

Faut k'ça rize à la ligue nationale d'improvisation

Jean-Pierre Denis

Number 46, 1988

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/27732ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Denis, J.-P. (1988). Faut k'ça rize à la ligue nationale d'improvisation. *Jeu*, (46), 26–38.

faut k'ça rize

à la ligue nationale d'improvisation

La Ligue Nationale d'Improvisation (L.N.I.) est née en 1977 au Théâtre Expérimental de Montréal, à la Maison de Beaujeu. Deux ans plus tard, la Ligue déménage à l'Atelier Continu, rue Laurier, puis à la salle Alfred-Laliberté de l'U.Q.A.M. et, enfin, au Spectrum. Pour aller montrer à nos petits cousins de France ce que c'est que le théâtre d'impro au Québec, la L.N.I. fait sa première sortie du territoire en 1981, donnant en même temps naissance à la L.I.F. (Ligue d'Improvisation Française). En 1982, la L.N.I. est au Festival d'Avignon; cette année là également, première mondiale à la télévision. En 1983, première diffusion mondiale d'une rencontre internationale d'impro à Paris. Depuis, elle court et fait des malheurs!... Véritable phénomène théâtral, voire politique et culturel, adulée par certains, dédaignée par d'autres, elle a fêté son 10^e anniversaire; il serait peut-être bon qu'on s'interroge maintenant sur une forme théâtrale «née» au Québec, et qui a réussi ce tour de force de s'imposer sur le plan international en même temps que national (quelque 250 000 spectateurs en suivent assidûment l'évolution sur le petit écran). Déjà, en 1982, près de 150 comédiens d'ici avaient endossé ses maillots, et on ne compte plus les personnes qui sont passées par les ateliers d'impro qu'elle a mis sur pied pour le grand public un peu partout à travers le Québec (mais surtout à Montréal). Reconnue comme une véritable «institution» par un grand nombre de Québécois qui s'identifient allégrement à ses «héros» taillés à la mesure d'un pays qui s'«ouvre» et qui «gagne», la L.N.I. est devenue un symbole, et l'enjeu d'une lutte à finir avec la parole malheureuse et coupable de notre petite histoire. École de l'imaginaire et du hasard, s'animant au feu de notre virile et généreuse sauvagerie, elle entend redonner au peuple québécois la fierté de sa langue et lui montrer où est sa force, son enviée liberté: celle de ne pas dépendre de l'écriture et d'avoir, à cause de cela même, une infinie liberté d'action dans la grande réserve de l'imaginaire sauvage qui manque déjà à tant d'autres peuples...



«Reconnue comme une véritable «institution» par un grand nombre de Québécois qui s'identifient allègrement à ses «héros» taillés à la mesure d'un pays qui s'ouvre» et qui «gagne», la L.N.I. est devenue un symbole [...].»
 Photo: André Panneton.

«Je voudrais bien savoir si la grande règle de toutes les règles n'est pas de plaire et si une pièce de théâtre qui a attrapé son but n'a pas suivi un bon chemin.» (Molière)

«Il faut, pour avoir du plaisir, être plongé dans un public qui s'amuse. C'est une règle qui ne souffre pas d'exception: on ne goûte pleinement au théâtre que ce qui est goûté de tout le monde.» (Francisque Sarcey)

J'hésite. Vais-je démolir ou sanctifier, fustiger ou me laisser séduire, rager ou me laisser emporter par le rire? Si au moins c'était constant, dans un sens ou dans l'autre, je pourrais orienter mon tir! je veux dire organiser ma lecture, construire mon espace de réception, choisir mon interprétation ou trancher en faveur de l'une ou l'autre évaluation! Mais... En général, au théâtre (Bon. Je le vois venir celui-là!), je ne suis presque jamais satisfait (Que je vous disais!). Soit que la mise en scène tombe à plat, soit qu'un comédien ou deux soient pourris et m'obsèdent tout au long de la pièce, soit encore que le texte m'ennuie ou, en tout cas, ne me soulève pas, alors que tout le reste est parfait; peu importe la combinaison, il y a toujours un petit *quelque chose* qui vient déprimer le plaisir (intellectuel, esthétique ou plus modestement ludique) que j'étais venu y chercher, pour me renvoyer à une déception archaïque à laquelle je n'arrive pas à m'habituer et qui est peut-être l'effet propre à toute représentation qu'on n'hallucine pas soi-même, dont on n'est pas à la fois le producteur ébloui et la victime consentante, la dupe non errante...

En ces années roses où le théâtre (s')éclate, où les auteurs, metteurs en scène ou comédiens s'essaient dans tous les registres, de l'expérimental futuriste au plus qu'archaïque, en passant par les formules les plus traditionnelles; où la définition même du théâtre a rejoint la confusion qui règne dans à peu près tous les arts; où l'on peut faire ses «emplettes» (la

«représentation», quelque forme qu'elle prenne, n'a-t-elle pas rejoint le vaste répertoire de «citations», le grand répertoire signalétique constitué de milliers de fragments accumulés au cours des siècles, témoins aussi bien de notre passé que de l'avenir dont, dépossédés, nous anticipons déjà les «signes» à citer, faute d'en maîtriser le sens?); où l'on peut choisir le temps historique, l'esthétique ou le message qui convient à nos goûts ou à notre désir d'un soir; où les médias occupent le devant de la scène et obligent à la mass-médiatisation des arts tout aussi bien que des formes d'expression; où les maîtres mots sont démocratisation, sens commun, spectacle-plaisir-magie, participation, spontanéité, réciprocité...; en ces années roses, disais-je, il est bien difficile de prendre son parti quand on ne sait pas où tout cela s'en va ou devrait aller, parce que *tout* est égal, que *tout* a droit à la vie ou à la scène (c'est pareil), qu'il doit y en avoir pour *tous* les goûts et que, de toute façon, plus personne ne mène la barque, sauf l'obscur sondage ou, vice versa, le lumineux public (in)sondable dont on dit que... Je suis confus. On me rend confus. Je ne voudrais pas vous «confuser». Faisons donc une boucle avant d'ouvrir une autre boucle à notre propos : le théâtre, la L.N.I.

N'avons-nous pas là la forme quintessenciée de la liberté et de la spontanéité créatrice, le chariot de feu de la créativité collective et universellement répandue, la preuve tangible que nous sommes tous des poètes, des auteurs ou des clowns géniaux, que nous valons tous d'apparaître au petit écran; n'apprenons-nous pas qu'il y a en chacun de nous assez de matière pour faire exploser la planète de rire ou lui faire connaître les délices des voyages imaginaires les plus inattendus, que l'union fait la force, que l'équipe, c'est l'âme collective qui s'exprime en chacun de nous et, qu'ici, la partie ne doit être considérée que du point de vue du tout? (Je veux dire contribuer à la grande (in)(sur)signifiante collective qui fait loi et au sein de laquelle toute partie ne peut apparaître que comme un défaut mineur de l'ensemble — et alors elle ne saurait en aucune façon affecter son dessin général ni en réduire la portée — ou comme une réduplication réussie, synthétisant bien ses fonctions et assurant sa parfaite continuité.) Oublions les détails; ce qui prime ici, c'est la grande «machine», son protocole de marche, la finalisation de son programme, la permanence de ses fonctions. Vous rirez parfois, vous ragerez d'autres fois, là n'est pas l'importance pour vous, puisque la machine, qui a anticipé toutes vos attentes comme toutes vos déceptions, vous a en outre convaincu que ses meilleures promesses sont encore à venir, qu'elle les tiendra toutes si vous savez être patient (et vous l'êtes déjà), que de toute façon vous pouvez déjà, par un survol rapide, vous rendre compte de sa performativité et de la nécessité de son programme. Et puis, ne soyez pas «trop» sérieux! Car il s'agit avant tout d'un jeu. Et que demander au jeu sinon de nous distraire du sérieux (intellectuel?) auquel le théâtre ne nous a que trop souvent astreints, qu'on nous promet cette fois de redresser en faveur d'une participation mimétique et ludique?

plaire au public

Parlons donc de cette machine mise en branle en 1977 par Robert Gravel et Yvon Leduc, qui n'avaient sans doute aucune idée de l'importance qu'elle prendrait par la suite, mais en pressentaient peut-être déjà la puissance latente (choisir pour modèle la L.N.H., n'était-ce pas recueillir une partie de sa notoriété et, surtout, de son universalité?). Il n'y manquait alors que des joueurs. Chose pas si évidente (et qui en a à l'origine effrayé plus d'un) quand on pense que l'improvisation, à l'école, c'est d'abord une performance individuelle, un moyen d'arracher à ses entrailles, à sa mémoire affective des sentiments dont il reste encore à simuler/«abrégier» la part vivante, tout un registre d'expressions convaincantes et subtilement reproduites, comme de l'intérieur. Et tout ça, selon un rythme qui s'apparente à une gestation, qui demande du temps, une croissance progressive. Certes aussi une

évolution réfléchi, dirigée (que demander d'autre à un comédien que de ne pas perdre la «tête»?), mais toujours mûrie à l'expérience, soumise au rythme d'intériorisation de chacun. Ici, au contraire, le temps vous est enlevé, et avec lui, c'est tout le support affectif aussi bien que les ressources intellectuelles (je veux dire, celles qui comptent, celles qui construisent une «pensée», qui vous donnent une «langue» pour parler et comprendre le monde) qui se trouvent réduits à la portion congrue. Ça presse! Il faut trouver vite et que ce soit percutant! La «prestation publique» (comme on dit en parlant des politiciens) doit décider les électeurs à voter en votre faveur, en tout cas vous assurer la majorité. Que rêver de plus démocratique?! Y a-t-il un théâtre plus nécessaire, plus parfaitement adapté à la finalité qu'aussi bien Racine que Molière reconnaissaient au théâtre il y a plus de trois siècles : plaire au public?

Mais voilà; plaire au public, ça voulait d'abord dire à l'époque : plaider en faveur d'une liberté d'«auteur» devant certaines contraintes formelles ou esthétiques, actualiser davantage les contenus en prenant des libertés à l'égard des pseudo-vérités des fables historiques et mythologiques dont s'était inspiré le mouvement renaissant, prendre ses distances par rapport au dogme de l'imitation stricte des anciens, adapter tout cela, enfin, à un public qui, vivant dans un autre monde, un autre âge de l'humanité, ne pouvait être que différent de celui qui se massait dans les forums ou les larges amphithéâtres de plein air de l'Antiquité. Il est vrai que pour d'autres, plaire au public, c'était déjà céder à ses goûts, et forcément rogner sur la qualité de l'œuvre à faire... Alexandre Hardy (v. 1570-v. 1632), auteur plus que prolifique et presque totalement inconnu aujourd'hui, n'avait pas lésiné sur les moyens de le séduire, lui dont la subsistance dépendait du seul mécénat alors disponible : le public populaire. Sorte d'improvisateur avant la lettre, en une trentaine d'années seulement, il réussissait ce tour de force de composer entre 600 et 700 pièces (trente-quatre d'entre elles nous sont parvenues). Imaginez un peu : ça fait, si mon calcul est exact, entre 1.5 et 2 pièces par mois!! Placez-le dans le contexte de la L.N.I., et vous aurez certainement le Wayne Gretzky des auteurs-compositeurs-compteurs! C'était pourtant un homme cultivé, fin connaisseur de l'Antiquité et qui avait plus d'une fois essayé de relever le niveau de ses pièces pour s'attirer une clientèle autre. Peine perdue, celle-ci avait continué à le bouder, le condamnant ainsi à répéter à l'infini les recettes qui lui assuraient le succès auprès du public qu'il avait formé (ou vice versa). Auteur d'un théâtre encore «libre» des contraintes de genre, affranchi des canons de la poétique qui allait commencer à s'imposer vers la fin de sa carrière, il aurait peut-être aimé, peut-on penser, un peu moins de liberté formelle et un peu plus de liberté d'auteur — je veux dire un peu plus d'*écriture!*... On peut multiplier les exemples et montrer à chaque fois que les grands succès populaires ne sont jamais (ou en tout cas exceptionnellement) ceux qui consacrent les... devrais-je dire «grandes œuvres»? — ça fait snob... Disons plutôt les œuvres qui perdurent et n'épuisent pas la «lecture», les œuvres qui nous éclairent sur les enjeux symboliques d'une époque ou d'une société, qui enrichissent notre imaginaire en nous amenant aussi à le «penser», et pas seulement à le dépenser.

Mais est-ce bien le lieu de faire une telle comparaison? Après tout, il s'agit là de pièces «écrites» et non pas improvisées, d'une formule théâtrale qui, même si les comédiens y prennent une grande part et peuvent à eux seuls faire ou défaire le succès d'une pièce, n'a rien à voir avec les finalités propres à la formule choisie par la L.N.I. Car ici, l'œuvre (le mot est bien sûr impropre et ne serait certainement défendu par aucun joueur de la L.N.I.) est une production «orale», spontanément verbalisée, sortie tout droit de l'imagination du comédien qui, placé dans une situation artificiellement créée et arbitrairement imposée, doit jouer du furet de ses répliques et montrer sa plus grande virtuosité au jeu; construire



Robert Gravel, à la source de l'aventure; avait-il une «idée de l'importance qu'elle prendrait par la suite»?

une histoire cohérente et éviter si possible d'en perdre l'initiative (sauf lorsqu'il se sent à court d'inspiration, mais c'est pour aussitôt chercher à la reprendre); surprendre constamment le public, mais sans trop le dépayser et, finalement, comme c'est le cas la plupart du temps, le faire RIRE.

la poésie née du jeu

La question qui me vient à l'esprit, c'est («nonnon», ce n'est pas encore la question du rire): comment en est-on venu à proposer un théâtre qui soit strictement tributaire du «comédien», où celui-ci remplit tous les rôles autrefois départis à plusieurs acteurs (l'auteur, le metteur en scène, le régisseur ou l'accessoiriste, enfin le comédien)? Faisons pour le moment abstraction du caractère volontairement essayiste et sans prétention de ce théâtre (? — lors d'une interview télévisée, le 20 décembre 1982, à Radio-Québec, Robert Gravel «prétendait» au contraire, et c'est lui-même qui insistait sur ce mot, que la coupe Charade, «emblème de la suprématie mondiale en improvisation», était décernée à «la meilleure équipe d'improvisation au Monde»!); il n'en reste pas moins qu'il procède, du moins en esprit, d'un certain nombre de tentatives antérieures. Il y aurait ainsi profit à mettre en parallèle ce théâtre d'improvisation — qui, d'une part, se place dans une situation «arbitraire» recelant en soi tout un jeu de possibles et, d'autre part, se soumet à un protocole de conduite qui lui assure un minimum de règles et d'ordre, gage d'un jeu qui ne versera pas dans la pure anarchie — et les jeux poético-ludiques qui avaient cours chez les dadaïstes et, plus particulièrement, chez les surréalistes. Même démarche (improviser à partir d'un thème ou d'une suggestion), même faveur accordée au «jeu» par opposition au sérieux mortifère de l'œuvre, même choix en faveur de la «vie» (toujours vraie et spontanée, parce que jamais réfléchi, intellectualisée) contre les règles de l'art ou de la rhétorique, même ferveur à l'égard de la créativité qui gît en chaque homme (tout homme est poète), même



Le jeu est soumis à des règles strictes, qu'Yvan Ponton, l'arbitre en chef, énonce solennellement.

démocratisation des moyens d'expression (la langue n'appartient-elle pas à tous?), même goût du risque et de l'improvisation — on croyait ainsi décloisonner la hiérarchie qui domine depuis des siècles le domaine de l'«expression», y déterminant la place de chacun dans l'ordre du discours ou de sa pratique; abolir la division du travail qui compartimente celle des compétences; enfin, renouveler les fonctions esthétiques et sociales de ce que l'on appelle l'art.

Faisant en outre le pari que si on laisse la parole courir toute seule (c'est la poésie automatique), si l'on se fie au hasard¹ des découvertes que nous souffle notre «imaginaire» (gage d'une transparence à l'inconscient chez les surréalistes, d'une invention toujours renouvelée et surprenante à la L.N.I.), le résultat ne pourra être que fulgurant, nous révélant du coup soit le fonctionnement «vrai» de la pensée (surréalistes), soit la puissante originalité/liberté d'invention chez les LÉNISTES... De fort belles choses, dont l'histoire est là pour nous rappeler que bien souvent les faits n'ont pas passé la barre des promesses. Mais à comparer encore ces deux formes d'improvisation, l'une supposément non dirigée, l'autre supposément arrimée à l'intelligence ou à l'esprit d'à-propos du comédien-auteur, qu'est-on en droit d'attendre de cette forme théâtrale hormis cette «impression» d'une difficulté surmontée et d'une liberté d'exécution qu'on a trop tendance aujourd'hui à confondre avec le processus même de la création, voire avec son origine? Car créer, pense-t-

1. Conduire sa pensée au «hasard», comme en se jouant et selon les associations du moment ou les coups d'inspiration, correspondait chez les surréalistes au plus sûr moyen de le dépasser (hasard) et, à travers un langage bon conducteur, d'amener le sujet à s'énoncer lui-même grâce à une écoute transparente (enfin le sujet «vrai»!). Le LÉNISTE québécois, peu soucieux de psychanalyse et non moins de vérité de l'inconscient, n'a pas de si hautes propositions à nous faire. Et son jeu consiste moins en une maîtrise de soi (de la qualité de son discours) qu'en celle d'autrui. En cela, il annonce davantage le règne de l'interlocution que celui de l'élocution tout court.

on, n'est-ce pas inventer de toute pièce? L'homme le plus créatif n'est-il pas celui qui, mis en demeure d'inventer sur-le-champ, que ce soit une situation dramatique, un texte ou un jeu d'acteur (et pourquoi pas plus d'une quarantaine d'aquarelles en une heure!), produit, comme *ex nibilo*, une réponse assortie à la demande qui lui est faite, soit de surprendre notre propre manque d'imagination?!

Tout cela pose bien sûr le problème de la création, ou plutôt de ce qu'on entend par créativité. Les surréalistes, qui étaient d'abord et avant tout des écrivains, entendons des «auteurs», manipulaient admirablement la langue, sa rhétorique comme ses images, et il est par ailleurs facile de constater que les textes dits automatiques, pourtant produits à grande vitesse et sans souci de correction ou d'esthétique, nous fournissent des phrases rigoureusement construites sur le plan syntaxique et non moins rigoureusement enchaînées sur le plan des images. En quoi ces auteurs ne perdaient jamais de vue, même lorsqu'ils étaient au plus fort du jeu, l'horizon du «texte» à faire: ou si vous préférez, l'événement métaphorique (au sens de transport) et cognitif que représente tout discours poétique réussi. Écrire, lors d'une expérience d'écriture automatique:

Il n'y a plus que moi sur ce plateau sonore au balancement équivoque qu'est mon harmonie. Ah! Descendre les cheveux en bas, les membres à l'abandon dans la blancheur du rapide. De quels cordiaux disposez-vous? J'ai besoin d'une troisième main, comme un oiseau que les autres n'endorment pas. Il faut que j'entende des galops vertigineux dans les pampas. J'ai tant de sable dans les oreilles que je ne sais d'ailleurs pas comment j'apprendrai votre langue. Au moins, les anneaux de contact s'enfilent-ils bien loin sous la peau des femmes et ne pleure-t-il pas trop de petites vagues innocentes sur la mollesse des couches? (etc.) (*Les Champs magnétiques*),

c'est, au-delà de l'esthétique automatiste qui commande le mode d'enchaînement de ces images, attendre encore de la «poésie» (entendue comme expérience) qu'elle guide et modèle le trajet signifiant, qu'elle lui donne une forme et une teneur, qu'elle donne à entendre et à lire une expérience de «sens» au sein de la langue et de la subjectivité. Mais mettez ces mots «écrits» dans la bouche improvisée d'un LÉNINISTE, mal à l'aise sur ses patins de fantaisie, et vous aurez l'impression qu'il cherche à se moquer de vous, ou encore à se moquer «avec vous» de la poésie, que tout ça c'est rienque-pour-rire. Est-ce à dire que la poésie est impossible au sein de la L.N.I.? Peut-être est-il préférable de se demander si le «ludişme» (ou le trivial, souvent le grotesque), finalité propre de ce théâtre populaire, ne condamne pas nécessairement, inéluctablement la qualité dramatique et poétique qu'on serait en droit d'attendre d'un théâtre d'improvisation (ou du théâtre tout court). Combien de comédiens hués, cibles des quelque six cents «claques» mises à la disposition du public, lors de performances jugées «trop» dramatiques ou «trop» poétiques, et qui en ont finalement pris leur parti avant d'aller porter ailleurs leur talent! Combien de drôleries auxquelles les comédiens ne penseraient pas si le public n'était là pour les lui suggérer ou en redemander? Tel Humpty Dumpty, le public est ainsi devenu le maître des mots, l'arbitre absolu du «sens» (entendez direction) qu'il faut donner à cette performance comme à toute représentation qui s'y tient (ce qui pose bien sûr la question de la pseudo autonomie-liberté du comédien).

le jeu et ses règles

Encore une fois, n'est-il pas déplacé de ma part d'attendre d'une telle forme théâtrale qu'elle produise du discours poétique quand ce n'est ni sa fonction ni sa finalité, qu'elle a été inventée à l'origine pour répondre à deux attentes bien distinctes de Robert Gravel et d'Yvon Leduc: celle de permettre à l'improvisation de s'exercer et de se développer dans un cadre plus large, moins spécialisé, moins élitiste (c'était l'époque du Théâtre Expérimental de

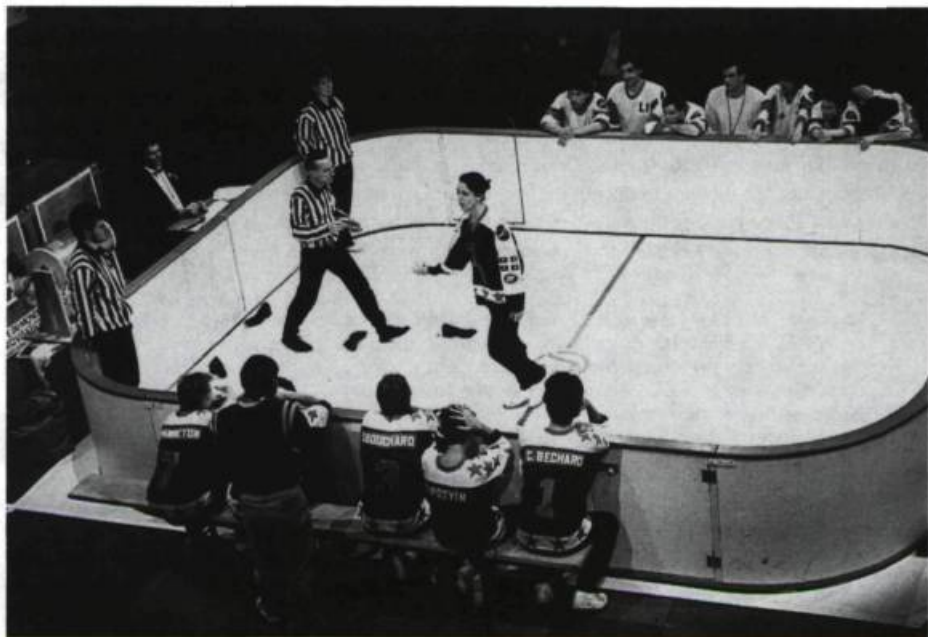
Montréal à la Maison de Beaujeu); celle surtout de soumettre l'improvisation à de nouvelles modalités d'exécution, je dirais même à un tout nouveau cadre programmatique, le JEU PUR (cf. les propos de Robert Gravel, lors de la première joute télévisée, à la salle Alfred Laliberté, à l'U.Q.A.M., le 20 décembre 1982)? Là était la véritable innovation, le véritable défi pour Gravel et Leduc : établir un protocole de jeu qui permette de multiplier à l'infini les propositions comme les thèmes d'impro, tout en les conditionnant à des règles très strictes (nombre de joueurs, sorte d'impro –mixte ou comparée–, catégorie –libre ou «à la manière de...»–, durée) qui, ajoutant à la difficulté déjà inhérente à l'impro, auraient entre autres pour effet d'en diversifier les figures comme les modalités d'exécution.

Pourtant, dans les faits, une chose surprend. C'est que plus ce jeu se veut imprévisible de par ses règles mêmes, plus il est difficile à surmonter, plus il veut provoquer de résolutions variées, plus les exécutions se mettent à se ressembler, plus on atteint une sorte de moyenne statistique. Je ne dis pas qu'on n'y invente plus, qu'un jeu vaut tout autre jeu! Je dis qu'en additionnant difficulté + imprévisibilité + très faible temps de réflexion + présence d'un certain public-qui-a-payé-quinze-dollars-pour-en-avoir-pour-son-argent, etc., etc., on finit nécessairement par se rabattre sur le seul horizon prévisible, le seul cadre stable : le désir du public... (auquel il faudrait ajouter, bien sûr, chez le comédien, la mémoire des avenues frayées auparavant avec succès). Car ce désir du public n'est pas seulement diffus, proposé comme devinette au comédien, il se manifeste sans cesse (on connaît son procédé le plus spectaculaire : la claque) en reconnaissant bruyamment certains jeux, certains caractères, certaines personnalités, certains «types» d'imaginaire. — Et c'est le propos infinitésimal, l'exploration ahurie et craintive du «lointain», l'air de phoque perdu qui aurait fumé un joint, rêvant de grandes étendues tropicales alors qu'il a les deux pattes prises dans le bitume fondant d'une obscure rue de Ville Brossard avec Michel Rivard; et c'est le drame de conscience, le questionnement tragico-schizoïde, l'air du Québécois-gelé et comme suspendu dans le vide la veille d'une mauvaise nouvelle qu'il connaîtrait déjà avec Claude Laroche; et c'est la voix mâle mêlée de féminité stoïque et parfois bourrue, la présence auto-centrée et discrètement imposante, la composition lente, le ton rural lourdement appuyé et le geste engrossé avec Sylvie Legault; etc., etc.

Nous avons bien ici, du côté de ces grands compteurs (selon les cotes répertoriées), un exemple de ce qu'il advient du comédien lorsqu'il est laissé à lui-même : il répète ce qu'il est et ce qu'il sait. En d'autres mots, il n'est que ce qu'il est, un homme, une femme se donnant en spectacle et faisant du mieux qu'il (ou qu'elle) peut pour inventer un personnage qui ne lui soit pas trop étranger et auquel il puisse donner le change. On pourrait se demander si la fameuse sentence de Diderot à propos du jeu du comédien ne s'appliquerait pas ici : «Un moyen sûr de jouer petitement, mesquinement, c'est d'avoir à jouer son propre caractère. Vous êtes un tartuffe, un avare, un misanthrope, vous le jouerez bien; mais vous ne ferez rien de ce que le poète a fait, car il a fait, lui, le Tartuffe, l'Avare et le Misanthrope.» (*Paradoxe sur le comédien*) Pertinente dans le cadre d'une représentation classique, avec texte d'auteur, on s'aperçoit tout de suite que cette sentence ne peut plus s'appliquer à notre forme théâtrale — même si le cas qu'elle décrit éclaire de manière particulièrement violente la «misère» des ressources dramatiques et poétiques du phénomène qui nous concerne.

la portée d'un rire

C'est que, justement, il ne s'agit plus ici d'incarner des «types» universels, de proposer des personnages qui ne ressemblent à aucun sujet en particulier (monsieur X, madame une telle) tout en étant composés de tous ceux-là qui en représentent des variantes, mais bien



Un produit québécois qui «s'exporte bien et a trouvé en Europe un écho surprenant» : Sylvie Legault recevant des «clagues» lors d'une rencontre en Europe pour l'obtention de la Coupe du monde. Photo : Jacques Betant.

plutôt de proposer des modèles ordinaires, des types communs issus du quotidien, des personnages auxquels chacun pourra un moment s'identifier (même s'il sait ne pas lui ressembler) parce qu'il partage avec lui au moins une chose : le goût de jouer pour rire, sans prétention, sans souci d'«essence universelle», pour le simple plaisir de s'entendre parler en sa langue, et avec des moyens et une imagination qui sont (presque) les siens... Et même si le cadre scénique et la division de la salle empêchent une parfaite fusion public/comédiens, on voit bien comment les diverses tentatives faites dans ce sens depuis le début du siècle (faire avancer le proscenium au sein du public, construire des salles demi-sphériques, supprimer les loges et les balcons, faire circuler le public dans l'espace scénique ou le faire participer de manière plus directe, voire, avec Artaud, supprimer la «représentation» elle-même de façon à abolir toute distance, toute médiatisation par les signes intelligibles pour ainsi pénétrer de manière plus directe dans l'«âme» du (spect)acteur) trouvent ici une solution simple et efficace : il aura suffi de lui donner un théâtre à sa mesure. En supprimant la médiation «par le haut», ce théâtre permet ainsi à chacun de se projeter, sans perte et pour la pure dépense improductive, dans le rôle d'un anti-héros (parodique, bien sûr) à essence nationale ou locale. Est-ce à dire que le public québécois aurait enfin trouvé son théâtre, un théâtre à sa ressemblance grâce à ce mélange typique de jeu, de sport et d'art qui le compose? Chose curieuse, ce produit typiquement québécois s'exporte bien et a trouvé en Europe un écho surprenant (en France, en Belgique, en Suisse et même en Allemagne).

Les Français, par exemple, qui ont une autre histoire, une tradition théâtrale beaucoup plus formelle et contraignante, ont été, si l'on en juge par les commentaires, tout à fait éblouis et séduits par cette forme théâtrale qui mise sur l'imaginaire spontané et sauvage du comédien. À entendre leurs propos enthousiastes à la suite des premières rencontres qui

ont eu lieu là-bas (les premières rencontres informelles remontent à 1981, lors de la tournée de la L.N.I. dans six villes, mais la première véritable rencontre a eu lieu lors des derniers jours du Festival d'Avignon en 1982 contre deux équipes de la L.I.F.), on croirait qu'ils y ont reconnu la voie royale pour enfin se débarrasser de leur terrible Surmoi National et du poids suffocant de leur Culture Universelle. Symptomatiques toutefois, ces propos nous étonnent par leur naïveté et leur aveuglement, comme si la «liberté» qu'ils attendent de ce théâtre devait être payée en retour de l'optimisme naïf et increvable qu'ils reprochent aux Américains. Prenons simplement ces deux commentaires de Jacques Livchine et de Rufus lors de la première rencontre «internationale» d'improvisation à Paris le 4 décembre 1983.

Livchine: Ah! Moi j'apprécie. Parce que y'a du jeu, et les comédiens prennent du plaisir ensemble, y'a d'la folie, du délire. C'est complètement fou. *Ça veut rien dire, je regarde même pas si c'est bon ou si c'est mauvais*, je trouve que *c'est ça qui est formidable*. Parce que moi, comédien, c'est jouer, c'est s'amuser. Moi j'm'ennuie pas, je, je ris à — comment on dit? — à gorge déployée. Moi, j'm'amuse, *je sais que c'est pas formidable*, on n'est pas sur des sommets actuellement, *mais c'est agréable*. Je suis surpris, je suis étonné à chaque seconde. Les... y'a des phrases qui arrivent, on se demande comment elles arrivent. *On y croit même pas. C'est formidable!*

Le comédien Rufus (qui est aussi mime), plus concerné encore par la créativité du comédien et par l'abolition des fonctions séparées au théâtre, compare pour sa part les impros de la L.N.I. aux impros de jazz :

Et je me disais, *nous les acteurs*, on a beau posséder notre instrument, on ne pourra jamais *disposer de notre pensée, de notre parole* comme les musiciens disposent de la musique [...]. On est en train... *c'est une voie vers la liberté* comme peut-être la connaissaient les acteurs à l'époque de la commedia dell'arte et comme la connaissaient... je ne sais pas... Par exemple... les hommes bleus du désert, je crois, étaient capables *d'improviser de la poésie spontanément* le soir, à la veillée. Une fois, puis c'était oublié, et à chaque fois, il fallait inventer de nouveau les mots, les vers, les impressions; et ça, ce soir, je l'ai vu [...]. Et ça me fait plaisir de voir que, après mai 68, où les premières démarches vers la liberté qui consistaient à abolir les lois du XIX^e siècle qui réglementaient: «L'acteur n'a pas le droit de parler, le mime n'a pas le droit d'être metteur en scène, etc., etc.» — d'un seul coup on osait dans les cafés-théâtres *être metteur en scène et acteur et auteur*. On avait écrit dans sa chambre, et *là on est tous spontanément libres, la pensée arrive comme ça*, et ça je trouve... J'suis bouleversé moi!²

Moi j'veux bien : un comédien qui prend son pied à faire monter son taux d'adrénaline et à jouir de sa position d'auteur-metteur en scène-acteur et *tutti quanti*... Je veux bien encore qu'on cherche à libérer des formes nouvelles qui soient plus près de la sensibilité contemporaine et que, pour ce, on procède à un renouvellement des pratiques théâtrales, à l'élaboration d'un nouveau pacte, de nouvelles modalités du «dire» et du «faire». Mais qu'on ne vienne pas me faire croire qu'on y improvise de la poésie spontanément, comme les hommes bleus du désert. Que sur scène, on est tous spontanément libres, que la «pensée» arrive comme ça, dans la plus pure magie, comme si une énonciation enfin libérée du poids de la responsabilité institutionnelle si souvent attachée à la parole devait nécessairement produire de la pensée et, qui plus est, de la liberté, voire de la désaliénation! Souvenons-nous plutôt de la leçon d'Artaud (celui-là qui laissait si peu de «liberté» au comédien) et de son terrible diktat: qu'on ne sait pas ce que penser veut dire, qu'on n'a jamais même commencé de penser.

Bien sûr, les paroles enthousiastes de Rufus ont été justement produites sous le coup de l'enthousiasme, c'est-à-dire ont échappé à la censure qui lui permet ordinairement de ne

2. Transcription littérale des propos de ces joueurs. C'est moi qui souligne.



Phénomène théâtral, politique, culturel et médiatique, la L.N.I. a gagné plusieurs sphères de la société québécoise, comme en témoigne ce match opposant les joueurs réguliers aux gens des médias : quel autre phénomène eût pu rassembler des journalistes aussi différents dans le même jeu? PHOTO: André Panneton.

pas dire n'importe quoi, du moins de mieux mesurer le sens et l'effet de ses paroles. Certainement aujourd'hui dirait-il tout autre chose. Ne conservons donc de ses commentaires que la part la plus généreuse, celle du désir de voir se réaliser le *théâtre* qu'il attend depuis toujours et qu'il a cru, ce soir-là, enfin réalisé. Je dis «il», mais je pourrais aussi bien dire «nous», car n'attendons-nous pas, nous aussi, qui sommes tous des *acteurs sociaux* en mal de théâtre, en mal de liberté et de parole, en mal d'air et d'imagin-air, en mal d'imprévisible, d'espace où nous puissions «nous» représenter, que nous soit promise une *parole* qui ne soit nulle part écrite, qui puisse jaillir à chaque instant de la vie elle-même (de son imagination), au cœur de l'arène³ qu'est la scène sociale et où nous improvisons tous, tous les jours, mais dans les plus dures contraintes, une parole où le «dire» soit lesté de toute responsabilité et n'ait de conséquence qu'immédiate? Une parole qui ne porte qu'à l'engendrement d'autres paroles, dans le feu d'une action concertée, d'une interlocution vive et joviale? — Mais ce serait oublier qu'une telle utopie a aussi besoin de ses châtiments et de ses règles, qu'elle a besoin d'être rappelée à l'ordre, qu'on ne peut pas jouir aussi impunément de la parole libre et sauvage sans payer en retour son tribut à la communauté des juges que nous devenons tous lorsqu'il s'agit d'apprécier le travail d'autrui (et le sien propre)...

Et au public aussi de se demander ce qu'il vient y chercher, ce qu'il est, lui, public. Car il

3. L'arène?

y aurait outrance à ne considérer ce théâtre que du point de vue des comédiens et à croire naïvement qu'ils en sont les seuls responsables. Il ne s'agit pas seulement d'un problème «culturel» mais, de manière plus large, d'un problème de civilisation, d'un problème «politique». Si le public s'«imbécillise» jusqu'à devenir un spasmophile (version «Juste pour rire»), ça nous concerne tous parce qu'il est en train d'imposer ses règles — suivant le marché de la demande et de l'offre qui gouverne toute notre économie, y compris l'économie culturelle — et de nous préparer l'avenir du «Faut k'ça rize» qu'on ne connaît déjà que trop.

jean-pierre denis



C'était en décembre 1977, au moment où la L.N.I. jouait encore à la Maison Beaujeu, dans les locaux du Théâtre Expérimental de Montréal, dans une ambiance «intime». Photo: Daniel Kieffer.