui est apprécié du regard camp, c'est l'unité, la force de la personne. (...) »*¹⁰⁵⁸ La Duchesse impressionne par le personnage, la force qui s'en dégage.

34. *Le goût camp s'oppose à l'axe bon-mauvais du jugement esthétique habituel. Le camp n'invertit pas les choses ; il ne soutient pas que le bon soit mauvais ou que le mauvais soit bon. Il se borne à offrir un ensemble de règles pour l'art (et la vie) différent, complémentaire. »*¹⁰⁵⁹ Encore une autre caractéristique *queer*, aller au-delà du binarisme, pour chercher la différence. Les accoutrements hétéroclites de la Duchesse (et des autres travestis) ainsi que leur façon de vivre leur différence en sont de bons exemples.

37. *La première forme de sensibilité, celle de la grande culture, se fonde solidement sur la morale. La seconde, sensibilité de l'excès, qui inspire souvent l'art "d'avant-garde" contemporain, tire avantage d'une perpétuelle tension entre l'esthétique et la morale. La troisième, le "Camp", n'a que des préoccupations esthétiques. »*¹⁰⁶⁰ La grande œuvre d'Édouard a été de se construire en tant que Duchesse ; travestissement réussi auquel il donnera et redonnera du vernis avec son voyage raté d'abord et ses mensonges ensuite.

38. *Le "Camp", c'est une expérience du monde vu sous l'angle de l'esthétique. Il représente une victoire du "style" sur le "contenu", de l'esthétique sur la moralité, de l'ironie sur le tragique. »*¹⁰⁶¹ La Duchesse est la reine du style et de l'humour. Même au moment de sa mort elle y aura recours.

¹⁰⁵⁷ *Op.cit.* p. 317.

¹⁰⁵⁸ *Id.* p. 320.

¹⁰⁵⁹ *Id.* p. 321.

¹⁰⁶⁰ *Id.* p.322.

¹⁰⁶¹ *Ibid.*

41. *Le "Camp" vise à détrôner le sérieux, le "Camp" est enjoué, à l'opposé du sérieux. Plus exactement, le "Camp" découvre une forme de relation nouvelle, et plus complexe, avec le sérieux. On peut se moquer du sérieux et prendre la frivolité au sérieux.* »¹⁰⁶²

C'est avec un grand sérieux que la Duchesse entreprend de rire du monde et de la réalité entière.

42. *On est séduit par le "Camp" quand on s'aperçoit que la sincérité ne suffit pas. La sincérité peut être ignorante, et prétentieuse, et d'esprit étroit.* »¹⁰⁶³ Pour mettre fin à son périple parisien, la Duchesse a bien exprimé cette idée : « *ce n'est pas l'expérience qui compte mais le mensonge bien organisé.* »¹⁰⁶⁴

44. *Le "Camp" nous propose une vision comique du monde. Une comédie, ni amère, ni satirique. Si la tragédie est une expérience d'engagement poussée à l'extrême, la comédie est une expérience de désengagement, ou de détachement.* »¹⁰⁶⁵ L'humour est une planche de salut, pour les travestis autant que pour nombre de personnages tremblayens. Pour la Duchesse, avec l'art et la créativité, c'est sa plus grande bouée de sauvetage.

Les quatre points suivants, mettant en rapport goût du camp et homosexualité, ils n'ont pas besoin d'être commentés :

50. (...) *Qui va devenir le possesseur de ce goût (du camp) ? Réponse : une classe improvisée et auto-choisie, intégrée par des homosexuels, à la base, qui s'érigent en aristocrates du goût par leur propre décision.* »¹⁰⁶⁶

51. *Le rapport particulier entre le penchant camp et l'homosexualité doit être expliqué. (...) Tous les homosexuels n'ont pas un goût du camp. Mais les homosexuels constituent, de loin, une avant-garde – et le public le plus articulé – du camp. Les juifs et les homosexuels sont les minorités surpassées créatrices de la culture citadine contemporaine. Créatrices dans son sens le plus vrai : ce sont des créatrices de*

¹⁰⁶² *Op.cit.* p.323.

¹⁰⁶³ *Ibid.*

¹⁰⁶⁴ Reprise de la citation. *Des Nouvelles d'Édouard*, p. 772, 773.

¹⁰⁶⁵ SONTAG, Susan, *op.cit.*

¹⁰⁶⁶ *Id.* p. 325.

*sensibilités. Les deux forces motrices de la sensibilité moderne sont le sérieux du moral juif et l'esthétisme et l'ironie homosexuels. »*¹⁰⁶⁷

52. (...) *Les homosexuels ont étayé leur intégration dans la société en promouvant le sens esthétique. Le camp est un dissolvant de la moralité. Il neutralise l'indignation morale et encourage le sens ludique. »*¹⁰⁶⁸

53. *Néanmoins, bien que les homosexuels aient été son avant-garde, le style camp est beaucoup plus qu'un style homosexuel. Évidemment, sa métaphore de la vie comme théâtre est particulièrement apte à la justification et projection d'un certain aspect de la situation des homosexuels (l'insistance camp à ne pas être « sérieux », à jouer, connecte aussi avec le désir homosexuel de rester jeune.) Pourtant, on a l'impression que si les homosexuels n'avaient pas, plus ou moins, inventé le camp, quelqu'un d'autre l'aurait fait. »*¹⁰⁶⁹

54. (...) *Il existe le bon goût du mauvais goût. (...) Ici le goût du camp survient au terrain du bon goût comme un hédonisme audacieux et de génie. Il rend joyeux l'homme de bon goût qui risquait auparavant d'être chroniquement frustré. C'est bon pour la digestion. »*¹⁰⁷⁰ Rappelons nous toutes les fois où la Duchesse à crié au « fun », à l'amusement, comme encouragement à entrer dans son jeu du travestissement.

55. *Le goût du "camp" est avant tout une façon de goûter, de trouver son plaisir sans s'embarrasser d'un jugement de valeur. Le "Camp" est généreux. Son but: la jouissance. Le cynisme, la malice : purs artifices (Ou, s'il s'agit de cynisme, parlons d'un cynisme mou.) Le goût "camp" ne propose pas de prendre au sérieux ce qui est de mauvais goût: il ne se moque pas de l'œuvre achevée, du drame authentique. Mais il parvient à apprécier, à trouver un goût de réussite à des tentatives passionnées qui ont abouti à l'échec. »*¹⁰⁷¹ La cruauté que les travestis montrent les uns envers les autres est une tentative plutôt esthétique pour devenir *bitch*. De ce fait, la même lecture découle de

¹⁰⁶⁷ *Op.cit.*

¹⁰⁶⁸ *Id.* p. 326.

¹⁰⁶⁹ *Ibid.*

¹⁰⁷⁰ *Id.* p. 327.

¹⁰⁷¹ *Ibid.*

leur admiration de la cruauté cinématographique des divas comme Bette Davis. C'est l'apparence de la cruauté qui compte plus que l'attitude elle-même.



Photo de l'acteur Francis Bourgea, interprétant la Duchesse de Langeais dans la pièce éponyme, sous la direction de Rita Lafontaine et produite au Studio-Théâtre de la Place des Arts, à Montréal, du 10 au 14 août 2010. Cette image illustre ce goût de l'excès et de l'artifice du *camp*.¹⁰⁷²

¹⁰⁷² Source: <http://voir.ca/scene/2010/08/05/la-duchesse>

6. VIEILLESSE ET MORT DE LA DUCHESSE OU COMMENT RESTER DANS LA REPRÉSENTATION JUSQU'AU DERNIER SOUFFLE

Les ravages du temps et surtout le voyage au Mexique, où elle apparaît dans la pièce *La Duchesse de Langeais* submergée par sa peine d'amour pour un jeune homme qui l'a quittée, porteront des coups non négligeables au légendaire sens de l'humour de la Duchesse, comme le remarque Céline dans *Le Cahier bleu* : « *Cette agressivité sans humour de femme snob m'étonna chez une personne qui s'était toujours fait un pont d'honneur d'efficacité dans la critique et, surtout, de drôlerie dans n'importe quelle situation. C'était la première fois que je surprénais le gros Édouard à ne pas être drôle et ça a dû paraître sur mon visage parce qu'il a aussitôt baissé le caquet en replaçant le mouchoir dans son sac. Et je me suis rendu compte à quel point c'était vrai qu'il avait vieilli depuis son retour d'Acapulco...* »¹⁰⁷³

Alors, le soir de sa mort, en août 1976, elle est présentée comme un vieux fardeau pour le milieu même des travestis dont elle a été le précurseur, le modèle, la protectrice et la joie. Elle critique les nouvelles drogues et la mainmise de Maurice et de Tooth-Pick sur les filles qui travaillent, entre autres, au Coconut Inn. Convaincue par les mots suggestifs de Maurice de la méchanceté de la Duchesse, la dénommée Paula-de-Joliette a une vision d'épouvante de la vieille travesti :

*« titubant sur sa chaise, une main autour de son verre de bière tiède parce que trop étirée, l'autre jouant avec sa chaîne en or. En vrai or, comme elle le faisait remarquer à qui voulait l'entendre. Paula revit les yeux méchants, tellement méchants, le sourire, pli amer au milieu des doubles mentons et des bajoues pendantes. Elle qui avait été si drôle ! Jamais belle, non, mais drôle ! À mourir ! Mon Dieu (...) Elle la haïssait encore plus, cette preuve vivante de la décrépitude, de l'accablement, de l'effondrement. »*¹⁰⁷⁴

Ne tenant plus le rejet (mêlé de pitié, pour tout dire) qu'elle souffre de la part de ses créatures chéries, la Duchesse s'entend dire à Tooth Pick qui l'a menacée la veille : « *En fin de compte, j'haïrais pas ça, mourir...* »¹⁰⁷⁵ Et celui-ci comble ses vœux. Après une nuit d'ivresse dans le Coconut Inn où elle jette un dernier regard plein de

¹⁰⁷³ *Le Cahier bleu*, p. 220.

¹⁰⁷⁴ *Des Nouvelles d'Édouard*, p. 611.

¹⁰⁷⁵ *Id.* p. 617.

tendresse sur son milieu – « *Ses enfants étaient beaux, le Coconut Inn était le bout du monde, la Main était son royaume* »¹⁰⁷⁶ - elle mange quelque chose dans un restaurant de *fast food* duquel elle sort aux petites heures du matin. Et dans le parking devant le théâtre du Monument National, Tooth Pick lui assène un coup de couteau mortel.

La Duchesse gardera sa dignité jusqu'au bout. D'emblée, quand ils se rencontrent, consciente des intentions du petit mafieux, elle l'appelle de son vrai nom (comme lui il vient de faire avec elle tout à l'heure) et nous connaissons son identité : « *Denis Ouimet ! J'te trouvais minable quand tu fréquentais la gang de mon petit neveu, sur la rue Fabre. Pis c'que tu te prépares à faire là est encore plus minable que ce que t'as jamais fait. Parce que c'est inutile pis enfantin.* »¹⁰⁷⁷ Et ses convictions esthétiques referont encore surface : « *Salir la fin d'une si belle nuit !* »¹⁰⁷⁸

Le tout se fera sous l'apparence de l'étreinte amoureuse – « *Pendant quelques secondes ils eurent l'air de deux amoureux : en sentant la lame lui perforer le ventre, la Duchesse avait serré les bras autour de Tooth Pick et semblait le presser contre son cœur. Et Tooth Pick parlait tout bas comme s'il lui avait murmuré des mots doux.* »¹⁰⁷⁹ Ainsi, la Duchesse vit son agonie mélange de souffrance, de rêverie et de dignité. Surtout c'est la dignité qui la poussera à quitter l'espace indigne où elle a été attaquée : « *Moé, mourir dans un parking ? Jamais ! J'vas mourir là où j'ai régné !* »¹⁰⁸⁰

Dans sa fuite agonisante, elle évoque son parcours vital sciemment choisi comme le contraire de celui du personnage balzacien d'où est tiré son personnage. Ainsi, si la duchesse de Langeais littéraire est partie de la mondanité des salons parisiens pour aboutir à la retraite religieuse du couvent des Baléares, Édouard-la-Duchesse a espéré partir de la vie provinciale et très religieuse de Montréal pour aboutir aux festivités de la vie parisienne. Ayant échoué dans son voyage, c'est surtout la mort dans un parking qui « *prenait donc pour elle figure de total échec* »,¹⁰⁸¹ très éloignée de sa mort rêvée, carmélite déchaussée en buvant du thé (plus proche de celle de Ti-Lou, comme nous l'avons déjà vu). Néanmoins, le grand succès de cette mort est le fait qu'elle renforce la féminité excessive de la position de la Duchesse, qui reçoit ce

¹⁰⁷⁶ *Op.cit.* p. 618.

¹⁰⁷⁷ *Id.* p. 623.

¹⁰⁷⁸ *Ibid.*

¹⁰⁷⁹ *Ibid.*

¹⁰⁸⁰ *Id.* p. 624.

¹⁰⁸¹ *Ibid.*

couteau phallique dans une position passive et consentante (apanages traditionnellement féminins). Elle sera donc arrivée, par son attitude envers son assassin, à se surpasser dans l'ultra féminité prônée dans sa vie.

6.1. LA MUSIQUE COMME ACCOMPAGNEMENT À LA MORT D'UNE ARTISTE

La Duchesse est née au monde lors d'un concert de Tino Rossi, et la musique la suivra dans ses adieux définitifs, issue des entrailles du théâtre du Monument National qui, dans un avènement magique, semble s'illuminer à son invocation : « *V'nez me voir mourir quelqu'un ! (...) Aide-moé, vieux débris, laisse-moé pas partir comme une nobody !* »¹⁰⁸² Le besoin de public est donc présent jusqu'au bout et selon son dernier vœu elle a l'opportunité d'agoniser encadrée par la musique qu'elle est allée écouter d'innombrables fois dans ce même théâtre, chantée tout d'abord par un chœur de mauvais musiciens : « (...) *un flot de chanteurs mal fagotés et gesticuleux se répandit sur le trottoir. Ils chantaient à s'égosiller une ritournelle directement issue d'une opérette de troisième ordre, dans laquelle il était vaguement question de la douceur du temps et de l'agrément à se promener aux Champs-Élysées. La duchesse reconnut aussitôt ses choristes favoris, ceux dont elle s'était moquée pendant toutes les années quarante et cinquante (...)* »¹⁰⁸³ Même à sa mort le grotesque l'emporte sur le tragique : « *Elle ne put s'empêcher d'être touchée par le ridicule de la situation et leur dit : « Vous faites bien de venir rire de moi pendant que je meurs, c'est un juste retour des choses...* »¹⁰⁸⁴

La fierté de la duchesse agonisante se voit décuplée par l'apparition, image fantastiquement triomphale, des deux grandes idoles de la scène lyrique montréalaise et internationale : « *Pierrette Alarie, Léopold Simoneau. La duchesse les avait vus débiter ici même, avait été l'une des premières à crier au génie, les avait suivis aussi longtemps qu'ils étaient restés à Montréal* »¹⁰⁸⁵ L'écho d'autres débuts d'un autre artiste résonnent également car Jean-Marc, lors de sa première incursion dans le monde musical et gay de

¹⁰⁸² *Op.cit.* p. 625.

¹⁰⁸³ *Ibid.*

¹⁰⁸⁴ *Ibid.*

¹⁰⁸⁵ *Ibid.* et p. 626.

sa ville, va écouter Pierrette Alarie dans le rôle de Juliette dans le *Roméo et Juliette* de Gounod. Naissance à la maturité pour Jean-Marc, adieux au monde pour la Duchesse.

Cet hommage de rêve, où « *ils chantèrent juste pour elle le duo des Pêcheurs des perles* »¹⁰⁸⁶ avec elle comme seule spectatrice ferme le cercle de sa vie de passionnée d'art – « *Elle avait découvert les beautés et les aberrations du théâtre dans cette salle* »¹⁰⁸⁷ - et d'artiste-créatrice de son personnage à elle puisque la Duchesse « *y avait fait ses débuts de fausse femme du monde* »¹⁰⁸⁸. Et il clôt, enfin, son parcours vital « *et venait y mourir seule comme une carmélite déchaussée.* »¹⁰⁸⁹, le tout teint d'in vraisemblance avouée : « *Un improbable mélodrame comme je les ai toujours aimés.* »¹⁰⁹⁰

Tournée vers la *Main*, qu'elle accuse d'être devenue une simple scène d'opérette remplie de mauvais figurants, dont elle la Duchesse, elle « chante », dépitée et acerbe dans sa vulgarité, sa solitude – « *C'est l'entracte. Son toutes parties pisser ! Le stage est vide...* »¹⁰⁹¹-. Elle essaie alors un dernier coup de théâtre, en se laissant tomber en arrière à l'instar d'une actrice de tragédie, Marie Bell, « *qu'elle avait vue à la Comédie-Canadienne, dans Phèdre, au début des années soixante : elle la vit tomber sur le dos raide morte après son dernier alexandrin (l'une des choses les plus ridicules qu'elle avait vues dans sa vie mais que le public montréalais avait semblé trouver géniale) (...) et se dit « Moé aussi chus capable ! C'est l'instant ou jamais d'essayer !* »¹⁰⁹² Accomplissant ce dernier geste dramatique duquel elle ne se relèvera plus, la Duchesse souligne ironiquement la distance entre la scène et la vraie vie : « *Elle pensa : « La grande différence entre Marie Bell pis la duchesse de Langeais c'est qu'après sa mort Marie Bell était encore capable de saluer !* »¹⁰⁹³

Et enfin, elle obtient son public, tant souhaité, sous les traits d'un adolescent drogué qui court vers elle : « *Que c'est que t'as, duchesse ?* »¹⁰⁹⁴. Dans sa réponse comme dans toute son agonie, d'ailleurs, Édouard, l'indigne, l'humilié, le maladroit

¹⁰⁸⁶ *Op.cit.*

¹⁰⁸⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸⁸ *Ibid.*

¹⁰⁸⁹ *Ibid.*

¹⁰⁹⁰ *Ibid.*

¹⁰⁹¹ *Ibid.*

¹⁰⁹² *Ibid.*

¹⁰⁹³ *Id.* p. 627.

¹⁰⁹⁴ *Ibid.*

disparaît remplacé par la Duchesse qui clame sa dignité et ses bonnes manières : « Madame duchesse, p'tit présomptueux ! On se connaît même pas ! »¹⁰⁹⁵. Ses derniers mots iront dans le même sens, avec une demande de *faire savoir* aux autres, à tous les autres : « Tu leur diras que même si a'l' a répandu ses tripes, la duchesse de Lageais a pas chié dans ses culottes ! Est restée digne pis désinvolte jusque devant la mort. »¹⁰⁹⁶

La mort arrive et avec elle la musique : « Le chœur de sans-génie reprit de plus belle, Léopold et Pierrette s'égosillèrent, cette fois dans quelque chose qui ressemblait à du Haendel. »¹⁰⁹⁷, suivie par le cortège des familiers, des amants et des amis qui ont peuplé la vie de la décédée. Le silence tombe et la fin réelle est confrontée à une improbable fin cinématographique : « Au cinéma, la caméra se serait élevée dans les airs ; on aurait aperçu les néons éteints, puis les toits de la Main qui déchire la ville en deux, pis la Catherine si pitoyable aux petites heures du matin ; Montréal se serait enfin éloignée lentement sur un fond de lever de soleil pendant qu'aurait défilé le générique. »¹⁰⁹⁸

Le monde de la fiction, duquel est sortie l'héroïne balzacienne adaptée à la *Main*, emporte son masque avec lui. Car la mort signe, dans son inéluctable matérialité, la disparition du personnage et l'émergence de la personne. Physiquement ce n'est pas la Duchesse qui est morte, c'est Édouard : « Dans la vraie vie, Édouard avait déjà commencé à pourrir. »¹⁰⁹⁹ Celle qui meurt est la Duchesse mais celui qui pourrit est Édouard. Le rôle de composition n'aura pas résisté à la décomposition du corps. De ce fait, l'art de la Duchesse aura été un art de l'éphémère, en opposition aux ouvrages qui laissent derrière eux les artistes traditionnels. Sa fin l'inscrit donc de plein pied dans l'essence du *queer*, c'est à dire, dans une paradoxale (puisque définitive) impossibilité de fixation.

¹⁰⁹⁵ *Ibid.*

¹⁰⁹⁶ *Op.cit.*

¹⁰⁹⁷ *Ibid.*

¹⁰⁹⁸ *Ibid.* et p. 628.

¹⁰⁹⁹ *Id.* p. 628.

7. LES JOIES DE LA RECRÉATION : LE PALIMPSESTE OU COMMENT UTILISER L'ART POUR CRÉER L'ART

« Je n'ai rien à dire, je n'ai que des choses à ajouter. »

Gore Vidal, Palimpseste

Cette phrase de l'écrivain gay nord-américain Gore Vidal, que Tremblay a choisi comme épigraphe pour sa pièce de théâtre *Fragments de mensonges inutiles* est le résumé de la démarche de la Duchesse comme personnage et surtout, de Michel Tremblay lui-même comme créateur : prendre des ouvrages de toutes sortes, de la littérature au cinéma, en passant par le théâtre et la musique, et les insérer dans ses textes, se les appropriant mais sans en effacer la trace et les origines. Il crée donc un palimpseste « où l'on voit, sur le même parchemin, un texte se superposer à un autre qu'il ne dissimule pas tout à fait, mais qu'il laisse voir par transparence » utilisant la description de Gérard Genette¹¹⁰⁰. Telle est la démarche créatrice de l'écrivain montréalais, qui a réussi, d'ailleurs, à réinventer continuellement une œuvre labyrinthique, où les cycles se ferment et se rouvrent en resituant, en réélaborant les même personnages et en y ajoutant d'autres, tirés de la fiction (issue de sa plume ou de celle d'une autre) et de la réalité, la sienne ou celle des célébrités à des degrés divers de proximité. D'une manière plus concrète, suivant le classement génettien des relations transtextuelles, l'intertextualité¹¹⁰¹ est largement présente dans l'œuvre de Tremblay avec la référence artistique, la citation et l'autoréférence, comme phénomènes explicites.¹¹⁰²

Comme exemple applicable au monde de la Duchesse dont il est question ici, prenons la citation que Céline Poulin, hôtesse du Boudoir et narratrice du *Cahier rouge*, se permet comme excipit, pour finir son récit de la sortie à l'Expo. Déjà le récit de l'excursion, à la deuxième partie du roman, a été intitulé comme la nouvelle de Maupassant : *La Maison Tellier*, soulignant la transcription de la même thématique - des prostituées invitées par leur gérante à une sortie pour un événement social - avec

¹¹⁰⁰ GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, op.cit. p. 556.

¹¹⁰¹ Relation analysée à l'origine par Julia Kristeva.

¹¹⁰² Pour approfondir cette richesse référentielle chez Tremblay, voir le chapitre « *Palinodies et Palimpsestes* » de Marie-Lyne Piccione, dans son ouvrage *Michel Tremblay, l'enfant multiple*, op. cit. p. 99-122.

une triple ironie ajoutée : ce n'est pas une première communion, c'est l'Expo 67 qu'elles vont visiter et ce ne sont pas des femmes prostituées mais des hommes habillés en femmes ; et plutôt que d'être attendues par leurs clients habituels, elles les ramènent avec elles de leur sortie, comme proies consentantes. L'excipit sera donc une reprise mot à mot de l'excipit de l'ouvrage d'origine, introduit par une explication de sa pertinence :

« Pour mettre un point final à mon cahier rouge, maintenant que j'ai raconté ces deux journées exceptionnelles, j'aimerais citer les deux dernières phrases de *La maison Tellier*, une nouvelle de Maupassant que j'aime beaucoup, et qui conviennent si bien à la fin de ce récit qui lui ressemble un peu :

Et comme ils s'étonnaient de cette générosité, Madame, radieuse, leur répondit :

« Ça n'est pas tous les jours fête. »¹¹⁰³

Revenant à la citation de Gore Vidal, elle a été placée en exergue d'une pièce à claire thématique gay. De là une double lecture de l'utilisation des références artistiques chez Tremblay, puisque, comme souligne Piccione, l'ajout du déjà dit, la recreation, donc l'art chez l'écrivain comble le vide existentiel de ses personnages : « *l'Art est chez Michel Tremblay toujours sacré, occupant, de fait, la place désertée par les autres valeurs enfuies : cathartique, il tient de l'exorcisme et de la thérapie, de la prière et du sacrifice, mais toujours s'impose comme seul capable de donner un sens à la vie et un succédané à l'éternité* »¹¹⁰⁴

Et pour ses personnages gays le recours à l'art s'impose logiquement comme source de vie dans un entourage désertique, sans repères valables. Le côté salutaire de l'art a été souligné par plusieurs penseurs. Parmi les théoriciens de l'écriture homosexuelle, nous allons citer Dominique Fernandez pour mettre de relief l'absence de modèles à laquelle les créateurs homosexuels ont dû se confronter tout au long de l'histoire. Dans son essai *Le Rapt de Ganymède*¹¹⁰⁵, ouvrage publié en 1989, avant l'essor des théories *queer*, l'auteur prend comme point de départ ce manque de modèles qu'ont subi les homosexuels de sa génération (il a à peu près le même âge que Tremblay) : « *Quand j'étais étudiant deux mots étaient synonymes : homosexuel et paria. Aux hommes et aux femmes de ma génération, c'est ce qui a manqué : la*

¹¹⁰³ *Le Cahier rouge*, p. 233.

¹¹⁰⁴ PICCIONE, Marie-Lyne, *op.cit.*, p. 123.

¹¹⁰⁵ FERNANDEZ, Dominique, *Le Rapt de Ganymède*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1989.

*possibilité de découvrir, chez des modèles que le monde entier admire comme des génies universels, une légitimation de goûts que l'opinion publique réprouve, sous l'épithète de contre nature. »*¹¹⁰⁶

Édouard-La Duchesse de Langeais est le seul héros de Michel Tremblay dans le sens qu'il/elle est la seule à avoir triomphé de toutes les circonstances qui le condamnaient à rester un personnage médiocre : son physique désavantageux, sa condition sociale, son métier et surtout, sa sexualité honnie. Or, d'une identité sexuelle marginale et d'une culture hétéroclite et précaire, il a réussi à créer un rôle de composition dont le succès est au-delà de toute contestation, puisque la Duchesse a régné sur la *Main* pendant trente longues années.

La créativité d'Édouard se déclenche quand il se nourrit de l'art des autres : pièces de théâtre, romans, films etc. Quand il réfléchit à sa capacité de création il ne montrera aucun complexe par rapport aux artistes « officiels » et en ceci il ressemble profondément à son créateur Michel Tremblay, autodidacte et qui a dû faire face à la grande Kulture (comme le prononçait l'outremontaise Antoinette de Beaugrand sur le *Liberté*) officielle : « *C'est pas vrai ça qu'y sont plus intelligents que nous autres ! Sont juste allés à l'école un peu plus longtemps, c'est toute ! Donne-moé deux ou trois ans de scolarité de plus, moé, pis m'as t'en pondre, des pièces de théâtre ! Pis pas des p'tites affaires de maris qui trompent leu' femmes pis de femmes qui cachent des hommes dans leu' garde robes ! Des affaires, là... comme on n'a jamais vu !* »¹¹⁰⁷ Roi de la transposition (autant que son auteur), la création des autres est un appel incontournable à la sienne propre :

*« La grande imagination d'Édouard le portait à tout transposer, livres, pièces, films, émissions de radio, au fur et à mesure que l'action se déroulait ; il lui suffisait d'une réplique, d'une description, d'un mot, parfois, pour partir, pour décoller, accélérant dans sa tête des situations qui piétinaient, modifiant à son goût des scènes qui ne lui plaisaient pas, s'emparant à bras-le-corps des chapitres entiers qu'il menait là où il voulait sans respecter l'auteur et même en le méprisant un peu de ne pas avoir pensé à sa version à lui, s'identifiant à tous les personnages en même temps, multiple et omniprésent, inventant douze ou quinze conclusions différentes dans lesquelles il puiserait quand viendraient les moments de dépression du magasin de chaussures où il travaillait, ou les pénibles insomnies qui le frappaient quand il avait trop bu. »*¹¹⁰⁸

¹¹⁰⁶ *Op.cit.* quatrième de couverture.

¹¹⁰⁷ *La Duchesse et le roturier*, p. 525.

¹¹⁰⁸ *Ibid.*

Néanmoins, le tourbillon interne précurseur d'une telle démarche a failli l'emporter du fait de sa tendance malade au rêve éveillé : « *Les jours où il avait envie de hurler tant son métier de vendeur de chaussures l'écœuraient, il basculait dans ce monde hétéroclite et infini qu'il contrôlait tant bien que mal et dont il s'amusait à multiplier les possibilités pour oublier l'unique chemin de la médiocrité qu'avait emporté sa vie. Le rêve était devenu une seconde nature, chez lui.* »¹¹⁰⁹ Et l'absence de sa mère pour le rappeler, paradoxalement, à la réalité¹¹¹⁰ le place face à l'abyme du rêve, du mensonge sans retour : « (...) *personne ne venait plus le tirer de ses beaux mensonges qui prenaient de plus en plus de place dans sa vie.* »¹¹¹¹

Édouard aurait pu sombrer donc dans les différents abymes dans lesquels se sont enfoncés nombre de rêveurs tremblayens – la folie, comme son neveu Marcel, ou la maladie comme François Laplante fils dans *Le Trou dans le mur*¹¹¹², la marginalité et l'alcool comme Josaphat-le-Violon, la boulimie culturelle comme la grosse femme et son fils, déjà rêveur invétéré, ou – pour revenir définitivement aux artistes gays – l'autodestruction comme François Villeneuve ou la survie, tout en restant dans le politiquement correct, de Jean-Marc (l'enfant de la grosse femme adulte). Pourtant, Édouard dans sa caractérisation d'un personnage balzacien habitant le sous-monde montréalais, a transgressé les lois des genres sexuels et des genres artistiques pour en faire une recreation où la grande culture est toujours tirée vers le bas, mélangeant citations que l'on s'attendrait à trouver chez des élites culturelles et donc sociales avec la plus grande vulgarité des propos. Il est arrivé par ses palimpsestes inopinés à subvertir, *queerizer* les identités sociales.

¹¹⁰⁹ *Op.cit.* p. 526.

¹¹¹⁰ Nous parlons de paradoxe car nous avons déjà vu combien elle est présente dans sa décision de se travestir.

¹¹¹¹ *Ibid.*

¹¹¹² Ce personnage éprouve les mêmes angoisses que nombre d'autres héros et anti-héros chez Tremblay, le besoin du rêve pour la survie : « *je m'amusais à m'imaginer dans mon Huit et demi à moi, petit François Laplante d'avant toutes ses maladies, inventif et rêveur, prêt à transcender le monde et à lui prêter un sens qu'il n'avait peut-être pas, mais qui se trouvait nouveau et intéressant. C'est peut-être, après tout, ce que j'avais fait dans ma jeunesse avec ma visite dans la Cité dans l'œuf et même maintenant, cette année, depuis ces derniers mois, pendant ces incartades improbables à l'intérieur d'un tableau jamais peint exposé dans une cave qui n'existait pas. Mon huit et demi à moi, ma transposition du monde, une œuvre inventée de toutes pièces pour passer à travers le quotidien monotone et répétitif d'un pauvre homme à la tête malade ?* » *Le Trou dans le mur*, p. 190.

D'un point de vue plus strictement textuel ou architextuel, reprennant les concepts analysés par Gérard Genette, le travestissement d'Édouard relève de l'hypertextualité, c'est-à-dire de « *tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple (...) ou par imitation.* »¹¹¹³. L'hypertextualité, selon l'auteur français est un architexte transgénérique en ce qu'il décrit des insertions d'ouvrages d'un genre dans celles d'un autre. Dans le cas de la Duchesse, si l'on arrive à la considérer comme texte ou tout du moins comme créatrice de texte, cette transgenderisation architextuelle s'établit clairement en ce qu'elle arrive à transposer les genres littéraires, dans son utilisation d'un personnage de roman balzacien, pour sa théâtralisation. Remarquons, toujours dans le domaine textuel, que le travestissement est conçu par Genette comme le seul genre officiellement hypertextuel, avec la parodie et le pastiche. Établissant une distinction avec les deux derniers genres, et l'appliquant à la figure de la Duchesse, le travestissement burlesque utilise un sujet noble – un personnage noble dans tous les sens : d'origine, de caractère et de comportement : la duchesse de Langeais – et en modifie le style, lui appliquant la vulgarité du personnage d'Édouard et le plaçant dans un contexte inopiné, le sous-monde de *Main*. Comme jeu hypertextuel, ce travestissement de la Duchesse incarnée par Édouard est dans sa transposition stylistique « *plus satirique, ou plus agressif, à l'égard de son hypotexte* » – le roman de Balzac- « *que la parodie.* (qui opère un changement plutôt thématique)»¹¹¹⁴ De là la puissance de transgression de la figure du travesti.

Une autre approche des palimpsestes génériques, sociaux et artistiques incarnés chez le travesti est celle proposée par le professeur Ben Sifuentes Jauregui qui, étudiant le travestisme dans la littérature latino-américaine, en fait la caractéristique expliquant les origines littéraires de cette figure dans le mouvement moderniste : « *Je suggère que le Projet du travestisme est relié au modernismo, tant que le modernismo peut être défini par son penchant à créer un palimpseste textuel qui appelle radicalement au questionnement de la notion de référentialité. Autrement dit, le travestisme (comme théorie et pratique) suit le Projet modernista en ce qu'il évalue, construit et situe la/les figure(s) du travesti comme une partie dans une opération contextuelle ou une*

¹¹¹³ GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, op.cit.p. 16.

¹¹¹⁴ *Id.* p. 42.

construction sociale. »¹¹¹⁵ Cependant, dans sa subversion anti-identitaire et ironique le travesti incarné par la Duchesse relève plus du postmodernisme que du modernisme.

7.1. LA SCHÉHÉRAZADE DES PAUVRES : L'ART DE RACONTER DES HISTOIRES ET DE RESTER CRÉDIBLE

Hormis la création de son personnage, l'autre grand triomphe de la Duchesse aura été sa grande capacité à inventer des histoires, dont l'exemple le plus *flagrant* est le récit de son voyage à Paris au moyen duquel elle a enchanté toute la faune de la *Main*, en inventant et réinventant chaque fois de nouvelles anecdotes et en introduisant de nouveaux personnages tirés de la fiction et de la réalité. Après la lecture de son journal – dans des intercalaires appelés « Schéhérazade » - Cuirette et surtout Hosanna s'émerveillent de la capacité créative de la Duchesse :

« *Cuirette à Hosanna, après la lecture du journal d'Édouard : « Aïe, c'était une moyenne menteuse, la duchesse, Hosanna ! A l'a toujours dit qu'a l'avait passé des mois pis des mois à Paris... A nous contait ses rencontres avec des stars pis des écrivains connus, ses fréquentations dans le grand monde, ses déguisements qui faisaient rire le Tout-Paris, comme a disait... J'croisais tout ça, moé... Toé ? » Hosanna prit un certain temps avant de répondre. Et quand il parla c'était avec une voix douce, égale, comme si ce qu'il disait était l'évidence même. « T'as jamais remarqué, Cuirette, que ce voyage-là s'allongeait d'année en année ? Que des noms arrêtaient pas de s'ajouter aux noms, que des faits nouveaux surgissaient, tout d'un coup, après trente ans... La duchesse nous disait, naïvement. Ah ! Oui, c'est vrai, j'vous ai jamais conté ça... » Pis a nous tricotait une histoire qu'a mettait en sandwich entre deux ou trois autres qu'on savait par cœur... Moé aussi, au début, j'la croyais, Cuirette. Plus qu'au début... Pendant longtemps j'ai écouté ses histoires sans me poser de questions, comme tout le monde... Pis un jour... » Hosanna se tourna vers Cuirette en souriant. Ses yeux brillaient comme lorsqu'il allait pleurer. « Quand a' s'est mis à parler de Brigitte Bardot qu'a l'aurait connue à ses débuts, j'ai tout compris d'un seul coup. En 1947, Brigitte Bardot était une enfant, comme moi... Au commencement, j'ai été choqué... mais après j'me sus mis à admirer son incroyable force d'invention et de persuasion. A vous a passé entre les dents trois générations d'acteurs pis de chanteurs pis vous vous en êtes jamais rendu compte ! » « C'est pourtant vrai ! Pis tu nous l'as jamais dit ! » « **Non. Vous rêviez, vous autres aussi. Pis c'que***

¹¹¹⁵ SIFUENTES-JÁUREGUI, Ben, *Transvestism, Masculinity, and Latin American Literature*. New York : Palgrave, 2002, p. 6 Nous avons traduit le fragment original, qui est le suivant : "(I) suggest that the Project of transvestism is linked to modernismo, insofar as modernismo can be defined for its tendency to create a textual palimpsest that radically calls into question the notion of referentiality. In other words, transvestism (as theory and practice) follows the modernista Project in assessing, constructing, and placing the figure(s) of the transvestite as part of a contextual operation or social construction."

contait la duchesse était tellement plus beau que c'qu'a'l'aurait pu vivre... » Hosanna reprit le journal, le serra contre lui en y appuyant le menton. « C'était elle, la vraie Schéhérazade, Cuirette. Pis a'l'a duré trente ans. Onze mille et une nuits ! »¹¹¹⁶

La Duchesse elle-même consciente de son rôle, n'hésite pas à s'auto dénommer comme la légendaire conteuse orientale, puisqu'aux dires de Céline, « ...tout en leur faisant l'éloge, et pas d'une façon discrète, de mon royaume qu'elle disait digne des contes des Mille et une nuits. Elle prétendait être la Schéhérazade des pauvres et disait de moi, en riant, que j'étais celle des riches. »¹¹¹⁷ Celle qui à son retour de Paris parlait de la suprématie du mensonge sur le vécu, n'a pas hésité à introduire la recreation prolongée pendant les trente ans de son règne. Elle y a survécu comme reine de l'invention et de la drôlerie, grâce à son verbe créateur et recréateur.

La Duchesse aura de ce fait, été une véritable *bricoleuse* des multiples textes dans lequel elle a puisé. Car, d'après Genette, « L'hypertextualité, à sa manière, relève du bricolage. »¹¹¹⁸. La richesse textuelle acquise grâce à « l'art de faire du neuf avec du vieux » a, selon lui, « l'avantage de produire des objets plus complexes et plus savoureux que les produits « faits exprès »¹¹¹⁹.

Quand la Duchesse affirme que ce n'est pas l'expérience qui compte, mais le mensonge bien organisé, elle s'affirme comme bricoleuse du texte et se fait l'écho de l'enfant de la grosse femme (Jean-Marc/Michel Tremblay) qui dans *Le Premier Quartier de la lune* et à seulement dix ans, s'érige définitivement comme un usurpateur des expériences réelles ou imaginées, siennes ou étrangères, pour raconter son histoire, hypertexte interminable à « ses amis à qui il s'apprêtait à raconter pendant out l'été une histoire sans fin qui mêlerait tout ce qu'il savait ; leur vie quotidienne à eux, celle de sa propre famille, les fils qu'il avait vus, les livres qu'il avait lus, les émissions de radio qu'il avait écoutées alors que ses parents le croyaient endormi... et le génie de Marcel qu'il s'apprêtait à piller. »¹¹²⁰ Nous pourrions conclure, donc, que Tremblay est tout simplement et comme nombre de grands écrivains, un bricoleur de la littérature.

¹¹¹⁶ *Des Nouvelles d'Édouard*, p. 774, 775.

¹¹¹⁷ *Le Cahier rouge*, p. 205.

¹¹¹⁸ GENETTE, Gérard, *op.cit.* p. 556.

¹¹¹⁹ *Ibid.*

¹¹²⁰ *Le Premier Quartier de la lune*, p. 960.

7.2. L'ART COMME MOTEUR DE LA RECRÉATION IDENTITAIRE

À l'heure d'expliquer la validité de la littérature homosexuelle, Guillaume Dustan se fait l'écho du propos suivant de l'écrivain et professeur d'écriture newyorkais Linsey Abrams : « *L'art sert à essayer de nouvelles identités importantes.* »¹¹²¹ Et c'est justement cette tentative de nouvelles identités – devant ensuite être détruites et recréées pour en chercher d'autres - qui est à la base des pratiques *queer* ou altersexuelles.

La Duchesse se créant comme personnage à partir d'autres œuvres d'art et recréant des histoires à partir d'autres textes (littéraires, cinématographiques, musicaux et autres) ainsi que de ses propres récits, est le paradigme de ce réessayage de nouvelles identités de genre et d'art. L'humour, autant que la culture, seront ses instruments de prédilection dans sa tâche de détournement de la réalité : « *Sa vie se résumait à ça : se moquer de tout, absolument de tout ce qui se présentait à elle, retourner la réalité comme un gant et la refaire à sa façon, en l'embellissant ou en s'en moquant.* »¹¹²²

Enfin, brandissant sa créativité et son ironie comme principales armes dans le combat avec la réalité, le personnage de la Duchesse est foncièrement postmoderne, multiplement *trans*, *camp* et *queer*, dans le sens qu'il opère des subversions identitaires de plusieurs types : de genre sexuel, de genre artistique, de goût esthétique et de classe sociale. La Duchesse puise dans les productions de ces identités, pour les reproduire et les recréer dans des contextes inattendus ; de là la potentialité créative et subversive du palimpseste vivant qu'elle représente.

¹¹²¹ DUSTAN, Guillaume, « *Un désir bien naturel* », in SALDUCCI, Pierre, *op.cit.*, p. 97.

¹¹²² *Le Cahier rouge*, p. 174.

théâtre
les
dec
harg
eurs

fondateur vicky messico
direction lee fou messico & ludovic michel



la duchesse
de langeais
michel tremblay

carte
blanche
à montréal

« la Duchesse »,
c'est quelqu'un !
Et elle n'a rien à regretter.
Ou presque... Juste c'te
maudite histoire...]

Voici une Duchesse plus âgée et dépitée que sur l'image précédente.
Affiche de la pièce *La Duchesse de Langeais*, avec l'acteur Laurent Spielvogel dans le rôle de Duchesse,
dans une mise en scène de Christian Bordeleau à Paris, en 2013.¹¹²³

¹¹²³ Source : <http://spectacles.premiere.fr/Salle-de-Spectacle/Spectacle/La-Duchesse>

CONCLUSIONS

La question de l'existence d'un genre littéraire gay ou lesbien ou homosexuel ou – pour utiliser les termes les plus d'actualité même s'ils comportent des nuances différentes – allosexuel, altersexuel ou *queer* a été posée depuis que Proust a établi un jalon historique de cette écriture de la *différence* dans *Sodome et Gomorrhe* dans *La Recherche du temps perdu*. Nombre d'auteurs et écrivains gays et lesbiennes s'interrogent encore sur la pertinence de ce sujet.

Citons, tout d'abord, un cas proche d'écriture gay, Iñigo Lamarca, l'*Ararteko* ou défenseur du peuple¹¹²⁴ au Pays basque et gay reconnu, qui a publié en 1999 un récit autobiographique racontant son parcours d'enfant, de jeune homme et d'adulte homosexuel : *Gay nauzu*¹¹²⁵. Par son poids social, par son rôle en tant que militant historique des mouvements LGBTIQ et par le contenu et le but de son ouvrage, nous trouvons assez étonnante sa prudence à l'heure de confirmer l'existence d'une littérature gay bien qu'il accorde une grande valeur à la jonction des luttes de son collectif et les lois et intérêts du marché, dans la création d'une littérature et cinéma à thématique LGBTIQ.¹¹²⁶

Un autre écrivain de l'homosexualité, le français Jean-Paul Tapie, interrogé sur ce qui caractérise un roman comme homosexuel, constatait l'accord de l'auteur comme la condition la plus importante : « *Qu'est-ce qui permet de qualifier un roman comme homosexuel ? La première réponse est le fait que l'auteur lui-même l'admette. Nombre d'auteurs répugnent à voir qualifier ainsi leurs romans. Même si un roman écrit par un homosexuel, racontant la vie et les aventures d'un homosexuel et lu par une majorité d'homosexuels, me paraît assez proche de la définition que l'on peut donner du roman homosexuel, j'accepte, si l'auteur l'exige, de ne pas le considérer ainsi. C'est un droit légitime. Même si c'est une attitude idiote.* »¹¹²⁷ Alors nous ne pouvons que transposer ce qualificatif à l'attitude de Michel Tremblay quand 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.* »¹¹²⁸ D'ailleurs, par sa crainte de la ghettoïsation des œuvres qualifiées

¹¹²⁴ Équivalent à un médiateur officiel pour les droits humains.

¹¹²⁵ Ce titre a un double sens en langue basque : il voudrait dire “je suis gay (devant toi)” mais aussi “je suis **capable** ou **je peux** (devant toi)”, assez porteur de signification.

¹¹²⁶ LAMARCA, Iñigo, “Gay nauzu, *hamaika urte geroago*” in EGAÑA, Ibon (koord.), *Desira desordenatuak, Queer irakurketak (euskal) literaturan*, op.cit. p. 313.

¹¹²⁷ TAPIE, Jean-Paul, « Lis tes ratures, gai ! » in SALDUCCI, Pièrre (dir), op.cit. p. 20.

¹¹²⁸ PICCIONE, Marie-Lyne, op.cit. p. 192.

d'homosexuelles, il se fait l'écho de ce que Monique Wittig résume comme le risque de transformation d'un texte qui se voudrait littéraire à un texte à thématique sociale univoque, n'intéressant que les homosexuels. Un texte qui, en tant que symbole ou dans les mains d'un groupe politique, a perdu sa polysémie.¹¹²⁹

Cependant, et malgré ses affirmations de 1998, nous plaçons facilement les œuvres que nous avons analysées, surtout, dans nos deuxième et troisième parties, sous l'appellation de littérature gay dont l'une des définitions les plus actuelles serait celle d'une littérature « écrite par, pour, et au sujet d'hommes ouvertement homosexuels » selon l'écrivain Edmund White, l'un des fondateurs – à travers le mouvement littéraire *The Violet Quill* – de ce genre post-Stonewall¹¹³⁰.

Quoique le public de Michel Tremblay ne soit pas exclusivement allosexuel, loin de là, son succès relevant plutôt de l'universalité et de la complexité thématique de ses écrits, il nous lance un indice révélateur de ses modèles, quand, dans *Le Cœur éclaté*, Jean-Marc insère la première ébauche de sa nouvelle *Los Tabarnacos* dans un roman d'Armistead Maupin, producteur de romans sériels avec travestissement de l'espace hétérosexuel et l'une des premières vedettes reconnues de la littérature gay nord-américaine¹¹³¹.

De surcroît, les éditeurs de son œuvre n'ont pas hésité à faire cette distinction, en publiant cinq de ses romans dans un recueil intitulé *Le Gay Savoir*. De là, ils ont eux-mêmes facilité la réponse affirmative à nos questions initiales sur la pertinence du genre littéraire gay et sur la possibilité d'y ranger ces ouvrages de l'écrivain.¹¹³² Selon Edmund White, en narrative, la littérature gay comporterait deux genres (ou sous-genres) : les romans du *coming out* et les romans du sida. Or, en nous arrêtant sur chaque titre publié dans ce volume, qui a constitué, par là, l'objet de cette étude, nous pouvons arriver à conclure que chacun d'entre eux est susceptible de servir, par sa thématique, à élargir ce classement. Nous tentons donc dans les lignes qui suivent de

¹¹²⁹ WITTIG, Monique, point IV de sa préface à BARNES, Djuna, *La Passion*, Paris, Flammarion, 1982

¹¹³⁰ WHITE, Edmund, *Les plaisirs de la littérature gaie*, in in SALDUCCI, Pierre (dir), *op.cit.* p. 49.

¹¹³¹ *Le Cœur éclaté*, p. 203

¹¹³² Il a reçu par ailleurs des prix très significatifs pour son apport à la visibilité et respectabilité des LGBTIQ dont le « Prix Lutte contre l'homophobie », de la Fondation Émergence du Ministère de la Justice du Québec, en 2010 pour l'ensemble de son œuvre.

rattacher les œuvres que nous avons analysées à la perspective qui nous intéresse. Et ceci de la suite :

- *La Nuit des princes charmants*, qui raconte les péripéties d'un jeune gay pour accomplir son vœu de perdre sa virginité grâce à un spectacle d'opéra est un roman d'initiation homoérotique. D'ailleurs, la découverte de l'univers nocturne de la grande ville et les étapes à franchir jusqu'à la réalisation du but, inscrivent ce roman dans la parodie de l'épique et des contes de fées, l'apparentant également au roman picaresque espagnol, avec son foisonnement d'êtres inattendus. Ainsi, dans le cas de ce roman comme dans la picaresque il y aurait un univers de personnages « appartenant ou concernant les canailles, coquins ou galopins (...) »¹¹³³
- *Quarante-quatre minutes, quarante-quatre secondes* est un roman du *coming out*. Or il s'inscrit également dans le récit de l'homosexualité en tant que véhicule du tragique, signalé d'ailleurs comme faisant partie d'une certaine tradition littéraire qui a insisté sur une image stéréotypée des homosexuels « comme créatures égarées, sensibles, qui ont habituellement l'élégance de se suicider. »¹¹³⁴ Mais il montre d'ailleurs une grande puissance littéraire, du fait que l'autre grand sujet qui véhicule le tragique dans le roman y est présent. Il s'agit de l'homophobie, qui serait, aux dires de Jean-Paul Tapie, « le sujet spécifiquement romanesque des homosexuels. »¹¹³⁵
- *Le Cœur découvert (roman d'amours)* est un roman homo-romantique : il montre un vécu positif et à volonté normalisatrice d'une histoire d'amour entre deux hommes, avec tous les changements de structures socio-familiales qu'elle entraîne.
- *Le Cœur éclaté*, détruisant l'homo-romantisme du précédent, est susceptible d'être rangé non seulement parmi les romans parlant du dépit amoureux, mais

¹¹³³ Même si nous faisons allusion à la picaresque dans la première partie concernant les accents et les faux semblants commerciaux, c'est encore Edmund White, qui a proposé ce rapport entre la littérature explicitement gaie et le genre littéraire espagnol. WHITE, Edmund, « *Les Plaisirs de la littérature gaie* », in SALDUCCI, Pierre (dir.), *op.cit.*

¹¹³⁴ *Id.* p. 50. Ricardo LLamas et Dominique Fernandez – comme nous avons vu – sont du même avis.

¹¹³⁵ Nous l'avons déjà signalé à la fin du chapitre consacré à François Villeneuve, mais nous reprenons une condensation de la citation de même que la référence : TAPIE, Jean-Paul, « Lis tes ratures, gai ! » in SALDUCCI, Pierre (dir.), *id.* p. 25

aussi et, surtout, du côté des romans du sida. Et dans ce dernier cas, il entrerait dans le classement plus « classique » des romans gays.

- *Hôtel Bristol, New York, N.Y.* dans sa forme et dans son contenu, pourrait aisément être classé comme un roman épistolaire ou de confession, gay. La normalisation de l'expérience de l'homosexualité de la part du narrateur homodiégétique est d'autant plus significative que ce n'est pas là que se trouve le problème principal du récit, consistant plutôt à la découverte de cette vérité fondamentale, vécue comme défaillance atavique : la ressemblance avec le frère détesté et la culpabilité de se savoir gagnant au prix de l'échec de l'autre – que Jean-Marc avoue au destinataire de sa lettre. L'homosexualité du narrateur est bien au contraire, la solution, la puissance de vie qui le mènera à surmonter sa dépression.

Et puisque ce classement part d'un point de vue thématique, il serait susceptible d'être appliqué également à la dramaturgie de l'écrivain. De ce fait, nous lançons un appel aux éditeurs pour qu'ils établissent un recueil, sorte de *Gay Savoir* théâtral : *Les Anciennes Odeurs, Fragments de mensonges inutiles, Hosanna, Damnée Manon, sacrée Sandra, La Duchesse de Langeais* etc. pourraient être représentatifs de la problématique des identités sexuelles minoritaires partant de l'homosexualité comme expérience quotidienne d'abord pour aller jusqu'à la représentation performative, *queer*, des genres.

Car l'une des conclusions à laquelle nous sommes arrivées analysant les trois personnages gays, François, Jean-Marc et la Duchesse, c'est que l'on peut signaler des degrés dans la représentation de l'orientation sexuelle qui vont d'une homosexualité plus « classique » à la plus radicalement *queer*. François Villeneuve et Jean-Marc seraient « homosexuels » ou gays, mais dans une acception stabilisante de leur identité sexuelle et de genre. Stabilité identitaire qui est foncièrement critiquée par les théoriciens et militants *queer*.

Au contraire, Édouard-la Duchesse représenterait toute « *l'instabilité d'une entité sans essence, sans contenu substantiel* » paraphrasant Ricardo Llamas qui reprend l'idée de David Halperin sur ce qui est être *queer* : « *un renoncement à toute vérité* »

stable ; un positionnement qui n'est réductible à aucune substance. »¹¹³⁶ D'ailleurs, selon Llamas, « l'homosexualité » sera seulement possible entre guillemets pour signifier l'impossibilité de la fixer comme identité stable.

Justement, Michel Tremblay, en 1998, suite à son refus d'être considéré comme écrivain « homosexuel » ajoute : « *Moi j'ai souvent utilisé l'homosexualité pour parler d'autre chose, par exemple, de la crise d'identité.* »¹¹³⁷ Cette affirmation prend tout son sens quand il s'agit de ses travestis car, d'Hosanna l'humiliée à la fragile Babalu, passant par tous les travestis de la *Main*, avec leur « entre-deux » de genre, ils-elles représentent très clairement cette position de crise identitaire, dont les métaphores ont été appliqués à la problématique politique et culturelle du Québec et également à la problématique de la déconstruction identitaire de l'individu postmoderne.

Notre tâche a consisté à nous recentrer sur le travesti en général et sur Édouard travesti en Duchesse notamment, pour l'interpréter comme une entité en représentation, comme étant lui-même une « crise identitaire » en action. Et ceci non pas comme une métaphore mais comme la preuve littéraire et ontologique de la nature performée du genre sexuel. S'ensuit la conclusion du genre comme pure construction, sans aucune essence sur laquelle stabiliser un quelconque ancrage identitaire.

Dans le contexte géographique, social et littéraire qui est celui de Michel Tremblay, la Duchesse est un produit postcolonial, poststructuraliste et postmoderne, qui relève du constructionnisme de genre ; elle est *queer* en ce qu'elle met l'accent sur la précarité des oppositions binaires de masculin-féminin, et rejoint ainsi et d'un point de vue philosophique le terme derridien de « différence », qui a eu une influence remarquable chez les théoriciens du *queer*. Sa *différence* à elle, la marge de laquelle elle réussit à se construire et qu'elle se plaît à habiter, est pourvoyeuse de « différence », d'annulation d'oppositions de genre.

Laissant Derrida de côté, revenons aux terrains plus rassurants du domaine littéraire pour affirmer que, de toutes les différences affichées chez la Duchesse, la plus importante est de l'ordre de la créativité. Parce que c'est par le biais de sa capacité à

¹¹³⁶ HALPERIN, David, *Saint Foucault. Towards a gay hagiography*, New York et Oxford, Oxford University Press, 1995 in LLAMAS, Ricardo, *op.cit.* p. 376.

¹¹³⁷ PICCIONE, Marie-Lyne, *op.cit.* p. 192.

s'auto-créer comme ouvrage artistique, r incarant et s'appropriant les références et les caractéristiques d'autres ouvrages artistiques, que la Duchesse triomphe. Ainsi, elle surmonte et dépasse ses multiples limitations d'origine grâce à la réalisation de ses rêves de créateur, partant d'Édouard, le sujet rêveur, pour aboutir à la Duchesse, l'objet du rêve.

Et ceci nous renvoie aux troisième et quatrième questions que nous nous sommes posées dans l'introduction comme autant de segments de recherche : la liaison entre homosexualité et art dans l'œuvre de Michel Tremblay et les différentes expressions de cette dynamique entre homosexualité et art. Comme réponse, et comme nous l'avancions dans l'introduction, nous pouvons signaler, d'emblée, que l'homosexualité fait partie des multiples marges présentes dans l'œuvre. Et que les artistes qui y apparaissent sont issus, pour la plupart d'entre eux, d'une marge ou d'une autre. Ce dialogue entre art et marge laisse apparaître trois groupes différents :

Tout d'abord, les marginaux qui sortent de leurs misères grâce à l'art : la pauvreté et la prostitution pour la chanteuse Mercedes, la précarité économique et la violence familiale pour la chanteuse Carmen Brassard, la même violence (avec même des tentatives de viol entre père et fille) dans la famille pour Claude¹¹³⁸. Ces artistes ont trouvé dans l'art une façon de surmonter leurs misères vitales autant qu'un moyen de gagner leur vie.

Après, viennent les artistes non professionnels qui seraient, surtout, les deux grands rêveurs de la famille de l'enfant de la grosse femme : Josaphat-le-Violon et Marcel ; grand-père et petit-fils. Leur marginalité tient pour le premier à une excentricité innée attribuée à ce « leveur de lune », violoniste génial et conteur de légendes invétéré. Mais surtout, à l'amour passionné et incestueux qu'il a pour sa sœur Victoire et dont la rupture le pousse à une existence marginale d'artiste errant et alcoolique.

Concernant Marcel, la protection féerique dans laquelle il est tenu dans l'enfance par les quatre Moires tricoteuses de la maison à côté, et ses dons artistiques inouïs l'apparentent au même génie de son grand-oncle-grand-père, qui a reçu le même don et

¹¹³⁸ Ce personnage, qui est un écrivain en herbe dans la pièce *Le Vrai Monde ?*, est le cousin et alter-égo de l'enfant de la grosse femme, atteignant, à l'instar de celui-ci, la célébrité en tant que dramaturge, comme c'est indiqué dans la pièce *L'impératif présent*, de 2003, où Claude apparaît à 55 ans.

la même éducation dans les arts de la part des mêmes fées dans son enfance à Duhamel. Pourtant, dans son cas, l'« étrangeté » infantile deviendra de plus en plus marginale et menaçante, et, déchu de son royaume merveilleux, son génie créateur se transformera en folie violente, dans un passage à l'acte d'immolation de sa mère par le feu. S'ensuit alors – comme dans le cas du grand poète Nelligan – l'internement en asile psychiatrique. Mais si dans le cas du poète cette fin tient d'une flagrante injustice, chez Marcel, le génie sera réellement débordé par sa proche parente, la schizophrénie.¹¹³⁹

Le troisième groupe serait composé par les artistes présentés comme homosexuels. Ici, par rapport au premier groupe de « professionnels », la marge est décuplée, puisqu'ils porteront leur tare comme un sceau à vie – comme d'ailleurs les deux artistes « fous » que nous venons de citer –. Leur rapport à l'art est ainsi étroitement lié à leur condition sexuelle mais chacun l'exprime à sa façon : le peintre nain Carmen, brisé par le poids de sa double « difformité », physique et sexuelle, peint « pour ne pas mourir » ; à l'opposé, Luc l'acteur, ex-copain de Jean-Marc dans *Les Anciennes Odeurs* (tout comme le chanteur François Villeneuve) affiche sa fierté d'une orientation sexuelle revendiquée comme marginalité motrice de la création artistique ; du point de vue féminin, la peintre Catherine Burroughs va consacrer son œuvre à l'amour d'une femme comme sujet unique dans son refuge de Key West.

En ce qui est de nos trois héros diversement *gay-queers*, François Villeneuve chante son amour des hommes parce que, pour lui, il n'est pas envisageable de scinder les deux grands axes qui le constituent : son homosexualité et sa musique. Pour Jean-Marc sa sexualité est unie à l'art, depuis que cet enfant de la grosse femme se découvre gay en regardant, à treize ans, le film *La Parade des soldats de bois*, dans le roman autobiographique *Les Vues animées*¹¹⁴⁰. Plus tard, à dix-huit ans, le désir de s'accomplir sexuellement lui procurera l'énergie nécessaire pour sa sortie du cocon familial mais, toujours, avec l'art comme grand prétexte : l'opéra d'abord, et la musique de François Villeneuve ensuite. Réussissant à vivre une homosexualité intégrée à une existence « normale », l'exercice de l'écriture, et son succès tardif, vont entraîner le changement

¹¹³⁹ Sur le lien entre génie artistique et folie, ou plutôt, sur les terrains intermédiaires entre raison et irraison dans lesquels jaillit la créativité, voir les interprétations innovatrices du psychiatre argentin Hector Fiorini, notamment le chapitre « *Desafíos: Vitalidad y sufrimiento del trabajo creador* » de son ouvrage *El psiquismo creador*, op.cit, p. 143-153.

¹¹⁴⁰ Nous n'avons pas tenu compte des ouvrages purement autobiographiques de Michel Tremblay pour notre recherche sur les rapports entre l'art et l'homosexualité.

de vie du personnage, qui finira pour devenir artiste à plein temps. Et l'écriture constituera le refuge rédempteur de tous les maux, externes et internes.

François et surtout Jean-Marc explicitent cette conception de l'art comme outil de compréhension, autant que de fuite et la Duchesse poussera ce besoin à l'extrême en s'érigeant comme une œuvre d'art. Issus du mutisme référentiel auquel ils ont été condamnés à l'enfance, ces trois gays tentent de le remplir créant eux-mêmes leurs propres références, et, par là, celles de leurs épigones, qui suivront la voie ouverte, à l'instar du tramway de *La Duchesse et le roturier* où Édouard montait la côte Sherbrook avec les artistes du Théâtre National en pleine tempête de neige.

En outre, si la dernière phrase du roman épistolaire de Jean-Marc est une affirmation de son orientation sexuelle comme *différence* salutaire, la *différance queer* de la Duchesse, servira à transcender toutes les autres différences, celles de genre autant que celles de tous les marginaux artistes et celles des dévoreurs d'art : tout d'abord, celle de sa mère Victoire et de sa voisine l'ancienne bibliothécaire avec laquelle elle échangeait des livres, ensuite, celle de sa belle-sœur, la Grosse femme/Rhéauna/Nana, même celle de sa sœur pathologiquement rationaliste, Albertine, avec son adoration de Tino Rossi ; celle de son amie la naine écrivaine Céline ; la chanteuse sacrifiée Carmen ; la chanteuse à succès Mercedes ; Gloria la chanteuse décadente ; Régina-Cœli, la vieille fille pianiste de Régina ; la prostituée Ti-Lou, la louve d'Ottawa ; François Laplante fils, le dévoreur de culture malade ; les buveurs attardés, conteurs et public d'histoires délirantes ; les filles Beaugrand, précieuses d'Outremont ; Josaphat-le-Violon l'illuminé ; Marcel le fou ; Carmen le peintre nain désespéré ; Catherine Burroughs la vieille peintre ; l'enfant de la grosse femme/Jean-Marc l'usurpateur ; François Villeneuve la vedette avortée et tous les autres qui ont eu recours à l'art pour combler une incomplétude. Car l'art, chez Tremblay représente le salut de tous les *autres*, les *différents*, les exclus et prisonniers de leur misère existentielle : femmes, fous, malades, ivrognes et, surtout les allosexuels et parmi ceux-ci, les *queer queens* de la *différance*, les travestis.

De là, et partant des degrés de *queerté* possibles dans le sein de l'allosexualité – comme dans celui de l'hétérosexualité, d'ailleurs – une possible nouvelle voie de recherche que nous proposons serait l'analyse de tous les travestis tremblayens pour étudier s'il y a des degrés de performativité dans leurs personnages et si une telle

gradation est possible : est-ce que de la Duchesse à Jennifer Jones –, pour ne citer qu'un travesti de la dernière génération avant la mort d'Édouard – les modèles sont les mêmes ? Est-ce qu'il y a eu une évolution dans les formes de représentation et dans le contenu de leurs performances ? En outre, qu'est-ce que la transsexualité comme opération irréversible pourrait apporter à cette lecture ?

D'ailleurs, nous pouvons envisager l'analyse de l'allosexualité dans les quatre recueils autobiographiques de Michel Tremblay : *Les Vues animées*, *Douze Coups de théâtre*, *Un Ange cornu avec des ailes de tôle* et *Bombons assortis*, en les proposant comme corpus pour une étude qui pourrait se présenter dans une perspective plus psychologisante, si l'application des théories *queer* n'y est pas possible.

Nous pourrions également suggérer une lecture comparée de la figure du travesti chez Tremblay et chez, par exemple, l'écrivain, chroniqueur et performeur chilien Pedro Lemebel, que nous avons eu l'occasion de connaître dans le parcours de cette recherche et dont les origines sont parallèles à l'écrivain québécois. Nous lançons quelques questions susceptibles de guider cette possible entreprise : Quelles sont leurs ressemblances et disparités dans le traitement du sujet du travestissement ? Est-ce que ces deux écrivains auraient en commun le fait de refléter un phénomène lié à une certaine Américanité, ou, tout du moins, une position face au pouvoir et à ses contraintes identitaires ? En quoi les marges de l'Amérique du Nord ressemblent-elles à celles du Sud ? En quoi diffèrent-elles ? Et lié à ceci, en quoi le géant économique et culturel des U.S.A. a-t-il pu conditionner l'existence et les manières de représentation de la performance de genre ?

Voici un autre sujet, plus large et qui retourne au champ linguistique du français : du point de vue de la francophonie, la figure du travesti a-t-elle été envisagée par d'autres écrivains ? Certainement. Nous nous posons donc la question des autres représentations francophones de ces figures et des comparaisons possibles avec celles de Tremblay. Nous envisagerions également l'analyse d'éventuelles variations par rapport à d'autres représentations appartenant à d'autres domaines linguistiques (dont celui de Lemebel).

Et, enfin, d'un point de vue purement méthodologique, face aux doutes et dispersions qui nous ont assaillie à l'heure d'un ancrage théorique sur lequel appuyer

nos interprétations – allant de la précaire lecture en sous-texte à la spéculation plus risquée de l'ordre du symbolique – nous proposons une systématisation ou tout du moins, une maturation d'une critique littéraire qui tienne compte de la spécificité des textes abordés et qui puisse être appliquée dans le domaine de la littérature en français. D'ailleurs nous nous expliquons ces difficultés à l'heure de fixer une méthodologie stable, du fait que l'allosexualité dans l'œuvre de Michel Tremblay n'est pas le sujet exclusif et qu'il faut, donc, s'y approcher à la façon de l'archéologue ou du paléontologue face à des trouvailles d'une grande valeur : en en extrayant les éléments épars avec la plus grande des délicatesses et en les reliant ensuite pour essayer de trouver un réseau de sens. Si les outils que nous avons utilisés ne se sont pas avérés des plus orthodoxes c'est que le terrain même de nos fouilles, par sa complexité et par sa richesse, ne peut être facilement enfermé dans un essai taxinomique quelconque.

Lekeitio, novembre 2013



Mise en abyme : la chercheuse et l'objet de sa recherche lors de l'exposition *L'Univers de Michel Tremblay*, à la Grande Bibliothèque de Montréal, le 8 août 2014.

BIBLIOGRAPHIE

1. ŒUVRE DE MICHEL TREMBLAY

Nous citons les premières éditions et les éditions utilisées comme références dans cette thèse. Ces dernières sont en caractères gras.

- ROMANS

Chroniques du Plateau Mont-Royal

- ◆ *La Grosse Femme d'à côté est enceinte*, Montréal, Leméac, 1978, 392 p.
- ◆ *Thérèse et Pierrette à l'école des Saints-Anges*, Montréal, Leméac, 1980, 368 p.
- ◆ *La Duchesse et le roturier*, Montréal, Leméac, 1982, 387p.
- ◆ *Des Nouvelles d'Édouard*, Montréal, Leméac, 1984, 312 p.
- ◆ *Le Premier Quartier de la lune*, Montréal, Leméac, 1989, 283 p.
- ◆ *Un Objet de beauté*, Montréal-Paris, Leméac/Actes Sud, 1997, 340 p.

Ces six romans ont été édités dans un recueil, qui est celui que nous avons utilisé pour cette thèse :

- ◆ ***Chroniques du Plateau Mont-Royal*, Montréal-Paris, Leméac/Actes Sud, collection Thésaurus, 2000, 1177 p.**

- D'AUTRES ROMANS, RECITS ET CONTES

- ◆ ***Contes pour buveurs attardés*, Montréal, Éditions du jour, 1966 ; BQ, 1996, 164 p.**
- ◆ *La Cité dans l'œuf*, Montréal, Éditions du jour, 1969 ; BQ, 1997, 184 p.
- ◆ *C't'à ton tour Laura Cadieux*, Montréal, Éditions du jour, 1973 ; BQ, 1997, 129 p.
- ◆ ***L'homme qui entendait siffler une bouilloire*, Montréal-Paris, Leméac/Actes Sud, 2001, 179 p.**
- ◆ ***Le Trou dans le mur*, Montréal-Paris, Leméac/Actes Sud, 2006, 240 p.**

Le quadriptyque autobiographique¹¹⁴¹ :

- ◆ *Les Vues animées*, Montréal, Leméac, 1990 ; Babel 1999, 230 p.
- ◆ *Douze coups de théâtre*, Montréal, Leméac, 1992 ; Babel, 1997, 291 p.
- ◆ *Un Ange cornu avec des ailes de tôle*, Montréal-Paris, Leméac/Actes Sud, 1994, Babel, 1996, 285 p.
- ◆ *Bonbons assortis*, Montréal-Paris, Leméac/Actes Sud, 2002, 175 p.

Les Cahiers de Céline :

- ◆ *Le Cahier noir*, Montréal-Paris, Leméac/Actes Sud, 2003, 258 p.
- ◆ *Le Cahier rouge*, Montréal-Paris, Leméac/Actes Sud, 2004, 333 p.
- ◆ *Le Cahier bleu*, Montréal-Paris, Leméac/Actes Sud, 2005, 314 p.

Les romans classés dans le volume *Le Gay Savoir* :

- ◆ *La Nuit des princes charmants*, Montréal-Paris, Leméac/Actes Sud, 1995, 220 p.
- ◆ *Quarante-quatre minutes, quarante-quatre secondes*, Montréal-Paris, Leméac/Actes Sud, 1997, 358 p.
- ◆ *Le Cœur découvert*, Montréal, Leméac, 1986 ; Babel, 1995, 412 p.
- ◆ *Le Cœur éclaté*, Montréal, Leméac, 1993 ; Babel, 1995, 313 p.
- ◆ *Hôtel Bristol, New York, N. Y.*, Montréal-Paris, Leméac/Actes Sud, 1999, 91 p.

- ◆ *Le Gay Savoir*, Montréal-Paris, Leméac /Actes Sud, coll. « Thésaurus », 2005.

La Diaspora des Desrosiers :

- ◆ *La Traversée du continent*, Montréal-Paris, Leméac/Actes Sud, 2007, 284 p.
- ◆ *La Traversée de la ville*, Montréal-Paris, Leméac/Actes Sud, 2008, 208 p.

¹¹⁴¹ Nous utilisons ce terme partant de l'appellation « triptyque » utilisée par Maire Lyne Piccionne quand le quatrième volume n'avait pas encore été publié. Concernant l'adjectif « autobiographique », nous reprenons l'utilisation de l'auteur, qui explique : « Bien que la plupart des œuvres de Michel Tremblay aient une coloration autobiographique, sont ici pris en compte des ouvrages présentant des caractères strictement autobiographiques, tels que définis par Philippe Lejeune : identité auteur/narrateur/personnage principal ; respect des noms propres.

- ◆ *La Traversée des sentiments*, Montréal-Paris, Leméac/Actes Sud, 2009, 251 p.
- ◆ *Le Passage obligé*, Montréal-Paris, Leméac/Actes Sud, 2010, 248 p.
- ◆ *La Grande mêlée*, Montréal-Paris, Leméac/Actes Sud, 2011, 272 p.
- ◆ *Au Hasard la chance*, Montréal-Paris, Leméac/Actes Sud, 2012, 158 p.
- ◆ *Les Clefs du Paradis*, Montréal-Paris, Leméac/Actes Sud, novembre 2013, 160 p.
- ◆ *Survivre ! Survivre !*, Montréal-Paris, Leméac/Actes Sud, novembre 2014, 256 p.

- **THEATRE**

Le cycle des Belles-Sœurs :

- ◆ *Les Belles-Sœurs*, Montréal, Holt, Rinehart et Winston, 1968, 70 p.
Les Belles-Sœurs (1965) in *Théâtre I*, Montréal-Paris, Leméac/Actes Sud-Papiers, 1991, p. 7-76.
- ◆ *En Pièces détachées*, Montréal, Leméac, 1970, 96 p.
En Pièces détachées, cinquième version, Montréal, Leméac, 1994, 72 p.
- ◆ *La Duchesse de Langeais*, Montréal, Leméac, 1970.
La Duchesse de Langeais (1968) in *Théâtre I*, Montréal-Paris, Leméac/Actes Sud-Papiers, 1991, p. 77-95
- ◆ *Trois petits tours... triptyque composé de Berthe, Johnny Mangano and his Astonishing Dogs, Gloria Star*, Montréal, Leméac, 1971, 64 p.
Trois petits tours..., Montréal, Leméac, 1986, 85 p.
- ◆ *À toi pour toujours ta Marie-Lou*, Montréal, Leméac, 1971, 94 p.
À toi pour toujours ta Marie-Lou (1970) in *Théâtre I*, Montréal-Paris, Leméac/Actes Sud-Papiers, 1991, p. 97-139
- ◆ *Demain matin, Montréal m'attend*, Montréal, Leméac, 1972, 90 p.
Demain matin, Montréal m'attend, Montréal, Leméac, 1995, 89 p.
- ◆ *Hosanna* suivi de *La Duchesse de Langeais*, Montréal, Leméac, 1973, 106 p.
Hosanna, in *Théâtre I*, Montréal-Paris, Leméac/Actes Sud-Papiers, 1991, p. 141-185
- ◆ *Bonjour là, bonjour*, Montréal, Leméac, 1974, 108 p.
Bonjour là, bonjour in *Théâtre I*, Montréal-Paris, Leméac/Actes Sud-Papiers, 1991, p. 187- 240
- ◆ *Les Héros de mon enfance*, Montréal, Leméac, (1976), 1992, 101 p.

- ◆ *Sainte Carmen de la Main*, Montréal, Leméac, 1976, 83 p.
Sainte Carmen de la Main, (1975) in *Théâtre I*, Montréal-Paris, Leméac/Actes Sud-Papiers, 1991, p. 241-281.
- ◆ *Damnée Manon, sacrée Sandra*, suivi de *Surprise ! Surprise !* Montréal, Leméac, 1977, 120 p.
Damnée Manon, sacrée Sandra (1976) in *Théâtre I*, Montréal-Paris, Leméac/Actes Sud-Papiers, 1991, p. 283-306

D'autres pièces¹¹⁴² :

- ◆ *L'impromptu d'Outremont*, Montréal, Leméac, (1980), 1993, 118 p.
- ◆ *Les Anciennes Odeurs*, Montréal, Leméac, 1981, 104 p.
Les Anciennes Odeurs (1981) in *Théâtre I*, Montréal-Paris, Leméac/Actes Sud-Papiers, 1991, p. 307-339.
- ◆ *Albertine en cinq temps*, Montréal, Leméac, 1984, 103 p.
Albertine en cinq temps (1983) in *Théâtre I*, Montréal-Paris, Leméac/Actes Sud-Papiers, 1991, p. 341-388.
- ◆ *Le Vrai Monde?*, Montréal, Leméac, 1987, 106 p.
Le Vrai Monde ? in *Théâtre I*, Montréal-Paris, Leméac/Actes Sud-Papiers, 1991, p. 389-436.
- ◆ *La Maison suspendue*, Montréal, Leméac, 1990, 119 p.
- ◆ *Le Train* (1964), Montréal, Leméac, 1990, 50 p.
- ◆ *Marcel poursuivi par les chiens*, Montréal, Leméac, 1992, 67 p.
- ◆ *En circuit fermé*, Montréal, Leméac, 1994, 124 p.
- ◆ *Messe solennelle pour une pleine lune d'été*, Montréal, Leméac, 1996, 121p.
- ◆ *Encore une fois si vous permettez*, Montréal, Leméac, 1998, 67 p.
- ◆ *L'état des lieux*, Montréal, Leméac, 2002, 94 p.
- ◆ *Le Passé antérieur*, Montréal, Leméac, 2003, 71 p.
- ◆ *L'impératif présent*, Montréal, Leméac, 2003, 52 p.
- ◆ *Bonbons assortis au théâtre*, Montréal, Leméac, 2006, 110 p.

¹¹⁴² Nous ne citons ici que celles qui ont été publiées, sans tenir compte de leur création sur scène.

- ◆ *Le Paradis à la fin de vos jours*, Montréal, Leméac, 2008, 47 p.
- ◆ *Fragments de mensonges inutiles*, Montréal, Leméac, 2009, 101 p.
- ◆ *L'oratorio de Noël*, Montréal, Leméac, 2012, 80 p.

Recueils de pièces de théâtre :

- ◆ *Théâtre I*, Montréal-Paris, Leméac/Actes Sud Papiers, 1991, 441 p.
- ◆ *Théâtre II*, Montréal-Paris, Leméac/Actes Sud Papiers, 2006, 571 p.

• TRADUCTIONS ET ADAPTATIONS

- ◆ *Lysistrata* (d'après Aristophane), Montréal, Leméac, 1969, 50 p.
- ◆ *L'Effet des rayons gamma sur les vieux garçons* (de Paul Zindel), Montréal, Leméac, 1970, 70 p.
- ◆ *Et Mademoiselle Roberge boit un peu* (de Paul Zindel), Montréal, Leméac, 1971, 95 p.
- ◆ *Mademoiselle Marguerite* (de Roberto Athayde), Montréal, Leméac, 1975, 96 p.
- ◆ *Oncle Vania* (d'Anton Tchekhov), Montréal, Leméac, 1983, 125 p.
- ◆ *Le Gars de Québec* (d'après Gogol), Montréal, Leméac, 1985, 173 p.
- ◆ *Six heures au plus tard* (de Marc Perrier), Montréal, Leméac, 1986, 128 p.
- ◆ *Premières de classe* (de Casey Kurtti), Montréal, Leméac, 1993, 99 p.

Traductions et adaptations jouées mais non éditées

- ◆ *Au pays du dragon : Hello from Bertha, J'peux pas imaginer demain, La Dame aux longs gants gris, Parle-moi comme la pluie pis laisse-moi écouter* (de Tennessee Williams), Montréal, Théâtre de Quat'Sous, 1972.
- ◆ *Mistero Buffo* (de Dario Fo), Montréal, Théâtre du Nouveau Monde, 1973.
- ◆ *Qui a peur de Virginia Woolf?* (d'Edward Albee), Montréal, Théâtre du Rideau Vert, 1988.
- ◆ *Les trompettes de la mort* (de Tilly), Montréal, Café de la Place, 1991.
- ◆ *Camino Real* (de Tennessee Williams), École nationale de théâtre du Canada, 1991.
- ◆ *La descente d'Orphée* (de Tennessee Williams), Cie Jean Duceppe, 1992.

- ◆ *L'Ex-Femme de ma vie* (de Josiane Balasko), Théâtre des Cascades, 1994.
- ◆ *Les leçons de Maria Callas* (de Terrence McNally), Festival Juste pour Rire, 1996.
- ◆ *Picasso, au lapin agile* (de Steve Martin), Festival Juste pour Rire, 1997.
- ◆ *Grace et Gloria* (de Tom Ziegler), Théâtre du Rideau Vert, 1998.
- ◆ *Rien à voir avec les rossignols* (de Tennessee Williams), Théâtre Jean Duceppe, 2000.
- ◆ *Mambo Italiano* (de Steve Gallucio), Théâtre Jean Duceppe, 2001.
- ◆ *Le Spot Idéal* (de John Godber), Théâtre Rougemont, 2001. 2004.
- ◆ *Piège pour un homme seul*, (de Robert Thomas), Théâtrebateau L'Escale, Saint-Marc-sur-Richelieu, Québec, 2002.
- ◆ *Appelez-moi... Maman!* (de Linda A. Carson et al.), Festival Juste pour Rire, Théâtre Saint-Denis, Montréal, 2003.
- ◆ *La chèvre ou Qui est Sylvia?* (d'Edward Albee), Théâtre du Rideau Vert Montréal, 2004.
- ◆ *Les Amazones* (de Jean-Marie Chevret), Théâtre des Grands Chênes, Kingsey Falls, Québec, 2005.
- ◆ *Un mariage... pas comme les autres* (de Tony Calabretta), Théâtre de Rougemont, Rougemont, Québec, 2005.
- ◆ *Visites à Monsieur Green* (de Jeff Baron), Théâtre de la Dame Blanche, Québec, 29 juin 2005.
- ◆ *Les grandes occasions* (de Bernard Slade), Théâtre du Rideau Vert, Montréal, 2008.
- ◆ *Un peu, beaucoup, passionnément* (de Richard Baer), Théâtre de Rougemont, Rougemont, Québec, 2008.
- ◆ *L'esprit de famille* (d'Éric Assous), Théâtre de Rougemont, Rougemont, Québec, 2011.
- ◆ *Les conjoints* (d'Éric Assous), Théâtre de Rougemont, Rougemont, Québec, 2012.

- **FILMS**

- ◆ *Françoise Durocher, waitress*, Montréal, ONF, 1972, 29 min. Scénario: Michel Tremblay; réalisation : André Brassard.
- ◆ *Il était une fois dans l'Est*, Montréal, Ciné/Art, les Productions Carle-Lamy 1973. 100

min. Scénario: André Brassard et Michel Tremblay; dialogues: Michel Tremblay; réalisation: André Brassard

- ◆ *Parlez-nous d'amour* Montréal, Films 16, 1976, 122 min Scénario: Michel Tremblay; réalisation: Jean-Claude Lord
- ◆ *Le Soleil se lève en retard* Montréal, Films 16, 1977, 111 min Scénario: Michel Tremblay; réalisation: André Brassard

- **TÉLÉFILMS, FILMS À PARTIR D'ADAPTATIONS ET TÉLÉROMANS**

En raison de leur abondance nous n'allons en citer que quelques uns des titres les plus remarquables :

- ◆ *Le grand jour*, réalisation : Jean-Yves Laforce, Radio-Canada, 9 octobre 1988.
- ◆ *C'ta ton tour Laura Cadieux* (long-métrage en deux parties), Montréal, Cinéma Cinémaginaire réalisation : Denise Filiatrault et rôle principal: Ginette Reno, 1998.
- ◆ *Le Cœur découvert* téléroman, Radio-Canada, Réalisation : Gilbert Lepage, 2003.

- **LIVRET POUR OPERA**

- ◆ *Nelligan*, Montréal, Leméac, 1990, 90 p. Musique : André Gagnon, : Audiogram/Star Montréal, 1991. Disque SRC, Toronto, Ontario, 2005.

- **COMÉDIES MUSICALES**

- ◆ *Demain matin, Montréal m'attend*, Les disques Belles-Sœurs, 1970, musique : François Dompierre, Deuxième version : Productions Demain matin, Montréal m'attend, Distribution GAM (Montréal, Québec), 1995.
- ◆ *Les Héros de mon enfance, Comédie musicale*, musique : Sylvain Lelièvre, mise en scène : Gaétan Labrèche, Théâtre de Marjolaine (Eastman, Québec), 1976.
- ◆ *Belles-Sœurs, Comédie musicale*, adaptation et mise en scène : René-Richard Cyr, musique : Daniel Bélanger, Théâtre d'Aujourd'hui, Montréal, 2010.

- **CHANSONS**

- ◆ *La croqueuse de 222*, Pauline Julien, Musique : Pierre Leduc, Zodiaque, 45 tours (Montréal, Québec), 1972. *Allez voir, vous avez des ailes*, Decca, Montréal, 1974. *Chant de mon pays*, Mont Saint-Hilaire, Québec, 1977.
- ◆ *Huit heures dix (As-tu deux minutes?)*, Pauline Julien, *Allez voir, vous avez des ailes*, Decca, Montréal, 1974.
- ◆ *Chus tannée*, Roger, Pauline Julien, *Allez voir, vous avez des ailes*, Decca, Montréal, 1974
- ◆ *La Cree*, Pauline Julien, Musique : François Cousineau, *Mes amies d'fille*, Kebek-disk, Montréal, 1978.
- ◆ *Anne Gervais*, Pauline Julien, Musique : François Cousineau, *Mes amies d'fille*, Kebek-disk, Montréal, 1978.
- ◆ *Rupture*, Pauline Julien, Musique : François Cousineau, *Mes amies d'fille*, Kebek-disk, Montréal, 1978.
- ◆ *14 à table*, Pauline Julien, Musique : François Cousineau, *Mes amies d'fille*, Kebek-disk, Montréal, 1978.
- ◆ *Après la crise*, Pauline Julien, Musique : François Cousineau, *Mes amies d'fille*, Kebek-disk, Montréal, 1978.
- ◆ *Le rêve de la sauceuse de chocolat*, Pauline Julien, Musique : François Cousineau, *Mes amies d'fille*, Kebek-disk, Montréal, 1978.
- ◆ *Le bonheur*, Pauline Julien, Musique : François Cousineau, *Mes amies d'fille*, Kebek-disk, Montréal, 1978.
- ◆ *Réveil*, Pauline Julien, Musique : François Cousineau, *Mes amies d'fille*, Kebek-disk, Montréal, 1978.
- ◆ *Laura la belle*, Ginette Reno, Musique : François Dompierre, *Un peu plus haut – le nouveau spectacle*, Melon Miel, Boucherville, Québec, 1999. *Les Grands Soirs – Coffret 3*, Québecor, Montréal, 2004.

Pour plus d'informations sur les autres productions de l'écrivain (articles, collaborations, traductions, adaptations etc.), les 168 pages consacrées à son CV par l'agence Goodwin constituent la source la plus détaillée et actualisée : http://www.agencegoodwin.com/sites/default/files/cv/00_tremblay_michel_cv-fr_sans_rv.pdf

2. OUVRAGES SUR MICHEL TREMBLAY

- ARINO, Marc, *Figures d'Apocalypses dans l'oeuvre de Michel Tremblay*, thèse de l'Université Michel de Montaigne Bordeaux III sous la dir. de Marie-Lyne Piccione, 2004, 366 p.
 - BARRETTE, Jean-Marc, *L'univers de Michel Tremblay. Dictionnaire des personnages*, Montréal, éd. PUM, 1996, 538 p.
 - BOULANGER, Luc, *Pièces à conviction. Entretiens avec Michel Tremblay*, Montréal, Leméac, 2001, 170 p.
 - DARGNAT, Mathilde, *L'oral comme fiction. Stylistique de l'oralité populaire dans le théâtre de Michel Tremblay (1968-1998)*, thèse de doctorat de sciences du langage et Ph. D. d'études françaises, cotutelle Université de Provence (F) et Université de Montréal (Qc.), sous la direction de M.-C. Hazaël-Massieux et de L. Gauvin, déc. 2006, 763 p.
- Source : http://mathilde.dargnat.free.fr/index_fichiers/pageaccueilthese.html
- DAVID, Gilbert et LAVOIE, Pierre (dir.), *Le monde de Michel Tremblay. Tome I, Théâtre*, Saint-Laurent (Québec), Éd. Lansman, 1993, 2003 (reéd.), 287 p.
 - DAVID, Gilbert et LAVOIE, Pierre (dir.), *Le monde de Michel Tremblay. Tome II, Romans et récits*, Saint-Laurent (Québec), Éd. Lansman, 2005, 242 p.
 - PELLAND, Ginette, *Hosanna et les Duchesses. Étiologie de l'homosexualité masculine de Freud à Michel Tremblay*, Québec, Éditions de la Pleine Lune, 1994, 191 p.
 - PICCIONE, Marie-Lyne, *Michel Tremblay, l'enfant multiple*, Talence, Presses Universitaires de Bordeaux, 1999, 146 p.

- SAMZUN, Marie-Béatrice, *Michel Tremblay ou l'œuvre d'art libératrice?* Thèse de l'Université Michel de Montaigne, Bordeaux III, sous la dir. de Marie-Lyne Piccione, 1998, 392 p.

3. ARTICLES SUR MICHEL TREMBLAY

- CAMERLAIN, Lorraine, « *La Maison suspendue. Entre ciel et terre* », in DAVID, Gilbert et LAVOIE, Pierre (dir.), *Le monde de Michel Tremblay. Tome I, Théâtre*, Saint-Laurent (Québec), Éd. Lansman, 1993,2003 (rééd.), p. 197-218.
- DUPUIS, Gilles, « *Des récits homophones en stéréo* », in DAVID, Gilbert et LAVOIE, Pierre (dir.), *Le monde de Michel Tremblay. Tome II, Romans et récits*, Saint-Laurent (Québec), Éd. Lansman, 2005, p. 81-100.
- JUBINVILLE, Yves, « *Hosanna : Claude Inc. Essai socio-économique sur le travestissement* », in DAVID, Gilbert et LAVOIE, Pierre (dir.), *Le monde de Michel Tremblay. Tome I, Théâtre*, Saint-Laurent (Québec), Éd. Lansman, 1993,2003 (rééd.), p. 107-120.
- PICCIONE, Marie-Lyne, « *De Nashville à Key West : les États-Unis comme moteur de la création littéraire dans l'œuvre romanesque et dramaturgique de Michel Tremblay* » cité par SAMZUN, Marie-Béatrice *Michel Tremblay ou l'œuvre d'art libératrice?* Thèse de l'Université Michel de Montaigne, Bordeaux III, sous la dir. de Marie-Lyne Piccione, 1998, p. 357, 358.
- PIGEON, Elaine, “*Hosanna! Michel Tremblay's queering of national identity*”, in GOLDIE, Terry (ed.), *In a queer country: Gay and lesbian studies in the Canadian context*, Vancouver, Arsenal Pulp Press, 2001, p 27-49.
- PUJANTE, Domingo, « *Théâtre, revendication et identité(s) au Québec. La Duchesse de Langeais et Hosanna de Michel Tremblay* » in *Anales de Filología Francesa*, Universidad de Murcia, núm. 21, 2013, p. 297-320.

4. OUVRAGES SUR LA QUESTION DE L'HOMOSEXUALITÉ, LES GENRES ET LES THÉORIES QUEER

- ALIAGA, Juan Vicente, HADERBACHE, Ahmed, MONLEON, Ana, PUJANTE, Domingo (éd), *Actas del Congreso Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del siglo XX en Francia y España*, Valencia, Servei de Publicacions de la Universitat de València, 2001, 650 p.
- ANZALDÚA, Gloria E. & MORAGA Cherrie (2^e éd.), *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color*, New York, Kitchen Table P, 1983, 261 p.
- BERSANI, Leo, *Homos ; repenser l'identité*, Paris, Odile Jacob, 1998, 218 p.
- BOURCIER, Marie-Hélène, *Queer Zones* , Paris, Balland, 2001, 249 p.
- BOURCIER, Marie-Hélène, *Queer Zones 3: Identités, cultures, politiques*, Paris, éd. Amsterdam, 2011, 331 p.
- BUTLER, Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1990, 256 p.
- BUTLER, Judith, *Bodies That Matter*, New York, Routledge, 1993, 256 p.
- BUTLER, Judith, *Excitable Speech, A Politics of the Performative*, New York, Routledge, 1997, 200 p.
- CHARTIER, Roger : *Au bord de la falaise. L'histoire entre certitudes et inquiétude*, Paris, Albin Michel, 1998, 293 p.
- CHAUNCEY, George, *Gay New York. Gender, Urban Culture and The Making of a Gay Male World, 1890-1940*, New York, Basic Books, 1994, 478 p.

- DERMANGE, François, EHRWEIN, Céline, MÜLLER, Denis (éd.), *La reconnaissance des couples homosexuels. Enjeux juridiques, sociaux et religieux*, Genève, éditions Labor et Fides, 2000, 150 p.
- EDELMAN, Lee, *No Future: Queer Theory and the Death Drive*, Duke University Press, 2004, 208 p.
- EDELMAN, Lee, *L'Impossible Homosexuel. Huit essais de théorie queer*, (traduction de Guy Le Gaufey) Paris, éditions EPEL, 2013, 356 p.
- EGAÑA, Ibon (Koord.), *Desira desordenatuak. Queer irakurketak (euskal) literaturaz*, éd. Utriusque Vasconiae, 2012, 373 p.
- FERNANDEZ, Dominique, *Le Rapt de Ganymède*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1989, 331 p.
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité*, tome I, *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, 224 p.
- HALPERIN, David, *Saint Foucault. Towards a gay hagiography*, New York et Oxford, Oxford University Press, 1995, 256 p.
- KATZ, Jonathan, *The Invention of Heterosexuality*, New York, Plume/Penguin, 1995, 376 p.
- KOSOFSKY SEDGWICK, Eve, *Between Men. English Literature and Homosocial Desire*, New York, Columbia University Press, 1985, 244 p.
- KOSOFSKY SEDGWICK, Eve, *Epistemology of the Closet*, Berkeley, University of California Press, 1990, 258 p.
- JULIEN, Danielle, LÉVY, Joseph J. (dir.), *Homosexualités. Variations régionales*, Québec (Québec), Presses de l'Université du Québec, 2007, 265 p.

- LLAMAS, Ricardo, *Teoría torcida : Prejuicios y discursos en torno a la homosexualidad*, Madrid, Siglo Veintiuno de España editores, 1998, 385 p.
- NEWTON, Esther, *Mother Camp, Female Impersonators in America*, Chicago et Londres, University of Chicago Press, 1972, 136 p.
- SALDUCCI, Pierre (dir.), *Écrire gai*, Montréal, éd. Alain Stanké, 1999, 198 p.
- SIFUENTES-JÁUREGUI, Ben, *Transvestism, masculinity, and Latin American Literature*. New York : Palgrave, 2002, 240 p.
- STEIN, Edward (ed.), *Forms of Desire : Sexual Orientation and the Social Constructionist Controversy*, New York , Routledge, 1992, 366 p.
- WARNER, Michael (editor), *Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory*, Minneapolis, Minn., University of Minnesota Press, 1993, 320 p.
- WITTIG, Monique, *The Straight Mind and other Essays*, Boston, Beacon Press, 1992 ; ***La Pensée Straight, Paris le Rayon / Modernes, 2001, 128 p.***

5. ARTICLES SUR LES GENRES

- BERSANI, Leo, « *Trahisons gaies* », in *Les études gay et lesbiennes, actes du Colloque du Centre Georges Pompidou, 23 et 27 juin 1997*, Paris, Ed. du Centre Pompidou, 1998, p 65-72.
- BOSWELL, John, « *Catégories, Expérience et Sexualité* » in *Forms of Desire : Sexual Orientation and the Social Constructionist Controversy*, édité par Edward Stein, New York , Routledge, 1992, p. 89-113.
- CARDON, Pierre, « *La question du genre et les homosexualités* » in *Actas del Congreso Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del siglo XX en Francia y España*, Valencia, Servei de Publicacions de la Universitat de València, 2001, p. 29-32.

- DUSTAN, Guillaume, « *Un désir bien naturel* », in SALDUCCI, Pierre (dir.), *Écrire gai*, Montréal, éd. Alain Stanké, 1999, p. 83-120.
- EPSTEIN, Steven, « Gay Politics, Ethnic Identity : The Limits of Social Constructivism » in *Forms of Desire: Sexual Orientation and the Social Constructionist Controversy*, édité par Edward Stein, New York, Routledge, 1992, p 9-54.
- ERIBON, Didier, « Traverser les Frontières », in *Les études gay et lesbiennes, Actes du colloque du Centre George Pompidou*, Paris, éd. du Centre Pompidou, 1998, p. 11-25.
- KOSOFSKY SEDGWICK, Eve, « *Construire des significations queer* », in *Les études gay et lesbiennes, Actes du Colloque du Centre Georges Pompidou*, 23 et 27 juin 1997, Paris, Ed. du Centre Pompidou, 1998 p. 109-116.
- LAMARCA, Iñigo, “*Gay nauzu, hamaika urte geroago*” in EGAÑA Ibon (koord.), *Desira desordenatuak: Queer irakurketak (euskal) literaturaz*, Donostia, Utriusque Vasconiae, 2010, p 289-315.
- LAURENTIS, Teresa de, « *Queer Theory, Lesbian and Gay Sexualities* » in *Differences, Journal of Feminist and Cultural Studies*, Vol. 3, n° 2, 1991, p. 3-14.
- MANSEAU, Pierre, « *Un rôle à jouer* », in SALDUCCI, Pierre (dir.), *Écrire gai*, Montréal, éd. Alain Stanké, 1999, p.151-175.
- MINER, Kattalin, “*Generoa eta sexualitateen dantza : literaturatik kalera eta kaletik literaturara*”, in EGAÑA Ibon (koord.), *Desira desordenatuak: Queer irakurketak (euskal) literaturaz*, Donostia, Utriusque Vasconiae, 2010, p. 357-373.
- POITRY, Guy, « *À l’enseigne des amis* », in SALDUCCI, Pierre (dir.), *Écrire gai*, Montréal, éd. Alain Stanké, 1999, p. 65-82.

- PRECIADO, Beatriz et BOURCIER, Marie Hélène, « *Contrabandos queer* » in *Actas del Congreso Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del siglo XX en Francia y Espa  a*, Valencia, Servei de Publicacions de la Universitat de València, 2001, p. 33-46.
- SALDUCCI, Pierre, « *  crire neutre, écrire faux, écrire vrai* » in SALDUCCI, Pierre (dir.), *  crire gai*, Montréal,   d. Alain Stanké, 1999, p. 170-198.
- SCHWARTZWALD, Robert, “*Symbolic Homosexuality, “False Feminin” and the Problematics of Identity in Quebec*”, in WARNER, Michael (editor): *Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory*, Minneapolis, Minn., University of Minnesota Press, 1993, p. 264-299.
- SEIDMAN, Steven, “*Identity and Politics in a “Postmodern” Gay Culture*”: *Some Historical and Conceptual Notes* in WARNER Michael (editor): *Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory*, Minneapolis, Minn., University of Minnesota Press, 1993, p. 105-142.
- SONTAG, Susan, « *Le style Camp* » in *L'  uvre parle*, Paris,   d. Christian Bourgeois, 2010, p.307.
- SYLVESTRE, Paul-François, « *Vingt ans de cheminement* », in SALDUCCI, Pierre (dir.), *  crire gai*, Montréal,   d. Alain Stanké, 1999, p. 121-135.
- TACIUM, David, *Compte rendu sur Gender Trouble, de Judith Butler*, Université de Montréal, (lu sur internet) : <http://english-www.hss.cmu.edu/feminism/compte.txt>
(<http://clicnet.swarthmore.edu/litterature/sujets/recherche.html>)
- TAPIE, Jean-Paul, « *Lis tes ratures, gai !* » in SALDUCCI, Pierre (dir.), *  crire gai*, Montréal,   d. Alain Stanké, 1999, p. 15-33.
- WHITE, Edmund, « *Les Plaisirs de la littérature gaie* » in SALDUCCI, Pierre (dir.), *  crire gai*, Montréal,   d. Alain Stanké, 1999, p. 47-63.

- WIGOZKI, Karina, *El discurso travesti o el travestismo discursivo en La esquina es mi corazón: Crónica urbana de Pedro Lemebel*. (Ouvrage non édité). Source internet: <http://www.class.uh.edu/MCL/faculty/zimmerman/lacasa/Estudios%20Culturales%20Articles/Karina%20Wigozki.pdf>
- WITTIG, Monique, préface à BARNES, Djuna, *La Passion*, Paris, Flammarion, 1982, point IV.

6. OUVRAGES SUR LES ÉTUDES DE GENRE AU CANADA ET AU QUÉBEC

- GOLDIE, Terry (ed.), *In a queer country: Gay and lesbian studies in the Canadian context*, Vancouver, Arsenal Pulp Press, 2001, 314 p.
- PROBYN, Elspeth, *Love in a cold climate: Queer belongings in Québec*, Montréal, GRECC, Université Concordia, Université de Montréal, 1994, 66 p.
- RAYSIDE, David, *Queer Inclusions, Continental Divisions: Public Recognition of Sexual Diversity in Canada and the United States*, Toronto, University of Toronto Press, 2008, 372 p.

7. CRITIQUE LITTÉRAIRE

- BEAUDOIN, Rejean, *Le roman québécois*, Montréal, Boréal, 1991, 126 p.
- BIRON, Michel, DUMONT, François, NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, (2007), 2010, 649 p.
- DE MAN Paul, *Aesthetic Ideology*, ed. Andrejzej Warminski, Mineapolis, University of Minnesota Press, 1996, 196 p. cité par EDELMAN, Lee, *L'Impossible Homosexuel. Huit essais de théorie queer*, (traduction de Guy Le Gaufey) Paris, éditions EPEL, 2013, p. 314.
- FORTIN, Marcel, LAMONDE, Yvan, RICARD, François, *Guide de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 1988, 156 p.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, 559 p.
- LEJEUNE, Philipe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, 1996, 367 p.

8. ART, IMAGINAIRE, PSYCHOLOGIE

- DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, éd. Dunod, 1992, 501 p.
- FIORINI, Héctor, *El psiquismo creador*, Vitoria-Gasteiz, Ediciones Agruparte, 2007, 191 p.

9. OUVRAGES LITTÉRAIRES

- BALZAC, Honoré de, *La Duchesse de Langeais*, Paris Gallimard, 1976, 405 p.
- DESBIENS, Jean-Paul, alias Frère Untel, *Les insolences du Frère Untel*, de 1960, 150 p.
- NERVAL, Gérard de, *Sylvie*, Librairie illustrée, 1892, 96 p.

- PROUST, Marcel, *Sodome et Gomorrhe*, Paris, éd. Gallimard-Folio, 1989, 648 p.
- RIMBAUD, Arthur, « *Lettres du voyant* », (Leuwers Daniel édit), Paris, Ellipses, 1998, 127 p.

10. OUVRAGES SUR LA LANGUE FRANÇAISE AU QUÉBEC ET AU WINNIPEG

- GAUVIN, Lise, *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, éditions Boréal, 2000, 251 p.
- « *Aperçu de la francophonie de Winnipeg* », tiré du site du commissariat aux langues officielles du Canada :
http://www.officiallanguages.gc.ca/html/stu_etu_wg_10_07_p4_f.php

11. OUVRAGES SUR L'HISTOIRE DU QUÉBEC

- PROVENCHER, Jean, *Chronologie du Québec : 1534-1995*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1997, 347 p.
- FRENETTE, Yves, *Brève histoire des Canadiens français*, Montréal, Boréal, 1998, 197 p.

12. DICTIONNAIRES ET GUIDES

Sur les arts :

- DUPRIEZ, Bernard, *Les procédés littéraires*, coll. Gradus, Paris, éditions UGE, 1984, 474 p.
- LAFFONT-BOMPIANI, *Dictionnaire encyclopédique de la littérature française*, Paris, Robert Laffont, 1994, 1097 p.
- LAFFONT-BOMPIANI, *Dictionnaire des personnages de tous les temps et tous les pays*, Paris, Robert Laffont, (1984), 1999, 1040 p.
- LOURCELLES, Jacques, *Dictionnaire du cinéma : les films*, Paris, Robert Laffont, 1992, 1725 p.
- PASSEK, Jean-Loup (dir.), *Dictionnaire du cinéma*, Paris, Larousse/Bordas, 2000, 2400 p.
- ROSENTHAL, Harold, WARRACK, John, MANCINI, R. et ROUVEROUX, J.J., *Guide de l'Opéra*, Paris, Fayard, (1974), 1995, 968 p.
- SAKA, Pierre, PLOUGASTEL, Yann (dir.), *Guide Totem de la Chanson française et francophone*, Paris, Larousse/HER, 1999, 479 p.

Sur la langue :

- BERGERON, Léandre, *Dictionnaire de la langue québécoise*, Montréal, éditions Typo, (1980), 1997, 570 p.
- DESRUISSEAUX, Pierre, *Dictionnaire des expressions québécoises*, Montréal, Bibliothèque québécoise, (1979), 1990, 390 p.
- ROBERT, Paul, REY, A. et REY-DEBOVE, J. (dir.), *Le Nouveau Petit Robert*, Paris, Le Robert, 1996, 2432 p.
- OXFORD (éd), *Diccionario Oxford Study Español- Inglés, Inglés-Español*, Oxford (Royaume-Uni), 2006, 1336 p.

Dictionnaires linguistiques en ligne :

- *Base de Données Lexicographiques Panfrancophone-Québec :*
<http://www.bdlp.org/resultats.asp?base=QU> :
- *Dictionnaire du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. Source :*
<http://www.cnrtl.fr/definition/boudoir>

Sur d'autres sujets :

- CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Édition revue et augmentée, Paris, Laffont/Jupiter, (1982), 1997, 1041 p.
- LARIVIÈRE, Michel, *Homosexuels et bisexuels célèbres. Le dictionnaire*, Paris, Delétraz éditions, 1997, 350

13. D'AUTRES SOURCES INTERNET

Sur la situation de l'homosexualité au dans les pays occidentaux et au Québec en particulier :

- <http://www.monfilsgai.org/savoir/historique-de-la-situation-de-lhomosexualite-au-quebec-et-dans-les-pays-occidentaux/>

Sur les poppers :

- <http://www.blogmensgo.fr/2006/04/22/baiser-sous-poppers>

Sur le gays et leur culte de la diva :

- <http://www.elmundo.es/larevista/num159/textos/diva1.html> .
- <http://www.huffingtonpost.com/joe-kort-phd/diva>

Sur le « camp » :

- AUDET, Éline, « Susan Sontag, une femme d'exception », sur le site des éditions Sisyphes, www.sisyphes.org (lien complet : <http://sisyphe.org/spip.php?article1453>)
- Critiques à la note 25 de Susan Sontag émises par un certain Joseph dans son article « *Queer Film Blogathon 2012: Marginalia on Note 25* » publié dans le blog *Marlene Dietrich : the last goddess*. Source : <http://lastgoddess.blogspot.com.es/2012/06/queer-blogathon-2012-marginalia-on-note.html>

Sources wikipédia :

Sur le caméo :

<http://fr.wikipedia.org/wiki/Cam%C3%A9o>

Sur la chanson “Un jour mon prince viendra”:

http://fr.wikipedia.org/wiki/Un_jour_mon_prince

ANNEXES

MICHEL TREMBLAY : PRESENTATION¹¹⁴³

Dans l'effervescence créatrice de la littérature québécoise contemporaine il est incontournable de citer un nom comme synonyme à la fois de célébrité et de qualité artistique, combinaison assez difficile à gérer dans le monde des lettres. Michel Tremblay, prolifique dramaturge, adaptateur et traducteur de pièces théâtrales ainsi que scénariste pour le cinéma et la télé, ressort à la fois comme romancier fécond, avec plus d'une trentaine de romans. Toutes les expressions de sa plume (des livrets etc.) confirment le caractère à la fois populaire et raffiné de son œuvre.

Le monde fictif inventé par Tremblay s'enracine profondément dans son univers personnel et autobiographique. Des personnages proches à l'écrivain, issus souvent de sa propre famille, parsèment cet univers : d'emblée, sa mère Rhéauna apparaît comme une véritable muse, la grosse femme dont l'histoire ouvre le cycle des *Chroniques du Plateau Mont-Royal*, étant aussi l'héroïne centrale de la plupart des six volets de *La Diaspora des Desrosiers*.

En outre, l'auteur s'inscrit lui-même dans ses récits d'une façon plus ou moins voilée : en tant qu'enfant à la découverte de l'art dans ses recueils de récits autobiographiques : *Les Vues animées*, *Douze coups de théâtre*, *Un Ange cornu avec des ailes de tôle*, *Bonbons assortis*, de même qu'à travers son *alter-ego* Jean-Marc, comme dans la plupart des volets de l'ensemble romanesque classé sous le titre *Le gay savoir*.

L'univers des personnages de Tremblay est dans sa majorité populaire. Ainsi, avec quelques exceptions comme, entre autres, le roman fantastique *La Cité dans l'œuf* et le début du cycle romanesque consacré aux Desrosiers –qui raconte, d'ailleurs l'arrivée de sa mère à la ville- il s'agit de la description de la vie quotidienne, les rêves et les souffrances de la classe ouvrière francophone de Montréal, milieu duquel l'écrivain est issu.

¹¹⁴³ Ceci est une version complète de la présentation que nous avons insérée au début de notre travail.

Pour respecter le réalisme de ses portraits et des situations décrites, ainsi que pour affirmer la validité identitaire de la littérature de son pays, Tremblay devient, en 1968, le premier écrivain à utiliser dans une pièce de théâtre, le *joual*, ou dialecte oral des Québécois en général et des Montréalais en particulier. Son ancrage, donc, dans le monde urbain québécois s'avère indéniable.

Malgré cette représentation d'un univers socio-spatial concret, le succès de son œuvre a dépassé largement les frontières et, de nos jours, son œuvre a été traduite dans, au moins, trente langues. Les lecteurs et spectateurs semblent pouvoir aisément s'identifier aux problèmes que l'auteur dépeint. Il faut donc noter le caractère universel de la littérature tremblayenne, qui parle de sujets proches de tout individu, que celui-ci soit québécois ou non.

L'écriture de Tremblay montre une richesse de registres qui, au delà d'une apparente facilité, laissent la place à plusieurs lectures. Nombre de thèses, mémoires de maîtrise et d'incomptables articles en font foi. Dans ce sens, et partant de la personnalité définie de son œuvre du point de vue de l'espace et du temps, nous allons envisager tout d'abord d'une façon générale le contexte socio-historique dans lequel l'écrivain a évolué. Contexte qui nous permettra de comprendre les réactions d'un auteur avec des particularités personnelles bien spécifiques, du fait de son appartenance sociale à la communauté francophone du Québec, marginalisée par rapport aux classes anglophones dominantes et aussi du fait de son homosexualité présente dans bien des étapes de sa production, à la base de notre thèse.

1. BREF REGARD SUR LE CONTEXTE SOCIO-HISTORIQUE DU QUÉBEC DU XX^e SIÈCLE

L'histoire de la province du Québec remonte à l'époque coloniale d'abord : Après la découverte du Canada en 1497 par l'italien Giovanni Caboto (navigateur au service de l'Angleterre) et sa postérieure exploration par Jacques Cartier, qui en prend possession au nom du roi de France en 1534, les terres sont progressivement enlevées aux Amérindiens et établies comme territoire français sous le nom de « Nouvelle France », ayant comme population des colons originaires, surtout, du

Nord-Ouest français. Elle est attachée à la couronne anglaise par le Traité de Paris en 1763 et appelée désormais « Province of Québec ». La religion des francophones est respectée, mais cette population est affectée à des tâches subordonnées au service des Anglais.

Peuple replié sur lui-même, très attaché à ses traditions, à sa langue et à sa religion, les Québécois entreprennent depuis le XIXe siècle des actions visant à se séparer du pouvoir (Rébellion des Patriotes...). Entre temps, le caractère politique du Canada comme pays se dessine graduellement (Acte de l'Union des deux colonies en 1840), culminant avec l'instauration en 1867 de la Confédération Canadienne. Ceci permettra au Québec d'avoir un gouvernement propre, toujours soumis au pouvoir central d'Ottawa, et la reconnaissance de la langue française comme langue officielle, à côté de l'anglais.

Après la fin du colonialisme britannique au Canada (Statut de Westminster, 1931), le pays entier connaît un grand développement industriel, en alternance avec de graves crises sociales dont celle entraînée par la Première Guerre mondiale. Néanmoins, les deux grandes guerres permettront au pays une grande croissance économique et c'est dans ce macrocontexte que naîtra, en 1942, Michel Tremblay.

- ***Période de croissance socio-économique***

À cette époque, J.-Adelard Godbout se trouve à la tête du gouvernement québécois, au pouvoir depuis 1939. C'est une période marquée par un grand essor économique d'un côté, avec une urbanisation et industrialisation croissantes de la population, qui se groupe massivement dans la région métropolitaine de Montréal. La Seconde Guerre mondiale aide à la croissance économique du Québec, comme, par ailleurs, à celle de toute l'Amérique du Nord. En 1942 la conscription est instaurée et les Québécois sont obligés de partir à la guerre, malgré leur refus exprimé dans un plébiscite. En outre, les femmes entrent dans le monde industriel, en dépit du poids de la tradition qui les veut « reines du foyer ». Elles n'ont acquis leur droit de vote qu'en 1940, tandis qu'au niveau fédéral, elles peuvent voter, comme les autres Canadiennes, depuis 1917-1918.

D'autre part, la croissance urbaine de ces années donne lieu à l'apparition de nouveaux groupes sociaux : jeunes cadres d'entreprise, économistes, psychologues, travailleurs sociaux, enseignants, journalistes, animateurs de radio et de télévision... car les moyens audiovisuels de communication prennent une importance grandissante dans cette société en mutation. La radio en langue française existe depuis 1922, jouant un rôle important dans la propagation d'une culture populaire issue de la ville. Et en 1952, la Société Radio-Canada instaure la première chaîne télévisée uniquement francophone, avec toutes les émissions conçues au Québec et utilisant ses propres studios, devenant la troisième du monde en matière de production.

La présence de la télévision dans presque tous les foyers québécois va jouer un rôle essentiel dans la propagation de nouvelles valeurs et la formation de nouvelles identités. Michel Tremblay lui-même, fils d'une mère raffolant de feuilletons télévisés, nous montre cette importance du petit écran dans son enfance, les allusions aux émissions parsemant toute son œuvre.

- *La « grande noirceur »*¹¹⁴⁴

Malgré le progrès économique, la population québécoise reste soumise à de grandes inégalités socio-économiques, régionales et de genre : les travailleurs francophones disposent d'un revenu inférieur à celui de leurs voisins de l'Ontario et de l'Alberta et les femmes québécoises occupent les postes les moins rémunérés.

L'omniprésence de l'Église

Le catholicisme est très ancré dans la vie et les mœurs des Québécois et le pouvoir de l'Église s'étend, dans ce milieu de siècle, dans tous les domaines de la vie quotidienne : l'école, la santé, le syndicalisme, sans oublier son importance capitale dans la pensée nationaliste francophone, en opposition au protestantisme anglophone. En 1950 l'Église québécoise est la première église d'Occident en nombre de curés, avec quelque 500 fidèles par prêtre, comptant aussi parmi les premières églises missionnaires du monde.

¹¹⁴⁴ « Expression couramment utilisée pour désigner l'époque duplessiste. » (PICCIONE, Marie-Lyne, *op.cit*, p.183)

Mais l'Église verra son pouvoir et son influence sociale diminuer graduellement dans les décennies suivantes, avec l'instauration de la séparation Église-État d'abord et ensuite et surtout à l'époque de la *Révolution tranquille*, car la société devient de plus en plus laïque et l'institution religieuse perd son aisance économique. Michel Tremblay critique dans son œuvre l'obscurantisme et la répression personnelle dans lesquelles il a baigné, enfant et adolescent, de même que de milliers de Québécois, à cause de l'étroitesse de la pensée catholique imposée à l'école. Paradoxalement, nous ne saurions envisager son écriture, sans la charge d'images religieuses qui jalonnent son œuvre¹¹⁴⁵.

Une autre circonstance marquera le paysage politique et idéologique encadrant l'enfance de Tremblay :

L'ère Duplessis : la noirceur

Représentant de l'*Union Nationale* et premier ministre du Québec de 1936 à 1939 et ensuite depuis 1944 jusqu'à 1959, Maurice Duplessis (1890-1959) mettra en place un régime autoritaire et ultraconservateur. Détenteur d'un discours rassurant, tout en mariant habilement tradition et progrès, Duplessis instaure un système réactionnaire et théocrate, où, avec la collaboration de l'Église, la société doit rester dans la soumission au pouvoir et aux interdits omniprésents, pour la bonne continuation de vieilles valeurs dont on croyait dernière détentrice la « Belle Province »¹¹⁴⁶. Tremblay aura 17 ans à la mort du vieux chef et son adolescence constituera une première révolte contre le monolithisme politique et idéologique de son enfance. Par ailleurs, l'écrivain utilisera le nom du premier ministre pour appeler un de ses personnages : le chat savant qui accompagne Marcel, enfant, et qui est confronté au méchant chien Godbout¹¹⁴⁷.

¹¹⁴⁵ La thèse doctorale de Marc Arino, *Figures d'Apocalypses dans l'oeuvre de Michel Tremblay*, rend compte du poids de la religion chez l'écrivain. ARINO, Marc, *Figures d'Apocalypses dans l'oeuvre de Michel Tremblay*, thèse de l'Université Michel de Montaigne Bordeaux III sous la dir. de Marie-Lyne Piccione, 2004, 366 p.

¹¹⁴⁶ Périphrase utilisée de façon officielle pour désigner le Québec, actuellement désuète.

¹¹⁴⁷ *La Grosse Femme d'à côté est enceinte*, Montréal, Leméac, 1978, entre autres romans.

- ***La Révolution tranquille***

Cette appellation correspond à la période des grands changements sociopolitiques des années 60-70. En effet, depuis 1960 le Parti Libéral au pouvoir va mettre en place toute une série de mesures pour moderniser le Québec et essayer de rattraper les années perdues avec le gouvernement précédent. Le nouveau pouvoir instaure un gouvernement d'intervention sociale et économique. L'économie fleurit, en s'orientant vers les services : finances, transports, commerce, enseignement, professions libérales et fonction publique.

Montréal est inscrite de plein pied dans la modernité avec les grands projets du maire Jean Drapeau : métro, Expo 67, Jeux Olympiques... Ces événements font marcher la construction et ont des répercussions économiques considérables.

Du point de vue social, le Québec devient de plus en plus laïc et, dans le sein de l'Église, le discours religieux répressif des années antérieures cède la place à une nouvelle pastorale fondée moins sur le péché et l'enfer que sur la responsabilité personnelle. Par ailleurs, les femmes adoptent massivement la pilule contraceptive et le nombre de divorces et de mariages civils augmente considérablement.

Les écrivains et la conscience nationale

Pendant ces années post-duplessistes, les intellectuels québécois s'engagent d'une façon ouverte dans les revendications indépendantistes, avec la création de revues comme *Parti Pris*, à la vocation laïque, indépendantiste et socialiste. Des personnalités artistiques vont prôner l'engagement de la créativité en faveur de la cause nationaliste québécoise. Parmi eux, citons Hubert Aquin et le poète « national » Gaston Miron. Les années de littérature militante et engagée sont aussi des années où le terrorisme fait son apparition, entraînant, après l'assassinat d'un ministre, les dramatiques événements d'octobre 1970 (émeutes, répression policière...)

L'arrivée au pouvoir du Parti québécois, dirigé par Daniel Levesque, institutionnalise et canalise la prise en main du Québec par sa majorité francophone, avec des décisions comme *La Charte de la langue française*, en 1977, adoptant le français comme langue officielle et obligatoire à l'école. Et le Québec utilise à deux

reprises son droit à l'autodétermination, ayant eu, dans les deux référendums (1980 et 1995), un résultat contraire à la séparation du Canada.

Après trois mandats continus des libéraux, anti-souverainistes, Pauline Marois, chef du Parti québécois, est la première femme de l'histoire à avoir été élue, le 19 septembre 2012, premier ministre du Québec, dans un gouvernement toutefois minoritaire. À l'heure de la rédaction de ces lignes et depuis le 7 avril 2014, le libéral Philippe Couillard, est le premier ministre.

2. NOUVELLES VOIES DE LA LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

Dès les années 60, les énormes changements sociopolitiques et identitaires du pays entraîneront, parmi d'autres facteurs, une façon différente de penser la littérature ; certains chercheurs arrivent même à parler de ces années comme celles de l'invention de la littérature québécoise¹¹⁴⁸. L'écrivain québécois devient à cette époque un véritable acteur politique, prenant une position militante dans une société en quête de place dans le monde. L'écriture s'ouvre, à présent, à des problématiques identitaires qui touchent de surcroît la base elle-même de l'expression littéraire : la langue.

La question du *joual* est donc au centre de cette *Révolution tranquille*. Elle implique deux problématiques, d'un côté celle, identitaire, sur le moyen de trouver une parole propre à ce peuple mais aussi une autre, littéraire, sur le moyen d'inscrire l'oralité dans l'écriture. Ainsi, la création en 1968 de la pièce *Les Belles-Sœurs*, de Michel Tremblay, entièrement en *joual*, déclenche une contestation comparable selon certains à celle qui fût baptisée la « bataille d'Hernani » après la représentation du drame romantique de Victor Hugo en 1830¹¹⁴⁹. Mais il confirme également l'ouverture à une fertile quête de liberté créative où sont déjà inscrits – tous genres confondus – des auteurs comme Rejean Ducharme, Anne Hébert, Marie-Claire Blais etc. et suite à laquelle se juxtaposeront les courants et les genres. Ce sont les avant-gardes des années 70 où cohabitent des expressions de contre-culture,

¹¹⁴⁸ Biron, Dumont, Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 2010, p. 413.

¹¹⁴⁹ *Id.*, p. 467.

dont les « voix fraternelles de la poésie »¹¹⁵⁰ (Gilbert Langevin, Michel Beaulieu) et le formalisme stylistique, mélangé à la problématique de la femme chez des écrivaines¹¹⁵¹ comme Nicole Brossard. C'est une période particulièrement fertile pour le théâtre.

Aux années 80, le pluralisme de la littérature québécoise se fait évident, car, si d'un côté il n'y a plus de quête d'identité nationale de la part des écrivains (la chose étant déjà accomplie), d'autres recherches identitaires s'ensuivront. Cela arrive dans un contexte où la production créative se diversifie et le marché littéraire prend un grand élan, renforcé par les programmes du ministère de l'éducation grâce auxquels la littérature québécoise est enseignée dès l'école, de même que par les nouvelles maisons d'édition et les revues de plus en plus spécialisées. Le langage clair de certains romanciers entraîne son accessibilité du public plus large qui accueille chaleureusement les ouvrages de Francine Noël et de Michel Tremblay¹¹⁵².

Cohabitent par ailleurs des romans plus intimistes que ceux que nous avons mentionnés (*Wolkswagen Blues* de Jacques Poulin), des productions de la « transculture » des immigrants qui écrivent d'autres réalités, juxtaposant des langues et des niveaux d'écriture (l'exilé haïtien Émile Olivier). Des productions d'autres réalités francophones du Canada (le poète acadien Serge-Patrice Thibodeau), des productions anglophones du Québec (Yann Martel et son roman *Life of Pi...*)

Au tournant du siècle nous assistons à l'essor de l'autofiction dans les romans (Nellie Arcan...). Comme nous avons déjà mentionné, Michel Tremblay lui-même peut classer une partie de sa production parmi ces récits à charge autobiographique, de même que dans l'autofiction ou la fiction autobiographique quand il s'agit du personnage de Jean-Marc et des ouvrages où il est question de sa mère, mêlant réalité et fiction à des degrés variables.

Cet éclatement productif facilite le renouveau de la nouvelle comme genre apprécié du grand public (Bertrand Bergeron, Marie-José Thériault...). La poésie et

¹¹⁵⁰ *Id.*, p. 495.

¹¹⁵¹ Nous adoptons cette tournure féminisante du mot, dont l'usage est de plus en plus répandu et accepté, surtout au Québec.

¹¹⁵² Des auteurs comme Biron, Dumont et Nardou-Lafarge n'hésitent pas à les classer du côté des *best-sellers* : Biron, Dumont, Nardout-Lafarge, *op.cit.*, p. 536.

la prose poétique, intimiste, se développent, en tendant vers la valorisation du paysage, dans une recherche de l'appropriation du paysage intérieur (délaissant la notion de pays, si importante quelques années plus tôt) avec des auteurs comme Hélène Dorion et Jean-Marc Frechette.

Le foisonnement de la littérature québécoise des dernières décennies a débouché actuellement sur une ouverture identitaire complète. La recherche de cette identité passe maintenant par la rencontre de l'autre, de l'étranger, comme figure déterminante de la connaissance de soi. De là, la multiplication des voies d'expression littéraire car dans ce croisement de cultures et de références historiques venues d'ailleurs il va se produire un éclatement des frontières entre les genres. Désormais des concepts comme *l'américanité*, *l'intégrité*, le *cosmopolitisme* etc. vont contribuer à la création de nouvelles écritures, plus mûres, où le burlesque et la parodie apparaîtront comme armes récurrentes. Et il suffit de regarder l'œuvre de Tremblay pour se rendre compte de cette omniprésence de l'humour, de la dérision avec laquelle on peut envisager de rendre compte du réel et, surtout, de la prodigieuse créativité et liberté avec laquelle il a réussi à explorer des voies littéraires qui risquaient de se figer.

3. PARCOURS BIOGRAPHIQUE D'UN HOMME ENGAGÉ

Michel Tremblay est né le 25 juin 1942 à Montréal, dans la rue Fabre, au Plateau Mont-Royal, qui était encore un quartier ouvrier. Son père, Armand Tremblay, est pressier dans une imprimerie et sa mère, Rhéauna Rathier, comme la plupart des femmes de l'époque, reste au foyer. Il a deux frères beaucoup plus âgés que lui : Jacques et Bernard et il va connaître une enfance heureuse, entre les jeux avec ses copains et sa passion pour la lecture, partagée avec sa mère et sa grand-mère paternelle. A travers ces textes, il se crée une culture hétérogène et originale. Brillant élève, surtout en ce qui concerne les lettres, il entre pourtant dans une école technique, l'Institut des Arts Graphiques de Montréal, pour devenir imprimeur.

A treize ans, il prend conscience de son homosexualité et c'est le début d'une adolescence inquiète aux prises avec plusieurs questions vitales : son école ne

le passionné guère et la famille ayant déménagé à la rue Cartier, il se sent solitaire. Pour sortir de l'ennui, il devient un assidu consommateur de littérature, cinéma, et théâtre, qu'il fréquente grâce à l'argent de poche qu'il se procure comme livreur de nourriture à domicile. C'est à cette époque-là qu'il commence à écrire, toujours de façon secrète.

En 1963 sa mère adorée meurt et cet événement va s'ajouter à la frustration qu'il sent comme linotypiste, pour le pousser plus ouvertement vers l'écriture, son drame *Le Train* remportant le premier prix au Concours des jeunes auteurs de Radio-Canada.

Enfin, en 1966 il publie un recueil de contes fantastiques : *Contes pour buveurs attardés*. L'année suivante il reçoit une bourse du Conseil des arts du Canada et à partir de ce moment-là, il vivra exclusivement de sa plume.

Il devient surtout célèbre grâce à ces pièces de théâtre. Ainsi, comme nous avons déjà signalé, la première des *Belles-Sœurs*, en 1968, provoque une véritable révolution culturelle car c'est la première pièce de l'histoire littéraire québécoise où les personnages s'expriment dans la langue parlée par les habitants de Montréal et de tout le Québec en général. De cette façon Tremblay prend partie en faveur du *joual*, revendication exprimée en 1974, dans le discours de réception du prix Victor Morin, remis par la Société Saint-Jean-Baptiste, pour l'ensemble de son œuvre. Nous reproduisons ici son discours parce qu'il montre d'une façon claire cette prise de position de l'écrivain vers une démocratisation et désinstitutionnalisation de la langue française dans la littérature, ainsi que sa recherche d'authenticité et de vraisemblance créatrice.

- Discours de Michel Tremblay en faveur du Joual¹¹⁵³

A tous ceux qui m'accusent depuis six ans de vouloir remplacer la langue française par le joual, au Québec; à tous ceux qui entrevoient avec terreur le jour où le Premier Ministre du

¹¹⁵³ « Le prix Victor Morin ; Les discours de Michel Tremblay et de Rudel Tessier » *Le Devoir*, 14 décembre 1974, p.15.

Québec se verra dans l'obligation de s'adresser aux nobles étrangers dans une langue bâtarde et dégénérée; à tous ceux qui méprisent le joulal parce qu'il nous est hurlé d'en Bas plutôt que susurré d'en Haut; aux tolérants tièdes qui acceptent que le peuple parle mal mais qui lui défendent l'accès à l'Art parce que l'Art n'a pas d'accent; aux esthètes qui lévitent devant une phrase parfaite qu'elle qu'en soit la signification et qui portent à leur nez leur mouchoir parfumé devant un barbarisme qu'elle qu'en soit la signification; aux policiers de la grammaire; aux Dominique Savio de la langue; aux chauvins échevelés; aux empêcheurs de danses carrées, je dis: «Assisez-vous pis écoutez-moé! Au lieu de vous frapper la poitrine ou de vous déguiser en pleureuses devant le langage que j'emploie essayez une fois, une seule fois, de laisser de côté vos préjugés et écoutez ce que mes personnages ont à dire. Ne regardez pas la forme des mots mais ce qu'il y a dessous. Laissez Marie-Louise vous raconter sa nuit de noces, laissez Hosanna vous décrire son rêve en Cinémascope, laissez Hélène sombrer en pièces détachés dans le désespoir et vous le crier, laissez Rose Ouimet, Marie-Ange Brouillette, Yvette Longpré, Lisette de Courval et Gabrielle Jodoin vous hurler leur maudite vie plate et, plus important encore, laissez Serge dire à son père qu'il l'aime. Si après ça vous n'avez toujours pas compris ce que mon théâtre signifie, si vos réserves au niveau du langage tiennent encore, alors je vous répète ce que Pierre Elliot Trudeau lui-même a laissé échapper devant les gars de Lapalme (Chassez le naturel...). Le temps des justifications est révolu, c'était votre dernière chance!»

La culture d'un pays doit être une mosaïque de toutes les facettes de son peuple et non pas l'unique face de son élite. Et un artiste a le droit de choisir la parcelle de son pays qu'il veut décrire. Je sais que ma vision du monde n'est pas la seule valable c'est pourquoi je ne me permets jamais de critiquer un artiste québécois uniquement sur la forme qu'il emploie pour me parler. J'aimerais bien qu'on en fasse autant pour moi. La culture d'un pays est faite de gestes audacieux, de gestes courageux et non pas de courbettes et de ronds de jambe. La culture de mon pays ce n'est pas ceux qui se sont agenouillés pour murmurer des prières ou des flatteries à une Mère Patrie inattentive et parfois méprisante, mais ceux qui ont osé se lever et qui l'osent encore pour dire, crier, hurler, danser, giguer, turluter, chanter au monde entier qui nous sommes, sans complexes. La culture de mon pays, c'est les grands cris d'amour et les sages avertissements de Vigneault; la culture de mon pays, c'est les paysages d'hiver de Lemieux; le rire dévastateur de Deschamps, la flamme au fond de la gorge de Pauline; la culture de mon pays, c'est les sparages intersidéraux de Charlebois, les hululements magiques de Raoul Duguay, Tit-Blanc Richard et ses musiciens, la poésie simple et bénéfique de Beau Dompage, les prouesses vocales de Louise Forestier autant que celles de Pierrette Alarie; la culture de mon pays, c'est les mots nouveaux de Michel Garneau, le verbe pulvérisateur de Gauvreau, la verve de Jean-Claude Germain, l'intelligence parfois, stupéfiante des mises en scène de Brassard, les hantises hallucinantes de Marie-Claire Blais, de Réjean Ducharme, de Victor Lévy Beaulieu; la culture de mon pays, c'est Florentine Lacasse, Menaud, la mère Plouffe, Phonsine, Angéline Desmarais; c'est Ti-Coq, c'est Florence, Virginie, Médée et Joseph; c'est l'oncle Antoine de Jutra et la Bernadette de Carle; la dénonciation de Denys Arcand, et celle de Michel Brault et celle de Michèle Lalonde; la recherche formelle de Nicole Brossard, les rêves de Nelligan; c'est la Blanche

Bellefeuille de Denyse Filiatrault, le Duplessis de Jean Duceppe, le Joseph de Gilles Pelletier, la Marguerite de Denise Pelletier; c'est les audaces de Jordi Bonnet et de Vaillancourt.

Mais la culture de mon pays, c'est aussi ma tante Marie-Blanche et sa statue grandeur nature de Jeanne d'Arc, les lampions électriques de ma tante Robertine, ma mère mangeant ses six épis de blé-d'inde, ma cousine Hélène qui se révolte vingt ans avant tout le monde et qui en subit les conséquences. La culture de mon pays vient de se lever et le monde entier prête l'oreille. Surtout la Mère Patrie. Avez-vous remarqué comme la Mère Patrie se montre plus attentive et moins méprisante depuis qu'on a décidé de lui montrer vraiment qui nous sommes? C'est tellement extraordinaire de vivre dans un pays où on peut enfin saluer une des plus grandes cultures du monde en restant debout!

Ce n'est pas uniquement moi qui remercie ce soir la SSJB pour le prix Victor-Morin, ce sont également mes personnages qui remercient la SSJB de les avoir enfin reconnus officiellement comme faisant partie de la culture de mon pays, le Québec. Merci.

Au travers de son discours et au travers de son œuvre, Tremblay fait un appel à une « désélitisation » de la culture, et attaque les préjugés contre la langue parlée du peuple québécois. Revendication de la reconnaissance de toutes les couches qui composent cette culture, depuis les plus célèbres productions artistiques jusqu'aux aspects apparemment anodins du caractère et des mœurs populaires. C'est une remise en valeur des particularités du Québec, méprisées depuis toujours par les autorités, plutôt soucieuses de correction, sans se rendre compte de la vraie richesse qui se cache derrière, dans la langue et les expressions des habitants d'un pays carrefour d'héritages divers : du français et de l'amérindien, mais aussi de la technologie et des révoltes de son peuple, sans oublier la cohabitation avec l'anglais. C'est, en un mot, un appel pour s'accepter et se montrer tel qu'ils sont, à part entière.

Entre la première des *Belles-Sœurs* et le discours de 1974, Tremblay n'arrête pas de créer, il ne le fera jamais, d'ailleurs. Toujours au cours de l'année 1968, il rédige, durant son séjour au Mexique, *La Cité dans l'œuf*, roman de science-fiction publié l'année suivante et *La Duchesse de Langeais*, pièce en un acte. En 1969, avec son metteur en scène, désormais attitré, André Brassard, il présente son œuvre *En Pièces détachées* de même qu'une adaptation de *Lysistrata* d'après Aristophane. La pièce *Trois petits tours* sera télédiffusée à Radio-Canada cette même année.

L'année suivante Tremblay traduit et adapte la pièce de Paul Zindel *L'Effet des rayons Gamma sur les vieux garçons* et il crée la comédie musicale *Demain matin*

Montréal m'attend, avec la musique de François Dompierre. En 1971, boursier du Conseil des arts du Canada, il se rend à Paris où il commence la rédaction du roman *C't'à ton tour, Laura Cadieux* (mené postérieurement au cinéma par Denise Filiatrault en 1998) et de la pièce théâtrale *Hosanna*. Nouvelles adaptations, traductions (*Et Mademoiselle Roberge boit un peu...* de Paul Zindel) et d'autres créations vont se suivre. Tremblay s'intéresse cette fois à la télévision, écrivant le scénario du film *Françoise Durocher, waitress*, réalisé par André Brassard et diffusé à Radio-Canada.

Ce sont des années d'ouverture internationale pour son œuvre, ouverture qui, d'autre part, ne se produit pas sans obstacles institutionnels. La raison est toujours le joul. En effet, la pièce *Les Belles-Sœurs* se voit refuser des subventions pour sa représentation à Paris, sous prétexte que la langue utilisée la rend inexportable. La pièce *Immaculée-Création*, pièce en bon français dédicacée à Madame Claire Kirk-Land Casgrain, ministre des Affaires Culturelles du Québec, souligne le rejet des décisions gouvernementales et le défi face aux académiciens, en défense du joul. *Les Belles-Sœurs* est enfin subventionnée et, en 1973, elle remporte un succès éclatant à Paris, année où elle est aussi présentée à Toronto, dans une version anglaise de Bill Gasco et John Van Bureck.

Nous arrivons à l'année du célèbre discours en faveur du joul, avec la sélection officielle du film *Il était une fois dans l'Est*, écrit par lui et réalisé par André Brassard, pour représenter le Canada au Festival international du film de Cannes, dans la compétition officielle. La pièce *Bonjour, là, Bonjour* est affichée au Centre national des Arts à Ottawa et *Hosanna* est représentée avec un grand succès à New York. Après la création de la pièce *Surprise ! Surprise !* Tremblay reçoit à nouveau une bourse du Conseil des Arts pour un séjour à Paris, où il entreprend l'écriture de la pièce *Damnée Manon, Sacrée Sandra* et de la comédie musicale *Les Héros de mon enfance*, mise en scène, en 1976. Cette même année il reçoit la médaille du lieutenant-gouverneur de l'Ontario pour l'ensemble de son œuvre. Année aussi de la sortie de *Sainte-Carmen de la Main* dans le cadre du programme Arts et Culture du C.O.J.O. à l'occasion des Jeux Olympiques de Montréal.

Michel Tremblay continue ensuite sa production télévisée et il écrit le film *Le Soleil se lève en retard*, sous la direction d'André Brassard, télédiffusé en 1977. Sa renommée en tant que dramaturge continue de se répandre et, en 1978, il est nommé le

Montréalais le plus remarquable des deux dernières décennies dans le domaine du théâtre, devenant le 11^e Grand Montréalais ainsi décoré. Cette année il publie *La Grosse Femme d'à côté est enceinte*, premier tome d'une série de romans qui dépeignent la vie d'une famille de classe ouvrière montréalaise, les *Chroniques du Plateau Mont-Royal*, dont la charge autobiographique reste indéniable. Ces *Chroniques* continueront en 1980, avec la publication du volet *Thérèse et Pierrette à l'école des Saints Anges* –grâce auquel il reçoit le prix France-Québec– et avec *La Duchesse et le roturier*, en 1982.

La créativité théâtrale de Tremblay n'arrête pas et il présente *L'Impromptu d'Outremont* (1980) et *Les Anciennes Odeurs* (1981). Deux ans plus tard, il est fait chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres de France. D'autres pièces suivront, telles qu'*Albertine en cinq temps* (1984), qui reçoit le prix Chalmers à Toronto et a été considérée comme un chef-d'œuvre par la critique¹¹⁵⁴ et, ultérieurement, celle appelée *Le Vrai Monde ?* (1987).

A son tour, sa production romanesque donne toujours des fruits et en 1985 elle s'augmente du quatrième tome des *Chroniques du Plateau Mont-Royal*, *Des Nouvelles d'Édouard*, obtenant le prix Québec-Paris. Après une participation comme membre du jury dans le Festival des films du monde de Montréal, en 1986, et un autre roman, *Le Cœur découvert*¹¹⁵⁵, en 1987, d'autres distinctions vont s'ajouter à sa déjà lauréate carrière : cette même année, l'inscription des *Belles-Sœurs* dans la bibliothèque idéale du théâtre de la revue française *Lire*, dirigée par Bernard Pivot ; l'année suivante il reçoit le prix Athanase-David, la plus haute distinction du Gouvernement du Québec pour l'ensemble de son œuvre ; la suivante, encore, il est le gagnant du Grand Prix du Livre de Montréal et du Prix du Salon du livre de Montréal pour *Le Premier Quartier de la lune*, cinquième volet de ses *Chroniques*.

Couronnement logique de la carrière d'un mélomane infatigable, en 1990 un opéra, *Nelligan*, voit le jour, avec livret de l'auteur et musique d'André Gagnon, de même qu'apparaît le premier recueil de ses récits autobiographiques : *Les Vues animées*. Et Tremblay n'en finit pas de recevoir des honneurs : Chevalier de l'Ordre national du

¹¹⁵⁴ BOUCHARD, Jacques (Réalisateur), *Une rue autour du monde. Chronique de la vie de Michel Tremblay* : épisode 4, 22:30, RADIO-CANADA, 23 février 2012.

¹¹⁵⁵ Basé sur des éléments autobiographiques, ce roman fait partie du corpus que nous analyserons dans l'étude présente. Il s'agit de la transposition de sa liaison avec un acteur, Michel Poirier, en l'occurrence, qui a un enfant d'une relation antérieure ; cette expérience de la paternité, marquera profondément l'évolution vitale de l'écrivain.

Québec, Docteur Honoris Causa des Universités Concordia et McGill de Montréal, Prix Jacques Cartier pour l'ensemble de son œuvre (1991), Doctorat Honorifique de l'Université de Stirling d'Écosse, (1992)...

Arrivé à la cinquantaine, il continue de créer sans repos et les prix se succèdent : après le recueil *Douze Coups de théâtre*, son troisième ouvrage purement autobiographique, et le roman *Le Cœur éclaté*, suite du *Cœur découvert*¹¹⁵⁶, la publication d'*Un Ange cornu avec des ailes de tôle*, lui vaut le Prix Molson et Le Signet d'Or du « Plaisir de lire ». En 1994 il est nommé « Écrivain du mois » par le prestigieux « Magazine Littéraire » français. En 1995 il gagne le Grand Prix des lectrices et devient rédacteur en chef invité du magazine de mode « Elle Québec ». Cette année est également l'année de la publication de *La Nuit des princes charmants*.

En septembre 1996, l'écrivain, mélomane passionné, vivra un drame personnel qui conditionnera sa vie pour le reste de ses jours : l'apparition d'un acouphène et d'une tumeur qu'il se fera opérer quelques années plus tard, ce qui provoque la perte du nerf auditif gauche. Ceci ne l'empêchera pas de publier deux ouvrages l'année suivante : *Un objet de beauté*, fermant les *Chroniques du Plateau Mont-Royal*, ainsi que son roman *Quarante-quatre minutes, quarante-quatre secondes*¹¹⁵⁷.

1999 verra, simultanément à la publication du roman *Hôtel Bristol, New York, N.Y.*, l'arrivée de grands honneurs, dont les plus importants sont le Prix de Gouverneur général pour les arts de la scène et le Prix Gascon Thomas de l'École nationale de théâtre.

En 2001 Il reprendra l'épisode de l'acouphène pour le raconter dans le roman d'autofiction *L'homme qui entendait siffler une bouilloire*. En 2002, à 60 ans, il publie encore un livre autobiographique intitulé *Bombons assortis, récits*. Et consécutivement, en trois ans, les trois volets des *Cahiers de Céline* sont publiés : *Le Cahier noir* (2003), *Le Cahier rouge* (2004) et *Le Cahier bleu* (2005).

2005 est une année importante à beaucoup d'égards, car Actes Sud publie cinq romans de l'auteur sous le nom générique *Le gay savoir*.

¹¹⁵⁶ Racontant la fin et le subséquent deuil du couple du *Cœur découvert*, ce roman fait aussi partie de l'ensemble *Le gay savoir*.

¹¹⁵⁷ Ce roman fait aussi partie du *Gay savoir*.

Pourtant, un autre drame conditionnera sa vie et son œuvre durant cette année : un cancer de la gorge lui étant diagnostiqué, il doit subir une opération et un traitement de chimio et de radiothérapie éprouvants. Le roman mi-réaliste mi-fantastique qui s'ensuit, *Le Trou dans le mur* (2006) –où réapparaissent des personnages anciens en tant qu'âmes en peine dans le purgatoire de la *Main*– est considéré par l'écrivain lui-même comme un exercice d'épuration de l'angoisse de la mort: « Lors de l'écriture du *Trou dans le mur*, il dit avoir « eu l'impression de prendre une longue douche de quatre mois, de m'être débarrassé des scories. »¹¹⁵⁸

Du point de vue de son œuvre dramatique, cette même année signe la rupture définitive de la collaboration entre Michel Tremblay et son ami et metteur en scène « attitré » André Brassard. Ce sera, donc, René Richard Cyr qui montera l'adaptation théâtrale du recueil autobiographique *Bonbons Assortis*.

Néanmoins, et en parallèle à sa création des cinq romans de *La Diaspora des Desrosiers*, (re)créant¹¹⁵⁹ l'enfance et jeunesse de sa mère, l'auteur continue d'écrire profusément des pièces de théâtre, ainsi que des adaptations théâtrales, scénarios, des collaborations et des articles pour différents médias, voire des chansons. En 2008 il est nommé Chevalier de la légion d'honneur de France pour l'ensemble de son œuvre. Cependant, en 2009, ce sera à l'écrivain de donner son nom à un prix : le Prix Michel Tremblay du Centre d'essais des auteurs dramatiques qui primera l'effervescence et la qualité de l'écriture dramatique.

De nos jours, Tremblay continue d'écrire et de remporter des succès avec un rythme soutenu d'un ou deux ouvrages par an. Ses pièces de théâtre ont été traduites et représentées dans plus de 35 langues, notamment *Les Belles-Sœurs*, que l'on peut lire, entre autres, en catalan. Ses romans continuent d'être adaptés au cinéma et à la télévision (l'an 2000 *Albertine en cinq temps* et *Le Cœur découvert* passent sur les ondes de Radio-Canada...).

Deux parmi les derniers prix qu'il s'est vu décerner sont le « Prix Lutte contre l'homophobie », de la Fondation Émergence du Ministère de la Justice du Québec, pour l'ensemble de son œuvre, en 2010, et la « Médaille de la Révolution tranquille », en

¹¹⁵⁸ Reportage de Radio-Canada du 30 octobre 2006.

¹¹⁵⁹ L'utilisation des parenthèses a la volonté de souligner, comme le fait l'écrivain lui-même en exergue de ces romans, que l'on est dans le domaine non pas de la biographie mais de la fiction.

2011, également pour l'ensemble de son œuvre. Ces deux récompenses traduisent le degré d'implication d'un artiste engagé dans les luttes qui sont les siennes, en tant que Québécois nationaliste et en tant qu'homosexuel ouvertement affiché.

En 2012, Radio-Canada émet une série de cinq épisodes consacrés à la vie de l'écrivain sous le titre : *Une rue autour du monde : Chronique de la vie de Michel Tremblay*.

Michel Tremblay est devenu un véritable mythe vivant dans le domaine de la culture québécoise, et il partage son temps entre Montréal et Key West, en Floride. Sa renommée est telle que depuis l'an 2000 il existe même un circuit touristique à Montréal appelé « Le Plateau de Michel Tremblay ». Entre 2010 et 2012, quatre expositions sur l'auteur se sont déroulées dans les villes de Montréal et de Québec. Du 29 avril 2014 au 6 septembre 2015, une rétrospective sous le nom *L'Univers de Michel Tremblay* lui est consacrée à la Grande Bibliothèque de Montréal

4. TRAITS DE L'ÉCRITURE DE MICHEL TREMBLAY

« Je fais exprès de multiplier les fausses pistes (...) pour que personne ne me trouve jamais moi en fin de compte »¹¹⁶⁰

Le discours tremblayen est un discours rédempteur¹¹⁶¹; la création chez lui a pour but de combler les manques successifs qui ont jalonné sa vie : adolescent, il manque de réponses par rapport à son homosexualité et, adulte, il ressent la nostalgie d'une enfance heureuse et protégée et s'ennuie aussi des êtres chers qui ne sont plus.

La genèse des *Chroniques du Plateau Mont-Royal*, nous l'avons déjà vu, est édifiée justement sur cette absence. En effet, une prise de conscience de sa médiocrité, de ne pas avoir été choisi par les dieux, les *Moires-Tricoteuses*, dans ce cas-là, va provoquer

¹¹⁶⁰ Entretien avec Guy Cloutier pour le *Magazine Littéraire* de janvier 1994, in PICCIONE, Marie-Lyne, *Michel Tremblay, l'enfant multiple*, op.cit. p. 92.

¹¹⁶¹ Nous utilisons la terminologie proposée par Marie-Lyne Piccione, dont nous sommes largement tributaires pour cette partie, qui n'est en fin de compte, qu'un résumé actualisé de son travail cité ci-dessus.

paradoxalement la mise en route du talent de l'écrivain pour « raconter des mensonges »¹¹⁶² et « se servir des rêves des autres » pour inventer des histoires.

Cet « usurpateur » ne doute donc pas à sauter d'un genre à l'autre même quand il s'agit de raconter la même histoire, de sorte que son texte se multiplie, se transforme et s'adapte à chaque genre. Ainsi, le roman, le théâtre, l'autobiographie, les adaptations, les scénarios s'enchaînent pour donner une œuvre multiforme mais unifiée.

Sa multiplicité textuelle est également le fruit de l'assemblage dans l'écriture de caractéristiques apparemment contradictoires : **Utilisation du joual** ou québécois oral, vulgaire, de la part des personnages, opposé à la correction et à la propreté formelle du **français académique** utilisé par le narrateur. Ce « sceau de fabrication tremblayen » comporte plusieurs utilités : d'un côté, il a la **fonction théâtrale** de souligner le réalisme et la force du dialogue, mais il exprime aussi une **fonction popularisante** voire démocratisante du discours, car, au moyen des dialogues, la langue du peuple est restaurée et celui-ci peut enfin prendre la parole et se montrer tel qu'il parle, donc tel qu'il est. À ce point nous pouvons ajouter que Michel Tremblay est un écrivain doublement populaire, aussi bien par son succès général que par le côté populaire de son œuvre, toujours dans une première lecture.

Car, malgré l'apparent populisme de son écriture, le fond montre bien d'autres oppositions, le **merveilleux** ayant une présence incontournable dans ce paysage populaire : les Moires-Tricoteuses et le chat savant Duplessis dans les *Chroniques*, et encore, bien qu'il s'agisse d'un autre type de roman, les fantômes du sous-sol du Monument National dans *Le Trou dans le mur*. En même temps, le **réalisme** imprègne toute l'œuvre, non seulement du fait qu'elle montre des éléments autobiographiques, mais, en plus, toute une série d'indices spatio-temporels placent les événements fictifs dans une réalité pour ainsi dire réelle ou extra textuelle (par exemple, la ville de Montréal est constamment choisie comme scène de l'action et des indications temporelles sont aussi explicitées : l'époque duplèssiste, l'été de Exposition Universelle, Le début du XX^e siècle.

Les indices de temps et d'espace apparaissent dans l'œuvre étroitement liés aux **références intertextuelles** et au **paratexte**. Tremblay n'arrête pas d'utiliser des allusions à des programmes de télévision, de films, de pièces de théâtre, de romans, de tableaux, de morceaux d'opéra et d'artistes de tous genres, tirés de la stricte réalité pour les introduire dans

¹¹⁶² Les expressions entre guillemets ont été tirées du même ouvrage.

l'univers de ses personnages, créant ainsi un microcosme personnel. Mélomane et cinéphile passionné, la présence de l'art reste incontournable de l'écriture de Tremblay, dont les allusions parsèment toute son œuvre.

Or l'écrivain réussit à rendre cette intertextualité et interdisciplinarité encore plus complexes quand il y ajoute d'autres ingrédients plus prosaïques, tels que des marques de produits alimentaires et des noms de restaurants réels, et surtout quand il arrive même à s'autociter dans ses œuvres, créant une multiplicité d'échos qui contribuent à l'unité de l'ensemble.

La richesse du style tremblayen ne tient pas uniquement de la variété des sources inspiratrices et conductrices du discours ; il utilise également toute une panoplie de ressources encore apparemment contradictoires comme, d'un côté, la **surcharge** de métaphores, antithèses, hyperboles, et, de l'autre, **l'ellipse**. Car le silence hante tout son œuvre : silence des personnages, silence du narrateur ; silences très éloquents à l'heure des confessions, dont ceux entre Jean-Marc et Édouard et leurs mères respectives concernant leur homosexualité.

D'ailleurs, la peur du silence créateur pousse l'écrivain à une constante re-création du texte, bâtissant, dans un énorme hypertexte (dans sa conception genettienne), notamment dans la création théâtrale, imprégnée des textes classiques (Sophocle, Racine, Tchekov...) et dont le recyclage entraînera un texte tout à fait nouveau pouvant, à son tour, être utilisé pour un nouveau palimpseste. Cette notion est étroitement liée à celles d'intertextualité et de paratexte citées précédemment. Nous analysons cette re-création, surtout, dans la partie concernant le personnage de la Duchesse.

En outre, **l'humour** a une grande présence dans l'univers de Michel Tremblay. Son importance est au même titre que celle de l'art. Sa vision carnavalesque apparaît aussi très liée à l'omniprésence du comique. Cela nous renvoie à l'esprit parodique de la création quand il n'y a pas de référents aptes à monter une réalité sociale nouvelle, de nouvelles aspirations.

Peut-être également, nous y voyons la nécessité personnelle de Tremblay, en tant que créateur, de renverser incessamment les voies d'expressions traditionnelles – les littéraires – et les nouvelles – le cinéma, la télévision, l'opéra - tout ce qui se voit et s'entend directement.

Du point de vue du contenu, Tremblay montre un **discours très critique** des institutions qui ont présidé son enfance (rappelons-nous de la « période noire » où Duplessis

gouvernait le Québec. Ainsi, Église, Famille traditionnelle et École sont bafouées au nom de la liberté individuelle et de la recherche de nouvelles formes d'épanouissement collectif. Dans ce sens, les **personnages marginalisés** par ce *statu quo* normatif et répressif sont toujours présents dans son œuvre : artistes fous, frères et sœurs incestueux, homosexuels, travestis... Autant d'êtres sans repères sociaux, emprisonnés dans un corps honteux ; individus à la recherche de leur identité et, justement à cause de cette honte face aux autres, la société, êtres voués à leur propre perte, d'où seul l'art et l'humour peuvent les sauver. Ces personnages marginaux représenteraient, selon différentes lectures le caractère même du peuple québécois, et son ambiguïté innée du fait de son double caractère en tant que francophone et en tant qu'américain, sa marginalisation historique et la lutte pour revendiquer sa différence comme pays, avec toute la charge contradictoire des courants opposés.

Double caractère québécois, la question du **double** hante, de même, l'écriture tremblayenne. Les schizophrènes (Marcel), les bipolaires (Gibert, le fou circulaire) et les travestis (Hosanna, La Duchesse, les Greta et toutes les autres) montrent aussi ce dédoublement identitaire.

Le double nous apparaît aussi dans un autre sens : Michel Tremblay essaye de se créer ses propres doubles : les plus clairs dans cette catégorie d'alter-égo seraient l'enfant de la grosse femme dans les *Chroniques* et Jean-Marc, le professeur de français des romans *Le Cœur découvert*, *Le Cœur éclaté*, *Hôtel Bristol-New York, N.Y.* Mais est-ce que le personnage de Jocelyn, dans *Les Loups se mangent entre eux*¹¹⁶³, ou Claude dans *Le Vrai Monde ?*, ou encore Carmen (*A toi pour toujours ta Marie-Lou*, *Sainte Carmen de la Main*) et Sandra (*Damnée Manon*, *sacrée Sandra*), dont l'écrivain lui-même a dit : « Sandra c'est moi »¹¹⁶⁴, tous ces personnages, ne seraient-ils donc pas des Michel Tremblay plus ou moins travestis ?

Ces doubles constituent la « multiplication des fausses pistes » dont parle la citation du début de cette partie. Dans ce jeu de cache-cache à la fois carnavalesque et tragique, romanesque et dramatique, merveilleux et réaliste, populaire et cultivé, l'écrivain joue, avec la complicité du lecteur, à se recréer, à se réinventer et à se compléter. Car, lui-même le dit, « le désir de créer vient d'une incomplétude »¹¹⁶⁵, incomplétude d'assouvir son désir, de combler

¹¹⁶³ Texte écrit à son adolescence, il a été publié en 1990, dans le même exemplaire que le recueil autobiographique *Les Vues animées*.

¹¹⁶⁴ LACROIX, Jean-Michel et PICCIONE, Marie-Lyne, « Entrevue avec Michel Tremblay dans la maison de Radio-Canada », in *Études Canadiennes*, 1981, n° 10, p. 203-208.

¹¹⁶⁵ Mots prononcés lors de sa conférence à Bordeaux en janvier 1997, repris par Marie-Lyne Piccione dans PICCIONE, Marie-Lyne, *Michel Tremblay, l'enfant multiple*, op.cit. p.124.

sa frustration. Dans ce sens, la création est un exercice de rédemption chez l'écrivain, de même que chez ses personnages parias, dans leur essai de fuite de la destruction et de la marginalité. En tant que créateur, Tremblay s'érigerait, donc, en maître de cérémonie, initiateur au grand rite de la création, exorciste contre l'ennui, voire la mort.



Photo de Michel Tremblay, lors de la présentation de la pièce de théâtre *Fragments de mensonges inutiles*, en septembre-octobre 2009 au théâtre Jean Duceppe, à Montréal.¹¹⁶⁶

¹¹⁶⁶ Photographie de Martin Chamberland pour *La Presse*. Source : <http://www.lapresse.ca/arts/spectacles-et-theatre/200909/05/01-899134-fragments-de-mensonges-inutiles-de-michel-tremblay-plus-ca-change-plus-cest-pareil.php>

GLOSSAIRE DE RÉFÉRENCES ARTISTIQUES¹¹⁶⁷

ROMANS

HÔTEL BRISTOL NEW YORK, N.Y.

AUTORÉFÉRENCIALITÉ

p. 33 : hé que tu ressembles à ta mère, quand tu te grattes comme ça, on dirait ton **oncle Édouard...**

L'ÉCRITURE : MÉTATEXTE

p. 11, p. 14, p. 15, p. 17, p. 37, p. 39, p. 40, 41, p. 42, p. 61, p. 62, p. 63, p. 90, p. 49, p. 50, p. 87, p. 89, p. 91, p. 25, p. 26, p. 41.

LITTÉRATURE

p. 13 : **Jean Cocteau** (écrivain, dramaturge, cinéaste, peintre et poète français, 1889-1963).

p. 31 : poème de **Saint-Denys Garneau** (Hector de Saint-Denys Garneau : 1912-1943, est un écrivain et peintre québécois, cousin de Anne Hébert et qui a été considéré comme le précurseur de la poésie moderne québécoise).

p. 43 : **la comtesse de Ségur** (écrivaine française d'origine russe, 1799-1874) **Jules Verne** (écrivain français, 1829-1905).

Portrait de Dorian Gray d'**Oscar Wilde**, (écrivain irlandais, 1854-1900).

CINEMA

p. 18 : **Sigourney Weaver** (actrice américaine, 1949-) *Alien* (film de Ridley Scott, 1979).

¹¹⁶⁷ Nous voulons continuer le considérable travail de classement de Marie-Beatrice Samzun des références à l'art dans l'œuvre de Michel Tremblay, partant des œuvres postérieures à sa thèse, dont les annexes nous avons pris comme point de départ. Nous allons présenter ces références dans l'ouvrage dans lequel elles sont mentionnées et qui sont celles que nous avons utilisées pour cette thèse.

p. 21 : **Deborah Kerr** (actrice écossaise, 1921-2007) *The Innocents* (film de Jack Clayton, 1961) *8 ½* (film de Federico Fellini, 1963) *From Russia, With Love* (film de Terence Young, 1963).

p. 35 : **John Wayne** (acteur américain, 1907-1979) **François Truffaut** (réalisateur français, 1932-1984).

p. 61 **Ingmar Bergman** (réalisateur suédois, 1918-2007).

p. 90 : *Vertigo* (film de 1958) **d'Hitchcock** (Alfred, réalisateur anglais, 1899-1980). **Kim Novak** (actrice américaine, 1933-) **James Stewart** (acteur américain, 1908-1997).

CINÉMA GÉNÉRIQUE

p. 17, p. 36.

THÉÂTRE

p. 13 : *Art* (pièce de théâtre, 1994) de **Yasmina Reza** (dramaturge, écrivain, cinéaste et actrice française, 1959-). **Broadway. Natasha Richardson** (actrice britannique, fille de Vanessa Redgrave et épouse de Liam Neeson, décédée en 2009, à 45 ans) *Cabaret* (film, comédie musicale de Bob Fosse, 1972).

p. 16 : ...comme si **la peste venait de se jeter sur Thèbes endormie** (allusion à la tragédie *Oedipe roi*, de Sophocle, V^e siècle avant J-C), *Les Misérables*, (roman de Victor Hugo, 1862).

p. 37 : **comédie musicale intitulée *The Life, la Cabiria*** (Film *Le Notti di Cabiria*, 1957) **de Fellini**.

p. 37 : **West Side Story** (drame musical de Léonard Bernstein -musique- et Arthur Laurents -livret- 1957).

p. 64 : *Bring da Noise, Bring da Funk* (comédie musicale, musique de Daryl Waters, Mark Zane, Anne Duquesnay, de 1995) **Savion Glover**, chorégraphe et danseur américain (1973-).

MUSIQUE

p. 33 : **chanson de Jean Paul Filion** (chanteur traditionnel québécois, 1927-2010) : *La parenté est arrivée nous visiter* (1957).

p. 36 : **Virgin Records...**

p. 42 : chanson *Granada* interprétée par **Mario Lanza** (chanteur américain, 1921-1959) chanson *Acapulco* interprétée par **Luis Mariano** (chanteur franco-espagnol, 1914-

1970), **Maria Callas** (soprano grecque-américaine, 1923-1977) **Pat Boone** (chanteur, acteur et écrivain américain, précédent l'ère du rock, 1934-).

PEINTURE

p. 54 : **Lazar** (peintre français, 1947-).

MUSÉE

p. 13 : **MOMA**.

L'HOMME QUI ENTENDAIT SIFFLER UNE BOUILLOIRE

CINÉMA

Nous avons omis les références au cinéma faisant allusion au métier du héros, plus techniques, pour les trouver encombrantes et sans aucune transcendance pour notre fiche, mais nous avons inclus celles qui font partie de ses loisirs.

p. 16 : **Barbara Steele** (actrice anglaise, 1937-, de films d'horreur, dont l'italien « *Black Sunday* »).

p. 20 : **Bergman** (Ingmar) **Antonioni** (Michelangelo, réalisateur italien 1912-2007)

p. 28 : *West Side Story*.

p. 60, 109 : **Ed Wood** (réalisateur, producteur et scénariste américain, 1924-1978)

p. 69 : *Frankenstein* (personnage et roman de Marie Shelley, 1818, avec beaucoup d'adaptations au cinéma).

p. 133 : **Denyse Filialtrault** (actrice, scénariste, directrice de théâtre québécoise, 1931-)

Revolver au poing ; **Jean Lapointe** (acteur, musicien et politicien québécois, 1935-)

dans *Laprise et compagnie*, **Hélène Loiselle** (actrice québécoise, 1928-2013) dans *Le Faubourg à m'lasse*, **Michel Côté** (acteur québécois de cinéma et de théâtre, 1950)

Marlon Brando (acteur américain, 1924-2004) dans *Destins croisés*. **Jeanne Moreau**

(actrice, chanteuse et réalisatrice française, 1928-) dans *L'Un sans l'autre* (film).

p. 154 : *Amarcord* (film de Federico Fellini, 1973).

p. 155 : **Marie-France** (actrice française, 1943-), *La Pocharde*, *J'ai péché*, *Demain, il sera tard* (titres de mélodrames).

p. 109 **Scorsese** (Martin, réalisateur américain, 1942-) **Buñuel** (Luis, réalisateur espagnol, 1900-1983).

CINÉMA GÉNÉRIQUE

p. 41, 51, p.80, 93, 115, 117, 118, 124, 155, 162.

TALENT

p. 41, 60.

THÉÂTRE

p. 51 : **Théâtre du Nouveau Monde** (Montréal).

p. 116 : **Paul Buissonneau** (France, 1926, directeur de théâtre, créateur et directeur du *Théâtre des Quat'Sous*).

MUSIQUE

p. 21 : *Après un rêve*, (mélodie op. 7 de **Gabriel Fauré**, d'après un poème de **Romain Bussine**)... p. 52 l'*ouverture du Vaisseau fantôme* (opéra, 1843) de **Wagner** (musique et livret), p. 74-75, 76 : *Vaisseau fantôme*, **Antal Dorati** (chef d'orchestre hongrois, 1906-1988) **Leonie Rysanek** (chanteuse lyrique, soprane autrichienne, 1926-1998) et **George London** (barytonne canadien, 1920-1985).

p. 102 : *Tétralogie* (**L'anneau du Nibelung**, ensemble de quatre opéras) de **Wagner** (Richard, compositeur allemand, 1813-1883).

MUSIQUE EN GÉNÉRIQUE

p. 29 : **chanteurs rock**, p. 37, p. 51, 52, 54, 59, 60, 61, 77.

PEINTURE

p. 39, 167 : **Van Gogh** (Vincent, peintre néerlandais, 1853-1890).

LITTÉRATURE

p. 98, 101 : **Michael Connelly** (écrivain américain de polars (1956-), dont le héros, **Hieronimus Bosch** -en hommage au peintre- est très célèbre) **Dostoïevski** (Fedor, écrivain russe, 1821-1881).

p. 103 : **Marie Laberge** (écrivaine, dramaturge, scénariste et metteuse en scène québécoise, (1950-)).

LITTÉRATURE GÉNÉRIQUE

p. 100, p. 147.

ARTISTES

p. 70, p. 81, p. 130, p. 136.

LE CAHIER NOIR

ÉCRITURE

p. 13, jusqu'à p. 14, p. 16, p. 17, p. 18, p. 19, p. 38, p. 39, p. 47, p. 58, p. 67, p. 163, p. 164, p. 104, p. 105, p. 145, p. 147, p. 162, p. 171, p. 258.

THÉÂTRE

p. 19 : **Théâtre des Saltimbanques** (Montréal).

p. 33, 34, 48, 55, 124, 196, 209, 246, 248, **Les Troyennes d'Euripide** (tragédie grecque du V^e siècle avant J-C) ; p. 54, 118 : **Hécube** ; p. 109, 110, 112 : **Cassandre**.

p. 38 : **Théâtre du Nouveau-Monde, Comédie Française**, p. 56, 57.

p. 78 : **Germaine Giroux** (actrice québécoise, 1902-1975).

p. 118 : **Phèdre** (tragédie de Racine, 1677) **Blanche Dubois** (personnage de la pièce *A Streetcar Named Desire* (1947), de Tennessee Williams).

p. 134, 168 : **Denise Pelletier** (actrice québécoise, 1923-1976).

p. 139 : **Dyne Mousso** (actrice québécoise, 1930-1994).

p. 168 **Yvette Brind'Amour** (actrice québécoise et fondatrice du Théâtre du Rideau Vert, 1918-1992).

p. 224 **Jean Gascon** (acteur québécois, 1921-1988).

p. 257 **Edwige Feuillère** (actrice française de théâtre et de cinéma, 1907-1998).

THÉÂTRE EN GÉNÉRIQUE

p. 20, p. 41, p. 42, p. 43., 47, p. 50, p. 52, p. 53, p. 56, p. 60, p. 61, p. 65, p. 69, p. 70, p. 76, 77, 80, 81, 86, 87, 93, 99, 100, 122, 126, 128, 132, 134, 145, 164, 165, 167, 168,

170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 178, 179, 180, 189, 186, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 204, 209, 211, 213, 214, 216, 217, 219, 220, 221, 224, 225, 237, 238, 239, 240, 241, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 256, 257.

LITTÉRATURE

p. 18 : **Émily Dickinson** (poétesse américaine, 1830-1886).

p. 47 ***Le Procès*** (roman, 1925) de **Kafka** (Franz, écrivain chèque 1883-1924), **Proust** (Marcel, écrivain français, 1871-1922) ***Un amour de Swann*** (roman, 1913) **baron de Charlus** (personnage de ***La recherche du temps perdu***).

p. 85 : **Marie-Claire Blais** (écrivaine québécoise, 1939-) et **Anne Hébert** (1916-2000).

p. 170 : ***Cendrillon*** (conte, Charles Perrault et les frères Grimm).

p. 210 : **Balzac** (Honoré de, écrivain français, 1799-1850), ***Le père Goriot*** (roman de Balzac, 1835).

p. 244 : **roman d'Alexandre Dumas** (père, écrivain français, 1802-1870), **d'Artagnan, Aramis, Mazarin**, personnages de ***l'Homme au Masque de fer*** (roman, 1847).

LITTÉRATURE GÉNÉRIQUE

p. 32, 38, 56, p. 84, p. 94, p. 187, p. 222, p. 236, p. 237.

PEINTURE

p. 18 : **peintres maudits**.

p. 98 : **pop art**.

PEINTURE GÉNÉRIQUE

p. 115, 179.

CINÉMA

p. 20 : **Susy Prim**, (actrice du cinéma français des années trente).

p. 38 : **Clark Gable** (acteur américain, 1901-1960), **Serge Reggiani** (acteur et chanteur français d'origine italienne, 1922-2004).

p. 39 : **Jerry Lewis** (211) (acteur comique américain, 1926-) **Bette Davis** (p. 239) (actrice américaine 1908-1989) .

- p. 43 **Helen of Troy** (film franco-britannique de Robert Wise, 1956) **Jacques Sernas** (acteur français d'origine lithuanienne, 1925-), **Rosanna Podesta** (actrice italienne 1934-2013), **Brigitte Bardot** (actrice française, 1934-).
- p. 51 : **Bambi** (film de dessins animés de Walt Disney, 1942), **Marilyn** (Monroe, actrice américaine, 1926-1962).
- p. 54 : **Kirk Douglas** (acteur américain, 1916-).
- p. 68 : **Elizabeth Taylor** (actrice anglo-américaine, 1932-2011).
- p. 137 : **Gloria Swanson** (actrice américaine, 1899-1983), **Sunset Boulevard (film de Billy Wilder, 1950)**, **Norma Desmond** (personnage du film), **Mister de Mille** (Cecil, B. réalisateur 1881-1959 et personnage du film).
- p. 204 : **Louis de Funès** (acteur français 1914-1983).
- p. 211 **Fernandel** (acteur français, 1903-1971) **Jean Gabin** (acteur français, 1904-1976) **Alain Delon** (acteur français 1935-), **Paul Newman** (acteur américain, 1925-2008), **Christopher Lee** (acteur britannique, 1922-), **What a way to Go** (film de J. Lee Thompson, de 1964), **Bonjour Tristesse** (film d'Otto Preminger, de 1958, d'après le roman (1954) de Françoise Sagan), **Kirk Douglas**, **Jean Marais** (acteur français, 1913-1998).
- p. 233 : **Mae West** (actrice américaine, 1893-1980) et Nicole **Odéon** (nom des célèbres salles de cinéma).

CINÉMA GÉNÉRIQUE

p. 64, p. 97, p. 105, p. 132, p. 200.

MUSIQUE

- p. 84 : **Gilles Vigneault** (chanteur et poète québécois, 1928-).
- p. 86, p. 98, 124, 150 : **Jean Ferrat** (chanteur et compositeur français, 1930-2010)
« **Que c'est beau, c'est beau la vie...** » (chanson de Ferrat, 1963).
- p. 98 : **Hervé Brousseau** (compositeur et interprète québécois, 1937-).
- p. 108 : **La Bolduc** (chanteuse et musicienne québécoise, 1894-1941).
- p. 227 : **La Traviata** (opéra de Giuseppe Verdi, 1853, livret de Francesco Maria Piave).

MUSIQUE GÉNÉRIQUE

p. 69, p. 97, p. 100, p. 208 : **un air d'opéra.**

ART

p. 23, 24 : **romantisme**, p. 82, p. 84, p. 86, 87, 200 : **artiste**.

TALENT

p. 24, p. 179.

DANSE

p. 27 **tango**, p. 28, p. 29, p. 33.

BANDE DESSINÉE

p. 187 : **bandes dessinées**.

IMAGINATION

p. 44 **imagination débridée**, p. 244.

MYTHOLOGIE

p. 116 : **gorgones** enragées (monstres de la mythologie grecque).

LE CAHIER ROUGE

ÉCRITURE

p. 11, p. 12, p. 174, p. 202, p. 274, p. 326.

RÉFÉRENCE À D'AUTRES OUVRAGES DE TREMBLAY

p. 17 : **voyage de la Duchesse en France**.

p. 45 : (sur son **époque du Cahier Noir**) : La petite Céline.

p. 46 : **Aimée Langevin**...

p. 48 : Négation de ses souvenirs de famille : tout le paragraphe.

p. 191 : Ressemblance **Thérèse-Duchesse**.

p. 187 : ...le **danseur** en patins à roulettes de Théâtre National...

p. 196 : **l'école des Saints-Anges**...

p. 201 : **Carmen, chanteuse western** du Coconut.

p. 230 : (La Duchesse sur une Irlandaise de la rue Mont-Royal) : **Mon frère Gabriel** parlait souvent d'elle et ma belle-sœur **Nana**.

p. 264 : ... Elle avait déménagé de bonne foi et avec une certaine excitation **le soir de la première des Troyennes au théâtre des Saltimbanques...**

p. 287 : notre propre **Gloria** locale.

D'AUTRES RÉFÉRENCES ARTISTIQUES

MUSIQUE

p. 13, 14, 25, 28, 214, 226, 317 : **Michèle Richard** (chanteuse et actrice québécoise, 1946-), *La plus belle pour aller danser* (chanson, 1964), *J'écoutais la mer* (chanson, 1967), *Quand le film est triste* (chanson 1962), *J'entends siffler le train* (chanson 1963), *Les boîtes à gogo* (chanson, 1966) p. 31 : *L'argent ne fait pas le bonheur* (chanson, 1966), p. 103, p. 117 : *Du rouge à lèvres sur ton collet* (chanson, 1960)

p. 18, p. 39 : **maladie « wagnérienne »**.

p. 52 : *l'Alleluiah* (Air de l'oratorio *Le Messiah*, 1742) de **Haendel** (Georg Friedrich, compositeur anglais d'origine allemande, 1685-1759).

p. 66 : **Padre Don José** (chanson rendue célèbre par Gloria Lasso en 1957).

p. 66 : *Babalu* (chanson de Xavier Cugat, 1941).

p. 70 : *C'est en revenant de Rigaud* (chanson québécoise de la famille Soucy, 1958).

p. 90 : **Maurice Chevalier** (p. 163) (chanteur et acteur français, 1888-1972)

Mistinguett (actrice et chanteuse française music-hall, 1875-1956) p. 107: *Paris, reine du monde* (chanson de Mistinguett, 1927).

p. 90, 91 : **Carol Channing** (chanteuse et actrice américaine, 1921-) (p. 1963), *Hello, Dolly* (comédie musicale de Jerry Herman, 1964) *Diamonds are Girls Best Friend...* (chanson de la comédie musicale *Gentlement Prefer Blondes* de Jule Stain and Leo Robin, 1949), **Louis Armstrong** (musicien de jazz américain, 1901-1971).

p. 94, p. 109 : *One of these Days* (chanson, 1927) interprétée par **Sophie Tucker** (chanteuse et actrice américaine 1886-1966).

p. 102 p. 104 : *Heure exquise* (air de l'opérette *La Veuve Joyeuse*, 1905, de Franz Lehár) (p. 130), **Yvonne Printemps** (actrice et chanteuse française, 1894-1977).

- p. 106 : *Les filles de Cadix* (chanson composé par Léo Delibes, en 1874) interprétée par **Luis Mariano**.
- p. 109 : **Juliette Petrie** (chanteuse et actrice comique québécoise, 1900-1995, travaillant dans une pièce de Tremblay, *Le soleil se lève en retard*).
- p. 129 : *Rule, Britannia* (chanson patriotique de Thomas Arne, basée sur le poème éponyme de James Thompson, 1740).
- p. 133 : **Édith Piaf** (chanteuse française, 1915-1963).
- p. 142 : *Mon p'tit tra-la-la* chanson interprétée par **Suzy Delair** (actrice et chanteuse française, 1916-).
- p. 149 : *Le petit Chaperon rouge* (conte traditionnel collecté et retranscrit par Charles Perrault, en 1698), **Jacques Élian** (chef d'orchestre français de musique hall, 1912-1986) et son orchestre, *Singing in the Rain* (chanson du film américain de Gene Kelly and Stanley Donen, 1952).
- p. 152 : *Frou-frou* (chanson composée par H. Chatau, H. Montréal et H. Blondeau pour la revue *Paris qui marche*, 1897), *Some of these Days* (chanson de Shelton Brooks, de 1910, chantée par Sophie Tucker).
- p. 163 : **Guilda** (Jean, d'origine franco-italienne, des premiers *drag queens* du XX^e siècle au Québec, travesti au théâtre, musique, spectacle, 1924-2012).
- p. 175 : *Que sera sera* (chanson de Jay Livingston et Ray Evans, 1956).
- p. 278 : **Josephine Baker** (chanteuse, danseuse et actrice américaine nationalisée française, 1906-1975).
- p. 287 : **Carlos Gardel** (chanteur argentin 1890-1935), **Abbe Lane** (chanteuse et actrice américaine, 1932-), **Carmen Miranda** (actrice, chanteuse et danseuse brésilienne d'origine portugaise, 1909-1955).
- p. 290 : **Jean Ferrat**, *que c'est beau, c'est beau la vie*.
- p. 300 : *Malaguena* (*sic.*) (chanson mexicaine de 1947, dont la composition a été attribuée à plusieurs musiciens).
- p. 304, 305 : *La Golondrina* (chanson composée en 1862 par le musicien mexicain Narciso Serradell).
- p. 306, 307, 308 : *Guantanamera* (chanson populaire cubaine dont la composition est attribuée à plusieurs musiciens, autour de 1929).
- p. 311 **Alys Robi** (chanteuse québécoise, 1923-2011).

MUSIQUE GÉNÉRIQUE

p. 55, p. 61, p. 66, p. 68, p. 69, p. 74, p. 75, p. 78, 79, p. 83, p. 89, p. 101, p. 118, p. 119, p. 125, p. 127, p. 143, p. 145, p. 166, p. 174, p. 201, p. 214, p. 215, p. 219, p. 245, p. 276, p. 280, p. 281, p. 295 p. 302, 303 p. 318, p. 322, p. 331, p. 332.

CINÉMA

p. 17 : *Les demoiselles de Rochefort* (film musical réalisé par Jacques Demy en 1967)
Les parapluies de Cherbourg (film musical franco-allemand dirigé par Jacques Demy, 1964) « *Non, je ne pourrai jamais vivre sans toi* » (chanson du film), p. 154 : *Les parapluies de Cherbourg*.

p. 36, 274 : **Dorothy** (personnage) dans *The Wizard of Oz* (film musical américain de 1939, réalisé par Victor Fleming).

p. 37, 144, 147 : **Mae West**.

p. 38 **Viviane Romance** (actrice française, 1912-1991), **Simone Signoret** (actrice française, 1921-1985), **Bette Davis** (137, 209, 268), **Arletty** (actrice, chanteuse et mannequin français, 1898-1992), **Barbara Stanwyck** (actrice américaine 1907-1990).

p. 40 : **Susan Hayward** (actrice américaine, 1917-1975).

p. 43 : **Ronald Coleman** (acteur anglais, 1891- 1958) **Gary Cooper** (acteur américain, 1901-1961).

p. 85 : **Shirley Temple** (actrice et danseuse américaine, enfant prodige, 1928-2014).

p. 90 : **Maurice Chevalier** (91, 311) et **Carol Channing** (voir « musique »).

p. 98 : **James Dean** (acteur américain, 1931-1955) **Marilyn Monroe** (102, 126, 143, 147, 209, 257 « *Some like it hot* », 319).

p. 102 : **Yvonne Printemps**.

p. 103, 116, p. 134, p. 143, 147, p. 209, p. 217, p. 240 p. 284, p. 291, p. 320 : **Brigitte Bardot**.

p. 104 : littérature-cinéma : **fée Clochette** (personnage de *Peter Pan*, pièce de théâtre de James Barrie (1904) et film animé de Walt Disney de 1953).

p. 124, p. 145 : **Edwige Feuillère** (actrice française, 1907-1998) dans *L'aigle à deux têtes* (pièce de théâtre de Jean Cocteau, 1960).

p. 126 : **Sophia Loren** (actrice italienne, 1934-) **Hollywood**, **Rita Hayworth** (actrice américaine, 1918-1987), **Betty Grable** (actrice américaine 1916-1973), **Mamie van Doren** (actrice américaine, 1931-).

- p. 140 : **Alan Ladd** (acteur américain, 1913-1964) **Ingrid Bergman** (actrice suédoise, 1915-1982).
- p. 142 : **Ginger Rogers** (actrice, danseuse et chanteuse américaine, 1911-1995) **Annette Poivre** (actrice française, 1917-1988), **Rosalind Russell** (actrice américaine, 1907-1976), **Gaby Morlay** (actrice française, 1893-1964), **Zasu Pitts** (actrice américaine, 1894-1963) **Edwige Feuillère**, dans *La duchesse de Langeais* (film de 1941, réalisé par Jacques de Baroncelli) dans *L'aigle à deux têtes*, **Jean Marais**.
- p. 143 : **Cyd Charisse** (danseuse et actrice américaine, 1921-2008), **Gene Kelly** (149) (danseur, acteur, chorégraphe, producteur et réalisateur américain, 1912-1996).
- p. 144 : **Joan Crawford** (193, 268) (actrice américaine, 1904-1977), **Gloria Swanson**, **De Mille**.
- p. 155 : **Bambi devant le cadavre de sa mère** (scène du long métrage éponyme de Walt Disney, 1942, d'après la nouvelle de Felix Salten de 1923).
- p. 169 : *All about Eve* (film réalisé par Joseph L. Mankiewicz en 1950).
- p. 193 : **Madeleine Robinson** (actrice franco-tchèque nationalisée suisse, 1917-2004).
- p. 209 : *Now Voyager* (film de 1942 réalisé par Irving Rapper) *What Ever Happened to Baby Jane* (film de 1962 réalisé par Robert Aldrich), **Marlene Dietrich** (actrice allemande nationalisée américaine, 1901-1992).
- p.257 : *Some Like it Hot* (film de réalisé par Billy Wilder en 1959), **Jack Lemmon** (acteur américain, 1925-2001) **Tony Curtis** (acteur américain, 1925-2010).
- p. 296 : **Laurel et Hardy** (duo comique constitué par Stan Laurel et (1890-1965) et Oliver Hardy (1892-1957)).

CINÉMA GÉNÉRIQUE

p. 58, p. 59, p. 77 p. 87, p. 317.

THÉÂTRE

- p. 141 : **Juliette Petrie**, **Théâtre National**. p. 160, p. 219, 275, 279, 280, 282, p. 289, p. 290, p. 292, p. 293, p. 296, p. 300 p. 310.
- p. 251 : **La Lanterna Magika** (spectacle) du théâtre de Prague.
- p. 311 : **Katimavik**, le spectacle avec **Dominique Michel** (actrice québécoise, 1932-) **Denyse Filiatrault**.
- p. 163, p. 273, 278 : **Guilda**.

p. 182, p. 210, p. 270, p. 298, 324 : **Germaine Giroux** dans *Madame Sans-Gêne* (pièce de théâtre dirigée par Victorien Sardou en 1930).

p. 219, p. 240, p. 251, p. 273 : revue de **Muriel Millard** (chanteuse et actrice québécoise, 1924-) *Dans nos vieilles maisons* (chanson folklorique traditionnelle québécoise).

p. 324 : **Zizi Jeanmaire** (danseuse française, 1924-).

THÉÂTRE GÉNÉRIQUE

p. 46, p. 93, p. 99 p. 125, p. 280, 281 : *second bananas*, p. 283, p. 285, p. 318, p. 319.

MÉLODRAME

p. 244, p. 269, p. 307.

LITTÉRATURE

p. 17 : **Les sept nains de Blanche Neige** (conte traditionnel, recueilli et transcrit par les frères Grimm, 1812).

p. 25, p. 26, p. 33, p. 40, 58, 205 : **Shéhérazade** (personnage) *Les mille et une nuits* (recueil anonyme de contes populaires en arabe publié en Europe au XVIII^e siècle), p. 140 : **Aladdin, dans Les mille et une nuits**.

p. 31 : **Françoise Sagan** (écrivaine française, 1935-2004).

p. 32 : Les *shylocks* de Maurice (Ndlr : personnage, l'usurier juif, tiré du *Marchant de Venise* (1597), de Shakespeare).

p. 58 : *Alice au Pays des merveilles* (roman de Lewis Carrol de 1865).

p. 66 : **Évangéline** (poème épique acadien par Henry Wadsford Longfellow (1847) qui raconte l'expulsion des Acadiens par les Anglais en 1755 d'Acadie -de nos jours Nouvelle Écosse- lors du « Grand Dérangement »).

p. 104 : **gitane d'un roman de Théophile Gauthier** (écrivain français, 1811-1872).

p. 149 : *Le petit Chaperon rouge* (conte traditionnel collecté et retranscrit par Charles Perrault, en 1698).

p. 187 : **la duchesse de Langeais**, la vraie, celle de **Balzac** (roman de 1832 faisant partie de la série *Scènes de la vie parisienne*), **Marguerite Gauthier** (héroïne du roman *La Dame aux Camélias* d'Alexandre Dumas fils, 1848 adapté au théâtre par l'auteur en 1852) **Théâtre Saint-Denis**, **Edwige Feuillère**, *Phèdre* (tragédie de Jean Racine, 1677).

p. 203 : **LA MAISON TELLIER** nouvelle (1881) de **Guy de Maupassant** (écrivain français, 1850-1893).

Et comme ils s'étonnaient de cette générosité, Madame, radieuse, leur répondit :

« Ça n'est pas tous les jours fête. »

p. 232 : **Berthe Bernage** (écrivaine française, 1886-1972), **Trilby** (roman de George du Maurier, 1895).

LITTÉRATURE GÉNÉRIQUE

p. 40, p. 68, p. 76, p. 323.

DANSE

p. 143 : ***It's too Darn Hot*** (numéro de danse de claquettes du film musical *Kiss me Kate*, réalisé par George Sidney d'après la comédie musicale réalisée à Broadway par Cole Porter, d'après la comédie *The Taming of the Shrew* (1592), de William Shakespeare) **Ann Miller** (actrice, chanteuse et danseuse américaine, 1923-2004).

DANSE GÉNÉRIQUE

p. 55, p. 61, p. 65, p. 68, p. 78, p. 102 p. 153 : Elle s'est levée comme une **jeune fille qu'on vient d'inviter à danser...**, 282, p. 318.

p. 290 : **danser le calypso** p. 291.

PEINTURE

p. 59 : **Toulouse-Lautrec** (peintre et dessinateur français, 1864-1901).

p. 175 : **Gauguin** (peintre et sculpteur français, 1848-1903).

SCULPTURE GÉNÉRIQUE

p. 82, p. 217.

ART, ARTISTES, TALENT,

p. 46, p. 55, p. 65 p. 66, p. 67 p. 68, p. 71, p. 143, p. 147, p. 183 p. 319.

RÉFÉRENCE MYTHOLOGIQUE

p. 63 : **L'Enlèvement de la Grosse Sophie** (parallélisme avec l'épisode mythologique de *l'enlèvement des sabinés*) mais détourné ; de femme à femme.

LE CAHIER BLEU

ÉCRITURE, MÉTATEXTE

p. 13, 14, 15, 16, p. 28, p. 38, p. 42, p. 43, p. 81, 82, p. 103, 104, p. 181, 182, 183, p. 200, p. 205, p. 206, p. 264, 265, 266, p. 309, p. 310, p. 311, p. 313, 314.

REFERENCES CROISÉES

AU *CAHIER NOIR* ET AU *CAHIER ROUGE* : p. 16, p. 33, p. 48, p. 69, p. 311.

p. 20 : ...Comme **Gloria**, la spécialiste des chansons sud-américaines...

p. 121 : les nombreux malheurs de la **Duchesse**, surtout ceux, plus récents, qu'elle avait ramenés d'Acapulco en février...

p. 166 : Willy Ouellette, le **joueur de ruine-babines** (harmonica) attitré du French Casino.

p. 250, p. 269, p. 273, 277: le fameux **François Villeneuve**, **Carmen** le peintre.

D'AUTRES REFERENCES ARTISTIQUES

MUSIQUE

Structure : opéra *Carmen*, de George Bizet (1875) : les titres des quatre parties constituent le refrain de *l'Habanéra* « *L'amour est un oiseau rebelle* ».

p. 28 : **Carmen Miranda**.

p. 49 : **Robert Charlebois** (acteur et musicien québécois, 1944-) **Louise Forestier** (chanteuse et actrice québécoise, 1943-) (p. 124), la chanteuse du groupe et **Mouffe** (Claudine Monfette, actrice, scénariste et parolière québécoise, 1947-), p. 141, p. 204 : Louise fredonnait une chanson plutôt absurde au sujet d'une certaine **Dolores**..., p. 205 : « *...une chute, une Christ de chute en parachute...* », p. 283, 285.

p. 134, p. 135 : **spectacle de Michèle Sandry** (cabaretière québécoise, dates ?) au Cochon Borgne.

p. 172 : « **Paris, reine du monde** » (chanson interprétée en 1926 par Mistinguett).

p. 146, 209, p. 213, p. 252, 263, p. 275, p. 279, 285, 291, p. 292 p. 302 : **l'Osstidcho** (spectacle de chansons et d'humour créé au Théâtre des Quat'Sous à Montréal en 1968).

p. 214 : **Félix Leclerc** (chanteur, compositeur, poète, acteur et politicien québécois, 1914-1988).

p. 231 : **In the Mood**, (thème musical de 1959) de **Glen Miller** (musicien américain, 1904-1944) (p. 233), **jitterbug** (sorte de danse swing).

p. 250 : **Tex Lecor** (compositeur, chanteur et peintre québécois, 1933-).

p. 281, 285 : **Yvon Deschamps** (humoriste québécois, 1935-) (p. 48, p.142 : théâtre), un producteur de spectacles **Guy (Latraverse, producteur québécois, 1939-)**.

MUSIQUE GÉNÉRIQUE

p. 16, p. 22, p. 23, p. 27, p. 38, 46, 47, p. 62, p. 64, p. 65, p. 78, p. 80, p. 81, p. 87 p. 88, p. 92, p. 99, p. 104, p. 107, p. 111, p. 123, p. 127, p. 128, p. 137, p. 144, p. 151, p. 172, p. 167, 168, p. 180, p. 202, 203, 213, p. 216, p. 218, 219, p. 221, p. 222, p. 232, p. 237, p. 251, p. 254, p. 276, p. 284, 286, p. 289 p. 301, p. 302.

THÉÂTRE

p. 48 : **Molière** (Jean Baptiste Poquelin, dramaturge et acteur français, 1622-1673) et **Shakespeare** (William, poète, dramaturge et acteur anglais, 1564-1616).

p. 114 : **Rita (LAFONTAINE, actrice québécoise, 1939-)** **Andromaque** (personnage) dans les *Troyennes* (198).

p. 198, p. 199 p. 200, p. 201, 202 : **Yvan (CANUEL, acteur québécois, 1935-1999)** C'est un metteur en scène de théâtre et un comédien (...) sa femme, actrice elle aussi (**LUCILLE PAPINEAU, actrice québécoise, dates ?**), **Rejean Ducharme**, (écrivain québécois, 1941-), le jeune metteur en scène **André Brassard** (1946-) (**Michel Tremblay** lui-même) p. 202 : *la première pièce du barbu au Rideau-Vert* et **Rita** allait jouer dedans (**première des Belles-Sœurs, qui va changer l'histoire de la culture québécoise**).

p. 222 : **Cassandra la veille de la chute de Troie...** (allusion à la pièce *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* (1935) de Jean Giraudoux et aux tragédies grecques).

p. 278 : **Le théâtre des Quat'Sous**, p. 279, 282 **Paul Buissonneau, le directeur du théâtre des Quat'Sous** (1926-) 284, 289, 297, 305, 306.

THÉÂTRE GÉNÉRIQUE

p. 22, p. 42, p. 68, p. 87, p. 92, p. 96, p. 111, p. 121, p. 136, p. 175, p. 180, p. 195, p. 219, p. 221, p. 236, p. 261, p. 286, p. 299, p. 304.

CINEMA

p. 21, 160, 229 : **Brigitte Bardot**.

p. 55 : **Joan Crawford, Rosalind Russell**.

p. 121 : **Suzy Prim** (actrice française, 1896-1991) **Sophie Desmarets** (actrice française 1922-2012).

p. 147 : *Dr Jekyll and Mr Hyde*, un des films (réalisé par Victor Fleming en 1941 d'après le roman de R. L. Stevenson), **Spencer Tracy** (acteur américain, 1900-1967) **Ingrid Bergman, Lana Turner** (actrice américaine, 1921- 1995).

p. 160 : **Marilyn Monroe, Niagara** (film, de 1954, réalisé par Henry Hathaway) (p. 247) *Gentlemen Prefer blondes* (film de 1953 réalisé par Howard Hawks).

p. 170 : **Mylène Demongeot**, (actrice et productrice française, 1935-) au **Français** (nom d'un cinéma).

p. 234 : **Marlon Brando** (acteur américain, 1924-2004).

p. 247 : *All about Eve, The Misfits* (film de John Huston, 1961) ou *Some Like It Hot*, **Shirley Temple, Bette Davis** dans *What Ever Happened to Baby Jane ?*

p. 254 **Errol Flynn** (acteur australien, 1909-1959), **John Wayne**.

CINÉMA GÉNÉRIQUE

p. 42, p. 76, p. 137, p. 143, p. 150, p. 235, p. 297.

LITTÉRATURE

p. 14 : *Alice au pays des merveilles*.

p. 26 : Les *Rougon-Macquart* (série de vingt romans écrits entre 1871 et 1893) de **Zola** (Émile, écrivain français, 1840-1902) *La fortune des Rougon*, (premier roman de la série, 1871) p. 29, p. 42, p. 77, p. 199.

p. 28 : **les Comtes de Montecristo** (*Le Comte de Montecristo*, roman d'Alexandre Dumas, 1844).

p. 158 : **Shéhérazade, les contes de Perrault, ceux de tante Lucille.**

p. 197 : **roman d'Harlequin**, p. 203.

p. 199, 200 : **Réjean Ducharme, écrivain, *L'avalée des avalés*** (roman de 1966).

p. 212 : **Roméo et Juliette** (tragédie de W. Shakespeare, 1597) **Tristan et Yseult** (légende orale dont la première publication écrite est celle de Bérout, du XII^e siècle), **Donalda Lalogue et Alexis Labranche** (amants des *Belles Histoires des Pays d'en Haut*, téléroman canadien, 1956-1970, réalisé par Claude-Henri Grignon).

LITTÉRATURE GÉNÉRIQUE

p. 137, p. 204 ; p. 205, p. 208.

PEINTURE GÉNÉRIQUE

p. 226, p. 269, p. 271.

DANSE GÉNÉRIQUE

p. 94, p. 125. p. 232 p. 237, p. 247.

p. 231 : *jitterbug*.

« SCULPTURE »

p. 234 : salon pétrifié qui porterait désormais un titre –*Cinq travestis accompagnés d'une naine draguant un beatnik, plastique et chair humaine, 16 pieds cubes, 1968* ouvrage inventé.

PHOTO

p. 236.

TALENT/ARTISTES

p. 54, 292, p. 293 : les artistes et la folie.

TÉLÉROMAN

p. 212 : **Donalda Lalogue et Alexis Labranche** (personnages de téléroman, voir cinéma plus haut).

MYTHOLOGIE

p. 150 : Une tête de Méduse.

LE TROU DANS LE MUR

MÉTATEXTE

Le roman est plein de commentaires ou bien du narrateur ou bien des orateurs sur leurs histoires et des allusions au fait de s'adresser à l'interlocuteur, dont p. 50, p. 95.

AUTORÉFÉRENCE

La cité dans l'œuf : p. 14, p. 28, p. 32, p. 73, p. 78, p. 104, p. 107, p. 139, 141 ; 143 : p. 190.

La duchesse : p. 90 ; p. 171, p. 203, p. 204, 205 p. 179.

Maurice-la-Piasse : p. 239, 240.

Les cahiers de Céline : p. 178, p. 210.

D'AUTRES RÉFÉRENCES ARTISTIQUES

CINÉMA

p. 22 : **Ava Gardner** (actrice américaine, 1922-1990) p. 23.

p. 59 : **Doris Day** (actrice américaine, 1924-)

p. 116 : **Maurice Chevalier**, **Louis Jourdain** (acteur français, 1921-), **Édith** (Piaf), **Arletty**.

p. 145 : **Bette Davis** (p. 171, 189) *All about Eve*.

p. 150: **Elisabeth Taylor**.

p. 159 : **Brigitte Bardot**, p. 160, 161.

p. 181, 183, 189, 190, 192 : *Huit et demi* (film de Federico Fellini, 1963).

p. 183 : **Truffaut**, **Antonioni**, **Bergman**, **Fellini**, *La Strada* (film de 1954, réalisé par Fellini), **Jeanne Moreau** dans *La Notte*, *Les violeurs de la source*, **Nino Rota** (compositeur de cinéma italien, 1911-1979).

p. 187 : **Barbara Stanwick**, **James Cagney** (acteur américain, 1899-1986).

p. 188 : **Dimitri Tiomkin** (compositeur de cinéma russe, nationalisé américain, 1894-1979) **Guy Mauffette** (acteur et poète québécois, 1915-2005), **Denise Saint-Pierre** (actrice québécoise, dates ?), **Gérard Philipe** (acteur français, 1922-1959), **Suzy Prim**.

p. 189 : **Yvonne de Carlo** (actrice canadienne-américaine, 1922-2007), **John Wayne**, Antonioni (p. 189), **Jeanne Moreau**, **Guilietta Massina** (actrice italienne, 1921-1994).

p. 191 : **Amarcord** (1973) de Fellini, **Magali Noël** (actrice et chanteuse française, 1932-), **Giulietta degli Spiriti** (film de 1965, réalisé par Fellini), **Out of Africa** (film de 1985 réalisé par Sidney Pollack), **Le Grand Bleu** (film de 1988, réalisé par Luc Besson), **Joan Crawford à Mildred Pierce** (film réalisé en 1945 par Michael Curtiz).

p. 192 : **Janet Leigh** (actrice américaine, 1927-2004) à **Psycho** (film d'Alfred Hitchcock, 1960) **Deborah Kerr à The Innocents** (film de Jack Clayton de 1961), **Marlon Brando** dans **Streetcar named Desire** (film d'Elia Kazan, 1951).

p. 228 : **Mon oncle Antoine** (film, 1971) de **Claude Jutra** (1930-1985).

CINÉMA GÉNÉRIQUE

p. 37, p. 44, p. 55, p. 71, p. 103, p. 104, p. 137, p. 196, p. 197, p. 189, p. 193, p. 217.

MUSIQUE

p. 46 : **Xavier Cugat** (directeur d'orchestre hispano-cubain, 1900-1990) p. 47, 48, 49, 50, 51, 53, **Alys Robi**.

p. 47 : **Abbe Lane**, interprétait le répertoire sud-américain (p. 66), **Charo la koutchi-koutchi girl** (chanteuse espagnole 1941-).

p. 52, p. 53 : tango **Orchids in the Moonlight**, **les Thousand and one Strings** (orchestre) **l'orchestre de Mantovani**.

p. 86, 94 : **Beau Danube Bleu** (valse, 1866) de Johann Strauss (compositeur autrichien, 1825-1899).

p. 87 : **La méditation de Thaïs** (opéra, 1894) de **Massenet** (compositeur français, 1842-1912).

p. 143 : **Céline Dion** (chanteuse québécoise, 1968-).

p. 177 : **La reine de la nuit** (air de l'opéra Mozart, die Zauberflöte, 1791).

p. 188 : – **Dimitri Tiomkin** (...) la cavalerie au son des trompettes.

p. 206 : **Elvis Presley** (chanteur et acteur américain 1935-1977).

p. 215 : **Gilles Vigneault**.

p. 229, p. 231, p. 232 : **Lionel Daunais** (chanteur, compositeur et comédien québécois, 1901-1982).

p. 232 : **Offenbach** (Jacques), compositeur français d'origine allemande, 1819-1880), **Minuit, chrétiens** (mélodie de 1847, d'Adolf Adam, d'après un poème de Placide Cappeau) (p. 233, 240).

p. 240 : **Ça, bergers, assemblons-nous, Belle nuit, sainte nuit** (cantiques de Noël).

MUSIQUE GÉNÉRIQUE

p. 43, p. 44, 54, 55, 56, 57, 58, p. 74, p. 79 p. 81, p. 85, p. 89, p. 90, p. 91, p. 93, p. 95, p. 96, p. 97, p. 98, p. 99, p. 100, p. 107, p. 108, p. 132, p. 174, p. 154, p. 155, p. 164, p. 216, p. 227, p. 230, p. 237.

THÉÂTRE

p. 23 : **Le Monument National** (p. 26, 28, 35, p. 76, 77, 78, 79, 103, 105, 107, 108, 110, 193, 194, 195, 201, 208, 225, 226, 227, 228, 229, 230.), **pièces en yiddish, Gratien Gélinas** (acteur, dramaturge et producteur québécois, 1909-1999) ses célèbres **Gridolinades** (spectacle) (p. 134, 158, 227), **Lionel Daunais** (p. 118, 134), **Olivette Thibault** (actrice québécoise, 1914- 1995) (p. 228).

p. 26 : **Les cloches de Corneille** (opéra comique de Robert Planquette, 1877).

p. 116 : **Broadway**.

p. 117 : **Théâtre du Rideau Vert** (p. 115, p. 118, p.123, p. 132), **Les directrices, mesdames Brind'Amour** (p. 125) et **Palomino** (**Mercedes**, actrice et imprésario canadienne d'origine espagnol, 1913-2006).

p. 118 : **Guy Hoffman** (acteur et réalisateur québécois, 1916-1986) **le Théâtre du Nouveau Monde, Anouilh** (dramaturge français, 1910-1987) (p. 123), **Ibsen** (dramaturge norvégien, 1828-1906), **Molière, Racine, Lorca** (dramaturge espagnol, 1898-1936), **Henri Norbert** (acteur québécois d'origine française, 1904-1981), **Gaston Dauriac** (acteur québécois, dates ?), **Shakespeare**.

p. 120 : **François Rozet** (acteur franco-québécois, 1899-1994).

p. 122 : **Brecht** (Berthold, dramaturge et poète allemand, 1898-1956) **Beckett** (Samuel, dramaturge et romancier irlandais, 1906-1989) (p. 123, 227).

p. 125, 127 : **Roussin** (André, dramaturge français, 1911-1987).

p. 133 : **Audiberti** (écrivain, poète et dramaturge français, 1899-1965) **Tchekhov** (écrivain et dramaturge russe, 1860-1904) **Lear** (King, tragédie) de **Shakespeare**.

p. 150 : **Lysistrata d'Aristophane** (comédie du V^e siècle avant J-C) « *Je suis une femme, mais une femme de tête !* », *Deux mille cinq cents ans avant Pauline Julien* (chanteuse et actrice féministe et souverainiste québécoise, 1928-1998).

p. 151, 156, 164 : **coryphée** (chef des chœurs dans les tragédies et comédies de l'Antiquité).

p. 158 : **Juliette Béliveau** (actrice et chanteuse québécoise, 1889-1975).

p. 166 : **La Sagouine** (pièce de théâtre Antonine Maillet, 1971).

p. 168 : **Germaine Giroux**.

p. 169 : **Clytemnestre** (héroïne mythologique, à l'opéra Iphigénie en Aulide de C.W.Gluck) **Hérodiade** (héroïne de l'opéra éponyme de Jules Massenet), **Agrippine** (héroïne de l'opéra éponyme de Haendel).

226 : **Orphée** (héros mythologique et d'opéra – Monteverdi, Gluck, Offenbach etc.) **Fridolin** (personnage de gamin naïf créé par Gratien Gélinas), **Hamlet** (héros de la tragédie éponyme de Shakespeare).

p. 227 : – **Rose Ouellette** (La Poutine, comédienne et humoriste québécoise, 1903-1996) **Jacqueline Plouffe** (actrice québécoise, 1922-2012).

THÉÂTRE GÉNÉRIQUE

p. 95, p. 115, p. 119, p. 124, p. 126, p. 129, p. 130, p. 167, p. 176, p. 186, p. 208, p. 225.

MÉLODRAME

p. 160.

MAGIE

p. 131, p. 207, p. 226.

LITTÉRATURE

Le Trou dans le mur (Titre) : référence indirecte à *Alice au pays des merveilles*, voir référence plus bas (sur la p. 28, 29, 143 : le lapin blanc, la reine de Cœur, personnages).

p. 19 : **Michael Moorcock** (écrivain anglais de romans fantastiques 1939-).

p. 22, 107 : **romans d'Heroic Fantasy** (romans épiques et fantastiques), **Le seigneur des anneaux** (trilogie de J.R.R Tolkien), **Dan Simmons** (auteur américain de romans de science fiction, 1948)...

p. 101, 104 : *La peau de chagrin* : Titre d'un roman fantastique d'Honoré de Balzac, qui s'est répandu au langage commun comme « tout ce qui se réduit invinciblement à l'usage ».

p. 104 : *Portrait de Dorian Gray* (roman d'Oscar Wilde, 1890).

p. 121, p. 122 : **Dostoïevski**.

p. 170 : *La dame aux camélias, Cendrillon*.

p. 237 : *Mille et une nuits*.

p. 241 : *Le psautier de Mayence* (incunable du XV^e siècle) et *Malpertuis* (roman, 1943) de Jean Ray (écrivain belge, 1887-1964).

ROMAN PHOTO

p. 93 : Intimité, Nous deux.

LITTÉRATURE GÉNÉRIQUE

p. 33, p. 79, p. 104, p. 143, p. 149, p. 152, p. 157, p. 166.

PEINTURE

p. 34, 36, 38: **Toulouse-Lautrec**.

p. 137, 139 : **Rembrandt** (peintre flamand, 1606-1669).

PEINTURE GÉNÉRIQUE

p. 35, p. 37, p. 38, p. 71, p. 81, p. 140, p. 141, p. 190, p. 195, p. 220.

DANSE

p. 43, p. 59, p. 233.

SCULPTURE

p. 47 : une statue grecque.

p. 170 : Un vase de la dynastie Ming.

p. 225 : les sculptures de cire de chez Madame Tussauds.

DESSIN ANIMÉ

p. 126 : les chats vicieux dans les dessins animés américains.

p. 131 : **Mandrake** (magicien) des bandes dessinées américaines (auteurs : Lee Falk et Phil Davis).

MUSÉE

p. 36 : **le Musée du théâtre du Monument-National...**

POÉSIE

p. 175.

PHOTO

p. 183.

TALENT / ARTISTE

p. 45, p. 48, p. 132, p. 192, p. 230.

LA TRAVERSÉE DU CONTINENT

LITTÉRATURE

p. 64 : *Cendrillon, Blanche-Neige, le Petit Chaperon rouge.*

p. 88, 103 : **la comtesse de Ségur** (p. 126, 196) *Les malheurs de Sophie* (roman 1858) ou *L'Auberge de l'Ange-Gardien* (roman 1863), *Oliver Twist* (roman, 1838) de **Dickens** (**Charles**, romancier britannique, 1812-1870).

p. 122 : **Alice au pays des merveilles.**

p. 158 : **Capitain Hook, Peter Pan, Wendy (personnages de Peter Pan) de Long John Silver** le pirate, *L'île aux trésors* (roman de R.L. Stevenson, 1881).

p. 232 : la petite sirène dans le conte d'**Andersen** (écrivain danois, 1805-1875).

p. 244 : *La belle au Bois dormant* (conte traditionnel transcrit par Charles Perrault et les frères Grimm), **la petite fille aux allumettes** (conte d'Andersen, 1845).

p. 257, 262, 264, 266 : *La dame aux camélias*, **Marguerite Gautier.**

LITTÉRATURE GÉNÉRIQUE

p. 65, p. 77, p. 84, p. 110, p. 114, p. 124, p. 125, p. 140, p. 145, p. 154, p. 155, p. 184, p. 186, p. 188, p. 197, p. 211, 212, p. 219, p. 238, p. 243, p. 254.

LITTÉRATURE ORALE

p. 102.

MUSIQUE

p. 97 : **Schubert** (Franz, compositeur autrichien, 1797-1828) p. 98, 99, 101, 102.

p. 109 : un *nocturne de Chopin* (compositeur polonais, 1810-1849) ; p. 110, 111, 112.

p. 182 : ...des *Happy birthday to you* chantés en chœur.

p. 197 : *Partons, la mer est belle* (chanson traditionnelle).

p. 200, 203 : ...une *chanson à répondre. Bonne fête, Rhéauna* (p. 207).

MUSIQUE GÉNÉRIQUE

p. 90, p. 94, p. 95, p. 96, p. 103, 104 p. 106, 107, 108, p. 109, p. 114, p. 121, p. 122. p. 150, p. 156, p. 184, p. 198, p. 221, p. 240.

TALENT

p. 101, p. 102, p. 103.

ART

p. 137, p. 266.

PEINTURE

p. 137 : tableaux de la Renaissance, ceux du dix-neuvième siècle...

p. 163, p. 221, p. 246.

SCULPTURE

p. 137 : sculptures grecques et romaines...

THÉÂTRE

p. 191.

DESSIN

p. 192 : Un caricaturiste de talent aurait eu le temps de croquer chacun des membres de la famille, yeux ronds, bouche ouverte, tat leur immobilité se prolongea.

DANSE

p. 197, 198, p. 199, p. 203, p. 232, p. 246.

LA TRAVERSÉE DE LA VILLE

AUTO-RÉFÉRENCES

p. 154, 155 : (**À victoire Josaphat et leur fils Gabriel**) : (...) un frère pis une sœur qui élevaient un enfant, un petit gars. Les mauvaises langues disaient que c'était leur enfant à eux autres, un enfant de l'inceste, lui c'était une espèce de rêveur qui voulait aller chercher fortune en ville en jouant du violon (...) Avec leur Gabriel. J viens de me rappeler du nom de leur petit garçon. Y s'appelait Gabriel.

D'AUTRES RÉFÉRENCES ARTISTIQUES

LITTÉRATURE

p. 29, p. 32, p. 33 : **Howard Phillips Lovecraft** (écrivain américain, 1890-1937) nouvelle intitulée *The French Lady on the Train* (fausse référence inventée ? par Tremblay).

p. 62 : *Petit Chaperon rouge*.

p. 88 : *Alice au pays des merveilles* (p. 90, 91, 97, 167, 194,), **le roi Arthur** avec son épée **Excalibur** qui charge le dragon de la terrible **Morgana le Fey**, sa demi-sœur ; p. 163 : les romans de chevalerie, encore, **Arthur, Merlin, Morgana**, les **dragons**. (Personnages de la légende arthurique).

p. 92 : un conte d'**Andersen** ou **des frères Grimm**.

p. 97 : **le Grand Méchant Loup** (personnage), **le Petit Chaperon rouge** (p. 104, 106, 144, 194,), *Les Mille et une nuits*, p. 142 : la caverne d'**Ali Baba**, 204, **Aladin**, **Shéhérazade**.

p. 114 : **le Prince Charmant** (personnage de conte de fées).

p. 132 : **romans sur les Croisades**.

p. 165 : l'histoire de **Roméo et Juliette**.

p. 174 : Avez-vous lu *La porteuse de pain* (roman de 1887) de **Xavier de Montépin** (écrivain français, 1823-1902).

p. 198, p.199 : **un roman de la comtesse de Ségur**, *Les Malheurs de Sophie*.

LITTÉRATURE GÉNÉRIQUE

p. 18, p. 29, p. 32, p. 50, p. 63, p. 146, p. 181, p. 186.

MUSIQUE

p. 9 : Citation d'**Alessandro Striggio**, (1537-1592) musicien et librettiste de *l'Orfeo* de Claudio Monteverdi.

Structuration du roman et nom des différentes parties : **PRÉLUDE**, p. 13, **DOUBLE FUGUE**, p. 37, et **DEUXIÈME PRÉLUDE EN GUISE DE CODA**, p. 201.

p. 51 : « **Quand nous chanterons le temps des cerises** (chanson de 1866 de Jean-Baptiste Clément-texte- et Antoine Renard –musique) **le doux rossignol, le merle moqueur, seront tous en fête.** »

p. 86 : *Salade, salade, limonade sucrée, dites-moi le nom de votre cavalier*, une comptine pour enfants.

MUSIQUE GÉNÉRIQUE

p. 81, p. 138, p. 146, p. 147, p. 155, p. 161.

CINÉMA

p. 132, 133 : *Quo Vadis* (film muet réalisé par Enrico Guazzoni, 1912) p. 134, 135, 136, 137, 138, 139.

p. 134 : **Zazu Pitts** (actrice américaine, 1894-1963) **Lilian Gish** (actrice américaine, 1893-1993).

CINÉMA GÉNÉRIQUE

p. 127, p. 170, p. 180, p. 182, p. 141.

PEINTURE

p. 70, p. 163, p. 205.

SCULPTURE

p. 163.

THÉÂTRE

p. 141 : **Le Monument-National**.

p. 161, 162 : *Gay New Yorkers* (revue de striptease du début du XX^e siècle) **Dolly** et **Stella Morrissey**, vedettes de revue de l'époque.

p. 187 : **mélodrame du Théâtre National**.

ARTISTES

p. 147.

LA TRAVERSÉE DES SENTIMENTS

LITTÉRATURE

p. 19 *Les trois mousquetaires* (roman d'Alexandre Dumas, 1844).

p. 21, 30, 41 : **la comtesse de Ségur**, *L'auberge de l'ange gardien*.

p. 30 : **Alexandre Dumas**, **Charles Dickens**.

p. 27, p. 28, 29, 30, 95, 230 : **le Petit chaperon rouge**.

p. 35 : **Gaétane de Montreuil** (journaliste et écrivaine québécoise, 1867-1951) –son vrai nom était Géorgina Bélanger.

p. 41 : la *trilogie* de **Raoul de Navery** (pseudonyme d'Eugénie-Caroline Saffray, écrivaine française, 1831-1885) : *Patira* (roman, 1875) (p. 42, 43, 90, 126), *Le trésor de l'abbaye* (roman, 1876) (p. 44, 156, 218) et *Jean Canada* (roman de 1877) ; **contes des fées**, **comtesse de Ségur**, *Peter Pan* et *Alice aux pays des merveilles* (p. 128, 236, 237) ; **Dumas**, **Verne**, **Féval** (Paul Henri Corentin, écrivain français, 1816-1887), **Hugo** (Victor, écrivain français 1802-1885).

LITTÉRATURE GÉNÉRIQUE

p. 45, p. 68, p. 70, p. 71, p. 91, p. 101, p. 105, p. 109, p. 110, p. 115, p. 116 p. 125, p. 250.

FAUSSE RÉFÉRENCE

p. 126 : *La malédiction des Trois-Tours, Le destin des Krockmort*, premier tome d'une trilogie, de Rhéauna Rathier.

p. 211, p. 213, p. 214, p. 215, p. 216, p. 218, 219, 221, 234, 330, 235, 326, 237, 238, p. 242 : **Cahiers de Josaphat** : *Les contes de Josaphat-le-Violon*.

ENVIE D'ÉCRIRE, TALENT

p. 30, p. 91, p. 126, p. 235, p. 250.

MUSIQUE

p. 28, 29 : *À la claire fontaine* (chanson traditionnelle française).

p. 47 : *Roses blanches* (chanson de 1925 du parolier C.L- Pothier et du compositeur Léon Raitier).

p. 49 : *La Madelon* (chanson populaire de Charles-Joseph Pasquier, 1914), *Cinq étages* (chanson de 1830 de Pierre-Jean de Béranger).

p. 180 : *Partons, la mère est belle*, chanson traditionnelle.

MUSIQUE GÉNÉRIQUE

p. 33, p. 34, 35, p. 51, p. 52, p. 55, p. 110, p. 128, p. 193, p. 223, p. 229, p. 234, p. 230, p. 232 : Pis c'est là, entre Papineauville pis le grand Morial, que Jack Black s'est mis à chanter, pour encourager les gars à pagayer parce qu'y voyait ben qu'y commençaient toutes à être pas mal fatigués.

Mon père n'avait fille que moi,

Canot d'écorce qui va voler,

Et dessus la mer il n'envoie,

Canot d'écorce qui vole, qui vole,

Canot d'écorce qui va voler...

Allusion à *La Chasse-Galerie*, conte fantastique québécois (1900) d'**Honoré Beaugrand** (écrivain, journaliste et politicien québécois, 1848-1906).

CINÉMA

p. 31, p. 49, p. 105.

DANSE

p. 33, p. 34, 35.

POÉSIE

p. 36 : **Nelligan** (Émile, poète québécois, 1879-1941).

p. 35, 36, 38, 48, 50, 51, 53, 55, 58, 67, 68, 69, 68, 89, 90, 91, 215 : **Charles Gill** (poète québécois 1871-1918).

p. 213, p. 214 : (sur Josaphat-le-Violon) : une sorte de **poète**.

THÉÂTRE

p. 38.

ART/ARTISTE

p. 48.

LA GRANDE MÊLÉE

La Grande mêlée pourrait être un clin d'œil à l'ouvrage éponyme de l'artiste, photographe et peintre *queer* français **Pierre Molinier** (1900-1976).

ART/ARTISTES

p. 104, p. 268.

MUSIQUE

p. 55 : **les clubs de jazz**, ouverts toute la nuit, fréquentés par les meilleurs **musiciens** noirs américains...

p. 114 : *La java bleue* (chanson de 1938, de Géo Koger, Noël Renard, textes, et Vincent Scotto, musique).

p. 223 : **le premier mouvement de l'opus 101 de Schubert**.

p. 258 : la **marche nuptiale de Wagner**, *Here comes the bride, here comes the bride*.

p. 273 : l'un des plus beaux *reels* jamais composés, aura pour titre *La Grande mêlée*.

MUSIQUE GÉNÉRIQUE

p. 15, p. 16, p. 19, p. 21, p. 22, p. 23, p. 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, p. 79, p. 80, p. 81, p. 91, p. 93, p. 96, p. 101, p. 102, 103, 104, p.105, 106, p. 127, p. 128, p. 129, p. 131, p. 132, p. 133, p. 150, p. 151, p. 152, p. 174, p. 185, p. 186, 187, p. 194, p. 199, p. 200, p. 204, 205, p. 219, p. 231, p. 239 , p. 240, p. 241, p. 243 , p. 245, p. 255, p. 257, p. 261, p. 266, p. 268, p. 273.

POÉSIE

p. 89 : des poèmes de **Lamartine** (Alphonse de, poète français, 1790-1869) ou de **Hugo** : « *Lorsque avec ses enfants vêtus de peaux de bêtes, /Échevelé, livide au milieu des tempêtes, /Caïn se fut enfui de devant Jéhova* (sic.)... » (poème *La Conscience* d'Hugo, 1853), p. 209, 210, 211 : **Baudelaire** (Charles-Pierre, poète et critique français, 1821-1867).

p. 266 : *Le lac* (poème de 1820, extrait des *Méditations poétiques*) de **Lamartine**, *Le vaisseau d'or* (sonnet de 1899) de **Nelligan**.

POÉSIE GÉNÉRIQUE

p. 19, p. 27, p. 75, p. 90, p. 94, p. 96, p. 241, p. 248.

TALENT

p. 24.

LITTÉRATURE

p. 38 : **roman de Colette** (Sidonie Gabrielle, écrivaine française, 1873-1954) *Chéri* (roman de Colette, 1920).

p. 58 : *La dame aux camélias*.

129 : le **Croisé prisonnier des Sarrasins**, en Terre sainte, ou **la méchante marraine de blanche-Neige**, ou **la Reine de Cœur engueulant Alice**. « *qu'on lui coupe la tête !* » (sujets littéraires).

LITTÉRATURE GÉNÉRIQUE

p. 45, p. 94, p. 120, p. 124 p. 129, p. 168, p. 199, p. 247.

RÉFÉRENCES FICTIVES

p. 192 : nouvelles de Josaphat-le-violon.

p. 59 : *La louve d'Ottawa*, de Louise Wilson. *La vengeance de Ti-Lou*.

ÉCRITURE

p. 37, p. 58.

CINÉMA

p. 87 : *Pay day* (film de 1922) au Loew's, comédie de **Charlie Chaplin**, sir **Charles Spencer** (acteur comique, réalisateur et compositeur britannique, 1889-1977).

p. 120 : *The Lotus Eater* (film de 1921 réalisé Marshall Neilan) avec **John Barrymore** (acteur de théâtre et de cinéma américain, 1882-1942).

p. 157, 184 : **Gloria Swanson**.

p. 184, 185 : **Zasu Pitts**, **Rudolph Valentino** (acteur italien, 1895-1926).

CINÉMA GÉNÉRIQUE

p. 15, p. 128, p. 162, p. 171, p. 231.

DANSE

p. 96 : **une valse**, p. 223 : **un menuet**...

p. 101, p. 200, p. 231, p. 247, p. 269, p. 270, p. 272, 273.

ARCHITECTURE

p. 256 : description de **l'église** le jour du mariage de Nana et de Gabriel.

THÉÂTRE

p. 171 : Les lumières le soir, les théâtres, les cinémas.

PIÈCES DE THÉÂTRE

LE PASSÉ ANTÉRIEUR (2003)

POÉSIE

p. 12, p. 13.

LITTÉRATURE

p. 13: les œuvres complètes de **Victor Hugo**, en douze volumes.

p. 23: une héroïne de roman.

CINÉMA

p. 16 : les **vues**, p. 28, p. 51, p. 64, 65.

p. 21, 30: **Acteur à Hollywood**. Les **vues parlantes**.

THÉÂTRE

p. 44, 47 : (**tragédie**).

p. 48 : **drame** p. 49, p. 51.

IMAGINATION /ART

p. 48, p. 49, p. 50.

L'IMPÉRATIF PRÉSENT (2003)

RÉFÉRENCES À DES PERSONNAGES D'AUTRES OUVRAGES

p. 37 : ALEX. (...) J'ai commencé par penser à la tante Tititte que tout le monde dans'famille trouvait chic parce qu'a' vendait des gants chez Ogilvy's... Une autre tête brûlée, ça...

RÉFÉRENCES AU THÉÂTRE

p. 18, p. 23, p. 36, p. 37, p. 41, p. 43.

TALENT

p. 23 : CLAUDE (...) Ni que j'ai du talent, ni que ce que j'écris est bon ! (...).

p. 26 : CLAUDE (...) ta grande fierté d'avoir mis au monde un fils si plein de talent, t'as même suggéré que mon grand talent venait probablement de ton côté de ta famille et même surtout de toi ! À t'entendre parler, t'avais nourri mon talent, tu l'avais cultivé comme une fleur précieuse (...).

ÉCRITURE

p. 24, p. 26, p. 37, p. 39.

MUSIQUE

p. 36 : ALEX (...) J'disais que t'avais l'air d'un gratteux de guitare pis que j'avais raison, t'avais l'air d'un gratteux de guitare !

FRAGMENTS DE MENSONGES INUTILES (2009)

Les parties de la pièce sont séparées comme des *Arias* d'opéra : **Quatuor, Duo, Solo** (qui se répètent ensuite).

AUTORRÉFÉRENCE ET RÉFÉRENCE AU THÉÂTRE

p. 42, 55 : NANA Solo (...) J'ai vu son oncle passer à travers des affaire épouvantables, faire semblant que rien le touchait alors que tout le bouleversait, je l'ai vu rire quand y aurait eu besoin de pleurer, je l'ai vu faire face à des insultes incroyables, survivre, survivre, tout le temps, malgré tout (...).

p. 78 : JEAN-MARC Solo. (...) J'pourrais aller voir **mon oncle Édouard**, mais y virerait probablement tout ça en farces plates, en disant que c'est pas grave, pis ça réglerait rien (...) Pis aussi parce que **je veux pas connaître la vie de mon oncle Édouard**. J'veux pas être obligé de **jouer au bouffon** pour me faire accepter ! Devenir **le comique du quartier** pour éviter de me faire tapocher par les gros bras !

INDEX DES NOMS

INDEX DES PERSONNALITÉS RÉELLES, INSTITUTIONS ET COLLECTIFS

- Abrams, Linsey.....395
Age Fotostock260
American Film Institute263
Andrew Sisters (chanteuses
américaines).....299, 356
Anzaldúa, Gloria.....53, 416
Arino, Marc57
Artaud,, Antonin.....238
Aristophane.....371, 409, 442, 472
Association Frontennac-Amériques ...86
Audet, Elaine376
Auger, Jacques.....327
Austin, John Langshaw68
Bach, Johann Sebastian196
Balzac, Honoré de 59, 80, 270, 325, 332,
333, 392, 416, 457, 464, 473,
Bankhead, Tallulah.....302, 378
Bara, Theda269
Bardot Brigitte .374, 393, 458, 462, 468,
470
Barnes Djuna31, 399
Barrette, Jean-Marc192
Barthes, Roland238
Base de données lexicographiques
panfrancophone80
Bataille, Georges238
Baudelaire, Charles.....167, 482
Beethoven, Ludwig van243
Béliveau, Juliette327, 472
Bell, Marie386
Benkert, Karl Maria.....56
Bergson, Henri.....376
Bernard Shaw, George.....116
Bernhardt, Sarah338
Bersani, Léo.....5, 27, 45, 55, 56, 57, 64,
66, 71, 72,75, 76, , 416
Bizet, George157, 193, 466
Blais, Marie-Claire ...235, 437, 441, 457
Bocuse, Paul90
Bordeleau, Christian 396
Bornstein, Kate 71
Boswell, John..... 56, 416
Bouchard Jacques 444
Bourgea, Francis 382
Bourcier, Marie-Hélène 5, 27, 45, 62,
63, 67, 70, 71, 76, 321, 416
Brando, Marlon..... 193, 455, 468, 471
Brassard, André 35, 325, 409, 441, 442,
443, 446, 467
Brassens, George 179
Butler, Judith... 5, 26, 27, 44, 45, 63, 64,
66, 67, 68, 77, 369, 416
Caboto, Giovanni..... 432
Califia, Pat 71
Camus, Albert 346
Canuel, Yvan 325
Cardon, Patrick 6, 27, 45, 75
Carlier (chef de police à Paris) 310, 311
Cartier, Jacques..... 432, 445
Caselotti Adriana 263
Churchill, Frank..... 263
Colombo, Pia 161
*Commissariat aux langues officielles du
Canada*..... 118
Crivelli, Carlo 379
Cultural Studies 61, 416
Darrieux, Danielle..... 302
Dargnat, Mathilde 23,24, 41,42, 114,
416
David, Gilbert 24, 42, 124, 208, 236,
305, 416
Davis, Bette..... 269, 302, 374, 378, 382,
457, 462, 468, 470, 474, 517
Delair, Suzy 300, 302, 363, 461
De Baroncelli, Jacques..... 288, 463
De Beauvoir, Simone. 65, 346, 347, 462
De Gaulle, général 360, 379
De Laurentis, Teresa..... 63, 69
De Man, Paul 375
De Navéry, Raoul 272, 273
De Mille, Cecil B. 379
Demeny, Paul..... 115
Derrida, Jacques..... 35, 62, 68, 74, 402
Desmarteaux, Paul 302

- Despentes, Virginie71
- Dickens Charles.....272, 479
- Dietrich, Marlene.....374, 377, 429, 463, 516
- Disney, Walt(er)263, 275, 458, 462
- Docteur Carrel, Alexis.....207
- Drapeau, Jean.....136, 145, 436
- Ducharme, Rejean ...325, 437, 441, 467, 468
- Duhamel, Georges334
- Dumas, Alexandre (père).....272
- Dumas Alexandre (fils)286
- Duplessis, Maurice145
- Dupuis, Gilles81, 92,208, 209, 212, 213, 225, 244, 245
- Durand, Gilbert.....25, 43, 372, 373
- Durand, Guy318
- Dustan, Guillaume238, 395
- Edelman, Lee59, 366, 367, 368, 375
- Egaña, Ibon.....30, 76, 351, 398, 416
- Elisabeth II.....360
- Epstein, Steven57, 416
- Eribon, Didier61, 62, 76, 416
- Etudes Gay et Lesbiennes.....62
- Euripide110, 456
- Fellini, Federico281, 453, 455, 470, 471
- Ferland, Jean-Pierre162, 163
- Fernandez, Dominique.....32, 245, 273, 310, 311, 389, 400, 416
- Feuillère, Edwige.....271, 288, 314, 363, 378, 456, 462, 463, 464
- F.H.A.R. (Front homosexuel d'action révolutionnaire)*.....65
- Filiatrault, Denyse16,324, 409, 441,443, 463
- Fiorini, Héctor36, 404
- Fondation Émergence du Ministère de la Justice du Québec*.....399
- Foucault, Michel....5, 27, 34, 45, 56, 66, 74, 75, 416
- Frère Untel, *pseud.* (Desbiens, Jean-Paul).....95
- Freud, Sigmund 23, 41, 56, 58, 256, 416
- Fuller, Loie379
- Fusier-Gir, Jeanne.....323
- Gainsbourg, Serge164
- Garber, Marjorie364
- Garbo, Greta377
- Garland, Judy.....368, 516, 517
- Gaudí, Antoni379
- Gaultier, Jean-Paul..... 279
- Gauvin, Lise..... 24, 42, 79, 80, 91, 114, 416
- Gay and Lesbian Studies 61
- Genet, Jean..... 73, 153, 154, 238
- Genette, Gérard..... 3,25, 43, 281, 388, 392, 394,416
- Géricault, Théodore 228
- Gill Charles..... 115, 480
- Giroux, Germaine ... 176, 177, 180, 182, 183, 246, 269, 307, 308, 355, 370, 456, 463, 473
- Giscard d'Estaing, Valéry..... 296
- Goldie, Terry..... 54, 416
- Gómez-Peña, Guillermo 54, 78
- Gore Vidal, Eugene Luther..... 388, 389
- Gosciny, René..... 325
- Gounod, Charles 193, 385
- Gouines rouges (les)*..... 65
- Grandadam, Sylvain (photographe) . 260
- Green, Julien 334, 409
- Guibert, Hervé 238
- Guilda, Jean 357, 461, 463
- Haendel, Georg Friedrich 387, 460, 473
- Halperin, David..... 34, 401, 402, 416
- Harris, Daniel..... 301, 517
- Hergé, Georges Remi 325
- Hitchcock, Alfred 325
- Houde, Camilien 327
- Irigaray, Luce..... 67
- Jacobs, Edgar Pierre..... 325
- Jubenville, Yves 24, 42, 305, 416
- Katz, Jonathan..... 61, 416
- King, Stephen 223
- Kort, Joe..... 301, 517
- Kosofsky Sedgwick, Eve .. 5, 27, 45, 61, 69, 70, 416
- Kristeva, Julia 67, 388
- Kubrick, Stanley 223
- Lafontaine, Rita 382
- Lamarca, Iñigo 30, 398
- Lancaster, Burt..... 193
- La Poutine (artiste québécoise de variétés)266, 283, 295, 296, 326, 327, 352, 353, 473
- Laurel (Stan) et Hardy (Oliver) 352
- Laurentis, Teresa de..... 63
- Lavoie, Pierre 24, 42, 208, 236, 305, 416
- Lepage, Gilbert 215

Lee, Stan59, 325, 367, 416, 458, 474
 Lejeune Philippe410
 Lemebel, Pedro38, 39, 364, 406, 416
 Leyrac, Monique.....161
LGBTIQ (collectif)32, 145, 229, 230,
 257, 277, 398, 399
 Lollobrigida, Gina378
 Llamas, Ricardo.34, 257, 273, 300, 301,
 303, 307, 401, 402
 MacDonald Jeannette300
 Machado, Antonio53
 Mansfield, Jayne378
 Manseau, Pierre303, 307
 Mature, Victor378
 Maupassant, Guy de .167, 388, 389, 464
 Maupin, Armistead31, 399
 Mauriac, François334
 Mayo, Virginia378
 Miller, Ann363, 465, 467
 Millard, Muriel357, 464
 Miner, Kattalin351
 Monroe, Marilyn.....374, 462, 468
 Morey, Larry.....263
 Morlay, Gaby.....363, 463
 Napoléon.....269
 Nelligan, Émile.....243, 404
 Nerval, Gérard de234
 Newton, Esther67, 416
 Nicholson, Jack.....223
 Nietzsche, Friedrich.....143
 Pagnol, Marcel.....190
Parti Liberal145
 Passec, Jean-Loup.....325
 Pelland, Ginette .23, 41, 54, 58, 59, 252,
 256, 258, 285, 287, 350, 416
 Pétrie, Juliette .. 246, 255,266, 283, 298,
 300, 302, 303, 304, 312, 326,
 327,352, 361, 362, 461, 463
 Piaf, Édith.....161, 300, 461, 470
 Piccione, Marie-Lyne 23, 26, 30, 31, 41,
 44, 48, 57, 74, 80, 229, 230, 239,
 243, 304, 388, 389, 398, 402, 416,
 434, 447, 450
 Pierre et Gilles (photographes)279
 Pierrette (Alarie).....284, 385, 387, 409,
 441, 444
 Pierrette Alarie.....385, 441
 Pigeon, Elaine.....54, 416
 Pignot, Rachel.....263
 Pitts, Sazu363
 Poirier, Michel 215, 444
 Poitry, Guy..... 239, 240, 244
 Poivre, Annette (artiste)..... 362, 463
 Preciado, Beatriz..... 67, 76, 416
 Prigogine, Ilya..... 247
 Prince Philip..... 359
 Probyn, Elspeth..... 54, 78, 416
 Proust, Marcel16, 30, 94, 165, 331, 332,
 398, 457
 Pujante, Domingo 24, 42, 192, 193, 368,
 416
Queer Studies..... 5, 62
Radio-Canada 50, 51, 95 133, 146, 147,
 186, 215, 443
 Raiside, David..... 215, 216
 Racine, Jean 90, 111, 339, 340, 341,
 447, 456, 464, 472
 Reine mère (d'Angleterre)..... 359
 Reeves, Steve 378
 Renaud, Gilles (acteur) 215
REZO (collectif)..... 216
 Rimbaud, Arthur 115
 Robi, Alys 327, 461, 471
 Rogers, Ginger 300, 362, 463
 Rossi, Tino 310, 315, 320, 322, 323,
 324, 326, 327, 365, 385, 405
 Roy, Gabrielle..... 97, 101, 344
 Russell, Jane 378
 Russell, Rosalind 362, 463, 468
 Saad, Kevin..... 71
 Sade, Marquis de 238, 358
 Salabert, Francis 263
 Salducci, Pièrre. 31, 141, 232, 238, 240,
 244, 376, 395, 398, 399
 Samzun, Marie-Béatrice 23, 41, 74, 142,
 148, 160, 229, 230, 232, 234, 236,
 254, 271, 292, 350, 416
 Sartre, Jean-Paul 346, 347
 Sauvage, Catherine 161
 Schwartzwald, Robert..... 305
 Ségur, Comtesse de... 81, 100, 101, 272,
 452, 475, 477, 479
 Seidman, Steven 298
 Sifuentes-Jauregui, Ben ... 392, 393, 416
 Simenon, Georges..... 334, 343, 345
 Simoneau, Léopold 385, 387
 Sontag, Susan..... 25, 43, 318, 376, 377,
 380, 429
 Spielvogel, Laurent..... 396
 Stanwyck, Barbara 378, 462

Tacium, David68, 416
 Tapie, Jean-Paul.....30, 33, 191, 398, 400
 Taylor, Elizabeth356, 458
 Temple, Shirley352, 353, 462, 468
The Violet Quill (mouvement)....31, 232, 399
 Toulouse Lautrec, Henri de157, 158
 Tremblay, Michel3, 5,15, 19, 20, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 49, 50, 51, 52, 54, 55, 57,58, 59, 60, 68, 71, 74, 78, 79, 80, 83, 84,93, 95, 96, 97, 100, 101, 105, 113, 114, 116,118, 119, 121, 122, 128, 130, 132, 138, 139, 142, 159, 165, 181, 186, 190, 192, 193, 206, 209, 212, 216, 220, 223, 224, 230, 232, 234, 235, 238, 239, 244, 245, 257, 271, 272, 273, 275, 279, 281, 302, 305, 308, 310, 324, 337, 344, 350, 353, 356, 358, 371, 388, 389, 390, 391, 394, 398, 399, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 409, 410, 416, 431, 432, 433, 434, 435, 437, 438, 439, 440, 442, 443, 444, 446, 447, 450, 451, 452, 459, 467, 477
 Tucker, Sophie.....246, 361, 460, 461
 Uderzo, Albert325
Union Européenne244
 Van Gogh, Vincent455
 Verlaine, Paul73, 155
 Vian, Boris.....347
 Vigneault, Gilles.....190, 441, 458, 471
 Voltaire (François-Marie Arouet).....194
 Von Stroheim, Éric266
 Wagner, Mario.....191, 455, 481
 Warhol, Andy376
 Warner Michael298, 305, 416
 Welles, Orson325
 West, Mae.300, 302, 335, 336, 458, 462
 White, Edmund....31, 32, 232, 376, 399, 400
 Wigozki, Karine.....364
 Wittig, Monique5, 27, 31, 45, 63, 64, 65, 66, 67, 399, 416
Women and Gender Studies.....61
 Zola, Émile344

INDEX DES PERSONNAGES

Adrien 16, 308, 315, 316, 323
 Adrienne (Adrien travesti)..... 318
 Aimée Langevin..... 110, 459
 Alan..... 128, 129, 144, 182, 463
 Albertine 37, 50, 62, 236, 251, 252, 253, 254, 255,261, 264, 268, 291, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 323, 352, 353, 254, 366, 405, 409, 340, 444, 446
 Alexandre (Gaétan) 152, 457, 464, 468, 479
Ali Baba 268
 Alice (femme d'Ernest)... 124, 125, 132, 464, 468, 473, 475, 477, 479, 482
 Amanda Gariépi..... 99
 Anne (Peau-d'âne) 276
 Antoinette de Beaugrand 335, 390
Antoinette de Navarreins (duchesse de Langeais)..... 271, 326, 335, 342
 Babalu .. 34, 60, 283, 370, 374, 402, 460
Bambi..... 356, 362, 458, 463
Baron de Charlus..... 332, 457
 Bartine (Albertine)... 252, 253, 352, 353
 Béatrice (prostituée)..... , 262, 271, 275, 289,
 Belle 276
Blanche-Neige..... 263, 475
Butch 78, 103
 Candide 194
 Carlotta (femme de Johnny Mangano) 122
 Carmen (Brassard, chanteuse) 356, 403, 405
 Carmen (le peintre nain) . 10, 35, 36, 38, 128, 145, 157, 158, 159, 160, 161, 168, 169, 174, 175, 176, 180, 182, 190, 404, 405, 409, 443, 459, 461, 466
Cassandra (personnage mythologique grec) 11, 180, 181, 182, 456, 467
 Catherine Burroughs (peintre) .. 38, 222, 245, 404, 405
 Céline (Poulin).. 38, 60, 86, 89, 96, 110, 111, 114, 117, 134, 145, 158, 164,

- 332, 354, 355, 356, 357, 359, 360,
362, 363, 369, 372, 375, 383, 388,
394, 405, 416, 459, 470, 471
- Cendrillon276, 457, 473, 475
- Charlotte Bonenfant (personnage).....95,
186, 188
- Claude.....24, 35, 42, 58, 305, 403, 409,
416, 441, 447, 469, 471
- Clo-Clo Baillargeon.....301
- Constant.....10, 115, 147, 151, 156, 157,
161, 187
- Consuelo (transexuel).....368
- Coupeau* (personnage de Zola).....344
- cousine Rita221
- Cuirette330, 393, 394
- Dan (copain de Gerry à Key West) ..231
- David (Nelligan, père du poète)124
- Denis Ouimet (Tooth Pick).....384
- Desrosiers (famille) ...51, 108, 114, 117,
118, 119, 123, 124, 125, 127, 133,
164, 271, 286, 409, 431, 446
- Duchesse (la)14, 15, 16, 17, 18, 19,
24,26, 29, 33, 34, 35, 37, 38, 42, 44,
47, 58, 59, 68, 80, 81, 89, 95, 96, 98,
100, 102, 108, 111, 116, 123, 136,
143, 146, 192, 193, 216, 217, 246,
247, 248, 249, 250, 251, 253, 254,
266, 270, 271, 283, 284, 285, 286,
287, 288, 289, 295, 297, 299, 301,
303, 304, 305, 306, 307, 310, 311,
312, 313, 314, 315, 316, 317, 318,
319, 321, 322, 323, 324, 326, 327,
328, 329, 330, 332, 335, 336, 340,
341, 342, 345, 346, 348, 349, 350,
352, 354, 355, 356, 357, 358, 359,
360, 361, 362, 363, 365, 366, 367,
368, 369, 370, 372, 373, 374, 375, ,
376, 377, 378, 379, 380, 381, 382,
383, 384, 385, 386, 387, 388, 390,
392, 393, 394, 395, 396, 401, 402,
403, 405, 406, 409, 416, 442, 444,
447, 459, 460, 463, 464, 466, 470
- Édouard (la Duchesse).....12, 17, 26, 29,
34, 35, 37, 38, 44, 47, 59, 62, 68, 80,
116, 143, 176, 177, 180, 181, 182,
183, 184, 185, 198, 201, 204, 205,
221, 235, 236, 241, 246, 248, 251,
252, 253, 254, 255, 256, 257, 258,
259, 261, 262, 263, 264, 266, 267,
268, 269, 271, 273, 275, 276, 280,
281, 282, 283, 285, 286, 287, 288,
289, 290, 291, 292, 293, 295, 296,
297, 298, 299, 300, 301, 302, 303,
304, 305, 306, 307, 308, 309, 311,
312, 313, 314, 315, 316, 317, 318,
320, 321, 322, 323, 324, 326, 327,
328, 329, 330, 331, 332, 333, 334,
335, 336, 337, 338, 339, 340, 341,
342, 343, 344, 345, 346, 347, 348,
349, 350, 351, 352, 353, 354, 357,
361, 362, 363, 364, 365, 366, 369,
370, 374, 375, 376, 377, 379, 380,
383, 384, 386, 387, 390, 391, 392,
393, 394, 401, 402, 403, 405, 406,
409, 444, 452, 485
- Eliza Doolittle* 102, 116
- Éric Boucher (enfant) 217, 218
- Ernest (frère de Maria)..... 124, 125
- Famille Lacasse (personnages du roman
Bonheur d'occasion) 344
- Fernande (Beaugrand-Drapeau).. 83, 84,
85, 103
- Fine Dumas..... 115, 135, 262, 356, 357,
358, 359, 361, 370, 372
- Florence (tricoteuse mère)294, 295, 441
- François Villeneuve 12, 26, 28, 33, 34,
36, 37, 38, 44, 46, 57, 73, 74, 87, 95,
96, 111, 112, 115, 133, 143, 144,
145, 146, 147, 148, 149, 150, 151,
152, 154, 155, 156, 157, 158, 159,
160, 161, 162, 163, 165, 166, 167,
168, 169, 170, 171, 172, 173, 174,
175, 176, 177, 178, 179, 180, 181,
182, 183, 184, 186, 187, 188, 189,
191, 192, 200, 201, 205, 213, 216,
226, 232, 246, 275, 276, 281, 301,
307, 310, 348, 364, 371, 391, 400,
401, 404, 405, 409, 416, 442, 453,
466, 472
- François Laplante 38, 87, 115, 138, 281,
364, 371, 391, 405
- Fulgence Rambert (père de Théo) ... 110
- Gabriel (père de Michel et mari de
Nana)... 125, 139, 255, 275, 281, 282,
291, 318, 349, 455, 460, 477, 483
- Gaston, alias Paulot
211, 212, 213, 216, 472
- Gepetto* (personnage de *Pinocchio* de
Carlo Collodi) 194

Gerry (copain de Dan) .90, 96, 166, 224, 231
Gerry (Coulombe)152, 175
Gerry Coulombe (agent de François Villeneuve)152
Gervaise (personnage de Zola).....344
Gilbert (Forget).....146, 372, 409, 416
Ginette131, 256, 409, 416
Gloria...38, 53, 138, 356, 405, 409, 416, 458, 460, 463, 466, 483, 516
Greta-la-Jeune.....373, 374
Greta-la-Vieille.....356, 372
Hansel et Gretel.....194
Hécube110, 456
Henry Higgins116
Hosanna ...23, 24, 30, 33, 34, 41, 42, 48, 54, 58, 59, 192, 261, 305, 330, 356, 393, 401, 402, 409, 416, 441, 443, 447
Jack Black (diable)106, 480
Jacques (frère de Michel) 62, 84, 94, 97, 100, 283, 288
Janine158, 368
Jean-le-Décollé ..98, 108, 123, 285, 355, 356, 361, 364, 369, 370, 371
Jean-Marc 11, 12, 26, 28, 31, 33, 34, 36, 37, 44, 46, 51, 85, 91, 93, 94, 96, 103, 127, 129, 130, 134, 136, 139, 141, 143, 144, 146, 147, 155, 157, 159, 182, 192, 193, 195, 198, 199, 200, 201, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 267, 275, 276, 281, 310, 336, 348, 357, 376, 385, 391, 394, 399, 401, 404, 405, 416, 431, 438, 447
Jeanne134, 213, 218, 222, 223, 442, 455, 470
Jeremy numéro I.....90
Johnny (Mangano).....122, 135
Josaphat-le-Violon.36, 38, 57, 105, 121, 132, 229, 236, 254, 272, 274, 391, 403, 405, 479, 481, 482
Joséphine (grand-mère de Rhéauna) 105
Jupien332
Karine217
Kitty Pride (personnage de X-men) . 325
la Comeau (amie d'Édouard) ... 300, 315
l'enfant de la grosse femme 46, 47, 192, 229, 240, 242, 276, 289, 293, 294, 365, 366, 391, 394, 403, 405, 447
la grosse femme .. 18, 51, 220, 235, 236, 267, 269, 271, 291, 293, 295, 306, 316, 317, 320, 321, 330, 334, 349, 350, 351, 353, 357, 365, 391, 404, 431
la (Rollande) Saint-Germain.... 300, 349
la Vaillancour.... 217,300, 315, 326, 349
Lantier (personnage de Zola)..... 344
Le marquis d'Ajuda-Pinto (personnage de Balzac) 325
Léopold (cousin d'Édouard).... 248, 249, 250, 284
les filles Beaugrand..... 405
les Rathier 118
Lola Lee (personnage) 373
Louis et Diane (parents de Manu) ... 205
Louise (ex-femme de Mathieu) 211, 213, 216, 285, 286, 441, 466, 482
Luc (ancien copain de Jean-Marc).... 36, 200, 204, 213, 227, 228, 230, 232, 235, 237, 244, 246, 404, 416, 471
Lucie et Michèle (couple)..... 213
Lucien 117
Lucienne 57
Lysistrata, 371, 409, 442, 472
Madame Veuve..... 373
Madeleine 251, 463
Mae East 136
Manu 205
Marcel 30, 36, 38, 99, 102, 122, 123, 165, 242, 255, 284, 294, 332, 373, 391, 394, 403, 405, 409, 416, 435, 447
Marcel Gérard..... 102, 373
Marguerite Gautier (héroïne du drame d'Alexandre Dumas fils) 142, 286, 287, 288, 359, 409, 441, 464, 475
Maria (mère de Rhéauna) 7, 97, 104, 105, 109, 110, 114, 115, 117, 118, 124, 125, 126, 127, 134, 137, 409, 454, 458
Marie-Berthe Beauregard (personnage) 113
Marie-Ève Quintal (personnage) 218

Mathieu 91, 93, 198, 199, 208, 211, 212, 213, 214, 215, 219, 224, 226, 228, 230, 235, 236
 Maurice 88, 301, 304, 361, 383, 435, 460, 462, 464, 470
 Mercedes 35, 38, 261, 262, 275, 302, 306, 403, 405, 472
 Mèlène 134, 213, 218, 219, 220, 221, 222, 224
 Michel (amant de Jean-Marc) .. 212, 223, 229, 230, 231, 232, 234, 235,
 Mimi-de-Montmartre 368
 Monsieur Boulizon 110
 Muriel Gold 222
 Nana 37, 96, 113, 123, 199, 271, 273, 275, 281, 285, 342, 344, 405, 460, 483
 Paul (amant de Rose, mère de Mathieu) 191, 213,
 Paula-de-Joliette 356, 383
 Pepe 131
Phèdre 386, 456, 464
 Philippe 176, 180, 262
Pinocchio 194, 263
 PRINCE 276
 prince . 88, 128, 144, 193, 226, 253, 262, 263, 264, 269, 276, 277, 280, 281, 293, 375, 429 *prince charmant* 275, 279, 293
 princesse 15, 263, 268, 269, 272, 276, 277, 280, 281, 293, 323, 332, 337, 347
 princesse Clavet-Daudun . 337, 338, 346, 347
 police 11, 60, 99, 168, 172, 173, 310
 Régina-Cœli 119, 405
 Reynalda (hermaphrodite) 369
 Rhéauna (Nana à son enfance) 37, 51, 81, 82, 92, 93, 96, 97, 100, 102, 104, 105, 109, 113, 117, 119, 120, 123, 124, 125, 129, 130, 132, 134, 137, 138, 159, 164, 272, 273, 274, 275, 405, 431, 439, 476, 479
 Richard (frère de Jean-Marc) ... 207, 241, 242, 243, 255, 256, 262, 291
 Rose (mère de Mathieu) .. 198, 199, 213, 282, 473
 Rose (tante de Rhéauna) .. 272, 319, 359, 441
 Rose Ouimet 319
 Sam 131
 Samarcette (compagnon d'Édouard) 266, 295, 297, 302, 303, 306, 311, 312, 313, 314, 315, 331, 342, 349, 353, 359, 375
 Sandra Deelicious 136
Scarlett O'Hara 129
Shéhérazade/Schéhérazade 19, 393, 394, 464, 468, 477
Schtroumpfs 217
 Sébastien (fils de Mathieu) . 12, 93, 139, 198, 211, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 220, 221, 223, 226, 231
 Serge 57, 438, 441, 457
 Simon (Jodoin) 102, 135, 203, 240
 Sonia Bergevin 92
spunkies 121
 Spunky 121
 tante Bebette 107, 125
 tante Imelda 221
 Teena 125
 Téléphore 132, 256
 Théo 97, 123, 138
 Thérèse (nièce d'Édouard et fille d'Albertine) 74, 99, 255, 262, 264, 291, 344, 365, 375, 409, 444, 459
 Thérèse Dubuc (personnage) 180
 Ti-Lou (La Louve d'Ottawa) 38, 100, 117, 124, 130, 285, 286, 287, 288, 289, 294, 384, 405, 482
 Tit-homme Belhumeur 295
 Tititte 82, 92, 125, 484
 Tooth-Pick . 7, 88, 98, 99, 107, 108, 115, 287, 356, 383, 384
Transformers 217
 tricoteuses (Moières) 217, 284, 294, 295, 403
 Valentin Dumas 6, 87, 88, 98, 115
 Victoire 37, 57, 121, 132, 230, 241, 248, 251, 252, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 261, 282, 284, 289, 290, 291, 293, 294, 306, 346, 403, 405
 Vincent (Jodoin) 203, 455, 481
 Violette (tricoteuse) 294
X-Men 325
 Zouzou et Arielle (couple) 213

INDEX DES ŒUVRES

- À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*..238
À la recherche du temps perdu94
Actas del Congreso Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del siglo XX en Francia y España .75, 76, 416
Aesthetic Ideology.....375, 416
Albertine en cinq temps50, 409, 444, 446
Anales de Filología Francesa24, 42, 193, 368, 416
Astérix.....325
Au bord de la falaise. L'histoire entre certitudes et inquiétude.....76, 416
Autoportrait (photographie)140
Aux armes et cætera (disque)164
Aventures de Tintin.....325
Babar le petit éléphant142
Between Men. English Literature and Homosocial Desire61, 416
Blake et Mortimer.....325
Blanche-Neige et les sept nains (film de dessin animé de Walt Disney)263
Bodies That Matter68, 416
Bonbons assortis ...38, 51, 96, 406, 409, 431, 445
Bonheur d'occasion97, 98, 101, 102, 344
Bonjour, là, Bonjour57, 443
Britannicus (tragédie de Racine)341
C'est en revenant de Rigaud (chanson populaire québécoise).....340, 460
Carmen (opéra da Bizet).....193
Chroniques du Plateau Mont-Royal 28, 29, 46, 47, 51, 57, 192, 241, 255, 360, 409, 431, 444, 445, 447
Combien coûte l'amour (chanson) ...163
Compte rendu sur Gender Trouble, de Judith Butler68
Contes pour buveurs attardés50, 94, 165, 409, 440
Cycle des Belles-Sœurs57
David e Golia325
Demain matin Montréal m'attend ...30, 48, 102, 373, 442
Des Nouvelles d'Édouard285, 350
Desira desordenatuak. Queer irakurketak (euskal) literaturaz 76, 398, 416
Dictionnaire du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales 358
Differences, Journal of Feminist and Cultural Studies 63
Différences (revue) 63
Discours de combat (Nerval)..... 234
Douze coups de théâtre .. 38, 51, 55, 60, 84, 116, 133, 142, 406, 409, 431, 445
Échos Vedettes (revue) 134, 148
Écrire gai 31, 141, 303, 416
El discurso travesti o el travestismo discursivo en La esquina es mi corazón: Crónica urbana de Pedro Lemebel..... 364
El psiquismo creador . 36, 247, 404, 416
En circuit fermé 92, 99, 409
En Pièces détachées 122, 409, 442
Epistemology of the Closet 69, 416
Est-ce bien votre fille, madame ? (comédie) 283
Études Canadiennes (revue)..... 450
Excitable Speech, A Politics of the Performative 68, 416
Fear of a Queer Planet 298, 305, 416
Figures d'Apocalypses dans l'oeuvre de Michel Tremblay..... 57
Forms of Desire 56, 57, 416
Fragments de mensonges inutiles ... 20, 29, 33, 47, 141, 143, 192, 204, 388, 401, 409, 451
245, 401, 445
Gender Trouble..... 63, 64, 416
Hansel et Gretel..... 194
Histoire de la littérature québécoise 437
Histoire de la sexualité, tome I, La volonté de savoir..... 56, 66, 416
Homos 55, 56, 72, 416
*Hosanna et les Duchesses. Etiologie de l'homosexualité masculine de Freud à Michel Tremblay*23, 41, 54, 59, 252
Hôtel Bristol, New York, N.Y. ... 28, 47, 143
How Do I Look, Queer Film and Video 63
Huffington post (journal) 301

- Huit et demi* (film de Fellini)...281, 391, 470
- In a queer country*54
- It's toot Darn Hot* (chanson)363
- J'ai deux chansons* (chanson).....322
- Jorge*, roman de Guy Poitry240
- Journal d'un curé de campagne* (roman de Georges Bernanos).....189
- Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*42
- Lettres du voyant*115, 416
- Livre des records Guinness*187
- L'art de la fugue*.....196
- Love in a cold climate*.....54, 416
- Lola Rastaquouère* (chanson).....164
- L'Assommoir* (roman de Zola).....344
- L'Auberge de l'ange gardien*.....100
- L'histoire des Treize* (cycle romanesque de Balzac)270
- l'Homme au chapeau rouge* (roman d'Hervé Guibert)238
- L'homme qui entendait siffler une bouilloire*** 20, 102, 135, 203, 241, 445
- "L'homme qui pleure"*(chanson fict.)171
- L'Homme, cet inconnu* (essai du docteur Alexis Carrel)207
- L'impromptu d'Outremont***.....103
- L'Osstidscho* (spectacle collectif)325
- L'univers de Michel Tremblay.*
Dictionnaire des personnages192, 416
- La Duchesse et le roturier***292
- La Bohème* (opéra).....193, 194
- La Cité dans l'œuf***234, 442
- La Comédie humaine*332, 325
- La Dame aux camélias*286
- La Diaspora des Desrosiers*** ..51, 55, 57, 282, 342, 431
- La Duchesse de Langeais*** (pièce de théâtre de Tremblay)68, 80, 116, 248, 270, 310, 314, 341, 350, 354, 363, 463
- La Duchesse de Langeais* (roman de Balzac et film de Baroncelli)288
- La Duchesse et le roturier***29, 37, 47, 58, 217, 266, 283, 295, 299, 301, 304, 306, 311, 318, 322, 326, 330, 365, 390, 405, 409, 444
- La Grande mêlée***.....20, 30, 48, 82, 92, 125, 139, 274, 281, 282, 409, 481
- La grosse femme d' à côté est enceinte***
29, 47, 217, 251, 255, 257, 258, 285, 289, 291, 294
- La lune au fond du lac***..... 105, 133
- La Maison suspendue*** 29, 47, 55, 62, 91, 116, 132, 143, 236, 352, 409, 416
- La Maison Tellier* (nouvelle de Maupassant) 388
- La malédiction des Trois-Tours* (roman fictif) 272, 273, 479
- La Nación* (journal argentin) 247
- La Nuit des princes charmants***.. 28, 32, 46,127, 143, 144, 145, 147, 157, 182, 192, 193, 195, 239, 348, 400, 409, 445
- La Parade des soldats de bois* (film) 37, 404
- La Passion* 31, 399, 416
- La Pensée Straight* 64, 416
- La Presse* (journal) 188, 451
- La Recherche du temps perdu*.. 332, 398
- La Traversée de la ville*** .. 20, 81, 82, 97, 105, 109, 113, 117, 118, 126, 133, 137, 138, 342, 409
- La Traversée des sentiments*** 20, 83, 97, 102, 106, 115, 123, 133, 135, 272, 409
- La Traversée du continent***... 20, 30, 48, 82, 97, 100, 107, 110, 113, 114, 117, 118, 119, 120, 124, 126, 129, 274, 275, 286, 409
- La ville, la nuit, le creux de mon lit* (chanson fictive) 162
- Le Cahier bleu***.. 20, 143, 145, 158, 325, 372, 383, 409
- Le Cahier noir*** 20, 86, 87, 110, 114, 115, 117, 123, 332, 354, 355, 357, 360, 368, 369, 372, 409, 445
- Le Cahier rouge*** ... 20, 60, 89, 100, 135, 136,165, 262, 283, 284, 354, 357, 358, 360, 361, 362, 367, 368, 372, 373, 374, 375, 388, 389, 394, 395, 409
- Le Cœur découvert***... 28, 30, 33, 47, 48, 50, 85, 94, 139, 143, 147, 198, 202, 203, 207, 208, 209, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 224, 226, 228, 232, 245, 358, 400, 444, 445, 446, 447

- Le Cœur éclaté** ..28, 31, 47, 90, 96, 130, 131, 134, 136, 137, 143,147, 198, 208, 209, 218, 222, 226, 228, 230, 231, 233, 234, 235, 237, 245, 399, 400, 445, 447 **Cœurs**47, 212, 218, 244, 245
- Le destin des Krockmort* (roman fictif) 272, 273, 479
- Le Devoir* (journal)188, 440
- Le Gay Savoir** 32, 33, 51, 57, 143, 147, 244, 399
- Le Larousse*102
- Le lutin dans la huche à pain**121
- Le Mal vert* (chanson fict.) 10, 151, 161, 162, 175, 177, 178
- Le monde de Michel Tremblay Tome I, Théâtre*.....42, 305, 416
- Le monde de Michel Tremblay Tome II, Romans et récits*208
- Le Passage obligé**.....93, 105, 110, 121, 125, 409
- Le Passé antérieur** ..20, 29, 47, 55, 251, 252, 254, 268, 409
- "*Le Petit Comique*" (chanson fict.)..166, 185
- Le Petit Journal*309
- LE PETIT ROBERT**.....57
- Le Portrait de Dorian Gray*.....207
- Le Premier Quartier de la lune** ..30, 48, 242, 394
- Le Protocole compassionnel*.....238
- Le radeau de la Méduse* (tableau de Géricault).....228
- Le Rapt de Ganymède*245, 273, 389, 416
- Le Sceptre d'Ottokar*325
- le Songe d'Athalie* (scène de la tragédie éponyme de Racine)338, 352
- Le style Camp*318
- Le temps des cerises* (chanson).....3, 16, 320, 322, 349
- Le Trou dans le mur** .20, 30, 48, 87, 98, 116, 138, 281, 285, 364, 365, 371, 391, 409, 446, 447, 473
- Les Anciennes Odeurs**29, 33, 36, 47, 143, 200, 201, 202, 227, 228, 230, 237, 244, 401, 404, 409, 444
- Les Belles-Sœurs**...50, 68, 78, 180, 337, 409, 440, 442, 443, 444, 446, 467
- Les Cahiers de Céline** 29, 47, 117, 143, 358, 409, 445
- Les cigares du pharaon* 325
- Les Cunyades* 50
- Les études gay et lesbiennes, Actes du colloque du Centre George Pompidou* 61, 76, 416
- Les Héros de mon enfance** 29, 48, 276, 409, 443
- Les insolences du Frère Untel* ... 95, 416
- Les structures anthropologiques de l'imaginaire* 25, 43, 372, 416
- Les Vues animées**37, 51, 404, 409, 431, 444, 450
- L'œuvre parle* 318, 377, 416
- L'oral comme fiction. Stylistique de l'oralité populaire dans le théâtre de Michel Tremblay* 23, 24, 42, 114, 416
- Los Tabarnacos** 9, 31, 130, 131, 234, 238, 399
- Madame Sans-Gêne* (comédie) 269, 463
- Mainmise, organe québécois du rock international, de la pensée magique, et du gay savoir* (revue) 143
- Marcel poursuivi par les chiens** 99, 123, 409
- Marvel* (B.D.)..... 325, 365
- Marinella* (chanson)..... 322
- Michel Tremblay ou l'oeuvre d'art libératrice?* 23, 41, 74, 416
- Michel Tremblay, l'enfant multiple* .. 48, 239, 447, 450
- Mille et une nuits (les)* 394, 473, 477
- Mont-Cinère*..... 334
- Montréal-matin* (journal) 188
- Mother Camp, Female Impersonators in America*..... 67, 416
- Mon amour, ma vie, ma perte* (chanson fict.)..... 175, 178
- My Fair Lady* 102, 116
- Nelligan** (opéra) 36, 123, 124, 409, 441, 444, 480, 482
- No Future* 59, 416
- No Gay* (illustration de Mario Wagner) 191
- Notre-Dame des fleurs* 73
- Now Voyager* (film) 374, 463
- Orage sur mon corps* 142
- Otello* (opéra)..... 193
- Othello* (tragédie)..... 177

Palimpseste (ouvrage de Gore Vidal)
388

Palimpsestes (Gérard Genette)3, 43,
281, 388, 392, 416

Parti Pris (revue).....79, 436

Patira93, 479

Pinocchio (long métrage)194, 263

Pygmalion.....116, 160

***Quarante-quatre minutes, quarante-
quatre secondes***28, 32, 46, 73, 94,
112, 115, 133, 134, 143, 146, 147,
148, 158, 165, 201, 232, 400, 409

Queer Inclusions, Continental Divisions
216, 416

Queer Zones62, 416

*Queer Zones 3: Identités, cultures,
politiques*321

Roméo et Juliette (opéra de Gounod)
144, 182, 193, 310, 385, 469, 477

*Saint Foucault. Towards a gay
hagiography*.....34, 402, 416

Salomé (film muet)269

Samarcande (chanson fict.) 10, 164, 165

Sodome et Gomorrhe ..30, 332, 398, 416

Sylvie (nouvelle de Nerval).....234, 416

Teoría torcida.....257, 416

The border is (manifeste)54, 78

*The Invention of Heterosexuality*61, 416

The Rise and Fall of Gay Culture.....301,
517

The Shining (film).....223

Théâtre I.....57, 68, 81,
202, 228, 237, 248, 305, 409

This Bridge Called My Back.....53, 416

Tintin au Congo325

*Transvestism, masculinity, and Latin
American Literature*393

Tristan und Isolde (opéra)116, 133

Trois petits tours122, 123, 135, 409,
442

Un amour de Swan332

Un Ange cornu avec des ailes de tôle....
38, 51, 93, 94, 101, 114, 132, 142,
165, 406, 409, 431, 445

Un poulet pour Noël120, 132

*Une rue autour du monde. Chronique
de la vie de Michel Tremblay*444

What Ever Happened to Baby Jane
374, 463, 468

When You Wish Upon a Star (chanson)
263

INDEX DES LIEUX

American Spaghetti House 160

Amérique du Nord ... 54, 118, 122, 152,
192, 271, 406, 433, 512

Angleterre 109, 120, 272, 359, 432

Auditorium du Plateau-Mont-Royal 310

Au pied du cochon (restaurant à Paris)
348

Avenue de Lorimier (Montréal)..... 160

Café de Flore (Paris) 17, 346, 347

Canada 50, 86, 113, 120, 126, 192, 215,
216, 260, 272, 285, 348, 367, 409,
416, 432, 433, 434, 436, 438, 440,
442, 443, 446, 447, 450, 479, 508,
511, 512, 513

Carré Dominion (Montréal) 338

CEGEP (Montréal) 201, 236

Coin de Mont-Royal et Favre
(Montréal) 246, 361

Conservatoire d'art dramatique 87

Côte Sherbrook (Montréal)..... 405

Dick Dock-Queer Pier (endroit de
rencontres gay à Key West)..... 227

Dorchester (Montréal) 282

Duhamel.. 36, 62, 91, 97, 121, 132, 134,
236, 254, 282, 352, 377, 403

Dupuis Frères (grand magasin) ... 81, 92

Écosse 121, 192, 445, 464

Église 20, 105, 145, 289, 434, 435, 436,
512

El Cortijo (bar) 146, 184

États-Unis 46, 54, 63, 82, 104, 107, 118,
130, 215, 230, 232, 416 U.S.A 406

Expo 67 61, 283, 284, 357, 359, 360,
373, 388, 389

*Exposition Universelle*60, 136, 358, 367

Floride..... 51, 130, 159, 225, 230, 447

France 5, 6, 7, 45, 50, 70, 81, 82, 83, 84,
87, 88, 94, 101, 109, 110, 113, 122,
135, 201, 272, 286, 310, 329, 330,
334, 335, 343, 355, 432, 444, 446,
455, 459, 510 l'Hexagone. 88, 90, 94

Galleries Lafayette..... 337

Geracimo (Montréal) 160

<i>Giroux et Deslauriers</i> (magasin de chaussures)	357, 360
Greenwich Village (New York)	60
Hollywood	254, 462, 484
<i>Hôtel Paramount</i> (New York).....	130
Île de la Cité (Paris).....	347
Key West	37, 51, 90, 130, 136, 208, 209, 222, 224, 225, 226, 227, 229, 230, 232, 233, 234, 235, 238, 404, 416, 447
L'Est (de Montréal)..	102, 109, 127, 128, 223, 443
L'Ouest (de Montréal).....	109, 117, 118, 127, 128, 272, 508
L'Ouest canadien	118, 272
La Comédie-Canadienne	386
La Gaspésie.....	110
La <i>Main</i> (Montréal)	29, 34, 47, 54, 68, 87, 88, 98, 99, 108, 135, 173, 246, 248, 283, 284, 287, 297, 301, 350, 355, 356, 357, 360, 361, 368, 371, 372, 377, 384, 386, 387, 390, 393, 402, 409, 443, 446, 447
Boulevard Saint-Laurent (la <i>Main</i>)	135, 360
La Ronde (Montréal)	61, 373
La tour de Babel	355
Laurentides (région)	106, 121, 272
Le Bic (plage).....	97
Le <i>Blue Note</i>	160
Le <i>Boudoir</i> .	60, 115, 135, 136, 164, 283, 358, 359, 361, 366, 370, 371, 373, 375, 388
Le <i>Coconut Inn</i>	383
Le <i>Liberté</i> (paquebot)	329, 340, 349, 390
Le <i>Palace</i> (salle de spectacle) ...	15, 296, 299, 301, 349, 362, 517
Le <i>Paradise</i>	83, 110, 115, 409
Le <i>Patriote</i> (salle).....	170, 177, 182
Le <i>Procope</i> (restaurant de Paris)	155
Le <i>Sélect</i>	18, 146, 158, 356, 368
Le <i>Tropical</i>	127, 157
Les buissons du Mont Royal	153, 226
Les buissons du parc Lafontaine	155
Marché Saint-Laurent (Montréal).....	137
Maria (lieu).....	114, 118, 119, 120
Maria de Saskatchewan	114
Maria de Saskatchewan (lieu).....	119
Maria, en Saskatchewan (lieu).....	118
Sainte-Maria-de- Saskatchewan ..	125
Mexique	54, 383, 442
Montréal..	16, 24, 29, 30, 31, 42, 47, 48, 51, 52, 54, 58, 60, 61, 68, 78, 79, 81, 82, 83, 86, 93, 96, 102, 104, 105, 106, 109, 110, 113, 114, 118, 120, 122, 126, 127, 128, 132, 135, 136, 137, 143, 145, 147, 153, 155, 160, 163, 167, 168, 172, 174, 178, 180, 185, 192, 193, 194, 203, 212, 224, 232, 233, 235, 236, 241, 251, 254, 256, 262, 274, 276, 320, 323, 324, 330, 333, 335, 337, 342, 343, 344, 346, 347, 348, 349, 350, 354, 355, 356, 358, 359, 373, 374, 382, 384, 385, 387, 409, 416, 427, 431, 433, 435, 436, 437, 439, 440, 442, 443, 444, 447, 451, 455, 456, 466, 512
Montréal-Nord	160
Mont Royal (Montréal).....	172
<i>Moulin Rouge</i> (Paris).....	157
New York	20, 28, 33, 34, 47, 53, 56, 60, 61, 63, 68, 76, 94, 104, 130, 145, 147, 192, 207, 234, 236, 241, 242, 244, 330, 393, 401, 402, 409, 416, 443, 445, 447, 517
Nouvelle-Angleterre	109, 118
Ottawa	38, 117, 124, 130, 285, 287, 405, 433, 443, 482
Outremont (Montréal)....	82, 83, 84, 85, 103, 316, 333, 334, 335, 337, 405, 444
Parc Jeanne Mance (Montréal)	150
Parc Lafontaine (Montréal).....	261, 282, 296, 321
Paris	3, 8, 16, 17, 31, 55, 56, 59, 61, 62, 64, 66, 69, 73, 74, 76, 87, 94, 111, 115, 147, 153, 165, 167, 189, 226, 236, 241, 245, 310, 318, 321, 325, 330, 332, 341, 342, 343, 344, 345, 347, 349, 350, 354, 355, 356, 362, 363, 372, 377, 389, 393, 394, 396, 399, 409, 416, 427, 428, 433, 443, 444, 460, 461, 466
Parking	384
Pays basque.....	77, 398
Peel (rue de Montréal)	61, 128, 160
<i>PJ's</i>	160
	431, 439, 444, 445, 447

Plateau Mont-Royal (Montréal)...28, 46,
51, 54, 57, 203, 241, 248, 255, 283,
298, 299, 320, 323, 327, 328, 350,
258, 409, 431, 439, 444, 445, 447
Pointe Saint-Charles (Montréal).....128
Pont Jacques Cartier (Montréal)147,
186, 187, 189
Pont-Neuf (Paris).....344, 345
Providence (États-Unis).....109, 118
Quai Branly (Paris).....10, 153, 154, 155
Quai des Grands-Augustins (Paris) ..345
Quartier de la Goutte-d'Or (Paris)....344
Quatre Coins du monde (Montréal) .127
Québec12, 23, 24, 32, 34, 41, 42, 44,
50, 51, 52, 54, 79, 80, 87, 95, 96, 97,
104, 107, 110, 114, 115, 118, 120,
122, 129, 132, 143, 145, 185, 187,
188, 192, 208, 215, 216, 227, 245,
252, 259, 261, 271, 304, 305, 309,
331, 359, 360, 402, 409, 416, 428,
432, 433, 434, 435, 436, 437, 438,
440, 442, 443, 444, 445, 446, 447,
461, 512, 513
Regina (ville)38, 117, 119, 274, 405,
511
Ritz Carlton (hôtel).....326, 328
Rue Crescent (Montréal)359
Rue de la Montagne (Montréal).....359
Rue de la Visitation (Montréal)282
Rue de Rome (Paris).....343, 346
Rue Dorion (Montréal)312, 313
Rue Fabre (Montréal)142, 236, 251,
255, 261, 266, 282, 305, 306, 384,
439
Rue Montcalm (Montréal)282
Rue Mont-Royal (Montréal)....176, 259,
460
Rue Sainte-Cathérine (Montréal)61,
109, 126, 128, 193, 254, 283, 284
Rue Simonton (Key West).....234
Rue White (Key West)229
Russie272
Saint-Boniface (ville)107, 108, 118,
508, 509, 510, 511
Saint-Germain-des-Prés (Paris)346
Saint-Henri (Montréal)344, 359
Saint-Laurent (fleuve).....187
Saskatchewan.....82, 93, 104, 109, 113,
118, 120, 126, 137, 159, 272, 274

Stonewall (New York) 5, 27, 31, 45, 60,
145, 232, 368, 399
Studio-Théâtre de la Place des Arts. 382
Terrasse Dufferin (ville de Québec) 227
Théâtre Arcade..... 307, 355
Théâtre du Monument National 98, 385,
384
Théâtre Ford..... 269
Théâtre Jean Duceppe..... 451
Théâtre National 37, 262, 266, 295, 300,
302, 326, 405, 459, 463, 478
Train.. 61, 62, 76, 81, 97, 100, 109, 111,
120, 126, 129, 153, 157, 168, 170,
173, 201, 231, 240, 253, 264, 274,
275, 312, 343, 344, 460
Tramway . 105, 296, 297, 298, 300, 306,
405
Université de Californie..... 71
Venise 177, 464
Verdun (Montréal) 359
Village Gai de Montréal 233
Westmount (Montréal)..... 160, 316
Winnipeg. 100, 107, 109, 117, 118, 125,
274, 416, 508, 509, 510, 511

INDEX THÉMATIQUE ET TEXTUEL

architecte..... 392
accent .. 8, 16, 44, 61, 81, 82, 85, 87, 88,
90, 93, 96, 102, 109, 110, 111, 112,
113, 114, 115, 116, 117, 118, 121,
131, 133, 134, 196, 202, 259, 317,
318, 321, 333, 334, 337, 347, 348,
376, 402, 441
acting out 364
alcool132, 148, 153, 157, 186, 187, 233,
234, 250, 251, 256, 328, 391
allosexualité 44, 405, 406, 407
ambiguïté . 232, 250, 339, 372, 447, 267
ambivalence 14, 158, 248, 372
américanité..... 406
androgynie 378
anglophonie..... 124, 128, 129
art 6, 9, 10, 13, 14, 16, 18, 19, 23, 41,
43, 51, 72, 74, 75, 76, 87, 102, 110,

139, 141, 142, 143, 148, 151, 158,
 159, 160, 200, 222, 223, 234, 240,
 243, 244, 246, 254, 257, 273, 300,
 311, 337, 340, 362, 363, 377, 379,
 380, 386, 388, 389, 390, 393, 394,
 395, 403, 404, 405, 416, 431, 447,
 452, 457, 459, 465, 476, 481, 484
 artiste12, 41, 43, 46, 54, 59, 87, 103,
 115, 119, 135, 143, 154, 155, 165,
 188, 189, 190, 192, 210, 237, 243,
 244, 246, 279, 298, 310, 325, 390,
 391, 403, 404, 405, 447, 469, 481,
 509
 artiste gay.....46
 autobiographie55, 447
 autodérision220
 autodestruction391
 autofiction.....55, 438
 autoréférence388
 aveu..146, 165, 178, 179, 196, 197, 199,
 249, 250, 258, 274, 290, 292, 320
 aveux..... 203 confession
 98, 121, 195, 197, 234, 261, 266,
 274, 275, 289, 371, 401
 biopouvoir.....59
 boulimie culturelle.....391
butch103, 321
 caméo.....16, 324, 325, 429
camp 18, 25, 43, 87, 119, 205, 254, 274,
 318, 365, 376, 377, 378, 379, 380,
 381, 395, 416, 429, 516
 censure8, 123, 185, 190
 changement.....15, 310
 chanson3, 11, 74, 83, 138, 146, 147,
 148, 149, 151, 152, 153, 154, 161,
 162, 163, 164, 166, 167, 169, 170,
 171, 175, 177, 178, 179, 180, 181,
 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190,
 200, 221, 263, 264, 275, 277, 278,
 280, 283, 299, 300, 302, 307, 319,
 320, 323, 340, 352, 356, 366, 373,
 429, 446, 454, 458, 460, 461, 462,
 464, 466, 476, 478, 480, 481
 cinéma.....50, 63, 71, 90, 103, 128, 135,
 142, 157, 173, 203, 240, 241, 250,
 268, 319, 325, 343, 378, 387, 388,
 398, 427, 431, 439, 443, 446, 447,
 454, 456, 457, 458, 462, 468, 469,
 470, 483
 citation 54, 56, 156, 163, 194, 380, 388,
 389, 400, 447
coming out 12, 32, 54, 147, 186, 188,
 195, 203, 276, 305, 310, 315, 399,
 400
 concert..... 163, 181, 310, 311, 315, 347,
 365, 385, 517
 constructionnisme 402
 contes de fées.. 194, 268, 269, 276, 277,
 281, 400
 cortège..... 261, 281, 282, 283, 284, 318,
 387
 création ... 42, 43, 46, 54, 55, 56, 72, 76,
 107, 115, 116, 142, 160, 200, 223,
 230, 236, 238, 239, 242, 275, 288,
 298, 337, 341, 360, 390, 393, 398,
 404, 412, 416, 436, 437, 439, 443,
 446, 447, 513
 créativité 44, 46, 89, 106, 139, 143, 177,
 243, 246, 257, 314, 322, 345, 361,
 363, 367, 380, 390, 395, 402, 404,
 436, 439, 444
 culpabilité 163, 172, 197, 230, 242, 243,
 267, 306, 307, 331, 333, 340, 341,
 347, 401
 culture 16, 45, 51, 61, 72, 79, 81, 83, 95,
 96, 103, 120, 121, 136, 142, 185,
 187, 241, 245, 268, 273, 303, 333,
 334, 335, 337, 341, 344, 375, 376,
 379, 380, 390, 391, 395, 405, 434,
 437, 439, 441, 442, 447, 467
 culture gay et lesbienne 45
 déguisement 68, 116, 323, 338, 364, 374
 détournement 13, 199, 220, 221, 264,
 308, 395
différence 35, 37, 402, 405
 différence 8, 9, 13, 14, 15, 16, 17, 35, 41,
 42, 43, 44, 46, 60, 61, 64, 66, 72, 78,
 83, 87, 92, 96, 109, 110, 111, 112,
 113, 114, 117, 119, 141, 142, 156,
 160, 164, 184, 200, 234, 243, 244,
 246, 248, 257, 258, 265, 268, 291,
 292, 300, 302, 313, 315, 321, 332,
 334, 339, 344, 352, 359, 365, 366,
 370, 375, 379, 398, 402, 405, 447
 discrimination 8, 113
 diva ... 70, 301, 302, 307, 308, 311, 367,
 368, 372, 378, 382, 429, 514, 515,
 516, 517, 518

drag queen...15, 29, 48, 58, 67, 70, 299, 321, 368, 461, 514, 518
drag king.....70, 321
dramaturgie.....401
drôlerie.....363, 383, 394
famille..8, 12, 13, 51, 62, 83, 84, 90, 91, 92, 96, 100, 102, 103, 108, 117, 121, 123, 124, 125, 126, 142, 144, 172, 173, 198, 203, 204, 205, 211, 213, 214, 215, 217, 218, 219, 220, 221, 223, 224, 225, 235, 236, 240, 241, 249, 254, 255, 256, 264, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 278, 282, 283, 286, 290, 291, 295, 299, 305, 307, 319, 327, 332, 340, 341, 344, 346, 348, 359, 360, 362, 375, 394, 403, 409, 431, 439, 444, 459, 460, 476, 484, 511
féminité....66, 67, 69, 70, 220, 252, 299, 322, 337, 364, 365, 372, 378, 384
femmes13, 41, 55, 57, 67, 68, 70, 82, 100, 118, 125, 170, 176, 178, 179, 185, 206, 216, 218, 220, 221, 222, 224, 250, 259, 262, 269, 271, 273, 274, 275, 277, 278, 282, 283, 284, 286, 295, 299, 300, 302, 311, 317, 318, 321, 332, 333, 334, 335, 351, 357, 358, 359, 366, 369, 370, 372, 374, 378, 389, 390, 405, 433, 434, 436, 439, 510
film(s) .43,133, 134, 135, 193, 203, 208, 223, 240, 241, 263, 281, 293, 295, 319, 325, 334, 343, 390, 404, 427, 443, 444, 447, 453, 454, 455, 458, 460, 461, 462, 463, 465, 468, 470, 471, 478, 483
folie....41, 224, 242, 249, 294, 304, 342, 391, 404, 469
français.....6, 7, 8, 45, 46, 65, 70, 71, 78, 79, 81, 82, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 93, 94, 95, 96, 97, 100, 101, 103, 107, 109, 111, 112, 114, 115, 117, 118, 119, 120, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 133, 135, 136, 137, 138, 143, 202, 210, 216, 226, 227, 237, 267, 272, 286, 295, 300, 325, 331, 334, 376, 392, 398, 406, 407, 416, 432, 436, 442, 443, 445, 447, 452, 453, 454, 457, 458, 460, 461, 462, 464, 465, 467, 468, 470, 471, 472, 477, 479, 481, 482, 508, 510, 511
francophonie . 8, 81, 86, 88, 92, 96, 118, 120, 121, 406, 416, 508, 509, 510
francophones. 8, 41, 46, 88, 104, 109, 113, 114, 118, 119, 120, 121, 123, 125, 126, 128, 129, 132, 134, 135, 136, 406, 433, 434, 438, 508, 509, 510
*gay*13, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 37, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 54, 60, 61, 63, 65, 69, 70, 71, 72, 74, 76, 90, 131, 145, 147, 148, 151, 152, 159, 169, 172, 175, 185, 193, 203, 208, 209, 211, 215, 216, 220, 224, 226, 227, 231, 232, 235, 239, 270, 271, 273, 279, 301, 311, 333, 334, 345, 348, 351, 368, 376, 385, 388, 389, 398, 399, 400, 401, 404, 409, 416, 429, 431, 445, 514, 515, 516, 517, 518
génie.. 10, 154, 155, 188, 242, 279, 381, 385, 387, 394, 403, 404
genre ... 5, 16, 18, 19, 44, 48, 62, 63, 66, 67, 68, 69, 70, 74, 75, 76, 89, 98, 99, 111, 148, 151, 158, 181, 195, 202, 206, 217, 220, 224, 225, 250, 253, 263, 264, 272, 281, 302, 305, 321, 322, 325, 333, 335, 336, 340, 341, 351, 355, 358, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 373, 375, 392, 395, 398, 399, 400, 401, 402, 405, 406, 416, 434, 438, 447
ghetto 208, 224
glamour..... 9, 90, 135, 374, 516
hétérosexualité 58, 61, 63, 64, 66, 68, 139, 405
homoïté 5, 72
homophobie 50, 191, 399, 446
homosexualité 10,11, 13, 14, 15, 19, 21, 23, 41, 43, 44, 45, 46, 47, 52, 54, 56, 57, 58, 59, 61, 66, 67, 72, 76, 80, 128, 143, 144, 146, 148, 165, 171, 173, 177, 179, 183, 184, 185,191, 192, 193, 195, 199, 200, 201, 203, 205, 206, 207, 211, 212, 216, 225, 240, 243, 244, 245, 246, 257, 266, 267, 268, 271, 273, 275, 285, 289, 291, 300, 301, 310, 311, 331, 332, 333, 348, 380, 398, 400, 401, 402,

403, 404, 416, 428, 432, 439, 447,
 512, 513 homosexuel...41, 46, 58, 80,
 143, 146, 158, 176, 191, 192, 193,
 198, 207, 208, 210, 216, 221, 244,
 279, 310, 380, 381, 389, 398, 399,
 400, 401, 404, 416, 447, 512
 honte ..11, 15, 41, 57, 62, 110, 112, 138,
 164, 166, 169, 172, 173, 174, 185,
 196, 204, 228, 234, 245, 249, 256,
 258, 259, 266, 290, 291, 294, 306,
 314, 328, 333, 337, 359, 447
 humour.....100, 101, 146, 208, 212, 219,
 221, 225, 243, 330, 357, 361, 363,
 374, 375, 376, 379, 383, 439, 447,
 466
 hypertexte43, 394, 447
 hypertextualité392, 394
 hypotexte392
 identité .5, 17, 24, 42, 43, 45, 54, 56, 58,
 61, 62, 63, 64, 67, 68, 69, 70, 71, 72,
 75, 79, 80, 90, 108, 111, 115, 119,
 120, 122, 127, 135, 152, 158, 187,
 192, 248, 256, 261, 286, 287, 298,
 305, 319, 321, 322, 336, 341, 352,
 365, 367, 375, 384, 390, 401, 402,
 410, 416, 438, 439, 447 identités...42,
 56, 63, 72, 74, 277, 283, 298, 355,
 375, 391, 395, 401, 434
 identité sexuelle5, 45, 55
 imagination 62, 210, 236, 330, 361, 362,
 363, 369, 372
 inceste57, 477
 intertextualité388
 ironie..18, 102, 128, 146, 185, 188, 299,
 325, 356, 374, 375, 379, 381, 389,
 395
 irréalité.....343
 joual ...27, 46, 52, 79, 80, 83, 84, 85, 87,
 88, 89, 95, 100, 111, 115, 135, 136,
 334, 432, 437, 440, 443, 447
 jurons105
Kulture333, 390
 langue ..6, 7, 8, 9, 19, 24, 41, 42, 44, 45,
 54, 76, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85,
 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 95, 96,
 97, 98, 99, 100, 105, 107, 109, 111,
 114, 118, 119, 120, 121, 122, 123,
 124, 125, 126, 127, 128, 129, 133,
 134, 135, 137, 138, 164, 195, 278,
 284, 329, 355, 398, 416, 427, 433,
 434, 436, 437, 440, 442, 443, 447,
 508, 510, 511
 lesbiennes 13, 64, 65, 66, 69, 70, 72, 74,
 76, 178, 192, 213, 216, 218, 219,
 223, 321, 398, 416, 512 lesbo 54, 145
 libération... 15, 16, 43, 57, 60, 145, 151,
 271, 292, 298, 303, 306, 320, 329,
 330, 353
 littérature. 31, 32, 44, 50, 52, 61, 71, 73,
 76, 79, 91, 96, 111, 166, 191, 195,
 232, 238, 240, 300, 303, 325, 333,
 343, 347, 353, 376, 388, 392, 394,
 395, 398, 399, 400, 407, 416, 427,
 431, 432, 436, 437, 438, 439, 440,
 462
 macho..... 211, 221
 maladie 11, 57, 102, 103, 166, 167, 209,
 230, 231, 232, 233, 238, 289, 331,
 336, 391, 460, 512, 513 malades 168,
 169, 230, 282, 405
 marge 6, 8, 17, 18, 41, 44, 45, 52, 74,
 78, 88, 121, 122, 187, 192, 244, 248,
 272, 281, 287, 328, 354, 356, 357,
 373, 377, 402, 403, 404, 432 marges
 41, 45, 54, 139, 164, 356, 358, 403,
 406
 marginalité .. 44, 74, 132, 242, 243, 244,
 250, 281, 287, 297, 299, 322, 356,
 391, 403, 404, 447 marginaux 18, 60,
 243, 289, 356, 403, 405, 447
 masculinité 11, 65, 66, 69, 70, 184, 185,
 223, 279, 305, 336, 368, 378
 médiocrité . 13, 187, 236, 237, 242, 257,
 306, 322, 358, 363, 391, 447
 mélodrame 190, 355, 386, 478
 mère 7, 12, 14, 51, 58, 59, 81, 82, 83,
 91, 93, 96, 97, 98, 100, 101, 102,
 104, 105, 110, 113, 116, 118, 120,
 123, 124, 132, 142, 145, 165, 172,
 173, 195, 196, 197, 198, 199, 206,
 213, 214, 218, 220, 224, 235, 236,
 239, 248, 251, 252, 254, 255, 256,
 258, 259, 260, 261, 263, 264, 266,
 268, 270, 273, 274, 280, 281, 285,
 286, 287, 289, 290, 291, 292, 293,
 294, 295, 296, 303, 305, 306, 307,
 314, 330, 331, 337, 343, 344, 347,
 354, 355, 359, 360, 365, 366, 372,
 376, 391, 404, 405, 431, 434, 438,

439, 440, 441, 442, 446, 452, 463, 480

métalangue.....91

métamorphose.....311, 312

minorité(s) .5, 8, 9, 45, 53, 54, 109, 118, 122, 129, 131, 132, 134, 139, 380

minoritaire8, 44, 54, 55, 78, 119, 134, 246, 437, 508, 511

multiplicité.54, 217, 218, 275, 284, 352, 447

musique.....10, 15, 19, 71, 85, 142, 148, 149, 162, 193, 194, 227, 284, 299, 300, 310, 311, 385, 387, 388, 404, 409, 442, 444, 453, 454, 455, 458, 460, 461, 462, 466, 467, 471, 472, 475, 476, 477, 478, 480, 481, 484, 509

opéra ..43, 123, 133, 144, 193, 194, 204, 269, 281, 299, 310, 311, 314, 338, 400, 404, 444, 447, 455, 458, 466, 471, 472, 473, 485

orientation sexuelle....41, 54, 55, 71, 78, 142, 146, 148, 173, 181, 192, 196, 213, 243, 244, 246, 253, 331, 332, 401, 404, 405, 512, 513

palimpseste(s).....19,388, 169, 391, 392, 395, 447

parodie .90, 92, 220, 221, 281, 365, 375, 392, 400, 439

pédérastie 14, 248 *pédéraste* 211, 250, 311

pédophilie209, 249

peinture10, 158, 159, 160, 377

père58, 59, 82, 91, 95, 97, 101, 103, 123, 124, 135, 139, 172, 173, 185, 186, 194, 198, 199, 203, 213, 214, 215, 217, 230, 232, 251, 256, 285, 286, 287, 303, 314, 344, 347, 349, 366, 403, 439, 441, 457

performance(s).5, 18, 26, 29, 38, 44, 47, 48, 66, 67, 68, 69, 77, 89, 99, 220, 221, 321, 322, 339, 348, 355, 358, 359, 362, 363, 364, 368, 370, 371, 373, 406, 518

performativité5, 68, 69, 405

performer16, 339

picaresque6, 90, 400

placard .5, 10, 11, 46, 56, 57, 60, 69, 74, 143, 145, 151, 162, 164, 165, 166, 169, 171, 173, 175, 177, 179, 184, 185, 188, 190, 192, 200, 201, 203, 206, 239, 243, 307, 447

poppers 13, 227, 429

poulailler . 217, 299, 300, 302, 305, 307, 308, 311, 314, 315, 316, 322, 323, 324, 326, 327, 359

précarité 43, 45, 46, 402, 403

précarité identitaire 45, 46

prostitution.. 10, 15, 136, 166, 174, 251, 285, 287, 299, 354, 368, 403

psychanalyse 56, 59, 74

queer 5, 6, 10, 15, 16, 25, 26, 27, 29, 30, 34, 35, 37, 38, 43, 44, 45, 47, 54, 59, 62, 63, 69, 70, 71, 72, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 95, 98, 103, 140, 143, 145, 157, 246, 249, 254, 276, 277, 278, 283, 293, 298, 320, 321, 339, 341, 345, 352, 355, 357, 366, 367, 369, 375, 376, 377, 378, 379, 389, 395, 398, 401, 402, 405, 406, 416, 429, 481

queer queens 38, 405

queer theory 63

queerisation.... 13, 62, 89, 220, 221, 359

queerté..... 44, 315, 370, 405

queerness..... 16, 335

radio .. 83, 146, 147, 148, 185, 186, 187, 188, 269, 390, 394, 434

recréation 19, 388, 395

référence artistique..... 388

religion 204

représentation..... 19,52, 58, 67, 79, 133, 182, 210, 222, 307, 359, 360, 375, 383, 401, 402, 406, 432, 437, 443

rêve(s) . 14, 51, 104, 107, 120, 142, 145, 171, 189, 193, 241, 246, 253, 254, 256, 264, 265, 266,269, 270, 273, 275, 280, 292, 295, 298, 300, 303, 304, 306, 307, 312, 315, 317, 318, 320, 321, 328, 329, 334, 342, 344, 345, 353, 357, 361, 363, 369, 371, 372, 379, 386, 391, 403, 409, 428, 431, 441, 455, 447

rêverie .. 165, 299, 354, 373, 384

révolte 95, 164, 175, 190, 245, 246, 306, 314, 321, 322, 323, 339, 435, 442

Révolution tranquille 20, 50, 95, 103, 435, 437, 446

rôle(s) 12, 16, 18, 41, 47, 54, 68, 80, 90, 93, 94, 99, 106, 103., 142, 144, 157,

176, 180, 181, 190, 194, 197, 203,
 210, 214, 218, 220, 223, 236, 240,
 243, 245, 250, 253, 256, 259, 262,
 263, 268, 269, 271, 277, 280, 285,
 287, 288, 303, 308, 317, 321, 322,
 323, 325, 327, 333, 335, 350, 351,
 352, 360, 361, 363, 365, 370, 372,
 373, 374, 376, 385, 387, 390, 394,
 396, 398, 409, 416, 434, 510, 511
 rôles sexuels.....68
 roman .33, 43, 46, 47, 48, 50, 51, 55, 80,
 81, 90, 91, 92, 94, 97, 101, 107, 117,
 127, 129, 130, 137, 143, 144, 146,
 147, 148, 160, 165, 191, 193, 194,
 195, 201, 203, 208, 209, 210, 212,
 213, 218, 223, 228, 230, 231, 232,
 234, 237, 239, 240, 241, 243, 244,
 245, 246, 255, 262, 266, 267, 270,
 272, 275, 276, 281, 283, 284, 286,
 307, 325, 330, 334, 343, 344, 345,
 350, 356, 358, 359, 360, 388, 390,
 392, 398, 399, 400, 401, 404, 405,
 409, 416, 431, 435, 438, 442, 443,
 444, 445, 446, 447, 453, 454, 457,
 458, 464, 465, 468, 470, 473, 474,
 475, 477, 478, 479, 482, 483
 scène16, 58, 61, 87, 88, 95, 111, 116,
 149, 166, 173, 176, 177, 197, 203,
 223, 229, 250, 251, 253, 268, 271,
 276, 283, 287, 289, 292, 293, 294,
 295, 296, 300, 302, 303, 306, 310,
 311, 312, 314, 315, 316, 317, 318,
 322, 323, 324, 325, 331, 332, 340,
 342, 345, 347, 353, 355, 357, 362,
 371, 385, 386, 396, 409, 412, 441,
 442, 443, 445, 446, 447, 456,
 467stage.....386
 sexe10, 13, 56, 57, 59, 63, 64, 65, 67,
 69, 70, 76, 148, 152, 153, 156, 160,
 172, 179, 187, 192, 212, 227, 228,
 239, 250, 254, 291, 321, 336, 351,
 362, 366, 378, 429, 512, 513
 sexualité.....5, 62
 showbiz.....9, 135
 sida.....13, 29, 32, 33, 47, 166, 228, 230,
 231, 232, 233, 238, 399, 401
 sortie(s)...11, 12, 14, 16,46, 74, 81, 129,
 132, 135, 136, 143, 144, 145, 152,
 153, 164, 169, 171, 175,178, 181,
 184, 188, 190, 193, 194, 198, 199,
 200, 201, 203, 205, 206, 208, 243,
 261, 271, 283, 286, 306, 307, 310,
 315, 316, 324, 330, 365, 373, 387,
 388, 404, 443, 447
 sous-entendus..... 267, 290
 sous-monde..... 174, 356, 391, 392
 spectacle.. 112, 135, 144, 170, 175, 182,
 185, 258, 264, 266, 273, 283, 295,
 296, 299, 300, 302, 308, 310, 312,
 316, 317, 319, 322, 325, 348, 360,
 400, 409, 461, 463, 466, 472
 stéréotypie..... 225, 301, 373
 subversion(s)... 18, 67, 68, 72, 142, 143,
 276, 358, 359, 364, 393, 395
 syphilis..... 166
 tabou 162, 266
 talent 144, 149, 159, 178, 190, 237, 257,
 272, 302, 303, 306, 314, 342, 357,
 358, 447, 476, 484
 télévision50, 92, 99, 103, 155, 187, 212,
 242, 434, 443, 446, 447
 théâtralisation..... 392
 théâtre 20, 23, 24, 42, 43, 47, 48, 50, 52,
 58, 68, 80, 89, 98, 99, 103, 114, 116,
 122, 142, 143, 147, 192, 201, 204,
 236, 244, 248, 268, 270, 288, 302,
 307, 308, 311, 322, 325, 355, 367,
 378, 381, 386, 388, 390, 409, 416,
 432, 438, 440, 441, 444, 445, 446,
 447, 451, 453, 454, 455, 456, 460,
 461, 462, 463, 464, 467, 472, 474,
 483
 théorie *queer* 63, 375
 théories psychanalytiques 54
 transgenderisation 7, 99, 392
 transgression ... 7, 10, 99, 105, 106, 162,
 195, 276, 278, 287, 302, 333, 369,
 392
 transsexualité .18, 368, 406 transsexuels
 70, 361
 travesti. 9, 11, 14, 15, 18, 23, 24, 25, 26,
 34, 38, 39, 41, 42, 43, 44, 54, 58, 59,
 60, 61, 67, 68, 69, 80, 96, 98, 99,
 103, 111, 123, 135, 136, 146, 160,
 176, 177, 180, 182, 183, 184, 194,
 246, 248, 261, 268, 271, 283, 284,
 285, 288, 302, 304, 305, 315, 318,
 324, 330, 336, 354, 355, 356, 357,
 358, 359, 362, 364, 365, 367, 368,
 369, 370, 371, 372, 373, 374, 376,

377, 378, 379, 380, 381, 383, 392,
402, 405, 406, 416, 447, 461, 469
travestisme...42, 47, 143, 289, 302, 369,
374, 392 travestissement ..5, 6, 8, 12,
15, 16, 24, 42, 67, 68, 89, 90, 95,
111, 115, 116, 183, 184, 209, 210,
220, 268, 269, 281, 285, 295, 303,

305, 315, 318, 320, 321, 323, 329,
334, 338, 346, 352, 358, 364, 369,
370, 374, 379, 381, 392, 399, 406,
416
virilité..... 161, 185, 336, 368
voyeurisme..... 223

ARTICLES CONSULTÉS SUR INTERNET

LA FRANCOPHONIE AU WINNIPEG

Aperçu de la francophonie de Winnipeg

Page 4 de 10

2.1. La population

2.1.1. L'histoire

La communauté francophone de Winnipeg a une longue histoire. Établie au confluent des rivières Rouge et Assiniboine dès le XVIII^e siècle, elle a assisté au déploiement du Canada vers l'Ouest³. Concentrée dans la ville de Saint-Boniface, où sont établies ses principales institutions provinciales, ainsi qu'à Saint-Vital et à Saint-Norbert, elle a été intégrée dans la ville de Winnipeg au début des années 1970. La communauté francophone de Winnipeg est donc à la fois ancrée dans l'histoire (et peut être vue à ce titre comme une communauté souche) et au centre de la dynamique manitobaine.

2.1.2. La démographie

La population ayant le français comme première langue officielle parlée à Winnipeg en 2001 est de 24 855 personnes, en baisse de 1 340 personnes depuis 1996⁴. Cette communauté minoritaire représente ainsi 4,1 p. 100 de la population de Winnipeg qui compte 612 165 habitants. Elle représente aussi 57,3 p. 100 de la communauté francophone du Manitoba, un phénomène de concentration propre au Manitoba, sauf pour les capitales des territoires qui ont des effectifs nettement plus réduits.

2.1.3. La langue

À l'instar d'autres communautés en situation minoritaire, le maintien de la langue constitue un défi pour les francophones de Winnipeg. L'indice de continuité linguistique qui compare les personnes qui utilisent le français au foyer (11 023) avec celles qui ont le français comme langue maternelle (28 213) était de 0,42 pour Winnipeg en 2001. La grande majorité de ces francophones (96,8 %) parle les deux langues.

2.1.4. L'âge

La population francophone de Winnipeg est âgée : sa composante jeune (0 à 14 ans) représente 10,4 p. 100 de son effectif, alors que sa composante aînée (65 ans et plus) compte pour 19,8 p. 100. À cet égard, elle se compare défavorablement à la majorité anglophone de Winnipeg.

2.1.5. Les origines

Au sein de la population francophone, 18,2 p. 100 des individus sont nés à l'extérieur de la province et 5,5 p. 100 proviennent d'un autre pays. Par rapport à la majorité anglophone de Winnipeg, ou même aux autres communautés de langue officielle au pays, la francophonie apparaît passablement homogène.

2.1.6. La condition socioéconomique

Les francophones de Winnipeg se comparent avantageusement à la majorité pour ce qui est de la catégorie des revenus élevés et sont pratiquement à parité pour ce qui est du niveau d'éducation.

2.2. La capacité organisationnelle

Habitant la capitale provinciale, la communauté francophone de Winnipeg profite en quelque sorte d'une rente de situation. La plupart des organismes francomanitobains (au nombre de 64, selon l'Annuaire des services en français du Manitoba

⁵) ont leur siège à Winnipeg et, plus particulièrement, dans le quartier de Saint-Boniface, renforçant ainsi la concentration territoriale et la densité institutionnelle de cette communauté⁶. En outre, une multitude d'organismes locaux desservent la communauté francophone, dont :

Organismes franco-manitobains à Winnipeg	communautaires
Amicale de la francophonie multiculturelle du Manitoba	
Association des résidants du Vieux Saint-Boniface	
Association étudiante du Collège universitaire de Saint-Boniface	
Bureau du tourisme Riel	
Caisse populaire de Saint-Boniface	
Centre culturel franco-manitobain	
Centre de santé de Saint-Boniface	
Centre Taché (soins de longue durée)	
Cercle Molière	
Chambre de commerce francophone de Saint-Boniface	
Collège Louis-Riel	
Collège universitaire Saint-Boniface	
Corporation de développement économique de Saint-Boniface Inc.	
École Christine-Lespérance	
École Lacerte	
École Précieux-Sang	
École Roméo-Dallaire	
École Taché	
Entreprises Riel Inc	
L'Entre-temps des Franco-Manitobaines (maison de transition pour mères et familles victimes de violence)	
Fort Gibraltar – Festival du Voyageur inc.	
Foyer Valade (soins de longue durée)	
Le 100 Nons (musique)	
Hôpital général Saint-Boniface	
Maison des artistes visuels francophones	
Maison Gabrielle-Roy Inc.	
Musée de Saint-Boniface	
Paroisse catholique de la cathédrale	
Paroisse catholique des Saints-Martyrs-Canadiens	
Paroisse catholique Notre-Dame-de-l'Assomption à Transcona	
Paroisse catholique Saint-Eugène	
Société historique de Saint-Boniface	

Il n'y a pas d'organisme fédérateur ou parapluie regroupant les organismes francophones de la communauté de Winnipeg. Toutefois, compte tenu de leur établissement sur ce territoire, la Société franco-manitobaine et les autres grands organismes provinciaux exercent en quelque sorte ce rôle. Il faut aussi noter que la Politique sur les services en langue française du gouvernement du Manitoba de 1999 reconnaît comme régions désignées bilingues les trois quartiers francophones de Winnipeg : Saint-Boniface, Saint-Norbert et Saint-Vital.



2.3. Les pratiques exemplaires par secteur visé

Dans le cadre de la présente étude, le groupe de travail a cherché à identifier les pratiques exemplaires qui contribuent actuellement à renforcer la vitalité de la communauté francophone de Winnipeg dans les quatre secteurs retenus. La section qui suit complète l'aperçu de la francophonie de Winnipeg en fournissant les pratiques exemplaires les plus saillantes.

2.3.1. La gouvernance communautaire

Les discussions sur la gouvernance communautaire francophone de Winnipeg ont révélé le rôle clé joué par les organismes francophones provinciaux. Pour ce qui est des pratiques exemplaires, les éléments suivants ont été retenus :

- La Société franco-manitobaine joue un rôle d'**incubateur** dans la mise sur pied d'organismes francophones pour répondre aux besoins émergents. Par exemple, quand la communauté identifie un nouveau secteur d'intervention, la Société franco-manitobaine assume le leadership jusqu'à ce qu'un regroupement soit mis en place et trouve son autonomie pleine et entière.
- La Société franco-manitobaine rassemble ponctuellement les principaux joueurs autour des dossiers méritant une **concertation** ou une action solidaire.
- Lorsqu'un organisme de la communauté francophone se trouve **fragilisé** pour diverses raisons, les autres organismes lui prêtent assistance pour l'aider à se remettre en piste et à assurer sa pérennité.

2.3.2. La santé

- Le **Collège universitaire de Saint-Boniface** s'est doté des programmes suivants en matière de formation des professionnels de la santé : sciences infirmières, aide en soins de santé et travail social. Sa participation au Consortium national de formation en santé renforce cette capacité.
- Le **Conseil communauté en santé** joue un rôle de planification et de concertation et, en particulier, son **centre de ressources** à Winnipeg offre des services de traduction et de formation linguistique de même que d'autres ressources à tous les offices, établissements, organismes et programmes de santé du Manitoba, dont l'Hôpital général Saint-Boniface, le Centre Saint-Amant, le Centre Taché, le Foyer Valade et l'Arche Winnipeg.
- Le Règlement sur les services en français édicté en vertu de la Loi sur les offices régionaux de la santé a permis la désignation bilingue ou francophone de certains établissements. À Winnipeg, cette politique a eu pour effet de faire du **Foyer Valade** un centre de soins de longue durée pour francophones et du **Centre Taché** un établissement de soins de longue durée avec un conseil et un mandat bilingues.
- Certains services sociaux sont offerts, entre autres, par **Pluri-elles**, une entreprise de consultation et d'alphabétisation; **L'Entre-temps des Franco-Manitobaines**, une maison de transition pour femmes et familles victimes de violence; le **Centre Saint-Amant**, une agence de services institutionnels et communautaires destinés aux personnes avec des handicaps mentaux; le **Centre Flavie-Laurent** pour personnes dans le besoin.
- L'**Hôpital général Saint-Boniface** s'est jumelé à l'**Institut de recherche contre les cancers de l'appareil digestif** de Strasbourg, en France.

- Le **Centre de santé de Saint-Boniface** en soins primaires, avec un personnel et un conseil totalement bilingues, remplit aussi le rôle d'Info Santé.
- Le conseil d'administration de l'**Hôpital général Saint- Boniface** (soins aigus) a décidé d'identifier des postes bilingues dans son institution et de s'offrir des services de traduction simultanée (du français vers l'anglais).

2.3.3. L'immigration

- Grâce à un partenariat fédéral-provincialcommunautaire, la Société franco-manitobaine offre l'**Accueil francophone**, un service d'accueil et d'intégration auprès des nouveaux arrivants, qu'ils soient immigrants récents ou migrants interprovinciaux. Ces services sont offerts au Centre de services bilingues de Saint-Boniface.
- Pour la première fois, le **président en exercice de la Société franco-manitobaine** est issu de l'immigration.

2.3.4. L'accès aux services gouvernementaux

- Le **Centre de services bilingues de Saint-Boniface** est un guichet unique où les citoyens ont accès aux services des divers paliers de gouvernement dans les deux langues officielles, une première au Manitoba et au Canada, et un modèle pour d'autres provinces et territoires.
- Un **centre de la petite enfance et de la famille** a été créé à l'École Précieux-Sang de Saint-Boniface, par la Coalition de la petite enfance (Division scolaire franco-manitobaine, Fédération provinciale des comités de parents, Société franco-manitobaine et Enfants en santé Manitoba), avec le soutien financier de l'Entente Canada-Manitoba relative aux services en français. Ce centre fournit à l'école francophone une gamme complète de ressources et de services intégrés pour tous les parents, et ce, du stade prénatal jusqu'à l'âge scolaire.
- La **Société d'assurance publique du Manitoba** a désigné bilingue son centre d'indemnisation du chemin St. Mary's à Winnipeg afin de mieux servir sa clientèle francophone, selon le concept de l'offre active. Ce centre, dont plus de la moitié du personnel est présentement bilingue, deviendra une unité entièrement bilingue au fur et à mesure que ses employés unilingues prendront leur retraite ou seront mutés ailleurs.
- La **Société des alcools du Manitoba** a désigné bilingues quatre de ses points de service dans la région de Winnipeg.

Notes

³ York University, TFO, Centre d'études acadiennes et Université de Regina Uni, *Francophonies canadiennes. Identités culturelles*.

⁴ Les données qui suivent couvrent la division de recensement n° 11 au Manitoba et sont puisées dans *Faits saillants : profils des communautés de langue officielle en situation minoritaire*.

⁵ Société franco-manitobaine, *Annuaire des services en français du Manitoba*.

⁶ On pense par exemple à la Société franco-manitobaine, au Conseil de développement économique des municipalités bilingues du Manitoba, au Conseil jeunesse provincial, au Conseil de communauté en santé, etc.

Date de consultation du site : août 2013

Source http://www.officiallanguages.gc.ca/html/stu_etu_wg_10_07_p4_f.php

HISTORIQUE DE LA SITUATION DE L'HOMOSEXUALITÉ AU QUÉBEC ET DANS LES PAYS OCCIDENTAUX

Avant et après le **13e siècle** : L'Église catholique romaine célébrait des **mariages entre partenaires de même sexe**. À partir du 14e siècle, à la suite de l'épidémie de peste noire, et après une importante réforme de l'Église catholique, celle-ci adopte une politique pour favoriser le repeuplement de l'Europe. Tous les comportements sexuels qui ne mènent pas à la procréation sont donc **interdits par l'Église** à partir de ce moment. Pendant la période de l'Inquisition, on pourchassera les homosexuels et, s'ils sont catholiques, on les enverra au bûcher pour les brûler.

1841 : La **sodomie** (qui inclut la fellation et la sexualité anale) **est criminelle au Canada**. La peine de mort est la sanction inscrite au Code criminel de l'époque. Ensuite, jusqu'en 1954, ce même crime peut être puni par la **prison à vie**.

1869 : Apparition du terme « homosexuel ».

1940-1969 : Pendant cette période, des **descentes policières** ont régulièrement lieu dans des établissements fréquentés par des gays et des lesbiennes. Des centaines d'arrestations auront lieu dans ce cadre.

1969 : La loi C-143 (bill omnibus) **décriminalise tous les gestes sexuels** (comme la sodomie) commis en privé entre adultes consentants, ce qui a pour effet de **décriminaliser l'homosexualité**.

1973 : L'homosexualité **n'est plus considérée comme une maladie mentale**. L'APA (American Psychiatric Association), qui édite le DSM, une sorte d'encyclopédie des troubles mentaux, la retire du DSM cette année-là.

1976 : Dans le cadre des Jeux olympiques qui se déroulent à Montréal cette année-là, plusieurs personnes sont arrêtées afin de « nettoyer les rues ». Parmi celles-ci, plus de 200 gais sont emprisonnés. Pour protester contre ces arrestations, la **première manifestation homosexuelle** de l'histoire du Québec a lieu en mai 1976 et accueille près de 2000 personnes.

1977 : L'orientation sexuelle devient un motif pour lequel il est **interdit de discriminer une personne** dans la Charte des droits et libertés du Québec. Le Québec devient ainsi la première juridiction en Amérique du Nord à interdire la discrimination basée sur l'orientation sexuelle.

1990 : L'OMS (Organisation mondiale de la santé) reconnaît que l'homosexualité n'est **pas une maladie** et le retire de sa liste des troubles mentaux.

1996 : Modification de la loi canadienne sur les droits de la personne pour inclure l'orientation sexuelle comme motif de discrimination interdit. Cette loi s'applique à tous les fonctionnaires de l'état. Tous les provinces et territoires sont tenus de s'y conformer. Au Québec, l'article 137 de la Charte des droits et libertés de la personne est amendée pour **retirer la discrimination à l'encontre des couples de même sexe** en ce qui concerne les assurances et autres avantages sociaux.

1997 : Le ministère de la Santé et des Services sociaux du Québec adopte des orientations ministérielles en ce qui concerne l'adaptation des services à la population homosexuelle. Le Canada reconnaît l'orientation sexuelle comme motif pour réaliser un crime haineux.

1998 : Le tribunal des droits de la personne apporte une précision au motif « sexe » inclus comme motif interdit de discrimination. Celui-ci inclut maintenant les personnes transsexuelles ou en processus de transition.

1999 : Le Québec modifie sa loi concernant les unions de fait pour **inclure les couples de même sexe**. Ceux-ci ont donc les mêmes privilèges et obligations que les couples hétérosexuelles en union de fait. À l'international, l'APA (American Psychological Association) reconnaît dans son code de déontologie que considérer l'homosexualité comme une pathologie ou un trouble est un manquement éthique important.

2000 : Le Canada emboîte le pas au Québec en modifiant aussi sa loi concernant les conjoints de fait pour y inclure les couples de même sexe.

2002 : Au Québec, création d'un nouveau cadre conjugal : l'union civile. Celle-ci confère tous les avantages du mariage et est ouverte à tous quelle que soit leur orientation sexuelle. Il y a aussi modification des règles de filiation. Ainsi, il est maintenant **possible d'écrire deux pères ou deux mères sur le certificat de naissance d'un enfant**. La loi 84, qui permet ceci, est adoptée à l'unanimité par l'Assemblée nationale.

2005 : Le gouvernement canadien **légalise le mariage civil entre conjoints de même sexe**.

Date de consultation du site : septembre 2013

Source complète : <http://www.monfilgai.org/savoir/historique-de-la-situation-de-lhomosexualite-au-quebec-et-dans-les-pays-occidentaux/>

LA DIVA DE LOS GAYS



DIVA, DEL LATÍN DIVA, DIOSA. En poético, divina. Divina porque lleva como ninguna el peso de las lentejuelas, pero también divina porque su belleza es más actitud que físico. Divina porque su voz es música en el páramo de los convencionalismos sociales, porque es refugio y tiene el poder de espantar a los fantasmas de la gris cotidianidad.

Y si no, que se lo pregunten a los homosexuales, especialistas en elevar a sus altares paganos a tan especiales mujeres, maestras en el arte de seducir, arquetipos que se relacionan con ideas, emociones y sentimientos: del encanto sublimado de una Audrey Hepburn a la carnalidad de Sara Montiel, pasando por la sensibilidad de la Streissand, la fortaleza de Madonna, la evocadora ambigüedad de la Dietrich, la modernidad de Alaska, el sentido trágico de la vida de la Callas o, simplemente, los estupendos trajes y pelucones de Diana Ross y Mónica Naranjo, la penúltima diva total.

Mucho ha llovido desde que Platón dijera que el mundo en el que vivimos es una mala copia del verdadero mundo ideal, ese que está por encima del cielo. Pero el intenso deseo de alcanzar tamaño mundo perfecto sigue estando vigente. Encontrar a la diva y encomendarse a ella es un buen paso. Y los gays, dotados según la fabulación heterosexual de un sentido extra o sensibilidad particular que les permite detectar/conectar con lo divino (léase perfecto, fantástico, nuevo, moderno y revolucionario, todo a la vez), han dado a los hombres más diosas que las mitologías clásicas.

En realidad, la diva gay, tal como hoy la conocemos, no es sino la prolongación contemporánea del mito de la diosa madre -la Diosa Blanca de Robert Graves- que resume en su persona todas las fuerzas de la Naturaleza: belleza, amor, creación y hasta destrucción.

"No creo que ningún gay quiera ser realmente Sara Montiel o Madonna, más allá de utilizarlas como disfraz en carnavales o una fiesta de drag queens. Para mí, el papel de

la diva es más profundo y complicado. Hay que pensar que para un gay, la persona más importante en su vida es su madre, y en esa forma de idolatrar a estas figuras femeninas es por donde van los tiros", dice Alfonso Llopart, director de la revista Shangay Express, la primera publicación convencional española homosexual que además se distribuye de forma gratuita.

Así que la diva no representa todo lo que un gay querría ser, como se ha llegado a pensar erróneamente. Lo ratifica una que lo es, y de verdad, Olvido Gara, Alaska para siempre en el santoral homo: "Es cierto que se habla de una cierta clase de envidia, algo como ay, cómo me gusta, me encantaría ser así, vestir así... Pero yo no lo veo como un reflejo de lo que a la mariquita le gustaría ser si fuese mujer. Es más el encontrar un tipo de persona con el que te identificas, que refleja un poco lo que a ti te gusta o cómo eres".

UN SER REAL

La cuestión es que la idea de la búsqueda de la perfección introducida por el filósofo griego en la cultura occidental ha quedado tan profundamente enraizada, y aumentada incluso por medios como el cine, la televisión y la prensa -verdaderos artífices del arte de seducir y seguramente los más ricos en crear fantasías-, que ya no hay manera de echar el freno. De todo ello deriva la idealización de la persona admirada y la resistencia a aceptarla por lo que en realidad es: un ser real.

La admiración se convierte de esta manera en devoción, que no en amor, porque un sentimiento que prescinde del deseo de conocer la realidad de la otra persona, defectos incluidos, no puede considerarse amor. Como dice el sociólogo Alberto Moncada: "Cuando se consigue acomodar el mito a la realidad llega el equilibrio. Esto lo consiguen con más facilidad los heterosexuales que los homosexuales".

El amor que siente un gay por su diva es un amor asexual. Es el amor místico, a veces con connotaciones de verdadera y envolvente pasión, pero con un sentimiento muy alejado del sexo. Por eso la mitología homosexual no se nutre de divas masculinas, porque un hombre nunca podrá representar el papel de madre, por no hablar de la posible atracción sexual que siempre estaría latente. "Ni siquiera se trata de amor platónico, porque se podría confundir con el amor que no puede ser porque eres gay -puntualiza Llopart-. Eso lo reservas para el cantante o actor, que te encanta como artista y encima está bueno, pero nunca lo vas conseguir". Bueno, tampoco se consigue a la diva.

A la diva no se la puede llegar a conocer nunca, porque entonces se destruiría su hechizo. Siendo como son seres de carne y hueso, llenas de múltiples taras, el gay adopta una imagen de ellas, coincida o no con la realidad, que es la que endiosa. En una cultura tan falocrática y masculina como la homosexual, esa imagen o esos aspectos tan difíciles de encontrar en una mujer normal y corriente se buscan así en mujeres de vidas, carreras y cuerpos espectaculares. Aunque no sean reales. ¿Cómo es posible si no que un trozo de plástico pueda seducir a una generación de homosexuales tras otra? Pues ahí está la muñeca Barbie, uno de los iconos gay por excelencia a pesar de sus 30 centímetros de altura. Ya, pero es que es guapa, rubia y de medidas perfectas. Símbolo del siglo que se nos va, ha llegado a ser odiada por mujeres que utilizan su nombre

como un insulto, pero que representa todo ese universo femenino que los gays admiran: adornada por los diseñadores de moda más importantes del mundo, vive en una gran mansión rodeada de lujo y tiene un novio/chulo fantástico y, además, un poco pelele. Diva, claro.

En general, y a decir de los entendidos (y nunca mejor dicho), resulta complicado discernir cuándo una mujer alcanza la categoría de diva. La chispa divina puede saltar por cualquier lado y en cualquier momento, aunque si nos atenemos a los grandes mitos reverenciados por los homosexuales, resulta que la diva coincide con esa gran dama de prodigioso talento artístico, apabullante personalidad y vida más o menos de melodrama. Figuronas como Judy Garland, Marilyn Monroe, Marlene Dietrich, Audrey Hepburn, Coco Chanel, Edith Piaf tienen el cetro y la corona asegurados, incluso después de la muerte. Su inmortalidad es atributo de diosas y, como las diosas, son sobrehumanas. Sin embargo, y según el último número de la revista homosexual inglesa Attitude, ni Judy ni Marilyn ni Edith son en realidad divas, porque la diva nunca puede ser una víctima.

HAMBRE DE VIDA

Los gays británicos consideran que la vida no es algo que le ocurre a la diva, sino que es la diva la que le ocurre a la vida. Para ser diva hay que tener entonces un sentido casi napoleónico del destino, una enorme resistencia a la tragedia, un pronto cruel pero un corazón cálido y, por encima de todo, un apetito lujurioso por la vida. Si además una derrocha más glamour que una tiara de Tiffany's (y arrastra alguna adicción), perfecto.

Al final, resulta que las genuinas entorchadas de la causa son mujeres como Sara Montiel, Isabel Pantoja o Lola Flores. Un tipo de diva cañí que por estos lares se suele asociar al reino de los travestidos y las carrozas (homosexuales talluditos) y que, a pesar de su aureola camp, parecen pasadas de moda ("Ni las menciones", sugiere Llopart) entre las nuevas generaciones que, no obstante, reverencian a especímenes tipo Jackie O., Joan Collins, María Callas, Diana Ross o Barbra Streisand o antañonas reinas discotequeras del calibre de Gloria Gaynor, Eartha Kitt o incluso la hoy homófoba Donna Summer.

"Son mujeres que, en realidad, no tienen relación con el mundo gay, si no es por esa peluquera o modista maricona que las arregla. Pero claro, se dejan envolver, empaquetar, para estar divinas, que es lo que le gusta al homosexual. Y encima no evolucionan. Por eso yo siempre pienso que soy una diva gay atípica. Una diva de las gays raras", dice Alaska que, rara y todo, ha vuelto a alzarse por segundo año consecutivo como la musa del Día del Orgullo Gay patrio.

Eso sí, el disfraz-drag que más ha abundado este año ha sido el de Mónica Naranjo, reencarnación actualísima de la diva-de-toda-la-vida (¡qué canciones, qué charme, qué modelitos, qué peinado, qué mala leche y qué biografía!), absoluta pulverizadora de las marcas que ostentaban Kylie Minogue, Dana Internacional, Ultra Naté, Janet Jackson, Marta Sánchez o Azúcar Moreno en el parnaso gay.

Autor desconocido. Fuente: <http://www.elmundo.es/larevista/num159/textos/diva1.html>
Página consultada en octubre de 2013

DIVA WORSHIP AND GAY MEN

By: [Joe Kort](#) Psychotherapist, sexologist, and relationship therapist; founder, Center for Relationship and Sexual Health

Posted: 05/22/2012 4:32 pm

With the passing of Whitney Houston and now Donna Summer, I've been thinking about why divas are so important to the gay community.

I have my own case of diva worship: I adore Diana Ross, Cher, and Oprah. I call their birthdays the "Gay High Holy Days" and celebrate. As a young boy I would take my sister's black tights and put them over my head and sing "Gypsies, Tramps & Thieves" into a hairbrush, pretending to be Cher!

I joke that if you were what I call "Gay Orthodox," you must consider it a Gay High Holy Day when a diva comes to town. You must commit to closing your business and taking the day off. You must treat the day as a Sabbath or else consider yourself a sinner. Gay neighborhoods will be ghost towns as we flock to stadiums -- our places of worship -- for every Diana Ross, Cher, Barbra Streisand, Bette Midler, Madonna, Janet Jackson, and Dolly Parton concert. Today's younger gay men will flock to Britney Spears, Jennifer Lopez, Jessica Simpson, Beyoncé, Lady Gaga, and Christina Aguilera.

One can never forget, of course, dearly departed divas such as the late, great Bette Davis, Joan Crawford, and the original *grande dame* of divas: Judy Garland. Although not every gay boy or man worships divas, a good many do. Why is that?

There are many theories. In *The Rise and Fall of Gay Culture*, Daniel Harris suggests that "at the very heart of gay diva worship is not the diva herself but the almost universal homosexual experience of ostracism and insecurity." Harris feels that we gay men live vicariously through divas who snare the handsome heterosexual men, and that we like to imagine ourselves in their place. He equates diva worship with watching football and says that it's actually just as unfeminine as football: "It is a bone-crushing spectator sport in which one watches the triumph of feminine wiles over masculine walls of a voluptuous and presumably helpless damsel in distress single-handedly moving down a lineup of hulking quarterbacks who fall dead at her feet."

Time even addressed diva worship in a review of Judy Garland's final concert on August 18, 1967, at New York's Palace Theatre. The article [read](#), "A disproportionate part of her nightly claque seems to be homosexual. The boys in the tight trousers roll their eyes, tear at their hair and practically levitate from their seats, particularly when

Judy sings ['Over the Rainbow']. The article also quoted a psychiatrist who said, "Judy was beaten up by life, embattled and ultimately had to become more masculine. She has the power that homosexuals would like to have, and they attempt to attain it by idolizing her."

On closer examination, we can see there is something decidedly masculine about these divas. They have a hardened, sometimes aggressively feminine side. In their performance mode, they are almost as hyperfeminine as drag queens: Diana Ross' big exaggerated hair, for example, or Cher's heavily beaded gowns and overly glittering eye shadow.

Another theory I hold strongly is that these divas are our stand-in mothers. Jewish clients and friends of mine have told me that Barbra Streisand saved their lives. Without her movies and songs, they couldn't have survived their childhoods. Many of these men had self-absorbed mothers who were unavailable emotionally, so what better surrogate Jewish mother than Streisand? She is already unavailable in many ways, so clients can worship her and fulfill some needs that their mothers cannot. These diva-mommies will never let us down; they are whoever we want them to be. They're our mother shadows.

I am not putting down these divas. I adore and love most of them. My home and office are filled with dolls that celebrate these divas, from Cher, Diana Ross, and Beyoncé to Lucille Ball. As I said, when I was growing up, my divas were Diana Ross and Cher.

My theory is that in our early lives, our inability to attach and identify with men may prompt us to try to escape into the feminine realm to avoid the shame and fear of being compared unfavorably with other males. Although this is true of both gay and straight men, straight men bring these issues to their female partners. Not having woman as partners, we turn to our divas.

Whatever the reason, these divas mean so much to us as gay men, I am thankful to them for giving us an escape from the pain of growing up gay. I admire their perseverance and their acceptance of their gay audiences. For me, they make the world a more colorful and better place.

What are some reasons you can think of for why we worship divas?

Date de consultation du site : octobre 2013

Source : http://www.huffingtonpost.com/joe-kort-phd/diva-worship-and-gay-men_b_1531309.html