

Lettres québécoises
La revue de l'actualité littéraire



À l'occasion de la présentation des Faux Brillants, André Dionne a rencontré Jean-Claude Germain — L.L.Q.

André Dionne

Numéro 7, août–septembre 1977

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/40458ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Éditions Jumonville

ISSN

0382-084X (imprimé)

1923-239X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Dionne, A. (1977). À l'occasion de la présentation des Faux Brillants, André Dionne a rencontré Jean-Claude Germain — L.L.Q. *Lettres québécoises*, (7), 24–28.

À l'occasion de la présentation des Faux Brillants, André Dionne a rencontré Jean-Claude Germain — L.L.Q. vous offrent la partie de l'entrevue qui concerne cette pièce — L'autre partie paraîtra dans le prochain numéro.

Les Faux Brillants
au Théâtre d'Aujourd'hui

Jean-Claude Germain inaugure avec cette pièce (écrite en 1885) de Félix-Gabriel Marchand — rédacteur au journal *Le Franco-Canadien* et premier ministre du Québec — une série de spectacles qui nous fera mieux connaître notre répertoire national.

Nous avons rencontré Jean-Claude Germain qui nous explique la pertinence d'un tel choix pour le Théâtre d'Aujourd'hui.

AD. — Pourquoi dans le contexte actuel avez-vous décidé de refaire une pièce comme les *Faux-Brillants* de Félix-Gabriel Marchand?

J.-C.G. — Il y a une affaire que moi, je voulais faire et qui me semble essentielle, c'est d'élargir la notion de répertoire. Les gens ont toujours l'idée que le répertoire, c'est quelque chose qui est étranger. Il y a tout de même un corpus d'oeuvre à l'intérieur du théâtre québécois qui est extrêmement important. Il serait illusoire de s'imaginer, même si objectivement le théâtre québécois commence en 1968, d'une certaine façon il a commencé oui, mais en même temps, il était déjà là. Je voudrais faire la nuance entre la naissance et l'acte de baptême.

Les auteurs d'avant étaient peu habiles comme techniciens. Mais il y a un fond, un jugement volontaire ou involontaire sur la société québécoise du temps qui est posé dans ces oeuvres-là. Ça me semblait une extension normale puisque la préoccupation du Théâtre d'Aujourd'hui est historique. Il me semblait normal aussi de s'intéresser à l'historicité même du théâtre et de refaire dans le style des oeuvres, d'où la notion de paraphase.

A.D. — Vous avez fait une adaptation?

J.-C.G. — Fondamentalement ce n'est pas une adaptation, je n'adapte pas une réalité à une autre, ce n'est pas une traduction non plus. Une chose que j'ai trouvée extraordinaire, c'est que c'est écrit en vers. Si tu prends une pièce française et tu l'adaptes, tu peux finir par transformer

le langage, mais tu ne transformes jamais le substrat culturel qui est en dessous. Tu as beau changer la langue, il y a quelque chose qui dérape, qui est essentiellement français. Par contre dans le cas de Marchand, en enlevant les vers, les personnages étaient québécois. J'ai trouvé les signes pour que les gens comprennent. Si j'avais utilisé les mêmes signes que Marchand, les gens ne comprendraient plus ces signes-là. Par contre ce que j'ai fait dans la pièce se situe assez près de ce que fait Marchand. Je l'ai aidé de temps en temps; peut-être que j'ai amené des choses de plus. C'est le plaisir d'écrire. Il reste quand même que les scènes sont assez semblables. Si je pense à la scène d'opposition entre la petite fille et son père, fondamentalement en vers c'est ce qu'il dit: c'est





Les Faux-Brillants de Félix-Gabriel Marchand. Une paraphrase de Jean-Claude Germain au Théâtre d'Aujourd'hui. (De gauche à droite) — Marthe Choquette, Claude Gai, Jean-Pierre Chartrand, Louise Rinfret, Roger Garand, Pauline Martin, Jean Perraud, Daniel Roussel.

le conflit de génération, le problème par rapport à l'étranger. Ce qu'on découvre en relisant du théâtre québécois des époques antérieures, c'est qu'il y a énormément de thèmes, de problèmes ou de relations qui sont déjà présentes. Je pense à Quesnel: dans L'Anglomanie, tu as déjà le problème du fou. Et le fou, il parle en vers et il est poète. Un personnage qu'on retrouve presque dans toutes les pièces et dans toutes les pièces des jeunes auteurs que j'ai lues depuis plusieurs années. Donc, il me semblait intéressant de rajouter cette facette à l'intérieur du théâtre et en plus de cela, ça me permettait de travailler dans le style.

A.D. — De fait, vous avez tenté de corriger la myopie québécoise.

J.-C.G. — En terme québécois, on se voit toujours québécois jusqu'en 1940; en costume jusqu'en 1940 et le restant des années, ça appartient aux autres. Si quelqu'un est habillé dans le costume du XIXème siècle, c'est russe, français, turc, polonais, n'importe quoi, mais pas nous autres. Il me semblait intéressant de travailler avec un boulevard écrit à la même époque que Feydeau, mais par un gars qui s'inspire plus de Molière, mais il reste quand même que se voir nous-mêmes dans d'autres costumes qu'on a déjà portés, me semblait une démarche aussi essentielle pour le spectateur. Il faut arriver à se percevoir comme québécois, non pas dans un

temps limité, sur une période de 20 ans mais dans un passé antérieur.

Le Québécois se voit de deux façons, soit habillé de façon moderne soit habillé avec une toque de fourrure puis en train de courir dans les bois. Nous avons vécu entre les deux, un siècle extrêmement important. On pense que le théâtre québécois se situe dans le milieu populaire, mais on oublie que tout le théâtre jusqu'à 1940 n'a parlé que de la bourgeoisie. Les scènes se passent dans le salon, dans l'étude, dans le jardin, mais il n'y en a jamais une qui se passe dans la cuisine qui est devenue le haut lieu théâtral depuis 20 ans.

Le style de comique qui utilise des prototypes me semblait aussi intéressant. Donc, il s'agissait de travailler dans le style, mais à partir de situations qui sont familières. Je voudrais le faire sur d'autres périodes.

A.D. — Trouvez-vous que cette pièce a une importance politique?

J.-C.G. — D'une façon surprenante les gens disent des choses sur la société québécoise, dans un langage un peu ampoulé, mais quand tu lis au niveau politique, tu découvres une pièce extrêmement corrosive. On parle d'un bon bourgeois parvenu, bien de chez nous. L'expression est un peu fleurie, mais on peut moderniser facilement.

C'est le propre d'une activité théâtrale normale de reprendre constamment des oeuvres et de les refaire. Il y a deux travaux dans le théâtre: la création et le travail de résignification de pièce. On a l'impression que ce sont seulement les chefs-d'oeuvre qui survivent, mais pas du tout. Dans l'activité théâtrale parisienne ou londonnienne, il y a un nombre incalculable d'oeuvres mineures qui sont remises au gré du jour ou qui sont ré-écrites de façon différente.

A.D. — Mais d'où vient votre intérêt pour refaire ces pièces?

J.-C.G. — J'ai toujours eu un intérêt extrêmement poussé pour l'histoire. Je sais aussi que l'originalité n'est pas le propre de la création théâtrale. Très souvent le théâtre reprend des choses qui ont déjà été faites, mais autrement. C'est illusoire de s'imaginer qu'on dit des choses qui n'ont jamais été dites. Dans ma démarche, je veux aussi montrer qu'on a dit les mêmes choses durant cinquante ans pour réussir dans les prochains vingt ans à en ajouter trois ou quatre nouvelles.

Parallèlement à cette série des apocryphes, on travaille aussi sur une autre série qui porterait sur les héros populaires. Il s'agit de retrouver dans l'histoire des personnages historiques qui ont une dimension culturelle.

A.D. — Des personnages comiques, je suppose.

J.-C.G. — On a beaucoup de comique très juif, c'est-à-dire tourné contre soi, mais on n'a pas de comique physique comme celui de Robin Hood. Toutefois je suis sûr qu'il existe des personnages historiques qui ont fait ces choses-là, mais on ne les a pas faites culturellement. Donc il serait important pour nous maintenant de les créer. Prenons comme exemple Faust, c'est un personnage qui n'existe pas; pourtant il vit à Ottawa: Pierre Elliot Trudeau, c'est Faust. Il s'agit de créer des personnages qu'on n'a pas dans notre mythologie culturelle, mais qui existent dans notre fond mythologique historique. Sortir ces personnages-là et leur donner une existence, c'est une activité parallèle.

Je ne veux pas mourir idiot
au Théâtre du Nouveau Monde

Cette adaptation de Deschamps-Girerd à partir du *Roi des cons* de Confortès-Wolinski, n'est en fait qu'une revue socio-politique assaisonnée de tous les problèmes actuels. Quatre personnages: le gros et le petit, Elle et Lui. L'essentiel pour créer des situations faciles. Il suffit d'opposer aux jugements primaires et péremptifs du gros, les réflexions insipides et répétitives du petit, de montrer l'éternelle différence qui existe entre Elle, jeune fille et épouse pseudo-libérée et Lui, le jeune mâle agressif qui essaie de tout faire.

Même si les personnages des bandes dessinées et des caricatures sont exagérés, la subtilité demeure toujours un élément humoristique important. *Je ne veux pas mourir idiot* ressemble trop aux émissions du canal 10. L'épaisseur des gags suscite peu d'intérêt surtout lorsque nous pouvons facilement les entendre — et des meilleurs aussi — dans la plupart des lieux «cheap».

La mise en scène de Jean-Louis Roux essaie de recoller ou racoller tous ces morceaux disparates sans trop de succès. Les comédiens — Guy Provost, Paul Savoie, Robert Lalonde et Marie-Louise Dion — jouent d'une façon honnête sans apporter de nouvelles dimensions à ces situations idiotes.



Guy Provost et Paul Savoie dans *Je ne veux pas mourir idiot*, une adaptation de Deschamps-Girerd — (T.N.M.)

On est deux, faut s'parler

Au Théâtre du Nouveau Monde

Raymond Lévesque véhicule depuis vingt-cinq ans les mêmes idées sur l'exploitation. Sa pièce *On est deux, faut se parler*, présentée dans le cadre du théâtre-midi du TNM, aborde les relations du maître et de l'esclave. S'il est vrai que ce sujet demeure toujours actuel, nous devenons plus exigeant sur le plan formel. Les stéréotypes lassent vite.

Toutefois la mise en scène de Jean-Claude Légal met un peu de vie dans tous ces clichés. Jean-Pierre Chartrand campe un Marcel faible et diminué avec beaucoup d'aisance, mais Raymond Lévesque, l'agressif Tabouin, ne parvient pas à nous faire oublier ses tics.

En présentant une pièce si ennuyante, nous nous demandons si le théâtre-midi n'essaie pas tout simplement d'exploiter les employés du centre ville.

La laveuse automatique

au Patriote en Haut

Le Petit Opéra Populaire vient d'essayer de nous réchauffer une pièce de J.-Oscar Séguin, *La Laveuse Automatique*. Une histoire banale qui nous raconte les mésaventures d'un gérant de petit hôtel de province aux prises avec sa nouvelle laveuse de vaisselle automatique. L'action se passe vers 1920, mais le rétro ne suffit pas à créer l'intérêt. Les personnages ne sont que des caricatures mal dessinées et l'intrigue se dilue dans de fausses situations.

S'il faut reconnaître les efforts fournis par le Petit Opéra Populaire, nous devons aussi signaler une certaine naïveté dans le choix des textes. Mélanger une pièce faible, une musique «folle» et quelques chansons vides

produit rarement des résultats satisfaisants. Le kitsch ne passe pas encore la rampe.

La mise en scène accentue même certains passages déjà trop loufoques. Sauf Jean Archambault qui se défend bien, les autres comédiens jouent comme des amateurs à leur première apparition sur une scène montréalaise. Tout le jeu souffre d'enflure et de prétention.

Si la contribution de Pierre Voyer pour la musique et les chansons ne rehausse pas la qualité du spectacle par contre la beauté des décors et des costumes de François Laplante nous rappelle que nous sommes dans un théâtre professionnel et non dans une salle paroissiale vers 1920.

Le dernier joint

par l'Organisation Ô

Parmi les jeunes troupes de théâtre, l'Organisation Ô est peut-être une de celle qui fait les spectacles les plus professionnels. *Le Dernier Joint* ou *La Vie Éclatée de Perdu Tremblay* comporte de nombreux éléments intéressants. Cette tragédie musicale de Guy Corneau raconte le rêve de Perdu Tremblay, un jeune artiste à la conquête du succès métropolitain. De rupture en rupture, il perd ses illusions et rentre en lui-même.

L'intrigue relève parfois de «l'égo trip» de la rue St-Denis, mais la mise en scène de Germain Beauchamp soutient l'action. Les arrangements musicaux de Carmen Jolin apportent aussi le support nécessaire à ce spectacle sans prétention.

Malgré le manque d'expérience des comédiens, nous sentons que le texte et les chansons de Corneau annoncent des nouvelles voi(x)es.



La laveuse automatique: Robert Lavoie, Richard Niquette, Armand Laroche, Robert Godin et J.-C. Archambault

Folies douces

Au théâtre de Marjolaine

Fidèle à sa tradition, Marjolaine nous présente encore cette année une comédie musicale québécoise. À partir d'un livret de Roger Dumas, d'une musique et de chansons de Sylvain Lelièvre, Gaétan Labrèche met en scène un groupe de femmes réunies dans la villa d'une riche «grande dame». Une psychiatre, interprétée d'une façon admirable par Sylvia Gariépy, tentera de résoudre les problèmes de ces pauvres femmes désœuvrées.

Malgré cette suite de propos insignifiants, Labrèche réussit à donner un rythme au spectacle que ni Dumas ni Lelièvre n'avaient mis dans leur création. Nous sommes encore loin d'avoir trouvé notre façon d'écrire ce genre de pièce où les américains excellent.

Domage que tous les efforts déployés pour un tel spectacle passent presque inaperçus à cause de sa structure trop faible.

La clé des songes

Au Théâtre des Ancêtres

Il s'agit plutôt de deux pièces différentes réunies sous le signe du rêve. *Le cheval de Wellie est-il nu-pieds dans ses sabots?* de Rock Carrier et *L'École des Rêves* de Jean-Claude Germain formant le spectacle *La Clé des Songes*. Loïn de nous donner la clé pour entrer dans l'univers

théâtral, ces deux essais nous placent devant des portes lourdes dont les charnières entre les scènes grincent constamment.

Ce «(théâtre on the rocks) de Roch Carrier» — s'agit-il d'une tentative de la farce ou... — met en scène le personnage de Wellie Victor, un chanteur western à la voiture blanche, qui fait de «l'esprit de bottines». L'arrivée de ce dernier à l'hôtel de Bouldesuif et de miss Butterfly nous donne droit à quelques farces plates et à l'exposition de quelques théories superficielles sur la vie.

«Rêver c'est vivre» dit l'un des personnages à ses biens chers frères les spectateurs. Voilà l'essentiel du sermon théâtral. Domage que l'auteur n'ait pas rêvé, la pièce aurait peut-être plus de vie.

L'École des Rêves, une jonglerie de Jean-Claude Germain s'avère plus intéressante, mais trop touffue. Nous retrouvons les deux comédiens ambulants, Épisode Surprenant et Berthelot Petitboire — les acteurs d'*Un pays dont la devise est je m'oublie* — passant d'un village à l'autre pour divertir les gens. Il se trouve toujours un «enfant de la balle» qui désire tenter l'aventure théâtrale, embarquer dans cette galère de rêves et d'illusions.

Pour la première fois, Germain nous parle du monde de Montréal, le voit en rêve ou dans la réalité, nous ne savons pas, la jonglerie s'étire et risque d'ennuyer.

Et peut-être les ancêtres possédaient-ils mieux la clé des songes?

Études littéraires

Robert Choquette et le roman feuilleton

Au moment où Robert Choquette ressuscite les fantômes de la pension Velder dans *Quinze ans plus tard*, les éditions Fides font paraître une volumineuse étude de Renée Legris sur l'oeuvre radiophonique et télévisuelle de cet auteur¹. Ce travail rend compte de l'impressionnante production d'un pionnier «de la littérature québécoise écrite pour les média électroniques»: soit plus de 50,000 pages de manuscrits (feuilletons, téléthéâtres, adaptations et séries radiophoniques, etc.), 90% de la totalité de l'oeuvre. C'est dire l'importance et l'intérêt de l'entreprise qui met au jour une production qui autrement serait restée inaccessible.

Fondateur du feuilleton électronique au Québec, Robert Choquette a été en 1935 le créateur du premier radiroman (*Le curé de village*), il a signé d'innombrables

séries dramatiques qui dans certains cas ont tenu l'affiche pendant plusieurs années (*Métropole*, de 1943 à 1956) et il a été l'initiateur et le maître de toute une génération de producteurs dans ce domaine: Françoise Loranger a fait ses débuts sous sa direction en 1942. L'étude de cette oeuvre qui couvre une quarantaine d'années nous permet en même temps de suivre l'évolution d'un genre qui a pris aujourd'hui l'allure d'une véritable industrie et qui fait la fortune de la télévision québécoise. Renée Legris dresse donc le bilan de cet impressionnant dossier.

Comment ordonner et organiser une pareille masse de textes? quelle méthode adopter? Pour traiter du contenu de l'énorme corpus une approche morphologique ou formelle aurait été tout à fait indiquée, mais l'auteur a