

L'improvisation : formation ou déformation? Table ronde

Michel Vaïs

Number 137 (4), 2010

Impro

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/63217ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Vaïs, M. (2010). L'improvisation : formation ou déformation? Table ronde. *Jeu*, (137), 42–50.

MICHEL VAÏS

L'IMPROVISATION : FORMATION OU DÉFORMATION ?

Table ronde

Aux États généraux organisés par la LNI, une discussion animée par Hélène Beauchamp a mis en présence Francine Alepin, Bernard Lavoie, Michel Nadeau et Gilbert Sicotte, qui ont tous une expérience de l'enseignement. En fait, comme l'a souligné l'animatrice, leur expérience combinée totalise au moins un siècle !

Hélène Beauchamp met d'abord la table, affirmant que l'improvisation est fille de la liberté et de la spontanéité, de la recherche et de l'expérimentation, mais aussi du refus du *statu quo*. Liée aux plus belles aventures de la création théâtrale, elle a suscité préjugés et controverses. Autant on a applaudi au fait qu'elle libérait créativité et imagination, autant on a dit qu'elle ne produisait que des clichés et des généralités, qu'elle encourageait la facilité, laissant peu de place à l'effort ou à la réflexion. L'improvisation dans la formation de l'acteur et de l'artiste a aussi été reçue dans l'ambivalence. Est-ce parce qu'elle était associée au comique plutôt qu'au dramatique ou au tragique ? Elle a été portée par des comédiens et des comédiennes comme Guy Hoffmann à l'école du Théâtre du Nouveau Monde, Marcel Sabourin, Alain Knapp ou Jean-Pierre Ronfard à l'École nationale de théâtre, mais que venait-elle faire dans une formation professionnelle ?

Hubert Fielden l'a longtemps enseignée au Conservatoire de Montréal et, à Québec, c'était Marc Doré. En quoi sont-ils liés ? Leur formation leur vient de praticiens du corps : Fielden a étudié auprès de Marceau et Marc Doré, avec Jacques Lecoq. On sait par ailleurs que l'influence d'Étienne Decroux a été prépondérante à Montréal dans la place du corps en improvisation et en création : Francine Alepin pourra en témoigner. Qu'on l'appelle mime,



théâtre corporel ou de mouvement, cette pratique sur le plan du corps, du geste, du mouvement, a été connue sous plusieurs appellations. L'improvisation a ouvert la porte à la création collective dans les écoles de formation – et surtout hors de celles-ci –, et a donné naissance à notre magnifique Grand Cirque Ordinaire, ce dont Gilbert Sicotte pourra parler abondamment. L'improvisation s'était donc trouvée un partenaire avec la création collective, forme à l'intérieur de laquelle le jeu de l'acteur et les écritures scénique et dramatique se sont progressivement affirmées, ouvrant de plus en plus l'imaginaire et la sensibilité, comme Michel Nadeau en a fait la preuve par les nombreux spectacles qu'il a dirigés ou coécrits avec la compagnie qu'il dirige toujours. Seulement, pratiquée dans un contexte compétitif, l'improvisation est peut-être responsable de certains empêchements sur le plan de la créativité et du développement de l'imaginaire. Elle peut donc avoir des effets néfastes et déformateurs sur l'apprenti acteur. Pourtant, selon Bernard Lavoie, l'improvisation reste un outil fondamental pour raffiner le jeu : il en a trouvé des traces et des preuves chez Stanislavski autant que chez Lee Strasberg. Hélène Beauchamp propose à ses invités, dans un premier temps, d'exposer sommairement une idée générale qu'ils pourront développer par la suite.

QUATRE POINTS DE VUE

Francine Alepin, qui enseigne à l'UQAM et travaille depuis longtemps à la compagnie et à l'école Omnibus, accepte de casser la glace. Elle débute en notant qu'à l'École supérieure de théâtre de l'UQAM, il n'y a pas de cours d'improvisation. Elle expliquera pourquoi plus tard,

Michel Nadeau, Bernard Lavoie, Francine Alepin et Gilbert Sicotte lors de la table ronde « L'improvisation : formation ou déformation ? », animée par Hélène Beauchamp à l'UQAM, à l'occasion des États généraux de l'improvisation organisés par la LNI en mars 2010.
© Catherine Mathieu-Vignola.



Cours d'improvisation donné par Gilbert Sicotte au Conservatoire d'art dramatique de Montréal (octobre 2010).

© Mathieu Corriveau.

tout en s'interrogeant sur le rôle de l'improvisation dans le travail de l'acteur et en particulier chez Omnibus, où, lorsqu'il n'y a pas de texte préalable, la création des spectacles naît essentiellement d'improvisations. Il s'agit toujours d'un moyen, non d'une fin, mais c'est tout de même un élément essentiel. Cela dit, elle convient qu'il y a toujours un mystère dans l'improvisation. C'est un instant magique qui fait parfois l'unanimité, des moments rares qui surviennent souvent en formation, chez les étudiants ou lors d'un travail de création, et elle offre d'évoquer davantage ces cas particuliers.

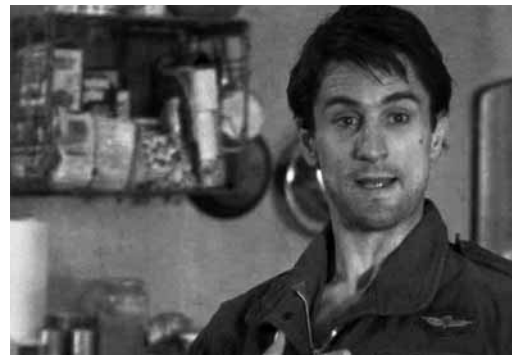
Enseignant depuis longtemps au Conservatoire de Montréal, également comédien, Gilbert Sicotte s'est joint en 1970 au Grand Cirque Ordinaire, troupe pionnière de l'usage de l'improvisation dans la création théâtrale. Sicotte souhaite revenir sur l'évolution de l'improvisation depuis le début de son parcours. Il a connu l'impro à l'École nationale comme étudiant, avec un professeur russe, Arne Zaslove. C'a été une découverte totale de voir qu'on pouvait être un acteur-créateur et pas seulement un interprète. Lorsqu'est arrivé le Grand Cirque Ordinaire, dit-il, on a senti le besoin de créer un théâtre qui nous appartienne. La façon la plus efficace d'y parvenir était de créer par improvisation. Par la suite, l'enseignement de l'impro lui est apparu comme un outil formidable, car il a trouvé là le meilleur moyen d'approfondir un personnage, même si celui-ci provenait d'un autre auteur que soi-même. Il pratique cela maintenant au Conservatoire de Montréal en donnant un cours d'impro et un cours de jeu, puisque ces deux éléments sont liés.

Michel Nadeau, metteur en scène, auteur et comédien, enseigne au Conservatoire de Québec et dirige le Théâtre Niveau Parking depuis 1987. Il note que si, autrefois, les étudiants étaient heureux de faire de l'improvisation, aujourd'hui, deux ou trois gloussent de plaisir, tandis que la majorité est terrorisée. Dans plusieurs de ses cours intervient l'improvisation : théâtre gestuel, masque, commedia dell'arte, clown, bouffon, etc. Il enseigne aussi l'improvisation « pure » sur deux années. Il parlera de l'influence de la LNI sur la perception que les élèves débutants ont de l'improvisation. La LNI est en effet devenue synonyme d'improvisation, au point où tous les jeunes pensent qu'une impro est toujours sportive ou performative. Or, l'impro est une auberge espagnole : on en fait ce qu'on veut selon ses objectifs.

Le dernier intervenant, Bernard Lavoie, est détenteur d'une maîtrise professionnelle en mise en scène de la University of California à Los Angeles et d'un doctorat en critique et histoire du théâtre de la Louisiana State University à Bâton-Rouge. Il enseigne le jeu, la dramaturgie, la mise en scène et l'histoire du théâtre. N'étant pas un praticien de l'impro, Lavoie explique en faire pourtant pour partir en quête du texte. Il est toujours étonné de voir à quel point les étudiants, en début de formation, sont « mauvais ». Soit par manque de références ou d'assises, ou pour plaire aux professeurs, ils exposent leur bagage théâtral rempli de clichés, de formes figées, convenues. Le professeur doit donc effectuer un travail de déconstruction, de remise en question, de lâcher prise. C'est là que l'improvisation entre en compte, car si l'on essaie de jouer le texte de façon conforme, on l'aplatit, on le tue. Tandis que si l'on prend le temps de s'en éloigner et de s'interroger sur la situation, sur le rapport avec le partenaire, cela nous éloigne du texte pour mieux nous y ramener. Lavoie évoquera plus tard Stanislavski, Lee Strasberg, Dario Fo également, qui était à la fois complètement dans son texte et libre, à l'extérieur. Cela crée l'espoir d'un théâtre spontané, frais, neuf, et en même temps toujours ancré sur un texte écrit, ce qui l'intéresse particulièrement.

L'ÉCOLE RÉALISTE

Premier à poursuivre son intervention, Lavoie dit vouloir éviter de séparer le travail de répétition de la représentation. Il veut que l'on ose faire en sorte que les outils de la répétition puissent continuer à nourrir le comédien tout au long des représentations. C'est à ce prix que le jeu demeurera vivant, frais. On peut même montrer un personnage sur le point de mourir, de façon vivante, en explorant d'où il vient, ce qu'il veut et où il va. Cela est plus intéressant pour le spectateur. Par l'exercice, l'action physique selon Stanislavski, l'écoute du partenaire, on construit le personnage, on le développe, on le fait avancer. Lavoie dit utiliser à cet égard les outils de Sanford Meisner, qui trouvait que Strasberg versait trop dans la psychologie et la psychanalyse. Il a donc mis au point des jeux de répétition pour lesquels on se place devant son partenaire et on nomme tout ce qui se passe pendant que l'autre personne assume ce que l'on dit d'elle et relance son partenaire. (Une scène de Robert De Niro dans le film *Taxi Driver* : « *You're talking to me...* » est la copie conforme de ce genre d'exercice.) On entre alors dans un jeu où, sans structure de langage, on construit un échange, comme le fait Grotowski avec les « exercices plastiques », mais en y ajoutant la parole. Cela permet de donner de la spontanéité et aussi de bâtir une confiance entre les deux acteurs, qui va se transférer sur le besoin de communication qu'auront les deux personnages. Ainsi, la mise en place émerge du rapport entre les comédiens plutôt que d'être imposée par un metteur en scène. Et ce dernier découvre avec ses comédiens les enjeux de la scène. Autant le travail pousse vers la spontanéité et la volonté de donner et de recevoir, autant cela comporte des pièges. Le passage de la salle de répétition à la représentation n'est donc pas si simple.



Robert De Niro dans la célèbre scène de *Taxi Driver* de Martin Scorsese (1976) où il se donne la réplique devant le miroir (« *You're talking to me ?* »), copie conforme des exercices d'improvisation utilisés par Bernard Lavoie dans ses cours.

PLACE AU CORPS

Francine Alepin enchaîne en rappelant qu'ayant déjà travaillé avec Lavoie, cette dernière question s'est toujours trouvée au cœur de leurs discussions. Prolongeant une idée de son prédécesseur, elle revient sur le mythe de Stanislavski selon lequel les acteurs créent la pièce à partir de ce qui se passe en répétition, ajoutant que de son côté, Étienne Decroux disait : « On devrait répéter la pièce avant de l'écrire. » Chez ce dernier, en l'absence de texte, l'écriture provient essentiellement des acteurs, donc des répétitions. Évidemment, cela est possible grâce à la technique rigoureuse et à la grammaire complexe de Decroux. Mais celui-ci a toujours lié enseignement technique et improvisation. La technique seule n'est pas intéressante, car elle mène à la virtuosité. Mais même pour improviser, l'acteur créateur a besoin d'outils. Chez Omnibus, il est clair que les créations naissent de l'improvisation, et le travail d'écriture suit. Quant à improviser en spectacle, Francine Alepin commence à aimer cela, qu'elle appelle « avoir des partitions molles ». Le metteur en scène, dont Jean Asselin nomme le travail « maîtrise d'œuvre », est en fait l'orchestrateur de tout ce qui a jailli des interprètes à partir des improvisations. Et en général, l'acteur est responsable de sa partition.

Au sujet de l'absence de cours d'improvisation à l'École supérieure de théâtre de l'UQAM, Francine Alepin rappelle qu'à l'époque où elle était étudiante, avec Bernard Lavoie, il y avait bien des cours d'impro orale et gestuelle, donnés par Monique Rioux et Françoise Riopelle, mais, par la suite, on a voulu laisser davantage de place aux cours d'interprétation, puisque, de toute manière, presque tous les enseignants utilisaient l'improvisation dans les autres cours, que ce soit pour permettre de se familiariser avec une situation ou un texte, donner chair à un personnage, se confronter à des styles de jeu différents ou pour d'autres raisons. Pour sa part, si Francine Alepin enseigne le mime à l'École, ce n'est pas pour former des virtuoses de la technique decrousienne, mais parce qu'il s'agit d'un outil précieux pour l'acteur sur le plan de l'articulation du mouvement. Comme dans le langage verbal, une « diction corporelle » ou une « phonétique du corps » permet aux aspirants acteurs de passer par des chemins corporels qu'ils n'auraient jamais fréquentés sans technique. De même, si l'on se limite à parler un québécois correct, comment pourrait-on jouer du Racine ? La technique est là pour permettre de créer d'autres types de corps, pour jouer du classique, de la commedia dell'arte ou autre chose. Son rôle consiste donc à élargir le registre expressif des étudiants, en commençant par les bases physiques : conscience de la verticalité et de la fluidité du mouvement, libération des articulations, acquisition de la souplesse, développement musculaire et cardiovasculaire afin de délier le corps sans encore aller vers un style particulier. Car en première année, les étudiants arrivent avec tout leur bagage physique aussi, au point où certains ont déjà l'air d'avoir 70 ans en première année ! Comment dans ces conditions leur donner un corps scénique, une tonicité, une présence corporelle tenant compte des tendances qu'ils ont développées ?

LA FENÊTRE SUR TOUS LES POSSIBLES

Prenant la balle au bond, Michel Nadeau dit qu'une des tâches du pédagogue consiste à défaire des habitudes corporelles et, ce qui est plus long, des façons de penser le théâtre. Les jeunes arrivent pour réaliser un rêve, avec une expérience de cours et de stages divers, et se voient déjà en haut de l'affiche. Il faut donc faire une mise à niveau. Ce n'est pas réducteur. Car une école de théâtre, c'est aussi une philosophie, une façon de voir le jeu, la pédagogie, sur lesquels tout le monde doit s'entendre. Le premier semestre sert essentiellement à cela. Dans la partie de son cours consacrée à l'improvisation, Nadeau note depuis une douzaine d'années l'influence énorme de toutes les ligues d'improvisation. Il ne dit pas que ce soit mauvais, mais c'est quelque chose qu'il doit s'appliquer à défaire aussi, car improvisation est devenue synonyme de spectacle et de ligue d'impro. Dans les stages d'entrée (auxquels participent environ le quart de ceux qui passent une audition), autrefois, les candidats étaient très nerveux après une impro



parce qu'ils jouaient leur vie en cinq minutes. Aujourd'hui, ils sont plutôt à l'aise, se tapent dans les mains et semblent bien au-dessus de leurs affaires.

Dans l'improvisation spectacle, le but est l'impro elle-même, et cela se termine par une accolade. Pour Nadeau, au contraire, quand une impro va bien, tout commence. À la fin d'une bonne improvisation, on est un peu frustré et on se demande ce qui va arriver aux personnages que l'on vient de découvrir. L'impro, dans la formation de l'acteur, est donc évidemment un outil qui permet de se mieux connaître, de développer sa sensibilité, d'écouter l'autre, mais le tout dans le but d'une création dramaturgique pour une pièce à venir. Il dit souvent à ses élèves que, dans la salle où ils sont, il y a un milliard de pièces de théâtre. Une bonne impro permet

Francine Alepin dans *LKC*, courte forme présentée au Festival Voix d'Amériques en 2009. © Caroline Hayeur.

d'ouvrir quelques pages de ces pièces. Il s'agit de découvrir certains pans d'humanité, avec les 200 scénarios qui existent depuis toujours, de les raconter différemment avec sa sensibilité propre, sa culture, etc. Idéalement, une bonne improvisation reste en mémoire et permet un jour d'écrire la pièce qui a été ainsi entrouverte.

Il y a aussi une superficialité dans l'improvisation, surtout les premières fois, quand on cherche à faire rire avec des *punchs*. Cela favorise surtout les élèves les plus rapides. D'autres, plus lents – ceux qui sont terrorisés par l'impro –, prennent plus de temps pour installer les choses. Souvent, quand on commence à travailler sur un texte, classique ou non, on ne sait rien mais on a une attitude créative, une mentalité d'impro extrêmement utile. Par contraste avec cette superficialité, parfois, pendant un bref moment, on a l'impression que les choses arrivent pour de vrai : le silence se fait, c'est la magie. Il faut toujours tendre vers cet idéal. Mais pour qu'il puisse se laisser surprendre, il faut habituer l'élève à se défaire de ses habiletés, de ses facilités, de ses bouées, car c'est très angoissant de n'être que soi. Le pédagogue doit alors rassurer l'élève en lui disant qu'il ne lui arrivera rien de très grave.

Une autre incidence de l'improvisation a un rapport avec l'écoute. À la limite, c'est l'autre qui nous fait jouer, car la réplique que je lui donne est une réaction à la sienne. Pour les « stars de ligues d'impro », l'écoute sert non pas à faire avancer l'improvisation ou la pièce potentielle, mais à récupérer ce que l'autre dit pour pouvoir briller davantage. C'est souvent pour contrer l'angoisse ou la peur d'ennuyer. Il faut défaire cela aussi. Comme le dit Alain Knapp, l'écoute réelle consiste plutôt à entendre quelqu'un d'irréductible à soi-même, dire quelque chose d'imprévu qui forcément va nous changer. L'intérêt de l'improvisation est donc pour l'élève d'en découvrir sur lui-même, de créer quelque chose qu'il ne savait pas porter en lui. Ceux qui ont beaucoup d'expérience de l'impro se tiennent souvent très droits, sûrs d'eux ; ils récupèrent tout sur la scène, ne sont jamais démontés – certains sont carrément « indémontables » : ce sont des virtuoses admirables ! –, mais ne s'engagent jamais vraiment. Cela crée un clivage parmi les élèves, car il y a ceux qui en ont fait et ceux qui en ont vu. On détecte tout de suite une hiérarchie entre eux, qu'il faut s'appliquer à défaire. Quand on travaille dans la lenteur, avec une véritable écoute, loin des bouées, on découvre que les meilleurs ne sont pas ceux que l'on croyait. Ils imposent un rythme, une autre qualité de jeu et de réactions dont tout le monde sort gagnant.

Il y a cependant des avantages importants à l'improvisation telle qu'on la travaille aux cours, poursuit Nadeau. Ceux qui sont passés par là sont rarement démontés, jamais paniqués, ne redoutent ni la peur ni le manque d'émotion. Ils peuvent récupérer n'importe quoi dans le bon sens, en mettant à profit les « muscles d'improvisation » qu'ils ont développés.

LE MOTEUR DE L'ACTEUR

À son tour, Gilbert Sicotte « improvise » un exposé. Il ne prend jamais de notes, car il trouve que l'écriture fige trop les choses, et préfère se fier à sa mémoire. À la mémoire du corps et à celle du mot. L'improvisation a toujours constitué pour lui une représentation possible et fort intéressante. Il rappelle le spectacle du Grand Cirque Ordinaire, *la Stépette impossible*, qui était entièrement fait d'improvisation : chaque soir, il s'agissait de créer un cercle, avec des musiciens, et la soirée commençait sans que personne ne sache ce qui allait se passer. Cela durait de 21 h à 23 h 30, boulevard Saint-Laurent ; des personnages, des situations et des histoires se créaient sans thème, sans durée imposée, sans savoir qui allait improviser. Or, il y a eu des soirées magiques. Depuis, Sicotte a toujours gardé en mémoire que l'improvisation pouvait constituer un spectacle vrai, touchant, émouvant, avec une construction et des pelures d'oignon. Lorsqu'il enseigne l'improvisation au Conservatoire, les impros sont évaluées comme on évalue le jeu, le chant ou le mouvement. Il a vu là certaines improvisations supérieures à



n'importe quel exercice de jeu sur le plan de la présence, de l'échange, de la vérité, du risque, de l'abandon à l'émotion, du rapport avec l'autre. C'est ce que l'on recherche toujours dans le jeu. Certains acteurs, que l'on retrouve plus souvent au cinéma, rassurent les réalisateurs avec lesquels ils travaillent par leur facilité à se mettre dans un état d'improvisation qui leur permet de poursuivre une scène non écrite en suggérant des mots. Sicotte estime que l'improvisation amène l'étudiant dans cette direction créatrice. Si l'on connaît bien un personnage et une situation, même la chute d'un mur sur la scène ne devrait pas empêcher un acteur de poursuivre son jeu. La volonté pour l'acteur de proposer une vision unique du personnage est très précieuse. La force de Pacino est d'être le seul Pacino. Personne ne pourra être lui mieux que lui. L'improvisation permet donc de faire confiance à ce que l'on est, avec nos qualités et nos défauts, nos forces et nos faiblesses, en les laissant vivre librement, sans toujours les contrôler, sans thème ni durée, dans l'insécurité totale. C'est un grand moteur pour l'acteur, c'est enivrant.

Quand il travaille sous la direction d'un metteur en scène, Sicotte refuse de prendre des notes de mise en place ou autre. Les directives de mouvement, il doit les entendre, les faire passer dans son corps et les laisser cheminer en lui le soir quand il se couche. Dans ses cours, il refuse aussi que ses étudiants prennent des notes car, pendant ce temps, ils n'écoutent pas. Ainsi, on ne peut pas lui reprocher de se contredire dans ses directives, puisque la vie, comme le jeu, n'est que contradiction. Il faut simplement avoir confiance et être là, avec l'autre. Il a joué à la LNI pendant un an, mais il regrette que pour les jeunes qui regardaient, c'était la seule forme d'improvisation possible. Il se souvient d'un des premiers matchs auxquels il a participé, qui opposait le Grand Cirque Ordinaire à la LNI. Idée absurde s'il en était, mais qui représentait un désir de rencontre entre deux pratiques.

Hélène Beauchamp reprend la parole pour dire que, grâce à ce colloque de la LNI, on a pu entendre des pédagogues parler de leur enseignement. Ils ont traité ouvertement de leur rapport avec les élèves et de ce qu'ils font en classe, ce qui est assez rare. Bernard Lavoie revient sur l'idée de Michel Nadeau qu'un des intérêts de l'improvisation consiste à fournir quelque chose pour utilisation future. Cela met à l'abri de la conformité et permet d'éviter les erreurs. Comme on ne sait pas où l'on s'en va, on peut difficilement se tromper. On observe, on

Pour Michel Nadeau, qui consacre à l'improvisation une partie de son cours au Conservatoire d'art dramatique de Québec, « la LNI est devenue synonyme d'improvisation, au point où tous les jeunes pensent qu'une impro est toujours sportive ou performative ». Les Rouges et les Blancs s'affrontent au Medley en 2009. © Jean-François Martin.

cherche, et s'il arrive quelque chose comme une erreur, ce n'est pas grave, car on est en évolution. Pour l'exploration d'un texte écrit, c'est comme si l'on créait la vie du personnage. L'accumulation des expériences de l'acteur dans son travail avec ses partenaires, ce sont des couches de vie qui s'empilent pour créer sur scène un être complet qui s'exprime. Gilbert Sicotte précise que, même s'il y a accumulation, surviennent des moments d'improvisation, uniques et éphémères. Les spectacles du Grand Cirque Ordinaire n'ont jamais été écrits, de sorte que tous les soirs ils étaient un peu différents. La permission était donnée aux acteurs d'être toujours en état d'improvisation. Peu importe la pièce que l'on joue, l'émission de télévision ou le film dans lequel on se trouve, cet état est toujours précieux. Selon lui, l'improvisation permet à des étudiants d'avoir une opinion sur leur jeu, d'explorer une émotion à laquelle ils n'ont pas souvent recours parce qu'elle ne fait pas partie de leur vie, de laisser paraître une faiblesse qui leur sera utile comme interprètes, d'entrer sous une autre façon dans un type de relation qu'ils ne vivraient jamais. Tout cela « élargit » la personne et l'acteur.



La Stépette impossible,
improvisation collective du
Grand Cirque Ordinaire (1976).
Sur la photo : Gilbert Sicotte
et Pierre Curzi. © Michel Brais.

Enfin, Hélène Beauchamp s'interroge sur les adolescents dans les écoles secondaires, qui adorent faire de l'impro en dehors des cours. Y a-t-il quelque chose que l'on pourrait leur dire pour qu'ils continuent à faire ce qu'ils aiment, à se mettre en situation de danger ?... Gilbert Sicotte répond que pour les tout-petits, qui ne connaissent pas encore la LNI, les jeux sont toujours vrais. On ne se fait pas mal, mais on y croit. Quand sont apparues les ligues d'improvisation, on n'y croyait plus tellement, mais on jouait à faire semblant d'y croire. Il vaut mieux continuer à jouer comme quand on était petit ! Et surtout, s'enlever de la tête l'idée que cela doit être drôle à tout prix. ■