

Un théâtre sans coulisses

Noël Audet

Number 13, Fall 1979

Jean-Claude Germain

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/28810ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Audet, N. (1979). Un théâtre sans coulisses. *Jeu*, (13), 82–91.

un théâtre sans coulisses

Le théâtre de Jean-Claude Germain se porte très bien merci, je veux dire que ce qui frappe d'abord, c'est la santé de cette oeuvre aussi abondante que variée. Autant Michel Tremblay nous enferme dans sa boîte à merveilles tragiques, autant Jean-Claude Germain crève les problèmes par un énorme éclat de rire, sans complaisance cependant. Et c'est une bouffée d'air frais qu'encore trop peu de Québécois ont eu le plaisir de respirer.

Jean-Claude Germain se range d'emblée parmi les comiques sans renoncer toutefois à porter un message personnel, ce qui l'éloigne définitivement de tous les amuseurs de foire. Je voudrais retenir ici quelques aspects importants de son oeuvre, en étant bien conscient que chacun mériterait un développement beaucoup plus long, sans compter toutes les pièces dont je ne pourrai pas parler. Je me contenterai de passer brièvement en revue la conception du comédien qui devient l'élément structurant du texte, le rapport de l'histoire et du mythe, enfin, la nature de la langue au service de la représentation et du rire.

les personnages du comédien

À la lecture de l'ensemble des textes, on ne peut que remarquer une transformation radicale par rapport au théâtre traditionnel, et qui n'est pas étrangère à deux faits précis: en premier lieu, l'auteur a lu et compris Bertolt Brecht; ensuite Jean-Claude Germain a commencé sa carrière dramatique par l'autre bout du regard, c'est-à-dire par la mise en scène et l'aspect visuel du spectacle. Il s'agissait donc avant tout pour lui non pas d'un texte à rédiger dans son fauteuil, mais bien plutôt d'un montage, ou du passage d'une hypothèse dramatique à sa matérialisation sur les planches. Et c'est ainsi que, sous l'influence surréaliste entre autres, il en viendra à concevoir la «pièce» de théâtre comme une suite de tableaux, un collage de scènes vivantes où le comédien seul établit ce qu'on nommerait en termes savants la *diégèse* (la continuité du sens). C'est dire que le spectacle semble tenir d'abord ensemble par la présence physique du comédien dont les métamorphoses se dévoilent à mesure. Le jeu du comédien, en effet, ne consiste plus à faire comme s'il était un autre, le temps ou l'espace du spectacle (Sarah Bernhardt devenue Phèdre), mais bien plutôt à dire aux spectateurs: regardez comment je joue l'autre. Et c'est très différent. Il y a un univers qui s'est effondré entre ces deux visions du théâtre. Le comédien ne joue plus à faire croire à un personnage fabriqué en coulisses, il dit: Me voici maintenant dans la peau d'un tel ou d'un tel, c'est un jeu, mais la vérité n'existe que dans et par le jeu. Le réalisme de Germain également.



L'École des rêves. Avril 1978. Johanne Garneau et Guy Lécuyer. (Photo: Daniel Kieffer)

Ainsi Sarah Ménard se transforme sous nos yeux en une multitude de personnages aussi divers que le permet le talent de la comédienne (et dans le cas de Nicole Leblanc, c'était à éblouir). Ainsi, dans *l'École des rêves*, où la technique est peut-être la plus pure, le sujet s'y prêtant mieux, on voit par exemple Berthelot Petitboire se métamorphoser au gré des costumes (ou même du simple fait de l'imagination par le biais de l'interpellation d'un autre personnage), se métamorphoser en Pontiac, en un dindon, en enfant d'la rue Bridge, en Dollard des Ormeaux, en gentilhomme, en comédien habit de ville... Et que dire de «l'Enfant d'la Balle», née de la malle-armoire, qui évolue parallèlement de «Katrinne Tékakwita» à Madeleine de Verchères. Or, les mutations sont si parfaitement réversibles que l'auteur, Jean-Claude Germain, se pique au jeu et nomme le personnage ainsi transformé d'après son nouveau nom dans la distribution des répliques. On peut suivre à la trace, celle de l'encre, les métamorphoses de l'Enfant d'la Balle dans *l'École des rêves*:

«...l'Enfant d'la Balle fait son entrée: elle porte des bottes de fourrure et la peau de daim ajustée et courte qui a rendu Raquel Welch célèbre beaucoup plus tard (...); elle parle avec le sans-gêne d'une RITA DE VERDUN.¹»

Rita de Verdun suit la réplique du nouveau personnage ainsi identifié. Et à la page suivante, dans les indications de scène toujours, Germain glisse:

«ahuri, Petitboire va de Surprenant à la sauvagesse pour être finalement médusé²».

Le drame, dans ce nouveau théâtre, se produit lorsqu'un comédien reconnaît un

1. *L'École des rêves*, Montréal, VLB éditeur, 1979, p. 65.

2. *Ibid.*, p. 66.

autre plutôt que de croire au personnage. Ainsi, dans la même pièce, quand Épisode Surprenant joue Cyrano, le rêve de sa vie, et que l'Enfant d'Ia Balle s'écrie bêtement: «Monsieur Épisode!» (p. 106), alors c'est la catastrophe et notre Épisode meurt oniriquement avec son Cyrano dont il joue la mort.

Cette «mise en scène» du comédien se retrouve dans pratiquement toutes les pièces de Germain. Il conviendrait cependant ici d'ajouter une précision: c'est bien le comédien qui, matériellement, porte la direction de la pièce, son fil d'Ariane, puisque c'est toujours le même acteur sous différentes métamorphoses données comme telles. Mais il y a plus: il y a le comédien comme *personnage* dans la pièce, c'est-à-dire non pas seulement Guy L'Écuyer ou Jean Perraud en l'occurrence, mais surtout Épisode Surprenant et Berthelot Petitboire, comédiens ambulants, qui eux conserveront leur nom de personnage-comédien à travers toutes leurs mutations successives. Le même phénomène se retrouve dans la *Diva* et ailleurs, à un degré moins explicite toutefois. Ça veut dire quoi au juste? Ceci, entre autres, que le théâtre est rendu à lui-même et ramené à son essence: le jeu conscient, le jeu donné en tant que tel, sans limite d'espace (imaginaire) ni de temps. Voilà l'instrument le plus souple, le plus libéré que je connaisse pour produire, pour représenter toute situation, de l'événement historique à la plus pure fabulation fantasmagorique. Les contraintes externes ont cédé, et dans la ligne de Lucien Goldmann, disons que depuis que le grand Référent (Dieu le Père) a disparu en tant que garant de la vérité unique, le centre de gravité du théâtre s'est peut-être déplacé de l'église à la cour du roi, à l'homme industriel, et, finalement, au comédien qui en assume désormais les vérités circonstanciées.

de l'histoire au mythe

On sera donc moins surpris de voir quel traitement Germain fait subir à l'histoire. Dans cette perspective ouverte, tous les télescopages deviennent possibles, ce qui permet à notre auteur de dégager des liens formels ou symboliques que les historiens de métier n'arrivent eux-mêmes à définir que bien péniblement. Ici, au contraire, ces liens sautent aux yeux grâce à des raccourcis qui écorchent un peu les détails mais qui mettent l'essentiel en pleine lumière, justement.

Ce procédé n'apparaît pas seulement dans *l'École des rêves* où il pourrait passer pour «naturel». C'est un procédé fréquemment utilisé par Germain et qui vient de sa conception du personnage et du comédien, d'une part, et, d'autre part, du traitement non linéaire du sujet qui devient visible sous toutes ses coutures. À la discontinuité psychologique du/des personnages correspond une forte unité symbolique ou politique au sens large, ou encore paradigmatique (soit la lecture verticale du champ métaphorique). Et c'est là que le spectateur, en plus d'être pris à témoin ou interpellé souvent, joue lui aussi son rôle qui consiste à re-tisser les lignes de force, à recréer le centre dynamique de ce spectacle apparemment éclaté. La *Diva*, c'est la jouissance du spectacle, de (se) produire en spectacle (d'où la comparaison pertinente avec l'orgasme) et non pas une suite de tableaux à articuler logiquement, comme chez Brecht par exemple. J'y reviendrai.

Et l'histoire canadienne ou québécoise doit se couler à son tour dans la même forme apparemment décousue ou fantaisiste, mais elle y gagne une cohérence nouvelle, soit une vision intérieure qui l'interprète. Et puisque cette forme dramatique est déliée des contraintes réalistes, personne n'aura l'idée de pousser



A Canadian Play/Une plaie canadienne. Avril 1979. Guy Nadon. (Photo: Daniel Kieffer)

les hauts cris «esthétiques» en voyant Maurice Richard discuter avec Louis Cyr (*Un pays dont la devise est je m'oublie*) ni en constatant qu'un Trudeau peut taper sur l'épaule de Durham et, ce faisant, se poser en parfaite continuité avec Louis Saint-Laurent et celui-là (*A Canadian Play / Une plaie canadienne*) dont les idées apparaîtront rétrospectivement comme une maladie héréditaire.

«JOS

Spas à vous ni à moué de décider si l'Québec existe ou existe pas, monsieur Trudeau! Yé là! Comme yé! Depuis longtemps! Pis pour longtemps!

MONSIEUR PIERRE

Spas assez d'êtte là, Jos! Pour un homme intelligent spas un argument convaincant! (...) D'ailleurs, règle générale, squi dure pis squi endure le plus longtemps, c'est la bêtise! C'est ça qu'vous arrivez pas à comprendde que l'Canada c'est simple parce que c'est logique! Pis c'est logique parce que c'est raisonnable! Pis c'est raisonnable parce que c'est l'évidence même qu'y en a toujours plus dans dix têtes qu'une³»...

Où l'on reconnaît le fameux rapport Durham. Et je crois qu'ici comme ailleurs, Jean-Claude Germain a raison de bousculer les époques; la filiation intellectuelle aussi saute des années ou des siècles.

L'un des fondements de l'oeuvre de Jean-Claude Germain, qui n'a plus rien à voir avec le comique, lequel n'en est que le médium, c'est une vaste entreprise de restauration de la culture populaire et sa concrétisation jusqu'au mythe. On remarque chez l'auteur un respect profond pour cette culture et un mépris parallèle pour la culture officielle, gantée et snobinarde. Et dans cette perspective, Germain n'hésitera pas à mythifier les héros qu'il juge authentiques de même

3. *A Canadian Play / Une plaie canadienne*, manuscrit, p. 70.

que les pratiques culturelles, mythifier signifiant ici conduire aux portes du mythe ou de la légende, soit redonner à une pratique ou à un fait sa dimension réelle dans l'imaginaire collectif. Le passé n'est jamais repris pour sa valeur sentimentale ni même « objective », mais plutôt pour éclairer d'une dynamique nouvelle le présent et l'avenir de l'être québécois. La « gigue à mononocque Simon », dans la *Diva*, devient mythique bien que directement branchée sur la pratique populaire, parce que l'auteur en dégage la dimension symbolique profonde (la jouissance du faire artistique à quelque niveau que ce soit) de l'intérieur, en montrant et parlant le processus *alive*. Et comme nous avons entendu la diva dans d'autres formes de musique, la gigue est promue au même plan sinon même à un niveau supérieur, vu sa position privilégiée à la fin de la pièce, comme la seule et unique forme de spectacle originelle ayant permis toutes les autres. Une telle volonté de relire l'histoire et la culture québécoises traverse toutes les pièces de Germain. Elle devient si importante qu'elle se heurte parfois à des difficultés quasi insurmontables. Lors du spectacle d'*Un pays...*, comme à la lecture du texte, j'ai moins marché à la mythification de Maurice Richard et de Louis Cyr et je me suis demandé pourquoi. Il me semble que l'auteur s'est placé ici dans une position trop respectueuse face aux personnages historiques en question, qu'il tenait trop à dire de l'extérieur ce qu'ils avaient représenté, c'est-à-dire qu'il a cru au mythe un peu trop tôt, soit avant de le construire. Et cela l'amène finalement à traiter la chose sur un tout autre mode que selon son procédé habituel: au lieu d'être amené à rire, le spectateur se retrouve devant deux sages qui expliquent pourquoi ils sont devenus légendes. Le tour de force (à la Louis Cyr!) aurait consisté à les désigner comme mythes sans renoncer au style, c'est-à-dire malgré et à travers l'humour. Mais il faut dire que ces problèmes d'écriture, moins bien résolus, sont très rares dans l'oeuvre de Jean-Claude Germain, et il arrive habituellement à laisser vivre, à montrer les événements en train de se produire, et les valeurs ou les mythes se créent ou s'effondrent d'eux-mêmes. Ici, il a voulu peut-être démontrer en *disant*, ce qui est contraire à sa poétique personnelle.

Enfin, grâce à cette liberté que Jean-Claude Germain s'est donnée sur le plan formel, on glisse facilement de l'histoire au mythe, et l'écriture très riche en métaphores et en comparaisons assure le passage, par la grande porte, vers le fantasme. Un théâtre qui fait rire, qui fait rêver, mais aussi réfléchir, parce qu'il secoue les noeuds de l'inconscient.

«Fait que...de même là...le jour...ousqu'la morre se sortira lmuseau dleau comme un bède de roches dans é rapides du Gueularre... ben s'jour-là je ljure sus mon âme...sjour-là... m'a me lver dboutte sus à pince de mon canot...la godille d'une main... un flasse de bagosse dans l'autte... pis m'a traverser d'lautte borre dans a plus belle tempête de cibouères pis d'tabarnacques qu'y aura jamais eu depuis Idébarquement à Dieppe!4»

On remarque ici le télescopage spatial (Dieppe/d'lautte borre) et historique (coureur des bois/Dieppe), de même que le museau de la mort qui sort de l'eau comme un castor, l'eau comme celle qui sépare l'Angleterre de Dieppe, la tempête de la mer, de la guerre, mais aussi celle des *jurons*, à mettre en relation avec « je ljure sus mon âme », à relier à la mort, etc. À comprendre aussi avec le titre *Un pays dont la devise est je m'oublie*. Cette seule petite allusion à Dieppe ferait comprendre le sens du titre et notre vocation pour le missionnariat, mais tous les personnages de cette pièce parlent dans le même sens: l'oubli de soi

4. *Un pays dont la devise est je m'oublie*, Montréal, VLB éditeur, 1976, p. 35.



*Un pays dont la devise est je m'oublie. Deuxième version. Novembre 1976. Guy Lécuyer.
(Photo: Daniel Kieffer)*

pour la cause. Revenons à notre propos: le télescopage historique ne joue pas seulement sur les grandes unités, il fait partie intégrante de la langue de Germain, au niveau du symbole, et débouche directement sur le fonds culturel populaire. C'est un procédé formel à faire rêver d'envie tout écrivain, précisément à cause de sa puissance d'évocation et de séduction.

la langue et la fonction ludique de l'écriture

Comme il s'agit surtout pour Germain d'un spectacle à produire et non d'une oeuvre à lire, l'auteur s'est doté d'une écriture particulière qui n'est pas assimilable au «joual» de Tremblay. Par la graphie des mots, il dicte au comédien le rythme de la phrase, l'accent à reproduire, en un mot, la respiration québécoise. D'où une écriture quasi phonétique mais parfaitement correcte dans l'ensemble, c'est-à-dire compréhensible pour n'importe quel Québécois ou Français, ce que l'on ne peut pas dire d'autres auteurs qui abusent des anglicismes (car tous les Québécois ne sont pas bilingues comme le rêvait monsieur Trudeau!).

Jean-Claude Germain dit lui-même qu'il veut respecter la forme de pensée populaire mais pour la faire travailler à autre chose, comme il revoit l'histoire dans une dynamique moderne.

L'Enfant d'Ia Balle vient de reconnaître Épisode sous le nez postiche de Cyrano:

«Deux mots! ...Deux mots, vois-tu, deux mots! Pis t'avais tué l'illusion ben frette!... Deux mots!...
Le personnage était déculotté pis toutte squi restait en scène stait moué!... Pis moué chus pas



une illusion, chus un acteur! Pis ça... UN ACTEUR... fais-toué par d'illusions. Tit'fille... ça intéresse parsonne.. PARSONNE!
Parsque de toute façon... parsonne intéresse parsonne... Toutte squ'y intéresse le monde... dans l'monde... spas lmonde... çé lspectacque du monde pis lmonde en spectacque! ... L'illusion, Tit'fille, l'illusion... y a rien quça dvrai... l'ILLUSION!⁵

Le comédien qui apprend un tel texte, ne peut pas se permettre de dire «ça n'intéresse personne» ni «Je ne suis pas une illusion». Il doit dire ce qui est écrit. Il en va de même pour la respiration. Encore là, cet instrument est merveilleusement souple parce qu'il épouse parfaitement le rythme de la pensée et des émotions qui s'arrêtent à volonté, repartent, se déploient dans des phrases amples, bifurquent, en résumé, se collent à la matérialité représentée et évitent le piège des envolés conceptuels. Jean-Claude Germain oblige donc à respecter la musique particulière de son texte et écarte du même coup ce qu'il appelle une lecture d'illettré, c'est-à-dire une lecture abstraite qui n'entend pas le texte. Même si cela rend plus ardue la lecture visuelle, on doit bien se ranger de son côté lorsqu'on en établit la liste des avantages.

Il reste un aspect beaucoup plus important que ce détail technique dans la langue de Germain; c'est sa richesse. Je ne veux aborder ici qu'un versant de cette richesse, soit la jouissance du dire chez Jean-Claude Germain, directement reliée au plaisir du spectateur et au rire.

Imagination débridée mais rattrapée *in extremis*, retombant toujours sur ses pieds. Puissance d'évocation du mot juste, mais tout à coup aussi un glissement imprévu qui en change le sens, condensations, parallélismes... On retrouve encore ici la santé fondamentale de l'auteur, sa liberté essentielle selon le même modèle: le raccourci logique, le dédoublement du sens, l'éclatement — le tapis se tresse dans toutes les directions, puisque nous sommes en régime métaphorique — puis nous assistons à une nouvelle mise en place imaginaire-réelle qui prend lentement forme sous nos yeux. Et par dessus tout ça, la fonction ludique de l'écriture.

Dans la *Diva*, c'est le théâtre lui-même qui est pris pour sujet de la pièce, comme presque toujours, ou plus précisément ici les formes du contact entre l'interprète et son public, et surtout le plaisir que procure l'exercice d'un art. On sera ainsi transporté, c'est le cas de le dire, de la scène d'opéra à la chanson populaire, à la toune à la mode, au commercial, à «la chanson du lver des guides catholiques», etc., pour finir par la «gigue à mononque Simon», dans une grange. Or, le thème central de cette oeuvre n'est pas la gloire ou la vanité d'une vedette au déclin, comme le laisserait croire l'ouverture, mais bien la fonction ludique du spectacle musical, quel qu'il soit. Ce thème est en effet omniprésent et trouve son plein accomplissement non pas à l'opéra, trop guindé («L'opéra j'aillis ça, j'aillis ça, ça *peut pas*»), mais dans la grange, en pleine séance de gigue, avec la caisse de bière, le violon, l'accordéon, les cuillères. Écoutons plutôt comment Germain décrit cette fonction ludique ou ce qu'on pourrait appeler simplement le plaisir d'écrire ou de danser pour soi-même d'abord et enfin pour un public, fût-il

5. *L'École des rêves*, op. cit., p. 109.

symbolique:

«pis une fois rendu au milieu d'la nuitte quand y avait la fasse ben rouge pis pas une goutte de sueur ... stait un oiseau... un harfang des neiges... Drette comme un érabbe... les yeux pardus en ddans loin loin... Stait la forêt en marche... stait l'pays... Stait l'pays dboutte qui dansait!⁶»

Et ce plaisir d'écrire, Germain le connaît lui-même de toute évidence. C'est même, pourrait-on avancer, le premier objet de son art: jouer avec l'écriture et faire jouer le public (le faire respirer, rire, réfléchir). Ce plaisir de l'écriture se manifeste aussi bien dans les répliques, prises comme unités, par des effets de contraste entre niveaux de langue, par exemple, ou même d'une scène à l'autre par des variations de tons; aussi bien que dans le mot ou la forme du mot un peu outrancière — un subjonctif imparfait qui fait rire — ou même une simple intonation qui change tout le sens et bouscule l'histoire. Qu'on en juge dans le discours du marquis de Montcalm qui prend sa pose pour la postérité avant de mourir sous les yeux du Canayen:

L'HABITANT

(...) Pareil comme sus é plaines d'Abraham!... Le tricorne à main pis deux pas en avant d'un ramassis de p'tits soldats d'plomb tellment codindes qu'y ont même pas eu l'temps d'trouver l'trou de dieu manches de capote que notte chien tait déjà morre pis enterré, viarge!

LE GÉNÉRAL FRANÇAIS

Vous n'allez tout de même pas essayer de me faire croire, maintenant, que vous avez o-b-j-e-c-t-i-o-n... à ce que je mourusse!⁷»

Et à la page suivante:

«Ah oui, j'oubliais... Quand le grand Charles sera là...je vous saurais gré... si vous-z-y pensez... de rappeler à son bon souvenir...le marquis... de Montcalm!

À vous de jouer messieurs les Anglais! Tirez les premiers, je vous en prie! Je vous en prie! JE VOU-Z-EN PRIE!

Le parallélisme de ces deux langages engendre le rire en plus de remuer une réalité historique et un problème contemporain: voilà deux langues jumelles qui ne s'aiment pas beaucoup.

De même, le «à ce que je mourusse» constitue une ardente charge concentrée en une seule forme verbale qui nous promène du cocasse au sublime à la tragique incompréhension de deux classes, de deux peuples déjà, de deux ensembles d'intérêts irréconciliables.

«Quand le grand Charles sera là»: un télescopage ou une projection dans le temps qui devient de soi un procédé comique. Et que dire de la répétition du «je vous en prie» après «Tirez les premiers», répétition qui finit en supplication loufoque et relègue notre marquis, soldat de métier, au rang des martyrs à tout crin et des gentlemen de la mort avec panache. (Ce qui n'est pas si loin de la vérité, car celui-là aussi avait comme devise Je m'oublie... pour la cause) Jean-Claude Germain semble d'ailleurs établir une relation entre cette langue-là, cette classe et cette idéologie, ne pouvant conduire qu'à ce comportement-là.

Plaisir d'écrire partout, dans la structuration du texte qui obéit plus au pulsionnel qu'à la mathématique démonstrative, dans le mot à mot, mais aussi dans l'allusif

6. *Les Hauts et les bas d'la vie d'une diva: Sarah Ménard par eux-mêmes*, Montréal, VLB éditeur, 1976, p. 141.

7. *Un pays dont la devise est je m'oublie*, op. cit., p. 54. Jean-Claude Germain a toujours eu le génie des titres.

et l'intertextualité. Un seul petit exemple: un monologue de la diva qui fait la nique à Shakespeare et se termine en pique-nique (mélange des tons, des genres, des langages, des ...lentilles):

«Mata Hari ou Jehanne Benoît? Voilà la question!...Cochonne ou gloutonne? Voilà le dilemme... Savoir faire l'amour ou savoir faire à manger?... Choix cruel, tragique alternative, inexorable option...voilà l'enjeu paradoxal, le noeud gordien, le destin au féminin!... Cuisinière un jour, cuisinière toujours! (...) Le désir aveugle, l'amour est sourd... mais y en a pas un sacrement qu'y échangerait pas sa femme pour un plat de lentilles...⁸»

À la fin, la fonction ludique envahit même les indications de scène où elle est d'autant plus significative qu'elle est complètement gratuite. Alors là, c'est la fête pour la fête, une beauté. Jean-Claude Germain dit à son metteur en scène:

«Sarah se déchaîne en une danse qui par la confusion des styles donnerait une crise cardiaque à Arthur Murray» (p. 101)

ou bien:

«Sarah chante dans le style d'une couventine qui - a - pour professeur - une - religieuse - qui - a - dans - ses - relations - une - personne - qui - a - connu - intimement - un - des - cousins - éloignés - de - Lionel - Daunais» (p. 106).

Qui dit mieux? Ou encore:

«la musique s'efface du paysage» (p. 123).

Et ça continue dans les autres pièces. Il faudrait un livre pour repérer toutes les marques de ce plaisir d'écrire et les articuler avec la fonction comique elle-même et le plaisir du spectateur: rire et saisir le clin d'oeil en direction d'un problème à résoudre. Ce théâtre, avec tout son appareil technique de jeu, même bouffe, en est un de conscientisation, de questionnement sur l'histoire, les valeurs établies, les doctrines. Avec sa façon bien à lui de nous passer tout ça au hachoir et de nous dire ensuite: À vous de jouer messieurs-dames! Sur l'autre scène.

Jean-Claude Germain est l'un de nos meilleurs écrivains dramatiques et certes celui dont le Québec avait grandement besoin pour secouer ses torpeurs.

noël audet

8. *Les Hauts et les bas d'la vie d'une diva*, op. cit., p. 62.