Document generated on 10/11/2024 11:33 p.m.

Québec français

Étude

Alonzo Le Blanc

Number 35, October 1979

Jean Barbeau

URI: https://id.erudit.org/iderudit/56493ac

See table of contents

Publisher(s)

Les Publications Québec français

ISSN

0316-2052 (print)
1923-5119 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Le Blanc, A. (1979). Étude. *Québec français*, (35), 38–40.

Tous droits réservés © Les Publications Québec français, 1979

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

L'œuvre de Jean Barbeau

Il serait malvenu de raconter ici le contenu anecdotique de toutes les pièces de Barbeau: elles sont si nombreuses, déjà, qu'il ne resterait guère de place pour une analyse ou même pour une synthèse pertinente à l'ensemble de cette production. Notre étude, forcément restreinte, tente de *répondre aux questions suivantes*: comment sont conçues et construites les pièces de Barbeau? Quelles constantes caractérisent ses personnages? Quels thèmes principaux s'en dégagent? Y a-t-il une « manière » Barbeau, c'est-à-dire une écriture bien caractérisée? Est-il un écrivain comique ou tragique? Peut-on parler de la « vision du monde » de Jean Barbeau? Et, pour finir, une question sous-jacente à toutes celles-là: y a-t-il une évolution dans cette œuvre?

L'intuition initiale

La première constatation qui s'impose à nous lorsque nous scrutons l'œuvre de Barbeau, c'est la spontanéité ou la simplicité de son inspiration. Chaque pièce trouve son origine dans une intuition initiale, souvent exprimée dans le titre, qui dénote ou connote une réalité populaire, collective et bien connue. Par exemple, l'idée du chemin de croix d'un pauvre type nommé Lacroix devient *le Chemin de Lacroix*; la pratique du « bingo », loisir populaire dans les paroisses catholiques du Québec, inspire « O-71 »; le vedettariat sportif centré sur la conquête de la Coupe Stanley (du nom d'un ancien gouverneur général du Canada), qui récompense les efforts du meilleur club de la Ligue nationale de hockey, inspire toute l'intrigue de *la Coupe Stainless*. Dans ce titre même, il y a glissement du nom propre au nom commun et même à l'adjectif: le Stanley, nom d'un lord britannique, fait place au « stainless », terme utilisé couramment au Québec pour désigner l'acier inoxydable. On pourrait faire une remarque analogue pour le titre *Joualez-moi d'amour*, conçu en plein cœur de la polémique sur le joual, langage argotique utilisé en certaines couches populaires du Québec.

Barbeau part d'une idée et construit tout le reste là-dessus: personnages, intrigue, dialogue, déroulement de l'action et dénouement. La structure des pièces reflète cette donnée simple et intuitive: on ne trouve jamais ici la division en trois ou quatre actes ni en tableaux. Chaque pièce comporte habituellement deux parties, organisées en fonction de l'entracte, la première *donnant les coordonnées essentielles* du conflit dramatique et la dialectique qu'elles entraînent; la seconde, généralement plus courte, poursuit cette dialectique, dont l'essentiel réside dans le dialogue, et l'achemine avec fort peu de péripéties vers son dénouement, qui n'est jamais un coup de théâtre, ni un coup d'éclat spectaculaire: on n'y trouve ni meurtre, ni suicide, ni grand déploiement, hormis dans *Une brosse* où les deux personnages principaux organisent une pétarade meurtrière et euphorique.

Les avantages d'une telle conception sont évidents: l'idée exerce rapidement une séduction chez ceux qui l'incarnent: chez l'auteur et chez les metteurs en scène et comédiens, ou chez ceux qui la reçoivent: les spectateurs. Mais les inconvénients aussi surgissent: tentation de faire vite: le texte de « O-71 » aurait été écrit en une demi-journée sur le traversier Québec-Lévis (racontar?), avec un piètre résultat. L'autre inconvénient est plus grave: quel élément prédominera? L'idée initiale ou le personnage qui l'incarnera? N'est-on pas ici en présence d'un théâtre à thèse (?) où les personnages auront peu de personnalité et une psychologie fort sommaire? L'auteur évite cet écueil lorsqu'il crée des personnages vraiment vivants et autonomes, par exemple Goglu et Solange. Mais la thèse prédomine, par exemple dans *le Chant du sink*, où le personnage de Pierre reste pâlot.

Il faut noter ici que cette intuition initiale provient le plus souvent d'une observation tout à fait réaliste de ce qui se dit et de ce qui se déroule au Québec. Nombre de scènes et de dialogues auraient pu être croqués sur le vif, s'ils ne l'ont pas été en fait. Comme Michel Tremblay, Jean Barbeau a choisi la voie du réalisme: celle du miroir qu'on met devant les agissements d'une société. C'est une opération qui fait mal, parce qu'elle nous révèle à nous-mêmes. Or, nous ne sommes pas toujours beaux, ni fins, ni agréables à entendre. Écouter une conversation de vestiaire, entre deux joueurs de ballon-balai, n'a pas le même charme pour l'oreille que d'écouter, sur la rue Vaneau, deux jeunes enfants parisiens qui reviennent *de l'école. Les choses sont ainsi.* Elles font partie de notre drame national: elles font aussi partie du monde de Jean Barbeau et elles nourrissent la substance même de ses héros.

Le héros de Barbeau

J'appelle ici « héros » le personnage principal de chaque œuvre de cet auteur, c'est-à-dire celui qui incarne, par son importance, par l'abondance de sa parole et de ses gestes, l'idée prédominante de la pièce. Pour ne retenir ici que les principaux, ces héros sont: Rodolphe Lacroix (*le Chemin de Lacroix*), Solange, Manon Lastcall, Jules et Julie (*Joualez-moi d'amour*), Ti-Bum (*la Coupe Stainless*), Ben-Ur, Bergeron (*le Théâtre de la maintenance*), Pierre (*le Chant du sink*), Marcel et Gaston (*Une brosse*), Normand et Benoît (*le Jardin de la maison blanche*), et Émile (*l'Émile et une nuit*), cette dernière pièce étant encore inédite. Or, ces héros ont tous les caractéristiques communes suivantes:

1. Ils sont *tous jeunes* (hormis Émile): leur âge se situe entre vingt et trente-cinq ans. Il s'agit d'un monde où les parents sont habituellement absents ou exclus (sauf dans *Ben-Ur*), mais d'un monde d'adolescents attardés, qui n'ont pas encore assumé la responsabilité d'une famille, et dont tout l'effort consiste à s'assumer eux-mêmes.
2. Ils sont tous issus de *milieux populaires*, c'est-à-dire du prolétariat, avec une connotation urbaine, car les images prédominantes traduisent plus une mentalité citadine qu'une mentalité rurale (aspect à ré-examiner). Comme tels, ils sont en général peu instruits, peu cultivés, faiblement armés psychologiquement et humainement pour se défendre contre un monde envahissant et irréductible.

3. Ils sont *tous victimes* de quelque chose ou de quelque façon : victimes de leur enfance, de leurs parents, de leur éducation, de la religion, de la culture, des valeurs qui leur sont imposées, du système capitaliste, de leur propre impuissance, parfois de leur volonté de puissance, ou tout simplement victimes de leurs propres compagnons (v.g. *Dites-le avec des fleurs*).
4. Ils sont *tous révoltés* contre quelqu'un ou contre quelque chose. Ceci découle évidemment de l'aspect précédent. Ils ont tous un surmoi encombrant, reçu de la société dès leur enfance et qui continue de s'imposer à eux. Chaque pièce devient donc pour chacun de ces héros le lieu d'un exorcisme des phantasmes de l'enfance : éducation, religion, culture...
5. Leur révolte est *surtout verbale*, hormis chez Ben-Ur, qui accepte une fonction de justicier, et chez Gaston et Marcel, qui se font aussi justiciers à leur façon. À cet égard, on pourrait noter qu'ils sont tous « forts en gueule » et mal « engueulés », c'est-à-dire qu'ils parlent un langage grossier, plus grossier que celui de la moyenne des Québécois, et susceptible de heurter un auditoire conformiste ou bien-pensant et de plaire à ceux pour qui le joual sert de défoulement légitime. Cet aspect du langage fournit d'ailleurs l'un des éléments les plus importants de la constitution du dialogue dans la plupart des pièces. La langue est l'une des préoccupations majeures de Barbeau : nous y reviendrons un peu plus loin.
6. Ces personnages sont le plus souvent *des marginaux* : ils ont des problèmes d'insertion dans leur milieu ou d'appartenance à une société soi-disant normale qu'ils perçoivent eux-mêmes comme inacceptable. Du premier au dernier, de Lacroix à Émile, en passant par Goglu, Solange, Ben-Ur, Marcel, Gaston, Pierre, Benoît, Normand, la relation avec les autres et avec le monde s'accomplit sous le signe de l'agression ou de l'agressivité. Évidemment, il y a là une donnée préalable à toute œuvre théâtrale : les gens heureux n'ont pas d'histoire ; mais il serait intéressant d'approfondir davantage cet aspect proprement sociologique et de montrer, par exemple, dans quelle mesure le dernier personnage, Émile, pourrait être, à la limite, simplement, le premier, un Rodolphe Lacroix qui a vieilli...
7. Il y a prédominance des *héros masculins* : l'énumération précédente suffit à le démontrer. Mais la femme n'est pas exclue du monde de Barbeau, au contraire, elle y est présente comme mère (plus ou moins castatrice dans *Ben-Ur*), comme victime elle aussi (*Solange*), comme épouse, comme maîtresse et inspiratrice (*le Chant du sink*), comme prostituée et compagne, comme amante, comme fiancée, et même comme libératrice (*Joualez-moi d'amour, la Coupe Stainless* et *Dites-le avec des fleurs*). Dans *le jardin de la maison blanche*, Hélène parvient à se libérer d'un compagnon odieux. Enfin, dans *Manon Lastcall* et dans *Citrouille*, la femme semble conserver l'initiative de l'action, au nom de sa propre affirmation et de sa libération, mais l'issue reste douteuse dans le cas de Manon et l'interprétation faite de *Citrouille* en 1978 par Jean-Marie Lemieux, par exemple, révèle l'ambiguïté de la pièce : Michel Lemoyne, le mâle chauvin, qui avait le dessous en première partie, reprend du poil de la bête et la tendance apparemment féministe de l'ensemble se révèle anti-féministe à la fin. Une étude plus approfondie pourrait démontrer le caractère plutôt misogyne de l'ensemble des pièces de Barbeau : il s'agit d'une hypothèse fondée sur nombre d'indices. Retenons pour le moment que les personnages féminins s'y révèlent plus encombrants que libérant(s), sauf exceptions.
8. Plusieurs personnages de Barbeau donnent explicitement des signes de *folie* : le milieu les expulse, les emprisonne ou les endure. Solange dit qu'elle n'est pas sûre d'avoir rencontré le beau jeune homme qui lui a fait (aurait fait) un enfant : elle serait donc victime d'une hallucination et l'on peut s'interroger sur la localisation de la chambre où elle donne son monologue. Pierre est revêtu d'une camisole de force. Ti-Bum se prend pour un autre et donne des conférences de presse à tous ses interlocuteurs : mais la fin révèle qu'il s'agissait d'une tactique... Marcel et Gaston deviennent des déments meurtriers dans leur euphorie révolutionnaire. Benoît fait feu sur une voiture qui passe. Émile se lance tête baissée contre un mur. Et ainsi de suite.
9. En fait, ces héros correspondent dans une certaine mesure à *des anti-héros*, c'est-à-dire à des personnages banals, ternes ou amoraux, qui représentent une humanité moyenne, dont la seule vigueur réside dans une capacité de formuler verbalement leurs problèmes dans le langage de tous les jours.
10. Est-il nécessaire d'ajouter qu'ils sont tous *des Québécois* et que, comme tels, ils comportent ou révèlent des traits communs à une partie importante de la population du Québec ?
11. J'inscris ici la caractéristique *x*, c'est-à-dire inconnue et que seule une étude sémiologique rigoureuse pourrait révéler.

Le surmoi encombrant : quelles valeurs sont impliquées ?

Le refus du réel est souvent le moteur de la création artistique. La révolte est à la base de la production de Barbeau qui, comme tout dramaturge, tente de reconstruire le monde à sa façon, ou de révéler à lui-même un monde qui se connaît mal. La première cible de cet auteur sera la religion, qui incarne au plus haut point un surmoi devenu inacceptable. Un simple relevé thématique permet de noter que la religion catholique est prise explicitement à partie dans les pièces suivantes :

Dans *le Chemin de Lacroix*, les actions du Christ durant sa Passion sont mimées et reprises par les protagonistes, qui leur donnent un contenu différent. La pièce fut créée un jeudi saint, le 26 mars 1970 : il y avait là, semble-t-il, plus qu'une coïncidence.

Solange, l'ancienne religieuse, raconte les circonstances de sa vocation, qui lui fut inculquée par sa mère, et de son séjour au couvent d'où sa conduite lesbienne la fera expulser. Dans son monologue, elle transpose sur un beau jeune homme un amour que la didascalie finale nous montre centré sur la seule image du Christ.

Dans « O-71 », l'institution ecclésiale en prend pour son rhume avec la description de trois bingos tenus à des époques différentes et dont le but est d'amener de l'argent dans les coffres de l'Église.

Ben-Ur, dont le titre même évoque une œuvre issue de la veine chrétienne, met en scène un personnage dont les premiers complexes lui viendront du prénom qu'il a reçu au baptême, de ses parents et du curé. Celui qui l'engage au service de la Brook's (allusion à la Brink's) est ce même curé Verret qui, sans drame apparent, a troqué la soutane et l'idéologie catholiques pour l'idéologie capitaliste de la Brook's.

Dans *le Chant du sink*, le héros, l'écrivain Pierre, présente ses quatre maîtresses et « inspiratrices » qui sont : Barbi (l'érotisme), Bernadette (la religion), Esther (la culture et la langue française) et Verchères (la politique et particulièrement, le combat nationaliste). Il s'en prendra à Bernadette, qu'il a rencontrée « sur les bancs de l'école, quand je marchais au catéchisme » (p. 17) et qui est traitée d'« empoisonneuse »

par la bouche de Barbi, car l'Église « classe les instincts comme des bibittes » et stigmatise les « bas instincts ». Une allusion satirique contre l'Eucharistie (p. 23) contre le Vatican « une des plus grosses compagnies européennes » (p. 30) et, enfin, une parodie du Pape Herman (p. 69) et un simulacre de confession (p. 71) ne laissent aucun doute quant à la dénonciation de l'Église catholique faite par l'auteur. Les autres pièces iront dans le même sens, mais d'une façon moins explicite.

La deuxième grande force aliénante, pour les héros de Barbeau, c'est la Culture (avec un grand C), en tant que valeur importée ou imposée de l'extérieur par le système d'éducation ou par la société bien-pensante. Sur la ligne de front de cette culture, il y a la langue française. La haine de l'écrivain Pierre pour la langue française est telle qu'il présente Esther comme suit :

> « Et Esther, représentante personnelle de sa Majesté la langue française... une autre que j'ai rencontrée sur les bancs de l'école... après la classe, pour tout dire... Je ne me mettrai pas les doigts dans le nez durant la classe, cinq cent fois... Ça date pas d'hier, ça non plus... Toutes les fois que je fais une entourloupette aux règles de la grammaire, de la syntaxe, du bon goût, de l'hygiène ou de la bienséance, le poignard que j'ai pris la précaution de lui planter dans le dos s'enfonce un petit peu plus... et je n'aurai de cesse que jusqu'au jour... » (p. 17-18).

Évidemment, c'est un personnage qui parle, et non l'auteur. Mais l'abondance des notations sur le même sujet dans plusieurs pièces révèle qu'il y a là un grave problème pour l'auteur lui-même. En fait, toute l'œuvre de Barbeau est une longue réflexion sur la langue : une réflexion qui devient souvent la base ou le moteur du dialogue et du jeu dramatique. Il se trouve toujours un personnage pour s'interroger lui-même ou pour interroger autrui sur la validité, sur la légitimité, sur le caractère correct ou incorrect du mot qu'il vient d'employer. Tel personnage a comme fonction essentielle de corriger ou de reprendre ses interlocuteurs lorsqu'ils s'expriment mal. Exemples : Thierry, dans *le Chemin de Lacroix*, Esther, dans *le Chant du sink*. La différence des niveaux de langue est soulignée dans *Manon Lastcall* et dans *Joualez-moi d'amour*. Dans cette dernière pièce, l'impuissance de Jules est liée à une aliénation en vertu de laquelle il a abandonné son accent argotique ou populaire. Celui-ci fait son apparition lorsqu'il se fâche : à la fin, sous la provocation de Julie, Jules deviendra capable de faire l'amour lorsqu'il pourra s'exprimer sans réserve et sans retenue, grâce à son accent québécois retrouvé... Par contre, Solange, ancienne religieuse, s'exprime dans une langue nettement plus correcte que celle de Rita, qui travaille dans le vestiaire des Brancards de Ste-Nitouche.

Émile (dans *l'Émile et une nuit*) dira : « les mots sont les clefs... » La démarche de l'auteur, la marche de l'action sont d'une nature plus spéculative que pratique : c'est l'être qui importe, plus que le faire, et la recherche sur les mots semble contraindre les personnages à s'identifier eux-mêmes, en identifiant leur propre langage. À cet égard, il semble y avoir évolution dans l'œuvre de Barbeau : les dernières pièces montrent que l'auteur a abandonné sa manie des jeux de mots pour pénétrer plus au cœur des réalités.

Cette réflexion sur la langue, cette recherche et parfois ce refus du mot juste révèlent une interrogation plus profonde : si nous parlons ainsi, si notre langage quotidien est truffé d'un tel nombre de fautes, d'anglicismes, d'incorrections, qui sommes-nous ? [1] D'où nous viennent ces déformations infligées à notre langue ? Pour Barbeau, nous sommes une minorité « agressée » quotidiennement jusque dans ses structures mentales par une ambiance propre au continent nord-américain, dont la culture est définie massivement par les États-Unis :

> Que je le veuille ou non, j'y suis engagé. Chaque mot que je couche sur le papier, c'est un crachat dans la face de la logique qui voudrait qu'on se confonde avec les deux-cent-cinquante millions de blokes qui nous entourent... » (dira Pierre à Verchères, et plus loin, à Esther :)
>
> « Qu'est-ce que ça me donnerait de parler et d'écrire correctement ...et correctement selon tes critères... selon les critères de Ta Majesté qui vit à des milliers de mille [sic] d'ici... si, dans vingt ans, j'me retrouve avec une belle langue, dans ma poche, que j'sortirais occasionnellement pour les conversations culturelles, dans les salons... J'aime autant celle que je possède maintenant, même si elle est pas parfaite ; celle-là, jamais je l'aurai dans ma poche (*le Chant du sink*, p. 31 et 33).

Le problème de la langue est relié ici à l'engagement politique proprement nationaliste. Barbeau ne cache pas ses couleurs : il est favorable à l'indépendance du Québec. Il situe ce défi dans un affrontement plus vaste et plus redoutable qui est celui de rester soi-même devant l'envahissement de la culture américaine. Les héros de Barbeau sont aux prises avec des super-héros dont la majorité viennent des bandes illustrées américaines : The Lone Ranger, Tarzan, Zorro, et ainsi de suite : le policier, l'agent de la Brook's, les représentants de l'ordre et les hommes politiques eux-mêmes, valets du Capital. En s'attaquant, dans *la Coupe Stainless*, au culte de la vedette et à la dimension lucrative du sport organisé, l'auteur interroge le système qui maintient une telle atmosphère et un tel état de choses. De même dans *Une brosse*, les deux chômeurs deviennent révolutionnaires, à leur façon, en tuant policier et putain. À la limite, ce geste peut être interprété comme celui de deux anarchistes, comme celui de Benoît dans *le Jardin de la maison blanche*. L'ensemble de l'œuvre, d'ailleurs, tend vers l'anarchisme, dans la mesure où les personnages s'installent en marge du monde. Le coma ou le métro deviennent le refuge ultime de ceux qui ne peuvent plus respirer l'air ambiant.

Peut-on parler d'un refus de l'Amérique, et plus particulièrement de la mentalité et du système américains ? Il semble que oui, et la seule valeur de remplacement, puisque ce ne peut être l'Europe lointaine, n'existe que dans la constitution d'un État québécois indépendant : les allusions à cette nécessité sont nombreuses, à travers toute l'œuvre.

Vers la maturité

Enfin, les dernières pièces de Barbeau dénotent un abandon des révoltes surannées (on a modifié le rôle du curé dans la récente reprise de *Ben-Ur*, à Montréal, en 1978), pour accéder à un univers où les grandes questions surgissent, celles qui feront la démarcation entre la comédie et la tragédie. La mort, qui instaure avec elle l'interprétation métaphysique, fait son apparition, dans *le Jardin* et dans *l'Émile*. L'imagination de l'auteur prend son envol et s'éloigne du réel quotidien. Le fait de concevoir le coma comme le lieu de l'action est un trait de génie. Les personnages vieillissent et mûrissent : Émile, Hercule et Agathe. Goglu, qui songe un instant au suicide, fait place à Émile, qui, lui, finit par franchir le mur de la mort. Et tout cela débouche sur la tragédie, cet « univers de questions angoissantes pour lesquelles l'homme n'a pas de réponse » (Goldmann). [Dans tout cet univers, *le Théâtre de la maintenance* mérite une place à part : il faudra y revenir.]

Alonzo LE BLANC

---

[1] Jean Barbeau n'écrit pas toujours bien. Même son joual, Barbeau l'écrit mal : il laisse dans ses manuscrits de nombreuses fautes que l'éditeur, Leméac, peu soigneux, reproduit intégralement, en y ajoutant ici et là quelques coquilles, comme pour heurter davantage Madame La Culture ou Sa Majesté la Langue Française !