

À la rencontre de la provocation

Gilbert Turp

Number 135 (2), 2010

Subversion

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/63121ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Turp, G. (2010). À la rencontre de la provocation. *Jeu*, (135), 74–83.

GILBERT TURP

À LA RENCONTRE DE LA PROVOCATION



« Bousille, sorte de Woyzeck du provincialisme ».
Gratien Gélinas dans le rôle-titre de sa pièce, *Bousille et les justes* (1959).
© Productions Gratien-Gélinas.

La grande affaire de l'art, c'est la rencontre. Sans spectateurs, le théâtre est absurde. Par la force des choses, donc, les stratégies d'approche préluant à la rencontre du public sont un problème artistique crucial. Un théâtre d'intention subversive ne peut faire l'économie de son approche du spectateur. On connaît la discussion autour de l'agit-prop des années 30. Cette forme militante ciblait un public à convaincre, mais ne remplissait ses salles que de déjà convaincus. Bien des artistes de gauche contestèrent ce théâtre ne s'adressant qu'à des auditoires gagnés d'avance.

Brecht arriva alors et proposa une fête théâtrale suscitant le plaisir et l'adhésion populaire, doublée d'une mise en représentation du capitalisme. Son théâtre se dédoublait d'emblée : une séduction festive pour approcher le spectateur et, pour susciter le renouvellement du regard de celui-ci, des effets de mise en étrangeté des comportements sociaux que l'on naturalise en intériorisant notre condition. Faire une fête de la mise en étrangeté du capitalisme propre à renverser le discours sur le prétendu libre marché rendait la subversion joyeuse. Montrer les êtres humains qui opèrent les rouages organisationnels d'un système revenait à montrer le pouvoir nu.

Depuis Brecht, l'intention subversive s'assure d'abord de rejoindre le public pour ensuite travailler le matériau social, historique et culturel du théâtre en vue d'une transformation de la perception du réel. Un exemple québécois de cette subversion brechtienne fut évidemment *Bousille et les justes* de Gratien Gélinas, qui représentait le faux consensus du Québec plus

catholique que le pape des années 40 pour ensuite mettre en scène les rouages de la torture psychologique menant au suicide de Bousille, sorte de Woyzeck du provincialisme.

Depuis les années 60, les stratégies d'approche du public ont continué d'occuper les subversifs. D'Augusto Boal à Eve Ensler, rencontrer le spectateur signifie aller jouer là où il se trouve. Le théâtre se fait la chambre d'écho de l'action des gens dans le monde, reflétant et réfléchissant cette action sur place, là où elle a lieu.

Une des grandes expériences théâtrales de ma vie est rattachée à ce courant. De 1981 à 1986, quelques amis et moi avons fait, au sein de la Troupe d'Improvisation, plus de 250 interventions de théâtre de type forum dans des syndicats et des écoles de milieu défavorisé. Nous allions sur place et jouions à montrer le scandale des inégalités sociales à ceux qui les vivaient. À l'instar de dizaines d'autres troupes de création collective, nous étions inspirés par la formidable impulsion du Grand Cirque Ordinaire qui, de façon exemplaire, usa de l'improvisation pour ouvrir le théâtre et voir ce qu'il y avait dedans. Je n'ai jamais douté de la valeur de subversion de l'improvisation sur fond de canevas social.

Notre troupe jouait devant des gens hautement concernés par le sujet traité. Nous sentions que les spectateurs suivaient avec engagement ce qui naissait sur scène, car ils savaient que nous étions documentés sans être pour autant téléguidés, puisque – improvisation oblige – nous ne savions pas nous-mêmes ce qui allait ressortir de ces rencontres. Bref, il n'y avait pas de message ni de morale, mais un portrait réfléchi et conflictuel. Le fait de se voir reconnu et légitimé par la représentation d'une situation d'injustice suscitait bien sûr plaisir et adhésion, mais le plus important en termes de subversion demeurait que cette forme de théâtre naissait d'une communauté et retournait à la communauté.

Toutefois, le recul historique me signale que les ébranlements sociaux à grande échelle annoncés ou suscités par le théâtre ont été le fait de scandales venus de l'intérieur du milieu institutionnel. La subversion, lorsqu'elle réussit à s'insinuer dans les théâtres où l'on ne l'attend pas, prend une allure de provocation proprement scandaleuse, au point de forcer le débat dans la société. Les choses alors n'ont pas le choix de bouger.

LA PROVOCATION

Si la subversion au théâtre n'est pas nécessairement de la provocation, la provocation n'est pas non plus nécessairement subversive : elle peut même devenir réactionnaire parfois, ou démagogique. Le théâtre dit *trash*, par exemple, qui compte de nombreux adeptes depuis une décennie, me paraît souvent plutôt réactionnaire. Le *pipi*, *caca*, *bitch* indispose certes, mais ne change rien ; il peut même nous enfoncer davantage dans notre abrutissement s'il se contente de reconduire l'idéologie dominante qu'on retrouve aussi bien dans la culture pornographique que dans l'exploitation vulgaire de la rectitude politique. Ce type de provocation finit par devenir désespérément prévisible. Il faut dire que les écrivains du *trash* ont peut-être désamorcé le genre à force de s'y cantonner de texte en texte, le style outrancier nous choquant de moins en moins chaque fois et, faute de nous déjouer, nous ennuyant de plus en plus.

La provocation pour la provocation, conçue comme phénomène esthétique en soi, pourrait sûrement faire l'objet d'une autre réflexion. Mais ici, au sein d'un dossier sur la subversion au théâtre, ce qui m'intéresse est d'envisager la provocation dans l'institution comme l'expression d'un désir artistique de *provoquer* la rencontre. La provocation devient subversive quand elle ajoute au scandaleux une portée qui rallie. C'est le ralliement qui répercute l'onde de choc hors des murs du théâtre, élargit la rencontre jusqu'à la place publique et organise le débat autour

de sa vérité libératrice. Car le scandale est toujours le scandale d'une vérité qu'on libère. En acceptant de réfléchir à ce sujet, j'ai été surpris de constater à quel point la question se segmente en enjeux philosophiques sans fin n'aboutissant pas à quoi que ce soit de décisif. De toute évidence, ce qui me provoque, moi, ne vous provoque pas nécessairement, vous. La provocation garde son insaisissabilité quand on veut la circonscrire. Son foyer se dérobe sans cesse, et sa perspective est mouvante et diffuse.

D'OÙ VIENT-ELLE, OÙ EST-ELLE, OÙ VA-T-ELLE ?

La provocation semble provenir tantôt d'une volonté affirmée de l'artiste, tantôt émerger de l'œuvre comme si elle lui était inhérente, et à d'autres occasions elle surgit de la seule réception du public sans que l'artiste ou l'œuvre y soient pour quelque chose. Dans notre histoire dramaturgique, les pièces à la fois provocantes et marquantes que j'ai vues avaient toutes cette double qualité d'être à la fois scandaleuses et stimulantes. Une fois le choc initial servi, quelque chose de plus nourrissant se déposait, qui s'inscrivait durablement dans l'esprit et façonnait une nouvelle manière de ressentir le théâtre et éventuellement de le pratiquer.

Faisant le compte de ces pièces, j'ai été surpris par leur très petit nombre, et aussi par le fait qu'il s'agit toujours de créations : *les Belles-Sœurs* de Michel Tremblay (1968) ; *Médium saignant* de Françoise Loranger (1970) ; *Les oranges sont vertes* de Claude Gauvreau (1972) ; *Les fées ont soif* de Denise Boucher (1978). Ces quatre œuvres provoquèrent en leur temps un scandale reconnu dans notre courte histoire. En y assistant, je me trouvais enveloppé d'emblée par cette part scandaleuse qui débordait déjà des murs du théâtre, et c'est peut-être pourquoi mon regard d'alors s'attarda davantage sur l'autre dimension de la provocation : la part stimulante.

Les Belles-Sœurs, on le sait, est à l'origine de la bataille du joul. La pièce fait le procès de l'aliénation des femmes du milieu ouvrier dans les années 60, aliénation soulignée par le bonheur préfabriqué de la consommation de masse (en amassant les timbres *Gold Star*, on pouvait gagner des appareils ménagers et être heureuse). Le joul dans cette pièce était on ne peut plus signifiant par sa cohérence en regard de la condition ouvrière (et féminine) présentée. Le scandale, considérable, ne tenait pas qu'au joul, mais aussi à l'arrivée sur scène du portrait d'une condition humaine jusque-là cachée et honteuse. La bourgeoisie québécoise du temps ne s'y était pas trompée : elle manifesta bruyamment sa honte de ces *Belles-Sœurs* sur toutes les tribunes en sa possession pendant des mois. Le théâtre était alors considéré comme le salon ; c'était pour la visite. On ne montre pas ses fonds de poubelle. La stimulation, corollaire au scandale, venait justement du fait qu'on montrait enfin ce qu'on avait depuis toujours caché.

Médium saignant, de son côté, prenait le taureau de la langue par les cornes et mettait littéralement les politiques linguistiques sur scène. Le *happening* orchestré par Françoise Loranger forçait si bien les verrous du quatrième mur que ça fit sauter la démarcation scène-salle. Le public répondait aux acteurs, et on s'engueulait dans la salle chez Duceppe. Certains soirs, on se serait même battu. Incroyable. La stimulation vint pour moi moins du sujet, cette fois (j'avais choisi mon camp et considérais l'affaire entendue – ce qui me rendait moins vulnérable au scandale), que de l'interrogation sur la nature même du théâtre. Il y avait représentation d'une réalité sur scène, mais telle quelle dans son actualité et aucunement transposée. Reflet exact et grandeur nature. Il n'y avait aucune différence entre les protagonistes et les antagonistes sur scène et nous dans la salle. Le conflit dramatique était à vif, à l'égal du débat social. S'agissait-il de théâtre ou de réquisitoire ? La pièce – car assurément c'en était une – me renvoie aujourd'hui à Hamlet pour qui le théâtre sert à montrer le crime au criminel. Se voyant à découvert sur scène, il se découvre dans la salle. Se voir tel quel et non embelli par le miroir enjoliveur de la convention théâtrale, là était le scandale.



Les Belles-Sœurs de Michel Tremblay, mises en scène par André Brassard (Théâtre du Rideau Vert, 1968).
Sur la photo : Germaine Giroux (Germaine Lauzon), lors de la reprise en 1971. © Daniel Kieffer.



Médium saignant de Françoise Loranger, mis en scène par Yvan Canuel (Comédie-Canadienne, 1970). Photo parue dans l'édition du texte (Leméac, 1970), sans crédit, n. p.

CI-CONTRE :
Au moment de sa création au TNM en 1978, la pièce de Denise Boucher, *Les fées ont soif*, a soulevé les passions, notamment à propos de la censure. Montage de coupures de presse de l'époque accompagnant le texte (Éditions Intermède, 1978, p. 21).

PAGE DE DROITE :
Les oranges sont vertes de Claude Gauvreau, mis en scène par Jean-Pierre Ronfard (TNM, 1972). Sur la photo : Roger Blay (Ivirrig).
© André Le Coz.

«Les fées ont soif»
sure? restera à l'index
La liberté ne se marchande pas

Contre le Conseil des arts
Les artistes ont soif

un cas de ce,
Won't take aid if
it means censorship:
regulations will
destroy theatre
argues Germain

Une bonne décision.

20

NOTRE CULTURE
CENSURÉE?

Via le cas type de
«Les fées ont soif»

«Les fées ont soif»
Une pièce
trop osée

Le Théâtre de Quartier et "Les fées ont soif"

La vraie censure est ailleurs!

21



Les oranges sont vertes provoqua, elle, par sa verdeur sexuelle et sa langue poétique (la langue, toujours). Dès le début, un poète souverainement marginal s'avavançait dans un décor futuriste et se lançait dans un éloge du clitoris en langage exploréen, accompagné par son double muet qui gesticulait absurdement dans sa cage, rappel dramatisé d'une image poétique fondatrice de notre littérature : le cœur est un oiseau se débattant dans sa cage d'os. Dix minutes plus tard, les gens commençaient à sortir. À l'entracte, c'est à pleines portes qu'on réclamait un remboursement. Le soir où j'y étais, quelques-uns étaient si offusqués que je craignais qu'ils aient une attaque d'apoplexie. Je n'exagère pas. Au retour de l'entracte, la salle s'était aux deux tiers vidée. Le troisième tiers cependant adorait ça. À nouveau, le scandale tenait à l'affirmation sur scène d'une nature humaine toujours cachée sous couvert de honte et dévoilée ici dans une langue appropriée au sujet (la langue exploréenne figurant la langue sexuellement exploratrice du protagoniste). La stimulation était bien sûr de la partie, tout à fait euphorisante pour l'adolescent en effervescence que j'étais alors : nommer la liberté est déjà la faire advenir.

Puis vinrent *Les fées ont soif*. Une poète féministe prenait la scène d'assaut avec une cantate incantatoire présentant la trinité des femmes dans l'univers domestico-religieux. La maman ménagère, la putain et la Sainte Vierge. Ces trois figures immémoriales déclaraient sur scène qu'elles en avaient marre du rôle qu'on leur avait attribué dans la vie. La scène leur permettait enfin de se dépouiller du carcan de ce rôle. Formidable subversion des questions de théâtralité : le rôle qui nous emprisonne dans la vie, on s'en libère sur scène. Il y eut des manifestations de groupes fondamentalistes catholiques devant le TNM. Ces groupes bloquèrent physiquement l'entrée, la bloquant également juridiquement par des injonctions visant à empêcher les représentations. J'étais plus vieux alors, et la question de Dieu était pour moi résolue, si bien que je m'amusai du scandale sans en ressentir le choc. La stimulation cependant demeura active. L'événement me confirmait que le théâtre maintenait toute sa vigueur libératrice.

À cette courte liste, je me dois d'ajouter une cinquième œuvre, de répertoire cette fois, mais traitée et réécrite avec une telle liberté scénique qu'elle équivalait à une création. *Macbeth* de Shakespeare dans la traduction de Michel Garneau (1978). Celui-ci s'appropriait *Macbeth* par une poésie rocailleuse mâtinée d'archaïsmes, une langue créée de toutes pièces et qui inventait un Moyen Âge plausible à l'intérieur même des frontières de notre histoire. Ce *Macbeth* d'une liberté radicale était en même temps – et c'était là le tour de force – d'une fidélité totale à l'esprit de Shakespeare, devenu bel et bien ce soir-là notre contemporain. Le choc et la stimulation provenaient de la radicalité même du projet. Je soupçonne Garneau de ne pas s'être préoccupé de subvertir ainsi notre rapport aux classiques, mais simplement d'aller au bout de son intuition de poète traducteur. L'écho social fut plus ténu cette fois, car il n'y eut pas de scandale. Le choc fut circonscrit aux enjeux culturels, et son onde prit de l'amplitude et de la profondeur à l'intérieur du milieu théâtral. Une réactualisation aussi radicale d'un objet intouchable du répertoire a déterminé le moment où ce qu'on a appelé la postmodernité a fait son entrée sur nos scènes pour y effectuer son travail de sape des bons vieux consensus.

Pourtant, toutes provocantes que ces œuvres aient été en leur contexte, on ne peut pas certifier que la provocation était programmée. Elle peut avoir surgi, hors de toute préméditation, de la seule réaction des spectateurs, de façon contextuelle. L'effet scandaleux de ces œuvres appartient à l'histoire et ne serait sûrement pas rééditable aujourd'hui. Néanmoins, ces pièces demeurent potentiellement subversives par leur caractère très affirmé. Elles débusquent des points de vue on ne peut plus nets sur des réalités sociales occultées en leur temps et leur lieu. Elles situent leur préoccupation critique ou philosophique ainsi que leurs questions de théâtralité sur le plan éthique plutôt qu'esthétique. Ce qui nous reste encore de l'onde de choc de la vérité que ces œuvres expriment et du geste artistique de dévoiler cette vérité sur scène tient de l'élan de libération. Cela me convainc qu'il n'y a de véritablement scandaleux que les émanations

libératrices en provenance de l'intérieur même des sociétés, celles-ci se sentant provoquées par la mise à nu de leurs assises, codes cachés et règles implicites. Même si ces créations accusent leur âge, je garde de ces spectacles le plaisir intact de la déstabilisation au théâtre, le sentiment d'être déjoué, saisi hors de mes attentes, au point d'en ressortir avec un regard renouvelé. Si l'effet de scandale ne porte plus en notre temps et notre lieu, la stimulation demeure.

Évoquer ces grands moments de théâtre ne va pas sans un sentiment de dilapidation de la portée de notre art : il m'est difficile d'imaginer une pièce ayant une telle force de provocation aujourd'hui. Quelle œuvre des vingt dernières années de notre dramaturgie a eu cette portée scandaleuse ? Franchement, je n'en trouve pas. J'ai bien sûr vu des spectacles mémorables, des grands moments scéniques évocateurs, des œuvres marquantes par leur aboutissement. J'ai été stimulé par quelques spectacles, certes, mais provoqué, c'est-à-dire déjoué et saisi hors de mes attentes ? Non. Peut-être avons-nous atteint le stade final de la démocratie et n'avons-nous plus rien à libérer. Ou bien nous sommes une société blindée, capable de récupérer toutes les subversions. Ou bien nos scandales éthiques et financiers sont à une telle échelle que le théâtre ne fait plus le poids.

L'ARTISTE MÉDIATISÉ

C'est peut-être pour ça que l'idée de provocation semble s'être déplacée de l'œuvre au personnage de l'artiste. Quand on pense artiste provocateur, on pense coup de gueule médiatique, geste d'éclat sur la place publique. Souvent, même si on n'a pas assisté à la provocation, on a l'impression de la connaître à travers les médias qui la relaient sans cesse. Ce type de provocation ne me semble pas procéder d'un élan libérateur de vérité. Je ne désire pas trop m'étendre sur ce phénomène qui appartient davantage à l'actualité qu'à l'histoire. Le temps présent me laisse continuellement dans le désarroi et m'empêche de penser clairement. Disons simplement que les stratégies de communication auxquelles les artistes ont recours dans les médias tiennent d'une nouvelle loi de l'art : sa mise en marché.

Avant 1990, les artistes se mettaient en marché à la bonne franquette. Il n'y avait pas de machine. Depuis 1990, tout un appareil se déploie autour de l'art. La mise en marché s'est si bien professionnalisée qu'elle prend parfois plus de place, de temps et de ressources que l'art lui-même. Les artistes réagissent souvent avec une certaine brusquerie aux stratégies de communication qui s'organisent autour de leur œuvre et de leur personne sans qu'ils aient toujours leur mot à dire, ni d'ailleurs les compétences nécessaires pour dire adéquatement leur mot. Je me demande si les artistes médiatiquement provocants ne cherchent pas à secouer leur propre aliénation face à cette mise en marché. La posture provocatrice est celle du personnage de l'artiste en réaction à une économie de l'art dont lui seul, désormais, se scandalise.

Je ne vois pas quelle vérité libératrice on peut tirer d'une réaction d'artiste dans l'arène médiatique qui nous tient lieu de place publique. Je crains plutôt que la posture provocatrice soit perçue – par l'inévitable formatage médiatique – comme une marque de commerce. La mise en marché prend à nouveau le dessus sur l'art au point où l'étiquette provocatrice du personnage de l'artiste peut occulter sa création. Les médias sont puissants, et ruser avec eux est incertain. Jouer le jeu des médias pour mieux les déjouer et arriver sur la place publique porteur d'un espace de liberté toujours intact demande une intelligence des communications peu commune. En cette matière, nous sommes des amateurs. Je pense qu'il est davantage à la portée des artistes de s'efforcer de se libérer des étiquettes.

Il existe quand même un interstice public où s'insérer. La performance. Non pas la performance comme moment précis de l'histoire de l'art, mais plutôt le geste performatif hors catégorie. Un geste performatif se situe sur la frontière entre l'œuvre et l'artiste, à la lisière du spectacle et

de la vie. C'est un geste instable, non rééritable qui se produit dans un lieu qui – à l'instar de la provocation elle-même – se dérobe. Je pense par exemple au fameux *Vous êtes pas éccœurés de mourir bande de caves* de Jordi Bonnet et Claude Péloquin ; à *la Nuit de la poésie 70* ; à *Wouf Wouf* d'Yves Sauvageau ; à Marc Béland dansant pendant des heures sur un coin de rue ; à Marie Chouinard se masturbant à la galerie *Véhicule Art* en chantonnant et en croquant un poivron vert ; à la mouture originelle de *la Pornographie des âmes* de Dave St-Pierre où une forme spectaculaire brute, une danse-théâtre ni danse ni théâtre, libérait la vérité des corps en les découpant des multiples couches de regards sociaux mémorisés qu'on accumule sous la peau, à *l'Action terroriste socialement acceptable* aussi, ainsi qu'à quelques événements de théâtre ambulatoire, dont l'entremise permet d'aller à la rencontre des occultés, travailleuses immigrées du textile, prostitués. Ces événements performatifs ne scandalisent pas, certes, mais ils déplacent notre regard tout de même. Dans cet interstice, l'artiste se provoque et suscite la rencontre. L'œuvre intangible est l'expérience elle-même.

L'ATTEINTE ET LA RENCONTRE

Aujourd'hui, on se sent hors d'atteinte. Rien ne nous scandalise plus. Le *trash* se veut provocateur, mais comme on l'a vu plus haut, il ne crée pas de différence. Dur, dur d'être artiste en ce monde saturé.

L'économie du théâtre, sa mise en marché, sa distribution (sur-offre à Montréal ; sous-offre ailleurs au Québec), son coût aussi qui n'est plus à la portée de tous, tout cela nous ramène à un art de stricte représentation. Assister à une représentation n'est pas vivre une expérience.

Compte tenu de l'insaisissabilité de la provocation, la difficulté contemporaine d'amorcer une subversion me paraît quasi insurmontable en milieu institutionnel. L'artiste qui a quelque chose à dire fait peut-être mieux d'aller à la rencontre du public le plus librement possible avec son seul souci de vérité. Qui sait, le scandale peut naître de la seule combustion de cette vérité. Dans l'aire de notre temps, l'idée même d'émancipation semble obsolète ou inaccessible. C'est évidemment absurde. Il y a encore matière à scandale. Tout récemment, un événement performatif a scandalisé une certaine frange du pouvoir jusqu'à se refléter dans ses pages éditoriales. Il s'agit du *Moulin à paroles*, cette lecture festive de textes mise en scène par Brigitte Haentjens en marge du 250^e anniversaire de la Conquête. L'idée d'identité par l'Histoire et la Littérature serait-elle en train de devenir subversive ?

Tout cela pour moi demeure, alors même que j'écris, insaisissable. Comme telle, la provocation n'a rien à dire. Elle échappe à toute intentionnalité. La provocation est sa seule affirmation, elle est une lancée qui agit sur nous dans la mesure où nous sommes sur son chemin. Elle nous touche en passant, nous frôle, nous heurte ou nous renverse, mais en passant seulement. Son sens est dans sa trajectoire et sa direction. La provocation ne se déchiffre pas à l'effectivité de sa charge, et sa portée ne se mesure pas à son impact. Que cherche-t-elle ? Nous approcher ou nous repousser, nous attirer ou nous faire fuir ?

Sa nature subversive, liée à sa force libératrice, devient imparable précisément parce qu'elle se présente sous un horizon indéterminé, flou et mouvant, en état de combustion spontanée. Notre impuissance à déceler sa provenance, son intention et sa destination est le gage de sa puissance à nous atteindre. Cette insaisissabilité de perspective joue aussi en rétrospective. La provocation se situe dans une nuée temporelle, une bulle en suspension. Elle se produit dans cet univers de pur affect qui nous enveloppe parfois au théâtre, quand il dépasse la stricte représentation scénique pour toucher à la dimension d'une réelle expérience.

Alors, mais alors seulement, la provocation s'ouvre sur la rencontre. ■



*Je ne sais pas si vous êtes
comme moi, spectacle
ambulatoire présenté dans
le quartier Centre-Sud en juin
2004 par la Cellule Lumière
Rouge. Sur la photo : le
travesti Jinny (Frédéric Gagnon)
et deux spectatrices.*
© Christine Villeneuve.