

SEBASTIAN ZACHAROW

Université de Łódź, Institut d'Études Romanes

sebastian.zacharow@uni.lodz.pl

ORCID : 0000-0001-5536-1637

L'individuation simondonienne dans *Hosanna* de Michel Tremblay : la rivalité entre les langues, les sexes et les cultures au service de l'auto-crédation

**Simondonian Individuation in *Hosanna* by Michel Tremblay:
The Rivalry of Languages, Genders, and Cultures in the Process
of Self-Creation**

Abstract

This article explores the theme of individuation in Michel Tremblay's *Hosanna*, focusing on the interplay between language, gender roles, and cultural dynamics. The play, written in the 1970s against the backdrop of Quebec's Quiet Revolution, serves as a powerful metaphor for both personal and collective identity crises. Drawing on Gilbert Simondon's philosophy of individuation, the analysis examines the protagonists' struggles with internal and external conflicts, particularly regarding masculinity, femininity, and non-binary identities. The tension between collective and personal identity is further emphasized through the use of *joual*, a linguistic marker of Québécois distinctiveness, which underscores the cultural and political dimensions of self-definition. The article also discusses the evolution of *Hosanna*'s reception, showing how its themes have transitioned from sociopolitical commentary to a contemporary exploration of gender fluidity and individual authenticity.

Keywords: Michel Tremblay, *Hosanna*, identity, individuation

Mots-clés : Michel Tremblay, *Hosanna*, identité, individuation

Les questions d'identité humaine, de répartition des rôles masculins et féminins, ainsi que la définition des fonctions de l'homme et de la femme dans la société, en référence aux normes historiques et traditionnelles, sont des thèmes centraux des œuvres de Michel Tremblay. L'accent mis sur l'individualité des personnages est amplifié par le choix de la langue utilisée dans ses pièces. Les personnages de Tremblay s'expriment souvent en joul, un idiolecte du français parlé quotidiennement par la population francophone de l'est de Montréal, à une époque où la ville subissait encore une forte domination de la culture britannique. L'usage du joul souligne ainsi l'identité distincte des Québécois (Dargnat 2002 : 27). De même, l'abandon du français académique traditionnel au profit du joul a suscité une véritable révolution dans le théâtre canadien, transformant cette langue en « une arme politique et linguistique utilisée par les artistes » (Boulanger 2001 : 18).

Dans *Hosanna*, pièce créée au Théâtre de Quat'Sous à Montréal le 10 mai 1973, Tremblay explore avec intensité des thématiques liées à la masculinité, à la féminité et aux identités de genre. Le dramaturge transcende les catégories conventionnelles en mettant en scène des personnages confrontés à des tensions identitaires complexes, tant sur le plan individuel que collectif. Le joul, en tant que véhicule d'expression, devient un outil supplémentaire pour articuler ces identités en devenir. Paradoxalement, bien que la multiplicité des influences et des aspirations semble engendrer une perturbation identitaire, cette situation alimente le processus d'individuation des personnages, leur permettant de forger une identité singulière.

Notre analyse se concentre sur le processus d'individuation tel qu'il se manifeste dans *Hosanna*. Nous examinons les crises personnelles des protagonistes à travers le prisme de la philosophie de Gilbert Simondon. Nous analysons comment la déconstruction et la reconstruction identitaire s'opèrent, comment les tensions entre l'individuel et le collectif influencent ces trajectoires et comment les transformations sociétales agissent en toile de fond.

Enfin, nous nous intéressons à l'évolution de la réception de *Hosanna* au fil des décennies. Nous montrons comment son message initialement perçu comme une métaphore sociopolitique a évolué pour devenir une réflexion plus intime, centrée sur les dimensions personnelles et émotionnelles des identités en transformation.

À l'instar des *Belles-sœurs*, *Hosanna* présente également des figures féminines, mais de manière plus complexe et nuancée. En effet, les protagonistes de cette pièce sont deux hommes : Raymond Bolduc, dit Cuirette, et Claude Lemieux, qui porte le pseudonyme artistique de Hosanna et se désigne lui-même au féminin. Ils forment un couple établi de longue date, vivant une relation libre et non formellement institutionnalisée. À première vue, le partage des rôles au sein de ce couple semble évident : le masculin Cuirette occupe le rôle de chef de famille, tandis qu'Hosanna se voit attribuer celui de la femme, du moins en apparence, puisque le lecteur / spectateur la rencontre vêtue d'un costume rappelant celui de Cléopâtre, interprétée par Elizabeth Taylor dans le célèbre film.

Claude, alias Hosanna, travaille dans un salon de coiffure pour femmes de l'est de Montréal, s'occupe de la maison et assure le soutien financier du ménage. Raymond, de son côté, n'hésite pas à consommer des drogues et à rechercher des rencontres éphémères avec de jeunes hommes dans le parc Lafontaine. Cependant, avec l'évolution de la société, la plupart des lieux où il avait l'habitude de chercher de telles rencontres ont changé ; l'éclairage urbain s'est intensifié, ce qui, comme l'admet Cuirette, fait qu'« on n'a plus les coins qu'on avait » (Tremblay 2002 : 15). Cette transformation l'amène à une certaine frustration et l'incite à réfléchir sur le sens de ses comportements.

Un couple apparemment ordinaire, probablement perçu par la société canadienne à la fin de la Révolution tranquille comme une famille minoritaire parmi d'autres, reflétant ainsi les profonds bouleversements sociaux de l'époque. Cependant, une conspiration issue du cercle de connaissances de Hosanna vient introduire un élément perturbateur, plongeant les deux protagonistes dans une situation quasi extrême. Deux options s'offrent alors à eux : se séparer définitivement ou se rapprocher en comblant le vide affectif qui caractérise leur relation par des sentiments sincères.

La pièce, construite selon le principe du récit inversé, compris comme le « discours exposant une succession d'actions qu'il importe au spectateur de connaître » (Ubersfeld 1996 : 79), qui ne révèle qu'en seconde partie l'événement ayant poussé Hosanna et Cuirette à affronter les angoisses qui les hantent. Cet événement est un concours « Les Grandes Femmes de l'Histoire » organisé au club de travestis, qui s'avère être un piège tendu à Hosanna par des amies jalouses, toutes déguisées en Reine du Nil. L'humiliation, le désespoir et le sentiment d'échec conduisent à un échange violent, honnête et douloureux entre Hosanna et Cuirette, lequel deviendra le fondement d'une réconciliation durable. Cette nuit marquera un tournant profond dans leur vie commune, agissant comme une purification et un dévoilement des masques symboliques des personnages, qui jusque-là entravaient leur compréhension émotionnelle mutuelle. En effet, Hosanna retirera, littéralement et métaphoriquement, le déguisement de Cléopâtre, tandis que Cuirette, dans un premier pas vers l'acceptation de soi, commencera lui aussi à découvrir son identité.

Selon le critique de théâtre Vincent Cambier, sous les manières bravaches, l'attitude machiste et le blouson de cuir destiné à affirmer la masculinité de Cuirette, se dissimule une sensibilité féminine. L'identité de Cuirette repose sur un impératif central : être reconnu comme un symbole de virilité. Toute comparaison avec une femme constitue ainsi pour lui l'insulte ultime. Ce rejet de la féminisation s'illustre de manière marquante lorsqu'Hosanna, indignée par un appel téléphonique, lance à son interlocutrice, Sandra : « Maudite vache ! » (Tremblay 2002 : 18). Convaincu que cette remarque lui est adressée, Cuirette proteste vivement contre le fait d'être interpellé au féminin, ignorant totalement l'épithète animale, qui semble pourtant dégradante. Cette réaction met en évidence son obsession de ne pas être perçu comme féminisé. Cette crainte est d'ailleurs renforcée par Hosanna elle-même, qui lui affirme calmement qu'il y a tant de masculinité en lui que, si l'on s'adressait à lui en tant que femme, « tout le monde autour de lui penserait qu'il est lesbienne » (Cambier 2001 : 1).

La réponse de Cuirette, bien qu'elle ne soit pas immédiate, révèle une critique implicite du manque de masculinité d'Hosanna. D'un côté, il souligne à plusieurs reprises les comportements de sa partenaire ; de l'autre, en tant qu'homosexuel exprimant une attirance pour les hommes, il reproche à Hosanna l'absence de traits masculins dans leur relation intime. Cela s'exprime de manière explicite lorsqu'il déclare : « En quatre ans, t'as pas faite un seul geste d'homme, au lit, ma chérie, pas un seul ! Tu vis comme une femme, pis tu fourres comme une femme ! » (Tremblay 2002 : 48). Ce passage met en lumière une dynamique complexe où les notions de genre et de masculinité sont à la fois affirmées et contestées dans le cadre des interactions entre les deux personnages.

Cependant, leur vie commune ne peut être qualifiée de monotone, car elle est marquée par de vives émotions liées à la répartition des rôles dans la relation et à la définition de l'identité sexuelle. Dans le quotidien partagé de Hosanna et Cuirette, les rôles masculins et féminins sont constamment personnifiés, impliquant un processus incessant d'appropriation de tâches traditionnellement associées à des genres spécifiques. Hosanna, qui s'efforce d'incarner la féminité, insiste sur son rôle de soutien

de la famille. Comme elle l'affirme elle-même : « c'est moé qui travaille, c'est moé qui te fait vivre » (Tremblay 2002 : 46). Pendant ce temps, le « masculin » Cuirette s'occupe de la lessive, du ménage et de la cuisine, veillant scrupuleusement à laisser Hosanna jouer son rôle de soutien. Ce comportement lui vaut les critiques de sa compagne, qui s'exclame : « Moé, chus coiffeur dans le jour, pis femme du monde le soir... Pis j'trouve ça ben mieux que d'être une femme de ménage le jour pis un gars de bicycle le soir ! » (Tremblay 2002 : 47).

Le problème du sexe, de l'identité nationale et politique

L'évolution des protagonistes s'accompagne d'une transformation supplémentaire, révélatrice des changements socioculturels de son époque. Écrite durant la période de la Révolution tranquille, la pièce reflète subtilement l'atmosphère de bouleversements et explique le contexte des transformations sociales qui marquent le Québec des années 1970. Ce cadre est mis en valeur dès le début de la pièce, notamment à travers la description du décor dans les didascalies du premier acte. Cette représentation, d'apparence anodine, soulève néanmoins une question cruciale : celle de l'inscription de la culture canadienne, et plus particulièrement québécoise, dans une culture étrangère, dominée par l'influence américaine.

L'appartement de Hosanna, situé rue Saint-Hubert et désigné par l'expression anglaise « one-room-expensive-dumps », illustre de manière explicite cette présence américaine. Les éléments de décor décrits témoignent d'une domination culturelle, ou du moins d'une influence significative, venue des États-Unis. Cet espace est rempli d'imitations d'objets variés, tels qu'une sculpture en plâtre de David, un tableau « érotique » appartenant à Cuirette, ainsi que plusieurs miroirs. À cela s'ajoutent des icônes emblématiques de la culture de masse, comme une télévision, une radio ou encore un gramophone portable.

L'intérieur de l'appartement évoque une sorte de musée, dans lequel les objets accumulés semblent refléter davantage une culture globale qu'une identité personnelle. Cette accumulation d'éléments standardisés rend impossible toute identification claire de traits individuels appartenant aux protagonistes. En conséquence, la décoration de cet espace ne permet pas de définir la personnalité de Hosanna et de Cuirette. Le décor devient alors une métaphore de la tension culturelle entre identité québécoise et influences extérieures, tout en soulignant l'uniformisation croissante imposée par la culture de masse.

L'absence d'identité des protagonistes doit être examinée sous deux perspectives : d'une part, une perspective personnelle, et d'autre part, une perspective plus large, liée à la société dans son ensemble. Comme le souligne Sylvain Schryburt, spécialiste de l'esthétique théâtrale des scènes montréalaises, à l'époque de la rédaction de *Hosanna*, l'exposition physique et spirituelle du personnage principal revêtait une dimension métaphorique. La quête de ce dernier pour définir son identité sexuelle reflétait en effet l'état de la société québécoise de l'époque, en proie à la question identitaire « Qui sommes-nous ? » (Schryburt 2007 : 26). Plus de quarante ans après la création de la pièce, cet aspect n'apparaît plus avec la même clarté. L'auteur de *Hosanna* lui-même explique, dans une interview, que son œuvre est une allégorie de la société québécoise durant la Révolution tranquille :

Hosanna est un homme qui a toujours voulu être une femme. Cette femme a toujours désiré être Elizabeth Taylor dans *Cléopâtre*. En d'autres termes, cet homme québécois a toujours voulu être une femme qui, elle, rêvait d'être une actrice anglaise dans un film américain inspiré d'un mythe

égyptien et tourné en Espagne. En un sens, il s'agit là d'un problème typiquement québécois. Depuis 300 ans, on ne nous a pas appris que nous étions un peuple ; ainsi, nous avons rêvé d'être quelqu'un d'autre au lieu de nous-mêmes. Hosanna est donc une pièce politique. À la fin, [Hosanna et Cuirette] renoncent à leurs masques et embrassent leur véritable identité. Le moment culminant se produit lorsque Hosanna « tue » Elizabeth Taylor, et, à la fin, il apparaît nu sur scène et affirme qu'il est un homme. Il exorcise ainsi tous les fantômes qui l'entouraient, à l'image du Québec qui a fait de même : « Nous ne sommes pas Français, mais Québécois vivant en Amérique du Nord ! » (Anthony 1978 : 283, nous traduisons)

Le passage ci-dessus souligne le rapport entre la quête identitaire individuelle et la crise collective du Québec. Tremblay inscrit *Hosanna* dans une réflexion politique sur l'aliénation culturelle québécoise, où la colonisation et l'influence étrangère ont empêché la construction d'une identité propre. La métaphore du travestissement d'Hosanna en Cléopâtre reflète ce désir d'incarner un modèle extérieur plutôt que d'accepter son authenticité. Ainsi, le démasquage final devient une allégorie de la prise de conscience québécoise, affirmant une identité distincte, libérée des référents culturels dominants. De fait, dans sa dimension sociopolitique, *Hosanna* se présente comme une expression des « frustrations accumulées par le peuple québécois depuis trois cents ans ». Sur le plan humain, cependant, la pièce illustre la quête universelle d'autodétermination des Québécois qui ont toujours voulu être comme les autres (Schwartzwald 2008 : 49). C'est cette dimension humaine qui constitue le message fondamental du drame : « les personnages qui peuplent l'univers dramatique de Tremblay sont humains avant d'être québécois » (Cotnam 1976 : 101). La recherche d'une identité propre, qu'elle soit personnelle ou nationale, se heurte à de multiples obstacles, ce qui confère à cette quête une certaine absurdité. Pourtant, les méandres de ce parcours identitaire, marqué par la question essentielle « Qui suis-je ?, » permettent à Hosanna, figure d'égarement, de devenir « plus authentique, plus vrai avec lui-même » (Boulanger 2001 : 62).

Dans ce processus, Hosanna ne peut toutefois compter sur le soutien d'un collectif plus large. Appartenant à une minorité nationale, sexuelle et linguistique, marquée par l'usage du joul, elle trouve un soutien exclusif auprès de Cuirette. Ce dernier, cependant, est lui-même confronté à l'échec de son aspiration à incarner un sex-symbol, figure idéalisée du motard admiré pour ses vêtements de cuir. Ces solitudes croisées et contradictions intérieures reflètent les luttes identitaires complexes auxquelles ces personnages sont confrontés, des luttes à la fois profondément humaines et singulières dans leur contexte social.

La quête identitaire de Hosanna, ainsi que les transformations constantes de son image, s'inscrivent également dans une dimension strictement individuelle et personnelle. Sa métamorphose en Cléopâtre, figure de la femme fatale, est le fruit d'une tentative pour combler le vide intérieur causé par son incapacité à se définir. Comme le souligne Yves Jubinville, « l'identité n'est jamais qu'une case vide que l'on s'efforce de combler soit par le travail, soit par l'acquisition de biens symboliques » (Jubinville 1993 : 113). L'icône d'Elizabeth Taylor / Cléopâtre devient alors une réponse idéale à ce besoin de réinvention. En s'appropriant cette identité fabriquée, Hosanna tente de donner un sens à son existence et de dépasser ses propres contradictions.

Dans ce contexte, ce processus révèle une tension fondamentale entre l'image qu'Hosanna choisit de projeter et le profond sentiment d'inadéquation qui l'habite. De fait, la Cléopâtre qu'elle aspire à incarner devient simultanément une représentation de sa quête de puissance et un masque destiné à dissimuler ses blessures intérieures. Cette recherche identitaire illustre avec acuité la difficulté de trouver

un équilibre entre les attentes imposées par la société, les influences culturelles omniprésentes et le désir d'une affirmation personnelle authentique.

Face à un vide existentiel écrasant et une solitude omniprésente, Hosanna ne peut espérer retrouver un semblant de stabilité psychologique qu'en renouant avec son moi profond. Dans ce contexte, Cuirette émerge comme la figure de confiance la plus proche, permettant d'aborder ouvertement des questions d'identité, notamment sexuelles. La confrontation entre ces deux protagonistes devient dès lors une nécessité, un passage obligé pour parvenir à une connaissance de soi et à une acceptation mutuelle de leurs sexualités respectives.

Les échanges entre Hosanna et Cuirette transcendent ainsi les catégories traditionnelles de genre. Les rôles féminins et masculins, tels qu'ils sont habituellement construits et perpétués par la société environnante, sont ici remis en question et apparaissent comme des concepts obsolètes. Ces normes perdent toute pertinence face à leur besoin mutuel de construire une vie commune, ancrée dans la peur partagée d'une solitude paralysante. Cette crainte, récurrente dans la dramaturgie de Tremblay, agit comme un moteur central de l'action. Comme le souligne Yvan Comeau, spécialiste de la culture québécoise, « le drame des personnages de Tremblay [...] est celui de la solitude. [...] d'une façon particulière et illustrée de multiples façons, les personnages homosexuels sont des condamnés à l'enfer de la solitude » (Comeau 1988 : 307).

Si la quête initiale d'authenticité, incarnée par l'adoption de la figure mythique d'Elizabeth Taylor / Cléopâtre, n'a réussi à combler le vide identitaire d'Hosanna que de manière partielle et maladroite, elle a néanmoins servi de catalyseur pour amorcer une recherche plus profonde de sa véritable essence. L'imitation d'une femme, bien qu'intense et investie, ne pouvait en aucun cas permettre à Hosanna de découvrir son identité, qu'elle soit masculine ou féminine. Contrairement à l'imitation classique qui est un vecteur de connaissance universelle, l'image imitée par Hosanna « n'est plus que l'ombre de lui-même » (Jubenville 1993 : 113).

Le rôle de Cléopâtre s'est donc révélé être une impasse dans le processus de découverte et de création de soi. En effet, la quête identitaire ne consiste pas à adopter successivement différents rôles, mais plutôt à s'en affranchir et à lever les masques qui dissimulent la vérité intérieure. C'est dans ce processus de déconstruction, à travers un strip-tease à la fois physique et psychologique, que le protagoniste de Tremblay trouve une résonance avec le Peer Gynt d'Ibsen. Tout comme ce dernier, qui identifie les différentes couches d'un oignon à chacune des étapes de la vie (Boulanger 2001 : 61), Hosanna progresse en se dépouillant progressivement des couches superficielles de son identité fabriquée.

Le strip-tease physique et psychologique : un catalyseur de l'individuation

Lorsque Hosanna se dévoile devant Cuirette, ce dépouillement dépasse la simple exposition physique pour s'accompagner d'une introspection profonde sur les recoins les plus intimes de son être. Ces derniers apparaissent d'abord comme un vide, une absence totale d'authenticité. Pourtant, c'est précisément dans cet état de vacuité qu'Hosanna parvient à discerner une vérité essentielle. Ce vide, paradoxalement, se transforme en une source de renouveau, lui offrant la possibilité d'être authentique, tant envers Cuirette qu'envers elle-même. Cette acceptation de sa propre vulnérabilité marque l'aboutissement de sa quête

identitaire, amorcée par une situation de tension émotionnelle extrême : le concours « Les Grandes Femmes de l'Histoire », mentionné précédemment. Cet événement constitue un point de bascule, une crise décisive qui contraint Hosanna à affronter les disparités internes et externes qui façonnent son existence. Ce type de crise agit comme un catalyseur de l'individuation : un processus qui force l'individu à surmonter les contradictions qui le traversent, à restructurer son rapport à lui-même et à son milieu, tout en ouvrant la voie à une nouvelle phase de son devenir identitaire. Selon Gilbert Simondon, les crises jouent un rôle essentiel dans le processus d'individuation. Elles émergent des disparités entre différentes réalités, qu'elles soient intérieures ou extérieures, et permettent à l'individu de s'adapter et de se transformer. L'individuation est un processus dynamique, où les tensions et les crises servent de moteurs à la croissance et à l'évolution personnelles (Lefebvre 2017 : 62). Simondon définit l'individu non pas comme une entité autonome et achevée, mais comme un acte relationnel en perpétuelle transformation. De plus, il insiste sur le fait que l'individualisation est un processus que nous expérimentons nous-mêmes, dans et à travers nos interactions avec le monde. Dans *L'Individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, il affirme à ce sujet : « nous ne pouvons, au sens habituel du terme, connaître l'individuation ; nous pouvons seulement individuer, nous individuer, et individuer en nous » (Simondon 1995 : 36). En ce sens, les crises ne sont pas simplement des obstacles à surmonter, mais des phases nécessaires qui facilitent l'adaptation et la transformation de l'individu, contribuant à son développement continu. En brisant le masque de Cléopâtre, Hosanna amorce un processus de déconstruction nécessaire pour se réapproprier son authenticité. Cette crise représente une rupture qui permet l'émergence d'un nouvel équilibre.

La prise de conscience finale de Hosanna symbolise l'accomplissement de son processus d'individuation. En abandonnant ses masques, Hosanna parvient à une harmonie intérieure où son identité n'est plus définie par des artifices extérieurs, mais se manifeste comme une expression authentique de ses désirs profonds. Selon Simondon, l'individu ne se limite pas au résultat de son individuation, mais constitue également le milieu où celle-ci se poursuit (Simondon 1995 : 24, 32).

Pour Hosanna, cette acceptation de soi marque une ouverture vers une relation sincère avec Cuirette, illustrant ainsi le caractère dynamique et perpétuel de l'individuation. La phrase « Chus t'un homme ! », répétée cinq fois dans le joul de la pièce et constituant ses derniers mots (Tremblay 2002 : 69), suggère que la quête identitaire du personnage a trouvé une résolution heureuse. Claude accepte pleinement son identité en tant qu'homme homosexuel et réalise que c'est cette masculinité authentique qui attire Cuirette.

Au fil des décennies, le processus d'individuation dans *Hosanna* a évolué, adoptant différentes dimensions en fonction des contextes socioculturels. Lors de sa création, l'œuvre de Michel Tremblay incarnait une métaphore puissante de la crise identitaire sociopolitique du Québec. Elle reflétait une société en quête d'émancipation nationale et culturelle, en écho à la montée du nationalisme québécois et à la contestation des normes sociales établies.

Dans ce contexte, l'individuation s'inscrivait principalement dans une dynamique collective. Elle traduisait le désir profond d'unité et de reconnaissance d'un peuple cherchant à affirmer son existence face aux oppressions historiques. Ce processus collectif était étroitement lié à la revendication d'une identité distincte et authentique, portée par une volonté de rompre avec l'hégémonie culturelle britannique et d'affirmer la singularité québécoise sur la scène nationale et internationale.

Aujourd'hui, l'individuation se traduit davantage par une introspection personnelle et une réflexion sur les identités plurielles. Alors que *Hosanna* évoquait autrefois une crise collective, elle est désormais interprétée comme une exploration de la crise identitaire individuelle. Contrairement à son époque, où l'individuation s'inscrivait dans une dynamique collective, elle se concentre désormais sur des luttes intimes et des aspirations à une authenticité profondément personnelle (Guy 2022 : 1). Les thèmes tels que le genre, la dualité masculin-féminin et la non-binarité y prennent une résonance nouvelle, particulièrement dans le contexte contemporain marqué par une reconnaissance accrue des réalités LGBTQ+ et des personnes non binaires (Boulanger 2021 : 1).

De fait, l'homosexualité de Claude constitue le fondement d'une relation épanouissante avec Raymond, un refuge affectif où les deux protagonistes renouent avec un ordre considéré comme originel et naturel. Cette acceptation mutuelle leur permet de communiquer de manière authentique, de confronter leurs vérités intérieures et de transcender l'échec de certains rêves ou projets. Cette réconciliation est couronnée par une affection réciproque qui les unit profondément. Tremblay met ainsi en lumière le dualisme des sexes, un thème central et récurrent dans son œuvre. Ce dualisme, incarné par les dilemmes intérieurs des personnages, devient un levier essentiel de leur progression vers une harmonie intérieure, inscrite dans le contexte des tensions identitaires et sociales significatives de la société canadienne des années 1970.

En ce qui concerne la mise à nu sur scène évoquée par Tremblay, celle-ci se traduit par les dernières répliques des personnages. Lorsque Claude affirme : « Cléopâtre est morte, pis le Parc Lafontaine est toute illuminé » (Tremblay 2002 : 69), il entérine symboliquement la fin de son ancien mode de vie, marqué par les excès et l'érotisme débridé. À ce moment, Hosanna, complètement dénudé, se présente à lui, incarnant une révélation : ce qui attire Raymond physiquement est un homme, un homosexuel. Ce dénouement souligne une transformation identitaire à la fois individuelle et relationnelle.

Le passage cité ci-dessus met en lumière deux situations symboliques. Hosanna renonce à son désir d'incarner une femme rêvant de se faire passer pour une autre, en l'occurrence Elizabeth Taylor. De son côté, Cuirette met un terme à sa quête de satisfaction charnelle à travers des rencontres fortuites avec des hommes inconnus.

La destruction des décorations en papier lors d'une fête d'Halloween devient pour Hosanna une métaphore de sa propre transformation. En prenant conscience que ce papier, fragile et illusoire, représentait jusqu'alors la substance de son existence, Hosanna opère un tournant décisif. Ce geste de vandalisme, qui fait écho au personnage biblique de Samson, symbolise une révolte intérieure. En détruisant publiquement ces ornements, elle « tue » symboliquement Cléopâtre, figure de ses illusions, permettant ainsi l'émergence d'un homme, encore fragile et incertain, surgissant des décombres de cette ancienne identité (Godin, Mailhot 1980 : 178). L'humiliation publique, loin d'être une simple défaite, s'avère être une *catharsis* pour Hosanna, marquant la fin d'un mirage et l'amorce d'une libération identitaire.

La prise de conscience finale d'*Hosanna* constitue une métaphore puissante de l'aliénation vécue par le Québec à l'époque. Cette métaphore illustre le besoin pressant de redéfinir son identité, notamment en termes de genre et de rôle social, dans une quête marquée par des tonalités à la fois douloureuses et ibératrices. Bien que destinée initialement à un public québécois, la pièce dépasse les clivages nationaux en abordant des thèmes universels (Cotnam 1976 : 101), offrant ainsi à chaque spectateur, surtout après sa relecture au XXI^e siècle, une résonance personnelle et intime.

Avec son protagoniste grotesque, parfois comique mais avant tout profondément authentique, *Hosanna* explore de manière subtile et approfondie la définition de la masculinité et de la non-masculinité. La pièce met en lumière les tensions et les nuances qui émergent dans la quête universelle de connexion humaine. La portée interprétative de cette pièce de théâtre ne se limite pas à un simple récit de découverte identitaire : elle devient un miroir révélateur des dynamiques relationnelles et des désirs fondamentaux qui unissent les individus, indépendamment de leur contexte culturel ou historique.

Bibliographie

- Anthony, Geraldine (1978) *Stage Voices: Twelve Canadian Playwrights Talk about Their Lives and Work*. Toronto : Doubleday.
- Comeau, Yvan (1988) *Notre héritage culturel*. Montréal : Collège Marie-Victorin.
- Cotnam, Jacques (1976) *Le Théâtre québécois. Instrument de contestation sociale et politique*. Montréal : Fides.
- Boulanger, Luc (2001) *Pièces à conviction. Entretiens avec Michel Tremblay*. Montréal : Leméac.
- Dagnat, Mathilde (2002) *Michel Tremblay. Le « joual » dans Les Belles-Sœurs*. Paris : L'Harmattan.
- Godin Jean-Cléo, Mailhot Laurent (1980) *Théâtre québécois II*. Montréal : Bibliothèque Québécoise.
- Jubinville, Yves (1993) « Claude inc. Essai socio-économique sur le travestissement. » [Dans :] Gilbert David, Pierre Lavoie (dir.) *Le Monde de Michel Tremblay*. Montréal : Lansman ; 109–124.
- Lefebvre, Anne (2017) « Critères, degrés et dépassement de l'individualité dans la philosophie de l'individuation de Gilbert Simondon. » [Dans :] Philippe Lacour, Julien Rabachou (dir.) *Approches de l'individuel*. Paris : Éditions Rue d'Ulm ; 61–90.
- Schryburt, Sylvain (2007) « Trois théâtres, deux metteurs en scène, un Tremblay. » [Dans :] *Jeu*. N°2 ; 22–29.
- Schwartzwald, Robert (2008) « Chus t'un homme. Trois (re)mises en scène d'*Hosanna* de Michel Tremblay. » [Dans :] *Globe*. N°11(2) ; 43–60.
- Simondon, Gilbert (1995) *L'Individuation à la lumière des notions de forme et d'information*. Grenoble : Millon.
- Tremblay, Michel (2002) *Hosanna*. Montréal : Leméac.
- Ubersfeld, Anne (1996) *Les Termes clés de l'analyse du théâtre*. Paris : Seuil.

Sources internet

- Boulanger, Luc (2021) « Quand Hosanna rencontre Michel Tremblay. » [Dans :] *La Presse*, 3 juin 2021. Récupéré de <https://www.lapresse.ca/arts/theatre/2021-07-03/quand-hosanna-rencontre-michel-tremblay.php> le 01/12/2024.
- Cambier, Vincent (2001) « Hosanna », de Michel Tremblay, Théâtre du Balcon à Avignon. Récupéré de <http://lestroiscoups.fr/hosanna-de-michel-tremblay-theatre-du-balcon-a-avignon/> le 11/11/2024.
- Guy, Chantal (2022) « Des nouvelles d'*Hosanna*. » [Dans :] *La Presse*, 26 octobre 2022. Récupéré de <https://www.lapresse.ca/arts/chroniques/2022-10-26/michel-tremblay/des-nouvelles-d-hosanna.php> le 30/11/2024.

Received:
01.12.2024
Reviewed:
05.02.2025
Accepted:
18.11.2025

