

L'improvisation : l'art de l'instant

Pierre Lavoie

Volume 18, Number 3, Winter 1985

Théâtre québécois : tendances actuelles

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/500720ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/500720ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lavoie, P. (1985). L'improvisation : l'art de l'instant. *Études littéraires*, 18(3), 95–111. <https://doi.org/10.7202/500720ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1985

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

L'IMPROVISATION: L'ART DE L'INSTANT

pierre lavoie

Si je parle du bonheur, c'est que je n'aime pas la facilité.

Michel Garneau, *Pour travailler ensemble* ¹.

Nous nous laisserons simplement surprendre par cette anecdote merveilleuse rapportée par Jill MacDougall : une artiste japonaise qui participait à un colloque sur le théâtre et à qui l'on demandait s'il y avait place pour la création dans l'exercice de son art, tellement codifié, discipliné, répondit : « Nous faisons de l'improvisation ; par exemple, à un certain moment, lorsque je parle de l'hirondelle dans mon discours, je la vois à trois mètres de moi et le soir suivant je la vois à six mètres de moi ².

Manifestation théâtrale et phénomène social

Re-connue surtout comme une manifestation théâtrale, l'improvisation au Québec est devenue un véritable phénomène social, déroutante par l'ampleur et la rapidité avec laquelle elle s'est répandue dans la société québécoise à la suite de la télédiffusion en direct, sur les ondes de Radio-Québec depuis 1982, de plusieurs matchs de la Ligue Natio-

nale d'Improvisation (L.N.I.)³. Députés et ministres du gouvernement québécois (lors du lancement de l'Année internationale de la jeunesse), avocats (création de la Ligue du Barreau), étudiants, professeurs, personnes âgées⁴, tous se sont mis à improviser selon les règles ou l'esprit de la L.N.I., jeu théâtral inventé par Robert Gravel et Yvon Leduc en 1977, où l'improvisation devient produit spectaculaire, le laboratoire de l'improvisation s'offrant lui-même en spectacle.

Parallèlement à ce déploiement, nombreux sont ceux et celles qui s'interrogent sur la place et le rôle de l'improvisation, sur sa définition, son utilisation comme outil de communication sociale ou thérapeutique, comme technique d'apprentissage, de formation théâtrale ou de création. Entre les tenants d'une mystique de l'improvisation et les adversaires ou détracteurs acharnés de celle-ci, plusieurs cherchent à redonner une juste place à cet art qui, pour avoir exposé brutalement au Québec sous la forme d'un jeu, d'un divertissement théâtral parodiant la structure de notre sport national, le hockey, n'en est pas moins vivant et utilisé depuis plusieurs siècles, dans toutes les sphères de l'activité humaine, la *commedia dell'arte* — appelée aussi *commedia dell'improviso* — demeurant le prototype de l'improvisation théâtrale.

Dans un entretien accordé aux Cahiers de théâtre *Jeu*⁵, Carlo Boso, comédien, metteur en scène et spécialiste de la *commedia dell'arte*, rappelle que cette pratique est née au XVI^e siècle, en opposition au théâtre italien « cultivé » joué pour les nobles. Destinée au peuple et jouée sur les places publiques, la *commedia* a pris racine dans les fêtes carnavalesques des siècles précédents, reprenant par la suite à son compte l'utilisation des masques et l'exploitation de l'opposition des classes. Si l'improvisation actuelle renvoie inévitablement à la *commedia* et à plusieurs de ses techniques, que reconnaît-elle aujourd'hui de la société ? Qu'interrogent implicitement et les tenants et les détracteurs du spectacle improvisé tel qu'il est ici pratiqué depuis l'avènement de la L.N.I., si ce n'est la définition même de l'art et les limites de sa popularité ? À l'heure où tout un chacun endosse, en improvisant, l'habit d'Arlequin, qu'advient-il du théâtre, de la création artistique et dramatique ? Quelles limites l'improvisation repousse-t-elle en prenant une telle expansion et en atteignant une telle popularité ? L'art peut-il être le lot et le privilège de tous ?

Improviser, pour tout dire

De nombreuses études, tant sociologiques que théâtrales ou psychanalytiques⁶ ont démontré l'importance, la nécessité du jeu, du théâtre, de l'activité ludique pour l'être humain :

Comme le jeu, le théâtre répond aussi à un besoin profond de l'être ; comme lui, activité de développement — voire de sécurisation —, extériorisation ou exorcisme des frustrations, mécanisme de socialisation. Il n'existe pas, à proprement parler, de gratuité du jeu : toute activité divertissante est justification⁷.

D'où vient qu'à ce jeu, l'improvisation ait exercé une telle fascination, des siècles durant ? D'où vient donc qu'elle prenne *hic et nunc* une telle ampleur ?

— Pourquoi l'improvisateur fascine-t-il ? Il nous donne l'exemple de ce que nous aurions aimé dire ou faire mais dont nous n'avons pas été capables, et notre admiration est à la mesure de notre regret. Il nous convie à la prochaine fois — mais l'occasion ne nous sera indiquée par personne ni la décision de nous lancer dans ce risque, c'est-à-dire de commencer. Nous aurions souhaité avoir ce courage que nous admirons en l'improvisateur, joint à l'envie de réussir, comme lui — mouvement de projection en quoi consiste toute admiration. Il nous encourage s'il nous laisse l'ouverture possible à l'imiter ; alors la fascination devient activation. Il nous dé-courage, c'est-à-dire nous repousse dans le rôle de spectateur s'il augmente la distance entre son génie et nos efforts, le délai entre l'instantanéité de son exploit et l'infinité du temps qui nous sera nécessaire. L'auditeur trouve en lui-même la vérité de ce qu'il entend, « laqu Shorelle on ne savait pas qu'elle y fût ; en sorte qu'on est porté à aimer celui qui nous la fait sentir car il ne nous fait pas montre de son bien mais du nôtre », comme l'analyse finement Pascal qui notait avant Bergson comme on fait sienne la parole dont on a entendu en soi un écho⁸.

La fascination exercée par l'improvisation relève d'abord et avant tout d'un phénomène théâtral, celui de la relation privilégiée entre l'acteur et le spectateur. La rapide popularisation de la L.N.I. tient au rapport qu'entretient l'improvisation avec l'action accomplie à partir de ressources manifestement individuelles et à travers laquelle (ou par laquelle, puisque du théâtre à l'action il n'y a plus qu'un pas) tout spectateur se trouve confirmé, « en-couragé » en tant qu'individu. Le spectateur se projette directement dans le jeu de l'acteur puisque n'interviennent, dans le spectacle improvisé, ni l'auteur ni les autres artisans du théâtre (metteur en scène, costumier, décorateur, éclairagiste, etc.)⁹. La relation théâtrale, simplifiée à l'extrême, s'établit « de personne à personne », sans médiation, décuplant de ce fait le pouvoir individuel, l'éventuelle

puissance d'agir. L'acteur devient le théâtre, le théâtre devient l'action, l'action constitue le lien direct entre l'acteur et le spectateur.

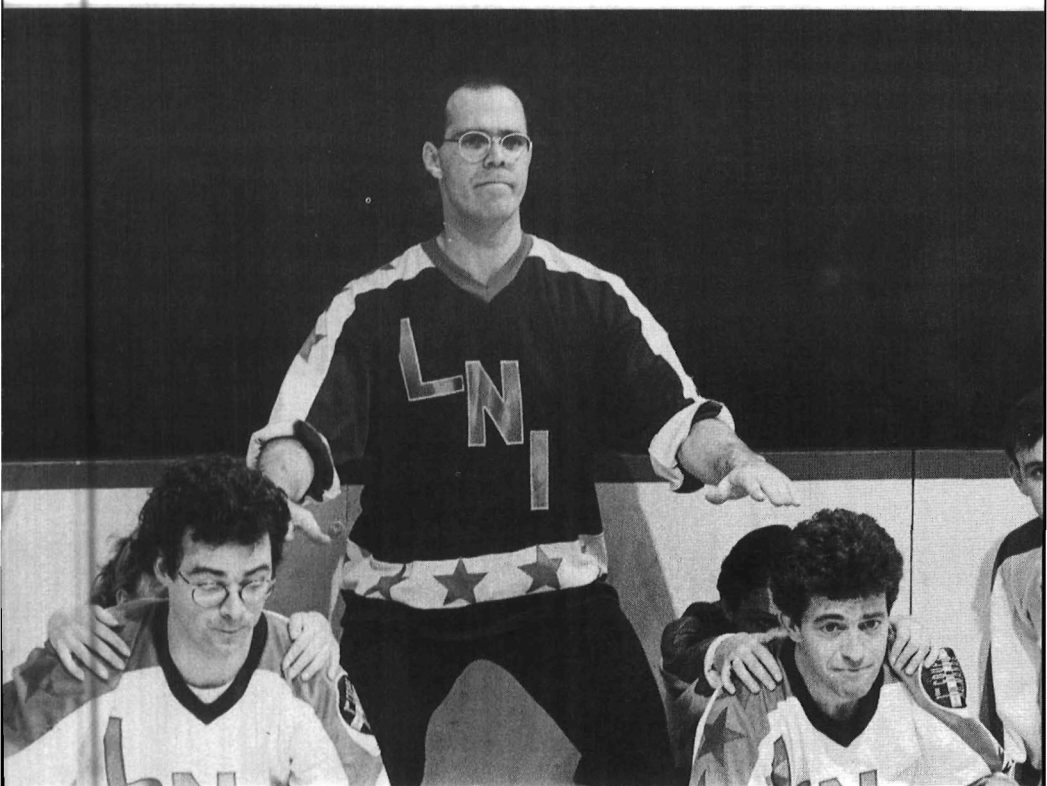
Ce schème d'identification — qui n'est pas sans lien avec la tension et la sensation de puissance « héroïque » qui porte le spectateur quand, au hockey, le joueur marque le point — donne à la Ligue Nationale d'Improvisation tout son sens. Le ralliement est total, englobe tous les participants au jeu (et le théâtre n'existe que dans sa relation au spectateur), tout en restant fondamentalement individuel. Acteurs et spectateurs sont *ligués* par le jeu surtout « verbal » que constitue l'improvisation telle que pratiquée par les professionnels et les amateurs de la L.N.I.

Petite Histoire improvisée

L'improvisation, si populaire au Québec actuellement, n'est pas née de la L.N.I. ou du Grand Cirque Ordinaire. Sans remonter aux débuts de la colonie, au Théâtre de Neptune ou aux Réceptions improvisées de cette époque — manifestations qui accompagnaient la « colonisation » improvisée du Canada —, on peut lire dans notre histoire, y déceler la trace continue laissée par une pratique ou un agir politique fortement teinté d'improvisation, ce qui ne fut pas toujours au bénéfice des premiers spectateurs concernés.

Nourris par les concours oratoires en vogue dans les collèges classiques et les débats politiques contradictoires si populaires, nous nous sommes emparés de la Parole, des grands projets insensés de colonisation du Nord et de l'Est du Québec, portés par les valeurs de la Foi et de la Langue à préserver, laissant aux Anglais l'aspect terre à terre de notre développement économique. Faute d'accéder sur terre au Royaume éternel, nous en improvisons un à notre mesure et à notre portée, immédiat¹⁰.

L'improvisation pose à sa façon, tout en l'éludant, la question de la coïncidence de l'art et du socio-politique¹¹. Elle constitue, à l'heure actuelle, une vague oratoire qui n'est pas sans rappeler certains phénomènes de notre histoire. Par elle, la correspondance s'établit une fois de plus entre la vie sociale et la scène québécoise.



Ligue Nationale d'Improvisation.

Il est frappant de constater qu'à l'éclatement d'un nationalisme exacerbé sur la scène politique et sociale à la fin des années soixante (le « Vive le Québec libre! » du général de Gaulle en 1967, les manifestations populaires contre la loi 63 en 1968-1969, la création du Parti québécois en 1968, les actions du Front de libération du Québec qui connaîtront leur apogée lors des Événements d'octobre 1970) correspond un éclatement similaire sur la scène théâtrale : création des *Belles-Sœurs* de Michel Tremblay en 1968 qui révolutionneront notre famille sociale et théâtrale, émergence des créations collectives à partir de 1969¹², création du Grand Cirque Ordinaire et du Théâtre du Même Nom et des Enfants de Chénier en 1969 et du Théâtre Euh! en 1970, groupes utilisant l'improvisation et la création collective comme méthodes de travail. Mais

[...] la spontanéité collective [...] est le propre des groupes dominés. Le pouvoir n'a pas besoin de spontanéité : il a le Droit et la force; puis son argumentation exclut la manifestation émotionnelle qu'il assimile au désordre¹³.

Une telle réflexion sur les rapports entre la spontanéité, le désordre et le pouvoir élargit d'autant celle que l'on peut faire à partir du succès que remporte l'improvisation théâtrale de nos jours. Car il ne s'agit pas de réduire le phénomène en ne le lisant qu'à la lueur de notre être collectif. En 1985, le désordre a dans le monde un sens et un impact nouveau. Le théâtre, morcelé, fragmenté, donne lieu à de nouvelles expressions, elles-mêmes inspirées de réalités nouvelles : la performance, par exemple. Partout, dans tous les arts et toutes les pratiques, de nombreux cris individuels¹⁴ retentissent en un foisonnement qui les unifie.

Dans nos sociétés surplanifiées, compartimentées, informatisées, l'individu apparaît de plus en plus encadré, anonyme. Il cherche à retrouver son individualité perdue, luttant pour reconquérir la part de liberté, d'enthousiasme, de désir, d'inconnu que toute organisation *en place* tend à écarter — puisque sa volonté est de se perpétuer, de refuser l'éphémère : « Le paradoxe de l'organisation est de susciter, par son outrage même, l'improvisation qu'elle tend à supprimer¹⁵. »

Cela ne suffit toutefois pas à expliquer complètement pourquoi l'improvisation est devenue, sinon un mode de vie,

du moins une mode. Notre monde du prêt-à-porter et du prêt-à-jeter favorise un tel mouvement de pensée et d'action.

Le changement est le mode d'exister quotidien aujourd'hui : le rythme temporel se précipite, les composants de notre existence sont devenus le périssable (substitué au durable), la nouveauté (qui chasse le traditionnel), la diversité (qui nie le semblable). Tout nous apparaît ainsi sous l'angle de l'éphémère : les produits que nous jetons après usage, l'obsolescence des appareils, les immeubles élevés sur l'emplacement d'anciennes maisons que l'on détruit, les bâtiments mobiles, la mobilité de l'emploi, l'automobile, les déplacements qui démentent la présence en la promettant, c'est-à-dire le rêve de bilocation. D'où la brièveté des relations, le renouvellement des informations ; des genres de vie inédits exigent notre adaptation rapide aux stimulations et l'entraînement à des décisions auxquelles nous n'avons pas le temps de nous préparer et dont nous ignorons plusieurs variables. Ainsi projetés dans l'ère du provisoire, nous ne pouvons plus nous contenter des habitudes et des cadres mentaux qui permettaient l'existence sociale jusque dans les précédentes décennies sans que la rigidité de l'exister ne conduise au bris de l'être par émiettement ou dissolution. Ces nouvelles conditions d'existence appellent, au contraire, un nouvel être-au-monde caractérisé par le pressentiment et l'adaptation. Il s'agit de vivre l'instant comme s'il était unique, de posséder sans s'attacher à la permanence de l'objet possédé, de savoir tout en apprenant en permanence et d'apprendre comme si on inventait : de concilier la conservation des acquis et l'innovation ¹⁶.

« Improvisation »

Vivre l'instant comme s'il était unique, n'est-ce pas l'essence même de l'improvisation ? À l'heure actuelle, les notions de pérennité et de permanence n'offrent plus guère de résonance pour notre civilisation menacée d'extinction brutale par la destruction nucléaire, unique hantise.

La fragmentation et l'éclatement que chacun vit quotidiennement auraient-ils trouvé un terrain propice où se refléter dans le théâtre québécois qui, depuis quelques années, propose un grand nombre de créations structurées sur la formule de la pièce à sketches ? Cette forme théâtrale morcelée ne coïncide-t-elle pas parfaitement avec une attitude, un *gestus* social, une propension à rejeter ou, du moins, à éviter la linéarité, le long terme ? Les récents succès : *Broue*, *la Déprime*, *Pied-de-poule*, *Sortie de secours* du Théâtre Petit à Petit, et même des œuvres comme *Albertine en cinq temps* de Michel Tremblay, *le Banc* de Marie Laberge, *le Facteur réalité* de René Gingras et *Ne blâmez jamais les Bédouins* de René-Daniel Dubois

utilisent le discursif, le tableau, le sketch, la chanson, la cassure, la « syncope ». Ces motifs théâtraux ne peuvent-ils pas être lus comme constitutifs de la modernité théâtrale et ne rejoignent-ils pas, en quelque sorte, des mécanismes propres à l'improvisation tels la brièveté, la variété, la performance, etc. ? N'atteignent-ils pas, eux aussi, les limites de l'art théâtral ? Ne tentent-ils pas, en tout cas, de les repousser pour rendre compte d'un éclatement qui concerne désormais toute pratique humaine ?

Improvisation et création au Québec

Une recherche statistique réalisée par Lorraine Camerlain¹⁷ sur les différents visages de la pratique théâtrale québécoise actuelle révèle que la création, qu'elle soit le fait d'un auteur ou d'un collectif, demeure encore et toujours l'élément clé de la dramaturgie québécoise, le cheval de Troie de notre imaginaire. L'analyse de la programmation des troupes professionnelles inscrites dans le *Répertoire théâtral du Québec 1984*¹⁸, qui porte sur la saison 1982-1983, montre que la création de textes québécois occupe 62 % de l'espace dramatique, soit 277 créations sur les 446 spectacles répertoriés, les reprises de textes québécois n'occupant que 8% de cet espace. Les 30% qui demeurent concernent le répertoire étranger. En guise de rappel : en 1973, le nombre des créations à la scène s'élevait à 83¹⁹.

Cela n'est pas sans lien avec le foisonnement actuel de l'improvisation et avec la création d'innombrables ligues d'improvisation chez les amateurs. Le dynamisme toujours renouvelé de la création, comme celui en action dans l'improvisation, fascine l'âme collective québécoise, comme ce pays sans cesse à re-bâtir. La création et l'improvisation se vivent au présent, dans un présent unique et éphémère qui en fait tout le prix, lourd à payer très souvent. Si l'on observe le mouvement du théâtre québécois depuis 1948, date généralement retenue, avec la création de *Tit-Coq* de Gratien Gélinas, pour situer la naissance véritable de la *dramaturgie québécoise*, l'observateur attentif ne peut que constater l'obsolescence de la majorité des textes créés depuis cette date charnière où, pour la première fois véritablement, prenait place sur scène un « héros », des personnages, une langue correspondant à la réalité du public (ce que le genre burlesque

et de la revue — ignorés par la critique — offraient depuis plusieurs années²⁰). Tous ces héros de notre scène nationale vivaient en osmose avec leur public, lui parlaient concrètement. Mais « que sont-ils devenus », nos héros fatigués, nos Tit-Coq, Tarzan, Joseph Latour et Ben-Ur?... Ils se sont rapidement figés et ne nous parlent plus guère aujourd'hui, tristes reflets trop fidèles d'une époque désormais révolue, enfouis à leur tour dans ce « pays dont la devise est je m'oublie »²¹. Rarissimes sont les reprises de ces textes maintenant. De la même façon, rares sont les textes créés en ce moment qui connaîtront une ou des productions ultérieures. Qui se souvient des textes de Jean-Claude Germain, dramaturge pourtant fort en vogue dans les années soixante-dix ? Seules quelques œuvres de Michel Tremblay ont réussi à transcender, par leur qualité d'écriture scénique, leur théâtralité et leur universalité, cette absence de mémoire collective d'un peuple voué aux joies et aux douleurs de la création. De la même façon que les grands textes étrangers n'ont jamais véritablement parlé au public québécois dans sa vaste majorité, celui-ci préférant, et de beaucoup, remplir les salles où La Poutine, Tizoune et les autres l'exorcisaient par le rire, les reprises de textes du répertoire québécois sont devenues peu à peu inaudibles dans un univers où le changement, la rapidité, la brièveté ont brisé les anciennes structures, y substituant le provisoire et l'aléatoire.

Les chefs-d'œuvre du passé sont bons pour le passé : ils ne sont pas bons pour nous. Nous avons le droit de dire ce qui a été dit et même ce qui n'a pas été dit d'une façon qui nous appartienne, qui soit immédiate, directe, réponde aux façons de sentir actuelles, et que tout le monde comprendra²².

Artaud nous parlerait-il plus qu'on ne le croit ? Après cette condamnation sans appel des œuvres du passé, du moins telles que jouées ou produites dans le passé, n'a-t-il pas parlé également de « l'acteur, cet athlète du cœur »²³ ? Cette définition, sans vouloir la travestir, s'applique bien à ceux et à celles sur qui repose entièrement le jeu théâtral de la Ligue Nationale d'Improvisation.

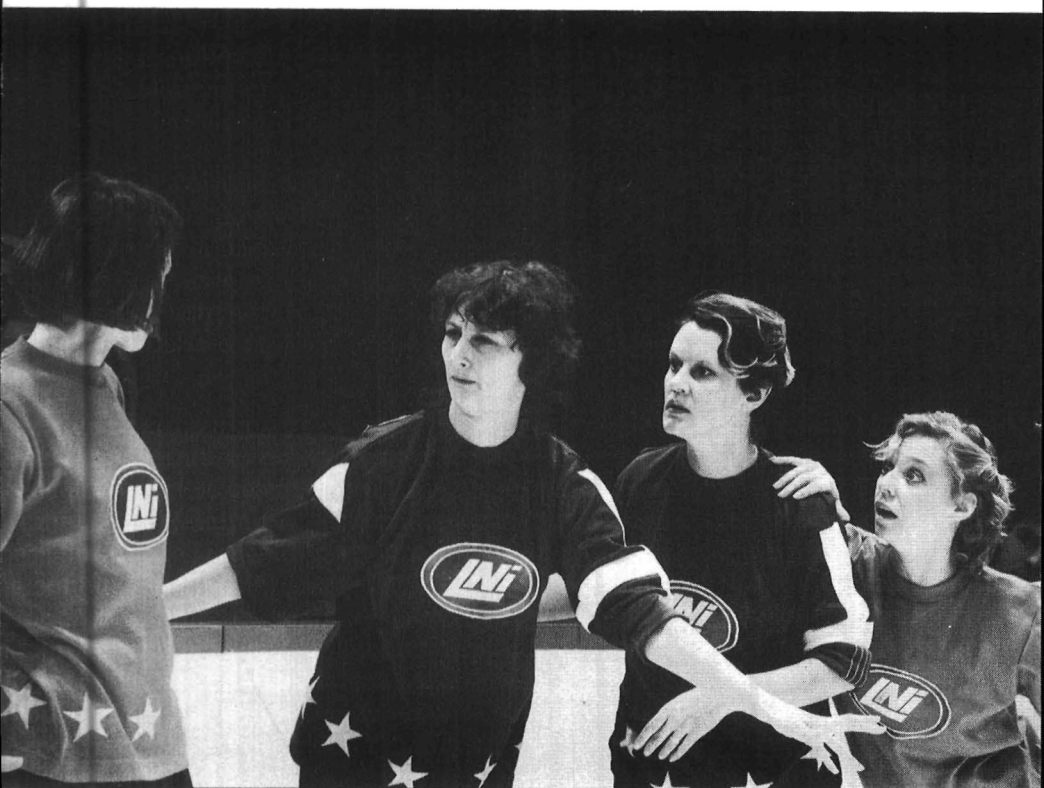
« L'improvisation : pour ou contre ? »

Maryvonne Saison, en introduction au numéro spécial consacrée à « l'Envers du théâtre », publié par la *Revue d'esthé-*

*tique*²⁴, souligne « la connotation désuète du terme » improvisation. Pour elle, comme pour Michel Bernard dans « le Mythe de l'improvisation théâtrale ou les Travestissements d'une théâtralité normalisée », improviser signifie « [...] faire parler le corps »²⁵ en évacuant le verbe, la parole, le discours. Mais ramener l'improvisation au corps et au corps seul m'apparaît quelque peu réducteur, limitatif, car il ne s'agit pas que de lui, surtout dans le phénomène « linguistique » de la pratique improvisatrice au Québec. La définition de l'improvisation que donne Michel Bernard repose sur le non pensé, l'irréfléchi, l'irrationnel, l'involontaire, renvoie à une spontanéité instinctive ou imaginaire. S'il est vrai que « vouloir improviser, c'est toujours, d'une certaine façon, succomber au mirage narcissique [...] »²⁶, Jean-François de Raymond montre bien par ailleurs toute l'ambiguïté que recouvre la notion de spontanéité, celle-ci pouvant aussi bien être illusoire que libératrice et créatrice. La définition que l'on donne de l'improvisation dépend généralement de l'idée qu'on se fait de la spontanéité. Expression de l'inconscient ou de l'habitude, des stéréotypes ou des automatismes, la spontanéité dépend également de facteurs biologiques, d'états émotionnels. Elle ne naît pas spontanément. « Pas d'improvisation sans sujet [...] Comme tout jeu qui nie la situation acquise, l'improvisation se combine avec l'obéissance à des règles — la spontanéité y est réglée. [Celle-ci] [...] ne saurait être l'aptitude d'un être sans passé [...]. [Elle] [...] se caractérise comme dynamisme du désir de la personne intégrale [...] », sans nécessairement donner lieu à une improvisation²⁷.

Spontanéité n'est pas synonyme de laisser-aller, de dire ou de faire n'importe quoi, ne signifie pas galoper à bride abattue dans les pâturages de l'inconscient ou dans les clichés qui l'encombrent. L'improvisation théâtrale, qu'elle soit utilisée comme outil, comme technique ou comme produit, est toujours régie par les conventions propres à tel genre ou à tel spectacle de théâtre, à la démarche de tel maître ou de tel groupe, conventions qu'elle cherche à dépasser. L'improvisation est

[...] une discipline artistique dont le résultat doit rivaliser avec celui du texte déjà écrit. Pour cela, jeter les bases d'une situation féconde, construire un personnage qui a une dimension sociale et psychologique, maîtriser le langage dans l'acte d'improvisation en allant à l'essentiel, en éliminant les banalités; tendre à une plus grande



Ligue Nationale d'Improvisation.

poétisation, c'est-à-dire à une transposition de la réalité, nécessaire au théâtre puisque les créatures que l'on montre au spectateur ne représentent pas platement la réalité mais définissent une nouvelle réalité et, par là même, nous transportent du quotidien à la fable²⁸.

Les dangers ou les travestissements de l'improvisation soulignés dans le texte de Michel Bernard ne sont pas factices, loin de là. « [...] dangereuse autant que fascinante »²⁹, l'improvisation, comme le souligne lui-même de Raymond, tombe souvent dans la vulgarité et le grotesque, répète certains procédés, certains trucs, quand elle n'est pas le lieu de l'exhibition *morbide*, complaisante de ses propres fantasmés. Il ne faut pas confondre improvisation et défoulement, car on n'improvise pas — on ne devrait pas du moins — si l'on n'a rien à dire. La maîtrise manifestée par l'art de certains improvisateurs peut illusionner celui qui en ignore l'apprentissage ou les techniques, croyant aux résultats spontanés d'une pseudocréativité. L'improvisation, peu importe son port d'attache, doit posséder la culture qui la nourrit, doit partir d'elle pour pouvoir la transformer. Il n'y a « [...] pas d'improvisation instauratrice sans ascèse préalable qui apprenne à la fois la sensibilité, la rigueur et les nuances. *L'improvisation est une conquête ou une défaite* »³⁰.

**Un pays dont la devise est je m'oublie ou
« les héros sont fatigués »**

Institutionnalisé par les règles du jeu de la L.N.I., le dérèglement théâtral proposé au départ par l'improvisation a été quelque peu oublié. Cette dernière ne s'est-elle pas muée, faute d'exercer sa mémoire à ce jeu, en un simple sport de la parole, à la fois très moderne et très québécois ?

La mémoire constitue la pierre angulaire de toute culture. L'improvisation se fonde essentiellement sur la culture appelée à être transposée en une œuvre théâtrale, par un travail artistique individuel. Elle ne saurait survivre et se perpétuer sans que ceux qui la pratiquent ne s'interrogent sur son processus. Le souvenir de la dernière improvisation participera toujours de la prochaine. La difficulté de la pratique improvisatrice restera toujours la relation paradoxale qu'elle entretient au renouveau, à l'unicité, à l'événementiel. Toujours unique et renouvelée, jamais elle ne pourra cependant naître de soi. La culture n'allant pas de soi, il est illusoire de croire que

l'improvisation naît sans effort et qu'elle n'exige rien. Tout aussi illusoire que, pour le spectateur, de croire en l'action détournée du théâtre pour devenir « autre » sans plus attendre et de s'assurer ainsi la « sur-vie » cathartique.

Le sport est une compétition de l'absurde, certes, mais c'est en tant que tel qu'il permet la décharge des passions. Au XX^e siècle, la catharsis est sportive³¹.

La parodie du hockey et de son corollaire, la compétition, riches de connotations politiques et culturelles, (aux yeux de la majorité des analystes) mine la L.N.I., la contamine. Et ils sont loin d'avoir tort... La L.N.I. repose sur un paradoxe fondamental. Ce jeu théâtral est fondé sur l'improvisation collective, c'est-à-dire sur un art exigeant une complicité de chaque instant et un subtil dosage d'invention, de surprise et de compréhension entre les participants, chacun étant l'interlocuteur et le miroir de l'autre, donc celui qui attrape sans être renversé mais qui doit aussi relancer sans désarçonner. Mais ce jeu repose, dans sa structure même, sur les mécanismes de la compétition tels que véhiculés dans le hockey.

Bernard Dort a déjà démontré que « la parodie est contagieuse », que « le théâtre et le sport s'annulent mutuellement »³², l'atmosphère de compétition, même si elle se veut factice, parodique, l'emportant sur l'invention, la poésie. Dans le numéro spécial de *Théâtre/Public* déjà cité et consacré au Sport, Évelyne Ertel tire les mêmes conclusions, déplorant que cette exploration d'une nouvelle forme théâtrale soit devenue l'exploitation d'une formule à succès.

Il s'est produit comme un retournement du projet initial de la L.N.I. : au départ, le théâtre avait pensé se servir du sport pour se renouveler et s'expérimenter de façon différente ; à l'arrivée, c'est le sport qui me paraît avoir absorbé le théâtre. Situation que résume cette affirmation, peut-être exagérée, mais significative d'un critique canadien : « Cette forme théâtrale est en train de devenir le deuxième sport national des Québécois après le hockey »³³.

Malgré la tendance inévitable de tout processus improvisé à atteindre une certaine fixation ou cristallisation, à se muer en rituel ou à devenir à son tour une institution, après avoir combattu d'autres institutions, soulevant ainsi la levée des désirs et des intérêts individuels, il importe de conserver l'élan premier qui porte toute improvisation, cette « vérité de l'acte dans l'instant ». « Comment briser les structures pour improviser ? Au début, on a travaillé pour les trouver, maintenant il

faut les détruire, en trouver d'autres»³⁴, souligne un des initiateurs de la L.N.I.

La L.N.I. est une manifestation parmi tant d'autres de l'improvisation théâtrale. Je n'ai pas voulu confronter ici les tenants et les opposants de ce jeu, jouer l'opposition manichéenne des pour et des contre qui renvoie dos à dos, rendant tout dialogue impossible. L'improvisation possède un visage aux multiples facettes, aussi bien celle qui hante le souvenir nostalgique de Raymond Cloutier du Grand Cirque Ordinaire (« [...] envol, magie, réalisme, abandon, émotion réelle, rire tonitruant [...] »³⁵), que celle de Charles Dullin pour qui « [...] l'improvisation est la méthode la plus sûre, la plus rapide, la plus logique pour développer chez les comédiens la souplesse, la spontanéité, l'originalité »³⁶, celle de Grotowski qui définit l'improvisation comme « [...] une science du choix, de la responsabilité [...] »³⁷ ou celle de Peter Brook : « Le but de l'improvisation et des exercices est toujours le même : c'est de rejeter les conventions usées du théâtre »³⁸.

Les véritables improvisations, ces moments de densité « magiques » où l'horloge du temps cesse de battre et où l'univers entier retient son souffle, sont rares, car la spontanéité parvient difficilement à se libérer de toutes les contingences qui l'« impressionnent », qui l'encombrent. Moment unique, imprécis, ténu et fragile, l'acte d'improviser requiert non seulement une union parfaite de l'esprit et du corps chez l'individu qui s'y prête, mais aussi chez tous les participants ou ceux qui en sont les témoins privilégiés et attentifs.

Université de Montréal

Notes

¹ Montréal, Fondation du Théâtre Public, 1978, [n.p.].

² Rose-Marie Buchs, « Une première : entrée libre à l'impro », *Jeu* 33, Montréal, 1984.4, pp. 301-302.

³ Pour une description et une analyse de la Ligue Nationale d'Improvisation, voir, entre autres, Joyce Cunningham et Paul Lefebvre, « La Ligue Nationale d'Improvisation », *Jeu* 11, Montréal, printemps 1979, pp. 5-9; Diane Cotnoir,

- « La L.N.I., comme dans la "vraie" vie », *Jeu* 16, Montréal, 1980.3, pp. 15-20; Pierre Lavoie, « Ligue Nationale d'Improvisation/(Nouveau) Théâtre Expérimental (de Montréal). La L.N.I. de l'intérieur ou le miroir aux alouettes », *Jeu* 20, Montréal, 1981.3, pp. 85-90; Pierre Lavoie et Paul Lefebvre, « La L.N.I. vs le bleu-blanc-rouge », *Jeu* 20, Montréal, 1981.3, pp. 91-102; Jean-Cléo Godin, « La Ligue Nationale d'Improvisation : du "bon sport" au théâtre », *Possibles*, vol. 5, n^{os} 3-4, Montréal, 1981, pp. 235-245.
- ⁴ Voir la série d'articles parus dans *la Presse* les 8, 9 et 10 décembre 1984, sous la plume de Gilles Normand : « L'"Impro", un nouvel outil social », p. H-1, p. 7 et p. A-8.
- ⁵ Lorraine Camerlain, « Art de la comédie, comédie de l'art. Entretien avec Carlo Boso », *Jeu* 35, Montréal, 1985.2, pp. 60-73.
- ⁶ Voir, à ce sujet, l'excellent article de Ginette Michaud sur les rapports étroits qui unissent le théâtre, la psychanalyse et le jeu de l'acteur : « De psychanalyse et de théâtre. Trois histoires de cas », *Jeu* 33, Montréal, 1984.4, pp. 81-104.
- ⁷ Gilles Girard, Réal Ouellet et Claude Rigault, *l'Univers du théâtre*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 1978, pp. 12-13.
- ⁸ Jean-François de Raymond, *l'Improvisation. Contribution à la philosophie de l'action*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, coll. « Problèmes et controverses », 1980, pp. 149-150.
- ⁹ « C'est difficile de déclamer Claudel. Les décors, les costumes, ça coûte cher... Tout à coup, il y a une formule où tout est possible. Tout le monde se met à improviser, à raconter des histoires, ses histoires. » Robert Gravel, cité par Pierre Lavoie, « Entre l'humour et la mégalomanie... Entretien avec Robert Gravel », *Programme-souvenir de la 1^{re} Coupe du monde d'improvisation 1985*, Montréal, Théâtre de la Ligue Nationale d'Improvisation, 1985, p. 14.
- ¹⁰ Menacée d'extinction, par la voix de l'Autre, parce qu'elle était « sans histoire et sans littérature », la société canadienne-française du siècle dernier a dû réagir promptement, privilégiant la parole plutôt que l'action, préférant le discours à la révolution. Seul le Québec, sans doute, peut tirer gloire (par sa parole historique), après un siècle de « lutte » pour « sauver sa langue », de devoir à ses textes, à son acharnement verbal et livresque, une « révolution tranquille », et la dure application de la Loi des mesures de guerre (sans guerre!).
- ¹¹ « [Le spectateur québécois] prétend volontiers aimer le théâtre fort, engagé et qui transforme le monde, mais il se flatte, car il aime d'abord rire, se distraire, se divertir, après quoi il rentre chez lui bien tranquille. Le rapport de la L.N.I. à l'intervention sociale ou politique reflète très exactement, il me semble, cette contradiction qu'apporte avec lui le spectateur, à qui les comédiens offrent exactement ce qu'il souhaite : une histoire fictive mais présentée "comme si c'était vrai" — selon l'expression bien connue de Claudel — et dont la durée est limitée. » Jean-Cléo Godin, « Les Enjeux du théâtre, du hockey, de la politique », *Quaderni di Francofonia*, 1, Bologne, 1982, pp. 44-45.
- ¹² Fernand Villemure a dénombré « pas moins de 415 créations collectives produites au Québec entre 1965 et 1974 ». Voir « Aspects de la création collective au Québec », *Jeu* 4, Montréal, hiver 1977, p. 57.
- ¹³ Jean-François de Raymond, *op. cit.*, pp. 45-46.

- 14 « Les improvisations actuelles tiennent plutôt de la performance : l'artiste se donne à voir dans son activité productrice. L'accent n'est pas mis sur le produit fini, le livre, mais sur l'écrivain-vedette dans sons rituel d'écriture. » Andrée Fortin, « Écriture-Live », *L'Immédiat*, Montréal, été 1984, p. 27.
- 15 Jean-François de Raymond, *op. cit.*, p. 204.
- 16 *Loc. cit.*, p. 204.
- 17 Lorraine Camerlain, *le Théâtre au Québec. De face et de profil : visages d'une pratique actuelle*, Montréal, [s.é.], 1984, 39p. et annexes.
- 18 Gilbert David, assisté de Chantale Cusson, *Répertoire théâtral du Québec 1984*, 3^e édition, Montréal, les Cahiers de théâtre *Jeu*, 1984, 503p.
- 19 Pierre Lavoie, « Québec/Bilan tranquille d'une révolution théâtrale », *Jeu* 6, Montréal, été-automne 1977, p. 52.
- 20 On ne peut guère parler d'improvisation théâtrale avant l'introduction sur nos scènes du burlesque par des troupes américaines, vers 1914. Voici la définition qu'en donne Chantal Hébert : « Nous entendrons donc par burlesque un type de spectacles, hérité des États-Unis, fait de chant, de musique, de théâtre et de danse, qui nous fera penser, tantôt aux comédies du cinéma muet américain [...], tantôt à la commedia dell'arte, puisqu'il comporte en outre des comédies et des sketches, improvisés sur de sommaires canevas transmis d'une génération d'acteurs à l'autre, et auxquels s'ajoutent enfin des numéros de variétés. Mais c'est une "ligne de danseuses" qui se produisent entre les divers numéros qui le caractérise. » [...] « Bref, le burlesque est un spectacle de variétés où les différentes parties ne sont pas liées au tout. C'est un art de l'instant [...]. » L'âge d'or du burlesque, au Québec, se situe entre 1930 et 1950. Sur une autre scène que celle du burlesque, Gratién Gélinas offre aussi sa revue annuelle, *les Fridolinades*, de 1937 à 1946. Chantal Hébert, *le Burlesque au Québec. Un divertissement populaire*, Montréal, Hurtubise HMH, coll. « Cahiers du Québec. Ethnologie », n° 68, 1981, pp. 6 et 9.
- 21 Jean-Claude Germain, en parodiant la devise du Québec dans ce texte créé en 1976, quelques mois avant l'élection du Parti québécois, réunissait dans cette formule cinglante deux univers parallèles, ceux de la société québécoise et du théâtre au Québec, dans un mouvement *apparemment* improvisé.
- 22 Antonin Artaud, *le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », n° 114, 1964, pp. 113-114.
- 23 *Loc. cit.*, p. 195.
- 24 « L'Envers du théâtre », *Revue d'esthétique*, n°s 1-2, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », n° 1151, 1977, 443p.
- 25 Maryvonne Saison, « Introduction », « L'Envers du théâtre », *op. cit.*, p. 12. Improviser signifie aussi « [...] *affirmer* la singularité changeante de sa corporéité en reniant ou seulement en broyant ou pulvérisant la généralité statique et apparemment neutre d'une textualité quelconque. » Michel Bernard, *op. cit.*, p. 27.
- 26 Michel Bernard, *op. cit.*, p. 30.
- 27 Jean-François de Raymond, *op. cit.*, pp. 38-41.
- 28 Alain Knapp, cité par Marc Malenfant, « Autonomie et compétence : l'acteur chez Knapp », *Jeu* 9. Montréal, automne 1978, p. 28.
- 29 Odette Aslan, « L'Improvisation. Approche d'un jeu créateur », « L'Envers du théâtre », *op. cit.*, p. 151.
- 30 Jean-François de Raymond, *op. cit.*, p. 199.

- ³¹ Georges Banu, « Le Spectateur : le stade et la scène », *Théâtre/Public*, n° 63, Gennevilliers, mai-juin 1985, p. 62.
- ³² Bernard Dort, « Du "bon sport" », *Le Monde Dimanche*, 28 décembre 1980, p. viii.
- ³³ Évelyne Ertel, « Le Théâtre pris au piège du sport », *Théâtre/Public*, n° 63, Gennevilliers, mai-juin 1985, p. 75.
- ³⁴ Robert Gravel, cité par Pierre Lavoie, *op. cit.*, p. 13.
- ³⁵ Raymond Cloutier, « Le Rire jaune », *L'Immédiat*, Montréal, été 1984, p. 9.
- ³⁶ Monique Surel-Tupin, « Charles Dullin », *Cahiers théâtre Louvain*, nos 51-52, Louvain-la-Neuve, 1985, p. 219.
- ³⁷ Cité par Raimondo Guarino, « Une solitude attentive. Chronique de l'improvisation », *Bouffonneries*, n° 4, Cazilhac, janvier 1982, p. 96.
- ³⁸ Peter Brook, *l'Espace vide. Écrits sur le théâtre*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Pierres vives », 1977, p. 150.