

La révolution de Michel Tremblay :

la métaphore du travesti

Jon Iturregi Icaran
Rosa de Diego

Curso 2016/17
Grado de Filología
Departamento de francés

Résumé

Ce travail analyse la figure du travesti dans le théâtre de Michel Tremblay, un écrivain qui a bouleversé le panorama théâtral québécois des années 60. Il s'agit du premier auteur à introduire le joul dans ses œuvres, une forme populaire de la langue française du Québec. Il a contribué ainsi à donner une place au joul dans la littérature québécoise et cette langue est devenue une arme pour revendiquer une identité autonome. À l'époque, la province du Québec se trouvait au milieu d'une révolution sociale et le débat nationaliste pour l'indépendance était en pleine effervescence. L'œuvre de Tremblay est très liée à ce contexte particulier.

Avec le but de situer les pièces que le travail va analyser, la première partie est donc dédiée à l'évolution du théâtre québécois, sa thématique, ses innovations dramaturgiques et à l'importance du joul dans le monde du théâtre. La seconde partie s'occupe du sujet principal de ce travail : les travestis. Dû à l'ampleur de l'œuvre de Tremblay, ce travail s'occupe strictement de l'analyse du travestisme dans les premières pièces de l'auteur, qui se regroupent dans un ensemble théâtral que lui-même a nommé comme le Cycle des *Belles-Sœurs*. Dans l'œuvre de Tremblay, aussi bien romanesque que théâtrale. Les différents personnages « travestis » remplissent presque toujours un rôle protagoniste, ce qui devient un sujet d'exception à l'époque. Ceci est sans doute un trait caractéristique des pièces de Tremblay. Pour tirer des conclusions sur le sujet, le travail révise d'abord la biographie et la trajectoire artistique du dramaturge, pour passer ensuite à la thématique principale du Cycle des *Belles-Sœurs* et arriver finalement au sujet des travestis. Il s'agit d'hommes (souvent homosexuels) qui se déguisent en femme. Ce sont des personnages avec une identité compliquée, plurielle, comme la société québécoise, qui elle aussi était à la recherche d'une identité propre.

Index

1.	Introduction.....	4
2.	Le théâtre québécois.....	5
2.1	Évolution	5
2.2	Thématique	8
2.3	La présence du joual sur scène	10
2.4	Innovations dramaturgiques.....	12
3.	Michel Tremblay.....	15
3.1	Michel Tremblay, une vie.....	15
3.2	Le <i>monde</i> de Michel Tremblay	16
3.3	La thématique du Cycle des Belles-Sœurs	16
3.4	Figures : le travesti comme personnage récurrent.....	21
4.	Conclusions.....	27
5.	Bibliographie.....	29

1. Introduction

Ce travail va analyser la fonction de la figure du « travesti », en tant que métaphore de la société québécoise, dans le théâtre de Michel Tremblay. Il s'agit d'un écrivain qui a bouleversé le panorama théâtral québécois dans les années 60, surtout grâce à l'introduction dans la littérature du joual, une forme populaire de la langue française du Québec. Dans son œuvre aussi bien romanesque que théâtrale, les différents personnages « travestis » remplissent presque toujours un rôle protagoniste, ce qui devient un sujet d'exception à l'époque. Ceci est sans doute un trait caractéristique des pièces de Tremblay, un écrivain qui a eu énormément de succès et d'influence dans la littérature québécoise.

Cependant, et dû à l'ampleur de l'œuvre de Tremblay, dans ce travail on s'occupera strictement de l'analyse du travestisme dans les premières pièces de l'auteur, qui se regroupent dans un ensemble théâtral que lui-même a nommé comme le Cycle des *Belles-Sœurs*.

Pour aborder l'œuvre de Tremblay, il sera nécessaire de la situer dans son contexte historique et littéraire, surtout dans les années 60, et réviser son évolution. Il faudra analyser également les sujets récurrents de ce théâtre québécois ainsi que ses diverses innovations dramaturgiques. Une fois l'écrivain situé dans son contexte littéraire, le travail va se centrer sur les textes de l'auteur et les thèmes qu'il aborde, entre lesquels se trouve le travestisme. Finalement, nous présenterons les conclusions obtenues.

Il convient de préciser que ce travail va s'approcher au sujet sous un point de vue littéraire, est pas à partir des notions des études de genre. Mon objectif sera celui d'analyser les travestis, en tant que personnages littéraires qui prennent une valeur déterminée dans le monde de Tremblay et deviennent les symboles d'une situation particulière au Québec.

Tout de même avant d'aborder le sujet il faudra définir la notion de travesti dans l'univers de Tremblay. Le dictionnaire *le Petit Robert* définit un travesti comme : « un homme (souvent homosexuel) habillé en femme et qui manifeste de manière volontaire des caractères apparents de la féminité (caractères sexuels secondaires, stéréotypes vestimentaires...) ». En définitive, un travesti est un homme déguisé en femme.

Cependant, les travestis de Tremblay ont une identité plus trouble, et les limites entre le simple déguisement et la réalité identitaire ne sont pas clairs ; pourtant le travesti de

Tremblay reste quand même un homme. D'autre part, il convient de souligner qu'il ne s'agit pas d'une personne transsexuelle ou transgenre¹.

2. Le théâtre québécois

2.1 Évolution²

Le théâtre québécois a eu un parcours parallèle à la société québécoise avec toutes ses différentes transformations, manifestant dans son évolution les changements politiques, économiques et sociaux d'un Québec à la recherche de sa propre identité.

Pourtant, jusqu'au XIX siècle, l'activité théâtrale se trouve presque absente du panorama social québécois. Cela s'explique par la difficulté à obtenir un public stable dans une société qui restait rurale, et qui vivait consacrée aux travaux de la campagne. C'était une société extrêmement traditionnelle et complètement soumise aux exigences de la morale catholique.

La révolution industrielle a apporté un grand changement à la société québécoise, mais aussi de manière particulière au théâtre. Du côté technique, par exemple, les bougies ont pu être remplacées par les ampoules électriques, ce qui a bouleversé l'illumination. Désormais, la durée des œuvres ne sera plus déterminée par le temps de combustion des bougies. Ce changement marque l'apparition du théâtre moderne car il permet une nouvelle utilisation du scénario ainsi que le développement de décors plus réalistes.

Peu à peu, Montréal est devenu le centre culturel du Québec et a reçu la visite de nombreux artistes et musiciens étrangers. Cependant il n'est pas possible encore de parler d'une vraie production autochtone car l'influence des auteurs français ou américains est trop grande et ne reflète pas la réalité particulière du Québec.

Dans les premières décennies du XX siècle le genre burlesque prend une grande ampleur dans le panorama montréalais. Importé des États-Unis et francisé, ce genre se caractérise par l'acrobatie, les musicaux, l'humeur et différentes formes de comédie populaire. Le burlesque s'inspire de la vie populaire et pour la première fois sont

¹ Un transsexuel ou un transgenre est une personne dont l'identité de genre ne se correspond pas avec celle qu'on lui a attribuée quand il est né, et donc il s'agit d'un cas complètement différent à celui des travestis qui ne font que se déguiser.

² Pour ce chapitre, j'utilise le point de vue de De Diego, R. (2002). *Teatro de Québec*.

représentées des œuvres qui reflètent la vie des spectateurs québécois et qui n'ont aucune relation ni avec la France ni avec l'Amérique.

Peu à peu commence à surgir et s'imposer une polémique autour de la langue. Ce débat linguistique sera le centre des revendications nationalistes. Rosa de Diego situe le début de la recherche identitaire québécoise en 1937, et la prolonge jusqu'à 1960.

Il convient de préciser qu'avant de devenir « québécois » le théâtre, et la littérature en général, est considérée comme « canadienne-française ». Le Québec a hérité une culture française mais il est placé dans une terre nord-américaine : il s'agit d'un peuple qui ne se considère ni français ni américain. Ce processus de recherche identitaire passe donc par l'affirmation d'une autonomie, d'une indépendance, d'une différence aussi bien par rapport à la France qu'à l'Amérique. Le théâtre va participer aussi à la recherche d'une *québecitude*.

Pendant l'année 1940, se produisent trois événements théâtraux qui seront déterminants pour l'affirmation d'une dramaturgie propre :

1. La fondation du groupe de théâtre les *Compagnons de Saint Laurent*, par le père Émile Legault. Ce groupe amateur se concentre sur la recherche dans le travail scénique et va impulser la régénération théâtrale, ainsi que l'articulation d'une tradition dramatique vraiment autochtone.
2. La pièce de l'écrivain Gratien Gélinas *Tit-Coq* (1948), qui marque la naissance d'un réalisme populaire québécois et contribue au développement d'une dramaturgie nationale, avec des thèmes et des personnages qui reflètent le peuple de Québec.
3. La publication du manifeste d'inspiration surréaliste *Refus Global*, signé par l'auteur de théâtre Claude Gauvreau et le peintre Paul-Émile Borduas. Ces artistes proposent une écriture automatique, éloignée du réalisme traditionnel et une rénovation dramaturgique expérimentale.

Finalement, c'est la *Révolution Tranquille* qui va provoquer l'apparition d'un *théâtre québécois*. La province du Québec était dirigée par le premier ministre Maurice Duplessis, chef du parti politique conservateur « l'Union Nationale ». En collaboration avec l'église, il avait maintenu la province de Québec dans une situation de sous-développement économique, social et culturel, avec une population enfermée dans une

forte morale catholique, qui empêchait l'entrée de nouveaux courants de pensée plus modernes. Cette période est connue comme la « Grande Noirceur ».

Cette situation de répression se termine avec la *Révolution Tranquille*. En 1960, le « parti libéral », rassemblé sous le slogan « c'est le temps que ça change », gagne les élections. Ainsi débute une des périodes les plus importantes de l'histoire du Québec. Rosa de Diego décrit cette révolution comme « una transformación radical que se produce en el seno de la sociedad y que consiste en un amplio movimiento de liberalización, de modernización y de afirmación de una identidad propia » (De Diego, R. 2002, p. 47). C'est dans ce contexte que surgit la notion de « québécoïté ».

Le théâtre est intimement lié à la société car son existence dépend directement de l'attitude du milieu social où il se développe. Le théâtre et son évolution constituent un reflet de la propre société, de ses idées politiques, morales ou sociales. Il va donc reproduire les changements intenses du Québec. À partir de la *Révolution tranquille*, le théâtre « canadien-français » s'affirmera comme « québécoïse ». Il ne s'agit plus de suivre et imiter les sujets de la dramaturgie française, mais d'affirmer une identité propre. À partir de ce moment le théâtre québécoïse émerge définitivement et construit ses fondements.

Dans les années 80, se produit un grand changement dans cette évolution théâtrale. En 1976, le « Parti Québécoïse », avec René Lévesque en tête, gagne les élections. Un de ses objectifs est celui d'obtenir l'indépendance du Québec et pour cela il organise un référendum en 1980. La participation est de 85% et le « non » gagne avec 56,6%. Après le référendum, la perte des idéaux et des propositions indépendantistes affecte le discours et l'élan nationalistes. De façon parallèle, le théâtre des années 80 s'éloigne des revendications idéologiques et explore des chemins différents. L'obsession politique nationaliste, la révolution sociale et l'engagement des années 70 laissent leur place à de nouveaux sujets.

2.2 Thématique³

Les premières années du théâtre dit *québécois* sont donc liées à l'évolution politique du pays. Dans les années 60 et 70, le théâtre a participé activement aux changements proposés par la *Révolution Tranquille*. À Québec, la question nationaliste est en pleine effervescence, ce qui s'explique partiellement par la prédominance d'une population francophone (face à un trois pour cent de population anglophone), même si la langue anglaise est paradoxalement la langue dominante. Le nationalisme idéologique et politique apparaît comme un thème obsessif et récurrent dans une grande quantité de textes littéraires et de pièces de théâtre. Suivant ce courant, un grand nombre de textes s'interrogent sur l'histoire récente du pays, sur les préoccupations et l'imaginaire de ses habitants. Plusieurs sujets, comme la langue, la religion, l'indépendance et l'immigration, deviennent des mythes fondateurs d'une tradition et d'une identité⁴.

En ce qui concerne l'écriture théâtrale, ces années se caractérisent par l'apparition d'un théâtre autochtone et engagé, avec des sujets nationalistes. On peut citer comme exemple l'œuvre de Robert Gurik, *Hamlet, prince du Québec* (1968), où se confrontent les politiciens Trudeau et Lévesque, avant leurs respectives arrivées au pouvoir, chacun représentant une des deux tendances politiques des habitants de Québec.

Étant donné qu'il est indispensable d'avoir une langue propre pour construire un pays, dans cet effort réaliste, dans cette quête d'une identité québécoise, le théâtre, pour la première fois, va introduire, reproduire la langue populaire et locale de Québec : « El teatro lleva al escenario al pueblo, que es quebequense » (De Diego, R. 2002, p.54).

Le féminisme devient aussi un thème important de la scène canadienne francophone. Les droits des femmes sont proclamés et leur rôle social mis en question. Les efforts de prise de conscience individuelle et collective, les conditions de travail, l'égalité des salaires, le partage des tâches domestiques et de l'éducation des enfants, la dénonciation des abus sexuels etc. sont des thèmes très présents dans le théâtre des années 60-70. Avec cette perspective, en 1973, on crée le *Théâtre des Cuisines* où se regroupent des militantes féministes, des actrices professionnelles et amateurs, des femmes au

³ Pour la rédaction de ce chapitre je tiens en compte des propos de De Diego, R. (2002) *Teatro del Quebec*.

⁴ Il y a une différence importante entre deux villes de la province de Québec, la capitale, Québec, où le nationalisme est radical, et Montréal, où le français et l'anglais cohabitent. Tout de même, le nationalisme s'impose malgré la forte présence des immigrants, qui forment un vrai « mosaïque culturelle ».

chômage, avec des problèmes. Elles représentent des pièces comme *Nous aurons les enfants que nous voulons*, où apparaissent les sujets de l'avortement et la maternité désirée. Dans ces compagnies, les femmes assument toute la responsabilité du spectacle : l'écriture, la création, la diffusion, la mise en scène, l'éclairage et la représentation, avec le but d'exprimer l'imaginaire féminin et le libérer. La pièce *La Nef des sorcières*, organisée par un collectif de sept femmes est aussi représentative de ce mouvement. Sept sorcières apparaissent successivement à travers de monologues juxtaposés pour dénoncer les oppressions, les aliénations, pour effacer les peurs, les conditions ou les tabous, et s'opposer au discours institutionnel. En définitive, le théâtre de cette époque se caractérise par son réalisme, par un refus global à l'ordre établi et aussi, par son expérimentation formelle.

Dans les années 80, la thématique théâtrale change. La figure du créateur et de l'artiste devient l'un des sujets récurrents du théâtre contemporain québécois. Beaucoup de pièces abordent la place de l'écrivain au sein de la société, les difficultés de la création, ses objectifs, ses limitations et le processus même de l'écriture. Un sujet présent dans une grande quantité de pièces, plus de trente comme : *26bis, impasse du Colonel Foisy* de René-Daniel Dubois, *Rêve d'une nuit d'hôpital* de Normand Chaurette, *Le vrai monde ?* de Michel Tremblay ou *Léola Louvain, écrivaine* d'André Ducharme. Dans ces textes, apparaît toujours la présence d'un artiste seul, solitaire, isolé, incompris et condamné à vivre avec ses obsessions.

Un autre groupe thématique présent pendant cette période est celui de l'intimité et les nouvelles relations de couples, la place de la femme, de l'homosexuel, abordant des questions comme l'amour, la passion, le sexe, la solitude. Beaucoup d'auteurs comme Tremblay, Dubois, Chaurette, Marchessault ou Bouchard, ont abordé ce thème aussi bien sous une perspective masculine que féminine. *Les feluettes ou la répétition d'un drame romantique* de Michel-Marc Bouchard, constitue un exemple ; l'écrivaine Jovette Marchessault, a aussi réfléchi sur la double problématique de la condition de femme et d'artiste.

En définitive :

Le théâtre au Québec, à partir des années 80, après une période théâtralement dynamique, mais réaliste et égotiste, s'éloigne des références nationalistes, de la *québécoisité* comme option politique qui cherche à provoquer une prise de conscience populaire par le reflet

d'une situation contemporaine, pour chercher une nouvelle dramaturgie, plus libre, multidisciplinaire et expérimentale, plus universelle aussi (De Diego, R. 2011, p.1).

Après ce changement, le théâtre québécois aborde donc deux groupes thématiques : la réflexion esthétique et artistique et les différentes formes et figures de l'intimité. Le réalisme et la préoccupation politique disparaissent de la scène. Les pièces conservent quelques traits de vraisemblance mais toujours dans une nouvelle perspective.

2.3 La présence du joul sur scène

Sans doute le débat de la langue a toujours été une question polémique dans l'évolution de la littérature québécoise. La pièce *Les Belles-Sœurs* de Michel Tremblay a bouleversé le panorama théâtral et littéraire par sa révolution linguistique, en introduisant le *joul* comme langue littéraire, sur scène. Mais d'abord il convient d'expliquer ce que c'est le *joul*.

Le mot « joul » est utilisé pour la première fois en 1959 par le journaliste André Laurendau. À son origine, le mot désignait de façon péjorative la langue parlée dans un quartier ouvrier de Montréal, ce qui en fait plutôt un sociolecte. Le mot dérive de la prononciation populaire de « cheval » qui s'articule « joul ». Les écrivains de la revue *Parti pris* ont essayé de le définir : « Le joul n'est ni un patois ni un dialecte. Il relève plutôt d'une forme linguistique issue de l'absence de langue nationale et du voisinage d'une langue étrangère dominatrice » (Girouard, L. 1964, p. 64)

Le *joul* écrit est une transcription mimétique de la langue orale et se caractérise par une déformation orthographique, pleine d'ellipses, par exemple, le « e » muet et quelques voyelles non toniques, comme dans : « ma p'tite fille, quequ'chose ». Ces ellipses provoquent un relâchement phonétique général (v'la, y, pis, etc.) et l'ouverture de certaines voyelles comme dans « énarvée ». La prononciation du joul est très influencée par l'anglais et possède un grand nombre de mots, d'images et d'expressions populaires de Québec. Dans le plan syntactique se produit aussi une réduction comme on peut apprécier dans l'exemple des *Belles-Sœurs* : « Misère, que c'est ça ? ». Mais il y a aussi des répétitions comme dans : « A viens-tu elle itou ? ». De temps en temps, on trouve des erreurs syntactiques comme des fausses liaisons : « J'leurs s'ai dit d'arriver de bonne heure ! » (De Diego, 2002, p.79).

Le *joual* est sans doute une caractéristique de l'habitant de Québec. Michel Tremblay, lui-même, a déclaré qu'il s'agit de la langue utilisée tous les jours à Montréal : « le joual que j'emploie n'est absolument pas exagéré, même que c'est un joual très sage. [...] C'est aussi le reflet d'une grosse, très grosse partie de la société » (*La Presse*, 15 août 1969).

Dans le contexte politique du Québec et le débat nationaliste, le *joual* va prendre un rôle particulièrement vindicatif en tant que langue qui représente l'identité québécoise. Le théâtre s'éloigne de l'expression poétique et littéraire étrangère, pour adopter une langue orale. Le résultat est efficace, car le joual donne un effet de vraisemblance aux œuvres. Le *joual* devient donc aussi une arme politique, comme Tremblay a signalé : « C'est une prise de conscience que je fais » (*La Presse*, 16 août 1971). « Le joual, c'est une arme politique, une arme linguistique que le peuple comprend d'autant plus qu'il utilise tous les jours. [...] C'est un devoir que d'écrire en joual tant qu'il restera un Québécois pour s'exprimer ainsi » (*La Presse*, 16 juin 1973).

Le *joual* a aussi un côté universel, car en l'utilisant, Tremblay rejoint tous les courants de la littérature et du théâtre qui se préoccupent de « retrouver l'oralité du langage ». Dans ce sens, il affirmé que « dans tous les pays du monde il y a des gens qui écrivent en joual » (*La Presse*, 16 août 1969).

L'utilisation du joual répond donc au besoin de faire parler les personnages dans la langue de la vie de tous les jours, mais aussi à la conscience politique et sociale de Tremblay. Rosa de Diego (2002, p.79) signale à ce propos : « Se trata del instrumento que sirve para traducir una identidad, una singularidad, una alienación, como catalizador de una realidad específicamente canadiense-francófona ».

À partir de 1968, date de la publication des *Belles-Sœurs*, le *joual* envahit les lettres du Québec. Il sera présent dans les créations collectives des compagnies de théâtre expérimental (comme le *G.C.O* ou le « Théâtre Euh ! »), dans les textes des auteurs de théâtre et des romanciers, dans les chansons de Charlebois et de Louise Forestier et dans les poèmes de Péloquin. Tous ces artistes considèrent le *joual* comme un élément de la vie collective québécoise et un instrument pour revendiquer leur identité (De Diego, 2002).

2.4 Innovations dramaturgiques

Une partie importante du théâtre québécois est centrée sur la recherche de rénovations formelles. Cette dramaturgie apporte ainsi plusieurs stratégies innovatrices.

Il faut tout d'abord signaler l'importance de l'expérimentation scénique, linguistique et de la création collective. Plusieurs collectifs font des recherches sur la relation entre l'espace et le public et explorent des nouvelles formes de langages scéniques. Ils cherchent aussi à redéfinir le théâtre à travers la création collective. Ces nouvelles tendances s'appuient d'après Anne Ubersfeld, sur la conception du théâtre comme un *art paradoxal* c'est-à-dire, une création éternelle, qui peut toujours être reproduite, mais aussi instantanée, car chaque représentation n'est jamais identique et exige la participation et collaboration du spectateur qui doit se centrer sur la recherche de « ce qui n'est pas dit » (1996, p.11). En effet, le texte dramatique est constitué d'un ensemble de signes non-verbaux ou didascalies qui vont se mélanger avec le dialogue. La scénographie, les jeux et les gestes des acteurs, les sons et les silences, la lumière, les différents langages scénographiques, constituent la totalité d'une représentation théâtrale toujours différente et éphémère (Ubersfeld, A. 1996).

Dans cette dramaturgie d'expérimentation et improvisation il faut mentionner Françoise Loranger et son théâtre politique, d'un haut niveau de participation collective ; Robert Gurik, qui tire son inspiration de Brecht et crée une dramaturgie didactique ; Jean Claude Germain, le fondateur du *Théâtre d'Aujourd'hui*, sans oublier Jean-Pierre Ronfard, fondateur en 1975 du *Théâtre Expérimental de Montréal* (TEM), qui devient en 1979 le *Nouveau Théâtre Expérimental* (NTE). Il s'agit d'un théâtre qui « vise à l'expérimentation de tout ce qui peut être créé sur scène, afin d'essayer les possibilités et les limites de la création théâtrale » (De Diego, 2010, p.1-2). L'objectif primordial de Ronfard est donc l'expérimentation, voué à l'acte de création. Rosa de Diego le résume ainsi:

Il ambitionne à récupérer l'essence du théâtre en tant que fête dionysiaque, en tant qu'art pur sans autre ambition que la création en elle-même. La démarche créatrice du NTE se voudra plus que jamais à l'enseignement de la liberté, de la désinvolture, de la dérision et de l'expérimentation. Son objectif primordial est la recherche constante d'une esthétique barbare qui privilégie l'environnement plutôt que le décor, le déguisement plutôt que le costume, l'événement plutôt que l'œuvre (De Diego, 2010, p.2).

Il ne faut pas oublier Robert Lepage, le représentant d'une tendance conceptuelle qui joue avec les codes théâtraux les plus divers, pour explorer une nouvelle écriture scénique. Il a réalisé avec les acteurs du « Théâtre Repère » plusieurs tournées en Europe, Asie et Australie avec les pièces *Les Plaques tectoniques* et *La Trilogie des dragons*. En 1994 Lepage a créé la compagnie *Ex Machina* qui a fait de la ville de Québec un centre d'expérimentation et de recherche actif, ainsi qu'un réseau de contacts ouverts au monde. Dans son centre de création *La Caserne*, Lepage et son équipe technique, « les concepteurs », ainsi que les acteurs travaillent dans la création des œuvres. Tout d'abord, il y a une phase de discussion où le directeur expose son idée, autour de laquelle la pièce va se structurer. Ensuite, c'est le tour de l'improvisation qui permet d'explorer les idées et les matérialiser. Finalement, la pièce est passée à l'écrit. Le rôle de l'acteur est fondamental dans ce processus, car il est lui-même producteur du texte; il l'adapte et le manipule. Lepage fait usage d'une grande variété de langages scéniques. Les différents genres littéraires se mélangent avec des récits cinématographiques, des vidéos, des photographies, de la musique, des projections de diapositives, la danse, le langage du corps... Il s'agit d'un théâtre qui cherche un sens au-delà des mots (De Diego, 2010).

Sous un point de vue formel, le théâtre québécois a introduit plusieurs innovations. On remarque l'utilisation de la mise en abyme. Une technique qui consiste selon Patrice Pavis, à imbriquer dans une pièce une deuxième œuvre qui maintient une structure analogique et fait allusion au même sujet que la principale, comme une parodie ou un commentaire. Pavis (1996, p.209) précise que certains textes contemporains « tentent de mettre en abyme leur propre pratique d'écriture et de faire de leur problématique de création et d'énonciation le centre de leurs préoccupations ». Ce procédé est popularisé au Québec par les écrivains Chaurette, Dubois et Ronfard et apparaît dans plusieurs textes. C'est le cas de l'œuvre *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* de Chaurette, qui raconte l'histoire d'un personnage enfermé dans une clinique psychiatrique où il raconte sans interruption ce qu'il a vécu quand il avait 19 ans.

Une autre caractéristique innovatrice est la présence de didascalies qui doivent être lues sur scène. Elles ne peuvent pas être représentées et sont intraduisibles : elles sont incluses dans le texte énoncé et pas comme de simples annotations. On trouve des exemples de ces didascalies dans la pièce de Chaurette déjà citée : « La pièce se passe dans la tête de l'auteur ; Charles Charles 38. Dans cette tête, le décor représente la mer

un soir de pleine lune. Odeur de sel et de poisson frais. Bruit d'un harmonica, bruit des vagues » (Chaurette, N. 1981, p.24).

L'omniscience et l'omniprésence de l'auteur sont sans doute un des traits caractéristiques de ce théâtre contemporain québécois. L'auteur peut apparaître identifié à un certain personnage, jouant systématiquement entre la réalité et la fiction et laissant entendre sa voix, même pendant le procès d'écriture, réfléchissant sur l'acte de la création artistique. Comme l'affirme un des personnages de *Provincetown Playhouse* : « le théâtre moderne confond tout : les personnages, les situations... même les bruits... » (Chaurette, N. 1981, p.90).

Finalement il faut souligner l'énonciation narrative du théâtre, la dédramatisation ; c'est-à-dire la présence de différentes formes narratives à l'intérieur du texte théâtral. Les frontières traditionnelles entre les romans en première personne et les monologues théâtraux, entre les didascalies et les dialogues des personnages, entre le théâtre et le récit disparaissent. Les faux dialogues, transformés en échange de monologues sont fréquents. Un exemple de cette rupture avec le théâtre traditionnel est *Passage de l'Indiana* de Chaurette, une œuvre de théâtre sans didascalies, formée uniquement par de longs monologues. Pendant la lecture ils pourraient être considérés comme des textes narratifs et pas des répliques théâtrales.

La théâtralité n'apparaît plus comme une qualité ou une essence inhérente au texte mais uniquement comme l'utilisation concrète de l'instrument scénique, de manière que le théâtre devient surtout une forme de communication.

3. Michel Tremblay

3.1 Michel Tremblay, une vie

L'œuvre de Tremblay est profondément ancrée dans le contexte géographique, politique et social de Montréal ainsi que très influencée par la vie du dramaturge. Michel Tremblay est né le 25 juin 1942, à Montréal, dans la rue Fabre, un quartier ouvrier. Il a vécu une enfance heureuse et il a grandi dans un univers de femmes. En effet, fils d'un pressier, sa mère et ses tantes constituent ses références dans ses commencements. Comme on verra plus tard, ce monde féminin a beaucoup influencé sa création littéraire, où les hommes sont représentés par « l'absence, le manque et la déception » (Godin, C. J. & Mailhot, L. 1970, p. 313). Le quartier de la rue Fabre et ses habitants seront aussi une source d'inspiration pour l'écrivain. Il faut également souligner son identité homosexuelle, une thématique récurrente dans l'univers « tremblayen » (Lavoie, P. & Gilbert, D. 1993).



Michel Tremblay, récipiendaire du Prix Athanase-David en 1988. Photo : Marc Lajoie. Dans Lavoie, P. & Gilbert, D. 1993, p.10.

Avec 18 ans, il s'inscrit dans l'Institut d'Arts Graphiques pour apprendre le métier de son père. En 1955 il reçoit une bourse du Ministère de l'Éducation de la Province de Québec pour assister à un cours de la Commission d'écoles catholiques de Montréal, mais il finit par y renoncer. Son premier texte, *Le Train* (1959), gagne en 1964 le premier prix du concours des jeunes auteurs de Radio-Canada. À cette époque il rencontre André Brassard, un metteur en scène et réalisateur québécois qui deviendra son grand ami et collaborateur et se chargera précisément de mettre en scène presque toutes ses œuvres. En 1965, il commence la rédaction des *Belles-Sœurs*, l'œuvre qui fera de Tremblay un auteur dramatique fondamental dans le monde littéraire québécois. La pièce est jouée le 28 août 1968 au « Théâtre du Rideau Vert » à Montréal, un événement qui marque une étape capitale du théâtre québécois (Pascual, I. 2008).

Depuis cette date, Tremblay ne fait que confirmer le statut qu'il a obtenu avec les *Belles-Sœurs*, grâce à l'abondance et la qualité de sa production. On compte plus de vingt-cinq pièces, des traductions-adaptations (Aristophane, Paul Zindel, Dario Fo, Tennessee Williams, Nicolas Gogol, Anton Tchekov...) et des romans. Les pièces de

l'auteur ont été traduites en plus de vingt langues et joués dans plusieurs pays (Lavoie, P. & Gilbert, D. 1993).

Pour terminer ce chapitre, je voudrais souligner que, même si l'œuvre de Tremblay est fortement liée à la vie de l'auteur et à Montréal, il s'agit d'un auteur qui est devenu universel : Tremblay a réussi à créer une métaphore de la réalité socioculturelle du Québec « aux résonances universelles » (Lavoie, P. & Gilbert, D. 1993, p.8).

3.2 Le monde de Michel Tremblay

Michel Tremblay a créé un univers « colossal ». En comptant ses pièces de théâtre, ses romans, les textes fantastiques, les nouvelles, les récits divers et les textes autobiographiques, cela nous donne 44 textes où cohabitent 2.170 personnages (Barrette, 1996, p.1-2).

L'œuvre de Tremblay, dans un premier regard, nous présente un caractère binaire, c'est-à-dire, elle est d'une « double-nature », théâtrale et romanesque. Tout d'abord, on trouve le « Cycle des *Belles-Sœurs* » qui s'inaugure avec l'œuvre du même nom et se ferme avec *Damnée Manon*, *Sacrée Sandra* (1977). Puis, il y a les « Chroniques du Plateau Mont-Royal », un ensemble de romans qui agrandissent le monde des *Belles-Sœurs*, avec des personnages nouveaux et d'autres déjà connus dans les pièces précédentes comme *La Duchesse de Langeais*. À partir des familles ou groupes de personnages le lecteur découvre les liens entre les œuvres de Tremblay. Ces liens entre les personnages peuvent être d'ordre familial, comme dans la « Trilogie des Brassard » : *À toi pour toujours*, *ta Marie-Lou*, *Damnée Manon* et *Sacrée Sandra* et *Sainte Carmen de la Main*, ou d'ordre spatial, comme c'est le cas des voisins (Lafon, D. 1993, p.310).

3.3 La thématique du Cycle des Belles-Sœurs

Dans *le Degré zéro de l'écriture* (1953), Roland Barthes définit l'écriture comme une perception de l'histoire, une définition très adéquate pour l'œuvre de Tremblay, qui est très liée à la société où se situent ses œuvres: « En regardant de plus près le langage et les principaux thèmes du théâtre de Michel Tremblay, il sera possible d'en montrer la concordance profonde avec la société québécoise » (Belair, M. 1972, p.37). Les sujets

que Tremblay va aborder dans le Cycle des *Belles-Sœurs* sont donc en rapport avec la situation sociale de l'époque.

La famille est l'un des thèmes les plus présents dans l'œuvre de Tremblay. Elle apparaît comme une source d'oppression, toujours cruelle et négative. C'est un espace d'incommunication et de frustrations. Dans cette famille le père est toujours absent. Les maris des *Belles-sœurs* passent leur temps à travailler ou bien à la taverne. Leur vie, comme celle de Léopold dans *À toi pour toujours, Marie-Lou*, consiste à travailler pour un salaire insuffisant et à oublier leur existence médiocre dans le bar. Ce travail ne leur apporte aucune satisfaction, au contraire il n'est qu'une source d'aliénation : « Toute ta tabarnac de vie à faire la même tabarnac d'affaire en arrière de la même tabarnac de machine ! [...] Tu viens que t'es tellement spécialisé dans ta job steadée, que tu fais partie de ta tabarnac de machine ! C'est elle qui te mène ! » (Tremblay, M., 1991, p.119).

En plus, ils savent qu'ils vont devoir employer ce salaire pour maintenir leur famille: « Tu prends tout l'argent que t'as gagné en suant pis en sacrant comme un damné, là, pis tu la donnes toute au grand complet à ta famille ! » (Tremblay, M. 1991, p.119). Esclaves de cette famille qu'ils ne désirent pas ils se voient comme les « seuls véritables martyrs » et culpabilisent les autres de leur situation.

La famille de Tremblay est donc « amputée » par le manque du père. Cependant, la mère reste toujours subordonnée à ce mari absent et invalidé. Conditionnée par son éducation et le contexte social, par la tradition et la religion, par le manque de formation et d'éducation, elle se voit incapable d'affirmer son indépendance et de prendre le rôle du père, c'est-à-dire, celui du chef de famille (Bélair, M. 1972).

Marie-Lou, la protagoniste de *A toi pour toujours ta Marie-Lou*, subit aussi cette solitude dans la famille :

J'ai lu dans le Sélection l'aut'jour qu'une famille c'est comme une cellule vivante, [...] Cellule mon cul... Ah ! oui, pour être un cellule, c'est une cellule, mais pas de c'te sorte-là ! Nous autres, quand on se marie, c'est pour être tu-seul ensemble. Toé, t'es tu-seule, ton mari à côté de toé est tu-seul, pis tes enfants sont tu-seuls de leur bord [...] Une gang de tu-seuls ensemble, c'est ça qu'on est ! (Tremblay, M. 1991, p.137).

Marie-Lou fait référence aussi, avec une certaine ironie, à un autre aspect de la famille, à part de sa nature « amputée », sa fonction de « cellule ». Michel Bélair compare la

famille de Tremblay avec l'espace d'un fond de cours où chaque personnage occupe une fenêtre. Un espace fermé et tourné vers lui-même. Dans ce fond de cours tout le monde s'y connaît et il est impossible de cacher son intimité. « L'espace de la famille, c'est celui du regard, de la mise en accusation constante : c'est un espace ouvert sur les autres et fermé sur soi » (Bélaïr, M. 1972, p.44). La famille agit donc comme un organisme aliénant d'où surgit une foule de frustrations et de barrières qui sont aussi l'un des thèmes primordiaux de l'univers de Tremblay. La plupart des personnages sont victimes de l'incommunicabilité, les tabous et frustrations sexuelles, la monotonie, les préjugés etc.

Dans *Les Belles-Sœurs*, chaque femme représente un type de frustration. Germaine Lauzon par exemple rêve de renouveler sa maison : « J'pense que j'vais pouvoir toute prendre c'qu'ya d'dans ! Je vais toute meubler ma maison en neuf ! J'vas avoir un poêle, un frigidaire, un set de cuisine... » (Tremblay, M. 1991, p.16). Il s'agit donc ici du désir de posséder, un matérialisme qui va vite se tourner en insatisfaction à cause de la perte des timbres⁵. Le groupe des *Belles-Sœurs* fait partie d'une même collectivité parce que toutes les femmes coïncident dans la frustration. Cette frustration est la métaphore d'une société caractérisée dans le passé par l'aliénation absolue par rapport à la France, à l'uniformité et l'insatisfaction collectives. Un aspect qui peut être appliqué à tous les personnages du Cycle des *Belles-Sœurs* (De Diego, R. 2002).

De ce panorama de frustrations se dégagé aussi une vision critique de la situation des femmes au Québec dans les années 60. Les femmes des *Belles-Sœurs* doivent travailler sans arrêt pendant toute la journée dans un cercle monotone qui ne finit jamais: « J'me lève, pis j'prépare le déjeuner. Toujours la même maudite affaire ! Des toasts, du café, des œufs, du bacon... J' réveille le monde, j'les mets dehors. Là, c'est le repassage. J'travaille, j'travaille, j'travaille » (Tremblay, M. 1991, p.18).

Il y a un autre aspect dans cet univers de frustrations féminines représenté entre autres par Rose Ouimet, une femme des *Belles-Sœurs* qui se trouve sans protection, soumise aux exigences sexuelles de son mari :

Y m'attend. Tous les matins que le bonyeu emmène, y se réveille avant moé, pis y m'attend ! Pis tous les soirs que le bonyeu emmène, y se couche avant moé, pis y

⁵ Germaine Lauzon, convoque le reste des femmes, pour l'aider à coller un million de timbres qu'elle a gagné, dans un album, pour pouvoir l'échanger contre des meubles etc. Cependant le reste des femmes, jalouses, commencent à voler les timbres. Germaine découvre ce qui se passé et essaye de les arrêter, mais cela déclenche une bagarre qui finit avec la perte des timbres.

m'attend ! Y'est toujours là, y'est toujours après moé, collé après moé comme une sangsue ! Maudit cul ! [...] J'aurais jamais dû me marier ! J'aurais dû crier « non » à plein poumons, pis rester vieille fille ! Au moins, j'aurais eu la paix ! C'est vrai que j'étais ignorante dans ce temps-là pis que je pas c'qui m'attendait ! Moé, l'épaisse, j'pensais rien qu'à « La Sainte Union du Mariage » (Tremblay, M. 1991, p.70).

De ce discours se dégage aussi la forte présence de la religion qui a exercé une influence énorme dans la société québécoise traditionnelle, jusqu'aux années 60, et devient le centre de convergence de toutes les frustrations qu'emprisonnent les femmes, incapables de se libérer des attachements, et de se sentir libres.

Le Cycle des *Belles-Sœurs*, offre une image négative de la réalité montréalaise, dominée par l'insatisfaction, où le « groupe » veille constamment pour que personne n'élimine cette uniformité. Comme affirme Bélair (1972, p. 52) : « le théâtre de Tremblay s'impose avant tout comme une constante dénonciation ». En effet Tremblay montre comment « un certain climat social et religieux est responsable du peu d'ouverture d'esprit et de la frustration constante qui semblent avoir caractérisé des générations de Québécois » (Bélair, M. 1972, p.52).

Ce panorama que nous offre Tremblay n'est pourtant pas sans espoir. Au contraire, son théâtre proclame la nécessité d'une libération. « Toutes ses pièces font état d'une libération à accomplir, à traduire en acte » (Bélair, M. 1972, p.59). En effet, même si la plupart des personnages du Cycle des *Belles-Sœurs* se résignent à leur sort, quelques autres tentent des « sorties », ou des « évasions ». *Les Belles-Sœurs* nous offre plusieurs exemples de cette typologie de personnage. Les femmes de la pièce peuvent effectivement se classer en deux groupes. Une classification qu'on peut appliquer aux personnages du reste des pièces du Cycle des *Belles-Soeurs* : Le groupe de Germaine Lauzon et aussi celui de Marie-Lou, c'est-à-dire, les femmes « soumises », un groupe auquel appartient la grande majorité, et le groupe des « libérées », normalement plus jeunes. Entre les deux groupes il y a une différence générationnelle, car dans le premier groupe, se situent plutôt les mères et les femmes de l'âge de Germaine, tandis que le deuxième correspond à une génération plus jeune, celle des filles (Bélair, M. 1972). Toutes les femmes du groupe de Germaine partagent le même contexte socio-culturel où règne la frustration et sont incapables d'améliorer leur situation : « todas ellas coinciden en su dependencia con respecto a un esquema socio-cultural y religioso opresor y frustrante. Su futuro carece de esperanza y todas ellas parecen haber aceptado

con resignación esta vida de sacrificio, carente de ilusión y placer » (De Diego, R. 2002, p.76).

Dans le deuxième groupe on trouve l'exemple de la sœur de Germaine, Pierrette, celui de Linda Lauzon, la fille de Germaine et son amie Ginette Menard. Ces femmes, se sont rendu compte de leur médiocrité et sont conscientes de l'enfermement de leur existence et leur frustration. Elles vont donc réagir et essayer d'échapper à cette situation. Le cas le plus extrême est celui de Pierrette qui laisse tout tomber, même sa famille, ce qui lui apporte le mépris du reste des femmes. Ces tentatives de libération n'atteignent jamais leur but. Pierrette finit abandonnée par son amant et sans espoir : « Ouais... Y me reste pus rien que la boisson, à c't'heure... Une chance que j'aime ça » (Tremblay, M. 1991, p.66). Même si la révolte du deuxième groupe n'arrive pas à améliorer leur situation, elle implique un changement par rapport à la génération précédente car ces personnages « en sont venus enfin aux actes ». Il y a donc une place pour l'espoir et ce groupe révolté « laisse entrevoir une possibilité de *jours meilleurs* » (Belair, M. 1972 p.31).

Pourtant il y a un personnage qui échappe à ce schéma. Il s'agit de Carmen, la fille de Marie-Lou. Bélair la considère comme le « premier personnage libéré de l'œuvre de Tremblay » (1972, p.33). Au contraire que sa sœur Manon, qui n'est qu'une « belle-sœur » de plus, Carmen prend son destin en main :

CARMEN : Chus v'nue au monde dans'marde, pareille comme toé, Manon, mais au moins j'essaye de m'en sortir ! Au moins, j'essaye de m'en sortir !

MANON : En chantant des chansons de cow-boy au Rodéo !

CARMEN : Oui, en chantant des chansons de cow-boy, au Rodéo ! Pour moé, être libre, c'est de chanter des chansons de cow-boy, au Rodéo, pis après ! C'est toujours ben mieux que de rester gommée dans son passé, un chapelet à la main pis les yeux dans le beurre !
(Tremblay, M. 1991, p.123)

La libération est donc possible. Il s'agit d'une libération individuelle, comme le montre l'exemple de Carmen, qui implique une acceptation de soi-même : « une libération au niveau individuel menant à l'acceptation de notre condition même de Québécois à l'exclusion de toute différence de classe et de quelque préjugé que ce soit » (Bélair, M. 1972, p.65).

En résumant, les sujets principaux du Cycle des *Belles-Sœurs* sont la famille, toujours amputée, symbole d'une société sclérosée, les frustrations de toute sorte, et la religion

qui collabore à créer ces barrières. Il s'agit donc de montrer, de critiquer et de bouleverser la réalité québécoise, traditionnelle et catholique. Finalement Tremblay laisse la porte ouverte à une libération et une prise de conscience de cette réalité.

On va finalement aborder, dans ce panorama général du Cycle des *Belles-Sœurs* qu'on a tracé, les personnages homosexuels et travestis, qui conforment avec les femmes, les grands protagonistes du théâtre « tremblayen ».

3.4 Figures : le travesti comme personnage récurrent

La grande majorité des personnages de Tremblay sont des femmes ou des homosexuels ; ceux-ci apparaissent presque toujours travestis. Michel Tremblay, lui-même a déclaré dans un entretien avec Bélair la raison de ce choix : « C'est simple. Y'a pas d'hommes au Québec. Tout le monde le sait, c'est une évidence » (Tremblay dans, Bélair, M. 1972, p.78). Derrière l'utilisation de ces personnages il y a aussi une prise de position de la part de l'auteur « parce qu'il montre clairement des types de personnages et des problèmes dont on ne parle pas dans les milieux « bien », qu'il étale des choses qu'on essaye habituellement de cacher » (Bélair, M. 1972, p.65). Tremblay s'assure donc de montrer, un autre aspect, une autre face de la société québécoise, catholique et traditionnelle : une société déguisée, habitée par des travestis et des femmes. La volonté de mettre dans le centre de ses œuvres des personnages travestis fait partie aussi de ce cri de libération présent dans le Cycle des *Belles-Sœurs*, dont on a parlé dans le chapitre précédent.

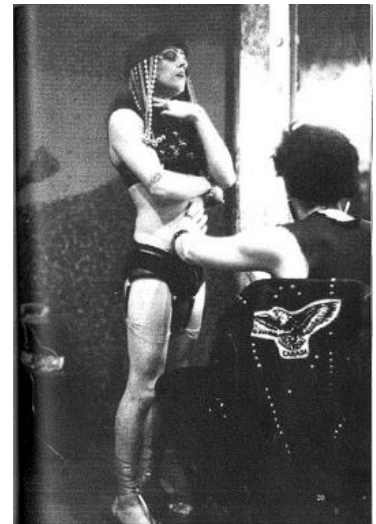
Maintenant il s'agit donc de voir quel est le rôle des travestis dans le Cycle. Comme on a déjà expliqué, les personnages de Tremblay peuvent se séparer en deux grands groupes, les « soumis » et les « libérés ». Les travestis appartiennent sans doute au deuxième groupe car à travers cette dissimulation, ce travestissement, ils se révoltent contre le rôle que la société leur a imposé et essayent de prendre en main leur propre destin : « Le travesti lance un défi prométhéen à une création imparfaite dont il prétend corriger l'incomplétude et les ratés » (Picionne, M. L. 1999, p.82).

Il faut donc voir où conduit, cette révolte. Pour cette analyse, on a pris comme référence exemplaire les trois travestis principaux du Cycle des *Belles-Sœurs* : la Duchesse de

Langeais (Édouard), Hosanna (Claude Lemieux) et Sandra (Michel). Tout d'abord, il faut situer ces trois personnages dans le contexte de l'œuvre de Tremblay⁶

- La Duchesse fait sa première apparition dans la *La Duchesse de Langeais* (1969). C'est l'un des personnages les plus récurrents de l'œuvre de Tremblay et apparaît avec un rôle plus ou moins important dans plusieurs pièces et romans comme : *Hosanna* (1973), *La grosse femme d'à côté est enceinte* (1978), *La Duchesse et le Roturier* (1982), *Des nouvelles d'Édouard* (1984) etc. Au cours de ces pièces, le lecteur découvre différents aspects de la vie de la Duchesse. Comme ce travail s'occupe uniquement du Cycle théâtral des *Belles-Sœurs*, c'est *La Duchesse de Langeais* la pièce qui sera abordée. Celle-ci nous présente « une vieille pédale d'une soixantaine d'années en vacances quelque part dans les pays chauds » (Tremblay, M. 1991, p.79). La Duchesse se trouve dans la terrasse d'un bar en se soulant parce que son dernier amant l'a abandonnée. L'auteur précise dans une didascalie que le personnage « doit être efféminé au plus haut point. Aucun balancement de hanche, aucun geste de la main, aucune œillade « perverse » ne doivent être épargnés. La caricature doit être complète, parfaite... et touchante » (Tremblay, M. 1991, p.79).

- Hosanna ou Claude Lemieux est la protagoniste de la pièce *Hosanna* (1973). C'est un travesti habillé comme Elizabeth Taylor dans Cléopâtre « en infiniment plus cheap, évidemment » (Tremblay, M. 1991, p.144). Pourtant « malgré ce déguisement grotesque, Claude-Hosanna-Cléopâtre ne doit pas être « drôle ». C'est un travesti cheap avec tout ce que sa comporte de touchant, de triste, d'exaspérant et d'exaltant parce que exalté ». (Tremblay, M. 1991, p.144). Pendant la journée Claude travaille dans un salon de coiffure ce qui lui permet de maintenir son amant Cuirette et le soir il se travestit. Dans cette pièce, Hosanna raconte comment elle a été ridiculisée par ces « amies ». Sandra l'invite à une fête dont le thème est



Jean Archambault dans le rôle d'Hosanna. Création par le théâtre de Quat'Sous en 1973. Photo : André Cornellier. Dans Jubinville, Y. 1993, p. 115.

⁶ On a utilisé l'excellent livre de Barrette, J. M. (1996), *Le dictionnaire des personnages*.

« Les femmes célèbres de l'Histoire ». Sachant qu'Hosanna allait choisir à Cléopâtre-Elisabeth Taylor, compte tenu de son admiration pour cette artiste, tous les autres travestis ont choisi ce même déguisement. Après cette humiliation Hosanna rentre chez elle en catastrophe et se dispute avec Cuirette.

- Finalement il y a Sandra, qui partage le rôle protagoniste avec Manon dans *Damnée Manon, Sacrée Sandra* (1977), l'œuvre qui ferme le Cycle des *Belles-Sœurs*. Les deux personnages apparaissent comme des contraires, Manon vêtue en noir dans une chambre complètement blanche, et Sandra habillée en blanc dans une chambre noire. La première est une femme obsédée par la religion, tandis que Sandra est un travesti qui se livre à des pensées et fantaisies obscènes. Cependant la pièce finit par rejoindre la ferveur religieuse de Manon et la ferveur sexuelle de Sandra.

Dans un premier regard, il est clair que les travestis représentent une société différente, avec des règles dissemblables : « les travestis se sont enfermés dans un microcosme qui fonctionne dans l'autarcie de ses propres codes et de ses propres enjeux. Tout entier dédié au plaisir et à la séduction, leur temps semble réparti entre préparatifs ritualisés et prestations pseudo-artistiques » (Piccione, M. L. 1991, p.82). Les travestis se sont séparés complètement de la société normative, du groupe de Germaine Lauzon, celui des femmes soumises, et ont cassé les barrières sexuelles et religieuses qui dominent ce groupe.

Au contraire que le reste des personnages, les travestis maintiennent un rapport complètement différent avec le sexe. Pour le grand groupe des « belles-sœurs », toute activité ou désir érotique est chargée de tabous et barrières, et bien sûr subordonnée au désir des hommes. Par contre, les travestis (en particulier la Duchesse et Sandra), sont totalement obsédés par le sexe et parlent de leur fantaisies et amants avec un langage direct et rempli d'obscénités : « J'ai fourré sur quatre continents, moi vous savez ! Amérique, Europe, Asie, Afrique ! L'Océanie, j' l'ai jamais trouvée... Oui, quatre continents ! J'en ai vu de toutes les couleurs et de toutes les « size », if you know what I mean... Mais c'est parce que j'aimais ça ! » (Tremblay, M. 1991, p.88).

Mais sans doute, c'est Sandra celle qui mène cette obsession au plus haut niveau. Elle met toute son imagination au service du sexe, ce qui donne lieu à des fantaisies comme se déguiser en Vierge Marie pour recevoir son amant :

J'ai trouvé le visage que la changeante Sandra va porter à soir : j'ai décidé que ce sera la Vierge-Marie elle-même qui recevrait un Martiniquais dans son lit cette nuit ! Un rôle nouveau. Une nouvelle composition. Notre Mère à tous. Jouer le rôle de notre Mère à tous dans les bras de la Race montante ! Se soumettre au Noir en lui cédant, en lui sacrifiant l'image la plus pure, la plus sacrée de notre civilisation dégénérée (Tremblay, M. 1991, p.301).

Ce passage est probablement l'un des plus provocateurs de toute la pièce : « Ce faisant, elle ne se contente pas de désacraliser et d'érotiser la figure divine, elle en fait la complice de ses orgies sexuelles, l'instrument de sa damnation... » (Piccione, M. L. 1999, p.86).

À travers ce culte au sexe Tremblay fait référence à la sub-culture gay des années 70 en Amérique du Nord qui vivait une époque de fleurissement. Une époque avant le sida, où « le *gay lifestyle* éclate dans la culture occidentale, comme une bombe hédoniste » dédiée « au bonheur sans attache et sans responsabilités du principe de plaisir à perpétuité » (Gilbert, D. 1993, p.165). Tremblay fait donc référence à une époque de libération sexuelle pour la communauté homosexuelle, dans laquelle le sexe était très présent.

En dehors du langage grossier et leur dévouement au sexe, les trois travestis posent une même problématique : l'identité. Dans tous les cas, ils représentent une identité complexe, plurielle et souvent conflictuelle, sans doute à l'image de la société québécoise, qui, elle aussi, a eu une identité multiple et problématique. D'autre part, dans le discours de la Duchesse on distingue également une division linguistique. Le propre Tremblay annonce que la Duchesse « s'efforce souvent de parler à la française mais ces origines « jouales » prennent toujours le dessus » (Tremblay, M. 1991, p.79). Le personnage joue donc avec deux registres qui apparaissent « grossièrement contrastés » (Piccione, M. L. 1999, p.85) dans son discours : « Garçon ! Qu'est-ce que vous avez mis dans ce breuvage, c'est horrible ! Ah ! oui, c'est vrai, suis-je bête, le garçon est allé faire sa sieste ! Plus de garçons, à cette heure-ci... Tu-seule, la-tite fille... Y'a ben rien que toé pour rester sur la terrasse en plein soleil de même ! » (Tremblay, M. 1991, p.79). Dans cette phrase la Duchesse commence à parler dans un

français académique mais finit par parler en joual, avec un résultat grotesque. Cet exemple montre comment le personnage est victime d'une aliénation (à l'image de la société québécoise) qui se manifeste à travers la langue. Elle ne reconnaît pas ses origines québécoises et essaye de les cacher en parlant à la française, c'est-à-dire en adoptant un modèle étranger qu'elle juge plus élégant.

Même si le trait le plus caractéristique de Sandra est son culte à la sexualité, on trouve aussi dans ce personnage une identité trouble : « Les cents autres visages de femmes que j'ai composés, que j'ai créés moé-même me ressemblent plus que ce qui reste de moé en dessous. Ça sert à rien d'essayer de me retrouver. J'existe pus » (Tremblay, M. 1991, p.300).

Mais sans doute, l'exemple le plus évident est celui d'Hosanna. Elle se déguise en Élisabeth Taylor dans Cléopâtre, c'est-à-dire en copie d'une copie, une figure complètement étrangère à la culture québécoise. La propre Hosanna n'est qu'une fausse identité derrière laquelle se cache Claude. À première vue le travestissement de Claude lui sert à marquer une différence, mais celle-ci n'est qu'une imitation qui se dévoile dans la fête où tout le monde est habillé comme lui. Tout le long de la pièce, Hosanna doit donc « reprendre possession de lui-même » (Juvincible, Y. 1993, p.119). Elle doit se débarrasser des identités étrangères de Cléopâtre et Elisabeth Taylor, mais aussi de la propre Hosanna qui ne laisse pas sortir l'identité authentique de Claude.

Hosanna souffre donc une aliénation de sa propre identité face au modèle de la culture américaine qui envahit l'espace québécois : « dans ce bric-à-brac ethnique, dans ces oripeaux qu'elle prend pour des parures, c'est l'acculturation d'Hosanna qui se donne à voir et sa soumission à un modèle qui lui est totalement étranger » (Piccione, M. L. 1999, p.85). Hosanna incarne donc une dépendance à la culture américaine et, comme la Duchesse, se trouve déracinée de ses origines. Une fois encore, il s'agit d'une problématique très représentative de la société québécoise, qui se débat elle aussi entre la culture américaine et française. Cependant, *Hosanna* fait, non seulement référence à l'aliénation québécoise face aux modèles culturels étrangers, mais aussi à la recherche de l'émancipation homosexuelle. Pour Claude le fait d'admettre son identité masculine et rejeter son identité féminine implique aussi le fait de se reconnaître comme individu homosexuel (Juvincible, Y. 1993, p.122).

Après cette révision des différents personnages travestis de Tremblay, il est possible de conclure de façon générale que l'identité du travesti devient une métaphore de l'homme québécois, de la société québécoise, qui a aussi travesti son identité. « Car au-delà des masques des travestis, Tremblay a voulu exprimer et dénoncer encore le drame d'une société forcée à vivre sous une identité d'emprunt » (De Diego, R. 2010, p.14). Il faut cependant prendre garde à ne pas réduire ces personnages à une simple métaphore, car chacune de ces trois pièces a une valeur propre et se prête à différentes analyses.

4. Conclusions

Après ce parcours général à travers le théâtre de Québec et l'œuvre de Michel Tremblay, il ne reste que regrouper les conclusions auxquelles nous sommes arrivés.

Tout d'abord il convient de souligner l'étroite relation entre le Cycle théâtral des *Belles-Sœurs* et le contexte historique où ce théâtre se situe. En effet, le dramaturge reflète le changement que la Révolution Tranquille a produit dans la société et les mentalités québécoises. Dans une société sclérosée et oppressive, pendant la période de la Grande Noirceur, Tremblay met en scène des personnages et des situations qui sont métaphore du Québec, avec des révoltes, des tentatives de libération qui finissent souvent en échec, mais laissent entrevoir un possible espoir.

En ce qui concerne le sujet de la figure du travesti, on a dévoilé que sa révolte n'arrive pas à bon terme. Ces personnages *masqués* ne trouvent pas leurs vraies identités et se sentent aliénés dans leur propre culture, comme le montrent les exemples d'Hosanna ou de la Duchesse.

Cette identité conflictuelle des travestis peut être comprise de diverses façons. Le cas d'Hosanna, par exemple, pourrait s'expliquer par le fait que derrière les travestis il y a des individus homosexuels. Dans la société que décrit Tremblay on peut imaginer facilement le rejet que les personnes avec une orientation sexuelle hors de la norme souffrent. L'individu homosexuel doit construire son identité dans une société qui ne l'accepte pas, où il n'a pas une place. Dans ce contexte le travestisme pourrait s'interpréter comme un moyen de reproduire la « normalité » hétérosexuelle, en adoptant une identité féminine. Hosanna essaie de cacher sa relation avec son amant à sa mère et en même temps rejette son identité masculine. Pour ce personnage, se reconnaître comme un homme équivaut à admettre son homosexualité.

Cependant, cette désorientation caractéristique des travestis, est aussi utilisée par Tremblay comme une métaphore de la société québécoise. En conséquence, cette identité conflictuelle n'est pas inhérente au travestisme, mais plutôt à l'origine québécoise de ces personnages. C'est-à-dire, ce n'est pas le travestissement qui entraîne cette aliénation, mais le fait d'appartenir à la société québécoise, qui, à cette époque, était encore à la recherche de sa « québécutude ».

On pourrait même affirmer que tous les personnages de Tremblay, d'une certaine manière, sont des figures travesties, dissimulées, cachées et masquées, c'est-à-dire, sont

des victimes d'une société traditionnelle, sclérosée, réprimée. Il est possible, par exemple, d'établir une ressemblance comparative entre Germaine Lauzon et les travestis. La première veut renouveler sa maison, finir avec une vie monotone et vide, à travers un certain déguisement de la réalité qui l'entoure : elle veut échapper à une vie négative. Les travestis de leur côté déguisent leur corps et se livrent à une vie remplie de fêtes et de sexe, mais comme Germaine Lauzon, ils sont victimes de leur propre aliénation. La *Révolution tranquille* a été une époque de tension et de bouleversement à l'intérieur du Québec. L'écriture de Tremblay a été le témoin d'exception de cette histoire, et, en même temps, elle devient une sorte de porte-parole de la révolte contre une société sclérosante et étouffante. Il démystifie les grands thèmes du peuple québécois, famille, religion, langue, invitant à lutter contre la pauvreté matérielle et émotive, la frustration sexuelle, l'isolement, le manque de liberté.

Nous sommes tous des travestis, affirme Tremblay. En effet, toute la société québécoise a été « travestie » et grâce à la littérature elle a trouvé son identité.

5. Bibliographie

- Barrette, J. M. (1996). *Le dictionnaire des personnages*. Montréal : Les presses de l'Université de Montréal.
- Bélair, M. (1972). *Michel Tremblay*. Québec : Les Presses de l'Université du Québec.
- De Diego, R. (2002). *Teatro de Quebec*. Bilbao: Servicio Editorial. Universidad del País Vasco.
- Barthes, R. (1953). *Le Degré zéro de l'écriture*. Paris : Éditions du Seuil
- Chaurette, N. (1981). *Provincetown Playhouse, j'avais 19 ans*. Montréal : L'émeac.
- De Diego, R. (2016). « Teatro experimental de Quebec. Evelyne de la Chenelière ». Dans Bottin, B. (Coord.), *Nuevos asedios al teatro contemporáneo: Creación, experimentación y difusión en los siglos XX y XXI España- Francia- América* (p. 223-233). Madrid: Editorial Fundamentos.
- De Diego, R. (2011). *Le paradoxe entre la continuité et la rupture dans la pratique théâtrale à travers l'expérience du Nouveau Théâtre Expérimental de Montréal*. (En prensa) Cedido por la autora.
- De Diego, R. (2010). « *Le vraie monde de Michel Tremblay* ». Dans AAVV, *La vida es Teatro. Mélanges à Juli Leal* (pp. 78-92). La Rochelle : Coll "Ecritures", Himeros.
- Gilbert, D. (1993). « *Damnée Manon, Sacrée Sandra. Le sujet délirant* ». Dans Gilbert, D. & Lavoie, P. (Coord.), *Le monde de Michel Tremblay* (p. 151-171). Montréal : Éditions Lansman.
- Girouard, L. (1964). « *En lisant le Cassé* ». *Partis pris, n°4* (vol. 22). p.64 et ss.
- Godin, J. C. & Mailhot, L. (1970). « *Les Belles-Sœurs où l'enfer des femmes* ». Dans Godin, J. C. & Mailhot, L. (Ed.) *Théâtre Québécois I* (p.313 et ss). Montréal : Hurtubise HMH.
- Jubinville, Y. (1993) « *Hosanna. Claude inc. Essai socio-économique sur le travestissement* ». Dans Gilbert, D. & Lavoie, P. (Coord.), *Le monde de Michel Tremblay* (p. 109-123). Montréal : Éditions Lansman.
- Lafon, D. (1993). « *Généalogie des univers dramatique et romanesque* ». Dans Gilbert, D. & Lavoie, P. (Coord.), *Le monde de Michel Tremblay* (p. 309-333). Montréal : Éditions Lansman.

- Lavoie, P. & Gilbert, D. (1993). « Une écriture québécoise inattendue ». Dans Gilbert, D. & Lavoie, P. (Coord.), *Le monde de Michel Tremblay* (p. 7-21). Montréal : Éditions Lansman.
- Pascual, I. (2008). « Michel Tremblay. La voz y la palabra ». Facio, A. (Coord.), *Las cuñadas* (p.55-87). Madrid: Hispagraphis, S.A.
- Pavis, P. (1996). « Mise en abyme ». Dans *Dictionnaire du théâtre* (p.209). Paris : Dunod.
- Piccione, M. L. (1999). *Michel Tremblay, l'enfant multiple*. Talence : Presses Universitaires de Bordeaux.
- Tremblay, M. (1991). *Théâtre I*. Montréal : Leméac Éditeur.
- Ubersfeld, A. (1996). *Lire le théâtre I*. Paris : Belin.

Annexe :

Œuvres de Michel Tremblay

Production théâtrale :

Le Train (1964) : première pièce de Michel Tremblay, premier prix du Concours des Jeunes auteurs de Radio-Canada en 1964.

- ***Le Cycle des Belles-Sœurs***

Les Belles-Sœurs (1968).

En pièces détachées (1970).

La Duchesse de Langeais (1970).

Trois petits tours (1971).

À toi pour toujours ta Marie-Lou (1971).

Demain matin, Montréal m'attend (1972).

Hosanna (1973).

Bonjour, là, bonjour (1974).

Surprise ! Surprise ! (1975).

Sainte Carmen de la Main (1976).

Damnée Manon, Sacrée Sandra (1977).

- ***Autres pièces***

Les Paons (1970)

Les héros de mon enfance (1976)

Le Socles (1979)

L'impromptu d'Outremont (1980).

Les Anciennes Odeurs (1981).

Albertine en cinq temps (1984).

Le Vraie Monde ? (1987).

Nelligan (1990).

La Maison suspendue (1990).

Marcel poursuivi par les chiens (1992).

En circuit fermé (1994).

Messe solennelle pour une pleine lune d'été (1996).

Encore une fois, si vous permettez (1998).

L'État des lieux (2002).
Le Passé antérieur (2003).
Impératif présent (2003).
Bonbons assortis (2006).
Le Paradis à la fin de vos jours (2008).
Fragments de mensonges inutiles (2009).
L'Oratorio de Noël (2012).

Romans:

Les Loups se mangent entre eux (1959).
Contes pour buveurs attardés (1966).
La Cité dans l'œuf (1969).
C't'à ton tours, Laura Cadieux (1973).

• ***Chroniques du Plateau Mont-Royal***

La Grosse femme d'à côté est enceinte (1978).
Thérèse et Pierrette à l'école des Saints-Anges (1980).
Des Nouvelles d'Édouard (1984).
Le Premier Quartier de la lune (1989).
Un objet de beauté (1997).

• ***Des nouvelles :***

Le Cœur découvert (1986).
Douze coups de théâtre (1992).
Le Cœur éclaté (1993).
La Nuit des princes charmants (1995).
Quarante-quatre minutes, quarante-quatre secondes (1997).
Hôtel Bristol New York, N.Y. (1999)

Adaptations

Lysistrata d'après Aristophane (1963).
L'effet des rayons gamma sur les vieux-garçons, traduction et adaptation du texte de Paul Zindel *The Effect of Gamma Rays on Man-in-the-Moon* (1970).

Et mademoiselle Roberge boit un peu, traduction et adaptation du texte de Paul Zindel

And Miss Reardon Drinks a Little (1971).

Mademoiselle Marguerite, traduction et adaptation du texte de Roberto Athayde,

Aparaceu a Margarida (1975).

Le Gars de Québec d'après le *Revizor* de Gogol (1985).

Six heures au plus tard, adaptation du texte de Marc Perrier (1986).

Premières de classe, adaptation et traduction du texte de Casey Kurtti (1993).