

## L'improvisation phagocytée par un jeu de société

Raymond Cloutier

Number 137 (4), 2010

Impro

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/63219ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Cloutier, R. (2010). L'improvisation phagocytée par un jeu de société. *Jeu*, (137), 58–64.

RAYMOND CLOUTIER      L'IMPROVISATION  
PHAGOCYTTÉE PAR UN JEU DE SOCIÉTÉ

Affirmons-le dès le début, l'art est libre; il n'y a ni loi, ni contrainte, ni système qui devraient régir ses possibilités. Bien sûr, chaque époque a connu ses diktats, ses chapelles, ses théories, ses mouvements et contre-mouvements. Mais toujours, la tendance fut de bousculer les idées reçues, de créer *a contrario*. Cela s'applique aussi à l'improvisation dramatique qui aurait pu devenir un art majeur, comme le jazz l'est devenu, et qui malheureusement s'est réduite à un jeu de société dont le format convivial a permis une diffusion tentaculaire dans les écoles, du primaire à l'universitaire. Une nouvelle activité devenait disponible utilisant la parole, le corps, le spectacle et la confrontation amicale. La pénétration fulgurante de cet amusement qu'on a cru inoffensif devra un jour être expliquée. Là n'est pas mon propos. J'en suis aux conséquences.

Le mariage hockey/improvisation introduit par le Théâtre Expérimental de Montréal à la Maison Beaujeu en 1977, qui a conduit à l'appellation contrôlée « Ligue Nationale d'Improvisation » (LNI), ce système érigé en cahier des charges, a phagocyté toutes les tentatives de survie de l'art de l'improvisation passées ou à venir. D'ailleurs cette appellation, « La soirée d'improvisation », avait été créée par le Grand Cirque Ordinaire en 1970. Celui-ci, après quelques démonstrations techniques, racontait de longues histoires devant parfois plus de mille spectateurs. Cette soirée a été récupérée, transformée et redéployée par la LNI. Que depuis les années 80 l'Europe francophone ait adopté sérieusement cette joute sans contenu (si ce n'est la nostalgie du vieux hockey des *baby-boomers* québécois) démontre qu'une perte de sens, une acculturation ronge toute la vie artistique occidentale. Il n'y a pas ici de coupable ou de responsable, mais bien une superbe illustration de nos dérives culturelles.



L'ancêtre de la LNI : *la Soirée d'improvisation* du Grand Cirque Ordinaire (1970). © Office du film du Québec.



La LNI à la Maison Beaujeu en décembre 1977. © Daniel Kieffer.



Raymond Cloutier dans  
*la Stépette impossible*,  
improvisation collective du  
Grand Cirque Ordinaire (1976).  
© Michel Brais.

Ceux qui ont investi cette aventure l'ont fait en toute bonne foi, avec le goût de tâter de l'inédit, de braver les interdits et de balayer les conventions. Plusieurs acteurs et actrices formés par le répertoire, issus du cours classique et libérés par la création collective et le théâtre moderne en québécois, voulaient sauter dans le carré et amener Guy Lafleur au théâtre, c'est-à-dire trouver une clé dans l'inconscient collectif pour prendre contact avec un large public.

Ce qui n'était au début qu'un gag, un artifice, un essai plutôt comique ou fantaisiste, l'idée d'emprunter certains éléments au hockey (grand vecteur identitaire), les chandails unisexes, les bandes, l'arbitre zébré à l'œil méchant, les couvre-chaussures à lancer sur les protagonistes, les périodes chronométrées, l'orgue déjà désuet, les commentateurs redondants, l'hymne national ridicule, l'entraîneur, l'eau et les serviettes, le tableau des pointages et surtout la confrontation binaire (couleur vs couleur), tout cet enrobage pseudo-sportif lourd et étouffant est vite devenu la doctrine incontournable d'un jeu de société contrôlé par une industrie du divertissement organisée et protégée. Tout cela est devenu très sérieux, lucratif et sacré. On ne joue pas à la LNI sans sa permission. On ne conteste pas la LNI sans être mis au banc !

Depuis, tous ceux qui ont tenté de se détacher de cette doctrine s'y sont constamment référés. Pas de chandail, pas de bande, pas d'arbitre, fini les couvre-chaussures (c'était le comble du cirque romain : les spectateurs pouvaient blesser les acteurs à leur guise, tout en riant à gorge déployée), pas de temps limite. Mais on est toujours à l'intérieur d'une recherche de la formule plus gagnante que l'autre, une formule *off*, un système qui contredit ou se démarque de l'autre. On est pris dans les mailles tissées très serrées d'un divertissement qui a contaminé l'improvisation au nom de la prétendue démocratie culturelle.

## CRÉATION D'UN SYSTÈME

L'art a souvent évolué de chapelles en sectes, de groupes en écoles. Mais ici, le système a involontairement saboté l'essence même de la création spontanée, a cassé plusieurs interprètes, a détourné des générations de la représentation dramatique, de l'art du théâtre et de l'improvisation même. Ce jeu de société a participé à un affaïssissement culturel en donnant les commandes du récit au public roi. Une des conséquences de cette emprise de la LNI et de ses dérivés sur la vitalité théâtrale d'ici a été de convaincre la communauté culturelle, politique et économique que le client a toujours raison, que le public est le maître d'œuvre, que la cote d'écoute et de popularité est le signe de la réussite et de la qualité. Lorsqu'on érige en convention admissible le vote populaire sur l'art, qu'on demande aux spectateurs de prononcer un vainqueur et un vaincu, qu'on remet les clés de la poésie, de la tragédie, du rire à la volonté univoque de la majorité, on instaure ce dans quoi nous sommes, c'est-à-dire le règne du « tout pour plaire ». Pas étonnant que maintenant la LNI soit dans les manifestations de la multinationale « Juste pour rire ».

L'art n'est pas démocratique et ne le sera jamais ! L'art n'est pas le résultat d'un vote, n'est pas la saveur du mois, n'est pas le résultat d'une campagne de marketing. L'art, c'est l'expression intime, profonde, sans compromis, par un savoir-faire unique, d'un monde propre à l'artiste. Nous, le public, sommes les visiteurs, les regardeurs. Nous pouvons adhérer à ces univers ou pas, c'est notre choix, notre liberté. Mais nous ne pouvons dicter les œuvres, orienter l'imaginaire, déterminer les résultats. Bien sûr, certaines expériences théâtrales ont, dans l'histoire, sollicité la participation du public, ont offert d'amener le récit dans telle ou telle voie selon la volonté de la salle. Mais c'était une décision de la scène, de l'auteur, de l'artiste, pas une soumission à un cahier des charges. Certaines performances en art contemporain laissent le public construire l'œuvre. On est là dans autre chose !

Si aujourd'hui tout est régi par l'audimat, il faut y voir la conséquence de l'abandon des rênes de la scène, souvent par les artistes mêmes, en mal de reconnaissance et de cachets.

C'est dans cette foulée qu'on a vu naître le monde de la télé-réalité qui, dans les faits, n'a rien de réel si ce n'est ces appels téléphoniques facturés déterminant le vainqueur et le vaincu. Là aussi, on remet les clés du jugement aux spectateurs, là aussi nous sommes dans un monde romain, dur, où les plus forts, les plus beaux, les plus fins finauds et parfois les plus pitoyables gagnent la faveur du public et obtiennent le droit de survivre à l'humiliation. Où sommes-nous rendus ? À quel instinct nous adressons-nous ? L'art dramatique devenu un sport extrême ?

Quel univers, quel imaginaire allons-nous léguer à nos enfants ? Quelle porte sur l'art dramatique peuvent-ils ouvrir alors que leur enfance et leur adolescence ont été chargées de ces jeux où seuls les comiques de salon, les gueulars, les grossiers, les forts en thème, les séducteurs, les bons batailleurs peuvent survivre ? Le lien avec le sport extrême n'est par fortuit. Car ces jeux ont transformé la scène en arène et le loft en prison, desquels on ne peut s'échapper. Les interprètes y sont captifs comme à la boxe et condamnés à la gloire ou au carnage !

Ces chandails, ces bandes, cette musique, ces limites de temps, cet arbitre présent dans l'aire de jeu et ces votes à cartons levés ont contaminé le récit et fermé la porte à la poésie, à la tragédie, au théâtre épique, au rire signifiant : ils ne peuvent disparaître de notre vue, de notre ouïe, de notre imaginaire. Mais les deux éléments les plus dommageables, ce sont les thèmes imposés lus par l'arbitre et l'instauration d'un système binaire d'improvisation.



Raymond Cloutier donnant un cours d'improvisation au Conservatoire d'art dramatique de Montréal (octobre 2010).  
© Mathieu Corriveau.

### **L'IMPRÉVU CALCULÉ**

Si je voulais employer une formule-choc, je dirais que le thème imposé clone la peinture à numéro, la pomme à dessiner de notre enfance. Le génie de l'improvisation dramatique réside dans la révélation de l'univers intérieur des protagonistes. Les récits surgissent sans être définis à l'avance... ils sont improvisés (imprévus), ils naissent de l'inconscient au moment présent, sans être convoqués antérieurement. Sinon l'acte spontané collectif n'est plus envisageable. Je sais que parfois l'arbitre déclare solennellement : « Improvisation libre ». Quelle nouvelle ! L'improvisation dans son essence même est toujours libre. L'utilisation de cette liberté, donc sa cohérence, appartient aux artistes. Et même lorsque cette liberté semble offerte par l'arbitre, le club ou le groupe se réunit, fabrique une proposition de départ, une chute, un truc, et avec cette idée derrière la tête, suit un plan, un chemin à réaliser. Il sera peut-être contrecarré par l'autre, néanmoins il vient fausser toute l'entreprise.

L'improvisateur n'est pas là pour remplir une commande, mais pour ouvrir, dans l'instant présent, la porte réelle de son imaginaire et de son désir du moment, état avec lequel il construira en compagnie des autres participants un récit tout à fait inconnu, tout à fait imprévu.

C'est évidemment dangereux, risqué. Mais c'est une garantie que le voyage sera fascinant, révélateur, inimaginable ! Le silence est permis, les pleurs aussi. Les changements de cap, par analogie ou autrement, les sauts dans l'espace et le temps, les jeux autres que binaires et la plupart du temps triangulaires sont monnaie courante. Voilà l'autre élément réducteur : pour se coller à une réalité sportive, on a réduit tout l'appareil imaginaire à des jeux binaires. Équipe contre équipe. Alors que les comportements humains sont toujours dans une dimension triangulaire. On est continuellement dans des coalitions et des divisions entre trois options, trois couloirs, trois destinées, trois protagonistes présents ou cachés. Il y a une chose, son contraire et une position médiane. Des fusions, des explosions, des réunions, des séparations. La vie tourne, les cellules se séparent et se réunissent avec d'autres. Il y a toujours un triangle sur scène, même dans les monologues. Donc, à la limite, il aurait mieux valu pour la circulation des récits, pour l'imaginaire, avoir trois équipes qui s'opposent, une patinoire en triangle et des histoires qui permettent des coalitions et des divisions même à l'intérieur des équipes. Mais non, la vie ici est réduite à une vision manichéenne, à deux équipes, deux voix, deux destins. Un perdant, un gagnant !

Tant de générations n'auront connu du théâtre que ce cirque romain où des gladiateurs en chandail de hockey, enfermés dans l'arène avec interdiction d'en sortir, sous le regard torve d'un arbitre, ont le devoir de séduire une foule qui les élira ou les condamnera. Ces enfants de la LNI, convaincus que le théâtre c'est, avant tout, séduire, gagner l'affection, écraser l'autre, trouver le punch, avoir l'œil dans la salle et marquer des points, sont maintenant bien entraînés pour entrer dans l'univers du « tout pour plaire ».

### **ACQUÉRIR DES TICS**

Ces improvisateurs LNIesques, ces futurs acteurs et actrices, arrivent aux auditions d'entrée du Conservatoire ou d'ailleurs avec l'assurance de leurs succès sur la patinoire. Ils savent charmer, *puncher*. Ils regardent parfois le jury pour vérifier leurs effets. Ils ne sont pas dans l'art du théâtre comme ils n'ont jamais été dans celui de l'improvisation. Ils sont dans le jeu de la complaisance, de la concurrence, dans le féroce combat de la survie. Ils abordent les personnages comme ils ont attaqué les thèmes imposés : avec la volonté d'imposer des idées et de gagner les votes des jurés !

Malgré cela, plusieurs réussissent à entrer dans nos classes. Parce qu'ils ont du talent, un foyer, un don cachés sous ces succès de patinoire. Il nous faut alors déprogrammer toutes ces années de succès d'estrades, de facilités, de trucages, changer la perception même de l'acte dramatique, redonner l'importance à l'autre, à l'écoute, aux émotions réelles du moment, à l'humanisme, à la solidarité, à la poésie, au silence, à l'ennui et à l'humilité. Tout un programme. Lorsqu'on réussit à greffer tout cela, il survient parfois un drôle de phénomène : à la fin de trois années de formation, les vieux tics reviennent, la nostalgie des succès passés prend le dessus, le vieil acteur enfoui et la vieille actrice endormie se réveillent dès que notre formation se termine et reprennent les rênes de la présence sur scène. Dans ces cas-là nos efforts furent vains, nos investissements inutiles. Il aurait mieux valu refuser l'élève à l'entrée. Mais comment savoir et qui blâmer ? Heureusement, la plupart intègrent pour toujours la notion que le jeu est un art et que c'est précieux. Qu'il faut être vrai, réel, vulnérable, disponible, abandonné au moment présent. Mais que de temps perdu, que d'efforts pour en arriver là et réparer le bijou brisé ! Il est alors évident que l'improvisation/jeu de société, telle que pratiquée dans ces rencontres récréatives, a joué un rôle négatif sur les futurs acteurs et actrices. Il aurait été plus fécond, à mon avis, de former des troupes, de monter des pièces, d'écrire ou de puiser dans le répertoire, d'improviser sans contraintes et de créer des histoires.

Voici, en résumé, ce qui est si difficile à réintroduire dans la conscience des acteurs et actrices qui sont dans nos classes et qui ont beaucoup joué à ce jeu :

- L'improvisation, c'est l'invention dans l'instant même de l'exécution d'un récit par un ou plusieurs protagonistes à partir d'une émotion, d'une sensation, d'une impulsion intérieure puisée au moment même de l'entrée en jeu ;
- Tout ce qui est déposé, offert à la vue, entendu sur une scène devient une réalité dans la fiction, il est donc de première importance d'offrir aux spectateurs et aux protagonistes un espace vierge, le silence et des conventions minimales de départ. Le reste appartient à la logique interne des participants, à leur imaginaire ;
- Les protagonistes doivent avoir le choix constant d'être ou de ne pas être en jeu ;
- Toutes les conventions (ce qui est déposé dans le cercle d'improvisation, signes, lieux, temps, actions) peuvent se transformer avec l'accord tacite de ceux qui sont en jeu ;
- La liberté est maîtresse ;
- L'improvisation est la mère de l'art dramatique. Elle est à l'origine de tous les théâtres, de tous les contes, de tous les récits, de l'acte même de jouer, d'interpréter. Même lorsqu'on joue un texte actuel ou du répertoire, l'acteur improvise. Ce n'est plus la mémoire qui s'exprime mais le moment présent, bien sûr dans ce cas, répété jusqu'à l'oubli.

Il est ainsi possible, après des exercices et un entraînement précis, de former une compagnie d'improvisateurs prête à venir raconter au public de longs récits, sans prévision ou consultation préalable autre qu'une pratique assidue de la lecture des jeux. Cette compagnie fonde son expertise sur la confiance mutuelle, le désir d'explorer et, il ne faut pas le cacher, une culture générale et théâtrale. Car on ne peut improviser sans avoir accumulé non seulement une réflexion sur soi et les autres, mais des connaissances solides, une préoccupation planétaire. Les bons improvisateurs sont des témoins, des poètes, des illusionnistes redoutables.

Les acteurs et les actrices ayant suivi une formation rigoureuse ont le grand privilège de pouvoir s'entraîner comme interprètes, chanteurs, danseurs. Ils côtoient la dramaturgie de tous les temps et accumulent des récits dans leurs fibres mêmes. Ils disposent d'outils techniques non négligeables en phonation et en mouvement. Ils sont informés, conscients et remplis de compassion. Puisqu'en improvisation, tout est utilisable, tout est utilisé. Le privé et le public sont reliés pour fabriquer un nouveau réel imprévisible, mais cohérent pour la compagnie. C'est ainsi que se déploieront, devant un auditoire stupéfait, des histoires qui, par un drôle de retour des choses, seront peut-être celles enfouies dans l'inconscient de cette assemblée.

Lorsque, adolescent, nous devons monter sur scène pour apparaître dans un Molière, un Feydeau ou un Tchekhov, c'était, à mon souvenir, un acte sacré, préparé fébrilement durant des

**Raymond Cloutier** est comédien, metteur en scène, cofondateur du Grand Cirque Ordinaire, directeur du Conservatoire d'art dramatique de Montréal de 1987 à 1995, et depuis 2007. Il y est aussi professeur d'improvisation en 2<sup>e</sup> année.

mois et révélé à nos pairs et à nos parents, seulement à cette première et dernière représentation tant attendue ! Le théâtre, à cette occasion, devenait une maison chaude et exigeante, un lieu exclusif, une estrade inaccessible aux coulisses mystérieuses où les magiciens cachent leurs tours, les acteurs leurs costumes et les machinistes leurs secrets. Au lever du rideau, nous sautions dans l'imaginaire avec la conviction d'entrer au paradis. Toute ma vie, j'ai vu des foules devant des œuvres qui leur révélaient la source intime de l'humanité, parfois drôle, souvent tragique. Mais chaque fois, nous étions chez les Grecs et non chez les Romains. Pas au stade, ou dans l'arène, mais sur l'agora. La cité réunie devant le récit !

L'improvisation dramatique mérite de retourner dans les hauts lieux de l'art, dans la farce cosmique, la tragédie universelle, l'imaginaire profond de la cité, dans un espace unique et magnifique, nu et silencieux, réservé aux acteurs et aux actrices qui veulent s'envoler ! ■