

Une nuit de *Bohème* à Montréal : la musique comme moteur de l'aventure dans *La Nuit des princes charmants* de Michel Tremblay

Esther Gabiola Arrizubieta¹

Recibido: 22/11/2022 / Aceptado: 25/04/2023

Résumé. Le roman *La Nuit des princes charmants* (1995) de Michel Tremblay raconte les aventures nocturnes d'un jeune homme gay montréalais qui, l'hiver 1960, cherche à perdre sa virginité à la faveur d'une sortie à l'opéra. Il s'agit d'une multiple initiation traversant des étapes successives : les salles d'opéra de l'autre bout de la ville, les bars, les boîtes de nouvelles musiques, et le « milieu » gay pour aboutir, enfin, à l'accomplissement sexuel. Cette analyse portera sur le rôle incontournable de la musique dans un récit qui dépeint un univers nocturne et urbain hétéroclite : la « grande culture » bourgeoise, représentée par l'art lyrique côtoie ici la toute nouvelle génération des chanteurs à paroles qui commencent à s'épanouir dans cette année charnière. En effet, le régime ultraconservateur de Duplessis vient de céder la place à une nouvelle liberté dans la pensée et dans les mœurs amorçant la *Révolution Tranquille*.

Mots clés : Michel Tremblay ; musique ; bohème ; ville ; homosexualité ; littérature québécoise.

[es] Una noche de *Bohème* en Montreal: la música como motor de la aventura en *La Nuit des princes charmants* de Michel Tremblay

Resumen. La novela *La Nuit des princes charmants* (1995), del escritor quebequés Michel Tremblay, narra las aventuras nocturnas de un joven gay de Montreal que, en enero de 1960, busca perder su virginidad con el pretexto de una velada en la ópera. Es una iniciación múltiple: primero, a las salas de ópera del otro lado de la ciudad; luego, a los bares, a la nueva música, al “ambiente” gay y, finalmente, a la realización sexual. Este análisis se centrará en el papel ineludible de la música en una narración que describe un universo nocturno y urbano heterogéneo: la “alta cultura” burguesa representada por el mundo de la lírica se codea con la flamante generación de cantantes populares que comienza a florecer en este año crucial. En efecto, el régimen ultraconservador de Duplessis acababa de dar paso a una nueva libertad de pensamiento y moral, que desembocaría en la *Revolución Tranquila*.

Palabras clave: Michel Tremblay; música; bohemia; ciudad; homosexualidad; literatura quebequesa.

[en] A Night of *Bohème* in Montreal: Music as the force of adventure in *Some Night My Prince Will Come* by Michel Tremblay

Abstract. Michel Tremblay's novel narrates the nocturnal adventures of a young gay Montrealer who, in January 1960, seeks to lose his virginity on the pretext of an evening out. It is a multiple initiation: first to the opera houses on the other side of the city, then to the night world, new music, and the gay “milieu”, and finally, to sexual fulfilment. This paper aims to analyze the role of music in a narrative that depicts a heterogeneous nocturnal and urban universe: the bourgeois “high culture”, represented by the world of opera, mixed with the brand-new folk generation of beatnik singers who are beginning to flourish in this momentous year. As a matter of fact, after the end of the ultraconservative Duplessis regime, a new freedom of thoughts and morals is emerging, which will lead to the *Révolution Tranquille*.

Keywords: Michel Tremblay; music; bohemia; city; homosexuality; literature from Quebec.

Sommaire : 1. Introduction 2. Petite promenade par les références musicales non-opératiques d'un auteur mélomane 3. La triple inscription textuelle de *La Bohème* 4. L'opéra *queen* vers le silence de l'accomplissement : histoire d'un aller-retour 4.1. La cérémonie la plus passionnante du monde : un roman-hommage 5. Conclusions : l'enfant de Bohème

Cómo citar: Gabiola Arrizubieta, E. (2023). « Une nuit de *Bohème* à Montréal : la musique comme moteur de l'aventure dans *La Nuit des princes charmants* de Michel Tremblay ». *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*. Vol. 38, Núm. 1 : 19-28. <https://dx.doi.org/10.5209/thel.84796>

¹ Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea
esther.gabiola@ehu.eu

1. Introduction

Le lien entre musique et littérature étant indéniable depuis l'Antiquité, les recherches théoriques dans les deux arts se sont souvent côtoyées. Par exemple, si l'on considère le genre de l'opéra, dont il sera question dans cet article, une analyse musicologique ne pourrait jamais se passer de citer son livret, le fondement littéraire sur lequel s'érige toute la construction musicale. Le musicologue nord-américain Lawrence Kramer dans son essai *Classical music and postmodern knowledge* (1995 : 14), arrive à définir ce rapport opératique comme « une guerre perpétuelle entre la musique et les paroles »². Or, toujours du point de vue musicologique, la littérature a traditionnellement été considérée dans une position inférieure à celle de la musique, dont elle n'atteindrait jamais les sommets artistiques : « La musique reste toujours la plus immédiate de toutes les expériences esthétiques [...] et les mots, quoi qu'ils puissent atteindre, sont incapables de capturer le caractère, la texture et la force d'une musique envoûtante écoutée avec attention » (Kramer 1995 : 18)³. D'un point de vue littéraire, la musicologue yougoslave-québécoise Dujka Smoje (2009 : 37) dépeint un panorama narratif dans lequel l'art littéraire s'empare des fruits musicaux pour s'enrichir. Elle note ainsi que « depuis vingt ans (1988-2008), dans nombre de titres, la musique s'infiltré dans les récits : intrigues, polars, biographies fictives, fresques historiques, romans psychologiques dans un éventail de grande diversité de langues, cultures et époques ». *La Nuit des princes charmants*, publié en 1995, intègre parfaitement ce courant de la fin du XX^e siècle montrant un véritable engouement musical des créateurs en prose⁴.

Quant au contenu, le discours littéraire de Tremblay est très critique envers les institutions qui ont marqué son enfance et dont les abus doivent être endurés par ses personnages, puisqu'il s'agit de la période de la « Grande Noirceur » où l'ultraconservateur Maurice Duplessis gouvernait le Québec. C'est ce que Marie Béatrice Samzun dans sa thèse *Michel Tremblay ou l'œuvre d'art libératrice ?* dénomme « les contingences sociales » qui entraînent « les différentes manifestations de l'aliénation » de ses personnages (Samzun, 1998 : 23, 25). Ainsi, Église, Famille traditionnelle et École sont bafouées au nom de la liberté individuelle et de la recherche de nouvelles formes d'épanouissement collectif. La même auteure insiste sur le fait que « dans le monde de Michel Tremblay les facteurs d'aliénation (sociale) [...] touchent essentiellement les femmes » (Samzun, 1998 : 27). Avec les femmes, une panoplie de personnages marginalisés par ce *statu quo* normatif et répressif est toujours présente dans son œuvre : artistes fous, frères et sœurs incestueux, travestis, homosexuels⁵... Êtres sans repères sociaux, emprisonnés dans un corps devenu honteux par le regard des autres ; individus à la recherche de leur identité et, justement à cause de cette honte face à la société, êtres voués à leur propre perte. Seul l'art et l'humour pourront les sauver (Samzun, 1998, Gabiola, 2015 : 374-376).

2. Petite promenade dans les références musicales non-opératiques d'un auteur mélomane

L'intertextualité est un trait stylistique prisé chez Michel Tremblay. Les références à d'autres arts foisonnent dans l'ensemble de son œuvre sous forme d'allusions à des films, des pièces de théâtre, des romans, des tableaux, des morceaux d'opéra et à des artistes de tout genre, tirées de la stricte réalité pour les intégrer dans l'univers de ses personnages, en créant ainsi un microcosme personnel. Mélomane et cinéphile passionné, la présence de l'art (autre que la littérature) occupe une place de choix dans son écriture, comme le constate Marie Lyne Piccione : « L'Art est chez Michel Tremblay toujours sacré, occupant, de fait, la place désertée par d'autres valeurs enfuies : cathartique, il tient de l'exorcisme et de la thérapie, de la prière et du sacrifice, mais toujours s'impose comme seul capable de donner un sens à la vie et un succédané à l'éternité » (1999 : 123).

Les références musicales dans *La Nuit des princes charmants* sont si nombreuses qu'elles justifient un détour quantitatif pour en montrer la valeur. Si cet article porte, principalement, sur le rôle de l'opéra, il est incontournable de citer également les nombreux artistes d'autres genres musicaux et leurs créations dont regorge le roman⁶. D'emblée, la fonction de cette intertextualité ne serait autre que résonner avec le temps dépeint, tout en étayant l'ancrage matériel et donc la vraisemblance d'un discours qui frôle souvent les territoires de l'autofiction. Voici, donc, les musiques « à la mode » en ce début des années soixante. La présence la plus imposante est celle des chanteuses et chanteurs du genre appelé *chanson française*, dont les représentants francophones, québécois en l'occurrence, sont les plus cités. Les voici dans un ordre décroissant : Gilles Vigneault : 110, 116, 117, 118, 119, 123, 124, 184, 199, 200, 129, 130, 201 ; Tex Lecor : 105, 107, 108, 109, 117, 197, 198, 199, 201, 202 ; Félix Leclerc : 106, 107, 110, 111, 117, 166, 181 ; Clémence Desrochers : 110, 111, 147 ; Jean-Pierre Ferland : 106, 110, 147, dont on cite également la chanson *Combien coûte l'amour* : 106 ; Hervé Brousseau : 106, 110, 166 et sa mélodie *Au bassin Louise* : 106 ; Claude Leveillé : 110, 147. Marc Gélinas : p. 166. Raymond Lévesque : 110 ; Renée Claude : 106 ; Jean-Paul Filion et sa création *L'œil en feuille, au milieu de l'eau* : 106.

² D'après notre traduction.

³ *Idem*.

⁴ Paradoxalement, ce roman n'est pas cité par Smoje dans son article qui néanmoins aurait tous les éléments pour. Nous nous demandons si ce n'est pas à cause du titre, qui est plus une allusion littéraire qu'opératique avec, en outre, une claire référence à l'homosexualité.

⁵ On est encore loin des acquis sociaux de ces dernières décennies.

⁶ Nous ajoutons, après les deux points et comme référence quantitative, les pages dans lesquelles ces références sont nommées.

Par ailleurs, d'autres grands chansonniers à paroles internationaux sont nommés : Jacques Brel : 107, 147 ; Léo Ferré : 147 et même le roi du rock Elvis (Presley) : 178. Enfin, comme clin d'œil définitif à la musique et aux modes vestimentaires de l'époque, la chanteuse française Juliette Gréco est amplement citée (98, 99, 101, 103, 105, 108, 113, 119), notamment, comme prototype esthétique des jeunes femmes *hippies* qui fréquentaient les bars branchés, où « une fumée à faire venir les pompiers flottait au-dessus d'une vingtaine de tables en bois où les Juliette Gréco se comptaient à la douzaine [...] Des vrais beatniks ! » (Tremblay, 1995 : 98).

3. La triple inscription textuelle de *La Bohème*

Le roman *La Nuit des princes charmants* raconte l'histoire d'une initiation sexuelle (Wilsch, 1997) où la musique est omniprésente. Ce serait une caractéristique propre à l'auteur, comme nous l'avons déjà constaté :

À l'instar de nombre d'initiations, ce rite citoyen de passage à l'âge adulte se produit moyennant la musique. En effet, l'opéra est un élément incontournable dans la quête sexuelle, puisque la musique lyrique offrira le prétexte tout d'abord, le cadre plus tard et le soulagement, enfin, aux mésaventures du héros, sans mépriser les continuelles allusions au cinéma, au théâtre et à d'autres expressions artistiques (Gabiola, 2018 : 419).

La quête du dépucelage, ardemment recherché par Jean-Marc, le jeune héros de 18 ans, entraînera un intense voyage d'apprentissage. La notion de l'expédition conditionnera, donc, la construction du récit fondé sur la recherche de partenaire sexuel. De ce fait, le roman démarre avec l'expression de ce désir par le héros, s'ensuit avec la mise en place de la stratégie pour le réaliser, et continue avec les aventures qu'il doit endurer pour arriver, à la fin, à l'accomplissement érotique. La narration se ferme alors sur un retour à l'espace initial après que le héros a subi les conséquences de ses actes (réprimande maternelle).

Périple nocturne du jeune héros-narrateur homodiégétique qui est entraîné par les événements de chaque instant dans un monde inconnu et périlleux, la conception du voyage marque la charge bohémienne de l'histoire, triplement présente : premièrement, l'errance, l'aventure, le nomadisme constituent autant de caractéristiques typiquement attribuées aux gitans, aux tziganes, aux « gens du voyage ». Dans sa recherche itinérante, donc, le personnage principal s'inscrirait aisément dans la catégorie de bohémien.

Deuxièmement, Tremblay encadre le début et la fin du roman en présentant son héros en pleine écoute de l'opéra *La Bohème*, de Giacomo Puccini. Le préambule s'ouvre avec le prétexte de l'audition du troisième acte, tandis que le roman se ferme dans un l'épilogue où sont représentés le même acte et la même phrase en italien du début : « Mimi è tanto malata ! » (Tremblay, 1995 : 16, 242).

Enfin, cet opéra, dont la première a eu lieu en 1896, met en scène la vie et les drames de certains personnages du milieu bohème, artistique et intellectuel du Paris du XIX^e siècle : des peintres, des musiciens, des poètes et des philosophes qui, dans leur misère, se voient obligés, entre autres, de brûler leurs manuscrits pour se réchauffer. Subséquemment, par un jeu de mise en abyme spéculaire, ces bohèmes sont naturellement identifiés aux jeunes *beatniks* qui apparaissent dans le roman, parmi lesquels nous pourrions classer le héros. Certes, les *hippies* sont considérés, à cette période du début des années soixante, comme les nouveaux bohèmes de la société, car dans leur côté transgresseur ils correspondraient complètement à la définition de l'entrée « bohème » du dictionnaire (Rey et Robert, 1993 : 235) : « Personne (généralement artiste) qui vit sans règles, en marge de la société. Marginal ». Sur le plan de la narration du roman, cette bohème montréalaise est illustrée par un incident dont le personnage principal est le témoin involontaire : le vol des partitions du célèbre chanteur à paroles (et personnage réel) Gilles Vigneault raconté par l'actrice (et personnage réel aussi) Françoise Berd au café *El Cortijo* :

Elle enchaîna sans donner le temps à François d'ouvrir la bouche : « Imagine-toi donc qu'on devait venir t'entendre chanter après avoir visité le local en face... J't'ai dit qu'y'avait un local à louer de l'autre côté de la rue Clark et que j'allais peut-être le louer pour rouvrir L'Égrégore ? Oui, j'te l'ai dit, j'm'en rappelle... En tout cas, j'avais dit à Gilles, rencontrons-nous vers onze heures et demie, j'avais montrer le local. Et après on va aller entendre mon beau François, tu vas avoir, tu vas tomber sur le cul, tu vas vouloir l'aider... En tout cas... Y'arrive, on visite, y me dit que je devrais louer, Roland était avec nous autres, André aussi, et quand on ressort... Écoute, quelqu'un avait volé sa voiture avec c'qu'y avait dedans ! Sa serviette avec ses manuscrits de nouvelles chansons, tout ! » (Tremblay, 1995 : 116).

À ce moment, l'hyperbole narrative est soulignée par une allusion picturale fictive moyennant une analogie avec un tableau imaginé dans un esprit ultra-dramatisant mais aux résultats comiques : « L'annonce subite de la déclaration de la Troisième Guerre mondiale n'aurait pas eu un effet plus dévastateur. On aurait dit qu'une chape de bronze était tombée du plafond pour figer à tout jamais le *El Cortijo* dans un tableau vivant représentant la Tragédie visitant les Beatniks » (Tremblay, 1995 : 117).

À son tour, la description du futur théâtre de l'Égrégore par madame Berd montre l'opposition entre la réalité et les rêves de celle qui justement s'apprête à les entreprendre. L'actrice, dans son idéalisme, représente cette « bohème professionnelle », du monde du théâtre et des arts de la scène, à qui l'auteur (qui les aura tous connus et sur scène et dans la réalité) rend hommage. Par cette mise en abyme le narrateur s'amuse à mélanger les éléments fictifs et réels et le cadre théâtral est regardé à la fois dans un sens littéral et figuré des coulisses, c'est-à-dire, au travers des possibilités encore non accomplies :

Il fallait beaucoup d'imagination pour croire qu'un théâtre pourrait un jour occuper cet espace exigü et surchauffé, une vieille manufacture – mais de quoi ? des chemises ? des boîtes de carton ? – qu'on allait bientôt déménager dans un local plus grand et que le propriétaire cherchait à louer pas cher. Mais madame Berd semblait posséder une foi inébranlable en son rêve et nous expliquait tout avec conviction et force détails : l'emplacement de la scène là ou une énorme machine dressait encore ses bras métalliques, l'inclinaison des rangs des fauteuils (le plafond n'était-il pas un peu bas pour prévoir une selle en pente ?), les loges, petites mais, espérait-elle, confortables, le système d'éclairage à peine adéquat mais suffisant pour une si petite salle et, par-dessus tout, l'atmosphère qui régnerait dans ce théâtre de poche consacré aux auteurs modernes (Tremblay, 1995 : 121).

Le tout est décrit comme un air d'opéra entonné par une diva de la scène – ce qui, hormis le plan musical, est assurément vrai car il s'agit bien d'une grande dame de la scène dramatique montréalaise –. Le monologue poétique regorge de rêverie et de passion et l'incrédulité du spectateur laisse la place à l'admiration du fait de l'assurance des propos :

Elle devenait lyrique, elle ne nous regardait plus, elle n'avait peut-être plus conscience de notre présence. J'avais l'impression de voir quelqu'un rêver tout haut ; c'était beau, grand même, et touchant de naïveté. Et puis non, en l'écoutant parler, je me rendis vite compte qu'elle n'était pas du tout naïve ; elle était décidée et têtue sous sa couche de vernis lyrique (Tremblay, 1995 : 121, 122).

Paradoxalement, ce même monologue lyrique par lequel est affiché de prime abord l'idéalisme du monde artistique – théâtral en l'occurrence – est clôturé par un rejet de l'instabilité qui le caractérise : « J'ai tellement hâte d'être enfin chez moi, si vous saviez ! J'en ai assez de produire ici et là, chez les autres ! ». Véritable lieu commun, l'itinérance bohémienne de la troupe qu'elle aura fondée arriverait ainsi à sa fin, tel que le résume le narrateur : « Éternels vagabonds, ils se cherchaient un endroit où se fixer et semblaient l'avoir enfin retrouvé » (Tremblay, 1995 : 122).

Quant au héros, à l'entrée du café El Cortijo, il ne peut s'empêcher d'être dérouté car, pour la première fois, il se retrouve face à ces nouveaux bohémiens qu'il n'avait vus que dans les téléromans et toujours dans des rôles méprisables. Cependant, il est obligé de s'auto-classer parmi ces beatniks, notamment en pensant au regard réprobateur de sa mère par rapport à son nouveau choix vestimentaire. Et pour cause : il s'est créé un pendentif avec un os de veau récupéré d'une soupe familiale. Sa génitrice l'invective vivement : « Tu vas pas porter ça pour vrai ! Tu vas pas aller à l'opéra avec un os de veau accroché dans le cou ! [...] Y vont te prendre pour un cannibale ! Pourquoi tu t'en mets pas un dans le nez, tant qu'à y être ! Pis pourquoi tu te mets pas une jupe en raphia ! Pis des sandales en corde ! » (Tremblay, 1995 : 52). Dans cette lutte dialectique entre les générations, qui va être le signe des temps qui courent, c'est bien évidemment le fils qui l'emporte, face encore à l'opprobre impuissant de sa mère : « Okay, [...] Fais un fou de toi, quelqu'un qu'on connaît va te voir pis demain j'vas recevoir un téléphone pour me dire que mon propre enfant se promène au Her Majesty's avec des restants de mes repas accrochés dans le cou ! » (Tremblay, 1995 : 53). Sa voisine à la salle d'opéra confirmera cette réprobation, dans des interventions bilingues à son mari, en anglais « de parvenue », d'abord : « Did you see that ? He's wearing a bone ! » et en français ensuite : « change de place avec moi, d'abord, j'ai peur que ça soye un bitnik ! » (Tremblay, 1995 : 59, 60).

S'ensuit, malgré quelques incidents avec son ornement osseux, l'assomption triomphale de Jean-Marc de son appartenance à la toute nouvelle bohème. Toutefois, la bohème du jeune homme dépasse dans la narration le côté générationnel car mis à part son appartenance au mouvement *hippie*, Jean-Marc revêt une double marginalité, en raison de ses goûts sexuels, qui se situent très en marge de la « normalité » hétérocentrée de cette année 1960 où le mouvement de libération LGBTQ+ est encore loin d'être développé. Et il rejoint sur ce point une quantité non négligeable d'autres amateurs d'opéra. Cette découverte lui procure une agréable surprise dans le hall du théâtre Her Majesty's : « [...] des jeunes gens comme moi, amoureux fous de l'opéra, conscients ou non de leur différence, qui scrutaient chaque nouveau visage, beau ou laid, qui se présentait aux doubles portes d'entrée, à la recherche d'un signe de reconnaissance, d'un regard un tant soit peu insistant, peut-être même un sourire » (Tremblay, 1995 : 54).

De ce fait, Jean-Marc s'inscrirait dans une triple signification du mot « bohème » : bohème (ou bohémien) en tant qu'itinérant, bohème en tant que beatnik et surtout bohème en tant que gay. Ce triple bohème entreprend, donc, le voyage vers son destin sexuel. En développant les idées exposées au début de cette partie nous allons établir les différents stades de cet itinéraire : Un préambule constitué par les réflexions musicales du narrateur à partir de l'écoute de *La Bohème*. Vient ensuite la préparation au départ où il achète des billets pour *Roméo et Juliette* de Gounod au guichet du théâtre Her Majesty's. C'est dans ce stade que la première rencontre visuelle aura lieu avec Alan, jeune mélomane anglophone dans la même quête que Jean-Marc. Enfin, le grand soir arrivé, l'itinéraire s'accélère : d'abord, à l'aller, la déception d'un spectacle d'opéra très moyen pousse pourtant le héros à un haletant voyage nocturne dans les cafés-concerts, les bars et les boîtes de nuit montréalaises à la poursuite de François, jeune choriste dans *Roméo et Juliette* et chanteur à paroles talentueux. Ce périple finit au motel où se déroulera la rencontre sexuelle avec Alan. Et là, c'est la scène du climat entre les deux mélomanes et donc la réalisation du rêve originel du héros. Néanmoins, plus tard, la rentrée chez lui signe un décroissant dans l'action (et dans l'assomption de ses conséquences) avec son silence et donc l'impossibilité de la sortie du placard face à sa mère. Le roman se ferme, finalement, sur un retour à la situation initiale du préambule où Jean-Marc réécoute *La Bohème*.

En ce qui concerne ces deux derniers moments, le titre du chapitre qui les annonce, *L'Art de la Fugue* constitue d'une part un clin d'œil musical au chef d'œuvre de Johan Sebastian Bach et, d'une autre, il s'agit d'un jeu de mots empreint d'ironie pour en décrire le contenu. En effet, ce périple bohémien à travers la nuit d'une grande ville occidentale revêt un lot d'humour manifeste teinté également d'une certaine héroïcité, du fait de la saison hivernale où

il se déroule. Dans ce sens, comme affirme Zackary L. Haynes (2019 : 25), « *La Nuit des princes charmants* nous montre à quel point le temps qu'il fait peut servir comme une force poussant à l'isolement en contraignant les deux solitudes de la ville dans leurs quartiers respectifs et rendant difficile l'exploration du monde gay pour Jean-Marc ». L'opéra est, tout comme la pulsion sexuelle, le moteur pour que ce jeune homme pas très courageux et aimant le confort douillet de sa maison, s'apprête, en plein mois de janvier, à braver le froid, le gel et les obstacles physiques qui s'ajouteront aux difficultés sociales et linguistiques de cette ville divisée en espaces francophones et anglophones.

Du point de vue des lieux et des sonorités, en ne prenant en compte que la soirée opératique et la nuit qui s'ensuit, nous pourrions établir un voyage sonore depuis les airs de la musique lyrique jusqu'au silence de la rencontre sexuelle, en passant par la chanson française et la musique de danse. En voici le schéma qui lie les sons aux espaces parcourus :

- Théâtre *Her Majesty's* : décor en vert et bleu (détesté par le narrateur) *opéra*
- Rues Guy et Sherbrooke
- Autobus
- Rue Clark
- Café *El Cortijo* : *chansons à paroles*
- Rue Clark
- Théâtre, *L'Egrégore*
- Voiture d'André Page
- Bar *Les Quatre Coins du Monde* : *musique « sirupeuse »* (description du narrateur)/*pop*
- Rue anonyme
- Boîte de nuit *Le Tropical* : *musique « dance »*
(A partir de ce moment, *il n'y aura plus de musique*)
- Taxi
- Café *El Cortijo*
- Motel *Saint-Louis Tourist Room*, hall et chambre 22 : même décor en vert et bleu que la scène de l'opéra. La rencontre sexuelle y aura lieu *en silence*.

En établissant une gradation dans l'intensité sonore du roman, un *crescendo* se dessine depuis la prestation opératique du *Her Majesty's* jusqu'à la musique du *Tropical*, un peu avant le dénouement final. L'égarément des deux mélomanes et futurs amants dans la boîte de nuit bondée de travestis et où règne la musique *dance* prend un tournant vers le bas, toujours en ce qui concerne l'intensité des sons, quand la *dance* devient *slow* et ils se retrouvent l'un dans les bras de l'autre. Ce fragment certifie le rapprochement graduel descendant ou *decrecendo* sonore qui les mènera au moment le plus intime et le plus silencieux. La dynamique entre intensité sonore et narrative est ainsi bâtie sur un paradoxe : au fur et à mesure que descend le volume, monte l'intensité narrative vers le point culminant de l'accouplement entre les deux hommes.

D'un point de vue sociologique, ce schéma sonore synthétise les courants et les groupes sociaux qui cohabitent à Montréal dans cette période du début des années soixante : l'opéra, ce rituel collectif élitiste, prisé surtout par la classe dirigeante, riche et conservatrice de la ville serait le représentant d'un certain *ancien régime* musical versus le *nouveau régime* sonore des nouvelles marges qui commencent à émerger sur le devant de la scène : les chansons à parole des hippies, ces nouveaux révolutionnaires qui se réunissent au Café *El Cortijo* et la musique *pop* (« sirupeuse ») ainsi que la *dance* internationale et plus sophistiquée des marginaux sexuels rassemblées dans *Les Quatre Coins du Monde* et le *Tropical*.

4. L'opéra *queen* vers le silence de l'accomplissement : histoire d'un aller-retour

L'incipit « tout est en place », ouvre le roman avec une focalisation sur quelques personnages dont nous savons bientôt qu'ils appartiennent à la fiction opératique, décrits par le héros-narrateur qui les entend chanter. À un moment donné advient le climax : « Je connais deux ou trois minutes de pure extase. Le miracle a encore eu lieu. Merci monsieur Puccini » (Tremblay, 1995 : 18). Ici, tout en résonnant avec les mots de Lawrence Kramer sur la supériorité de la musique comme véhicule des passions esthétiques les plus immédiates, le moment d'extase musicale est un vif exemple de cet art en tant que véhicule du bonheur, comme le décrit Amélie Nadeau (2005 : quatrième de couverture) :

Qu'elle ait la faculté de suspendre le temps, qu'elle assure la permanence d'un souvenir en se matérialisant, qu'elle permette d'échapper au monde extérieur, ou qu'elle soit un baume à la dure réalité quotidienne en devenant synonyme de bonheur, de paix, d'amour et d'unité, la musique, positivement connotée, supplée un quotidien malheureux.

Malheureux, le jeune Jean-Marc peut être considéré comme tel en ce qu'il est bohémien, au troisième sens que nous venons d'accorder au terme, c'est-à-dire, en tant qu'homosexuel dans une période extrêmement trouble pour les marges de l'hétéronormativité. Or le héros troque le malheur de sa vie réelle contre l'intense bonheur que lui procure l'audition opératique. C'est justement l'écoute du malheur des personnages fictifs qui le rend si heureux.

Reprenant le texte à son début, l'identification du narrateur-écouté avec le drame musical, nous donne des indices sur la nature de ses aventures : « Le trio s'enroule autour de moi, je me vautre dedans, je vis avec une grande délectation les trois malheurs qui se déploient en même temps dans mon oreille, je peux vivre simultanément trois malheurs, c'est ça, je crois, qui me plaît le plus » (Tremblay, 1995 : 17). Ce trio musical s'apparente dans le plan narratif à l'ensemble, assez particulier, que composeront plus tard le narrateur et ses deux « princes charmants », François et Alan, au fil des aventures, l'un d'entre eux (François) véhiculant la réalisation érotique des deux autres. Le mélomane se plaît donc dans cette composition musicale, sans soupçonner qu'il en fera lui-même partie, dans une variation bien plus réelle.

Jean-Marc, le jeune gay mélomane, qui plus est, amateur d'opéra est voué sans ambages à incarner l'*Opera Queen* (en anglais) ou *Folle lyrique* (en français) que le critique culturel états-unien Wayne Koestenbaum a décrit comme « une personne qui surinvestit l'opéra ou répond de manière hypersensible à la sollicitation de l'opéra comme art des hyper-émotions par excellence ». Ces propos ont été recueillis par le professeur de littérature comparée et critique musical Timothée Picard au programme de France Musique *Sous la couverture*, animé par Philippe Venturini, lors de l'analyse de l'essai *Anatomie de la Folle Lyrique* dudit Koestenbaum⁷. Selon Koestenbaum expliqué par Picard, la *Folle lyrique* fait de l'opéra « un objet de passion, éventuellement un objet de monomanie qui se caractérise par la collection de disques et le renvoi sans cesse à des expériences fondatrices, souvent renvoyant plus au passé mythifié qu'au présent ». Dès la première page de son roman, Michel Tremblay semblerait nous plonger dans un récit d'autofiction où le narrateur embrasse toutes les caractéristiques citées : la passion : « je n'ai pas besoin du livret, je connais le texte par cœur » ; la collection de disques (balbutiante, encore à ses origines) avec des vedettes admirées : « Sur le tourne-disque tout neuf acheté par correspondance et que mon frère aîné a mis une grande semaine à monter, Victoria de Los Angeles, Jussi Bjoerling et Robert Merrill s'époumonent à mon grand ravissement » (Tremblay, 1995 : 15) ; l'hypersensibilité face à l'opéra, montrée ici comme anticipation du plaisir esthétique qui, lui, anticipe d'une certaine manière le plaisir réel de l'accouplement sexuel rêvé par le jeune homme :

Ça s'en vient, la chose aura lieu dans quelques secondes ; tout en les gardant croisées je lève les mains doucement, les dépose dans la région de mon cœur. Le miracle se reproduira-t-il ? Ressentirai-je encore cette incroyable impression de couler dans la cuvette rouge vin comme si mon corps était devenu un bateau trop pesant sur une mer trop petite ? L'extase, du moins quelque chose s'en approchant, a toujours lieu, toujours, ça n'est jamais arrivé que mon âme ne s'envole pas pendant que mon corps s'imprimait dans le faux cuir [...] (Tremblay, 1995 : 16).

Le public de l'opéra choisi par Jean-Marc pour sa sortie initiatique au théâtre Her Majesty's, en tout cas celui avec laquelle le jeune homme s'identifie, l'inscrit encore dans ce même groupe de *Folles lyriques* qui se reconnaissent au simple regard :

Je tombais moi-même amoureux aux trente secondes, convaincu que tel ou tel spectateur – pas toujours jeune d'ailleurs, parce que les hommes seuls d'un certain âge étaient en assez grand nombre et avaient fort belle allure – regardait dans ma direction, plantait son regard dans le mien, hésitait à m'aborder. [...] J'étais donc tombé dans la bonne dalle ! Qui sait, je n'aurais peut-être même pas besoin d'aller au Tropical ou aux Quatre Coins du Monde après le spectacle pour perdre ce que j'étais venu perdre ! (Tremblay, 1995 : 54, 55).

L'opéra privilégié pour ce passage à l'acte sexuel n'est autre que *Roméo et Juliette*. Ce choix revêt une grande ironie de la part de l'écrivain, puisque cet ouvrage constitue le sommet de l'incarnation de l'amour hétérosexuel dans l'art. Le narrateur en fait une utilisation pleinement consciente du fait que ses intentions sont explicitées dès le début. Ainsi, en reculant dans la chronologie du récit, après l'écoute qui ouvre le roman, « l'embryon d'une pensée toute nouvelle » prend la forme de la confession, très naturelle, de son homosexualité : « Je n'ai pas encore aimé [...] Comme je suis le seul homosexuel de mon groupe, je ne sais pas où aller pour en rencontrer d'autres et ma grande timidité m'empêche de m'informer » (Tremblay, 1995 : 19). L'opéra inspire les projections érotiques : « Oui, quand j'aimerai, j'aimerai en chantant ! » (*Ibid.*). Cette idéalisation, bien évidemment, ne s'accomplira jamais car le silence couronnera la fin de l'aventure. Ce silence entraîne le moment de lucidité post-coït du jeune homme assouvi qui réfléchit à la performance musicale des interprètes de Roméo et Juliette.

Juste avant de m'endormir [...], j'eus la vision comique de Pierrette Alarie et de Richard Cassily essayant de nous faire croire à des ébats factices et dérisoires au milieu de rideaux de tulle vert et bleu, et je me dis que la vraie nuit de noces de Roméo et Juliette, quels qu'en soient les partenaires n'avait pas besoin d'être mise en musique. Pas une seule fois je n'avais pensé à chanter en aimant (Tremblay, 1995 : 216).

Ici le réalisme l'emporte et la *Folle lyrique* laisse la place au jeune homme gay qui s'auto-analyse en dehors de tout discours esthétique, où la naturalité du silence est prise au-dessus de tout emportement esthétique. Le « Candide voltairien montréalais » (Leclerc, 1995) est devenu un homme, sauf quand il s'agit de faire face au regard de sa génitrice. Néanmoins, dès que le quotidien est de retour pour lui et que son périple nocturne n'est qu'un souvenir, l'*opéra queen* se déchaîne encore et le narrateur se repaît à nouveau de sa nourriture lyrique-musicale, qui n'est autre que la même *Bohème* de Puccini du tout début de son aventure.

⁷ Essai traduit au français 25 ans après sa première édition en 1993 aux Etats-Unis.

4.1. La cérémonie la plus passionnante du monde : un roman-hommage

Je devenais tour à tour princesse égyptienne, guidoune française, poète italien, roi babylonien, amoureuse irlandaise, barbier espagnol, enfant détestable, sorcière vilmeuse, patriote romain, prêtresse celte ; je vivais partout sauf à Montréal, à toutes les époques sauf à la mienne, dans toutes les couches de la société sauf dans celle où j'étais né (les imprimeurs sont une denrée plus que rare à l'opéra) ; je hurlais à m'en péter les corde vocales mes amours malheureuses et je suppose que ça me consolait de mes amours inexistantes (Tremblay, 1995 : 46).

L'opéra est pour le héros une façon de sublimer ses souffrances vitales. Détournement des soucis existentiels qui dans l'ensemble du roman remplit d'autres fonctions, cette abondance référentielle confirmerait un procédé caractéristique de la production littéraire LGBT, en tant que vecteur de compensation du manque de modèles narratifs sur lesquels s'appuyer (Fernandez, 1989, Koestenbaum, 1993, Timothée Picard, 2019).

La présence des références à ce genre musical dans *La Nuit des princes charmants* est telle qu'un petit glossaire s'impose à présent pour en témoigner l'importance, même quantitative, dans le récit. Car force est de constater que les références opératiques dépassent largement les renvois à d'autres expressions musicales plus proches, en apparence, du quotidien du héros-narrateur et qui ont été analysées auparavant. En dépit de son jeune âge, le narrateur/Michel Tremblay illustre sa passion et ses connaissances dans un étalage d'œuvres, de compositeurs, de personnages, d'airs, d'interprètes, de salles de concert et même de maisons discographiques. Il s'agirait, en effet, des fruits monomaniaques, symptomatiques de cette *folie lyrique* décrite par Koestenbaum. L'alter-égo de l'auteur synthétise lui-même son engouement pour le genre en décrivant une soirée d'opéra comme « la cérémonie la plus passionnante du monde » (Tremblay, 1995 : 61).

D'un point de vue méthodologique, pour le classement nous avons utilisé plusieurs ouvrages référentiels, tels que le *Dictionnaire des personnages* de Laffont-Bompiani, dans son édition de 1999, le *Guide de l'opéra* de Marie-Christine Vila (2005) et surtout celui de Rosenthal et Warrack dans son édition française de Mancini et Rouveuroux. L'ordre privilégié est chronologique, à partir de l'apparition de chaque référence dans le roman.

Opéras

La Bohème : 15, 16, 18, 20 ; mentionnée pour la première fois 19, 20, 108, 137, 150, 241 ; la bohème espagnolante : 98 ; bohème moderne : 108

Un Bal Masqué : 20, 46, 241

Pêcheurs de perles : 17, 28

Rigoletto (avant dernier acte) : 17, 20

Tosca : 17, 150

Salomé : 17, 47

Carmen : 17, 47, 241

Lucia di Lamermoor : 17

Lakmé : 28

Roméo et Juliette (Gounod) : 28, 42, 43, 44, 63, 68, 69, 79, 119, 126, 149, 156, 158

212 ; *Les Amants de Vérone* : 57

Roméo et Juliette (Berlioz) : 88

(*Roméo et Roméo*) inventé par narrateur : 66, 145

Faust : 28, 241

Il Trovatore : 46

Don Giovanni : 47

Aïda : 47

La Walkyrie, dans *l'Anneau du Nibelung* : 47

Tristan und Isolde : 47, 241

Manon Lescaut : 164

La Cenerentola : 164

Norma : 179

Madama Buterfly : 241

Otello : 241

Didon et Enée : 169

Cantatrices et chanteurs

Victoria de los Angeles : 15, 18, 28, 39, 150

Jussi Bjoerling : 15, 18

Robert Merrill : 15, 36

Maria Callas : 17, 39, 150, 179

Giuseppe di Stefano : 17

Renata Tebaldi : 17

Tito Gobbi : 17

Leonie Rysanek : 19, 39, 169

Pierrette Alarie : 27, 28, 36, 37, 38, 43, 60, 63, 68, 80, 81, 86, 88, 89, 90, 96, 106, 160, 216 ; Perrete

Hallery : 37, 40, 42, 55, 57, 70, 73, 80, 141 ; Perrette : 74, 78, 79, 80, 141, 142, 143, 146, 151

Léopold Simoneau : 28

Richard Cassily : 28, 68, 69, 70, 80, 86, 89, 216

Fernande Chiochio : 28, 86

Napoléon Bisson : 28

Gaston Gagnon : 28

Claude Létourneau : 28

Nicolai Gedda : 28

Boris Christoff : 28

Birgit Nilsson : 39

Rose Bampton : 58

George London : 169

Salles de concert

Bayreuth : 20

La Scala : 20

Théâtre Her Majesty's : 28, 29, 35, 41, 43, 44, 57, 63, 67, 85, 91, 103, 109, 114, 145, 157, 167

Forum : 43

Metropolitan Opera : 43, 58

Opéra de Vienne : 86

Opéra de Paris : 86

Phrases

« Mimi é tanto malata ! » (*La Bohème*) : 16, 241.

« *Un baccio, un altro baccio...* » (*Otello*, de Verdi) : 242

Opérette

Violettes Impériales : 70, 75, 78, 86, 87, 88, 103

Maisons discographiques

Deutsche Gramophone : 27

Compositeurs

Puccini : 18, 66
 Haydn (symphonie) : 47
 Berlioz : 88
 Gounod : 28, 57, 61, 70, 111
 Mozart : 172

Personnages

Mimi : 15, 16, 18, 20, 98, 108
 Rodolfo : 15, 16, 18, 98, 108
 Marcello : 15, 16, 18, 98
 Musetta : 18, 108
 Floria Tosca : 17
 Scarpia : 17
 Salomé : 17, 47
 Jean-Baptiste (Salomé) : 17
 Lucia di Lamermoor : 17
 Gilda (*Il Rigoletto*) : 20
 Renato (*Un bal masqué*) : 46
 Don Giovanni : 47
 Brunhilde (*La Walkyrie*, dans *l'Anneau du Nibelung*) : 47
 Isolde (*Tristan et Isolde*) : 47
 Roméo : 63, 64, 66, 67, 68, 69, 71, 77, 87, 90, 158, 216
 Les Capulets : 61, 64 ; père de Juliette : 64
 Les Montaigu : 73
 Juliette : 63, 67, 70, 71, 77
 Frère Laurent (*Roméo et Juliette*) : 77
 Mercutio : 159
 Carmen : héroïne de Bizet, sobriquet.
 Manon : 161
 Norma : 179
 Le Maure : 24.
 Desdémone : 241
 Didon : 169

Chefs d'orchestre

Wilfrid Pelletier : 57, 58, 59, 61, 62, 65, 67, 68, 105, 106

Scènes ou airs

Air du toréador (Carmen) : 17
Air de Nadir (Pêcheurs de perles) : 17
Scène de dénonciation (Rigoletto) : 17
Chanson du saule : 19
 « chanter (..) avec un poignard plongé dans la poitrine, comme Riccardo, dans *Un Bal Masqué* » : 20
 « (chanter) enfermée dans une poche à patates comme Gilda à la fin de *Rigoletto* » : 20
 « (chanter) comme la pauvre Mimi, justement quand on meurt d'une maladie respiratoire ! » : 20
 Duo des *Pêcheurs de perles* : 28
 L'air des clochettes de *Lakmé* : 28
 Trio final de *Faust* : 28
Ritorna vincitor d'Aïda : 47
Habanera de Carmen : 47
Je veux vivre (Roméo et Juliette) : 63, 68
Ah ! Lève-toi Soleil ! fais pâlir les étoiles (deuxième acte *Roméo et Juliette*) : 69
1^{er} duo d'amour (Roméo et Juliette) : 71
Duo d'amour (3^e acte Roméo et Juliette) : 77
3^e duo entre les deux héros mourants » : 78
Musetta qui guidounait ... : 108
 Les rues de Vérone : 109
 3^e acte de *La Bohème* : 137, 150, 241
 Deuxième acte de *Tosca* : 150
 2^e acte du *Vaisseau fantôme* : 169
Duos de Mozart : 172
Casta Diva : 179
La mort de Didon : 169

Passant outre le poids des personnages réels dans cette histoire à la charge autofictionnelle évidente, si nous interprétons, quoique succinctement, ce petit glossaire, nous pourrions constater que le plus grand nombre d'allusions est consacré aux interprètes de l'opéra *Roméo et Juliette*, dont la performance est critiquée par le jeune mélomane. Par conséquent, la célèbre soprano québécoise Pierrette Alarie est celle qui occupe le premier poste. Malgré le mauvais spectacle, Alarie est épargnée par les critiques de Jean-Marc, ce qui n'est nullement le cas de son compagnon de scène Richard Cassily, qui viendrait au deuxième rang des chanteurs les plus invoqués, tout comme le chef d'orchestre qui les a dirigés, Wilfrid Pelletier. Le cadre de leur prestation au Théâtre Her Majesty's est, en toute logique, l'endroit le plus cité. En ce qui concerne les autres interprètes, ils sont nommés beaucoup plus discrètement, avec une ou deux mentions chacun. Seulement les grandes vedettes Victoria de los Angeles et Maria Callas sont mises en avant, toujours dans un ton admirateur. Cet enthousiasme soulèverait une autre hypothèse : le lien entre les hommes gays et leur engouement pour les divas⁸.

Les compositeurs de musique classique, eux, sont cités assez discrètement et concernant le genre opératique, *Carmen* et *Violettes impériales* apparaissent en tant que sobriquets de deux personnages secondaires. Finalement, si l'opéra *Roméo et Juliette* prend logiquement, une place évidente, le grand opéra du roman est, bien sûr, *La Bohème*. Avec des allusions à son titre ainsi qu'à ses personnages principaux Mimi, Rodolfo et Marcello et à son troisième acte tant adoré par notre héros, son importance transcende de toute évidence le simple exercice quantitatif que nous venons d'effectuer.

5. Conclusion : l'enfant de Bohème

Une disparité singulière distingue les noms des différentes parties qui structurent *La Nuit des princes charmants*. Un préambule sans titre, quatre parties nommées sur la base de la problématique de l'existence du prince en question (« Le prince charmant existe-t-il ? » etc.) et l'épilogue intitulé « L'Art de la Fugue ». Nous avons constaté dans cette

⁸ Depuis Judy Garland, c'est une question qui s'est posée dans les milieux LGBTIQ+ pendant les dernières décennies et qui dépasse le cadre de l'opéra et de la musique en général pour embrasser tous les arts de la scène.

dernière allusion-hommage au célèbre recueil inachevé de Johann Sebastian Bach, la volonté évidente de Michel Tremblay pour en souligner l'ambiguïté dans le sens, puisque cette fugue représente également la double fuite du héros au retour de sa péripétie : tout d'abord par son silence devant le questionnement de sa mère, qui scelle le non-aveu de son homosexualité à sa génitrice. Et par la suite, mélomanie oblige, par l'évasion vers les mondes de la musique.

L'engouement d'une grande proportion d'hommes gays pour l'art lyrique a été étudié par des auteurs comme – pour ne citer que ceux déjà mentionnés – Dominique Fernandez pendant les années quatre-vingt, Wayne Koestenbaum pendant les années quatre-vingt-dix et Timothée Picard pour ce qui est des années 2000. Or, plus récemment, le chercheur Marc Arino nous propose, en outre, une analyse du roman par rapport à son appartenance au recueil *Le Gay Savoir*. Ce choix éditorial est fondé sur une unité thématique homosexuelle des cinq romans le constituant, dont, excepté celui qui nous occupe, *Le Cœur découvert*, *Le cœur éclaté*, *Quarante-quatre minutes*, *quarante-quatre secondes* et *Hôtel Bristol, New-York, N. Y.* Ainsi, Arino établit une relation sans équivoques entre la présence de l'art dans ces romans et le sujet de l'homosexualité :

[...] il semblerait en effet qu'au-delà de l'allusion intertextuelle au Gai savoir, la réunion de ces œuvres en un Gay Savoir offre la possibilité d'une nouvelle herméneutique qui, en adoptant une perspective nietzschéenne, révèle un parcours, sinon philosophique, du moins qui traite du rapport de l'individu homosexuel à la souffrance et à la morale, à la sexualité via les pulsions qu'il déchaîne, ainsi qu'au « monde vrai » et à la pratique de l'art (Arino, 2011).

Du point de vue du contenu, bien des indices de *La Nuit des princes charmants* abondent dans ce sens : l'un des plus révélateurs est le nom attribué à l'un des personnages secondaires agissant en tant que facilitateurs de la rencontre sexuelle : Carmen, le nain. Son prénom, éponyme déformateur de la diva charismatique créée par Prosper Mérimée et rendue musicalement célèbre par Georges Bizet synthétise en un seul mot intertextualité et transgenre nominal.

Le phénomène opératique, enfin, n'est pas seulement un simple prétexte thématique pour la narration, mais il dessine de surcroît le cadre-même de celle-ci. L'excipit du récit « ça y est, ça s'en vient... *Mimi è tanto malata !* » révèle l'anticipation du plaisir, un plaisir où il n'y a plus de quête de prince charmant, où l'objet sexuel n'a plus raison d'être, puisque la sublimation l'emporte, encore une fois, sur l'érotisme. Comme signalé au point précédent, Jean-Marc le jeune héros cherche à s'enfuir, certes, or ce n'est plus par frustration sexuelle car il n'est plus frustré ; c'est par le pur plaisir du drame chanté, vécu par procreation.

Dans *La Nuit des princes charmants* les pulsions sexuelles sont étroitement liées aux passions musicales, qu'elles soient véhiculées par l'opéra ou éprouvées par les personnage-auditeurs. Enfin, sous prétexte de la narration des mésaventures de celui que Leclerc (1995) nomma Candide montréalais, avec son indéniable charge parodique du conte de fées inversé (Gabiola, 2018), *La Nuit des princes charmants* constitue, par sa forme et son contenu, un hommage vibrant d'émotion à l'opéra comme genre et, au-delà du plaisir artistique, à la *Bohème* comme triple déclaration : en tant que joyeuse affirmation de soi, de sa sexualité et de la nouvelle vie qui s'amorce en 1960 dans la société montréalaise. Ce n'est pas par hasard que celui qui ouvre la voie à l'accomplissement sexuel du héros soit Carmen. À travers son prénom et son rôle résonnent dans nos têtes les paroles de l'héroïne bizetienne nous rappelant en chantant que « l'amour est enfant de Bohème ».

Références bibliographiques

- Arino, M., (2011) « Échos de Nietzsche dans Le Gay Savoir de Michel Tremblay » in *Nouvelles Études Francophones*. Nebraska University Press. Vol. 26, n° 2, pp.35-49.
- Bizet, G. (comp.), Meilhac, H. & L. Halévy (livr.), (1875) *Carmen, opéra-comique en quatre actes*. Paris, Choudens père & fils.
- Fernandez, D., (1989) *Le rapt de Ganymède*. Paris, Grasset & Fasquelle.
- Gabiola, E., (2015) *De l'homosexuel au queer : Art et différence dans l'œuvre de Michel Tremblay* [En ligne]. Thèse de doctorat à l'Universitat de València sous la direction d'Ana Monleón. Disponible sur : <https://roderic.uv.es/handle/10550/45629> [Dernier accès le 27 août 2022].
- Gabiola, E., (2018) « La Nuit des princes charmants ou la parodie du conte de fées » in *Anales de Filologia Francesa* [En ligne]. N° 26, pp. 417-436. DOI : <https://doi.org/10.6018/analesff.26.1.352561> [Dernier accès le 16 avril 2023].
- Haynes, Z., (2019) *Hors de l'ombre: L'environnement et la communauté gaie montréalaise dans «Le gay savoir» de Michel Tremblay / Out of the Shadows: The Environment and the Montreal Gay Community in Michel Tremblay's «Le gay savoir»* [En ligne]. Thèse de doctorat à l'Université du Maine. Disponible sur : <https://digitalcommons.library.umaine.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=4079&context=etd> [Dernier accès le 28 août 2022].
- Kramer, L., (1996) *Classical music and postmodern knowledge*. Los Angeles, University of California Press.
- Laffont-Bompiani, (1999) *Dictionnaire des personnages*. Paris, Robert Laffont, collection Bouquins.
- Leclerc, J., (1995) « L'initiation d'un Candide montréalais » in *Lettres québécoises* [En ligne]. N° 80. Disponible sur : <https://www.erudit.org/fr/revues/lq/1995-n80-lq1185039/38664ac/> [Dernier accès le 26 août 2022].
- Nadeau, A., (2005) *Une passerelle entre le réel et l'imaginaire. L'univers musical dans les Chroniques du Plateau Mont-Royal de Michel Tremblay et L'Oratorio de Noël de Göran Tunström*. Montréal, Imaginaire Nord.
- Piccione, M-L., (1999) *Michel Tremblay, l'enfant multiple*. Talence, Presses Universitaires de Bordeaux.
- Rey, A. & P. Robert, (1993) *Le Nouveau Petit Robert, Dictionnaire universel de la langue française*. Paris, Dictionnaires Le Robert.
- Rosenthal, H. et al., (1995) *Guide de l'opéra*. Paris, Fayard.

- Saka, P. & Y. Plougastel (dir.), (1999) *La chanson française et francophone (Guide Totem de)*. Paris, Larousse.
- Samzun, M.-B., (1998) *Michel Tremblay ou l'œuvre d'art libératrice ?* Thèse de doctorat à l'Université Michel de Montaigne, Bordeaux III, sous la dir. de Piccione, M.-L. Lille, ANRT.
- Smoje, D., (2009) « Le roman actuel à la recherche de sa musique » in *Québec français*. N° 152, pp. 37-43.
- Tremblay, M., (1995) *La Nuit des princes charmants*. Montréal-Paris, Leméac/Actes Sud.
- Tremblay, M., (2005) *Le Gay Savoir*. Montréal-Paris, Leméac /Actes Sud, coll. « Thésaurus »,
- Venturini, Ph., (2019) « Anatomie de la Folle lyrique de Wayne Koestenbaum, avec Timothée Picard » in *Sous la couverture* [Émission de radio] [En ligne]. France Musique, 23 mars. Disponible sur : https://www.ivoox.com/avec-timothee-picard-anatomie-folle-audios-mp3_rf_33636730_1.html [Dernier accès le 6 septembre 2022].
- Vila, M.-C., (2005) *Guide de l'opéra: Les œuvres majeures du répertoire (Comprendre & reconnaître)*. Paris, Larousse.
- Wilsch. C. U., (1997) *Fairy Tales and Reality : overcoming illusion in Michel Tremblay's La Nuit des princes charmants and his plays* [En ligne]. AUM Digital Archives. Disponible sur : <http://digitalarchives.aum.edu/items/show/235> [Dernier accès le 5 septembre 2022].