

**« Chus t'un homme ». Trois (re)mises en scène d'*Hosanna* de Michel Tremblay**  
**«Just a man»: Three (Re)Stagings of Michel Tremblay's *Hosanna***

Robert Schwartzwald

Volume 11, Number 2, 2008

Les arts de la scène au Québec

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1000521ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1000521ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Globe, Revue internationale d'études québécoises

ISSN

1481-5869 (print)

1923-8231 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Schwartzwald, R. (2008). « Chus t'un homme ». Trois (re)mises en scène d'*Hosanna* de Michel Tremblay. *Globe*, 11(2), 43–60.  
<https://doi.org/10.7202/1000521ar>

Article abstract

The present text's approach will be comparative, and will consider three stagings of Michel Tremblay's *Hosanna*: the Théâtre du Nouveau Monde's 2006 production, the 1991 Théâtre de Quat'sous production, both in Montreal, and lastly the version translated into English, presented at Winnipeg's *Warehouse Theater* in 1975. If the conditions of reception of each version are important, they will be above all evaluated as they are shown in the choices of the directors, actors and production team. The range of sets and music will be taken into account, and the enunciation, delivery intensity, and timing of dialogue in each version will be studied. Our analysis proposes to resist the trend that limits *Hosanna*'s social scope to the past, particularly in that which concerns questions of national and homosexual identity. Contrary to the critique that seeks to remove these questions so as to make the play «universal» and «timeless», we want to demonstrate how each of the three stagings proves to be a distinct and «generational» articulation of these questions of identity. It is the play's striking openness to such reinterpretations that allows us to affirm that this play is indeed a «classic» of Québécois theater.

# « CHUS T'UN HOMME ». TROIS (RE)MISES EN SCÈNE D'*HOSANNA* DE MICHEL TREMBLAY<sup>1</sup>

ROBERT SCHWARTZWALD

Université de Montréal

+ +

**Résumé** – La démarche du présent texte sera comparative et considérera trois mises en scène d'*Hosanna* de Michel Tremblay: celle de 2006 au Théâtre du Nouveau Monde, celle de 1991 au Théâtre de Quai'sous, toutes deux à Montréal, et enfin la version traduite en anglais présentée au *Warehouse Theatre* à Winnipeg en 1975. Si les conditions de réception de chaque version importent, elles seront surtout évaluées à travers les choix tangibles des metteurs en scène, des comédiens et des créateurs. Il s'agira aussi de tenir compte de la portée des décors, de la musique, et d'étudier l'énonciation, le débit, l'intensité et la synchronisation des répliques. Notre analyse se propose de résister à la tendance qui confine la portée sociale de *Hosanna* au passé, particulièrement en ce qui concerne les questions identitaires nationales et homosexuelles. Contrairement à la critique qui cherche à évacuer ces questions afin de rendre la pièce « universelle » et « intemporelle », nous voulons démontrer comment chacune des trois mises en scènes s'avère une articulation distincte et « générationnelle » de ces questions identitaires. C'est l'impressionnante disponibilité de la pièce à de telles réinterprétations qui nous autorise à affirmer que cette pièce est bien un « classique » du théâtre québécois.

+ + +

**« Just a man »: Three (Re)Stagings of Michel Tremblay's *Hosanna***

**Abstract** – The present text's approach will be comparative, and will consider three stagings of Michel Tremblay's *Hosanna*: the Théâtre du Nouveau Monde's 2006 production, the 1991 Théâtre de Quai'sous production, both in Montreal, and lastly, the version translated into English, presented at Winnipeg's Warehouse Theater in 1975. If the conditions of reception of each version are

+ + +

1. Cet essai est une version revue et approfondie d'une allocution donnée au congrès bisannuel du American Council for Quebec Studies à Cambridge (Massachusetts), en octobre 2006.

*important, they will be above all evaluated as they are shown in the choices of the directors, actors and production team. The range of sets and music will be taken into account, and the enunciation, delivery, intensity, and timing of dialogue in each version will be studied. Our analysis proposes to resist the trend that limits Hosanna's social scope to the past, particularly in that which concerns questions of national and homosexual identity. Contrary to the critique that seeks to remove these questions so as to make the play «universal» and «timeless,» we want to demonstrate how each of the three stagings proves to be a distinct and «generational» articulation of these questions of identity. It is the play's striking openness to such reinterpretations that allows us to affirm that this play is indeed a «classic» of Québécois theater.*

+ +

Si l'on peut marquer les âges de la vie en retournant aux ouvrages qui nous tiennent à cœur, *Hosanna* de Michel Tremblay s'est sans aucun doute toujours avéré pour moi un texte charnière. En mars 2006, j'ai assisté à ma troisième représentation d'*Hosanna*, cette fois au TNM (Théâtre du Nouveau Monde) à Montréal. En regardant le public, j'ai repéré bien des hommes et des femmes «comme moi», c'est-à-dire dans la cinquantaine et la soixantaine, eux et elles aussi fort probablement à leur deuxième ou troisième *Hosanna*. Or, ce que j'ai trouvé plus intéressant, c'était le grand nombre de spectateurs assez jeunes et provenant de ce que nous appelons maladroitement les «communautés culturelles». J'ignore si ces jeunes sont nés au Québec ou s'ils viennent d'ailleurs, mais peu importe: ce qui m'a frappé, c'était l'évidence qu'ils s'amusaient drôlement, qu'ils comprenaient parfaitement les tirades «joualisantes» d'*Hosanna* et de son amant motard Cuirette, donc qu'ils riaient et applaudissaient autant que leurs voisins «pure laine». Voilà donc une différence capitale entre la représentation de 2006 et celle que j'ai vue en 1991 au Théâtre de Quat'Sous, sans parler de celle de la création en 1973, où une telle situation aurait été inimaginable<sup>2</sup>.

La composition du public en 2006 soulève bel et bien la question de la manière dont la pièce «nous parle» aujourd'hui, au fur et à mesure où nous nous éloignons des circonstances originales de sa création. Selon Tremblay, celles-ci l'ont amené à écrire surtout une *allégorie nationale*:

Dans le village de Lindos, sur l'île de Rhodes, je me mis à penser à la crise d'identité qui traversait le Québec et à chercher un personnage à travers lequel je pourrais parler de ce que c'est que de ne pas savoir qui

+ + +

2. En 2006, il s'agit sans doute des «enfants de la Loi 101», c'est-à-dire des élèves scolarisés en français depuis l'adoption de la Charte de la langue française en 1977.

on est et que d'essayer de ressembler à quelqu'un d'autre parce qu'on n'a pas d'identité propre<sup>3</sup>.

Aujourd'hui, est-il fructueux de chercher encore du côté de l'allégorie quand nous évaluons l'impact de la pièce? Est-il possible de voir dans la production la plus récente d'*Hosanna* un nouvel avatar de cette allégorie nationale postulée par Michel Tremblay, allégorie qui saura exprimer les défis identitaires qui secouent le Québec contemporain?

La réflexion que je me propose souhaite résister à la tendance de confiner la portée sociale de la pièce au passé, particulièrement autour des questions identitaires nationales et homosexuelles, pour mieux en célébrer l'intemporalité et l'universalité<sup>4</sup>. La démarche du présent texte sera comparative, et considérera trois mises en scène d'*Hosanna*<sup>5</sup>: celle de 2006 au TNM, celle de 1991 au Théâtre de Quat'Sous, puis la version traduite vers l'anglais présentée au Warehouse Theatre à Winnipeg, en 1975<sup>6</sup>. Ce n'est pas que la réception de chaque version qui nous occupera ici, mais plutôt les choix tangibles, matériels, pris par les metteurs en scène, les comédiens et les créateurs. Il s'agira de décors, de musique, d'énonciation des répliques, y compris leur débit, leur intensité et leur synchronisation. Évidemment, la question de la fiabilité de la mémoire (la mienne, en l'occurrence) est vite soulevée. Il faut admettre tout de suite qu'on ne revoit pas une pièce de théâtre comme on peut revoir un film: le nombre de représentations d'une mise en scène spécifique auquel on a accès est nécessairement limité, et on peut même affirmer raisonnablement que chaque représentation d'une mise en scène donnée différera des autres. Toutefois, les décors, la musique et les inflexions données aux principales répliques restent constants dans chaque version et nous permettent donc de cerner la singularité de chacune des trois mises en scène. Pour celles de 1975 et de 1991, d'ailleurs, j'ai vérifié de nouveau certains éléments clés de mon argumentaire dans les sources

+ + +

3. Michel TREMBLAY, « Programme d'*Hosanna* », Théâtre de Quat'Sous, Montréal, 1991, p. 4.

4. En fait, un souci pour « l'universalité » de la pièce caractérise presque tous les comptes rendus et toutes les entrevues publiés autour de la production du TNM en 2006.

5. Nonobstant cette démarche comparative, l'analyse de la mise en scène au TNM en 2006 sera plus ample que celles des deux autres mises en scène, car j'ai déjà discuté de celles-ci dans deux autres publications: Robert SCHWARTZWALD, « From Authenticity to Ambivalence: Michel Tremblay's *Hosanna* », *American Review of Canadian Studies*, vol. 22, n° 4, hiver 1992, p. 499-510; « (Homo)sexualité et problématique identitaire », Sherry SIMON, Pierre L'HERAULT, Robert SCHWARTZWALD et Alexis NOUSS, *Fictions de l'identitaire au Québec*, Montréal, XYZ éditeur, 1991, p. 115-150.

6. *Hosanna* est présentée en version anglaise pour la première fois à Toronto, au Tarragon Theatre, du 15 mai au 30 juin 1974. La mise en scène est signée par Bill Glassco, qui a traduit la pièce en collaboration avec John Van Burek (Vancouver, Talonbooks, 1974). Richard Monette joue *Hosanna* et Richard Donar, Cuirette. La production du Warehouse, à Winnipeg, s'ouvre le 24 février 1975 et se termine le 8 mars. Il s'agit de la traduction de Van Burek et Glassco, mais la production est entièrement originale. Michael Mawson signe la mise en scène. *Hosanna* est interprété par David Calderisi et Cuirette, par Michael Hogan.

documentaires, même si bien des détails avaient déjà été captés dans les essais que j'ai publiés à la suite de la production de 1991<sup>7</sup>.

Avant de procéder, faisons le sommaire rapide de l'argument de la pièce<sup>8</sup>: Hosanna – de son vrai nom, Claude –, coiffeur dans un salon de Rosemont, quartier populaire de Montréal, vient de rentrer chez elle après avoir assisté au grand bal annuel de l'Halloween sur la Main<sup>9</sup>. Hosanna nous raconte que le thème en était «Grandes dames de l'Histoire» et qu'elle y participait, vêtue comme Elizabeth Taylor jouant le rôle de Cléopâtre dans le grand film hollywoodien éponyme<sup>10</sup>. Tout comme la supervedette de l'écran qui fait sa grande entrée à Rome, Hosanna comptait faire la sienne sur la Main, elle aussi ornée et parée en reine du Nil. Les autres travestis étaient au courant et ont décidé de faire de même, à son insu, pour lui donner une leçon. Ainsi, jugeant Hosanna arrogante et prétentieuse, les travestis de la Main se sont tous habillés comme Elizabeth Taylor incarnant Cléopâtre. Quand Hosanna est montée sur scène et s'est présentée sous les projecteurs, les convives se sont moqués d'elle à l'unisson: «Ose, Anna, ose!». Ainsi, le fantasme hollywoodien d'Hosanna a été dévalorisé en raison des multiples Taylor/Cléopâtre qui l'entouraient à la boîte de nuit: loin de briller sur la scène, Hosanna a découvert qu'elle n'était qu'une copie de plus parmi bien d'autres. Puis, dans le «*Et tu, Brute?*» de la pièce, elle apprend que son amant, le motard vieillissant Raymond, alias Cuirette, a collaboré à l'affaire<sup>11</sup>. *Hosanna* se déroule dans l'appartement de la reine déchue dans les heures qui suivent la débâcle, et le public est témoin de sa douleur et de sa colère, exprimées parfois en monologue, parfois en contrepoint de Cuirette. Au terme de la pièce, Hosanna enlève complètement son maquillage et son costume de Cléopâtre et, se tournant vers Cuirette, nu, sans fard, proclame: «Regarde Raymond, chus t'un homme<sup>12</sup>». Exposé devant Raymond, Hosanna, désormais Claude, affirme son authenticité en tant qu'homme qui désire les hommes. Le dénouement ne signifie rien de moins que la conciliation d'Hosanna avec sa «vraie nature», c'est-à-dire avec son sexe biologique masculin et le pénis, son signifiant. En revanche, le travestissement figure ici

+ + +

7. Voir note 5.

8. Ceux qui le connaissent déjà me le pardonneront, mais, compte tenu du lectorat international de *Globe*, j'estime utile de faire ce petit détour.

9. Nom donné au boulevard Saint-Laurent, artère principale de Montréal qui abrite les immigrants et les marginaux.

10. Joseph L. MANKIEWICZ, *Cleopatra*, États-Unis, 1963, 192 min.

11. Dans *Hosanna*, tous ces événements sont racontés par Hosanna, alors qu'ils sont mis en scène dans le film de Michel TREMBLAY et André BRASSARD (*Il était une fois dans l'est*, Québec, 1974, 100 min).

12. Michel TREMBLAY, *Hosanna*, dans *Hosanna/La Duchesse de Langeais*, Montréal, Leméac, 1973, p. 75.

sous le signe du déni, de l'évasion et de la fuite devant la réalité<sup>13</sup>. Cette interprétation «classique» de la pièce remonte à la création en 1973 et guidera la production montée à Winnipeg en 1975.

### HOSANNA À WINNIPEG

En abordant de plus près la production à Winnipeg, comment répondre à l'objection possible qu'elle n'est pas québécoise et qu'elle soit donc asymétrique aux deux autres? Répondons d'emblée qu'il ne faut pas confondre deux questions distinctes: celle des conditions d'énonciation de la pièce à Winnipeg et celle de la mise en scène. Même si ces questions sont bien sûr imbriquées, elles jouissent quand même d'une autonomie relative. Pour commencer avec la seconde, mes recherches documentaires me convainquent que les éléments de la mise en scène au Warehouse Theatre qui sont pertinents à mon analyse se rapprochent substantiellement de ceux de la création à Montréal, dans la mise en scène d'André Brassard. Un dossier dans le *Winnipeg Free Press*<sup>14</sup>, muni de plusieurs photos d'Hosanna, montre que la parure ainsi que la robe portées par le comédien David Calderisi sont des reproductions fastueuses du costume porté par Elizabeth Taylor dans *Cleopatra*. En fait, les photos montrent qu'au début de la pièce, Hosanna est habillée de la tête aux pieds comme Cléopâtre, se déshabillant donc petit à petit, comme prévu par Michel Tremblay. Quant aux décors, une photo de la production qui accompagne un compte-rendu dans le journal des étudiants de l'Université du Manitoba<sup>15</sup> confirme que l'aménagement de l'appartement d'Hosanna est fidèle aux consignes données par Michel Tremblay dans la version publiée de la pièce.

Pour ce qui est des conditions d'énonciation de la pièce à Winnipeg, on peut bien se demander, comme le faisait si bien Jane Koustas à propos de la production d'*Hosanna* au Tarragon Theatre de Toronto en 1974, «[si] le public anglais se ruait vers la même *Hosanna* que celle qui avait ravi les Montréalais l'année précédente<sup>16</sup>». Koustas s'est servi de la

+ + +

13. Dans les entrevues qui paraissent dans le programme de la production de 2006, les comédiens qui jouent Hosanna et Cuirette maintiennent cette perspective. Répondant à la question «Qu'est-ce que le travestissement?», Benoît Brière (Hosanna) affirme: «Dans le cas des deux personnages, c'est certainement le refus de se regarder en face, d'une part, l'un l'autre, mais aussi par-devers soi» («Programme d'*Hosanna*», p. 22). Pour Normand d'Amour (Cuirette), «c'est bien sûr, dans le cas qui nous occupe, la peur du réel. C'est le désir de s'évader de ce qui est» (*ibid.*, p. 23).

14. «Actor's Role Begins Before the Curtain Rises», *Winnipeg Free Press*, 22 février 1975, cahier «New Leisure», p. 12-13.

15. «A Human Drama...», *The Manitoban*, 3 mars 1975, p. 8.

16. «[W]ere English theatregoers flocking to see the same Hosanna as that which had delighted Montrealers the previous year?» (Jane KOUSTAS, «*Hosanna* in Toronto: "Tour de force" or "Détour de traduction"?», [www.erudit.org/revue/erl/1989/v2/n2/037050ar.pdf](http://www.erudit.org/revue/erl/1989/v2/n2/037050ar.pdf), p. 129 [10 septembre 2007]). Toutes les traductions sont de l'auteur.

production au Tarragon pour aborder une réflexion plus globale sur «l'importance de la différence culturelle<sup>17</sup>» à la réception d'une pièce de théâtre. À Winnipeg, il est vrai que la dimension allégorique «nationale» de la pièce a échappé à la critique. Le chroniqueur du *Winnipeg Free Press* admet que «la pièce offre un excellent point de départ pour un traité sur l'homosexualité et sur les groupes minoritaires *en général*<sup>18</sup>», mais il ne fait aucune référence au cadre proprement québécois de l'action. Enfin, le compte rendu insiste sur l'universalité du drame vécu par le couple Hosanna-Cuirette: «*Hosanna* est avant tout une pièce sur les êtres humains [...]»<sup>19</sup>. Pour le chroniqueur de l'autre grand quotidien de Winnipeg, le *Tribune*, *Hosanna* n'offre qu'une représentation dépassée de l'homosexualité, représentation qu'il prend à la lettre et condamne. Selon lui, la pièce «est peuplée de personnages stéréotypés. Les homosexuels sont soit des travestis, soit des machos motards, ici les deux [...] Le deuxième acte se termine sans surprise avec le couple réuni dans l'extase conjugale et tout contentieux résolu<sup>20</sup>.»

Quant à la question du travestissement, Michel Tremblay a sans doute raison d'observer qu'au début des années 1970 «la société n'était pas prête à accepter une histoire d'amour entre deux hommes ordinaires [...] Je pense que le public aurait été plus choqué de voir sur scène un couple "banal" [...] que des folles efféminées comme Hosanna<sup>21</sup>». Certes, dans les années 1970 nous étions loin de l'époque où «l'homosexualité professe vers une certaine "normalisation" – entre le mariage au Canada et les cow-boys à Hollywood<sup>22</sup>» ! Cependant, il est ironique que ce soit à partir d'une perspective *gay liberation* tout à fait typique des années 1970 que la pièce se voit excoriée, et cela, pour véhiculer des stéréotypes nocifs. Cette lecture littérale de la pièce se montre insensible non seulement à l'éclat de son langage, mais aussi à la mise en question des normes de la sexuation et au dépouillement des rapports dits «normaux» de couples qu'elle entreprend. Quant à l'aspect québécois de la pièce, le chroniqueur du *Tribune* l'ignore totalement. En fait,

+ + +

17. *Ibid.*

18. «[T]his play affords a great taking off point for a treatise on homosexuality and minority groups in general [je souligne]» (Peter CROSSLEY, «A Fine Job" by Two Actors», *Winnipeg Free Press*, 25 février 1975, p. 2).

19. «*Hosanna* is first and foremost a play about human beings» (*ibid.*).

20. «[...] is populated with stereo-type characters. Homosexuals are either portrayed as drag queens or tough motor cycle studs and in this case it's both... Act II ends predictably with the couple re-united in conjugal bliss with all disagreements ironed out» (Lee ROLFE, «Play About Gays Just a Drag», *Winnipeg Tribune*, 25 février 1975, p. 11).

21. Luc BOULANGER, «Entrevue avec Michel Tremblay. Les Années folles», programme d'*Hosanna*, TNM, Montréal, 2006, p. 7.

22. Marie LABRECQUE, «Théâtre – traversée des apparences», *Le Devoir*, 9 mars 2006, [www.ledevoir.com/2006/03/09/103899.html?259](http://www.ledevoir.com/2006/03/09/103899.html?259) (10 septembre 2007).

il déplore ceci: «*Hosanna* peut avoir l'air cent pour cent canadien, mais en fait elle n'est qu'un plat américain réchauffé<sup>23</sup>.»

Malgré cette réception locale, des raisons très personnelles me poussent à me référer à la production winnipegoise de 1975. Ma présence à *Hosanna* ne fut point *ex nihilo*; au contraire, elle fut consécutive à de longs séjours au Québec au cours de la première moitié des années 1970, une conjoncture de forte contestation sociale. Après chacun de ces séjours, j'ai regagné Winnipeg en gardant le souvenir d'un peuple entier qui était en train de se poser les mêmes questions qui me préoccupaient à l'époque: questions sur l'autorité légitime, sur la religion établie, sur la consommation et le matérialisme et, bien sûr, sur le sexe. Qui plus est, toutes ces questions furent abordées dans le contexte d'un discours d'affirmation nationale et prenaient leur élan dans la construction d'une *québécoisité* généreuse, voire jouissive! Voilà donc le Québec vu à travers les yeux d'un jeune homme désenchanté, prétendument radical, sans doute ingénu, mais qui n'avait ni la volonté ni la véritable possibilité d'assumer sa sexualité de façon identitaire. Étudiant précoce de la révolution sexuelle, d'Herbert Marcuse et de Mai 68, j'ai été prédisposé à accepter que des liens existent entre la libération sexuelle et l'émancipation sociale. Et puis, voilà que Michel Tremblay a mis ce lien en spectacle devant moi dans *Hosanna*, avec des personnages homosexuels intrépides qui se servaient de la parole verte pour exprimer autant leur humiliation que leur résistance. Que c'était ravissant!

Enfin, je suis sorti du théâtre profondément bouleversé. *Hosanna* semblait cautionner la possibilité d'une conciliation entre le soi sexuellement marginalisé et l'émancipation de toute une société, en l'occurrence une nation marginalisée. Surtout, elle l'a fait non en revendiquant que la différence sexuelle soit subordonnée à «l'unité de la nation», mais plutôt en postulant que les revendications de libération sexuelle et nationale étaient légitimes en soi.

Aussi, la portée allégorique du dénouement m'a été assez claire: il faut que les Québécois s'acceptent pour qui ils sont; qu'ils se débarrassent du mimétisme du colonisé qui consiste à toujours vouloir être comme les autres<sup>24</sup>. Or, en se servant d'un homosexuel – travesti par-dessus le marché –

+ + +

23. «*Hosanna may look 100 per cent Canadian, but it's really warmed-over American leftovers.*» (Lee ROLFE, *op. cit.*). En fait, Rolfe prétend qu'*Hosanna* est «presque la copie conforme de la pièce *Staircase* de Charles Dyer» [*the next thing to a carbon copy of Charles Dyer's play Staircase*] (*ibid.*).

24. Richard Monette, qui avait joué *Hosanna* à Toronto et à New York, résume la dimension nationale de la pièce ainsi: «Le Québec ne devrait pas s'habiller comme quelque chose qu'il n'est pas» [*Quebec shouldn't dress up as something she is not*] (Cindy BISAILLON, «Richard Monette on taking *Hosanna* to Broadway», <http://archives.cbc.ca/IDDC-1-68-880-5113/arts-entertainment/michelremblay> [10 septembre 2007]).



comme figure allégorique pour la nation québécoise dans les années 1970, Michel Tremblay a osé rendre les Québécois non seulement authentiques, mais authentiquement marginaux, voire contre-culturels. Une telle symbolisation aurait été problématique pour bien des nationalistes qui, loin de voir dans l'indépendance du Québec la confirmation de sa marginalité, espéraient y trouver la confirmation de son entrée dans la norme, la preuve de son existence adulte. Pour ces gens, « la différence » des Québécois valait dans la mesure où ces derniers seraient désormais perçus comme élément distinct au sein de la diversité « normale » du monde. Les propos contre-normatifs de Tremblay auraient-ils donc provoqué un malaise qui aurait fini par contribuer à l'absence relative d'*Hosanna* de la grande scène québécoise pendant une quinzaine d'années, de 1975 à 1991<sup>25</sup> ?

### HOSANNA AU QUAT'SOUS

En 1991, au Théâtre de Quat'sous, Lorraine Pintal aborde *Hosanna* d'une manière que l'on qualifie globalement de « dépouillée<sup>26</sup> ». Certes, la mise en scène de Pintal décourage chez le spectateur un rapport naturaliste à la pièce. Contrairement au décor que Tremblay avait prévu à la création pour l'intérieur de l'appartement – « tout ce qui encombre un de ces appartements qu'on a baptisés *bachelors* parce qu'on n'a pas eu l'honnêteté de les appeler franchement *one-room expensive dumps* et qui dégagent une atmosphère de tristesse et de solitudes navrantes<sup>27</sup> » – cette fois-ci, la scène est dégagée au maximum, presque expressionniste en vertu de sa structuration autour de quelques détails-clés. Le *David* en plâtre de Michel-Ange n'est plus « déformé et grotesque à souhait, trop gros pour la table et toujours dans le chemin des gens qui évoluent dans l'appartement<sup>28</sup> », mais une copie assez anodine plutôt grandeur nature. Si l'idéal de la beauté masculine qu'il représente domine toute la scène, ce même idéal est évidemment contredit par *Hosanna* l'efféminé et Cuirette l'engraissé<sup>29</sup>. Quant au costume de Cléopâtre d'*Hosanna*, il est déjà étalé sur un portemanteau dès le début de la pièce, d'où

+ + +

25. « Au Québec, *Hosanna* reste peu jouée comparativement aux autres succès de Tremblay » (Luc BOULANGER, *op. cit.*, p. 6). Selon Boulanger, les mises en scène de cette pièce (en 1973, 1975, 1991 et 2006 à Montréal, et en 1998 à Québec) constituent cinq productions majeures.

26. « Lorraine Pintal avait un désir de dépouiller *Hosanna* de tous ses artifices, de parler davantage de la crise d'identité du personnage » (Ève DUMAS, « Michel Tremblay; entre deux univers », *La Presse*, [www.cyberpresse.ca/article/20060225/CPARTS04/602250552/5021/CPARTS](http://www.cyberpresse.ca/article/20060225/CPARTS04/602250552/5021/CPARTS) [25 février 2006]). Marie Labrecque partage ce constat : « Il y a 15 ans, la metteuse en scène Lorraine Pintal avait dépouillé *Hosanna* de ses artifices » (Marie LABRECQUE, *op. cit.*).

27. Michel TREMBLAY, *Hosanna*, p. 11.

28. *Ibid.*

29. « C'est un beau qui a vieilli et qui a engraisé », dit Michel Tremblay à propos de Cuirette (*ibid.*, p. 14).

il nous défie comme un point d'interrogation scintillant. Puisque Hosanna est déjà en grande partie déshabillée, le travestissement «complémentaire» de Cuirette nous est d'autant plus évident. Si cela ne sautait pas nécessairement aux yeux dans les productions antérieures, c'est parce que le motard est une icône qui jouit du statut de mythe, du masculin naturalisé. On oublie donc que Cuirette émule lui aussi certaines vedettes du cinéma, en premier lieu James Dean et Marlon Brando. Dans la mise en scène de Pintal, le physique bedonnant de Cuirette ne fait que souligner la polysémie de son nom. Dans le contexte bilingue et surtout diglossique du Montréal des années 1960, le jeu de mots est riche: entre *cuir* et *queer*, bien sûr, mais aussi *cuirette*, donc non seulement quelque chose de diminutif, mais aussi d'inauthentique, de la fameuse *leatherette*, du *faux cuir* employé dans les vêtements et le mobilier bon marché.

Le couple Cuirette-Hosanna s'entredéchire avec la même verve que George et Martha dans *Who's Afraid of Virginia Woolf?*, du dramaturge américain Edward Albee, admiré et traduit par Tremblay, d'ailleurs<sup>30</sup>. Que les deux sexes soient joués par des hommes permet une distanciation qui met l'accent non sur la dysfonction d'un couple déterminé, mais plutôt sur les dynamiques globales des relations conjugales hétérosexuelles et surtout sur les processus de sexualité dont elles dépendent. Et si le dénigrement d'Hosanna par Cuirette est certes mémorable, on oublie trop souvent que Tremblay donne aussi à Hosanna le plaisir malin d'énumérer les multiples incohérences dans la performance de Cuirette comme le macho de la maison<sup>31</sup>. Or, dans la version de la pièce signée par Lorraine Pintal, j'ai été frappé surtout par la cadence toute particulière de la réplique finale d'Hosanna. Cette fois-ci, son «chus t'un homme» n'est point une fière affirmation, mais plutôt une plaintive interrogation: «R'garde, Raymond, chus t'un... homme?». C'est comme si se présenter nu, le sexe exposé devant Cuirette, ne saurait rien révéler d'utile de la condition d'être homme: regarder quoi, au juste?

Lorraine Pintal s'explique ainsi: «[Il] y a surtout des enfants du cœur mêlés, comme le monde en général est mêlé, parce que c'est pas clair d'être un homme ou une femme aujourd'hui, en 1991<sup>32</sup>.» À la suite de la défaite référendaire de 1980, il était inévitable qu'une nouvelle lecture de la pièce surgisse, plus marquée cette fois par l'incertitude et le doute correspondant aux multiples recherches identitaires de l'époque. Aussi, Pierre Bernard,

+ + +

30. Edward ALBEE, *Who's Afraid of Virginia Woolf?*, New York, Atheneum, 1962.

31. Voir Robert SCHWARTZWALD, «From Authenticity to Ambivalence: Michel Tremblay's *Hosanna*», p. 506.

32. Lorraine PINTAL, «Programme d'*Hosanna*», Théâtre de Quat'Sous, Montréal, 1991, p. 5.

directeur artistique du Théâtre de Quat'Sous en 1991, explique comme suit pourquoi il a engagé Lorraine Pintal comme metteuse en scène: «J'ai voulu qu'une femme pose son regard sur cet univers d'hommes [...] *Hosanna* m'a toujours semblé être une pièce échappant au strict travestissement sexuel. Elle questionne davantage notre multiplicité, la complexité de notre identité<sup>33</sup>.»

En fait, cette production a coïncidé avec la sortie de deux ouvrages décisifs qui jetaient les bases de la *queer theory* telle qu'elle se développera au cours des années 1990, dans l'aire universitaire anglo-américaine: *Epistemology of the Closet* d'Eve Kosofsky Sedgwick et *Gender Trouble* de Judith Butler<sup>34</sup>. À sa façon, chacun des deux ouvrages insiste sur la non-cohérence entre sexe, identité sexuelle et sexualité, et surtout sur l'aspect performatif des identités sexuelles. Sans doute la lecture de ces deux ouvrages m'a permis de mieux théoriser la mise en scène de Pintal, mais il m'a été évident que Tremblay manifestait déjà une sensibilité toute particulière envers ces questions quand il avait écrit la pièce.

### **HOSANNA AU TNM**

Dans la production de 2006 au Théâtre du Nouveau Monde, la mise en scène s'inspire de nouveau, et plus directement, des consignes données par Michel Tremblay pour la création de la pièce en 1973. Encore une fois, l'appartement prend l'air d'une «garçonnière meublée sur la Plaza Saint-Hubert<sup>35</sup>». Tout en désordre, il est en toute chose le contraire radical de celui, dépouillé, de la version de Pintal en 1991. Mieux, comme l'explique le metteur en scène Serge Denoncourt, «Afin de donner le plus de corps possible à cette traversée des apparences, j'ai choisi de donner au spectacle une prémisse *hyperréaliste* [...] J'ai voulu qu'il soit aussi crédible qu'un décor du cinéma<sup>36</sup> [je souligne].» La référence au cinéma est importante, mais à mon avis elle l'est moins pour le décor en tant que tel que pour la forme que prend la scène elle-même. Celle-ci rappelle les dimensions d'une image de cinémascope, dont l'aspect rectangulaire exagéré caractérise les épopées cinématographiques des années 1950 et 1960. Aussi, dès notre entrée en salle, on nous signale que la référence la plus importante pour *Hosanna* est le film *Cleopatra* et sa vedette Elizabeth Taylor, et non pas Cléopâtre la personnalité

+ + +

33. Pierre BERNARD, *ibid.*, p. 3

34. Eve KOSOFKY SEDGWICK, *Epistemology of the Closet*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1990; Judith BUTLER, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York/London, Routledge, 1990.

35. Michel TREMBLAY, *Hosanna*, p. 11.

36. «Rencontre avec Serge Denoncourt», programme d'*Hosanna*, TNM, Montréal, 2006, p. 15.

historique<sup>37</sup>. Dans la mise en scène de Denoncourt, Hosanna enlève petit à petit son costume; en fait, elle va prendre toute la durée de la pièce pour sortir complètement de son rôle Elizabeth Taylor. Puis, pour prononcer le monologue extraordinairement long du deuxième acte de la pièce – dix pages de texte! –, Hosanna quitte le décor, sort du cadre de la scène et s'adresse directement au public. Pendant qu'elle parle, la musique d'ambiance surgit; il s'agit des grands crescendo symphoniques du film *Ben Hur*<sup>38</sup>, film épique hollywoodien de la même époque que *Cleopatra*.

Hosanna livre sa tirade très lentement; ainsi le public est invité non seulement à l'écouter, mais surtout à *habiter* son fantasme et à y demeurer un temps. Bien que le monologue culmine en l'humiliation d'Hosanna, sa déchéance est d'autant plus terrible en raison du lent et impitoyable récit de ce qui la précédait: la confession de son engouement pour Taylor, le plaisir qu'elle éprouvait en préparant son costume, l'impatience croissante qu'elle a endurée au fur et à mesure que la grande soirée s'approchait. Loin de souligner le caractère illusoire du fantasme, ou d'insister sur son statut d'échappatoire, la mise en scène de ce denier a pour effet de l'embellir et de le fortifier. Cette fois-ci, quand Hosanna prononce son «chus t'un homme» devant Cuirette, on ne peut s'empêcher d'y détecter un brin de résignation, voire de tristesse. Appelons ce sentiment la tristesse de la normativité<sup>39</sup>. Elle nous conduit à réfléchir sur ce qui va s'étioler quand Hosanna fera la paix avec le principe de réalité. En conséquence, je crois qu'il est possible de regarder *Hosanna* 2006 au moins en partie comme une œuvre de deuil<sup>40</sup>. Ainsi, la

+ + +

37. Pour Marie Labrecque, «(l)le décor de Guillaume Lord rétrécit intelligemment la scène du TNM, si bien que le spectateur a un peu l'impression de regarder un film en version panoramique. Une illustration du fantasme cinématographique d'Hosanna...» Labrecque n'en prétend pas moins que la production «(n')éclaire pas la pièce sous un nouveau jour», allant jusqu'à trouver dans le long monologue «quelques lenteurs» qui le «handicapent» (Marie LABRECQUE, *op. cit.*). Au contraire, je compte démontrer comment, au TNM, les dimensions de la scène et la lenteur du monologue sont des éléments qui servent à revaloriser le «fantasme cinématographique» d'Hosanna.

38. William WYLER, *Ben Hur*, États-Unis, 1959, 212 min. Dans un courriel reçu le 12 mars 2007, Nicolas Basque, responsable de la conception sonore de la production au TNM, a répondu à mes questions concernant la musique utilisée pendant le long monologue: «Il s'agit en fait d'un thème tiré du film *Ben Hur* que j'ai légèrement modifié. Serge Denoncourt cherchait quelque chose de lyrique qui faisait années 1950. La musique de *Cleopatra* était un peu trop "contemporaine" et rythmiquement lourde. J'ai par contre utilisé des échantillons de *Cleopatra* dans d'autres sections de la pièce (au début notamment).»

39. Tout comme ma présence à la version de 1991 coïncide avec la sortie des livres de Sedgwick et de Butler, celle de 2006 résonne pour moi avec l'essai *The Trouble with Normal Sex, Politics, and the Ethics of Queer Life*, de l'universitaire américain Michael WARNER, (New York, The Free Press, 1999).

40. Il s'agira éventuellement de deuil pour deux étapes de la visibilité homosexuelle au Québec. D'abord pour celle des «années folles», comme l'explique Eve Dumas: «Hosanna appartient à une époque de l'œuvre de Michel Tremblay qui, dans le programme du TNM, est qualifiée par l'expression "les années folles". *La Duchesse de Langeais*, *Sainte Carmen de la Main* et *Damnée Manon. Sacrée Sandra*, trois pièces mettant en scène des travestis hauts en couleur, ont également vu le jour à cette époque.» Puis, pour celle d'une nouvelle identité gaie urbaine, souvent hyper-masculinisée. René-Richard Cyr aborde cette question: «En 1991, il y avait tout d'un coup une vraie prise de position des gais, qui ne voulaient plus

production de 2006 finit par questionner les durs propos de Michel Tremblay, tels que cités en exergue dans le programme de la production du Warehouse Theatre à Winnipeg: «J'espère bien qu'après *Hosanna*, Claude Lemieux et Raymond Bolduc ne commenceront pas à rêver de nouveau<sup>41</sup>.» Elle le fait en nuancant considérablement la dévalorisation du travestissement de la production originale, où cette dévalorisation servait le propos sur l'inauthenticité de l'identité québécoise. En revanche, on repositionne en 2006 le travestissement, non plus comme simple fuite désespérée devant le réel, mais plutôt comme une pratique qui défie l'offre tendue d'une certaine intégration sociale.

## **HOSANNA AUJOURD'HUI.**

### **CLAUDE, RAYMOND ET LE CERCLE ENCHANTÉ**

Depuis des années, les militants et les théoriciens *gay* s'en prenaient aux affirmations homophobes voulant que l'homosexualité ne soit qu'une copie dégradée de la vie hétérosexuelle, et que les rapports érotiques entre les personnes du même sexe soient condamnés à un mimétisme pathétique. Dans cette optique, l'humiliation à laquelle *Hosanna* est assujettie se rachètera dans la mesure où elle déclenche un processus d'introspection qui finit par la libérer du fardeau mimétique, tout en lui donnant la possibilité d'affirmer son désir homosexuel. Or, le statut mouvant de l'homosexualité au Canada au début du XXI<sup>e</sup> siècle ne peut pas faire autrement que d'empiéter sur la réception de la production du TNM. En 2006, il n'est plus de mise de prendre les homosexuels Claude et Raymond pour *une parodie* du couple; ils ne seront désormais qu'*un* couple parmi d'autres, leur orientation sexuelle réduite à quelque chose «d'aléatoire, d'anecdotique<sup>42</sup>». Comment devrions-nous comprendre cette affirmation?

Le «chus t'un homme» de cette production s'énonce dans un contexte qui aurait été presque unimaginable en 1973: aujourd'hui, le Canada et le Québec ont modifié le régime de cohabitation pour y faire une place reconnue aux couples de même sexe. En fait, les frontières judiciaires de ce que Gayle Rubin nomme «le cercle enchanté» des comportements

+ + +

être perçus comme des clichés. Avec Serge [Denoncourt], d'après ce qu'on m'en a dit, j'ai l'impression qu'on se trouvera dans un univers plus trash, dans l'autopsie de tout ce mouvement [je souligne] » (Ève DUMAS, *op. cit.*).

41. «*All I can hope is that after Hosanna, Claude Lemieux and Raymond Bolduc won't start dreaming again*» («Programme d'*Hosanna*», Warehouse Theatre, Winnipeg, 1975).

42. En 2006, Serge Denoncourt affirme que «[*Hosanna*] n'était pas une pièce sur l'homosexualité [...] Il y est essentiellement question d'un couple. L'orientation sexuelle des personnages est tout à fait aléatoire, anecdotique» («Rencontre avec Serge Denoncourt», programme d'*Hosanna*, TNM, Montréal, 2006, p. 13).

sexuels<sup>43</sup> sont désormais ajustées pour permettre les mariages et les unions civiles aux personnes du même sexe. Donc, en 2006, le « chus t'un homme » d'Hosanna peut se réverbérer autrement : ni affirmation d'une sexualité marginale, ni interrogation profonde des normes de la sexuation, il peut bien annoncer l'adhésion du couple au nouveau paradigme consenti d'arrangements domestiques stables. Être « homme » en 2006, c'est peut-être moins revendiquer l'authenticité de son désir que de se voir *authentifié* à l'intérieur des frontières nouvellement élargies de la citoyenneté sexuelle. Abandonner le travestissement, donc, ce n'est plus s'affirmer en possession d'un corps masculin qui désire d'autres corps masculins, mais plutôt comme sujet dont le désir homosexuel ne se pose plus comme obstacle incontournable à sa reconnaissance comme « homme », c'est-à-dire comme partie intégrante de la *polis*. Cette « normalisation » du statut d'homme de l'homosexuel se fait sentir dans la pièce par préterition et de manière ambivalente, à la fois comme « progrès » et comme perte.

Toutefois, hors du cercle enchanté, pour reprendre le terme de Gayle Rubin, vivent les arrangements érotiques non consacrés, dont le sexe avec de multiples partenaires et le refus de subordonner les pratiques sexuelles aux régimes domestiques conjugaux. Jadis, la *société* réservait son hostilité inconditionnelle à ceux et celles qui s'y adonnaient et les a expulsés hors de ses frontières. Cuirette en sait quelque chose : quand il fait son entrée en scène, il arrive du parc La Fontaine, où il avait l'habitude de draguer et d'avoir des relations sexuelles avec des hommes. Or, il vient de découvrir que la Ville a installé des projecteurs dans le parc : « Y'a pas un seul petit coin qui est pas éclairé ! Y doit pus avoir moyen de fourrer pantoute, là-dedans<sup>44</sup>... » Devant cet acte de zèle moral, il est défiant : « On va vous faire ça dans'face, hostie ! [...] Ça fait qu'on va toutes faire ça ensemble, en pleine lumière, les culottes baissées, au beau milieu du terrain de baseball, sacrement<sup>45</sup> ! » Ce zèle municipal n'est guère arbitraire : en 1967, le ministre canadien de la Justice,

+ + +

43. « La plupart des systèmes de jugement sexuel tentent de déterminer de quel côté de la ligne il faut ranger un acte sexuel donné. Seuls les actes qui se trouvent du bon côté de la ligne sont crédités de la complexité morale [...] Grâce aux luttes autour du sexe pendant la dernière décennie [...], certaines formes d'homosexualité se rapprochent de la respectabilité. [Si l'homosexualité] est en couple et monogame, la société commence à admettre qu'elle puisse contenir toute la gamme des interactions humaines » [« Most systems of sexual judgment [...] attempt to determine on which side of the line a particular act falls. Only sex acts on the good side of the line are accorded moral complexity [...] As a result of the sex conflicts of the last decade [...] some forms of homosexuality are moving in the direction of respectability. [If] it is coupled and monogamous, then society is beginning to recognize that it includes the full range of human interaction »] (Gayle S. RUBIN, « Thinking Sex. Notes for a Radical Theory of Politics and Sexuality », Henry ABELOVE, Michèle AINA BARALE, David M. HALPERIN [dir.], *The Lesbian and Gay Studies Reader*, New York/London, Routledge, 1993, p. 14-15). Voir également la figure 1 de ce texte : « The Charmed Circle » (p. 13).

44. Michel TREMBLAY, *Hosanna*, p. 15.

45. *Ibid.*, p. 68-69.

Pierre Elliott Trudeau, propose sa loi Omnibus qui vise à amender le Code criminel pour que les rapports sexuels en privé entre deux adultes consentants ne constituent plus un délit. Le cautionnement des espaces privés – les rideaux bien fermés et la porte bien verrouillée, bien sûr – provoque en même temps une conscience accrue du caractère « public » des autres espaces, et amène l'intensification des mesures de surveillance. Pendant des années, la définition de « public » s'appliquera aux établissements fréquentés par les homosexuels, tels les saunas et les bars, et servira de prétexte pour des descentes policières brutales et humiliantes. Aujourd'hui pourtant, la défiance de Cuirette serait mitigée par un nouvel aménagement des espaces publics et privés: à la toute fin de l'année 2005, la Cour suprême du Canada a décidé que deux clubs échangistes à Montréal ne contrevenaient plus aux lois qui criminalisent les maisons de débauche et l'indécence. Même si les deux cas concernaient des établissements destinés aux hétérosexuels, on a vite compris les conséquences pour les saunas et les clubs homosexuels, où l'activité sexuelle, y compris avec de multiples partenaires, est de mise. Non seulement la Cour disait-elle que la moralité canadienne saurait tolérer de telles activités; elle admettait aussi que les clients de ces établissements, en payant leur droit d'entrée, consentaient mutuellement et en égaux aux activités qui s'y déroulaient: « Les frais d'entrée n'étaient pas acquittés par certaines personnes en vue d'obtenir des faveurs sexuelles d'autres personnes. Ils permettaient simplement à tous les clients d'accéder au bar et de participer d'égal à égal aux activités s'y déroulant<sup>46</sup>. » Aussi, le *cash nexus*, jadis le signe du caractère débauché de l'établissement (il consacrait une relation commerciale, donc de prostitution), est devenu la base même pour un contrat légitime et librement consenti. De plus, le sexe avec des partenaires multiples – les partouzes, les orgies – devient une pratique tolérée dans ces espaces désignés et n'est plus regardé en soi comme une pratique antisociale: « Compte tenu de cette liberté de choix, il est difficile de voir comment les activités qui se déroulaient au club peuvent être considérées comme ayant causé un préjudice incompatible avec le bon fonctionnement de la société<sup>47</sup>. » Reste donc le parc, espace qui se trouve encore proscrit. C'est surtout le péril d'être témoin d'un acte sexuel contre sa volonté, et le traumatisme qui pourrait résulter d'un tel imprévu, qui seraient en jeu<sup>48</sup>. En d'autres termes, c'est l'aspect spectaculaire,

+ + +

46. R. c. *Kouri*, [2005] 3 R.C.S. 789, par. 22.

47. *Ibid.*, par. 24.

48. Le sexe dans les parcs revendiqué par Cuirette est également le sujet d'un essai dans *The Trouble with Normal* de Michael Warner (*op. cit.*). Si on substitue le parc La Fontaine à Central Park, les observations d'un critique en captent bien l'aspect provocateur: « Rien dans le livre de Warner ne sera plus controversé que son quatrième essai, où il fait

voire exhibitionniste, qui est invoqué. Aussi, quand Hosanna annonce «Cléopâtre est morte, pis le Parc Lafontaine est tout illuminé<sup>49</sup>!», elle invite Cuirette à rentrer lui aussi de la nuit et du froid, à assumer avec lui une situation cautionnée. Quand, sans aucune joie, Hosanna cède sa «souveraineté de folle», elle invite Claude à faire comme lui et à *cesser d'être un spectacle*<sup>50</sup>.

Si la version 2006 d'*Hosanna* provoque une réflexion sur les «droits d'entrée» de la citoyenneté sexuelle, qu'en est-il de la charge allégorique nationale de la pièce? Après tout, et comme le dit pertinemment Pierre Manent, «une forme politique – la nation, la cité –, ce n'est pas un léger vêtement que l'on peut prendre et déposer à volonté en restant ce que l'on est<sup>51</sup>». Dans la dernière partie de cet essai, revenons à la question que nous nous sommes posée au début: *Hosanna* saurait-elle jeter de la lumière sur le «chus t'un homme» national d'aujourd'hui? En d'autres termes, «la tristesse de la normativité» que nous avons repérée dans *Hosanna* au TNM serait-elle liée à l'ambivalence autour de la «question nationale» du discours social ambiant?

### **HOSANNA ENTRE VLB ET MADO !**

Le 11 avril 2006, peu après la fermeture d'*Hosanna* au TNM, on a pu voir dans les pages éditoriales de *La Presse*<sup>52</sup> une caricature qui représente Michel Tremblay et André Boisclair, nouvellement élu chef du Parti québécois. Ce dernier y arbore un costume qui, tout comme le décor, évoque le film *Brokeback Mountain*<sup>53</sup>. Tremblay est en train de se confesser à un Boisclair larmoyant: «André, je ne suis plus souverainiste!» Celui qui a créé une allégorie homosexuelle pour parler d'émancipation nationale se retrouve alors

+ + +

l'apologie du sexe "public". Personne en dehors du monde sexuel souterrain ne se fera martyriser pour le droit de baiser dans Central Park» [« *Nothing in Warner's book will be more controversial than his fourth essay, in defense of "public" sex. Few outside the sexual underworld will ever break a lance for the right to get laid in Central Park*»] (Peter KURTH, « *The Trouble with Normal* by Michael Warner», <http://www.salon.com> [8 décembre 1999]).

49. Michel TREMBLAY, *Hosanna*, p. 75.

50. Bien sûr, Tremblay a déjà tenté l'expérience d'explorer la vie (et la rupture) d'un couple moins spectaculaire dans *Les anciennes odeurs* (Montréal, Leméac, 1981), pièce dont les personnages homosexuels, ainsi que l'action, se situent bien loin des folles de la Main. Or, les œuvres plus récentes de Tremblay renouent avec ce dernier milieu: la trilogie romanesque des *Cahiers de Clélie* retourne aux années de gloire des travestis de la Main et du quartier délabré du centre-ville, aujourd'hui en grande partie rasé (Michel TREMBLAY, *Le cahier noir*, Arles/Montréal, Actes Sud/Leméac, 2004; *Le cahier rouge*, Arles/Montréal, Actes Sud/Leméac, 2005; *Le cahier bleu*, Arles/Montréal, Actes Sud/Leméac, 2006). Voir aussi *Le Trou dans le mur* (Arles/Montréal, Actes Sud/Leméac, 2006).

51. Pierre MANENT, *La raison des nations*, Paris, Gallimard, 2006, p. 10.

52. *La Presse*, 11 avril 2006, p. A20.

53. Ang LEE, *Brokeback Mountain*, États-Unis, 2005, 134 min.



lui-même travesti en cow-boy, icône homoérotique depuis longtemps déjà<sup>54</sup>, mais propagée de manière sans précédent au-delà de la communauté *gay* grâce à l'immense succès du film d'Ang Lee.

Michel Tremblay est devenu un homme controversé, car il venait de faire la manchette en déclarant qu'il avait perdu la foi en la cause souverainiste au Québec. Les artistes et les écrivains qui ont, dans le passé, exprimé leur dissidence vis-à-vis du projet souverainiste affirment avoir dû le payer cher: ostracisme de la part de leurs collègues, condamnations globales du milieu « créatif », difficultés de se faire subventionner. La réponse immédiate et vigoureuse de Victor-Lévy Beaulieu aux déclarations de Tremblay a semblé promettre autant cette fois-ci: de sa redoute de Trois-Pistoles, l'écrivain-éditeur a qualifié d'« actes de trahison » les déclarations de Tremblay (et de Robert Lepage, qui abondait dans le même sens<sup>55</sup>): « Cela ne m'étonne pas que ces gens-là, qui sont présents dans le monde entier, oublient d'où ils sont, oublient leurs racines. C'est des cas de sénilité précoce<sup>56</sup>. »

Malgré les foudres de VLB, il n'est guère facile de congédier celui dont « le théâtre reste intimement lié aux aspirations nationales du Québec<sup>57</sup> » comme une espèce de *globalizer* insouciant qui aurait troqué le destin de sa nation pour un appartement de luxe à Berlin ou un bungalow dans une palmeraie de Key West! Que disait Michel Tremblay, au juste? « Tant et aussi longtemps que l'économie sera placée en première place, on ne fera jamais la souveraineté<sup>58</sup>. » Au moins un correspondant du courrier des lecteurs de *La Presse* l'a bien compris: « Quand [Michel Tremblay] se permet de dire qu'il ne croit plus à la souveraineté dans le contexte de la surconsommation et de la course au confort et à l'argent qui nous gruge à petit feu, il faut savoir bien l'écouter<sup>59</sup>. »

+ + +

54. Voici deux exemples aux antipodes des formes culturelles. le *Marlboro Man* dans la publicité pour la cigarette éponyme, puis le film culte d'Andy WARHOL, *Lonesome Cowboys* (États-Unis, 1968, 110 min).

55. Lepage a précisé qu'il n'irait pas aussi loin que Tremblay. Toutefois, il a avoué être un souverainiste « moins convaincu » qu'avant (Tristan PÉLOQUIN et Malorie BEAUCHEMIN, « Les déclarations de Michel Tremblay font des vagues », *La Presse*, 11 avril 2006, p. A13). « Avant » et « après » renvoient, dans ces interventions, à l'intronisation d'André Boisclair comme nouveau chef du Parti québécois en novembre 2005, puis aux élections fédérales de janvier 2006, où le Bloc québécois a perdu des sièges au Parlement d'Ottawa, ainsi qu'une importante part du vote populaire, au profit du Parti conservateur.

56. *Ibid.*

57. Marc CASSIVI, « Sortir du placard », *La Presse*, 11 avril 2006, cahier « Arts et Spectacles », p. 1.

58. Tristan PÉLOQUIN et Malorie BEAUCHEMIN, *op. cit.*

59. « Lettre de Jacques Léger », *La Presse*, 11 avril 2006, p. A20. Les chefs du Parti québécois et du Bloc québécois, André Boisclair et Gilles Duceppe, se sont tous deux empressés de se montrer sereins devant les déclarations de Michel Tremblay, en affirmant qu'ils trouvaient « sain qu'un débat sur la souveraineté les force à trouver des façons de convaincre à nouveau les Québécois » (Tristan PÉLOQUIN et Malorie BEAUCHEMIN, *op. cit.*).

En fait, les propos de Tremblay prônent la primauté du culturel sur l'économique, c'est-à-dire qu'ils découlent d'une vision qui serait tout à fait le contraire de la *Weltanschauung* mondialiste dont l'accuse VLB. Voilà des propos fidèles à l'époque de la Révolution tranquille et surtout à ses courants «décolonisateurs», ceux qui dénonçaient les stratèges du simple «rattrapage». La perspective décolonisatrice, souvenons-nous, revendiquait que l'indépendance nationale soit conjuguée avec un programme de justice sociale, mais surtout elle considérait les Québécois comme un peuple-classe opprimé doté d'une spécificité nationale et linguistique. Qui plus est, les Québécois n'y sont plus une «nation fondatrice» de la Confédération canadienne, mais plutôt un peuple minoritaire et conquis qui avait échoué à réaliser l'indépendance nationale dont jouissent presque toutes les anciennes sociétés coloniales des Amériques. Manifestement, Michel Tremblay continue à se sentir à l'aise avec ce discours, comme en témoigne l'observation qu'il fait sur l'esprit d'Hosanna dans l'entrevue qui paraît dans le programme de la production 2006 :

Hosanna [...] un coiffeur se travestissant en actrice anglaise qui joue une reine égyptienne dans un film américain tourné en Espagne! C'est très colonisé comme attitude. Pour être quelqu'un il faut d'abord être soi. [...] Encore maintenant les Québécois ont de la difficulté à comprendre ça<sup>60</sup>.

Tremblay conserve donc cette perspective «décolonisatrice» alors que les porte-parole du mouvement souverainiste préfèrent, comme toujours, affirmer la maturité et la normalité d'un peuple à la porte de l'indépendance, et surtout la viabilité économique d'un Québec souverain.

De tous ceux qui ont pris la défense de Tremblay dans ce différend, l'un des plus catégoriques, mais des moins remarqués, est Mado, le célèbre travesti montréalais. Depuis des années, Mado organise des spectacles transformistes parmi les plus flamboyants de la ville, alors que son cabaret joue à guichets fermés la plupart des soirs. Que Tremblay ait donné au Québec trois travestis notoires – la Duchesse, Hosanna et Sandra<sup>61</sup> – rend l'intervention de Mado particulièrement poignante. Elle s'est exprimée dans sa chronique de l'hebdomadaire culturel *ICI*:

+ + +

60. Luc BOULANGER, *op. cit.*, p. 7.

61. La Duchesse est présentée au public québécois dans *La Duchesse de Langeais*, par le biais d'une lecture publique pour le Centre des auteurs dramatiques (CÉAD) en 1968, puis créée en 1970 et publiée dans le même volume qu'*Hosanna* (Michel TREMBLAY, *op. cit.*). Hosanna paraît pour la première fois dans *Demain matin, Montréal m'attend* en 1970 (Montréal, Leméac, 1972). De même, le public connaît déjà Sandra quand «sa» pièce, *Damnée Manon, Sacrée Sandra*, est créée en 1977 (Montréal, Leméac, 1977).

Je ne vois pas l'utilité de nous séparer du Canada si ce n'est pas d'abord pour faire reconnaître le caractère distinct de notre province en tant que nation culturellement hétérogène et pour préserver l'héritage francophone laissé par l'autre peuple fondateur [...] Le Québec souverain, j'y crois encore, mais il faudra qu'on arrive à me convaincre que mon futur pays ne sera pas uniquement une réussite économique. Mon pays devra être riche culturellement et à l'image de son peuple. Mon pays sera beau, accueillant chaleureux, tolérant, différent, libre et autonome<sup>62</sup>.

Par conséquent, si Mado tient pour acquis qu'un Québec indépendant sera une réussite économique, cela ne semble pas beaucoup la passionner. Son lyrisme s'adonne plutôt à encenser le caractère pluraliste du Québec, puis à associer de manière festive «hétérogénéité», «peuple fondateur» et «tolérance». Mado, qui reçoit tous les soirs des touristes de partout dans le monde et qui chorégraphie des pastiches de toutes les cultures, nous autorise à voir dans le fantasme taylorien d'Hosanna autre chose que le signe sans appel de son «esprit de colonisé». Enfin, existe-t-il un lieu dans le monde d'aujourd'hui qui soit indemne d'un tel «cumul» des cultures? Voilà donc un constat qui appelle de notre part une réflexion plus rigoureuse sur la dynamique des transferts culturels et la manière dont ils arrivent – ou pas – à traduire les contours singuliers d'une collectivité. En 2006, c'est encore un travesti qui a bien compris cela: comme nous, il regarde Hosanna admettre son statut d'homme, de citoyen égal en droits, puis nous fait nous rappeler que la messe de la normativité, qu'elle soit nationale ou sexuelle, ne vaut quand même pas l'abandon d'une entrée triomphale à Rome!

+ + +

62. MADO, «Mon Pays», *ICI*, Montréal, 20 au 26 avril 2006, p. 48.