Document généré le 16 avr. 2024 03:10

Voix et Images

voixetimages

La Sottie démultipliée

Pierre B. Gobin

Volume 6, numéro 2, hiver 1981

Jean-Claude Germain

URI : https://id.erudit.org/iderudit/200263ar
DOI : https://doi.org/10.7202/200263ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université du Québec

ISSN

0318-9201 (imprimé)
1705-933X (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Gobin, P. B. (1981). La Sottie démultipliée. *Voix et Images*, *6*(2), 205–220. https://doi.org/10.7202/200263ar

Tous droits réservés © Les Presses de l'Université du Québec, 1981

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

La Sottie démultipliée

par Pierre B. Gobin

Chaque lecture (ou relecture) d'une pièce de Jean-Claude Germain m'apporte de nouvelles surprises. À mesure que s'accroît son répertoire, des éléments que l'on croyait établis se trouvent remis en question. La découverte de Guy L'Écuyer annonçant au directeur du Théâtre d'Aujourd'hui que celui-ci était «l'heureux père inconscient d'une trilogie sur le théâtre dont le premier volet serait l'*École des rêves*; le second *Un pays dont la devise est je m'oublie* et le troisième *Les hauts et les bas dla vie d'une diva: Sarah Ménard par eux-mêmes*»[1] me rassure sur mon propre équilibre mental (encore que Germain m'ait dit un jour que «si le Prince des Sots revenait parmi nous il serait un homme bien ordinaire»). Mais le «bon vivant falstaffien» dont une des récentes incarnations fut le maître-jongleur Épisode Surprenant (après qu'en des avatars lointains il ait, selon Germain noirci «le papyrus d'un fin lettré byzantin») me semble à moi avoir péché par excès de prudence: n'en déplaise à notre Jean-Claude ce n'est pas byzantinisme, mais méthode bien fondée que de remonter à chaque nouvelle création vers des «épisodes» antérieurs qui ne prendront toute leur saveur que si on les redécouvre *après* le surprenant actuel. Et ce n'est pas seulement une trilogie que je subodore mais un riche, un splendide feuilleton théâtral qui se déroule à rebours. Naturellement Germain va m'accuser de byzantinisme à la Nième puissance! Ce n'est pourtant pas ma faute si la production de ce diable d'homme se double d'une recherche, et si chaque addition quantitative à son corpus modifie qualitativement le dit animal.

Malgré la «découverte du pot aux roses» par L'Écuyer et la certitude que j'ai de la nécessité de systématiser cette lecture inverse (ou en boustrophédon: on est byzantin ou on ne l'est pas!) je ne vais pas analyser les textes de Germain en commençant par la fin. D'abord je ne suis pas très sûr de l'ordre chronologique véritable, et je risquerais de me tromper si je m'appuyais sur les publications, seuls recours du maniaque du «papyrus»; ensuite et surtout: le public qui vit le déroulement d'une pièce de Germain est bien obligé de se contenter du déroulement proposé par le temps de la séquence scénique. Mais, même en procédant de manière somme toute conventionnelle et en examinant chaque texte individuellement, suivant sagement l'ordre syntagmatique, je me trouve entraîné dans un jeu sans cesse renouvelé, où les aléas de la partie obligent constamment à repenser les règles. Il y a plus: au sein

même de chaque texte s'effectue une redistribution continuelle des données que l'on croyait posées; chaque nouveau «coup» postule une révision des stratégies, et on ne saurait jamais s'endormir, se fier à un mouvement ou à une vitesse acquis. En outre — et c'est la question que je voudrais examiner d'un peu plus près — il y a chez Germain un travail systématique au sein même de l'univers du discours, d'un rôle à l'autre, d'une fonction actantielle à l'autre, d'une instance du sujet à l'autre, qui oblige à «changer de pied», à s'adapter à un rythme et à une perception variable, sous peine d'être déphasé, «pas dans le coup», de devenir la cible des interventions d'autrui, ou comme dans les jeux d'enfants, d'être celui qui «est» au lieu de celui ou de ceux qui «font». En d'autres termes, la «réception différentielle synchrone»[2] dont parle Jacques Body à propos de la communication théâtrale globale, en considérant avant tout le public, entité collective, intervient chez Germain, même chez le lecteur individuel, et ce qui est plus singulier, au sein de la pièce, chez le participant à la production du spectacle. Cet effet dé-concertant n'est pas, comme chez les dramaturges lettristes (notamment Lemaître)[3] obtenu par une fragmentation extérieure et comme arbitraire qui taillade les répliques pour les constituer en «impliques», facettes d'un théâtre «ciselant et crépitant». Le dramaturge québécois procède de façon moins provocante, sans afficher si brutalement son avant-gardisme (qui n'est d'ailleurs qu'un autre *isme* à ses yeux et comme tel susceptible de «maganage» ou de subversion), mais de façon tout aussi déconfortante et sans doute plus efficacement subversive, pour mettre en cause les idées reçues, les arts et les manières établis. J'ai ailleurs examiné quelques pièces de Germain dans la perspective de la Sottie[4] et mes conclusions me semblent toujours susceptibles d'en éclairer le fonctionnement. Cependant je crois utile de préciser et d'articuler mon interprétation davantage, en tenant compte des textes de Germain non examinés alors, (ou publiés depuis lors), des suggestions de Body qui m'ont fait réfléchir sur les effets de différenciation, et de recherches récentes sur les idéologies et le fonctionnement de l'institution littéraire.[5] Ce qui me semble mériter un examen particulier chez Germain, à partir de ma définition de la problématique de la Sottie, *pièce microscopique à tiroirs* qui

> doit, en refusant d'être désamorcée par la farce ou alourdie par la moralité, situer les éléments ludiques et les éléments sérieux du spectacle par rapport à la société contemporaine, tout en conservant son schème formel fondamental qui est donné par le *topos* de la folie du monde et le *type* du fou-pas-si-fou et conscient de l'être,

c'est la façon dont s'établit la relation entre les schèmes de la figuration sociale (avec leurs corrélats référentiels) et les modalités actantielles de la production dramatique, dans une perspective multiple et sans cesse modifiée. Dans les limites du présent article, je bornerai mon examen à quatre pièces commodément accessibles et qui me semblent illustrer clairement le jeu de la démultiplication scénique et sociale qu'elles soient ou non conformes en tous points au modèle de la Sottie, puisque j'inclus *Les Tourtereaux* dont les implications idéologiques sont particulièrement troublantes et *Sarah Ménard* qui mène la démystification tambour battant, deux pièces «pauvres» en moyens, et, en personnel, à côté des *Sansoucis*, pièce plus étoffée, ouvertement inspirée

de la Sottie médiévale, et de l'*École des Rêves* où la théâtralité se déclare «éducative», tant dans le titre que par la présence de l'Enfant d'la Balle, mais s'exerce dans un lieu «gommé», Saint-Rien. Je crois cependant que les autres pièces de Germain, quels qu'en soient la fable ou le sujet, le point d'insertion référentiel, ou l'horizon mythique, pourraient être étudiées de manière analogue,[6] en tenant compte bien entendu des modifications pratiques de l'économie actantielle qui les caractérise presque toutes. Je reprendrai mon schéma des données «topo-typologiques» qui, je le maintiens, non seulement sont plus ou moins concomitantes, mais ont des relations non-arbitraires et partant susceptibles d'étude systématique, mais en le modifiant quelque peu. Je procéderai même à une démultiplication de mon propre modèle interprétatif. Le *topos* de la folie du monde se manifeste en effet de deux manières (que je reconnaissais déjà avec la distinction si bien posée par Rabelais entre «fol naturel» et «fol altéré», mais que les travaux sociocritiques sur l'*institution*, et les recherches sur l'idéologie me permettent de clarifier), la folie «donnée» plus ou moins perçue comme une contingence nécessaire, fondée en quelque sorte dans la condition humaine, inhérente à l'association même des hommes, à la «nature» des sociétés, et la folie «établie» ou instituée, se développant à partir des structures de la société qu'elle modèle par ailleurs : si la première peut être décrite de façon plus ou moins neutre, comme champ référentiel «de fait», la seconde sera considérée comme le lieu d'exercice des idéologies, le «territoire de la culture» où se définissent les instances superstructurelles qui *prétendent* se fonder en «droit». Je parlerai donc du monde «en fait» ou référentiel, et du monde «en/droit» ou idéologique.[7] Une distinction concernant les *types* me semblent également utile : il y a en effet parmi les «fous-pas-si-fous et conscients de l'être» ceux qui sont organisés, qui ont délibérément mis en place face aux institutions du monde ou de «l'état» un système analogue (souvent parodique et caricatural), dont les fonctions actantielles définissent un cadre formel qui reprend dans la théâtralité, mensonge vrai, mais d'emblée marqué *pour rire*, les structures et les rôles sociaux des appareils idéologiques *sérieux* de la société, pour en dénoncer la vérité mensongère; mais il y a aussi les rêveurs, ou comme on dit au Québec les *jongleurs*. Chez ces derniers (conscients mais «non-organisés») le ludisme n'obéit plus à des contraintes autres que «naturelles» (comme le poids des balles pour le jongleur-équilibriste), qui tient en équilibre des songes ou des rêves plutôt que des catégories mentales ou des *règles* du jeu. Si le fou délibéré — qui n'est autre que le *Sot* des Sotties — fonctionne dans un «anti-monde» qui est la réplique du «monde» institutionnel, le fou jongleur — *poète* créateur à sa façon — a recours à un univers mythique symétrique de ce qui fonde le «monde naturel» des gens dits sérieux et positifs.

Je modifierais donc ma formule ainsi pour l'appliquer aux Sotties modernes (ou «démultipliées») à la Germain.

> «Le schème fondamental de la Sottie est donné par le *topos* de la folie-du-monde, se manifestant lui-même soit «naturellement» dans les faits, susceptibles de description *référentielle* soit «culturellement» dans les institutions et les instances prétendues de droit, qui relèvent de l'analyse *idéologique*

et par le *type* du fou-pas-si-fou et conscient de l'être, parfois organisant des structures ludiques, établissant des règles du jeu *théâtral* qui parodient plus ou moins les lois de la société, parfois «jonglant» dans un univers mythique qui nourrit ses rêves *poétiques*.

On pourrait résumer ceci par le tableau suivant:

types de *fous-pas-si-fous et conscients*		*topos* de la folie du monde	
«naturel» «jongleurs»	«organisé» *sots*	«organisé» par des instances culturelles offrant «en droit» des structures et des rôles «sérieux»	«naturel» ou brut
domaine poétique, horizon mythique	*domaine* actantiel du *théâtre*	*domaine* de l'*idéologie*	*domaine* du *référentiel*
«ludique»		«sérieux»	

Chez Germain les quatre domaines sont clairement discernables. Par exemple, dans *Le Roi des mises à bas prix* le référentiel a son espace, celui de la ville parcourue et de l'appartement de Farnand, ses personnages, concitoyens du protagoniste et spectateurs; l'idéologique est défini en tant que lieu par les haut-parleurs prescriptifs, «voix de dieu», et animé par le Chanteux-d'pomme, manipulé par le pouvoir comme on sait; le ludique sottique établit espace et temps par la démarche même du personnage Farnand, de la déambulation-esquive à la confrontation-affrontement; les mythes se constituent autour des souvenirs du «waiteur» disparu Speedy (bon vieux temps, amitié fidèle, rêves rassurants) et de l'évocation d'un espace primal (héritage liquidé, adversaires abolis, évacuation transcendante de la «morre dans neige»). Mais, paradoxalement les quatre domaines ne cessent d'interférer les uns avec les autres, et c'est de leur brouillage que naît l'angoisse et l'*intérêt dramatique*, de leur conflit l'*impact*, de leur déconstruction rusée *la portée critique*, de la résolution de leurs rapports ce qu'il faut bien appeler le plaisir de cette pièce et qui tient à la fois au plaisir qu'elle procure au spectateur ou au lecteur, plaisir de dieux détachés et à la jouissance qu'elle suscite par une implication active.

Autrement dit la Sottie démultipliée recombine ses éléments de façon extrêmement complexe: sans aller jusqu'aux exercices de «l'oulipo» dont les *potentialités* sont à la limite infinies, Germain, dans le cadre d'une entreprise théâtrale *réelle*, et en tenant compte des contingences de la représentation scénique, opère de telle façon que son théâtre *pauvre* débouche sur une dramaturgie *riche*, ou du moins haute en couleur, féconde en découvertes, magnifiquement polysémique. C'est que chaque manifestation verbale ou gestuelle, si elle s'effectue dans un énoncé ou une situation donnés, qui lui

assignent un certain statut (référentiel, idéologique, «sottique» ou poétique) modifie très souvent les conditions de l'énonciation et du jeu dans l'ensemble des systèmes. En outre Germain tire habilement parti de l'effet de réinvestissement cumulatif qui se produit lorsqu'une instance donnée prétend exploiter les ressources des autres naïvement ou en vertu d'un dessein, d'un calcul récupérateur. Pour reprendre l'exemple du *Roi,* le chanteux d'pomme tente de confisquer certains mythes chers à celui qu'il veut séduire et contrôler, et de les réinvestir dans un contexte idéologique bien précis: il appâte le piège en quelque sorte. Mais Farnand par ruse ou par chance (c'est bien en cela qu'il se comporte comme un sot, «imbécile heureux») intègre cette séduction dans un nouveau rapport qui parodie les idéologies aliénantes: il procède comme les judokas en utilisant la force même de l'adversaire pour le vaincre, en l'amenant à s'appliquer en porte-à-faux. Cette forme de réinvestissement peut même se faire d'une pièce à une autre: ainsi le retour des *Sansoucis* dans le *Roi* et dans l'*Affront commun* avec un statut modifié, légèrement pour Farnand le sot, beaucoup plus radicalement pour les nains mécaniques du «château» de l'*Affront* qui sont devenus des suppôts du pouvoir, encore ridicules, mais aussi effrayants; il en résulte une nouvelle interprétation des rapports entre les membres de la famille tels qu'ils apparaissaient dans la Sottie initiale; les formes d'intimidation exercées par Chlinne et Tharaise sur «le gros nain» leur frère prennent une couleur inquiétante, et la dénonciation inefficace des Sansoucis perfides et opportunistes par la pauvre Madame SansFaçon n'est plus une simple protestation ridicule du badin («la grosse dindonne»); ce pauvre badin, nous nous identifions à lui (elle), et il (elle) vient nous rejoindre dans le référentiel du vécu et de l'histoire, dans un domaine où il convient de *prendre les choses au sérieux.* De même, dans la «prologuerie de *Sarah,* les «Gégés» Gaspard et Ginette — protagonistes — sots des *Tourtereaux* — sont devenus garants institutionnels et convient leurs auditeurs «à s'embarquer pour la Cythère à Baudelaire [...] là où [...] la culture est si classique que même l'air qu'on y respire est antique». Comme les Sansoucis aliénés et transformés en mécaniques de l'*Affront* ils ne se manifestent que de façon *marginale,* ce qui est un juste retour des choses, une «justice poétique» tout à fait congrue. Mais leur présence qui ne sera perçue que «d'une oreille distraite» par les spectateurs de *Sarah* tout occupés à trouver leur place dans la salle est tout de même celle de l'institution (en l'occurrence le *médium* doucereux de «la radio effème») qui s'appuie sur les *pouvoirs* de l'État (il s'agit précisément de Radio-Canada) et intervient depuis le monde extérieur référentiel dans l'univers sottique du théâtre. Par surcroît l'exercice subreptice du pouvoir culturel a récupéré les éléments mêmes de l'univers poétique pour miner, comme de l'intérieur, l'action ludique à laquelle nous nous préparons: pour Gaspard et Ginette, «Bach rime avec musak» et les mythes les plus fondamentaux qui pourraient nourrir l'imaginaire sont transformés en objets de consommation, «conditionnés» en vue d'un marketing d'autant plus habile qu'il apparaît plus inefficace. «L'Arcadie radiophonique», mine de rien, a mystifié nos rêves de l'âge d'or, de l'amour romantique, de l'intégrité de l'artiste, du caractère sacré de l'art pour nous offrir une salade (faussement) anodine sur le thème des «amours de Frantz (sic) Liszt», — et une affabulation «kétaine» de la culture

officielle ne font que masquer son impérialisme. L'idéologie générale contrôle les sources les plus profondes de l'imaginaire et les modes les plus effacés de son expression. On le voit, si les activités des sots à l'intérieur de l'univers proprement théâtral sont extrêmement complexes, et déjouent systématiquement les tentatives de récupération (voire d'explication, je ne le sais hélas que trop, puisque pour parler de cette marginalité je suis tenu de demeurer dans la «normalité»), la subversion à laquelle ils se livrent n'est pas à sens unique: ils doivent faire face aux pressions de l'appareil du monde fou, mais aussi se garder des mystifications utilisant les ressources de leur propre univers de fous pas si fous.

L'importance des musiciens dans le *Roi* (où le Chanteux d'pomme «commandé par le pouvoir» figure concrètement l'appareil idéologique) et dans *Sarah Ménard* (où l'héroïne-*sotte* chante «les hauts et les bas» autant qu'elle les dit[8], où le musicien accompagnateur Tony Panneton lui sert de faire-valoir et de *badin*, où les «Gégés» nous l'avons vu, rappellent dans le prologue la présence de l'appareil, et l'investissent des prestiges de Liszt «tout à la fois comblé par les mises, les femmes, le succès, la gloire et le Saint Esprit») ne doit pas nous faire illusion. Certes on pourrait étudier toute la production de Germain en fonction de la musique, de ses formes d'intervention (mystifiantes/démystifiantes, du musak aux «songs» brechtiennes), de la «visibilité» des exécutants, de leur point d'insertion dans la Sottie démultipliée, de leur aptitude à *transmuer* le déroulement de l'action, aptitude qui me semble particulièrement frappante dans *Mamours et conjugat*, où «elle» est une des personnes-avatars du personnage féminin qui joue face à trois partenaires masculins, un vis-à-vis sexuel, un répondant mythique, un duettiste musical, et qui reprend chaque situation selon trois genres, la farce plus ou moins historique, l'ode, et la ballade chantée.

Mais Germain ne «compose» pas des opéras — ni même des opérettes, non plus que des comédies musicales, voire des opéra-«bouffes», en dépit de certains titres. La musique est un élément essentiel mais subordonné de sa *dramaturgie*, et non un art associé dans un *Gesamtkunstwerk*; à plus forte raison elle ne s'arroge jamais la première place dans la production du spectacle: Épisode Surprenant n'est qu'accidentellement joueur de tuba; la diva new-look Sarah ne peut être jouée que par une *comédienne* qui sait chanter; elle ne pourrait être incarnée par une artiste lyrique qu'au prix d'un renoncement au primat du chant; Sarah Ménard évoque beaucoup plus Sarah Bernhardt par son nom et surtout par la multiplicité de ses styles que Blanche Albani, à qui son origine et sa carrière font pourtant songer. C'est je crois parce que la musique, même parodique, même utilisant sons discordants et bruits (comme lorsque Sarah appelle Antoine/Antoi-oi-oi-ne-e-e/A-tou-uuuène! — p. 23 de l'édition vlb), est un art intégré, harmonique sinon toujours harmonieux, qui évoque la composition plutôt que la démultiplication. La situation du Musicien dans *Les Sanscoucis* définit bien la place de son art dans l'ensemble du corpus: il situe l'action, il la rythme, mais il n'y participe que de l'extérieur. Comme l'écrit Germain dans son introduction (p. 101 de l'édition Leméac)

> Quand à [...] Madame SansFaçon et [au] Musicien, leur état civil importe peu puisqu'il s'agira comme on le sait d'un procès et que dans un procès, règle générale, le témoin et l'accusé ne sont pas appelés à jouer des personnages mais bien plutôt à tenir des rôles. Au mieux de composition. Au pire, de figuration.

L'état civil du musicien, non seulement accusé mais «coupable», importe si peu *dans la Sottie* que Laurence Lepage, dans la production du TMN en 1971, conserve «son nom véritable — celui qui a été inscrit sur son acte de baptême» (note p. 116), c'est-à-dire qu'il demeure dans le social «référentiel». Cela lui permet d'évoquer très *spécifiquement* le pays québécois dans «la chanson du pays dans l'pays» (pp. 163-165). Mais comme le roi Midas ne pouvait confier son secret qu'à la terre et qu'aux roseaux, il tourne autour du «trou dans le dictionnaire», et censure la vérité qui est dans les trous du pensable. Quand, au dernier refrain, il se décide — au conditionnel et en prenant des précautions — à évoquer la nécessité de *dire le pays nu*, il «reste en carafe» une fois accompli l'effort de briser l'interdit idéologique (p. 165):

> Y'en a qui disent qu'ça pus d'bon sens
> D'marcher d'travers pour tourner l'vent
> D'parler à hue, pour dire à dia
> D'courir not'vie sus nos pieds d'bas
> Qu'y faudrait ben avant a brunante
> Lâcher les mots à l'épouvante
> Leu fair prendre l'air, sortir dans érues
> Leu laisser dire le pays nu.

Madame SansFaçon de même, bien que plus impliquée dans l'*action* sottique (qu'il faut distinguer du *procès* idéologique qui la sous-tend, procès où les trois principaux *agents* sont appelés à jouer des «rôles» d'autant plus réduits qu'ils seraient plus essentiels): le juge est un «vrai» banc; l'accusé-coupable est un musicien extérieur à l'action; le témoin — Mme SansFaçon — parle sans qu'on l'écoute puisque, nous l'avons vu, elle a la fonction (Germain parle de «personnage») du badin tête-de-turc, a encore un pied dans le référentiel, notamment lorsqu'elle refait «l'Histoire du Québec en Trois Régimes» (pp. 147-151) et évoque la franchise de ses ancêtres opposée à la duplicité des Sansoucis, hommes «à deux derrières» qui sont entrés dans l'histoire «de reculons». Elle n'a pas peur de citer *ouvertement* des noms, alors que les Sansoucis procèdent de façon couverte et occulte:

> Cé ben simppe toué grands-z-anglais qu'on a eus icitte, Murray, Durham, Colbrooke, McDonald, Cartier, Borden, McKenzie King, Saint-Laurent, Trudeau, ben tous ces-z-anglais-là y avaient toujours un Sansouci darrière eux-z-autes pour les soutenir... çé pas écrit dans é livres mais l'un s'expliqque pas sans l'aute... (p. 149)

Seulement elle «vend la mèche» en vain, ou plutôt son discours *sort* de la pièce et s'adresse directement au public de la cité.

Dans *Les Tourtereaux*, la place de la cité (contexte référentiel) est plus cruciale encore que dans *Les Sansoucis*, bien que les personnages de la Sottie soient à peine conscients de ce qui se passe en marge de leurs propres petites

affaires. Le signal vert qui ouvre la voie aux communications de la cité (bulletins d'information) n'est perçue par les Gégés que de façon inverse, comme une injonction à interrompre leur émission: eux, ils passent au rouge. Lorsque la lampe blanche leur annonce un appel au téléphone, ils ne peuvent en percevoir que la portée personnelle: s'ils reçoivent un appel, leur émission menacée sera sauvée. Ils ignorent donc les événements «publics», infiniment plus dramatiques que leurs efforts poussifs, puisqu'il s'agit de la crise d'octobre! Mais Gaspard est «tanné du vingtième siècle» (p. 58 édition l'Aurore, 1974), et il oppose rageusement une fin de non recevoir à l'appel téléphonique émanant du F.L.Q.:

> ... pardon... un communiqué du effelqu... dans une boîte à téléphone...
> Il *regarde Ginette en haussant les épaules.* Vous faites erreur, monsieur, ici c'est les Tourtereaux et sachez qu'en vingt ans nous n'avons jamais utilisé un seul communiqué [...] chsu un poète monsieur, pas un messager... y a pas d'quoi... merci... (p. 69).

Ce «décrochage» idéologique digne du futur académicien Ionesco («Je suis un écrivain, pas un facteur» écrivait-il en 1964), s'il abolit tout contact avec la cité *ici et maintenant* sert pourtant admirablement le pouvoir en période de crise. C'est pourquoi le programme des Tourtereaux, qui avait été relégué aux heures creuses de l'aube

> «va remplacer une émission... voyons ch'sais pus d'quoi... ch'trop énarvée... ah oui... une émission d'affaires publiques qui est supprimée... à cause des événements...
>
> (Ginette pp. 85-86)

L'irréalisme lénifiant des «Gégés» étouffe le réel dans une espèce de cocon. Ils sont si mystifiés qu'ils ne perçoivent pas que leurs échappées dans le rêve, non plus même que leur révolte contre la condition humaine et la vieillesse qui les menace, ou leur ressentiment (sottique) envers Elle et Lui dont les images éternellement jeunes les narguent aux murs du studio, sont d'autant plus aisément récupérés qu'ils sont otages de l'appareil, esclaves du format de l'émission radiophonique. Mais la présence de la cité, et de l'appareil *répressif* d'état, récusés ou occultés par les Tourtereaux n'en est que plus visible dans la structure d'ensemble de la pièce. Comme l'explique Ginette (sans en comprendre les implications), «[...] Marc André dit qu'dans l'contexte actuel, nous autres c'est jusse c'qu'y a besoin...» (p. 83). Ce contexte dont nous, public, sommes conscients — mais qui demeure *hors-texte* par rapport à la pièce — donne cependant un caractère dérisoire aux préoccupations des Gégés, et confère une ironie lourde de sens à certaines répliques comme lorsque Gaspard intervient au téléphone auprès du producteur, pour obtenir un délai afin de vider avec sa partenaire une querelle, commencée lors d'une première interruption du programme («on pourrait peut-être se parler franchement pour une fois»):

> Mômo... on est pas prêt... donne-nous encore deux minutes... je l'sais pas moué, annoncez qu'y a un politicien d'mort, ça s'ra toujours ça d'pris... pis après vous pourrez toujours nous couper pour démentir la nouvelle... (p. 66).

Dans *Sarah Ménard,* nous l'avons vu, c'est dans une large mesure la présence des Gégés dans la «prologuerie» qui définit le contexte. Cependant il affleure tout au long de la pièce — surtout dans les préparatifs de chacun des épisodes chantés de la «monologuerie-bouffe», ou dans les échanges téléphoniques court-circuités entre Sarah qui croit s'adresser de sa chambre à son amant et Tony qui a décroché le récepteur de la salle. Cependant le référentiel n'est pour ainsi dire jamais *pur,* mais toujours filtré par des préjugés idéologiques, comme chez Tony, naïvement sexiste, ou marqué à travers un dépistage sottique, de la part de Sarah:

Tony... met quelques secondes avant de se rendre compte que Sarah lui parle du téléphone

TONY Han? AHHH!... Non, non... çé jusse une femme de même...
SARAH Vous voulez dire une de vos maîtresses?
TONY Çé ça que chsais pas... chpense qu'çé-t-une femme qu'y é sus un trippe d'acide
SARAH *cynique* Antoine! Savez-vous squi m'plaît chez vous?
TONY Je lsé, je lsé... çé mon sens inné du spectacque... mais là... eh... spas d'ma faute!
SARAH Vous-z-êts à l'aise sur scène comme dans vote salon!...

À la limite, ce n'est pas de la carrière d'une artiste, mais des phases de la vie d'une «femme libérée par charme» qu'il s'agit, comme je l'expliquais ailleurs, c'est-à-dire d'un jeu sottique entre les mythes cosmiques vivants (faire danser le soleil) et les «mythologies» au sens barthien, fortement contaminées d'idéologie (Mata Hari ou Jehanne Benoît, etc.); dans ces conditions le réel s'évanouit comme la mer à Sainte-Marthe-sur-Mer que l'on oublie pour construire une piscine en face. C'est d'ailleurs aussi cette abolition du référentiel, cette chasse assidue du naturel (qui, naturellement, «revient au galop») qui caractérise les autres pièces de la «trilogie» découverte par L'Écuyer. Le titre d'*Un pays dont la devise est je m'oublie* se passe de commentaire; dans *L'École des Rêves,* aussi bien les leitmotive des chansons — par exemple dans «les cent pas perdus» «J'l'ai oublié, j'm'en souviens pus» (p. 99 de l'édition vlb.) — que la description des lieux jouent sur cette abolition:

ÉPISODE... — Tit'fille! *Elle revient aussitôt vers lui* Cé quoi, l'nom du village icitte
L'ENFANT D'LA BALLE — Rien!
ÉPISODE SURPRENANT — Ah oui?
L'ENFANT — Oui! Rien!
ÉPISODE — Ah bon? Pourtant y msemblait quj'avais remarqué un saint sus a pancarte à l'entrée!
L'ENFANT — Cé l'curé qui l'a rajouté!

Le référentiel n'a un peu de densité que par l'intervention de l'idéologique. On pourrait même dire que la trilogie évacue (dans l'ordre ou dans le désordre?) les principaux éléments référentiels qui permettent habituellement de structurer la dramaturgie: *L'École* se situe «nulle part», *Un pays* «en aucun temps»; quant à *Sarah* c'est l'identité de la personne (ou du «fait accompli» par elle) qu'elle met en cause, puisque les «hauts et les bas» se définissent «par eux-mêmes».[9]

Le temps me manque pour discuter l'articulation *idéologique* des pièces de Germain: d'ailleurs le lecteur n'a guère que l'embarras du choix quand il s'agit d'en relever les éléments. Je me bornerai à rappeler ici que leur organisation est en quelque sorte *imposée* par un cérémonial (ou un déroulement) reconnu par le monde, leur espace défini par une fonction *banalisée* dans l'agora de la cité mais très spécifique du point de vue institutionnel, leur temps *enchaîné* à un processus, leurs personnages *assujettis* à des «rôles», comme le rappelait Germain dans les indications préfacielles des *Sansoucis*. Pour les *Sansoucis,* le schéma est très net et tout à fait basochien: il y a *procès* (et processus, souvenons-nous bien des notes de Gide à son adaptation dramatique de Kafka), avec tâches assignées aux personnages «référentiels» (Musicien) comme au personnel sottique (Sots=enfants Sansouci; badin= Mme SansFaçon), et même à un objet, le fameux banc qui devient juge, les autres se distribuant en accusé-«coupable», témoin, et *surtout* procureur(euse), défendeur, partie adverse. Le défendeur Farnand, cantonné dans les valeurs — refuges (généralement féminisantes, comme le montre Memmi dans le *portrait du colonisé*) se voit assigner «l'exhibit», l'héritage des Sansoucis, la fameuse «tabbe» qui inhibe la virilité. Dans *Les Tourtereaux* c'est le format même de l'émission radiophonique, *programmée* par définition, qui fournit le cadre, et la présence de deux voix distinctes — masculine et féminine — qui assigne les rôles constamment rappelés dans le décor par les immenses peintures murales d'Elle et de Lui qui dominent le studio. Cette symbolique «externe» posée par le décor était d'ailleurs déjà présente dans *Les Sansoucis* (immenses figures de juges); elle le sera également dans *Sarah* (Colonne Morris, affichant le récital Ménard, chambre à coucher programmant de façon ostentatoire le «mystère» féminin de Sarah) et dans l'*École* avec la malle aux costumes garnie d'étiquettes et d'affiches, qui évoque l'errance des comédiens et le refus de la société de leur reconnaître une place ou une identité. On le voit, Germain, homme de théâtre, tend à privilégier les A.I.E. culturels. Mais certaines pièces sont structurées à partir d'autres A.I.E. (juridique dans *Les Sansoucis,* informationnel dans *Les Tourtereaux,* familial dans *Diguidi,* syndical dans *L'Affont commun,* etc.). Par ailleurs il est bien rare qu'au niveau des microséquences n'intervienne pas l'évocation, dans chaque pièce, de systèmes seconds. Ainsi, *Sarah* qui est préoccupée du *culturel* au premier chef met en cause les systèmes religieux, scolaire, juridique...; les *Tourtereaux,* nous l'avons vu, ne prennent leur sens qu'au point où le politique intervient. Dans les *Sansoucis* l'appareil familial, bien que modifié (puisqu'il est dépourvu d'instance paternelle, et que Tharaise intervient en tant que *Mère Sotte* pour affirmer son autorité, de sorte qu'on ne sait jamais exactement ce qui est «sérieux») est extrêmement important, en dépit (ou à cause?) du fait que les Sansoucis que nous voyons sont «de la tabbe de cuisine» (lisez associés au pouvoir provincial, à la fois plus familier et plus «manipulable» à la bonne franquette) ou «de la branche cadette». Le procès est aussi une façon de régler les successions et de définir les rapports entre frères et sœurs. Je ne m'étendrai pas beaucoup non plus sur les schémas sottiques, que j'ai déjà discutés ailleurs et précisés plus haut. Ils ne coïncident pas exactement avec des modèles actantiels (tels que celui de Propp/Brémond/Greimas, qui demande un

sérieux travail théorique — actuellement encore à ses débuts — pour être applicable au théâtre ou celui, artisanal, de Souriau) non plus qu'avec une distribution des emplois au théâtre français ou des types, dans la *commedia dell'arte* par exemple. Ils représentent une adaptation ludique des «rôles» sociaux, ils «jouent des personnages» comme le rappelle Germain, mais dans tous les sens: ils constituent des figures de la dramaturgie qui se produit sur la scène, et ils se paient la tête de «grands» personnages, de ceux qui modèlent les A.I.E. Mais, si les sotties médiévales s'exerçaient en marge de quelques schémas idéologiques et sociaux relativement simples (la famille, d'où le réseau constitué autour de Mère Sotte, le royaume, d'où la cour du Prince des Sots, l'église autoritaire dominée par «L'Homme obstiné» du *Jeu* de Gringore, les formations militaires comme celles des Francs-archers ou des Chevau-légers, dont le Capitaine Engoulevent rappelle la cavalcade, et bien sûr l'appareil judiciaire qui suscite les Basochiens) la Sottie moderne doit donner la réplique à une société infiniment plus complexe. comme il n'est pas question, dans cette dramaturgie marginale (et non «grassement subventionnée») d'ajouter à l'envi au répertoire des emplois sottiques, Germain procède par démultiplication, comme je l'ai déjà signalé; et cette *démultiplication* fonctionne non seulement par une activité s'exerçant d'un système à l'autre, mais *au sein du système sottique*; de plus, ce qui est puissamment original et créateur, elle procède par correction et ajustement continuel de chaque rôle (c'est-à-dire qu'à l'intérieur de chaque pièce, une *réception différentielle synchrone*, pour reprendre la formule de Body en l'adaptant, remodèle les règles du jeu de chaque personnage). Il ne s'agit pas là de l'évolution «psychologique» d'un caractère, mais du «recyclage» permanent d'un participant au grand «pageant», au grand défilé du *theatrum mundi* (qui en l'occurrence est perçu comme *theatrum moriæ mundi*). Je me bornerai à un exemple, à partir d'une micro-séquence des *Sansoucis*, mais je crois que mes remarques peuvent *a fortiori* être étendues à des séquences plus longues, du moins en ce qui concerne les *Sots*, les personnages de faire-valoir (Badin, Gracioso, Auguste, etc.) étant moins agiles, moins adaptables, encore qu'ils ne soient pas tout à fait «simples», puisque Mme SansFaçon, «grosse dindonne» établit *son propre rapport* avec le public lorsque les Sansoucis se sont éclipsés. Mais revenons à notre micro-séquence. Tharaise qui, au début de la pièce jouait du ballon en commentant «la terre est ronde... mais le monde est PLATTE» vient avec l'aide de sa sœur Chlinne de faire l'exégèse de cette forte pensée. Elle a ensuite posé à Chlinne une énigme concernant le rire et la tristesse paradoxale du bouffon, pour en arriver à une adresse au public où elle dénonce les gouvernements qui veulent forcer le monde à rire («CH'SAIS PAS si vous l'savez, MAIS rire de peur, S'PAS NATUREL!...») et elle poursuit (p. 112-114):

> Y a des gouvernements d'bouffons qu'y trouvent ça drôle... Y A DES BOUFFONS qu'y ont l'front d'dire dans s'temps là que... L'MONDE... RIT... AUX LARMES... AUX LARMES!
> *(Chlinne se lève et monte sur l'estrade du Tribunal. Les deux ensemble.)*
> THARAISE ET CHLINNE, *air connu* — AUX LARMES CITOYENS!
> AUX LARMES CITOYENS! AUX LARMES CITOYENS!
> THARAISE

Ben moué ch'dis: S'TAIT PAS LA PEINE
(Tout en jouant avec le ballon, les deux chantent)
LA CHANSON DU MONDE PLATTE
THARAISE ET CHLINNE

S'tait pas, s'tait pas la peine
D'partir en peur
D's guérir d'la grande noirceur
POUR
R'tomber en quarantaine
S'tait pas, s'tait pas la peine
D'crier Duplessis
Pis d'nous traiter d'Kétaine
POUR
R'venir à chasse-galerie
S'tait pas, s'tait pas la peine
D'traduire en bon français
Qu' la pauverté s't obscène
POUR
E'r' faire des procès anglais
S'tait pas, s'tait pas la peine
D'aller courir sus la lune
Prouver qu'la terre est ronde
S'tait pas, s'tait pas la peine
Si toute s'qu'on voulait prouver
C'est... d'APLATTIRE LE MONDE
(Tharaise aplatit le ballon. Fin du Prologue très théâtral)

on le voit les enchaînements s'établissent sur des à-peu-près verbaux («aux larmes citoyens»). Mais ils tirent leur force critique, leur virulence, d'allusions paradoxales (acceptées en clichés, comme par exemple l'idée du *bouffon triste,* mais retournées: nous sommes gouvernés par de tristes sires) et qui deviennent scandaleuses par la confrontation des deux pôles mythifiants/mythifiés, mystifiants/mystifiés. Ce scandale doit susciter une éloquence vengeresse: c'est tout juste si Chlinne ne coiffe pas un bonnet rouge pour monter avec le cœur *à la tribune* et en appeler au peuple. Or l'appel des deux passionnées à la fois *est* révolutionnaire et *magane* l'éloquence révolutionnaire. Qui plus est, il est immédiatement suivi d'une retombée désabusée et l'on passe, par un effet pathétique (d'ailleurs historiquement fondé) de l'enthousiasme qui stimule l'action (et son contre-coup pathétique) à une sagesse désabusée. Après la *Marseillaise* et l'Incorruptible, *Madame Angot* et les corruptibles Thermidoriens, après l'hymne guerrier, l'opérette douillette. Mais *la chanson du monde platte* calquée sur «c'était pas la peine assurément de changer de gouvernement» redevient une *dénonciation,* chaque couplet *pivotant* sur un terme d'opprobre du passé (grande noirceur, kétaine, pauvreté obscène) alors qu'il *monte* par une série d'interventions positives (guérir, crier, traduire, aller) et retombe par une action *répétant* le point de départ; au dernier couplet il y a télescopage entre les trois mouvements, corroboré par la gestuelle (*aplattire*). Ainsi tour à tour Tharaise et sa sœur évoquent le référentiel, l'actualité politique, culturelle, scientifique, plantent des banderilles dans

des appareils idéologiques (l'éducation, le droit, la culture), invoquent et «maganent» des mythes transplantés et des accessoires de la kétainerie locale, des triomphes de l'humanité («a giant step for mankind») et des désastres de l'humanisme, mais en tirant toujours leur épingle du jeu, en demeurant, d'un sérieux exemplaire au milieu des palinodies les plus grotesques, mais pourtant prêtes à rire quand le pathétique et l'horreur semblent triompher: c'est cette alacrité, cette disponibilité («crasse», comme dit Germain décrivant Sarah, «game et pis wide open») qui caractérise le jeu démultiplié.

L'espace de la «jonglerie», ou univers poétique tend à prendre une importance croissante dans l'œuvre de Germain à mesure que les mythologies contaminées par l'idéologie se trouvent démystifiées, entreprise à laquelle le dramaturge consacrait le plus clair de ses efforts au début de sa carrière. Certes, je l'ai déjà signalé, la *liquidation* se poursuit, puisque dans la «trilogie théâtrale» récente, on évacue ce qui établit encore pour beaucoup les conditions mêmes de la théâtralité. Mais il ne s'agit plus pour Germain d'éliminer par le ridicule des mythologies étrangères ou «kétaines», de mettre à mort «la Miss des Miss», de déconstruire *Aurore enfant martyre*, de proposer des exercices de diction farfelus mais efficaces pour illustrer (?!) le précepte qui veut que «bien parler c'est se respecter». «L'encan des bargaines» est plus ou moins terminé. Aujourd'hui l'Enfant d'la balle quitte [Saint]-Rien pour s'identifier à la fille dans la lune, Sarah, son alter-égo niaiseux Linda abandonnée en otage aux villageois mystifiés de son pays d'origine, peut se libérer en dansant une gigue cosmique. Sans doute les sœurs Sansoucis, la mère de *Diguidi*, et même Farnand à la fin du *Roi* étaient-ils affranchis des pires contraintes idéologiques et pouvaient-ils abandonner l'objet symbolique qui, les sécurisant, ne les en avait que davantage aliénés. Mais ils ne triomphaient que dans les limites bien précises du théâtre. Épisode Surprenant, Berthelot Petitboire, L'Enfant d'la balle, Sarah Ménard *commencent* par se théâtraliser, commencent par accepter aussi que, *le monde étant platte, c'est en le déjouant que l'on peut changer la vie* et retrouver la plénitude, la rondeur rassurante de la terre et la circularité euphorisante de l'immense cosmos où elle roule. Le jeu sottique s'exerce alors de deux façons symétriques, comme parodie dévalorisante des appareils idéologiques du monde (systèmes clos où étaient investies des mythologies fausses) et comme jonglerie valorisante sur les mythologies «vraies», sur les rêves où se projettent certes les structures aliénées de la société, mais qui s'ouvrent sur l'infini, sur l'imprévisible. Le démarrage cahotant de la vieille Ford qui au terme de l'*Ecole des Rêves* va conduire les protagonistes vers l'hypothétique village (qui s'appelle l'Avenir) entraîne une série de questions dont la seule réponse «possible» est *utopique* et *uchronique*:

BERTHELOT PETITBOIRE — L'Avenir! Ça s'peut-tu? Ça s'peut-tu?
L'ENFANT D'LA BALLE — L'Avenir! Ça s'peut pas! Ça s'peut pas!
ÉPISODE SURPRENANT — Moué toute sque j'ai hâte de savouère çé l'nom du village qui vient...
APRÈS L'Avenir!

La lune qui a présidé à ce départ de «lunatiques» peut maintenant se retirer satisfaite. Nos trois sots sympathiques seront éclairés par les rayons

humoristiques d'une folie plus belle encore, ou comme dit Leacock, *moonbeams from a larger lunacy*.

Il y a quelques années Robert Claing s'inquiétait un peu de la vigueur dissolvante et tous azimuts de la Sottie de Germain:

> Réel et théâtral se mêlent et on ne sait plus qui est sur et hors scène. Ce jeu où toutes les cartes sont mêlées fait basculer l'être vrai dans un paraître onirique. La puissance du théâtre à créer l'illusion risque de noyer la formation d'un être pur, réel et non pas imaginaire ou mythique, un être à la mesure du «monde ordinaire»[10].

Depuis, Germain a donné la preuve que l'imaginaire ou le mythique sont bien à la mesure sinon du «monde ordinaire», du moins des «bonnes gences» ordinaires, des fous-de-bonne-volonté comme vous et moi. Il a évacué l'illusion référentielle qui faisait problème pour Claing, et montré à quel point pourrait être naïve la recherche d'un «être pur». Cela ne veut pas dire qu'il a renoncé au réel pour autant: plutôt il a prouvé, comme tous les vrais créateurs dramatiques, que l'autre scène de la psyché et l'insondable du cosmos sont plus vrais et plus riches que les manifestations bien visibles mais truquées du «monde» extérieur dont il doit cependant se servir à l'occasion. Il a ainsi contribué à ouvrir une dramaturgie coincée entre le parvis et le boxon, et à lui conférer une nouvelle force poétique qui se combine avec le «maganage» critique et la parodie sottique pour en porter l'efficacité à une puissance supérieure.

---

1. «En guise d'Envoy» (Postscript à l'*École des Rêves* — VLB éditeur 1979, p. 129).
2. Communication à l'atelier sur la *communication littéraire* et *réception littéraire*, IXe congrès de l'*Association Internationale de Littérature Comparée*, août 1979 Innsbruck. Les *actes* de cet atelier sont actuellement sous presse (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft Sonderheft 46, édité par (Herausgegeben von) Zoran Konstantinovic, Hans Robert Jauss, und Manfred Naumann — Innsbruck 1980).
3. Voir notamment les textes de M. Lemaître tels que *Pour un théâtre neuf*, Paris, Jean Gressin 1962.
4. *Le fou et ses doubles*, P.U.M. 1978, chapitre VI (notamment pages 235-247). J'écrivais alors le mot sottie avec un seul t. La thèse monumentale de J.C. Aubailly *Le monologue, le dialogue et la sottie* publiée entre-temps (Paris, Champion 1976) semble accréditer l'orthographe sottie. Cependant ma propre définition du terme (pages 226-228) me semble toujours valable, compte tenu des modifications que je propose ici, et je ne ferai pas appel aux analyses d'Aubailly qui s'appliquent avant tout aux textes du XVe siècle.
5. Notamment les travaux de Louis Althusser sur les appareils idéologiques d'état (A.I.E. cf. *La Pensée* no 151, juin 1970; texte repris dans *Positions*, Paris, Éditions Sociales 1976, pp. 67 à 125), et de Claude Duchet, ainsi que l'*Institution de la littérature* de J. Dubois (Bruxelles, Nathan Labor, 1978). Il n'existe pas d'étude *récente* sur l'*institution du théâtre*, mais on peut trouver des éléments de réflexion chez J. Lang (*L'état et le théâtre*) chez B. Dort et chez J. Duvignaud; il convient d'ailleurs d'être très prudent pour les appliquer au contexte québécois. Pour un résumé commode des principales réflexions sur l'*idéologie* et sur l'*appareil*, on peut utiliser le *Glossaire pratique de la critique contemporaine* de Marc Angenot (Hurtubise H.M.H. 1979).

6. Voici un classement (incomplet, grossier et provisoire) à l'appui de ce que j'avance:

Pièce	Univers mythique	Typologie actantielle sottique	«cadre» institutionnel	Situation référentielle
Les Sansoucis	la liquidation	complète: famille de sots Badin (Mme Sansouci) témoin (musicien)	*double*: le procès AIE juridique la famille	l'héritage à assumer
Le Roi	id.	incomplète: (héros-sot/ antagoniste) mais amplifiée	la fuite devant le pouvoir AIE politique	id.
L'Affront commun	utopie et uchronie	complète mais en partie occultée (Les Sansoucis)	double: la grève générale (AIE Syndical) le livre de l'Histoire (AIE culturel)	l'heure H (crise quasi-révolutionnaire)
Diguidi	sécurité vs liberté	rudimentaire mais amplifiée	triangle — la famille (AIE familial) la religion	la famille institution et ses corrélats
Les Tourtereaux	l'amour la croyance en «soi». Le démultiplié et aliéné	embryonnaire mais démultipliée	démultiplié l'émission radio (AIE communications)	quasi occultée, mais marquée — la crise d'octobre — évolution et appareil régressif d'État
Don Quickshot	la gloire			id.
Sarah Ménard	la vie d'une Diva/la femme libérée le cosmos	embryonnaire mais démultipliée	la revue — spectacle démultipliée AIE culturel	«les hauts et les bas.»
Si Aurore Dédé Mesure La mise à mort Rodéo et Juliette	intertextes		événement/ présentation	héritage de kétainerie
Mamours et conjugat	Cupidon/ Grospidon	rudimentaire mais amplifiée et démultipliée musique/jeu/ poésie	la famille (le mariage)	«petite histoire» d'une institution
Un pays	intertexte la déposses-sion	embryonnaire démultipliée	le pageant AIE culturel	«petite histoire d'une découverte»
L'École des Rêves	intertextes la lune	rudimentaire mais démultipliée	l'épreuve initiation démultipliée la tournée (Aie culturel)	gommée ou «sous rature» mais marquée

7. Je ne saurais entrer ici dans une discussion de la distinction établie par Althusser entre appareils *idéologiques* (d'état ou non) et appareils *répressifs*. Cette distinction

qui recoupe l'opposition sociocritique entre l'idéologie dominante (liée à l'exercice du pouvoir) et l'idéologie générale (où se définissent les contraintes culturelles) pose de sérieux problèmes quand il s'agit de définir son exercice non plus dans la *Société* mais dans la culture elle-même. Elle est évidemment pertinente pour l'étude du théâtre si l'on considère les préparations et les «retombées» sociales de la production de ce *bien symbolique*. Mais à moins d'étudier une dramaturgie résolument engagée sur la voie de l'*Agit-prop*, ou se manifestant comme un *happening*, dans l'espace de l'agora plutôt que du théâtre, on peut en termes pratiques limiter l'examen à l'appareil *idéologique*.

8. Ceci n'a pas échappé à Laurent Mailhot, qui cite à ce propos une remarque de Germain («Au Québec celui qui chante en dit plus qu'en parlant») cf. Godin, J.C. et Mailhot, L. *Théâtre québécois* II Montréal Hurtubise HMM 1980 p. 130. L'essai de Mailhot (chapitre VII, pp. 129-146) s'intitule «les p'tits enfants de Germain par eux-mêmes.»
9. Germain souscrirait sans doute à la remarque faite récemment par Ronfard (au colloque de Toronto sur la théâtralité) selon qui «la plus belle indication scénique est peut-être celle de Jarry pour *Ubu Roi* «La scène se passe en Pologne, c'est-à-dire nulle part»».
10. Le procès s'articule d'ailleurs de deux façons selon que l'on considère le «Droit» comme appareil *répressif* d'état et comme appareil *idéologique* d'état (cf. Althusser, *Positions*, p. 83 et sa note; cf. la note 7 ci-dessus).
11. Claing Robert, «Le visage à deux faces du théâtre de J.C. Germain» *Voix et Images du Pays* IX, pp. 201-208. La citation est de la p. 208.