

## Entrevue

Aurélien Boivin et André Gaulin

Numéro 35, octobre 1979

Jean Barbeau

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/56491ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

### Éditeur(s)

Les Publications Québec français

### ISSN

0316-2052 (imprimé)

1923-5119 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

### Citer ce document

Boivin, A. & Gaulin, A. (1979). Entrevue. *Québec français*, (35), 33–35.



# Jean Barbeau

• **Parlez-nous brièvement de vos débuts au théâtre.**

— La première pièce que j'ai vue, c'était *la Cantatrice chauve* d'Ionesco, au Collège de Lévis. Les rôles féminins étaient tous tenus par des pensionnaires travestis. Cette pièce est déjà drôle; elle l'était deux fois plus encore. Voilà mon premier contact avec le théâtre. J'ai vu là six cents personnes, mortes de rire... en écoutant du Ionesco. Ce fut pour moi le déclencheur. Je me suis alors dit: «Il faut que je fasse du théâtre.» Je ne pouvais pas être comédien, car j'étais trop timide. Il y avait un professeur de français, Claude Grenier, qui, un jour lança un défi en pleine classe. «Si quelqu'un d'entre vous écrit une pièce, je la monte». Deux compagnons et moi l'avons pris au mot et avons écrit «Caïn et Babel». Il y avait alors un festival de théâtre des collègues classiques. On y a présenté à cette occasion la pièce qu'on avait montée au Collège et qui a remporté le premier prix. Toujours avec Grenier, on décide, l'année suivante, de recommencer l'expérience. Ce fut «la Geôle», jouée au théâtre de l'Estoc que l'on avait loué pour une semaine.

J'arrive alors à l'université, où il y avait la Troupe des Treize. C'est là que j'ai rencontré Raymond Bouchard... C'était l'époque du théâtre d'improvisation, du théâtre universitaire, du théâtre de créations collectives que pratiquait entre autres le Living Theatre. On décide alors de tenter les mêmes expériences, mais d'une façon originale. Il y eut «Et cœtera», mon premier texte solo, que la Troupe des Treize a monté. Avec cette pièce, la Troupe s'est rendue en finale au Dominion Drama Festival et a remporté deux trophées. Ce fut pour moi l'occasion de travailler avec un professionnel, Jean Guy, le metteur en scène. Puis, il y eut les

créations collectives: «les Temps tranquilles», «le Frame all-dress», dans l'esprit du théâtre universitaire du festival de Nancy.

J'ai laissé ensuite l'université et les Treize. Mais j'avais eu la piqûre du théâtre. Il n'y avait toutefois rien à Québec du côté théâtre. L'Estoc venait de mourir, le Trident n'était pas encore fondé. Avec Dorothy Berryman, Marc Legault et Claude Septembre, on a décidé de fonder le TQQ (le Théâtre Quotidien de Québec). On a choisi le Chantauteuil pour s'exprimer. On y a joué *le Chemin de Lacroix*, *Goglu*, *Joualez-moi d'amour*, *Solange*, *Manon Lastcall*. Ce furent là mes débuts professionnels.

• **Y a-t-il une évolution sensible de «Et cœtera» au Jardin de la maison blanche?**

— Si j'ai d'abord parlé de «Et cœtera», ma première pièce solo, si j'ai abordé tout de suite la hiérarchie auteur/metteur en scène/comédien, si je tuais l'auteur dans cette première pièce, ce n'est pas pour rien, car, pendant deux ans, j'ai fait vraiment du théâtre collectif, comme animateur, comme idéateur. J'aurais participé à la démarche collective du théâtre, pensant tuer la hiérarchie mais pour m'apercevoir finalement qu'elle refaisait facilement surface, non pas selon des critères arbitraires, mais selon des critères très naturels. Après deux ans, je me suis fait plus critique. Je me sentais plus à l'aise en poursuivant seul ma recherche sur la société québécoise. Toutefois, quand je revenais vers les comédiens, j'étais animé d'un autre esprit. Je ne disais pas: «Voici, c'est un texte, c'est sacré, on ne touche à rien.» Ensemble, on faisait un spectacle de mon texte. Je parle de l'époque du TQQ. S'il y avait des choses qui semblaient

mauvaises pour les comédiens, on en discutait et on les transformait. C'est donc l'époque du TQQ, de *Ben-Ur* et des autres pièces qui ont suivi, étape qui se termine avec *Une brosse*.

Un peu plus tard, comme j'étais loin de Québec, j'ai eu d'autres préoccupations. Je me suis davantage attaché à la dimension auteur et j'ai essayé de me spécialiser en tant qu'auteur dramatique. Voilà l'évolution dans ma façon de voir le théâtre. Car cette démarche m'a mené à quelque chose. En faisant du théâtre collectif, on s'arrête à certains thèmes, à certains sujets plus faciles à explorer. On s'intéresse au côté social. Et j'ai continué ainsi tout seul. Quand je me suis dégagé des collectifs, quand j'ai écrit seul, j'ai continué d'explorer la société dans laquelle je vis. Mais maintenant que je suis un auteur davantage seul, j'essaie d'explorer le côté individuel, le moi en tant que participant à une expérience qui s'appelle le Québec.

• **Le théâtre de Barbeau est contestataire. Contesté-t-il les institutions?**

— Les institutions ne sont peut-être pas nommées comme telles, mais je n'ai pas l'impression d'avoir comme but de démolir les institutions, ni de les avoir laissées tranquilles non plus.

• **Dans plusieurs pièces, il y a une contestation de la religion que l'on semble vous avoir imposée? Vous avez souffert de ce carcan?**

— Si je n'en avais pas souffert, je n'en parlerais pas. Je parle de ce que je connais. C'est peut-être limité, mais je parle au moins de cela. C'est sûr que la religion, dans ma vie, a été plus qu'un carcan, plus qu'une camisole de force. Je dis que la religion a été une mutilation de l'imaginaire de toute une

génération. Je suis personnellement sorti du collège classique mutilé dans mon esprit, dans ma sensibilité, dans mon imagination. La religion a été pour moi une torture. Je m'en suis dégagé très tôt heureusement! La religion, c'est la pointe de l'iceberg, tout ce qu'il y a en-dessous, c'est une forme de colonialisme spirituel. Nous vivions comme des adolescents découvrant la vie, dans l'interdit continu.

**• Solange rapporte une expérience similaire à la vôtre? D'où vient le sujet de cette pièce?**

— Elle vient surtout de la connaissance de ce climat religieux étouffant que j'ai connu dans les collèges classiques. Je n'ai jamais été pensionnaire. Mais j'ai connu des pensionnaires qui devaient se coucher à 9 heures et demie, assister à la messe, se faire régenter toute la journée. *Solange* vient de ce climat qui était celui des pensionnats de gars que j'ai connus, mais que j'ai transposé au niveau d'une femme. Je suis parti de l'image-cliché de la religieuse qui prend tous les gars qui ont des barbes pour le Christ. Comme il y a l'autre image-cliché que les gars qui ont des barbes sont tous des terroristes. Je suis donc parti de ces composantes, mélangées avec des souvenirs ou des émotions du collège. *Solange* est une pièce qui m'a permis de comprendre un peu plus certaines choses de la religion. Je ne parle pas des rites extérieurs, de ce qu'on nous avait imposé au collège ou de ce que la société nous imposait. À un moment donné, je me suis réconcilié un peu avec ceux qui croyaient que les Évangiles transportaient des valeurs humaines et humanistes. *Solange* fut donc pour moi l'occasion de me réconcilier non avec la religion, mais avec le spirituel. C'est une forme de spiritualité, car *Solange* est naïve; elle croit très sincèrement à l'Évangile.

**• On remarque l'importance du thème de l'échec, de l'impuissance des Québécois dans votre théâtre. Pensons à *Ti-Bum* qui est peut-être le meilleur exemple du petit Québécois impuissant qu'il n'est pas capable de s'en sortir.**

— Lacroix, *Goglu*, en sont d'autres. C'est un thème que j'ai essayé d'aborder de tous les côtés, sous toutes les facettes. J'ai vraiment fait, à partir de mes intuitions et de mes émotions, une espèce de tableau de l'impuissance, parce que c'est ainsi que je voyais et que je vois encore les Québécois. Si j'ai voulu montrer l'impuissance, c'est pour apprendre effectivement à la rejeter.

**• On a dit que le comique chez vous, pour avoir une fonction didactique, vient sans cesse faire taire le drame. Qu'en pensez-vous?**

— Le comique ne vient pas taire le drame. Il vient apporter des soupapes. À un moment donné, on en vient même à rire d'une chose très tragique. *Goglu* est une pièce tragique dans le fond mais elle a les soupapes nécessaires pour qu'on puisse aussi, comme le personnage, prendre du recul par rapport à la situation analysée. Le rire permet au spectateur de prendre du recul par rapport à l'histoire.

**• Pour vous, au théâtre, le comique et le tragique ne sont-ils pas indissociables?**

— Je ne les ai jamais dissociés mais je n'ai pas de mérite; j'ai toujours fait ça comme ça. Je n'ai jamais senti le théâtre autrement. J'ai déjà essayé le comique, fantaisiste gratuit, et je n'étais pas capable. Autant je n'écrirai jamais de tragédie de A jusqu'à Z, autant je n'écrirai jamais de comédie de A jusqu'à Z.

**• On a parlé plus haut de pessimisme. Depuis le 15 novembre, écrivez-vous différemment?**

— Pas vraiment. Je n'écris pas différemment. Sauf que, peut-être, le focus a changé un peu. Ça me tente encore plus qu'avant d'élargir mes horizons. J'en ai davantage l'occasion. La thématique du *Jardin de la maison blanche* en est un premier exemple. J'ai aussi d'autres pièces inédites qui vont illustrer cela. Ma création d'automne, *l'Émile et une nuit*, est un autre exemple de cet élargissement de la thématique. Le 15 novembre 1976, pour moi, c'est cela. Jean Duceppe dit souvent que les auteurs québécois portent le Québec sur leur dos et que c'est un lourd fardeau pour eux. Il a raison. Les écrivains se donnent ainsi une responsabilité qu'ils n'ont pas seuls en tous les cas. Cela rétrécit le champ de vision. Le 15 novembre 1976 m'a permis d'explorer une nouvelle thématique. Je peux commencer à faire autrement parce que les thèmes de mes pièces et de bien d'autres pièces québécoises sont descendus sur la place publique.

**• Au fond, le politique est remis au politique?**

— Oui, c'est ça.

**• Sur le plan du langage, comment évoluerez-vous?**

— *Le Chemin de Lacroix* est une pièce archi-jouale mais volontairement écrite dans un français bâtard, qui veut dire: «Joual ou pas joual, c'est l'expression directe qui compte.» Si elle n'est pas correcte, c'est une autre histoire. Les gens riaient lors de la représentation du *Chemin de Lacroix* parce qu'ils comprenaient ce que Lacroix disait dans son langage typique et familier. La traduction en français de France ne faisait qu'ajouter

un élément comique, mais tout le monde comprenait très bien ce que Lacroix disait. C'est ce qui est important au théâtre.

**• Croyez-vous vraiment au rôle politique de la femme?**

— En général, dans tout ce que j'ai fait, les femmes n'ont pas de très beaux rôles; ce sont des mères ou des filles célibataires qui vont ou se marier, ou s'intégrer à une institution qui s'appelle le travail, le mariage. Quelquefois, elles sont des moteurs (*Mireille*, par exemple, qui pousse dans le dos de *Ti-Bum*), mais ce sont souvent des putains, aussi. Je me suis souvent fait demander: «Pourquoi a-t-il tellement de putains dans votre théâtre? Je me sers souvent aussi de clochards, d'ivrognes, parce que ce sont des personnages qui sont déjà dans la vie théâtrale. Un clochard, c'est un personnage qui a déjà son masque; il signifie déjà quelque chose, c'est un personnage qui est en dehors des normes comme la putain. Ces personnages-là, on peut leur faire faire n'importe quoi. On n'a pas besoin de leur inventer une histoire, tout leur est permis. Ce sont souvent des personnages déclencheurs.

**• Citrouille, avez-vous déjà dit dans une entrevue, n'est pas une pièce anti-féministe?**

— Elle n'est ni féministe ni anti-féministe. J'ai commencé à écrire cette pièce-là il y a très longtemps. Effectivement, je voulais en faire une pièce féministe, défendre la cause des femmes. Je me suis trouvé affreusement paternaliste, prétentieux et surtout ignorant. J'ai alors décidé de faire une pièce dans laquelle s'illustrerait un homme en se servant de trois types de femmes très carrées psychologiquement, qui allaient permettre de découvrir ce que j'appelle l'homme québécois. Mais il y a une chose injuste pour ces comédiennes. Elles sont trois à donner la réplique à un même homme. Alors, il ne se laisse pas faire. Lui, en plus, il a trois répliques à donner alors que chaque femme n'en a qu'une. D'où les répliques très cinglantes sur les femmes, sur la condition féminine. Malheureusement, c'est peut-être celles-là qui passent le plus, alors que les répliques drôles ou cinglantes des femmes passent moins.

**• Les personnages qui parlent joual sont très instruits souvent. Pourquoi?**

— Oui, c'est une chose que j'ai relevé souvent quand je me sers du joual. Le metteur en scène me dit: «Mais il ne peut pas parler comme ça. Et s'il parle joual, il ne peut pas connaître telle chose, il ne peut pas dire ça.» C'est toujours une espèce d'équation, en effet, entre joual

et ignorance et je n'ai jamais trouvé cette équation-là juste.

**• Quand on dit que votre théâtre est social, que veut-on dire ?**

— Dans mon esprit, le théâtre social, c'est un théâtre dont les thèmes recoupent les préoccupations actuelles du Québec. Mon théâtre reflète le milieu dans lequel je vis, il est ma réflexion. J'ai une conception très utilitaire du théâtre. Le théâtre gratuit, esthétique, trop esthétique, qui vient des nues, qui ne part pas des réalités du milieu, je n'y ai jamais cru et je n'y crois pas encore.

**• Dans le Jardin de la maison blanche, y a-t-il une dénonciation de la société qui serait comateuse ? Est-ce la condamnation, finalement, d'une civilisation qui s'appelle américaine ?**

— Je suis parti de l'idée que le coma, dont je parle et la vie qu'on vit quotidiennement se ressemblent drôlement ! Je pense que l'Amérique, — ça comprend les États-Unis, — est dans le coma. Cette pièce devient une analyse du minoritaire en Amérique, et surtout du Québécois. Vu que j'avais un comédien noir, ça m'a permis de parler des Noirs, sans perdre de vue les femmes et les chômeurs.

**• Votre théâtre fait beaucoup allusion au père et à la mère. On a « si ma mère m'entendait », « si ma mère me voyait », ou « si mon père disait telle chose », « si ma mère disait telle chose ». Est-ce que vous dites aussi « famille, je vous hais » ?**

— Non, je ne le pense pas. J'ai beaucoup de difficultés à prendre la famille comme telle et à la dissocier du contexte. Quand je dis famille, je dis religion, je dis la famille dans un milieu très modeste avec tout ce que cela impose de contraintes économiques, de renoncement. Je fais davantage allusion à un état social qu'à quelque chose que je rejette absolument.

**• À propos de la pièce le Chant du sink, Michel Gauvin écrit : « On a présenté la pièce dans une forme dramatique violente, imaginaire, donc purificatrice. "Le Chant du sink", c'est souvent Alceste aux prises avec l'humanité complaisante. » Êtes-vous misanthrope ?**

— Je sais pourquoi j'ai écrit *le Chant du sink*. En tant qu'auteur dramatique québécois, les thèmes, à un moment donné, étaient le sexe, la religion, la politique, le langage. Ça devenait quasiment un carcan, quelque chose qui nous empêchait de progresser ; en tout cas, je le percevais comme tel. Ce n'est peut-être pas tant de la misanthropie qu'une sorte de harcèlement d'être limité à quatre thèmes traditionnels.

**• Croyez-vous fondamentalement que vous pouvez faire évoluer la société ?**

— Je pense que, qu'on le veuille ou non, on y participe d'une façon ou d'une autre.

**• Quand on monte une de vos pièces, intervenez-vous dans la mise en scène ou faites-vous confiance au metteur en scène ?**

— Pour les reprises je m'en mêle très peu. Pour les créations, c'est sûr que je suis là aux premières lectures parce que c'est important quand les comédiens prennent contact avec le nouveau texte. J'y suis, avec le metteur en scène, pour répondre à toutes les questions, pour bien cerner les choses. Habituellement, je laisse passer quelques semaines de répétition et je me représente ensuite pour aller voir si ça colle, non pour vérifier si le metteur en scène a bien fait son travail. Le texte qu'on va créer, c'est une matière qui se travaille jusqu'à la dernière minute.

**• Il y a des pièces nouvelles qui s'en viennent ?**

— Oui, il y a *l'Émile et une nuit* qui sera créée au Rideau vert, au mois de septembre. Il y a aussi *le Jardin de la maison blanche* qui sera jouée au mois de février ; il y a *Citrouille* qui part en tournée au Québec ; *Solange* a des chances d'être présentée cet automne, à Montréal. Il y a peut-être une autre pièce qui sera publiée et jouée à l'automne. Elle a pour titre *Une marquise de Sade et un lézard nommé King-Kong*.

**• Quelle est la pièce qui s'est le plus vendue ?**

— *Ben-Ur* s'est beaucoup vendue, *Goglu* aussi.

**• Quelle est la pièce qui s'est le plus jouée ?**

— C'est difficile à dire. *Goglu*, *Joualez-moi d'amour*, *Manon Lastcall* se sont beaucoup jouées. Parce que ce sont de courtes pièces. Je parle autant du théâtre amateur que du professionnel. Peu de personnages, un décor qui se monte bien...

**• Est-ce qu'il y a des pièces qui ont été traduites ?**

— Oui, *le Chemin de Lacroix*, *Solange* et *Goglu* ont été traduites en anglais. Les deux dernières ont été publiées dans *Canadian Theater Review*.

**• Jean Barbeau, Québec français vous dit merci.**

Propos recueillis par  
Aurélien BOIVIN  
et André GAULIN

## BIOGRAPHIE

Jean Barbeau est né à Saint-Romuald (près de Québec) le 10 février 1945. Il fait ses études classiques au Collège de Lévis où il écrit, en collaboration avec deux compagnons, « Caïn et Babel », joué au premier festival étudiant de Lac Mégantic en 1965, et « la Geôle », jouée au Théâtre de l'Estoc en avril 1966. Il poursuit ses études en lettres à l'Université Laval. Il quitte toutefois la Faculté et se joint à la Troupe des Treize. Il écrit seul « Et cœtera », qui remporte le deuxième prix au Festival d'art dramatique de Windsor (Ontario) en 1967. Il signe les canevas des créations collectives « les Temps tranquilles » (1968) et « le Frame all-dress » (1969). En 1969, il écrit quelques pièces radiophoniques pour la série « Atelier » de CBV Radio-Canada (Québec). Cette année-là, il fonde, avec les comédiens Marc Legault, Dorothee Berryman et Claude Septembre et le peintre Claude Fleury, le Théâtre Quotidien de Québec (TQQ). Sont successivement créés au Chantautueil *le Chemin de Lacroix*, *Goglu*, *Manon Lastcall*, « Tripez-vous, vous ? », *Joualez-moi d'amour* et *Solange* (1970). En janvier 1971, le Trident, nouvellement fondé, crée « O-71 », une comédie qui remporte un éclatant succès. Le Théâtre populaire de Québec (TPQ) crée *Ben-Ur* dans une mise en scène d'Albert Millaire (1971), puis *le Chant du sink* en mars 1973, sous la direction de Jean-Guy Sabourin. Deux mois plus tard, la troupe des Sans l'Sou joue *la Coupe Stainless*. *Une brosse* est représentée pour la première fois au Trident en avril 1975. En 1976, il écrit, en collaboration avec Marcel Dubé, *Dites-le avec des fleurs*. Il tâte alors du cinéma. En 1978, *Citrouille* obtient un tel succès qu'on décide de représenter le même spectacle en 1979, au théâtre du Bois de Coulange. Jean Barbeau est encore l'auteur du *Jardin de la maison blanche*, pièce commandée par les finissants (1978) du CEGEP Lionel-Groulx et *le Théâtre de la maintenance*, créé en janvier 1973 à la Nouvelle Compagnie théâtrale. En octobre 1979, le Théâtre du Rideau vert inaugure sa saison avec *l'Émile et une nuit*, la dernière pièce de l'auteur québécois, établi depuis quelques années à Amos. Jean Barbeau est marié et père d'un garçon.

Aurélien BOIVIN

En décembre

GABRIELLE ROY