

Le point Deschamps

Marie-Christine Lemieux-Couture

Numéro 172 (3), 2019

Rire

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/91644ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lemieux-Couture, M.-C. (2019). Le point Deschamps. *Jeu*, (172), 44–48.



LE POINT DESCHAMPS

Marie-Christine Lemieux-Couture

Liberté d'expression ou liberté d'oppression ? Les blagues problématiques et les pratiques oppressives en humour sont souvent balayées du revers de la main sous le tapis des monologues grinçants d'Yvon Deschamps. L'autrice poursuit ici sa réflexion sur ce désir aveuglant de liberté sans responsabilité, amorcée dans le cadre de son spectacle *Féministe Killjoy*, présenté lors du Dr. Mobilo Aquafest en mai 2019.



Yvon Deschamps en 1968 dans *L'Osstidcho*, qui marquait ses débuts comme monologiste. © Photo tirée de *Yvon Deschamps, un aventurier fragile* de Claude Paquette (Éditions Québec Amérique, 1997, p. 315).

Si vous avez déjà commis l'impensable, que dis-je, l'odieux geste de critiquer l'humour, vous savez déjà que ses praticien·nes ont la fâcheuse manie de considérer la liberté d'expression de façon unilatérale. Le droit de tout dire leur appartient sans réciprocité. Ce n'est pas pour rien, après tout, que le public est privé de micro. Dans l'angle mort de la revendication d'une parole libérée de tous les tabous reste le tabou du droit de réplique, de l'échange constructif qu'appelle la prise de parole publique dans sa dimension démocratique. Ce n'est donc pas surprenant que cette conception fermée de la liberté d'expression repose sur une désarticulation de la responsabilité sociale intrinsèquement liée à tout droit et à toute liberté.

Que ce soit dans le cadre de la controverse ayant suivi l'utilisation du *blackface* au *Bye Bye 2015* ou de la *joke* de viol de Guy Nantel, du bras de fer judiciaire entre Mike Ward et Jérémy Gabriel ou de toute autre polémique où un homme blanc cis-hétéro de classe aisée réclame son droit inébranlable de vomir sa domination en logorrhée de stéréotypes méprisants sous le couvert du rire, plusieurs arguments récurrents semblent faire figure de profession de foi. Notamment que l'humour et l'art seraient les gardiens incontestables d'une liberté d'expression sans limites, que les blagues ne peuvent être un moyen d'oppression puisque ce ne sont que des blagues, ou que la provocation secoue les puces de la rectitude politique. Or, si l'humour et l'art peuvent en dire long et longtemps, ils n'en entretiennent pas moins un rapport éthique et esthétique avec le monde. Ainsi, rien ne les dédouane du fait d'être oppressifs ou de renforcer des normes marginalisantes.

Une des tactiques argumentatives les plus couramment utilisées pour revendiquer le droit de tout dire en humour est celle que je surnomme affectueusement «le point Deschamps». À l'instar du célèbre point de Godwin, voulant que «plus une discussion en ligne dure longtemps, plus la probabilité d'y trouver une comparaison impliquant

le nazisme ou Hitler s'approche de 1¹», une logique similaire se met à l'œuvre dès qu'éclate une controverse numérique au sujet de l'humour au Québec, de sorte qu'une comparaison avec Yvon Deschamps ne saurait jamais tarder. Est-ce que le point Deschamps constitue toutefois un argument valide? Je dirais qu'il règne ici une certaine confusion.

LA SÉPARATION DE L'HUMOUR ET DU THÉÂTRE AU QUÉBEC

À ses origines, l'humour québécois fait écho à la tradition orale et rhétorique. Il flirte avec la satire, la chronique, le conte, le récit. Il n'est pas un champ autonome, mais une caractéristique de certains textes littéraires, journalistiques ou théâtraux. Les premiers monologuistes apparaissent sur les scènes québécoises vers la fin du 19^e siècle et le début du 20^e. Leurs prestations s'insèrent dans les spectacles de variétés. Elles sont parfois publiées dans les journaux, sous forme d'histoires dont souvent la chute seulement est comique, contrairement au bombardement de blagues livré en une heure qu'on connaît aujourd'hui. Émile Coderre (dit Jean Narrache) est plus près de la chanson et du poème que du *stand-up*. Rose Ouellette (plus connue comme La Poune) fait du théâtre burlesque. Plus tard, *Les Fridolinades* de Gratien Gélinas préfigurent un humour théâtral dont se nourriront plusieurs après lui. Olivier Guimond, dont le nom a été donné aux statuette qui soulignent le travail des humoristes aujourd'hui, est pourtant davantage un comédien burlesque qu'un humoriste. En effet, l'humour de son époque repose sur une forme de comique que l'on doit au burlesque.

Avec l'arrivée des cabarets, dans les années 1930-1940, les *one-liners* états-unien, que l'on nomme déjà *stand-up comics*, débarquent sur les scènes québécoises avec une forme humoristique courte destinée à

capter l'attention du public dans le brouhaha des cabarets. Adieu les longs récits et les personnages: l'humour se détache du théâtre. Cette tendance se marginalise toutefois dans les années 1960, où l'on constate l'essor des monologuistes professionnel·les, dont la critique sociale —plus mordante qu'au début du 20^e siècle— est incarnée par des personnages. Ce mouvement prend du galon grâce, entre autres, à la figure marquante de Clémence Desrochers, sa chef de file. C'est dans cette lignée que s'inscrira par la suite Yvon Deschamps, mais aussi Sol et les Cyniques. L'influence du *stand-up* états-unien revient et s'accroît dans les années 1980-1990 avec *Les lundis des Ha! Ha!*, puis s'institutionnalise avec la fondation de l'École nationale de l'humour et s'industrialise avec Juste pour rire.

À la différence du monologuiste, l'humoriste est souvent moins intéressé par des procédés littéraires et théâtraux que par l'efficacité de son pouvoir de faire rire, qu'il marchandise pour vendre ses spectacles, ainsi que par le culte de sa personnalité, alimenté par les médias de masse et le *branding* numérique. Il n'incarne plus, ou très rarement, un personnage, mais sa propre personne, en livrant sur scène ou ailleurs ses observations et ses opinions, même si celles-ci passent souvent par le filtre de la caricature. Il est plus près de la tradition rhétorique de l'Antiquité romaine, celle de l'orateur, que de la tradition poétique dont sont issus le théâtre et la littérature.

TOUT LE MONDE, PERSONNE, L'AUTRE ET MOI

Le personnage est la clé de la responsabilité du discours, mais aussi de sa mise à distance théâtrale. Et le passage de l'art au divertissement est significatif.

Je ne dis pas que les humoristes, dans leur ensemble, n'incarnent plus de personnages. Pensons aux Ding et Dong, à Rock et Belles Oreilles ou aux Bleu Poudre et, plus récemment, aux Denis Drolet, aux

1. Traduction libre de «As an online discussion grows longer, the probability of a comparison involving Nazis or Hitler approaches one.» Mike Godwin, «Meme, Counter-meme», *Wired*, 1994. [en ligne]

Appendices ou à *Sèxe Illégal*, pour ne citer que ceux-là. Cependant, la nuance fait figure d'exception qui confirme la règle, alors que la mouvance générale s'oriente davantage vers un discours campé par une personnalité plutôt que par un personnage.

Le personnage inscrit le monologue dans la dimension théâtrale. Il a un vécu, des opinions et une situation qui n'appartiennent ni au dramaturge ni à l'interprète. Il s'enfile comme un déguisement et se livre à une mise à distance, souvent critique. Quand le personnage d'Yvon Deschamps s'enlise dans la misogynie et le sexisme, on sait que c'est le discours du personnage et non celui de Deschamps. L'écriture comme le jeu du personnage opèrent des dédoublements multiples : entre auteur, autrice et personnage, entre comédien·ne et personnage, mais aussi entre personnage et public. C'est dans ces zones limitrophes que se développe la complicité entre l'auteur ou l'autrice, l'interprète et le public — contre les travers du personnage et les malaises qu'il déclenche —, que se déploie une dimension critique et que peut naître le rire.

Il en va tout autrement de la personnalité. Celle-ci peut être accentuée, modelée, stylisée, caricaturée, mais sa distance n'est pas critique : elle est un effet de style de la parole, la façon par laquelle elle se porte, se module, se teinte et interagit avec le monde. Si elle peut offrir un décalage par rapport à la personne, elle ne la représente pas moins. L'humoriste véhicule ses opinions, son vécu, son quotidien, il ou elle parle depuis son point de vue. En termes rhétoriques, la personnalité rejoint l'éthos, soit la manière dont on se présente et dont on se met en scène pour capter l'attention d'un auditoire. L'éthos, soit le visage du discours, n'est pas dans un rapport critique avec ce qu'il dit, mais dans un rapport de détermination. C'est en ce sens que, contrairement au personnage, il n'y a pas de fissure entre parole et prise de parole, de sorte que l'humoriste est socialement responsable de ses propos et s'expose à la critique.

Est-ce que cela signifie qu'on ne peut plus rien dire ou rire de rien ? Non. Et, paradoxalement, ce sont souvent les gens qui ont le plus de tribunes qui se plaignent d'être censurés [sic]. Ça veut simplement dire que sans la dimension théâtrale, la charge du discours repose sur l'humoriste. Pour plusieurs, la comparaison avec Yvon Deschamps, dont les propos sexistes du personnage visent, par effets esthétiques, à ridiculiser le sexisme, ne tient pas la route. Tout simplement parce que cet effet esthétique n'y est pas, la blague sexiste vient renforcer le sexisme au lieu de l'ébranler. On peut bien rire de tout, ce n'est pas ça le problème, mais le prix de la liberté d'expression, c'est la responsabilité sociale du dire. On peut rire de tout, donc, et même avec n'importe qui et n'importe comment (contrairement à ce qu'affirmait Pierre Desproges), mais ce n'est pas et ne devrait pas être sans conséquence. •



Clémence Desrochers. © Martin Alarie