

DANA NICA
Universitatea „Al. I. Cuza”, Iași

*Jean Barbeau et l'échologie*¹

Jean Barbeau and Echology

Keywords: Jean Barbeau, Canadian theatre, intertextuality, parody, echology.

Abstract: In the 1970s, the postcolonial movement of questioning the past and claiming a realistic modern present for French Canadians is often radical. In the 1980s, the Quebecois playwrights lead heavy attacks against social and political failure. As a representative of the New Quebecois Theatre, one of Jean Barbeau's main goals is the decentralization of this genre, mostly based in Montreal. Barbeau likes allusive titles and stories: his plays compose a complex network of cultural references, the same way echology is interested in links, in similar changes and contents of various domains and structures. A list of titles, with corresponding details, illustrates this obsession for intertextuality seen as the shaping of the Quebec mind by European or local motifs and practices.

Un des mérites les plus évidents du dramaturge canadien Jean Barbeau est lié à sa démarche visant à décentraliser le théâtre québécois excessivement montréalais². Déjà, dans sa vie privée, il choisit de s'installer, au début des années 70, à Amos, Abitibi. Sa volonté de donner à la plupart de ses pièces des titres (et aussi des contenus) parodiant des mythes culturels du vieux continent à des justifications remontant à sa déception de jeunesse liée à l'eurocentrisme³ des approches en

¹ Cet article fait partie des résultats de la recherche financée par CNCSIS (Conseil National de la Recherche Scientifique dans l'Enseignement Supérieur de Roumanie) dans le cadre du projet ID 418 *Dictionnaire de francophonie canadienne*.

² Cf. Eugene Benson, Leonard W. Conolly (éd.), *The Oxford Companion to Canadian Theatre*, Toronto, Oxford University Press, 1989, p. 45. Se rapporter aussi, pour ces rapports entre le théâtre et la politique dans le Canada français, à Elaine Frances Nardocchio, *Theatre and Politics in Modern Québec*, Edmonton, University of Alberta Press, 1986.

³ Ou *européocentrisme*. En histoire, politique et sciences sociales, ce néologisme désigne une idéologie et une représentation du monde focalisant sur l'Europe. C'est une variante moderne et essentiellement culturelle des théories classiques du colonialisme. En fait, cette vision est beaucoup plus ancienne et repose sur des mythes forts de la civilisation occidentale : la culture hellénique, le christianisme et la féodalité du Moyen Âge. L'héritage classique romain et grec réclamé et perpétué pendant la Renaissance occidentale, ensuite les ambitions impériales de la période moderne et la mentalité « européenne » omniprésente dans les relations internationales du XIX^e siècle consolident cet exemplarisme européen déclaré. Quant à la terminologie proprement-dite, l'idée d'une appartenance géographique et politique *eurocentrique* apparaît au début du XX^e siècle, dans les écrits du militaire et géographe allemand Karl Ernst Haushofer, fondateur, en 1924, du *Journal de Géopolitique* (*Zeitschrift für Geopolitik*), et auteur de *Geopolitik des Pazifischen Ozeans* (1925), qui véhicule l'expression *europa-zentrisch*. De la droite, le concept d'*eurocentrisme* passe après à gauche, dans l'usage et la critique faits par le marxiste Samir Amin, professeur franco-égyptien de sciences économiques, qui le définit comme un universalisme et l'assimile grossièrement au modèle capitaliste. L'*eurocentrisme* a souvent été dénoncé comme fondement abusif des théories savantes et surtout de l'institutionnalisation des sciences sociales modernes. Au

littérature à l'Université de Laval, où il était étudiant. C'est pour cela que, au début des années 70, il rédige une lettre ouverte dont le destinataire est Ottawa et qui fait état de sa détermination de renoncer à la politesse et à la discrétion en faveur d'une attitude non-conformiste, ferme et impitoyable en matière de représentation dramatique. *Et caetera*, pièce qu'il écrit pour la troupe des Treize, est très appréciée lors du Dominion Drama Festival à Windsor. Un an plus tard, en 1969, il devient un professionnel du métier, en tant que fondateur du Théâtre Quotidien de Québec¹.

Ses pièces s'ensuivent, témoignant sans répit d'une démarche déstabilisatrice, parodique, ironique. Le contexte culturel leur est favorable : le théâtre engagé, véritable véhicule de l'identité canadienne depuis la fin du XIX^e siècle, connaît un renouveau spectaculaire dans les décennies 1950², et surtout 1960-1970, grâce aux œuvres de Michel Tremblay, Jean-Claude Germain et Jean Barbeau. Cela fait écho à toute une évolution du théâtre québécois, dominée par l'engagement. Les années 1930, et surtout 1937³, par exemple, sont une période fertile et l'aboutissement de

milieu du XX^e siècle, Claude Lévi-Strauss s'oppose à cette référence généralisée à l'Europe comme au centre du monde, voyant dans l'eurocentrisme plutôt un ethnocentrisme. Le mot *eurocentrisme* peut recouvrir des significations des plus diverses : en Grande-Bretagne, par exemple, l'adjectif *eurocentric/eurocentrist* est parfois synonyme d'*europophile* ou bien désigne la sympathie pour l'Union Européenne. Cf. Samir Amin, *L'eurocentrisme, critique d'une idéologie*, Paris, Anthropos/Economica, 1988 ; Samir Amin, *Modernité, religion et démocratie. Critique de l'eurocentrisme, critique des culturalismes*, Lyon, Parangon/Vs., 2008 ; James M. Blaut, *The Colonizer's Model of the World: Geographical Diffusionism and Eurocentric History*, New York, The Guilford Press, 1993 ; James M. Blaut, *Eight Eurocentric Historians*. New York, The Guilford Press, 2000 ; Peter Gran, *Beyond Eurocentrism: A New View of Modern World History*, New York, Syracuse University Press, 1996 ; Vassilis Lambropoulos, *The rise of eurocentrism : anatomy of interpretation*. Princeton, Princeton University Press, 1993 ; Ella Shohat, Robert Stam, *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*, London, Routledge, 1994.

¹ Plusieurs de ses pièces de début ont été spécialement écrites pour ce théâtre. Les autres ont été créées par le Trident, le Théâtre Populaire de Québec, la Nouvelle Compagnie Théâtrale, le Théâtre du Rideau Vert.

² Période où le théâtre québécois est engagé dans un espace de lutte qui voit s'affronter « deux principes de hiérarchisation, interne et externe, de la production symbolique. Un tel champ peut être qualifié de moderne dès lors que s'y manifestent des producteurs qui subordonnent le principe de hiérarchisation externe (le succès commercial) au principe de hiérarchisation interne (l'art en tant que tel) » (Gilbert David, « Un théâtre à géométrie variable », dans Dominique Lafon (dir.), *Le théâtre québécois, 1975-1995*, Archives des lettres canadiennes, vol. 10, Montréal, Fides, 2001, pp. 13-36, p. 21).

³ Année mémorable dans l'histoire de la culture québécoise, par sa synthèse généreuse du passé glorieux et du présent moderne. Gratin Gélinas, père de la dramaturgie québécoise, crée pour la radio Fridolin, personnage récupéré des revues satiriques *Fridolinades*, qui anticipe le fameux *Tit-Coq*. Autres parutions importantes : *Regards et jeux dans l'espace* de Saint-Denys Garneau, *Menaud maître-draveur* de Félix-Antoine Savard, *Directives* de l'abbé Lionel Groulx, *Séparatisme. Doctrine constructive* de Dostaler O'Leary, etc. Presque tous les domaines sont concernés : histoire, littérature, art, musique, cinéma, presse, caricature. Cf. Yvan Lamonde, Denis Saint-Jacques (dir.), *1937 : un tournant culturel*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2009 (pour la dramaturgie : Lucie Robert, « 1937 : les enjeux du théâtre », pp. 331-342).

tout un siècle d'importantes contributions théâtrales¹, centrées sur la célébration de grands moments et personnages de l'histoire du Canada : fondation de la Nouvelle-France, colonisation, vie missionnaire, héros de la nation. La décennie 1930 amorce ainsi les « premières secousses de la logique moderniste qui tend à soustraire l'art aux forces hétéronomes² ». Elle permet aussi le retour de la satire théâtrale, qui connaît des sursauts exemplaires en 1903, avec *Les Boules de neige* anti-bourgeoises de Louvigny de Montigny, et en 1968, avec la dénonciation sévère, en joual, des préjugés de la société canadienne-française, généralement décrite de façon idyllique, comme un paradis rural. Dans le même style contre-courant, Jean Barbeau se nourrit amplement, pour donner son image de la culture québécoise, de calembours et de références populaires : mentalités stéréotypées, obsessions sportives, références cinématographiques.

Le « nouveau théâtre québécois », qui est aussi un théâtre de création (majoritairement collective), se lance alors dans un gigantesque mouvement postcolonial de remise en question et de revendication d'une identité réaliste et actuelle, qui n'évite pas l'ultranationalisme ou l'anti-intellectualisme. On parle ainsi d'un « théâtre national et populaire³ » et d'un « *aggiornamento* de la théâtralité québécoise » qui remet en cause la conception culturaliste prévalant à l'époque – une « approche ronronnante et superficielle du répertoire étranger » – par une ingénieuse « pratique combinée (le plus souvent superposée) de la différence (moderne) et du recyclage (postmoderne)⁴ ».

Il y a aussi une troisième ligne dans l'évolution théâtrale québécoise : à mesure que l'on s'approche des années 80, on a affaire à un retour au texte, dans un amalgame de techniques privilégiant l'intertextualité, la spécularité, la mise en abîme, les références croisées. Il suffit de penser, à cet égard, à des auteurs comme Michel Marc Bouchard, Normand Chaurette et René-Daniel Dubois. Car l'heure est déjà aux déceptions politiques et à la crise identitaire⁵. On enregistre rupture après

¹ Plusieurs études associent les débuts professionnels de la dramaturgie québécoise aux années 1830 : Raymond Pagé, « Mise en scène de l'Histoire : un siècle de fleurons glorieux (1837-1937) », *L'Annuaire théâtral*, printemps 1988, pp. 11-46 ; Georges-Henri d'Auteuil, « Premières tentatives au théâtre 1830-1860 », dans Pierre de Grandpré (éd.), *Histoire de la littérature française du Québec*, Montréal, Beauchemin, 4 vol., 1967-1969, 1971-1973, vol. 1, pp. 184-186.

² Gilbert David, *op. cit.*, p. 14. Cf. aussi note 1 : « Le procès d'autonomisation de l'art dramatique a été soumis, à partir des années 30 au Québec, au développement inégal de deux courants respectivement attachés à la réflexivité du théâtre en tant qu'art et à la dramatisation de l'expérience collective. Cette polarisation perdure, fût-ce sous des formes qui en refoulent le plus souvent les présupposés » (*ibidem*).

³ Gratién Gélinas, « Pour un théâtre national et populaire », *Amérique française*, n° 3, 1949, pp. 32-42 (discours prononcé à l'Université de Montréal).

⁴ Gilbert David, *op. cit.*, pp. 21-22.

⁵ L'échec du référendum sur la souveraineté-association de 1980 met en question la possibilité d'indépendance et réduit au silence toute une génération de dramaturges engagés sur le plan politique (Loranger, Gurik, Barbeau). En même temps, il déclenche une crise de l'identité, l'échec du projet collectif « incitant les Québécois à se recueillir et à explorer leurs territoires intimes, surtout ceux qui appartiennent à la sphère individuelle : la famille,

rupture, réhabilitation après démolition, nouveaux démons après « vieux démons du théâtre québécois et de la politique québécoise » : « [Ce renversement] a libéré le théâtre québécois du devoir de propagande ou de bonne conscience nationaliste qui avait été le modèle du théâtre politique des années 70, en particulier dans les créations collectives. Il en finit aussi avec le pouvoir des femmes, puisque le matriarcat, plus que le patriarcat, y est mis à mal. Là aussi, il y a rupture avec la période précédente. Ce renversement des valeurs familiales, leitmotiv du théâtre des années 80, amorce, plus qu'il ne préfigure, la fin du traitement moral ou sociologique de la cellule familiale qui sera désormais le lieu où s'affirmeront, dans d'illégitimes rivalités fraternelles, toutes les bâtardises¹ ».

Joint ainsi aux tribulations identitaires², les filtres et les instruments textuels (relectures, registre citationnel, exercices parodiques) permettent d'associer à l'ancien *homo quebecus quebecensis* et à la définition caricaturale, ironique, parodique que l'on a souvent de lui une image complexe, plus nuancée, qui n'est pas moins ambiguë :

« LE CURÉ — Tiens... Regarde-toi... On a jeté le vieil homme ; je te présente le nouvel homme. C'est pas beau, ça...

BEN, *complètement abasourdi* — Le nouvel homme... C'est moi, ça... C'est pas un rêve... » (*Ben-Ur*, p. 38).

« CHŒUR — Le vieux Ben-Ur est mort... Vive le nouveau Benoît Urbain Théberge... » (*Ben-Ur*, p. 39).

Ben-Ur est la mise en scène d'un drame. Le drame d'une vie, d'un Québécois moyen, antihéros exemplaire et tragique. La pièce a de nombreux ressorts comiques, fidèles à la conception dramatique de Jean Barbeau : « Nous n'avons pas de tragique pur. J'ai l'impression que toutes les grandes tragédies québécoises vont être drôles³ ». La misère matérielle et morale de Benoît-Urbain Théberge est le résultat d'un malheur et d'un échec généralisé : situation familiale désastreuse (absence du père, du mâle, donc aliénation), conscience religieuse anéantie (curé naïf et malencontreux), travail abrutissant (transport de l'argent pour la Brook's/Brink's), fiancée tyrannique (une Diane ne rêvant que de parvenir). Toutes

la sexualité, l'amour, la violence, la mort. [...] ce rajustement coïncide aussi avec un mouvement culturel international investi par l'hybridation et la pluralité. Cet élargissement des frontières idéologiques nous permet dès lors de situer l'évolution théâtrale québécoise à l'intérieur d'une conscience postmoderne contemporaine qui est transculturelle et non spécifique au Québec » (cf. Shawn Huffman, « Les nouvelles écritures théâtrales : l'intertextualité, le métissage et la mise en pièces de la fiction », dans Dominique Lafon, *op. cit.*, pp. 73-91, pp. 75-76).

¹ Dominique Lafon, « Un air de famille », dans Dominique Lafon, *op. cit.*, pp. 93-110, p. 108.

² Toute une typologie se développe, avec des traits grossis, expressionnistes, et des obsessions individuelles ou nationales : « D'abord le terrain : bien sûr et avant tout la famille. Mais pas n'importe laquelle. Une famille codée au départ. Père absent, mort ou enfui. Mère abusive : la maman type ou la matante qui s'y substitue. [...] Les enfants en révolte, bien sûr. Pour affirmer leurs identités, ils sautent à pieds joints dans les aventures sexuelles prétendument anormales : inceste, homosexualité, nymphomanie, prostitution » (Jean-Pierre Ronfard, « Opinion. Le triomphe du mélo », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 51, juin 1989, p. 32).

³ Jean Barbeau cité par Jean Royer, *Le Chemin de Lacroix*, Montréal, Leméac, 1971, p. 6.

ces apparences comiques cachent un mal profond, car elles incarnent des valeurs traditionnelles de la société québécoise :

« LA MÈRE — Pense à Notre-Seigneur, c'qu'endure, ces jours-citte... Qu'est-ce que c'est ta p'tite souffrance, à côté de la sienne ?

BEN — Lui, c'est pas pareil... C'était un dieu... Moi, j'suis juste un p'tit Canayen-Français ben cheap... qui commence à en avoir plein son capot...

LA MÈRE, *dans un soupir* — Tu m'fais donc penser à ta tante Rita, toi...

BEN — Moi, j'te fais penser à toute sorte de monde ; Jésus-Christ, ma tante Rita... À toute sorte de monde, sauf à moi, ben sûr... » (*Ben-Ur*, pp. 17-18).

Cette société opprime et tue le protagoniste, qui, victime idéale, se réfugie dans un rêve d'enfance : Ben-Ur aspire à devenir – la référence cinématographique caricaturale est évidente – un héros de bandes dessinées. Hanté par le ridicule de son nom, qu'il veut changer, Ben-Ur se propose aussi de transformer son identité et son monde, sans pourtant réussir à matérialiser sa prise de conscience : il intègre ainsi la galerie des victimes typiques du théâtre de Barbeau (Goglu, Lacroix, Gaston, Marcel, etc.).

« BEN — Ça s'fait-tu, ça, débaptiser quelqu'un ?

LE CURÉ — Pardon ?

BEN — Débaptiser quelqu'un... Vous baptisez ; vous d'vez ben être capable de débaptiser...

LE CURÉ — Parce que tu veux lâcher ta religion en plus de ça... Belle démarche, mon gars. Si c'est ça, ton épanouissement...

BEN — Ben non... Partez pas en peur... J'suis catholique, j'reste catholique... Tout ce que je veux, c'est changer de nom...

[...] BEN — Si je changeais de nom, j'arrêteraï de m'faire crier Ben-Ur par la tête...

LE CURÉ — Tu penses ça, toi ? Tu penses que le fait de changer de nom, ça changerait tout... Un homard, quand ça change de peau, ça s'appelle un homard quand même, après... T'aurais beau t'appeler Luc, Jean, Pierre, Mathieu Théberge, c'est pas ça qui empêcherait les gens de continuer à t'appeler par ton surnom. C'est un peu comme la grâce sacramentelle du baptême, ça s'efface pas.

[...] LE CURÉ — Tu t'fais des montagnes pour rien...

BEN — Oh non, l'abbé... A cause de c'te maudit nom-là, j'suis même pas capable d'avoir une vie sentimentale, comme tout l'monde... » (*Ben-Ur*, p. 26).

En vertu de son humeur le plus souvent parodique, Jean Barbeau opte pour des titres à double lecture et des allusions généralement transparentes à la culture européenne et à la civilisation contemporaine : tout un circuit textuel se construit à travers un langage intelligemment manié et une pléthore de références savantes ou populaires. Cette mémoire vivante et renouvelée récupère un patrimoine qu'elle interroge et met en question de manière souvent critique :

« DIANE — Ce qui te manque, c'est un vernis...

BEN — Qu'est-ce que ça veut dire ça : un vernis ?

DIANE — De la culture, mon cher, de la culture... Avec d'la culture, aujourd'hui, tu peux passer partout... » (*Ben-Ur*, p. 49).

Attiré, à ses débuts, par un théâtre qu'il appelle « décultivé », car animé par un esprit collectif et improvisateur, Jean Barbeau se consacre, dans les années 70-80,

aux pièces d'auteur. Sa présence devient ainsi quasi indispensable à l'expression de la québécoïté sur scène, traduite par une approche ingénieuse des thèmes majeurs de son temps, sous la forme d'un circuit de ponts dressés entre les cultures et les époques. Titres, personnages, situations, langage, tout fait le tour de tout, dans un carrousel exquis de références et d'interprétations, une sémiologie culturelle à l'échelle planétaire et historique. Cet alliage fertile d'intertextualité subtile et d'ironie féroce laisse toujours voir des contrastes : le réalisme est, chez Barbeau, cynique, le comique – tragique, et le sérieux – ludique. Le complexe alambic théâtral broie intelligemment un amalgame d'échos et allusions, la distillation du texte étant ainsi synonyme de l'*échologie*, art de l'écoute et science du son ou du sens répercuté.

Pour le physicien autrichien Gerhard Grossing, l'*échologie* est liée à la logique de l'évolution du savoir. Intéressé à l'histoire des formes naturelles, culturelles et cognitives, Grossing a défini un nouveau domaine d'investigation : l'*échologie*, une étude comparée et plutôt diachronique de disciplines variées, ainsi que du changement structurel ou organisationnel. Il s'agit des échanges sémiotiques entre les sciences et la fiction ou bien de la recherche des échos dans divers domaines de la connaissance : « L'*échologie* se contente de choisir différents contextes, considérés comme pertinents, qu'elle met en relation selon une logique de "progression et digression". À l'œuvre dans les processus d'auto-organisation que nous avons déjà évoqués, cette logique peut être décomposée selon un schéma tripartite : 1) état initial de symétrie ; 2) rupture de symétrie ou état de différenciation ; 3) nouvelle symétrie par intégration des deux états précédents. À chaque niveau de l'évolution biologique, physique ou culturelle, cette logique d'évolution est redoublée de manière auto-similaire, si bien que l'évolution peut être caractérisée par la "répétition en écho de formes simples qui se font de plus en plus diversifiées au fil de l'histoire". Ce qui permet de la décrire comme "un processus fractal d'auto-référence"¹ ».

Modèle explicatif englobant aussi les processus cognitifs considérés dans leur historicité, l'*échologie* peut servir d'ingénieux outil dans l'étude des enjeux identitaires et des références culturelles. Dans la représentation littéraire – fiction romanesque, approche dramatique ou autres –, le savoir partagé, repris, redistillé représente souvent le fondement historique constitutif des personnages, de l'échange dialogique et de la trame épique. Pour le patrimoine culturel québécois, dont la dramaturgie de Jean Barbeau fait largement état, cette spécificité s'accompagne aussi d'une perspective collective, plurielle, québécoise, qui multiplie les échos culturels et les références identitaires : « En quoi une supervision en groupe est-elle fondamentalement différente d'une supervision individuelle ? Qu'est-ce que le groupe apporte d'autre, de plus, de différent... ? L'auteur se demande, à partir de son expérience clinique, ce que le dispositif groupal introduit de changement dans l'écoute spécifique de l'analyste et modifie dans le travail de celui-ci. Les effets sur et dans le groupe provoqués par le récit du

¹ Laurence Dauhan-Gaida, « L'épistémocritique : problèmes et perspectives », dans Daniel Minary, *Savoirs et littérature II*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2001, pp. 19-51, p. 50.

narrateur seraient à considérer comme un effet du contre-transfert et comme un moyen d'accès détourné tant à celui-ci qu'à ce qui l'a mobilisé en amont. Le groupe fonctionne ainsi comme une chambre d'échos et une caisse de résonance. La supervision en groupe se présenterait de ce fait comme une "écho-logie"¹ ».

Porte-parole, à ses débuts, de la création collective, Jean Barbeau fait ainsi œuvre de bon entendeur, pour qui le salut – aux niveaux textuel, social ou autre – est avant tout une affaire de langage et de communication. Volonté mimétique, distanciation, renouveau, toutes les stratégies sont bonnes pour témoigner du spécifique canadien-français : citations littéraires, allusions mythologiques, échos folkloriques, flashes culturels, tics quotidiens forment une dense matière première dans ces pièces qui rendent compte d'une admirable mise en théâtre de la québécoité contestataire et interrogatrice.

Liste des principales pièces de Jean Barbeau et de leurs références culturelles :

Ben-Ur (création : 1969 / publication : 1971) ► (Judah) Ben-Hur, personnage de fiction, noble de Jérusalem à l'époque de la naissance de Jésus-Christ (roman de Lewis Wallace, *Ben-Hur : A Tale of the Christ*, New York, Harper & Brothers, 1880 ; *Ben Hur*, film muet de 1907 réalisé par le Canadien Sidney Olcott ; *Ben-Hur*, film américain muet de 1925 réalisé par Fred Niblo ; *Ben-Hur*, film américain de 1959 réalisé par William Wyler, avec Charlton Heston).

Citrouille (1971 et 1974/1975) ► « Cendrillon », conte populaire – allusion à la citrouille de Cendrillon qui se transforme en carrosse (Charles Perrault, « Cendrillon ou la petite pantoufle de verre », dans *Histoires ou Contes du temps passé avec des moralitez*, Paris, Claude Barbin, 1697).

Cœur de papa (1981/1995) ► *Cœur de maman* (pièce de théâtre de 1952 d'Henry Deyglun, initialement écrite pour la radio et intitulée *La Mère abandonnée*, 1936 ; film québécois de 1953 réalisé par le Français René Delacroix ; chanson québécoise de 1957, auteur : Armand Desrochers, interprètes : André Breton, Marcel Martel, Raymond Rouleau, René Simard, Renée Martel, etc.).

Dites-le avec des fleurs (1976) ► *Dites-le avec des fleurs* (thriller de 1974, France/Espagne, réalisateur : Pierre Grimblat).

Émile et une nuit (1978 et 1979/1979) ► *Les Mille et Une Nuits* (recueil de contes : livre persan, *Le Millier de mythes*, des VIII^e-IX^e siècles, traduit en arabe comme *Les Mille et Une Nuits* ; première traduction française par Antoine Galland, 1704-1717).

Goglu (1970 / 1971) ► (n.m.) *goglu* (*Dolichonyx oryzivorus* ; en roumain : *bobolinc*), petit oiseau migrateur de l'Amérique septentrionale, à la gorge noire et à la nuque jaune, son nom rappelant son cri ; (fig.) mauvais plaisant, cherchant à faire rire aux dépens d'autrui ; *Godot* (Samuel Beckett, *En attendant Godot*, 1948 ; Paris, Minuit, 1952).

Joualez-moi d'amour (1970/1972) ► « Parlez-moi d'amour » (chanson française de 1930, auteur : Jean Lenoir ; interprètes : Lucienne Boyer, Ray Ventura, Sacha Distel, Dalida, Petula Clark, Juliette Gréco, Tino Rossi, Marie Laforêt, Patrick Bruel, etc.).

¹ Jean-Pierre Vidal, « Supervisions. Pourquoi en groupe ? », *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, n° 48 (« Interventions en institutions »), 1, 2007, pp. 135-148.

L'abominable homme des sables (1989) ► « l'abominable homme des neiges » (le yéti de l'Himalaya, créature mystérieuse dans les légendes népalaises).

La coupe Stainless (1972 et 1973/1974) ► la coupe Stanley, trophée du championnat nord-américain de la Ligue nationale de hockey / National Hockey League (LNH).

La Vénus d'Émilio (1980/1984) ► Vénus de Milo (sculpture grecque de 130-100 av. J.-C. représentant probablement la déesse Aphrodite/Vénus ; actuellement conservée au musée du Louvre).

Le chant du sink (1971 et 1972/1973) ► « le chant du cygne » (expression d'origine grecque renvoyant à la dernière – et la plus belle – création / œuvre d'un auteur ; v. Homère, *Hymne XXI*, « A Apollon » ; Eschyle, *Agamemnon*, v. 1445 ; Platon, *Phédon*, 84d-85b).

Le Chemin de Lacroix (1970 / 1971) ► le Chemin de la Croix (référence biblique ; Paul Claudel, *Le Chemin de la Croix* : poème en 14 stations de 1911 repris dans *Corona Benignitatis Anni Dei*, Paris, N.R.F./Gallimard, 1915).

Le complexe d'Édith (1985) ► le complexe d'Œdipe (« complexe nucléaire » / « complexe maternel », concept central de la première topique de Sigmund Freud et de la psychanalyse ; cf. « Beiträge zur Psychologie des Liebeslebens : I. Über einen besonderen Typus der Objektwahl beim Manne », 1910, 1^e trad. française : « Contribution à la psychologie de la vie amoureuse : I. Un type particulier de choix objectal chez l'homme », par M. Bonaparte et A. Berman, dans *Revue française de psychanalyse*, n° 1, 1936, pp. 2-10).

Le grand poucet (1979/1985) ► « Le Petit Poucet » (conte de Charles Perrault, « Le Petit Poucet », dans *Histoires ou Contes du temps passé avec des moralitez*, Paris, Claude Barbin, 1697 ; *Le Petit Poucet*, film français de 1972 réalisé par Michel Boisrond ; Armand Thibaud, *Le grand Poucet*, Bruxelles, Roitelet, 1937 ; *Le grand poucet*, spectacle de théâtre de 1943 créé au Théâtre Montparnasse-Gaston Baty par Marguerite Jamois ; conte en trois actes de Claude-André Puget, *Théâtre*, t. 2 : *Le grand Poucet. Un petit ange de rien du tout*, Paris, Julliard, 1946 ; *Le grand poucet*, film TV français de 1980 d'après le texte de Claude-André Puget, réalisé par Charles-Henri Lambert).

Le temps d'une poire (1984) ► *Le Temps d'une paix* (feuilleton télévisé / téléroman québécois, en 161 épisodes, créé par Pierre Gauvreau, diffusé en 1980-1986) ; « le temps d'une pause ».

Manon Lastcall (1969) ► *Manon Lescaut* (Abbé Prévost, *L'Histoire du chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut*, roman-mémoires inclus dans le 7^e volume des *Mémoires et Aventures d'un homme de qualité qui s'est retiré du monde*, 7 vol., Amsterdam, 1728-1731 ; édité séparément à partir de 1753).

Solange (1970 / 1974) ► le prénom Solange (lat. *Sollemnia* > *solemnia*, « fête », « cérémonie ») ; sainte Solange de Bourges († 875) : martyre de la pureté, vierge décapitée pour avoir refusé d'épouser le fils du comte de Poitiers, honorée le 10 mai).

* *Une brosse* (1973 et 1975/1975) ► (n.f., fam.) ivresse, cuite (prendre/tenir une cuite), beurrée : être en/sur la brosse, prendre une brosse, partir sur la/une brosse.

Une marquise de Sade et Un lézard nommé King-Kong (1979) ► Donatien Alphonse François, marquis de Sade (1740-1814), écrivain et philosophe français ;

A Streetcar Named Desire / Un tramway nommé Désir (pièce de théâtre de 1947 de Tennessee Williams ; film américain de 1951 réalisé par Elia Kazan, avec Vivien Leigh et Marlon Brando) ; *King Kong*, gorille préhistorique géant (*King Kong*, film américain de 1933 réalisé par Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack ; *King Kong*, film américain de 1976 réalisé par John Guillermin, avec Jeff Bridges et Jessica Lange).

BIBLIOGRAPHIE :

- ANDRÈS, Bernard, « Québec : Émergence de l'institution littéraire et parodie des codes français », *Études littéraires*, n° 1, 1986, pp. 141-152.
- BARBEAU, Jean, *Ben-Ur*, Montréal, Leméac, 1971 (1969).
- BARBEAU, Jean, *Goglu*, Montréal, Leméac, 1971 (1970).
- BARBEAU, Jean, *Le chant du sink*, Montréal, Leméac, 1973 (1971).
- BARBEAU, Jean, *Le Chemin de Lacroix*, Montréal, Leméac, 1971 (1970).
- BARBEAU, Jean, *Manon Lastcall*, Montréal, Leméac, 1972 (1970).
- BARBEAU, Jean, *Une brosse*, Montréal, Leméac, 1975 (1973).
- ANDRÈS, Bernard, *Écrire le Québec : de la contrainte à la contrariété. Essai sur la constitution des Lettres*, Montréal, XYZ, 1990.
- BEAUCHAMP, Hélène, DAVID, Gilbert, *Théâtres québécois et canadiens-français au XX^e siècle. Trajectoires et territoires*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2003.
- BEDNARSKI, Betty, CORE, Irène (dir.), *Nouveaux regards sur le théâtre québécois*, Montréal, XYZ, 1997.
- BÉLISLE, Louis-Alexandre, *Dictionnaire nord-américain de la langue française*, 4^e éd., Montréal, Beauchemin, 1979.
- BOLDUC, Yves, « Jean Barbeau, ou La mise à mort du héros vaincu », *Livres et auteurs québécois*, 1972, pp. 353-362.
- BRASSEUR, Patrice, GONZALEZ, Madelena (éd.), *Théâtre des minorités. Mises en scène de la marge à l'époque contemporaine. Actes du colloque international d'Avignon, 13-15 décembre 2006*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- COTNAM, Jacques, *Le Théâtre québécois instrument de contestation sociale et politique*, Montréal, Fides, 1976.
- DESMEULES, Georges, LAHAÏE, Christiane, *Les personnages du théâtre québécois*, Québec, L'Instant même, 2000.
- ENGELBERTZ, Monique, *Le théâtre québécois de 1965 à 1980 – un théâtre politique*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, Canadiana Romanica, vol. 4, 1989.
- FRANCOEUR, Louis, « Théâtre, culture et sémiotique », *Études littéraires*, n° 1, 1981, pp. 163-191.
- GOBIN, Pierre, *Le fou et ses doubles : figures de la dramaturgie québécoise*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1978.
- GODIN, Jean-Cléo, MAILHOT, Laurent, *Théâtre québécois. II : Nouveaux auteurs, autres spectacles*, Montréal, Hurtubise HMH, 1980.
- GROSSING, Gerhard, « Fragment d'une 'échologie' : science et littérature », *Théorie, Littérature, Epistémologie*, n° 15, 1997.

- LAFON, Dominique (dir.), *Le théâtre québécois, 1975-1995*, Archives des lettres canadiennes, vol. 10, Montréal, Fides, 2001.
- LEBLANC, Alonzo, « L'œuvre de Jean Barbeau », *Québec français*, vol. 35, 1979, pp. 38-40.
- MACDUFF, Pierre, « Ben-Ur ou à la recherche perdue du père québécois », *Les cahiers de la Nouvelle Compagnie Théâtrale*, vol. 13, 1979, pp. 24-26.
- MAILHOT, Laurent, « Le théâtre – Répertoires et laboratoires », *Études françaises*, n° 4, 1973, pp. 360-368.
- NARDOCCHIO, Elaine Frances, *Theatre and Politics in Modern Québec*, Edmonton, University of Alberta Press, 1986.
- NICA, Dana, « Le héros pollutionnaire de Jean Barbeau », dans Dana Nica, Cristina Petraș (éd.), *Regards sur le Québec. Actes du Colloque « Regards sur le Québec. Langue, culture et identité »*, Iași, 17-18 octobre 2008, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2009, pp. 34-44.
- PELLETIER, Claude, *Jean Barbeau II : dossier de presse, 1969-1987*, Bibliothèque du Séminaire de Sherbrooke, 1988.
- PELLETIER, Claude, *Jean Barbeau : dossier de presse, 1970-1985*, Bibliothèque du Séminaire de Sherbrooke, 1986.
- PRZYCHODZEN, Janusz, *Vie et mort du théâtre au Québec : introduction à une théâtritude*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- ROBERT, Lucie, « De l'épique à l'intime : regard sur la dramaturgie masculine », *Voix et Images*, n° 3, 1986, pp. 579-584.
- TARDE, Gabriel, *Les lois de l'imitation. Étude sociologique*, Paris, Alcan, 1890.
- TARDE, Gabriel, *L'opinion et la foule*, Paris, Alcan, 1901.