

## Si j'ose dire

Olivier Chonière

---

Number 103 (2), 2002

Oser

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/26374ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Chonière, O. (2002). Si j'ose dire. *Jeu*, (103), 91–97.

## Si j'ose dire

**C'**est sans risque que l'on peut ouvrir le dictionnaire pour y lire que le risque, avant d'être aveugle et téméraire, peut être calculé. Car si l'on s'expose à un danger, c'est qu'on le fait consciemment ; et bien que ce danger soit plus ou moins prévisible, rien ne nous empêche d'être préparés à son éventualité.

On peut découvrir également que le risque, si c'est de tenter quelque chose d'osé, et ce, sans garantie quant au résultat, ne saurait être sans résultat visé. Simplement, un but est poursuivi qui ne sera peut-être pas atteint ; et plus la tentative sera osée, plus le risque sera grand. Mais oser demande de la témérité et de l'audace, cela porte celui qui risque à entreprendre des actions sans réflexion ou sans prudence, au mépris des obstacles et des dangers. Car si le téméraire fait fi des obstacles, l'audacieux les met au défi. Par son action, il les nargue et fait preuve, face aux dangers, d'une hardiesse impudente. On pourrait aussi dire que le but visé ne se situe plus au-delà des obstacles, mais qu'il se trouve justement dans cette rencontre. Non que l'impudent cherche uniquement à choquer, mais c'est par ce choc qu'il entrera en dialogue avec l'Autre.

On peut tout aussi bien revenir aux racines du mot, pour découvrir que le risque désigne d'abord un affranchissement du passé. Celui qui risque, avant de s'exposer à un danger futur, doit d'abord *se couper de ses racines*, s'extraire de ses origines. Pour cela, il doit être en mesure d'en connaître la profondeur et l'étendue, car prendre un risque ne peut se faire sans conscience et sans connaissance de ce qui sera perdu. Le danger qui se trouve devant puise sa force dans cette perte ; ce qui accompagnait celui qui risque ne l'accompagne déjà plus. Il se trouve désormais dans l'inconnu.

Le théâtre est un art conventionnel qui s'appuie sur une longue tradition. Non que le théâtre soit l'art du consensus, mais cette réunion de plusieurs vies autour d'un objet, bien qu'il soit faux, demande qu'il y ait entente, concentration *sur* cet objet. Par ce qui semble peu naturel et peu sincère, l'accord a lieu, le dialogue s'établit, non seulement sur scène, mais également avec la salle. Les personnes réunies dans ce lieu forment un cercle qui définit l'espace-temps du théâtre. *Ce moment théâtral* n'existe que dans le présent de ceux qui se trouvaient *là*. Or, ce qu'on connaît du théâtre, du théâtre comme lieu, édifice, structure de pratique et diffusion d'un art, c'est qu'il apparaît comme l'art le moins spontané qui soit. On ne peut décider de faire ou de voir du théâtre à tout instant. Il faut se donner rendez-vous pour que le théâtre ait lieu, avec l'espoir que ceux qui s'y retrouveront seront également *là*, dans la même présence d'esprit.

Car le théâtre est d'abord pour moi, si j'ose dire, le partage du présent dans un espace donné. Dans ce lieu, tout est fait pour nous arracher à la linéarité du temps et pour nous rappeler, l'un face à l'autre, que nous sommes des êtres vivants respirant le même air. Le début, la fin et donc la durée sont choses connues, et c'est pour mieux les oublier. Rien n'existe en dehors du *moment où on se parle* et le dialogue, avant de constituer l'intrigue, l'histoire, est la tentative répétée de capter cet instant. On dit d'un acteur qu'il a de la *présence*, et c'est parce que la matière de l'acteur, avant toute chose, est essentiellement le temps présent. Et s'il y a partage, c'est qu'avant tout l'acteur *donne*. Toute remise en question des conventions, toute redéfinition du théâtre par une œuvre vise précisément ce don radical du présent. Mais que l'on se trouve



face à quelque chose de plus *convenu*, que l'on soit acteur ou spectateur, le risque me semble essentiellement le même : c'est celui de perdre volontairement ses acquis pour entrer, non pas dans l'imprévu de ce qui sera, mais dans l'inconnu de ce qui est.

S'attacher au présent et se couper du passé en s'abstenant d'entrevoir la fin, voilà un risque qui n'est pas unique au théâtre, mais qui lui est particulier. Sans ce risque, il n'y a plus de théâtre. Cela signifie-t-il de perdre tout jugement, tout sens critique, tout repère de ce qui a été dit et fait ? C'est ce que me semble être le principal danger. Mais sans cette perte, nous ne sommes plus dans l'*ici-maintenant* du théâtre, mais dans l'*ailleurs* de ce que nous avons imaginé de lui. Cela ne s'applique pas qu'au strict cadre de la représentation, cela concerne également notre manière de voir, de parler d'une œuvre aussi bien que de sa création et de tout ce qui l'entoure.

Car pour celui qui écrit et fait du théâtre – pour celui qui en vit et donc, qui vit de projets, qui les réalise, qui s'imaginait que vivre de son art, c'est sûrement vivre dans la précarité –, vivre de son art, même si cet art s'occupe du présent, c'est en premier lieu vivre *dans* la projection. Sans sa capacité de projection, l'être humain n'aurait pas survécu et, par conséquent, l'artiste non plus. Mais vivre dans la projection, ce n'est pas seulement en avoir la possibilité. C'est, à tout moment, être dans un moment futur et vivre, d'ici là, dans l'appréhension de ce moment.

L'écriture comprend ce paradoxe. Entre la continuité de la ligne et la fixité du point, présent et futur se chevauchent, s'incluent l'un et l'autre. Car écrire pour le théâtre, c'est écrire le présent *qui sera*, bien que, pour écrire, il faille d'abord être assis *là*, dans le présent de l'écriture et rien d'autre. Mais cette projection se fait en fonction d'un présent qui a préséance sur celui à venir, alors que vivre dans la projection, c'est faire



précéder le futur avant toute chose, c'est n'exister qu'en fonction de ce futur possible. Pour prendre un exemple précis, écrire une demande de subvention, ce n'est pas que se doter des moyens pour rendre un projet possible, c'est faire en sorte que le projet précède l'action, c'est donner une existence à ce qui n'en a pas et, surtout, donner l'assurance qu'il y aura un résultat. Bien sûr, on peut oublier les promesses qu'on a faites, mais ce sera toujours en fonction d'un moment futur qui a désormais plus d'importance que le moment présent.

Le mode de financement d'un art peut sembler n'être qu'un détail, un détail de taille si on considère le mode de pensée dont il témoigne. Donner l'assurance d'un résultat

dans un domaine qui, en son essence, est sans garantie, c'est soulever la question de son utilité. À quoi cela sert-il si cela ne produit rien ? La langue a répondu à cette question. On ne dit plus que l'on crée. On produit. On enchaîne les productions, il en va de notre survie économique. Bien sûr, l'histoire de l'art a toujours été liée à l'économie. Mais si l'artiste a, à diverses époques, courtisé l'élite



Autodafé d'Olivier Choinière  
(Théâtre du Grand Jour,  
1999). Sur les photos :  
Sylvain Bélanger. Photos :  
Yanick Macdonald.

politique et marchande, c'était pour pouvoir pratiquer son art, et non pour parler et penser comme elle. C'est une chose de voir sur nos vies l'influence de ce discours, c'en est une autre de réaliser à quel point nous l'avons parfaitement intégré.

Face à ceux qui lui donnent les moyens de produire et de survivre, l'artiste doit avant tout prouver la viabilité de son art ; avant d'être artistique, le risque sera toujours financier. Au théâtre comme partout ailleurs, c'est l'argent investi qui est la mesure du risque. On pourrait penser qu'un projet plus osé artistiquement serait plus risqué d'un point de vue financier. Mais les projets plus osés se passent souvent en dehors des institutions, à l'intérieur de structures légères et éphémères conçues spécialement pour l'événement. Le public visé est restreint, mais constitué de convertis. C'est un petit marché dans un marché déjà petit, mais un marché qui existe et qui, vu sa grosseur, n'a aucun mal à survivre. Car pour une certaine génération qui a fait ses preuves par le passé avec des entreprises risquées et qui se trouve aujourd'hui à la tête d'institutions et de compagnies reconnues, le risque est d'abord de gérer des structures plus lourdes, des budgets plus substantiels et, surtout, de rejoindre un public plus large, car il faut remplir nos salles. Pour cette génération, évoluer dans la marge fait partie du passé, de ce qui a déjà été tenté. En fait, cela représente un certain confort, et elle a bien raison ; mais seulement si on observe ce confort d'un point de vue économique.

Le risque financier sera d'autant plus grand si, à l'intérieur de l'institution, le risque est également artistique. C'est le défi qui se pose à tous ceux qui occupent aujourd'hui des postes de pouvoir. Car après l'utopie qui consiste à vouloir changer le système, il y a celle de l'intégrer et, par là, de le changer de l'intérieur. Ce serait là une révolution plus pragmatique et réaliste, mais qui n'est pourtant pas moins utopique

que la première. Car dans cette tentative de pervertir le système, c'est-à-dire de le détourner de sa fin, en présentant, pour prendre un exemple, une pièce osée dans un théâtre institutionnel, le risque est de faire de cette pièce, malgré son contenu, une pièce conventionnelle. C'est là une évidence. Mais la perversion est double, car l'œuvre importe moins que le discours qui l'entoure. Que l'œuvre ait conservé sa part de risque ou non, l'essentiel est que l'on dise qu'un risque a été pris en choisissant cette œuvre. L'essentiel est que le public qui assistera à la représentation s'imagine être devant quelque chose de risqué, qu'il prenne lui-même un risque en y assistant, bien qu'il ne coure aucun danger. Car comment pourrait-il prendre un risque s'il s'y attend, si le danger est prévu et même souhaité ?

C'est là que la perversion est pervertie, le détournement détourné de son sens et que l'institution, ne voulant plus jouer son rôle – car elle a un rôle à jouer –, tient un discours marchand. Le risque y devient une campagne publicitaire, un discours auquel on s'associe, une révolte que l'on achète, un produit qui garantit au consommateur qu'il fait également partie de ceux qui osent. Et même si le risque n'est pas que dans le contenant, mais se trouve également dans le contenu, le théâtre reste un art bourgeois, c'est-à-dire conçu pour une classe suffisamment fortunée pour se payer un billet à ce prix. On pourrait même dire que le théâtre est l'art bourgeois par excellence, car cette classe suffisamment fortunée adore être provoquée et remise en question, il en va de la *richesse* de son confort, qu'elle aime parsemer de provocations et de remises en question, surtout lorsque celles-ci se termineront dans une heure cinquante.

Pour qu'il y ait un public dans la salle, il faut évidemment que ce public ait entendu parler du spectacle, et ce que l'artiste en dira lui-même constituera une espèce de mise en garde contre le risque auquel il l'invite. Réfléchir sur ce que l'on fait est un exercice nécessaire, mais dévoiler le risque, l'annoncer par un article, une entrevue, un mot dans le programme, c'est risquer qu'il n'y en ait pas. Cela trahit même une peur qu'il n'y en ait jamais eu puisque prévenir quelqu'un qu'il y aura là un risque, c'est vouloir lui faire prendre pour un danger ce qui n'est peut-être que la quiétude du connu. Plus la mise en garde sera flamboyante, plus l'attente sera formidable, c'est-à-dire à craindre. Chose certaine, *ce qu'on en dira* ne sera jamais aussi complexe que ce que l'œuvre dira elle-même, et ces mesures préventives nous placent dans la position la plus anticipée qui soit, c'est-à-dire le regard de l'autre. En disant *voici ce que vous devrez voir si vous observez réellement la chose*, l'artiste se place du point de vue de l'observateur qui, dans la mécanique de cette anticipation paranoïaque, ne se trouve plus seul. L'artiste ne parle plus en son nom propre, mais au nom du groupe qui l'observe. Il n'est plus dans le présent de la solitude, cette chose détestable, cette chose aujourd'hui inconcevable, puisque synonyme de suicide et d'isolement, mais dans l'ailleurs du consensus à établir. Si bien que tout son travail consistera à s'assurer que ce sera non seulement *bon*, mais bon pour tout le monde, et ce, aux yeux de tous. Il vise le succès.

Bien que plusieurs prétendent se foutre éperdument de la critique, parce qu'un succès populaire est plus louable qu'un succès critique – car il n'y a pas meilleure preuve

Le risque au théâtre, c'est le cœur qui bat.  
Sans risque, il n'y a pas de théâtre.  
Il n'y a qu'un art mineur, ou suranné.  
Le théâtre sans risque,  
c'est Tennessee Williams qui divertit,  
Tchekhov qui assomme. C'est un répertoire  
sans l'urgence de dire, préféré à une création  
dont le succès est aléatoire.  
Le risque ? C'est le théâtre... ! Celui qui nous  
empoigne, nous tient en haleine devant  
Beckett et n'a peur ni de Jean-François Caron  
ni de Dominick Parenteau-Lebeuf.  
Celui qui a les deux pieds ici-maintenant et  
pourtant nous fait voyager. Celui qui nous fait  
entendre une voix basse encore, qui a besoin  
qu'on l'écoute pour s'amplifier.  
Le risque, c'est le théâtre bien vivant.

Patricia Belzil





du succès que d'avoir su toucher celui qu'on appelle de façon si méprisante le monde ordinaire –, c'est la critique qui, aux yeux de l'artiste, fera ou non son succès. L'artiste a beau se foutre de ce qu'elle pense, c'est elle qui, dans son esprit, fera la différence entre une salle vide et une salle pleine. Parmi tous les dialogues de sourds et autres règlements de compte entre artistes et critiques, entendons ce fait. La critique n'est pas une critique, ni aux yeux de l'artiste, ni à ses propres yeux. Elle est un conseiller en investissement qui pose, au bout du compte, la question de la valeur d'une œuvre, non d'un point de vue esthétique, mais économique. En d'autres mots, le spectacle vaut-il le coût du billet ? C'est pourquoi la critique se doit d'être unanime et elle l'est, tout comme les artistes d'ailleurs : unanime face au succès à obtenir.

Toute recette du succès vise le même résultat : sa garantie. Si nous sommes garantis du succès, c'est que nous avons l'assurance qu'il n'y a aucun danger, qu'on *en aura pour son argent*, qu'il n'y aura aucune perte. *Notre* identité, cette chose que nous ne sommes pas certains d'avoir et que nous avons par-dessus tout peur de perdre, ne sera nullement menacée. Alors qu'elle l'est. Un succès, pour être un vrai succès, doit établir le consensus. Il doit nous projeter dans le Nous, cet ailleurs paradisiaque où, d'une seule voix, nous trouverions tous la même chose belle, où nous aurions tous le même point de vue. Car le danger, c'est d'abord le point de vue de l'autre. L'anticipation, cette faculté de prévoir une attaque et d'en préparer la parade est toute dirigée vers l'autre, qu'elle nous fait d'abord voir comme un ennemi potentiel. Ce *concurrent* participe pour l'instant à la richesse et à la diversité du marché, mais il devra à long ou à moyen terme être éliminé dans le tout que Nous serons.

Du point de vue du risque, s'exposer à un danger, ce n'est pas l'avaloir ni l'anéantir, c'est au contraire le prendre en compte, c'est lui laisser sa spécificité. Bien que le discours



dominant soit à l'ouverture et à la diversité culturelle, *nos* succès, ceux que nous tendons à la face du monde comme la preuve de notre existence, comme la preuve qu'il existe un Nous, témoignent de quelle culture nous parlons. Une culture où rien n'existe en dehors du succès, qui seul pourra nous affranchir de notre passé de supposés vaincus. Une monoculture où il n'y aurait qu'un seul cinéma, qu'une seule danse, qu'un seul musée, qu'un seul théâtre et, si l'on pouvait, qu'un seul artiste à financer. Car si l'utilité d'une œuvre d'art se mesure à son succès, le succès prouve aux yeux de tous l'utilité de l'artiste.

Mais tenter quelque chose d'osé, c'est aussi *oser tenter quelque chose*. Cette tentative nous mène à notre perte, la perte de ce que nous sommes, et c'est uniquement par cet échec de nous-mêmes, l'aveu de notre incapacité, de notre manque, que l'on pourra entrer dans l'inconnu. C'est alors que tout nous apparaît neuf, mais rien n'est neuf sinon le regard que nous portons sur les choses.

L'inédit est sans conteste très couru. Le jamais vu est si à la mode que tout est du jamais vu, si bien que nous ne faisons que voir du jamais vu, de l'œil morne de celui qui a tout vu, mais qui espérait sans y croire assister à quelque chose de nouveau et, par là, retrouver un regard vierge. Nous sommes tant conditionnés par la recherche obsessionnelle du nouveau qu'il est pratiquement impossible de le reconnaître comme tel lorsqu'il apparaît devant nos yeux. L'insolite est par définition déjà vu : un élément nouveau que nous nous attendions à voir.

*Agromorphobia, mélodrame végétarien* d'Élvire O'Connor, mis en scène par Olivier Choinière. (ARGGL I, 2001).  
Sur la photo : Simone Chevalot, Geneviève Fillion, Jean-Sébastien Lavoie, Marc Beaupré, Catherine Allard et Michel Lavoie. Photo : Corine Lemieux.



On s'attend des plus jeunes qu'ils apportent cet élément nouveau. Ils sont, de fait, l'élément nouveau. Mais à peine cet élément nouveau est-il apparu que celui qui l'observe se tourne vers le passé pour y puiser un élément de comparaison. Le nouveau n'existe que par sa référence. Un tel est le nouveau Ducharme, mais ce nouveau n'est que le rappel d'un élément *reconnu*. Cela peut être flatteur, mais cela enlève toute contemporanéité à l'élément nouveau tout comme à l'ancien. Surtout, cela nous rappelle que toute tentative de couper avec nos racines ne saurait être que l'écho d'une autre. Si bien que, pour cette génération future, cette jeunesse prometteuse comme pour toute relève, le chemin est déjà tracé. Sur ce point, notons que « relève » désigne le remplacement d'une personne, d'une équipe par une autre dans un travail continu. C'est donc dire qu'on ne s'attend pas de cette relève qu'elle coupe, mais bien qu'elle poursuive le travail amorcé. Il lui suffit de marcher, si j'ose dire, avec un pas d'avance.

L'anticipation, qui est de vivre d'avance un événement, est le mot d'ordre du discours économique. Cet événement est à la fois le profit souhaité et la perte appréhendée, et toute la question du risque me semble fatalement, simplement là. Fais-tu, critiques-tu, vas-tu au théâtre pour donner ou pour recevoir ?

La langue de bois, qui fait amplement usage de l'équivoque, n'appartient pas qu'au discours économique. Elle fait désormais partie de tout discours. Et si j'accompagne chaque mot de sa définition, c'est que j'anticipe l'équivoque, c'est-à-dire que je crains que le mot n'ait pas le même sens pour celui qui le dit et celui qui l'entend. Car nous sommes, si j'ose dire, dans une tragédie perceptive où la convention du langage n'est plus une convention. Le langage ici ne servirait plus à communiquer, mais bien à confondre. Et c'est en désirant sortir de cette confusion que je tiens, moi aussi, un discours d'anticipation.

Car *si on dit j'ose dire*, c'est que *dire* n'est pas intrinsèquement osé. Malgré ce que peut prétendre l'artiste, *prendre la parole* n'est pas *a priori* un risque. On pourrait même dire que la parole n'a jamais été autant un rempart qu'aujourd'hui, protégeant celui qui parle derrière mille et une idées reçues qu'il est bon de dire et d'entendre. Je pense évidemment à notre élite politique, aux médias qui s'en font les interprètes – n'est-ce pas absurde d'avoir, à la suite du discours d'un tel, les commentaires de spécialistes qui vulgariseront, comme s'il s'agissait d'oracles indéchiffrables, des propos déjà vides ? Je pense à notre société où les mots n'ont aucune espèce de valeur, où parler c'est parler, ce n'est pas dire quelque chose, où un intellectuel est une tapette parce que, j'imagine, il encule les mouches, où le chialeur se couvre du manteau des bons sentiments et du chapeau du devoir accompli, de la satisfaction d'avoir bien chialé, parce qu'il faut, si on ne peut rien changer, au moins exprimer son écœurement – c'est la seule chose qu'il nous reste, prendre la parole et encore la prendre, dans toutes les positions possibles. Je pense à tous ceux qui font usage des mots, tous les jours et dans leur métier, je pense à eux, mais je pense d'abord à moi-même, aux risques que je prends ou ne prends pas quand j'écris. ■

Le risque, au théâtre, c'est choisir de repousser sans cesse les limites toujours mouvantes de ce qu'il est possible ou jusqu'alors jugé impossible de faire avec le corps, la voix et la présence d'un acteur. On prend le plus beau des risques lorsqu'on fait de l'interprète l'assise de la représentation, la source vive justifiant la multitude des codes théâtraux. Assister à *Joie* de Pol Pelletier, véritable performance d'une femme de théâtre engagée, c'était communier avec le risque, celui-là même qui ouvre sur tous les possibles de la rencontre rituelle entre un acteur virtuose et des spectateurs audacieux.

**Christian Saint-Pierre**