

## Jean-Claude Germain, critique

Laurent Mailhot

---

Number 13, Fall 1979

Jean-Claude Germain

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/28811ac>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

### ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

---

### Cite this article

Mailhot, L. (1979). Jean-Claude Germain, critique. *Jeu*, (13), 92–100.

## jean-claude germain, critique

Il est rare, au théâtre, qu'un critique devienne producteur, animateur, metteur en scène, scripteur — et sans jamais cesser d'être «comédien». Au pupitre ou au micro, devant la page, derrière la scène, Jean-Claude Germain tire beaucoup de jeu de ses coups d'épingle, et un rire *hénaurme* de ses colères. De sa critique, il fait théâtre, comme de son théâtre une critique.

### du journaliste au critique

L'activité journalistique de Germain se situe à une époque faste du spectacle à Montréal, dans le voisinage et le sillage de l'Exposition universelle de 1967. Il tient la chronique théâtrale de l'hebdomadaire **le Petit Journal** de l'été 1967 à l'été 1969, touchant à l'occasion aux variétés, à la chanson, à l'opéra, aux comédies musicales, à la danse. Il parle du Cirque de Moscou («Je me suis retrouvé au théâtre, devant des artistes...») et, à plusieurs reprises, du cinéma (américain, français). «Deux nouveaux films canadiens... deux de plus!», dit-il, sans enthousiasme, de *Gros-Morne* de Jacques Giraldeau (O.N.F.) et *Du général au particulier* de Claude Fournier (O.F.Q.). Il est intéressant de retrouver dans ce bref et rigoureux compte rendu la méthode de Germain. Celui-ci n'adopte pas le point de vue du spectateur moyen, ni celui du technicien, ni du cinéophile, mais celui, plus général, de l'historien de la culture. Germain compare le reportage gaspésien rapide de Giraldeau («on n'en sait pas plus qu'un automobiliste...») au «respect des petites gens» du poète Pierre Perrault. Il trouve superficiels et mesquins les *gags* de Fournier sur la visite du général de Gaulle en 1967: un «événement capital» réduit à une (mauvaise) copie du *Canard enchaîné*.

Dans plusieurs cas, surtout au début de sa carrière, Germain relègue à la fin de son compte rendu quelques platitudes sur l'interprétation. Il distribue sèchement bons et mauvais points aux comédiens: «À noter: le jeu de Roger Garand, de Monique Lepage, de Lionel Villeneuve et de Monique Joly» (à la fin d'un long article sur *les Traitants*). Il sépare en deux catégories les interprètes de *Pauvre Amour*: «... un groupe pauvre (Jean Duceppe et Benoît Girard) et un groupe très pauvre (Monique Lepage et Louise Marleau)». Parfois, il signale la performance d'une vedette (Sir Laurence Olivier) ramenée à des dimensions humaines, la présence — au sens fort — d'un comédien («Ovila Légaré, le dernier des 'vrais'») ou d'une comédienne («Dans *Anatole*, il y a Michelle Rossignol»). Des comédiens peuvent sauver un spectacle sans mise en scène, voire sans mise en place, tels Luc Durand et Michelle Rossignol dans deux petites pièces de Schisgal au Quat'Sous. Le chroniqueur insiste davantage sur l'interprétation lorsque la pièce

est médiocre, la production prétentieuse et la direction nulle.

Ses critiques les plus précises et sévères, à juste titre, s'adressent au metteur en scène, chef d'orchestre plus ou moins absent (ou distrait) des spectacles. Il met les plus brillants en contradiction avec eux-mêmes. Comment André Brassard, qui connaît l'avant-garde et les marges du théâtre américain, a-t-il pu monter un *Double Jeu* psychodramatique, mélodramatique? À force de vouloir «sauver les meubles», il risque de «devenir pompier». «Malgré son souci évident de modernisme, Françoise Loranger n'est pas rendue plus loin que Claude-Henri Grignon»<sup>1</sup>. Pour un Albert Millaire, c'est faire preuve d'«inconscience» et d'inconséquence que de monter des *Traitants d'Ancien Régime* un an après les *Grands Soleils* subversifs. Dans *Rhinocéros* d'Ionesco, le mariage ne se fait pas entre la mise en scène de Millaire et le dispositif de Mousseau, «chantier de construction inhabité et désert». Chaque comédien a adopté, individuellement, anarchiquement, «le rythme qui lui convenait»<sup>2</sup>. La musique grince.

Germain insiste sur la relativité de la et du critique de théâtre. Le critique n'est pas «un seul et même homme, salarié, ventripotent, débile et sénile, qui n'aurait qu'un don, celui d'avoir mille têtes et d'écrire dans mille journaux (...) À Québec, un Montréalais, fût-il critique, n'est pas le même qu'à Montréal», note-t-il<sup>3</sup> lors de la création de *Luv* de Schisgal, au Festival d'été de Québec. Les critiques sont divers et leurs points de vue nombreux: la critique est située, orientée. Le ou la critique ne peuvent avoir les mêmes objectifs à Paris, à Ottawa ou à Rimouski, dans une revue spécialisée, un quotidien comme *le Devoir*, un hebdomadaire populaire ou régional. Les interviews elles-mêmes changent selon le cas: non seulement on ne dit pas les choses de la même façon, on n'a pas les mêmes choses à dire ou à entendre<sup>4</sup>. L'important est de ne pas camoufler ses partis-pris (ou ses principes!) sous une prétendue *objectivité*. Germain, critique, déclare et assume ses préjugés.

Il est un mauvais *récepteur* du répertoire français classique ou moderne. Ne parlons pas du boulevard, du théâtre Alcan ou, par exemple, d'un *Cheval évanoui* de Françoise Sagan au Rideau Vert! «Je suis racinophobe dans le style agressif, méchant et malhonnête», avoue-t-il, comblé, après l'«échec» de la *Bérénice* du T.N.M. Il qualifie de pièce «mini-mineure» les *Fausses Confidences* de Marivaux. Il récuse la «métaphysique à la noix» de Claudel, tout en lui rendant cette justice: «son théâtre épique ne tolère pas les tièdes». Plus étonnant, Jean-Claude Germain n'a pas «la fibre Molière très développée». *L'Avare* du T.P.Q. — «déversoïr naturel du Conservatoire» — provoque sa verve. Molière est à ses yeux un auteur «qui n'a plus aucune signification vitale»<sup>5</sup>, dont le théâtre est «sans moelle», «une belle conque vide», prétexte à «performance technique»<sup>6</sup>,

1. «*Double Jeu*: un autre épisode dans la vie tourmentée d'Angélique, marquise des Anges», *Dimensions*, mars 1969, p. 10.

2. «Au T.N.M.: un peu pataud, le rhinocéros», *le Petit Journal* (dorénavant: *PJ*) 31 mars 1968, p. 49.

3. «Québec with Luv!», *PJ*, 21 juillet 1968.

4. Voir, par exemple, les propos de Jean Guy recueillis par Germain, et qui annoncent étrangement ce que fera celui-ci au Théâtre d'Aujourd'hui: «C'est ce que je voudrais que tous nos spectacles soient: des *chroniques dramatiques*, des *commentaires* sur certains problèmes qui touchent le public» («À Québec, le théâtre n'est pas mort: le Vieux-Québec remplace l'Estoc», *PJ*, 20 octobre 1968. (C'est moi qui souligne.)

5. «*L'Avare*: un ossidicho involontaire», *PJ*, 10 novembre 1968.

6. «*Le Tartuffe*: un peu plus d'audace et ça y était», *PJ*, 17 novembre 1968.

contrairement au théâtre élisabéthain ou au Kabuki japonais, toujours contemporains<sup>7</sup>. Ses interprètes doivent sans doute être des virtuoses, mais Molière, lui-même n'est-il qu'un Paganini (alors que Goldoni serait un Mozart)? Lorsque Germain compare Molière à Goldoni, Claudel à Shakespeare ou à Ben Jonson, ce n'est jamais à l'avantage des Français, secs, légers, rationalistes, trop habiles. De plus, on les joue mal, ici, à Montréal. Soit dans le style «post-compagnon de Saint-Laurent» d'un éphémère Théâtre de Corbo<sup>8</sup>: cris pathétiques de la *Médée* d'Anouilh. Soit avec une rigidité janséniste qui convient aussi mal au jeu du *Tartuffe* (T.N.M.) qu'à la truculence de *Volpone* (N.C.T.). Soit enfin sans foi ni passion — «une foi passionnée qu'il ne faut surtout pas confondre avec un sentiment de piété ou de vénération pour les grands textes de théâtre<sup>9</sup>» — tel ce *Partage de midi* du Rideau Vert, pièce de boulevard emphatique, pleine de «boursouflures poétiques».

On peut dire, dix ou douze ans après, que le chroniqueur Germain avait l'oeil vif et juste. Il voit tout de suite l'intérêt et devine les conséquences dramaturgiques de l'adaptation québécoise de *Pygmalion* (par Éloi de Grandmont). Sachant résister aux modes et aux emballements, il est cohérent et somme toute équilibré. Ses coups de gueule ne sont pas qu'émotifs, ses éclats de rire ne tombent pas au hasard. Il y a un rire et des rires, et Germain sait fort bien les distribuer, comme ses admirations et ses colères. Il entretient des polémiques stimulantes avec François Cartier, Monique Lepage, Jean-Louis Roux et Yvette Brind'Amour (dans «une sorte d'affection mêlée d'ironie et de respect»). Il se montre plus dur envers les institutions: éditeurs (Leméac), organismes subventionneurs, ministères, ministres, haut-fonctionnaires. Il éreinte l'adaptation — pléonastique — des *Morts* de Claire Martin, «dernier disciple survivant de Paul Bourget, Anatole France et des frères Tharaud», ainsi que *Tuer-Kill* de Claude Jasmin et *l'Escalier qui ne mène nulle part* de Yolande Chéné.

Germain n'est pas complaisant, mais exigeant envers les créations québécoises (surtout si elles viennent d'écrivains ou de dramaturges connus, expérimentés). Il est trop sévère, par exemple, pour *le Chemin du Roy* de Loranger et Levac (un «théâtre d'Épinal», où il ne voit pas «l'ombre de l'ombre d'une conscience politique») et pour *Inès Pérée et Inat Tendu*, de Ducharme, dont les héros seraient «aliénants». Il défend *Équation pour un homme actuel* contre les attaques juridiques-policières; il souligne l'intérêt des recherches de Moretti et des Saltimbanques, tout en évitant le panégyrique. Il est tiède et poli envers *Ballade pour un révolutionnaire* («longue plainte») de Robert Gauthier. Son compte rendu des *Grands Soleils* est positif mais trop court. Il juge «déjà vieux», sentant l'huile (et Ghelderode), en 1969, lors de sa reprise par l'Égrégore, *le Pendu* de Gurik. Il reconnaît en *Hamlet, prince du Québec*, du même auteur, «beaucoup plus qu'une

7. «Le monde élisabéthain n'est pas celui du destin mais celui de la responsabilité» («Ben Jonson, mon contemporain», *PJ*, 3 novembre 1968). «Si Shakespeare était né japonais, il aurait écrit pour le Kabuki» (*PJ*, 6 août 1967, p. 38). Malgré la lenteur de l'action («On décroche continuellement»), Germain admire cette «forme de théâtre par fragments». L'événement «marquant» du Festival mondial de 1967, à l'Expo, est cependant la représentation des *Jumeaux vénitiens* («Le teatro stabile di Genoa: le rire qui donne l'air intelligent», *PJ*, 18 juin 1967).

8. Le Théâtre de Corbo, dirigé par Richard Vigneault, a été un des premiers groupes de jeunes comédiens professionnels.

9. «Pour jouer Claudel, il faut être *high*», *PJ*, 5 mai 1968.



pochade ou qu'une revue», un jeu qui «renoue avec la toute première tradition du théâtre québécois qui est né après 1837. Avant que Mgr Bourget ne l'assassine par un ukase, ce théâtre était critique, politique et patriotique»<sup>10</sup>. C'est le théâtre dont rêve — et que tentera bientôt de réaliser — Germain, entre la parodie et l'adaptation.

### du chroniqueur au dramaturge

De journaliste, Jean-Claude Germain devint vite critique; d'observateur privilégié, témoin engagé, actif, productif. Commençant par décrire et interpréter ce qu'il voit, il finit par voir (imaginer, créer) ce qu'il mime. Loin du reporter désabusé et cynique, le chroniqueur se prend au jeu, le développe, le déploie: ses articles s'allongent (dans *Digeste Éclair*), ses concepts se précisent, son impatience croît. Ses chroniques mensuelles au *Maclean* se situeront entre le manifeste et le pamphlet, non loin de la comédie et du conte. De *l'Illettré* au *Pays théâtral*, l'essayiste s'insinue entre l'historien et le dramaturge.

Quelle méthode, quelle grille utilise Germain dans sa critique dramatique? À quelles théories se réfère-t-il? Il a lu Piscator et Artaud, mais il revient plus volontiers aux vieux et jeunes historiens, aux folkloristes, aux anthropologues «sauvages». Il y a en lui à la fois du Prospero (le magicien de *la Tempête*) et du Maspero (l'éditeur du *Tiers-Monde*). Il n'est pas brechtien comme Bernard Dort, ou sémioticien comme Anne Ubersfeld. Son théâtre «populaire» et «différent» n'est pas celui d'Émile Copefmann, quoiqu'il dirait peut-être, comme celui-ci: «La mise en crise théâtrale a ouvert un processus où c'est de moins en moins le théâtre qui est au centre de la question, mais de plus en plus l'homme agissant sur son destin»<sup>11</sup>. Cet optimisme date un peu: l'histoire bégaie et, de crise en crise, le *nouveau* théâtre s'installe... dans le théâtre.

Sans être un théoricien du théâtre ou de la critique, Germain ne manque pas d'idées générales et de vues précises: sur la tradition et le répertoire, la formation des comédiens et du public, la participation, l'adaptation (québécoise) et la transposition (des noms, des lieux)... Il n'y a pas de petits problèmes pour Germain, de questions purement techniques ou administratives. Il se préoccupe théoriquement de la pratique: des conditions matérielles (salles, subventions, organisation, utilisation d'un dispositif scénique) comme de la situation socio-culturelle qui en est inséparable. Il signale les limites de l'improvisation collective, qui n'est pas plus un syndicat d'initiatives égalitaires et confuses qu'une Pentecôte avec «langues de feu»<sup>12</sup>. Et voici les réflexions que lui suggère *l'Agamemnon* présenté, en grec, à l'Expo-Théâtre. Au moment où le chœur refuse d'entendre Clytemnestre décrire la mort du roi, son mari:

«Ce refus d'écouter crée tout à coup un vide — un silence. Et c'est sans doute là la leçon du théâtre grec: le silence. Pour être vraiment, tragique, et ne pas déchoir au niveau du drame, la tragédie doit s'accomplir dans le silence — comme un rituel.»<sup>13</sup>

Germain reviendra sur le rythme, le vide et le plein, l'atmosphère («charger l'air d'électricité»), la respiration et même la «façon de soupirer», à propos d'une *Mouette* sans envol de la N.C.T.: «Curieusement, ce qui compte le plus dans les

10. «Hamlet, P.Q.», *PJ*, 11 février 1968.

11. E. Copefmann, *la Mise en crise théâtrale*, Paris, Maspero 1972, p. 12.

12. «Le théâtre québécois libre au pouvoir», *Digeste Éclair*, février 1969, p. 8.

13. «Le Théâtre national de Grèce: l'art du silence tragique», *PJ*, 5 octobre 1967.

pièces de Tchekhov, c'est le silence entre les répliques»<sup>14</sup>. Ce bavard de Germain sait *écouter* un spectacle, en saisir le pouls, en analyser l'écriture scénique. Voilà pourquoi un certain ton, une certaine diction lui seront toujours intolérables.

C'est l'accert québécois, et non une hypothétique langue *jouale* — «langue irresponsable qui permet de dire des énormités sans engager celui qui les profère»<sup>15</sup> —, que préconise l'auteur de *Diguidi*. Une langue «verte, populaire et quelquefois française», comme celle des *Cantouques* de Gérard Godin. Les anglicismes ne font pas peur à Germain: sa parole est assez forte pour sauver la langue. Il revient à plusieurs reprises sur la question du langage populaire, du ton, de l'accent. Le *joual* est une dure école, un «révélateur» de comédiens, qui s'y refont les muscles et la voix: «... se plonger dans un rôle 'joual' c'est s'obliger à retrouver le naturel»<sup>16</sup>. Le changement de registre ne s'opère pas instantanément. Certains comédiens «respirent leur texte 'joual' à la française. Ô ironie!»<sup>17</sup>. Dans *Pygmalion*, par exemple, Monique Miller «imite» l'accent *joual*, alors qu'Ovila Légaré, lui, parle «à la canadienne» — art dont seuls les comédiens de sa génération «ont le secret», ajoute imprudemment Germain. Car le *joual* des jeunes comédiens, plus violent, saccadé, brutal, n'est pas moins «authentique» que celui de Nazaire et Barnabé.

Le théâtre québécois doit d'abord trouver place à l'affiche, dans le programme des troupes. Il doit ensuite être monté et joué de façon adéquate. À cette fin, il faut réformer l'enseignement des conservatoires, recycler les comédiens professionnels. Un Gérard Poirier ou une Françoise Faucher ne sauraient d'emblée danser la gigue ou *sacrer* de façon convaincante. Il faut se décoloniser, se défolkloriser, cesser de se voir par les yeux de l'Autre, de l'Étranger. Guy Dufresne adopte, inconsciemment, le point de vue du conquérant britannique dans *les Traitants*<sup>18</sup>. Germain a une formule suggestive pour stigmatiser la dramaturgie culpabilisante ou aliénante, faussement pittoresque, psychologisante, mélodramatique. Il l'appelle le théâtre du conditionnel, du «si on voulait, on pourrait», petit cercle vicieux de la peur, de la mauvaise conscience qui se tranquillise. Gélinas, Dubé, Dufresne, Loranger, Roux (dans *Bois-Brûlés*) prendraient notamment cette «route du conditionnel».

Germain, critique ou chroniqueur, parle souvent en termes d'ascendance, de postérité, d'hérédité, et aussi d'héritage concret, d'objets culturels, de monuments historiques (physiques ou moraux). Il sait rétablir des faits, mettre en perspective, situer. Son sens de l'histoire ne s'arrête pas là, il va jusqu'à l'actualité et à l'action: un stand de recrutement du Parti rhinocéros dans le hall d'entrée du T.N.M. aurait donné «tout son sens» à *Rhinocéros* d'Ionesco. L'engagement-dégagement de Germain n'est pas directement politique ou partisan, mais socio-culturel. «Ne pas confondre tréteaux et tribunes», titre-t-il une chronique du *Maclean*. Il s'élève contre l'institution d'un ombudsman culturel

14. «La Mouette: où est donc passé Tchekhov?», *PJ*, 17 mars 1968, p. 50.

15. «Sigouin: le parfait innocent» — à propos du monologue romanesque de Jacques Hébert, *Je m'appelle François Sigouin* —, *PJ*, 22 septembre 1968.

16. «Un goût de miel avec un arrière-goût de faubourg à m'lasse», *PJ*, 31 mars 1968, p. 49.

17. «Ovila Légaré, le dernier des 'vrais'», *PJ*, 4 février 1968.

18. «Les Traitants: à la manière de Krieghoff, W.H. Drummond, Alan Mills, Jacques Labrecque et autres good-fellows...», *Dimensions*, mai 1969, «Le pittoresque, c'est le quotidien des autres» (J.-F. Revel, cité *ibid.*, p. 7).

— ou d'un «inquisiteur théâtral objectif» —, parce qu'un tel redresseur de torts, qui a sa place ailleurs (à la frontière de la fonction publique et de l'appareil judiciaire), n'a aucun rôle à jouer dans la politique culturelle, dont les hypothèses doivent être libres et les choix nets, cohérents. Ne pas confondre Affaires sociales ou municipales et Affaires culturelles. Ici, pas de péréquation statistiquement égalitaire:

«Rêver d'une politique culturelle qui mettrait toutes les formes de la création théâtrale sur le même pied, ce n'est pas de l'utopie mais de la bêtise. Une société choisit les formes ou les images auxquelles elle veut s'identifier (...) Les pyramides ne sont pas nées d'un consensus objectif mais d'un choix, d'une politique, d'une vision.»<sup>19</sup>

Élitisme, esthétisme, populisme? Germain n'a pas dépassé toutes ses contradictions, et il n'en est pas encore aux ultimes précisions. *Comment* une société — peuple, classe, nation? — choisit-elle ses images, ses arts, ses jeux? Et choisit-elle en même temps son idéologie? Il semble, en tout cas, que la politique culturelle de Germain se situe à égale distance du spontanéisme et du dirigisme. Et sa conception de l'histoire est celle à la fois d'une reprise et d'un progrès.

Liberté et responsabilité, autonomie et solidarité, traditions et réformes, qui chez d'autres se neutralisent, s'articulent et se renforcent dans le cas de Germain. Son enracinement, sa culture, sa conscience, son détachement — il montre autant d'humour dans l'autocritique que d'ironie dans la critique — équilibrent certaines audaces. Il ne perd jamais contact avec les réalités du milieu (le théâtre, Montréal, le Québec), ni avec les hommes vivants. Son absence de dogmatisme lui permet d'être plus radical et plus conséquent que bien d'autres. Tout paraît improvisé chez lui parce que tout est préparé — je ne veux pas dire prémédité — mais organisé, pensé, senti, rêvé... Germain n'est pas un critique d'humeur, mais d'imagination et de mémoire.

Comme tout bon chroniqueur et moraliste, Germain a l'art du portrait, de la caricature, du croquis. Il cerne d'un mot une situation, d'un trait un personnage. Les Éditions Leméac? «Une auberge espagnole». Dès le titre, le lecteur est prévenu et la couleur est annoncée. Yvette Brind'Amour? «Un homme qui sait où il va» et qui, selon la définition de l'acteur-directeur, lorsqu'il reçoit une pièce, «se la lit, s'y distribue le rôle principal et se la monte pour s'y produire»<sup>20</sup>. Rodrig Mathieu, ouvrier, vendeur, directeur des Saltimbanques, amateur et professionnel, est écartelé entre un rituel physique à la Béjart et la fête «sociale et profane» à la Serreau<sup>21</sup>. À la silhouette, à la description, Germain ajoute parfois un morceau de psychanalyse qui vise indistinctement le personnage et l'auteur, la dramaturgie et l'histoire. Voici *Bilan*:

«Dubé écrit à partir de vieux canevas, tout comme si son oeuvre dramatique s'était arrêtée le jour où son personnage de père a pris conscience de son impuissance pour la première fois. Prise de conscience qui chez Dubé, semble-t-il, ne peut être suivie que d'un black-out total.»<sup>22</sup>

Les figures les plus systématiquement utilisées par Germain sont sans doute le parallèle, l'antithèse, le paradoxe. Il compare l'Union des Artistes à la Cour de

19. «Le revolver sur l'eunuque», *le Maclean*, mars 1973, p. 59.

20. Louis Juvet, cité dans «Un homme qui sait où il va», *le Maclean*, juillet 1973.

21. «Rodrig Mathieu: un combattant exemplaire», *Digeste Eclair*, janvier 1969, p. 9-13. Voir aussi «Sauvageau, poète et comédien (1946-1970)», *l'Envers du décor*, 3:2, novembre 1970, p. 13; «Un mort encombrant» (Gauvreau), *le Maclean*, novembre 1972, p. 80, ainsi que plusieurs interviews-portraits de Tremblay, etc.

22. «Un Dubé trop comme les autres», *PJ*, 13 octobre 1968, p. 82.



Versailles, l'Église au Théâtre (thème fondamental), le latin et les vers, la chaire et la taverne, le curé, l'hôtelier plus ou moins louche et le metteur en scène<sup>23</sup>. «Mon imagination est parallélophile», dit Germain, qui abuse parfois du procédé («Docteur Jekyll, Mister Hyde»). C'est que le parallèle est une figure essentiellement dramatique, dialogique. Conteur et monologuiste, Germain demeure avant tout un metteur en scène (oral aussi bien que visuel). Il aime et recherche les rencontres, les alliances, les ruptures. Ses paradoxes ne sont pas des tours de passe-passe phonétiques ou sémantiques, mais des heurts spectaculaires, des renversements de situation, des coups de théâtre.

L'auteur de *l'Affront commun* et de *Dédé Mesure* sait évidemment théâtraliser les titres. Paradoxalement, le titre des articles de Germain est presque toujours plus court que celui de ses pièces. Ce sont ses pièces qui affichent des mots-phrases, portent des noms à tiroirs, des sous-titres ou des survêtements. Le chroniqueur Germain recompose, en un sens, les pièces vues ou les événements rapportés, pour mieux les analyser. Rares, cependant, sont les articles ou chroniques coiffés d'un chapeau macaronique comme «*les Traitants: à la manière de Krieghoff, W.H. Drummond, Alan Mills, Jacques Labrecque et autres good-fellows...*» ou «*Double Jeu: un autre épisode dans la vie tourmentée d'Angélique, marquise des Anges*». Le compte rendu critique prend ici la forme de la parodie ou du pastiche; ailleurs, du manifeste. Germain refait à sa façon (et à celle d'un peintre régionaliste) la scène de genre de Guy Dufresne. Il étire, comme à la radio des années 40, l'idylle participationniste de Françoise Loranger. Il écrit moins sur eux qu'il n'écrit d'eux, contre eux, avec et par eux. Il les revitalise, il en fait du Germain et du théâtre.

Germain fait un véritable impromptu critico-comique lorsqu'il oppose gravement les deux écoles de lecteurs de *l'opus pedronicus* (*Hôtel San Pedro*) de Pallascio-Morin: l'«école de la scène deux de l'acte deux» («Oui, entrez!») et celle dite «des cinq premières répliques»<sup>24</sup>. Plus dramatique encore est son «Portrait d'un martyr de l'art»<sup>25</sup>, biographie fabuleuse d'un certain Jules Jean, originaire de Chiniwi, ancien élève de Maurice Esclandre (*sic*), qui ne s'abaisse jamais à jouer devant le peuple, mais potasse ses classiques huit heures par jour. Ce Jules (César) Jean (Genet) a diverses «parentés» historiques, catholiques, esthétiques, tragiques. Il est aussi cohérent que Lord Durham, héros des grands articles et conférences<sup>26</sup>, en anglais comme en français, de Germain. Le passage du critique à l'écrivain scénique sera signé dans «le Metteur en scène malgré lui», pièce-interview en un acte, précédée d'un prologue, par Jean-Claude Germain<sup>27</sup>, sur le décorateur Germain, son homonyme. Voici la réaction du lecteur Germain lorsqu'on lui demande de collaborer au *Maclean*:

«Chroniqueur! Saint-Simon, Tallemant des Réaux, Bussy Rabutin, les Relations des Jésuites, l'imitation de Jésus-Christ, Robert Rumilly, comme un nuage de poussière, tous me trottèrent dans l'esprit. Chroniqueur de théâtre!»<sup>28</sup>

23. Cf. «C'est pas Mozart, c'est le Shakespeare québécois qu'on assassine», *l'Illettré*, 1:1, janvier 1970, p. 2-4; «Ite missa est», *le Maclean*, décembre 1972, p. 80.

24. «Une auberge espagnole: Leméac», *le Maclean*, novembre 1973, p. 68.

25. *Digeste Éclair*, décembre 1968, p. 13-16.

26. Voir, entre autres, «Le théâtre contemporain et son langage», *Canadian Drama/Art dramatique canadien*, 1:2, automne 1975, p. 23-27; «Théâtre québécois or théâtre protestant?», *Canadian Theatre Review*, 11, Summer 1976, p. 8-17.

27. *Dimensions/Digeste Éclair*, avril 1969, p. 7-12.

28. «Des potins petits et grands», *le Maclean*, septembre 1972, p. 50.

La chronique, on le voit, déborde les cadres du théâtre, ébranle les colonnes du périodique. Des potins à l'histoire, Germain construit toute une saga qui s'intègre naturellement à la «petite littérature» — c'est-à-dire à la littérature des «petits» — de VLB éditeur, à côté de Michel Garneau, Louis Cyr, le père Ladébauche, etc. Chroniqueur à la Saint-Simon et à la Jacques Ferron, conteur et raconteur à la Fréchette, préfacier<sup>29</sup> ou postfacier<sup>30</sup>, Jean-Claude Germain est un auteur-acteur. Du critique est né le dramaturge, du chroniqueur l'écrivain.

**laurent mailhot**

29. *Des Belles-Soeurs, En pièces détachées et la Duchesse de Langeais, Wouf Wouf, Qui est Dupressin?, En attendant Trudot* et, en dehors du théâtre, *Originaux et détraqués...*

30. *Des Hauts et les Bas dia vie d'une diva: Sarah Ménard par eux-mêmes* (où il rencontre Salomon Mazurette) et des *Faux Brillants* de Félix-Gabriel Marchand, dont Germain fait, plus qu'une «paraphrase», une actualisation et une distanciation.