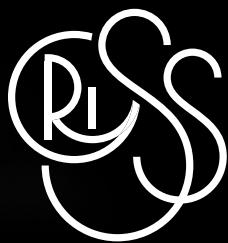


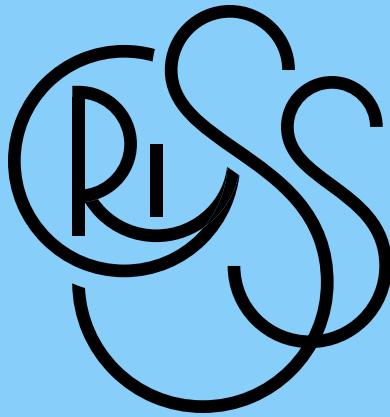


RÉPLIQUE

VOLUME 1
NUMÉRO 2

RÉFLEXIONS DE LA COMMUNAUTÉ
DU THÉÂTRE IMPROVISÉ SUR
L'IMPROVISATION AU QUÉBEC





**CONTRIBUTIONS –
RÉPLIQUE –
REVUE SUR
L'IMPROVISATION
THÉÂTRALE ET
LES SPECTACLES
SPONTANÉS –
VOL. 1 NO. 2**

[f recherche.impro](#)

coalition.riss@gmail.com

**3 EXPLORER À LA VERTICALE
UNE CORRESPONDANCE SUR
L'AVENIR DE L'IMPROVISATION**

**8 LE FUTUR DE
L'IMPROVISATION AU
QUÉBEC : LES ENTREPRENEURS
DE L'IMPRO**

**24 L'ENTRÉE DE L'IMPROVISATION
DANS LE MONDE POLITIQUE**

**33 CRÉER UN SPECTACLE SANS
COMPÉTITION : QUELQUES
MODÈLES**

**46 L'IMPROVISATION EST LIBRE,
L'IMPROVISATRICE L'EST
MOINS**

Rédacteur en chef

Gabriel Arteau

Auteurs

Gabriel Arteau, Frédéric Barbusci, Rachel Gamache, Jocelyn Garneau, Louis-Étienne Villeneuve, Emmanuelle Walsh-Viau

Révision linguistique

Arianne Caron-Poirier

Rafael Poggetti

Design graphique et montage

François Angers

Note de la rédaction

RéPLIQUE se veut une revue numérique qui vise à discuter par une voie plus formelle des enjeux de l'improvisation théâtrale et de l'improvisation-spectacle au Québec. L'un des objectifs est d'apporter une contribution scientifique à la recherche sur l'improvisation à chaque numéro, accompagnée de multiples textes d'opinions informées sur la même thématique. L'autre objectif est de laisser des traces des discussions qui émergent de la communauté de l'improvisation-spectacle au Québec, qui souvent sont délébiles. La revue s'inscrit en parallèle des travaux de la Coalition de recherche sur l'improvisation et les spectacles spontanés (CRISS) constituée d'improviseurs passionnés qui évoluent également dans le milieu de la recherche universitaire. Ni la revue, ni la Coalition de recherche n'a des visées pécuniaires.

EXPLORER À LA VERTICALE UNE CORRESPONDANCE SUR L'AVENIR DE L'IMPROVISATION

FRÉDÉRIC BARBUSCI

IMPROVISATEUR, FONDATEUR DES
PRODUCTIONS DE L'INSTABLE



RACHEL GAMACHE

IMPROVISATRICE, CO-DIRECTRICE DES
PRODUCTIONS DE L'INSTABLE



Frédéric Barbusci :

Salut Rachel, je sais combien tu aimes débuter avec une citation, alors en voici une.

L'avantage avec la nouveauté, c'est qu'elle ne reste jamais neuve. Il y a toujours une nouvelle nouveauté pour faire vieillir la précédente.

- Frédéric Beigbeder

Je te mets rapidement en contexte, ainsi que toutes les autres personnes qui sont en train de lire ce texte. J'avais commencé à écrire un article pour Réplique et à la relecture j'avais l'impression d'être redondant. Peut-être que ce sont toutes ces années à jaser d'improvisation avec mes coloc ou les nombreuses discussions enregistrées et surtout celles que j'ai eues et après les enregistrements du balado Pas d'Impro qui me donnent cette impression. Dans ma quête d'explorer les médiums autrement, je me suis dit qu'il serait probablement sympathique de proposer un échange entre deux entrepreneurs créateurs. Une correspondance ciblée pour parler de nos convictions et de nos recherches. Considérant que l'improvisation prend naissance dans la réception et la réaction

que l'on a face à ce que l'autre peut émettre, je crois qu'il est encore plus pertinent de procéder de cette façon.

Maintenant que la table est mise et que tu as réalisé que, contrairement à nos échanges habituels, je ne mets pas d'emojis et de GIF et que cet échange est public, je me lance : sais-tu pourquoi j'ai donné le titre « Explorer à la verticale » à ce texte?

Rachel Gamache :

J'imagine un petit Frédéric escalader la paroi d'une énorme montagne dont personne n'a jamais aperçu le sommet - certains croient qu'il n'en existe pas..., mais ce n'est pas ce qui t'importe. Chaque centimètre te permet de trouver une nouvelle prise dans la roche pour te hisser, te déplacer ailleurs.

Ou bien, je te vois sur un trampoline, tu rebondis imaginant chaque fois une nouvelle façon de te mouvoir dans l'espace. Chaque saut te rend plus agile, tes inventions aériennes sont de plus en plus fluides.

Je vois une ferme verticale, Jack et le haricot magique, le ciel - la stratosphère - comme ultime limite.

Le principe de la verticalité c'est de prendre son essor, s'élever ou grandir à partir d'un seul et même socle; choisir de s'appuyer sur une portion de sol et exploiter au maximum son potentiel.

Voilà ce que fait un arbre.

Les chats explorent à la verticale, ce qui me porte à croire que, refuser, repousser ou repenser l'horizontale, pour les humains, c'est choisir de voir autrement.

Quelle est cette base sur laquelle on s'appuie pour s'élever? Pour nous, c'est d'une part l'expérience de jeu et, d'autre part, notre direction artistique.

Voilà ce que j'entends par « explorer à la verticale ».

Pour te relancer au sujet de la nouveauté et renchérir sur la verticale - mais dans l'autre direction si on veut - la nouveauté m'importe peu et elle n'est pas durable. Ce qui m'intéresse, c'est la profondeur : comment approfondit-on ce qui ne surprend plus?

La verticale peut aussi aller en ne descendant pas que vers le ciel. Explorer à la verticale, c'est un peu faire descendre ensemble cette page infinie en partageant par écrit nos réflexions.

La verticale, c'est pouvoir creuser ce fameux tunnel jusqu'en Chine et découvrir un monde différent.

Frédéric :

Je savais bien que de correspondre avec une poète allait nous propulser vers des images extraordinaires. Cela dit, je suis partant pour explorer jusqu'en Chine avec notre compagnie.

Explorer à la verticale est pour moi l'une des réponses possibles à ma quête éternelle en improvisation : à ce jour, que n'avons-nous jamais joué que nous aimerais réaliser éventuellement? Non pas pour assouvir une quête de nouveauté, mais bien pour tenter de trouver et jouer avec tous les morceaux d'un casse-tête infini. Et éventuellement travailler avec le plus de possibilités et probablement même essayer d'assembler le premier morceau trouvé avec le dernier.

Ce désir de verticalité est né d'une réaction à retardement après 15 ans d'exploration du jeu à l'horizontale. Après avoir assisté à une production étudiante à l'UQAM où les comédiens jouaient sur une scène à plusieurs niveaux, après avoir découvert les scénographes Gordon Craig,

Apia et Svoboda dans mes cours de l'histoire de la mise en scène, un désir s'est dessiné chez le jeune « joueur d'impro » que j'étais. Un désir impossible à réaliser puisque je n'avais pas les ressources physiques ni intellectuelles pour mettre sur pied un tel projet. S'en suit un autre 15 ans de réflexions avant de vraiment commencer l'exploration. Après avoir joué entre 4 bandes, 3 bandes ouvertes, deux tables virées sur le côté en guise de bande, une scène vide, une scène et des cubes, une scène et 2 petits praticables, une scène et 5 chaises, des tabourets, des marchepieds, un lit, un bain, une énorme scène, une minuscule scène, le décor d'autres productions, à l'extérieur, dans un salon, pourquoi ne pas regarder vers le haut.

Mais ça, tu le sais déjà, parce qu'on s'en parle souvent. Ce dont on ne parle pas souvent, c'est combien tu es indispensable à cette quête.

Pourquoi la majorité des spectacles d'improvisation sont-ils amateurs, sur une scène qui accueille autant les soirées karaoké que les partys de fin de session avec un éclairage douteux, minimaliste ou improvisé? Pourquoi le symbole de l'improvisation aux États-Unis est deux chaises pliantes? Le genre de chaises pliantes avec lesquelles les lutteurs se donnent des coups dans le dos. Par choix? Mmm... Je ne crois pas. Par

manque d'ambition? Non plus. Par manque de vision? Par habitude? Par peur de perdre l'approbation de ses pairs? Et si c'était parce que la majorité des productions n'ont pas la ressource première : une personne avec qui se casser la tête à trouver le moyen de nos ambitions? Une personne qui est prête à défricher n'importe quel terrain accidenté, qu'il soit à l'horizontale ou à la verticale.

Rachel :

Je me sens souvent comme le remora s'accrochant à une grosse baleine... mais qui est le remora, et qui est la baleine au fond? Cela dépend du point de vue.

Tous les artistes, dès leur apparition, devraient être jumelés à un.e gestionnaire et à un.e mécène qui croient en leur projet. Et plus que jamais dans le domaine du théâtre. Encore plus de nos jours. Actuellement, les ressources à mobiliser pour faire fonctionner une compagnie ne sont pas nécessairement complexes, mais peuvent devenir exponentielles en un rien de temps. Et je pense que c'est impossible de rester créateur en supportant également la charge mentale de la gestion sur ses épaules. C'est l'autre casse-tête, celui dont on ne parle jamais : administrer un OBNL, la tenue de livres, la rédaction de contrats, la recherche de bourses, la direction de production, la coordination, l'organisation, la recherche de solutions.

Frédéric :

Ce n'est pas seulement une réalité ici, mais à plusieurs endroits dans le monde : monter un projet artistique professionnel selon les règles et standards de l'industrie nécessite des connaissances et beaucoup de travail de gestion en amont. Alors, si les procédures pour atteindre un niveau de professionnalisme sont difficiles à réaliser pour une production « théâtrale conventionnelle », quels sont les obstacles supplémentaires pour une production de théâtre d'improvisation? Une production qui n'entre pas dans toutes les cases préétablies dans les formulaires? À combien de personnes faut-il expliquer notre projet au téléphone, souvent en devant préciser que ce n'est pas un match, pour finalement avoir une réponse confuse à une question très simple?

Arrêtons de tourner autour du pot, parlons de notre projet PARC.

Petite mise en contexte pour les lecteurs : PARC est un projet d'exploration scénographique des Productions de L'Instable qui sera présenté en deux phases au théâtre Aux Écuries en octobre et en mai. L'idée est de donner « la première réplique » à la scénographie et aux éclairages. Une version embryonnaire de cette idée existe dans ma tête depuis plus de 15 ans. Elle plane

dans le projets de L'Instable depuis au moins 5 ans. Et elle se concrétise depuis que nous avons officiellement approché notre scénographe Odile Gamache et notre conceptrice d'éclairages Julie Basse il y a deux ans, pour finalement s'officialiser avec la signature d'un contrat avec les Écuries à l'automne 2018. Ça, c'est la version courte...

Rachel :

Le principal obstacle, par rapport à la réalisation d'une production de théâtre conventionnelle - c'est-à-dire avec un texte ou une partition, c'est malheureusement la condescendance ambiante par rapport à l'improvisation.

Penser que ce soit du théâtre et que ça se fasse sans texte semble inadmissible, ce qui fait en sorte qu'on se pose beaucoup de questions sur notre identité artistique et la légitimité de notre travail. Que notre théâtre ne soit pas écrit semble signifier qu'il n'a pas été pensé, réfléchi ou qu'il demeure un exercice. Heureusement, nous avons une quarantaine de podcasts qui prouvent le contraire, cette revue prouve le contraire ; une grande communauté d'artistes improvisateurs qui échangent et partagent la richesse de leurs essais à travers le monde prouve également le contraire.

Et si notre théâtre n'est pas réfléchi, c'est donc qu'il est amateur.

En plus de stigmatiser la pratique professionnelle, la pratique amateur souffre également, à une autre échelle, de cette stigmatisation : comme si les amateurs ne pouvaient pas non plus réfléchir à leur pratique parce qu'elle ne s'appuie pas sur un texte. Le travail que nous réalisons avec le grand public lors de nos spectacles et ateliers avec lui nous a permis de faire avancer notre réflexion.

Ne pas avoir de texte, c'est aussi ne pas avoir d'idée, ne pas avoir de discours, ne pas avoir de langage, alors qu'en improvisation, on retrouve ces caractéristiques ailleurs, surtout au sein de la démarche artistique qui sous-tend un spectacle, puis dans la rencontre des imaginaires, ceux des acteurs sur scène, et ceux du public.

Ne pas avoir de texte, malgré la richesse d'une démarche artistique légitime et nécessaire à l'évolution, la professionnalisation de l'improvisation et sa reconnaissance, c'est laisser une case vide dans une demande de bourse en théâtre.

Faire valoir ses projets est difficile dans un contexte de réception.

Frédéric :

Et par habitude, se faire dire qu'on est amateur, voir nos pairs se contenter du minimum, accepter de jouer dans des conditions rudimentaires, donner la même

importance à nos spectacles qu'à une soirée karaoké, nous empêche de retirer nos œillères et nous pousse à explorer dans un petit cadre en pensant qu'il n'y a rien autour. De là la fameuse réplique: « Je vais arrêter de jouer parce que je crois avoir fait le tour. » Et je comprends les gens qui prennent cette décision. Dans ce tout petit cadre, on fait le tour assez rapidement. Mais maintenant, quand j'entends cette réplique, j'entends aussi: « J'ai de la difficulté à m'imaginer ce que je pourrais faire d'autre » ou encore « Je suis trop paresseux/seuse pour mettre l'effort qu'il faut et continuer à explorer. » Et à tout ce beau monde, j'ai envie de dire : « Explore à la verticale. »

Même si la dernière phrase sonnait vraiment comme une fin de texte, j'ai l'impression qu'on ne fera jamais le tour de la question. Parce qu'une fois que nous aurons exploré à la verticale et à l'horizontale, dans quels registres/fréquences/spectres allons-nous nous diriger? Et et pourquoi ne pas le faire maintenant? Je sais déjà ce que tu vas me répondre... PARCE QU'ON EST ÉPUISÉ FRÉDÉRIC!!!

Rachel :

L'exploration peut engendrer une bonne dose de peurs et d'appréhension freinant toute créativité. Mettre sur pied les Productions de L'Instable, c'est déjà mettre un pied dans l'inconnu et oser croire que l'improvisation a besoin de conditions professionnelles pour évoluer. C'est vouloir se donner les moyens de nos ambitions.

Hélas, nous n'avons pas de textes... mais nous avons des acteurs et actrices de talents. Et avec PARC, nous avons deux conceptrices - scénographie et lumières - pour nous transporter totalement hors de nos zones de confort.

Je ne sais pas si nous pourrons vraiment profiter des conditions de réalisation que nous souhaitons pour l'improvisation au Québec et pour lesquelles nous travaillons d'arrache-pied, mais j'aime croire que nous frayons la voie pour les générations à venir qui, elles, pourront continuer à se poser des questions tandis que nous serons vieux et blasés. Peut-être même nous trouveront-ils complètement dépassés et critiqueront durement le travail que nous parvenons à réaliser aujourd'hui. Et ce sera tant mieux : la pratique aura évolué.

Malgré la condescendance à laquelle je fais souvent face, je suis heureuse de voir que l'improvisation intrigue toujours les artistes même si elle a du mal à sortir des sentiers battus. L'improvisation, comme pédagogie originale pour aborder l'univers des classiques (Espace Libre) ou des créateurs actuels (La Licorne), revient se faire une place au théâtre. Je suis fière que PARC participe à ce mouvement en proposant un laboratoire en scénographie. Le théâtre Aux Écuries est l'endroit idéal pour se poser des questions, pour trouver des réponses.

Frédéric :

Et puis? Après PARC, qu'est-ce qu'on fait?

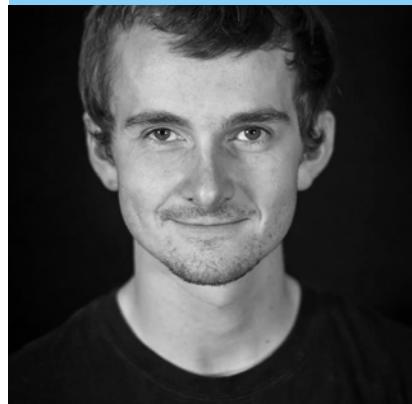
Rachel :

On creuse jusqu'en Chine : ce sera le début de notre tournée mondiale.

Frédéric :

Tasse-toé Guy Laliberté!!!

LE FUTUR DE L'IMPROVISATION AU QUÉBEC : LES ENTREPRENEURS DE L'IMPRO



JOCE GARNEAU

PROFESSIONNEL DE RECHERCHE,
IMPROVISATEUR

**LE FUTUR DE L'IMPROVISATION
AU QUÉBEC :
LES ENTREPRENEURS DE
L'IMPRO**

Si l'on s'adonne à l'exercice de planer au-dessus de la mêlée et qu'on regarde le portrait d'ensemble des spectacles d'improvisation théâtrale présentés au Québec, il est facile d'émettre rapidement deux constats. Le premier est que le match d'improvisation demeure, de loin, la forme la plus dominante d'improvisation présentée au public et la plus pratiquée par les improvisateurs. Largement implanté dans les écoles, le match y est aussi, à notre connaissance, la forme exclusive d'improvisation théâtrale qu'on y pratique. Loin d'être une faiblesse, on peut affirmer que la popularité du match et son accessibilité sont deux des forces de notre milieu québécois.

Le deuxième constat n'apparaît pas aux yeux de tous, mais il est pourtant fondé. Ce constat, c'est qu'il naît une vague nouvelle de spectacles d'improvisation théâtrale qui se donnent comme mission d'explorer ce qu'est l'improvisation en dehors du match et de ses composantes, entre autres, le carton-thème, l'arbitre (ou le maître de jeu, nommez-le comme bon vous semble), la compétition, etc.

Cette vague éclabousse même la plus vieille institution de l'improvisation au Québec, les ligues d'improvisation, dont les membres choisissent de mettre une distance plus ou moins grande entre eux et la formule la plus traditionnelle du match d'improvisation en retirant de leur spectacle certaines composantes du match : le jersey de hockey et le vote lors des improvisations mixtes, par exemple. Ce dernier retrait gagne particulièrement en popularité dans la région de Québec des dernières années.

Pour un certain public, l'exercice hors match paraît étrange; il déstabilise et laisse perplexe. Lors de sa soirée, il cherche la patinoire, le chien d'arbitre et Patrice L'Ecuyer. Il se demande même parfois pourquoi on lui a vendu ce spectacle de théâtre auquel il assiste comme étant « de l'impro ». Pour d'autres, notamment pour nombre d'improvisateurs lassés du match, cette exploration arrive comme un baume sur une plaie. Ils voient dans ces nouvelles formes longues et courtes le futur de leur discipline. C'est le cas, entre autres, pour ceux qui produisent ces spectacles et qui se donnent

une démarche et une direction artistique dans cette exploration.

Ces producteurs de spectacles font partie de la catégorie des entrepreneurs en improvisation théâtrale. Pour le bien de cet article, nous définirons l'entrepreneur en improvisation théâtrale comme une personne qui met en place des structures innovantes modifiant la nature de son écosystème en improvisation ou qui répond à des besoins de sa communauté. Par structure innovante, nous entendons une forme nouvelle d'organisation formelle ou informelle.

L'objectif de cet article est de mieux comprendre qui sont les entrepreneurs de l'impro au Québec, leurs caractéristiques, leurs motivations et leurs ambitions. Pour ce faire, nous parlerons de trois types d'entrepreneurs : les producteurs de nouvelles formes de spectacle, les formateurs qui enseignent une méthode d'improvisation à de nouveaux publics, et les coordonnateurs qui, par leurs actions, réorganisent les liens entre les membres de leur communauté, souvent au niveau territorial ou régional.

¹ Nous sommes conscients de l'existence des travaux pionniers effectués par Jean-François Fecteau, mais nous pensons que l'échantillon de sa recherche, limité aux pratiquants de l'île de Montréal, ne représente pas l'ensemble de la communauté dans la province. Toutefois, ceux qui sont familiers avec le travail de Fecteau et de son mémoire de maîtrise verront que certains de nos résultats appuient les siens, et vice-versa. Pour consulter l'ouvrage : <https://core.ac.uk/download/pdf/15171197.pdf>.

Notes méthodologiques

L'article s'appuie sur une étude qualitative réalisée par entrevue auprès d'une dizaine de ces entrepreneurs. Les entretiens ont été menés dans le cadre d'une démarche de recherche plus large qui vise à dresser un portrait du milieu du spectacle d'improvisation théâtrale au Québec, une initiative rendue possible grâce au soutien du ministère de la Culture et des Communications du Québec, de la Ligue nationale d'improvisation et de l'organisme Rencontre Théâtre-Ados. Cet article est d'ailleurs largement dérivé d'un chapitre de rapport qui devrait être rendu public au courant de l'automne.

Pour ceux et celles qui ne seraient pas familiers avec les études qualitatives, notons que celles-ci ne produisent pas de données statistiques qui confirment ou infirment des hypothèses. Elles cherchent plutôt à comprendre comment une réalité est appréhendée et perçue par un ou, souvent, un ensemble d'individus qui vivent cette réalité et qui partagent des caractéristiques communes. Les données ne sont donc pas chiffrées : ce sont des passages textuels qui permettent de comprendre comment une réalité est interprétée par les participants de l'étude.

De plus, les résultats d'une étude qualitative ne peuvent souvent pas être généralisés à l'ensemble d'une population à cause des méthodes d'échantillonnage utilisées pour recruter les participants qui ne sont pas complètement aléatoires. Toutefois, la richesse de cette méthode réside dans sa capacité à cerner avec précision et profondeur une réalité telle que perçue par un groupe d'humains qui la vit, ce que les méthodes statistiques tendent à mettre de côté.

Les entrepreneurs en impro : caractéristiques communes

Mentionnons d'entrée de jeu qu'un entrepreneur n'agit pas nécessairement uniquement à titre de producteur, de formateur ou de coordonnateur. Parmi les 10 personnes rencontrées, la grande majorité jongle avec plus d'un rôle. L'une produit de nouvelles formes de spectacle et offre un programme de formation. L'autre enseigne une méthode, mais pose aussi des actions spécifiques pour créer de nouveaux liens dans le milieu. Ce qui rend possible ce dédoublement de fonctions, c'est, entre autres, un tronc commun de caractéristiques que nombre d'entrepreneurs rencontrés semblent partager.

Bien informé, bien connecté

Les entrepreneurs en impro considèrent qu'ils ont une bonne connaissance du milieu, du terrain, des ligues et des autres organisations qui offrent des spectacles autour d'eux. Ils se tiennent informés sur ce qui se fait, du moins, dans leur région, et considère que c'est important de le faire. L'une des raisons qui les poussent à se tenir bien informés est que le milieu n'est pas uniformément structuré d'une région à l'autre et qu'il peut être dur pour un néophyte qui désire intégrer le réseau de comprendre son fonctionnement. Comme il n'existe pas d'institution centrale pour informer ces personnes, les entrepreneurs sont ce qui s'en rapproche le plus. Mais l'accumulation d'informations se fait principalement par le bouche-à-oreille entre l'entrepreneur et ses contacts dans le réseau. Par conséquent, l'entrepreneur se voit aussi comme quelqu'un de très connecté sur les intervenants, les organismes et les individus dans son milieu. Le passage suivant montre que l'entrepreneur se voit comme bien informé sur son milieu et bien connecté :

Écoute, c'est trop compliqué de voir le portrait général. Donc moi je fais ça. Puis comme je connais les ligues, souvent, j'ai des infos pertinentes, de faire : « Tu sais quoi : cette année, dans cette ligue, ils ont juste besoin de 3 gars. Ils n'ont pas besoin d'autre

chose. À ce jour, je le sais, vous êtes 70 ». [...] C'est con, mais c'est quand même important de savoir ces choses. Et moi, je leur donne ces informations. (Extrait d'entretien)

L'entrepreneur est aussi conscient que c'est à travers ses contacts, ses connexions avec les gens du milieu qu'il peut découvrir ou se faire offrir de nouvelles opportunités de développement. La citation suivante montre comment l'entrepreneur est conscient de l'importance de ses contacts et qu'il est reconnaissant de posséder de tels contacts :

...c'est eux qui sont venus me chercher. Je n'ai fait aucune démarche pour... et ce n'était pas un poste qui était ouvert. Ce sont eux qui ont fait: « Il faudrait peut-être [lui demander de travailler pour nous], parce qu'on a vu ce qu'il faisait [...], on sait ce qu'il est capable de faire et tout ça ». Donc ça m'a énormément flatté que ça vienne d'eux et qu'on m'offre ce poste. (Extrait d'entretien)

Le réseau social de l'entrepreneur et son ancrage dans le milieu semble crucial à son succès. Celui-ci en est conscient et multiplie ses présences aux événements d'improvisation, même si, avec les années et un horaire chargé, il peut manquer de temps pour le faire. Celui-ci s'appuie, dans ce dernier cas, sur ses bons contacts pour se tenir informé.

Bâti sur les besoins du milieu

L'entrepreneur sait reconnaître le bon moment, le contexte favorable à la mise en œuvre des idées qu'il détient. Il est conscient que ses idées, pour qu'elles fonctionnent, doivent répondre à un manque dans son entourage, à un besoin dans son écosystème. L'entrepreneur sait qu'il ne peut forcer l'implantation de ses idées et, par conséquent, reste à l'affût de l'arrivée de contextes favorables pour agir. L'un de nos participants résume bien cette idée lors de notre rencontre :

...c'est le propriétaire [d'un bar] qui m'avait approché [...], qui m'avait dit: « Je cherche quelqu'un pour avoir une ligue d'impro cet été ». Et moi ça faisait déjà quelques mois que je me disais : il faudrait une ligue d'impro estivale [...], ramener quelque chose. [...] Donc, dans tous les cas, ce sont vraiment des contextes qui ont fait que c'est apparu et je te dirais qu'il n'y avait pas de volonté créatrice initiale. C'était vraiment plus : il y a une fenêtre qui s'ouvre, donc on la prend. (Extrait d'entretien)

L'entrepreneur semble devoir faire preuve d'une part de planification. Dans la citation ci-haut, l'individu nous le fait comprendre quand il explique qu'il avait identifié le besoin d'une ligue estivale dans son milieu. Cette planification à l'avance de bonnes idées lui permet ensuite d'identifier les contextes favorables et de les saisir.

Par contre, certaines des personnes rencontrées semblent penser qu'il faut aussi être capable de saisir une fenêtre d'opportunité au vol, sans s'y être préparé. L'un d'eux parle de son parcours de la sorte : « ... c'est très instinctif le chemin que j'ai pris depuis 10 ans » (Extrait entretien) et nous informe que suivre son intuition fait partie des comportements que l'entrepreneur devrait avoir.

Mais selon d'autres répondants, le flair pour les moments propices ne suffit pas. Il importe en sus de s'informer activement des besoins des improvisateurs et de son milieu :

...je suis à l'écoute des besoins et de l'évolution du jeu dans l'ensemble de ce qui se passe. [...] Puis ce n'est pas pour fouiner! C'est parce que ça m'intéresse. [...] C'est pour ça que je porte vraiment attention à quelle est la demande. Qu'est-ce qui ferait vraiment plaisir aux gens? Où en sont-ils dans leur cheminement? (Extrait d'entretien)

S'informer proactivement des besoins de sa communauté d'improvisation s'apparente à ce que l'on pourrait appeler de la veille stratégique. Comme il n'existe actuellement pas d'organisation au Québec qui recueille des données sur les besoins du milieu et qui diffuse cette information, l'entrepreneur doit lui-même se déplacer, observer et comprendre où se situe la demande.

Présent depuis longtemps et expérimenté

Il ne suffit pas d'être une personne d'affaires efficace pour devenir un bon entrepreneur de l'impro : il faut aussi être ancré dans le milieu depuis longtemps. Les personnes rencontrées lors de nos entrevues ont presque toutes mentionné leur longue expérience comme un atout, non seulement parce qu'elle leur a permis d'accumuler un vaste réseau de contacts, mais aussi parce qu'elle leur permet de comprendre les formalités du milieu québécois de l'improvisation sur lequel il n'est pas (encore?) possible de lire un manuel. C'est probablement ce passage qui résume le mieux cette idée :

Bien, je connais beaucoup le marché. Ça fait 36 ans que je fais de l'impro. Puis je fais partie des petits vieux du début. Quand tout a commencé et que les ligues commençaient à se développer, j'ai aidé plusieurs de ces ligues-là. Donc je connais leur cheminement. J'ai gardé tout le temps un œil sur chacune de ces ligues et [sur] comment ça s'est développé. (Extrait entretien)

L'entrepreneur qui évolue depuis longtemps dans le milieu connaît, au contraire du jeunot, non seulement le mode de fonctionnement des ligues, du milieu, mais aussi leur trajectoire historique, ce qui approfondit sa compréhension de leur

fonctionnement. De plus, comme nous le rappelle l'un de nos interlocuteurs, l'âge et l'expérience aident à la crédibilité d'une personne de façon générale : « *Mais à cette époque, j'ai 23 ans, donc je ne suis pas crédible du tout* » (*Extrait d'entretien*).

Le fait d'être actif dans le milieu depuis longtemps est également gage d'avoir pris part à la mise en œuvre de plusieurs initiatives en impro, notamment la création de ligues et d'organismes puisqu'il n'existe pas à l'époque d'endroits où se donner en spectacle à la sortie du circuit scolaire, comme le rappelle ce participant :

Donc il y a tout un réseau qui s'est structuré qui n'était pas là dans notre temps. Nous, on a tout fait ça: on a passé à travers tout ce processus. On n'avait pas le choix pour jouer. Et maintenant, on est encore rendus au stade où si on veut jouer, il faut créer quelque chose. Donc on va faire comme toujours et on va appeler les vieux chums avec qui ça a toujours marché. (Extrait d'entretien)

Cet extrait nous rappelle que les gens qui évoluent dans le milieu depuis les débuts sont habitués de mettre des choses en place. Ils ont développé des réflexes, des compétences pour que leurs initiatives fonctionnent et se placent dans les interstices du milieu.

Passionné d'impro, en fait une vocation

Les entrepreneurs ne perçoivent pas l'impro uniquement comme leur profession. Pour plusieurs, il s'agit d'une vocation. L'improvisation revêt pour eux une importance qui dépasse seulement leurs activités professionnelles : cette discipline fait partie de leur vie :

Pour continuer d'avancer. Moi, je vais jouer toute ma vie. Je ne me verrais pas... l'impro est tellement importante dans ma structure mentale et personnelle. Ça a tellement été fort comme moule dans ma vie, que je ne me vois pas ne plus jouer. (Extrait d'entretien)

On sent que pour l'entrepreneur, l'improvisation peut devenir plus qu'une discipline. Elle peut devenir un mode de vie et, pour lui, arrêter l'improvisation serait comme vivre avec un bras ou une jambe en moins. En philosophie de l'action, l'improvisation est décrite comme une méthode d'action qui fait contraire à la répétition (De Raymond, 1980). Pour certains entrepreneurs, l'improvisation est effectivement plus qu'une activité : elle est un mode d'action dans la vie de tous les jours.

Pour d'autres entrepreneurs, l'improvisation constitue aussi une profession et, parfois, la seule profession : « *Je trouve ça l'fun que*

ce jeu existe. Je n'ai aucune idée de ce que je ferais dans la vie s'il n'existe pas» (*Extrait entretien*). Pour un entrepreneur en particulier, l'improvisation n'est pas la seule profession envisagée, mais l'activité est pour lui sa manière préférée d'utiliser son temps :

Moi, c'est se permettre d'exister dans... c'est se permettre de passer le temps de cette manière. Ultimement, l'impro, c'est ça. Là, c'est très profond ce que je vais dire : on sait tous qu'on va mourir. Donc, d'ici là, qu'est-ce qu'on calisse? Bien : on va passer le temps. Et l'impro, c'est de jouer. C'est comme quand on va jouer au hockey : c'est qu'on se donne... on se concentre sur un objet pendant un temps, ce qui nous fait oublier tout ce qu'on fait en dehors. On appelle ça du loisir. Moi, ce que j'aime de l'impro, c'est qu'on se donne le droit d'exister dans ces conditions-là. (*Extrait d'entretien*)

Ce serait pour lui cette préférence pour l'activité qui l'aurait poussé à investir le rôle d'entrepreneur, pour pouvoir mettre en place un environnement idéal dans lequel il aime jouer.

Dans un autre ordre d'idées, cette vocation de l'improvisation peut aller et venir selon les aléas de la vie. Cet entrepreneur nous fait part de l'importance variable de l'activité dans la sienne :

... il y a beaucoup d'initiatives pour valoriser l'impro comme discipline artistique et tout cela, mais on dirait que moi, j'embarque moins là-dedans. Je pense que ça part juste de la place

que l'impro occupe dans ma vie. Ça devient de plus en plus un médium parmi d'autres, je dirais. [...] Mais il n'y a pas de mon côté une volonté [pour mes spectacles] de... je ne sais pas moi : de contribuer à la nouvelle vague de reconnaissance de l'improvisation ou de montrer l'impro comme un art à part entière. Ce qui était par exemple le cas si tu m'avais posé la question il y a 5 ans, ça aurait été quelque chose que j'aurais défendu. (*Extrait d'entretien*)

La vocation de l'improvisation pourrait ainsi être intermittente ou encore, comme l'exprime ce dernier participant, se diluer dans d'autres médias de communication et de création.

Insatisfait des structures en place

L'insatisfaction de l'entrepreneur envers les institutions en place le motive vers l'innovation et l'action. Comme nous l'avons vu dans des extraits précédents, le passage des premiers enfants de la Ligue nationale d'improvisation (LNI) vers l'âge adulte, soit ces jeunes qui ont grandi en suivant le parcours de la LNI et ses joueurs, a été accompagné par la création de nombreuses ligues, lieux que ces derniers ont mis sur pied pour pouvoir participer au phénomène impro après le circuit scolaire.

Dans ce temps, c'était l'inexistence de lieux pour jouer qui a poussé les premiers pionniers du match vers la création de nouvelles structures innovantes.

Aujourd'hui, la situation est différente : pour quelqu'un qui sort du réseau scolaire, les ligues abondent. Cette réalité est surtout urbaine, mais la plupart des régions disposent de ligues pour adultes et celles-ci renouvelleraient leur bassin de joueurs à un rythme assez bon. Pour un échantillonnage de 10 organisations d'impro en dehors des régions métropolitaines, le taux de renouvellement se situait en 2018 autour de 33%, pour une moyenne provinciale de 27,4%, sur un échantillonnage de 33 organisations¹.

La situation a bien changé depuis le début et une nouvelle problématique a émergé dans les deux dernières décennies : le modèle de la ligue ne convient plus à tous. Les entrepreneurs d'aujourd'hui, insatisfaits, tentent donc de créer de nouvelles occasions de jouer pour eux, pour pouvoir jouer dans des contextes différents du match d'improvisation que la ligue soutient. Aussi, les entrepreneurs pensent à créer de nouvelles opportunités de jeu pour ceux et celles qui ne trouvent pas leur place dans les ligues, soit parce que le format ne leur convient pas ou plus, ou parce que ces personnes n'ont pas eu la chance d'embarquer tôt dans le système, ce qui leur crée une barrière supplémentaire à l'entrée, comme l'explique le passage suivant :

¹ Le taux de renouvellement est un indice calculé de la manière suivante : Nombre d'improvisateurs membres pour la 1ère année de l'organisation / nombre total d'improvisateurs membres.

On entend même fréquemment des gens dire : « Est-ce qu'il y a la possibilité de commencer quelque part si je n'en ai jamais fait? » Et souvent, la réponse, c'est non. Sauf dans les formations que je donne. (Extrait d'entretien)

L'entrepreneur crée de nouvelles occasions de jouer, pour lui et pour d'autres, qui n'existent pas. Ces lieux peuvent être autant des ateliers d'improvisation sans public que des nouveaux formats de spectacle devant public. Pour certains, ce n'est pas le format qui compte, mais plutôt la qualité du spectacle offert. En effet, pour ces entrepreneurs (rencontrés simultanément), l'insatisfaction provient du fait que les formats existants sont répétitifs et ne mènent pas à l'expérience optimale pour l'improviseur théâtral :

[Interlocuteur 1] : *Puis, pourquoi on s'entend bien, c'est qu'[elle] ne se satisfait pas de : ça marche. Comme moi. On va se satisfaire de : oh wow!*
 [Interlocuteur 2] : *Oui! « On a pogné de quoi! ». [Interlocuteur 1] : « C'est quoi ça? Je veux creuser plus! »*
(Extrait entretien)

Pour certains, l'action de mettre en place de nouveaux modèles organisationnels est poussée par une insatisfaction envers le modèle « communautaire » de la ligue, qui peut s'avérer épuisant pour le membre bénévole, surtout lorsque celui-ci ressent qu'il pourrait monnayer son travail.

Ce participant exprime bien ce point de vue :

On était en train de parler de ça, et moi je disais : « Je suis tanné des ligues d'impro à 7, 6 puis 5 joueurs où on se retrouve à devoir être là chaque semaine, puis à staffer. Et à avoir des sous là-dedans ». Quand tu fais : pourquoi on ne se paye pas entre nous? Il me semble qu'on serait capable de le faire. (Extrait entretien)

Nous avons aussi recensé dans nos entretiens une insatisfaction supplémentaire qui pousse vers l'innovation. Nous laissons ce participant parler de son expérience :

Moi, pourquoi je m'implique autant, c'est parce qu'on ne vient pas me chercher pour les projets qui me tenteraient. À un moment donné, j'ai fait : moi aussi, j'ai le droit de faire un projet, où je vais choisir chacune des personnes avec qui je vais jouer. On ne va pas m'en imposer, on ne fera pas faire des auditions. (Extrait entretien)

Nous le verrons plus en détail dans des travaux subséquents, mais on remarque qu'il est en général assez difficile d'intégrer une communauté d'improvisation : d'abord, parce que les places sont limitées et puis parce que les qualités recherchées chez un candidat à un poste sont acquises à travers le même système que l'on tente d'intégrer. Lorsqu'un individu faisant déjà partie du système se présente à la

même chaise que celui qui n'en a jamais fait partie, on sélectionne presque automatiquement le premier. Il s'agit là d'une caractéristique bien connue des institutions : elles valorisent les comportements qui lui permettent de se reproduire (Bourdieu & Passeron, 1990).

Ainsi, l'entrepreneur cité plus haut se sent écarté des activités centrales de la communauté de l'impro. Cette insatisfaction est devenue source de courage pour démarrer des projets originaux, qui font maintenant partie de l'offre en improvisation dans son milieu.

La satisfaction du « client » d'abord

Bien que la plupart des personnes rencontrées mentionnent se soucier de l'aspect financier de leurs projets, elles le font plutôt par préoccupation de rentabilité. Malheureusement, et c'est un fait bien connu, les personnes qui gagnent leur vie uniquement grâce à l'improvisation théâtrale au Québec se comptent sur les doigts des deux mains.

Mais même pour celles rencontrées qui font de l'improvisation théâtrale et de ses dérivés leur métier principal, l'argent ne semble pas être leur source de satisfaction première, comme le démontre le passage suivant :

« [Client à l'entrepreneur] Hey, c'est sûr qu'on vous revoit l'année prochaine. Vous allez revenir, on a trop tripé ». Puis ça, pour moi... je ne dirais pas que c'est la plus grosse paye, parce qu'il faut que je vive de cela [rires]. Mais ça vient vraiment amplifier l'affaire. C'est une satisfaction bien trippante. (Extrait entretien)

La satisfaction du client serait pour cette personne sa principale source de satisfaction envers son métier. De la même manière, les producteurs rencontrés ont tous mentionné, en parlant de leurs spectacles, qu'une source de satisfaction pour eux était la satisfaction du public assistant aux représentations.

Possède une vision, des idées et le courage d'expérimenter

Nous, improvisateurs, sommes nombreux à parler d'impro, à imaginer des concepts et de nouvelles conditions de jeu que nous aimerions essayer. Le podcast « Pas d'impro » de Frédéric Barbusci en collaboration avec Dominic Hamel est une preuve de l'imagination débordante des improvisateurs pour de nouveaux concepts.

L'entrepreneur est quelqu'un qui pense à de telles idées et qui est capable de trouver une démarche particulière à travers elles, un fil conducteur. Il fait des essais et est

aussi capable de reculer quand il fait un pas dans une direction non souhaitable. De cette « erreur », il apprend beaucoup :

[Interlocuteur 1] : Je trouve que ce qui nous définit en fait, ce qui définit tes idées, c'est que tu as le goût d'essayer des affaires. C'est vrai, tu as le goût d'essayer des choses, tu as le goût d'essayer tes idées. Puis c'est pour ça aussi que quand on a essayé de jouer toutes les semaines. [Interlocuteur 2] : On a appris de ça en tout cas. [Interlocuteur 1] : Oui vraiment. Si on avait une plus grosse équipe, ce serait parfait. On pourrait se financer avec ça, mais ce n'est vraiment pas le cas, et ce n'est pas ce qu'on a envie de faire. Et moi aussi j'ai envie d'essayer à travers tes idées. (Extrait d'entretien)

La particularité de l'entrepreneur par rapport aux autres improvisateurs, c'est qu'il est suffisamment motivé pour passer à l'action. Cette motivation émergerait de la passion de la personne pour la discipline qu'est l'impro, mais aussi, comme nous l'avons vu plus haut, de la capacité de l'entrepreneur à identifier et à saisir les bonnes fenêtres d'opportunité.

L'entrepreneur vs l'artiste

Finalement, certains entrepreneurs semblent se voir quelque peu comme prisonniers de leur succès, en ce sens qu'avant d'être des entrepreneurs, les

individus rencontrés étaient d'abord des improvisateurs avec une passion pour le jeu et pour l'essai. Toutefois, en connaissant du succès, certains participants à l'étude mentionnent que l'entrepreneur en eux prend souvent le dessus sur l'artiste :

Mais je t'avoue que dans mes shows préférés [...] que moi, je suis contente de mon jeu : bien il y a moins de monde dans la salle. [...] La fille qui aime écrire, oui. Tant pis. Ces shows-là nous auront coûté des sous. [...] C'est la fille qui a eu une troupe de théâtre qui te parle. Si je ne vend pas de billets, je n'ai plus de shows demain. Mais tu fais bien de me ramener à l'artiste, parce que des fois j'oublie que je suis ça aussi. (Extrait d'entretien)

On voit par cet extrait que la prise de risque fait plaisir à l'artiste présent dans chaque entrepreneur, mais inquiète l'entrepreneur.

Dans d'autres cas, l'un des projets de l'entrepreneur peut connaître du succès et se mettre à demander plus de temps, ce qui oblige ce dernier à délaisser d'autres entreprises plus exploratoires :

Avant [...], j'avais [un petit organisme] avec lequel j'ai essayé tout plein de concepts en tout genre parce qu'explorer la discipline, ça me faisait triper. Puis j'ai arrêté à un moment donné les activités [...] parce que [l'autre spectacle] s'est mis à me demander beaucoup de temps. Donc j'ai décidé de focaliser entièrement là-dessus. Je te dirais que ça me

manque de temps en temps d'essayer des affaires différentes et de plonger dans des projets différents... (Extrait d'entretien)

On pourrait dire que l'entrepreneur peut parfois se sentir « victime » de son succès, une victime plutôt heureuse, néanmoins! Mais il demeure que l'entrepreneur ne peut pas toujours faire ce qui lui plaît :

Moi présentement, et c'est ce qui s'est passé dans ma carrière d'impro, je vis du produit dérivé de ce que je veux faire. Moi, je veux jouer à l'impro, mais mes revenus proviennent de l'animation, du corporatif, des cours. (Extrait d'entretien)

Le producteur, le formateur et le coordonnateur

En résumé, l'entrepreneur en impro se voit comme revêtant certaines caractéristiques de l'ensemble suivant :

- Bien informé sur le milieu, bien connecté avec les membres de sa communauté;
- Capable d'identifier les besoins de sa communauté, de bâtir dessus et d'identifier les bonnes fenêtres d'opportunité;
- Présent dans le milieu depuis longtemps;
- A beaucoup joué à l'impro et a participé à de multiples projets;

- Est passionné d'impro et en fait une vocation;
- Est insatisfait de l'offre et des structures en place;
- La satisfaction du client cause sa propre satisfaction;
- Possède une vision pour son milieu, qui se découle en un ensemble d'idées cohérentes entre elles et possède le courage de les mettre en œuvre;
- Place l'artiste au second rang et la personne d'affaires d'abord devant certains projets à succès.

À la lumière de ce résumé, voyons maintenant ce qui spécifiquement qualifie les trois catégories d'entrepreneurs que nous avons relevées.

Le producteur

Le producteur est un entrepreneur qui met en place de nouveaux spectacles d'improvisation théâtrale innovants. L'innovation se trouve parfois dans ce qui est présenté au public : un nouveau format (contenant), une nouvelle direction artistique (contenu) ou des thématiques précises jusqu'alors peu abordées en impro (propos). L'innovation se matérialise parfois aussi au niveau de la forme organisationnelle (modèle) derrière le spectacle, par exemple, en créant un organisme qui fonctionne en dehors de la dynamique communautaire bien connue de la ligue d'improvisation.

Rappelons d'entrée de jeu que le producteur en improvisation est rarement un inventeur : les nouveautés de son spectacle ne sont pas inventées de toute pièce. Comme le rappelle ce participant, l'entrepreneur associe ses inspirations pour de nouveaux spectacles à la juxtaposition de plusieurs idées qu'il a observées ou expérimentées ailleurs :

Mais la source de tout cela, je te dirais que, comme une bonne impro, c'est les autres. De regarder ce qui nous entoure [...] Et c'est un mélange d'un show que j'avais vécu où je faisais jouer des solos à des gens que je trouvais bons en solo [...] et un spectacle qu'on avait fait [...] où j'avais dirigé mon équipe pendant qu'ils jouaient. Et j'ai fait : ça se peut. (Extrait d'entretien)

Cependant, à la différence de gens qui essaient des choses, le producteur voit ses idées comme étant interconnectées, étant toutes une partie d'un projet plus large, d'une vision de l'improvisation et/ou du milieu de l'improvisation. Ses idées font partie d'une démarche. En plus de cette recherche de cohérence, le producteur voit aussi ses idées comme stimulantes; il ressent un désir de les explorer :

Souvent, quand tu joues dans un show d'impro, tu y penses tout le temps, tu réfléchis tout le temps à ça, puis à un moment donné tu fais : « Esti, ça serait l'fun à un moment donné d'essayer un show où tu fais

juste des chansons, où on fait juste telle affaire ». [...] Donc c'est ça, c'est d'abord ce qui m'emballait moi comme joueur, d'essayer de les mettre de l'avant et d'inviter mes chums qui tripent comme moi dans cet univers. (Extrait d'entretien)

S'additionne au désir de tester des idées un état constant de recherche. Pour certains, c'est la recherche de formats ou de contextes favorables à l'émergence de la création :

C'est de trouver un point de départ qui nous appartient et qui nous inspire. Parce qu'évidemment, on a été élevé plus dans le désir de plaire. Mais ça n'empêche pas qu'on a le désir de plaire non plus, de faire des choses qui fonctionnent. Sauf que la création est un peu notre point de départ. (Extrait d'entretien)

Pour d'autres, c'est plutôt la recherche de formats qui permettent de valoriser l'improvisation théâtrale auprès de la population générale et de modèles organisationnels qui permettent de rémunérer et faire travailler les artisans de l'impro à leur juste valeur :

La motivation initiale, c'était de monter un show avec un volet économique, un volet business pour faire en sorte que les gens professionnels ou de grand talent soient payés pour faire ça. Ce qui était un manque dans le monde de l'impro, qui l'est encore. [...] Donc c'était de créer un truc où les joueurs sont payés et de créer un truc qui

mettrait de l'avant les meilleurs joueurs de la discipline. (Extrait d'entretien)

Certains producteurs ont le souci de cultiver une offre de nouveaux formats en gardant en tête un double objectif. D'une part, ils cherchent à intéresser de nouveaux publics à la discipline, en créant des formats alternatifs qui changent l'expérience du spectateur. D'autre part, ces participants sont animés par un désir de faire reconnaître l'improvisation comme discipline artistique rigoureuse et sérieuse en recherchant une grande qualité de spectacle. L'extrait suivant exprime cette volonté :

Oui, nous, on veut que notre pratique avance, mais on veut aussi aller chercher des gens qui ne s'intéressent pas nécessairement à l'impro. [...] Donc, on développe d'autres publics qui ne sont pas nécessairement intéressés par le match d'impro, mais qui seront intéressés par ces propositions. [...] Il y a un objectif de démontrer à nos pairs... ça vient avec les programmes de subventions et le Conseil des arts... mais de montrer à nos pairs que notre démarche est rigoureuse. Qu'elle est artistiquement valable et qu'il y a une recherche possible dans notre discipline. (Extrait d'entretien)

À ce titre, plusieurs interlocuteurs mentionnaient leur volonté, à travers la présentation de spectacle au rendu professionnel, de légitimer la pratique

auprès des cercles extérieurs à l'improvisation théâtrale.

Une autre motivation à produire de nouveaux spectacles anime certains des producteurs rencontrés : celle, telle que mentionnée plus tôt, de bâtir de nouveaux lieux pour jouer pour ceux qui n'ont jamais intégré l'institution principale du jeu au Québec, les ligues :

Pourtant, si on ne crée pas d'autres lieux d'expression, ça va toujours rester inaccessible et ça va être de l'élitisme. On sera incapable de rejoindre ces organisations si on est un amateur qui n'a jamais joué. Donc il faut trouver un moyen et moi, c'est lui que je prends présentement pour créer un endroit où les gens peuvent en essayer. (Extrait entretien)

Les personnes rencontrées ont été nombreuses à exprimer la même idée. Qui plus est, c'est souvent d'abord le producteur lui-même qui rêve d'un endroit différent pour sa pratique, ne trouvant plus son compte dans le match et les ligues, après de nombreuses années comme joueur :

... on s'est fait avaler par cette mise en scène qui est faite pour le public. Pour que le public ait l'impression de participer, donc il vote. Là, on veut le vote parce qu'on veut l'approbation, nanana, donc on fait ce que le public demande. Au lieu de proposer au public des choses nouvelles, on fait au public ce qu'il a aimé la veille, ce qu'il a aimé l'avant-veille, ce qu'il a aimé la semaine passée, ou il y a

10 ans. Donc c'est là qu'on se tanne et qu'on s'enlise. On finit par faire: bon, je vais accrocher mon chandail, j'ai fait le tour de ce gag. (Extrait d'entretien)

Finalement, pour une poignée de producteurs rencontrés, la motivation à mettre sur pied de nouveaux spectacles semble provenir du désir d'éliminer du jeu les éléments qui leur déplaisent et de conserver uniquement les éléments désirés. Nuance : ces éléments sont parfois des personnes avec qui on veut jouer, exclusivement :

C'est pour ça que j'ai voulu former un band, comme en musique, avec une démarche artistique, toujours les mêmes comédiens, qui travaillent dans une direction X pour voir jusqu'où on peut porter le projet. Ce que je voulais, c'était de jouer toujours en comparée et surtout, enlever l'impro de tous ses carcans : c'est un spectacle sans contraintes, [sans] limite de temps, le cadre est éclaté, tu peux sortir de scène si tu veux... (Extrait d'entretien)

À la suite de cette discussion, nous dressons la liste des motivations des producteurs à mettre sur pied de nouveaux spectacles innovants. Rappelons que ces motivations sont celles perçues par les producteurs eux-mêmes et que chaque producteur ne partage pas toutes ces motivations, sa trajectoire personnelle orientant nécessairement sa motivation :

- Le désir de mettre en œuvre de nouvelles idées qui le font triper;
- La recherche de formats propices à la création;
- La recherche de formats et de modèles qui permettent une rémunération adéquate des improvisateurs;
- La recherche de formats et de modèles qui valorisent et légitiment la discipline;
- La recherche de formats et de propos qui intéressent de nouveaux publics;
- Le désir de créer de nouveaux lieux pour ceux qui veulent sortir du cadre des ligues d'impro et/ou pour ceux qui n'arrivent pas à l'intégrer;
- Le désir de se tailler un spectacle idéal, sur mesure, qui correspond exactement à ses préférences de jeu.

Un autre aspect fascinant de nos entretiens avec les producteurs, outre leurs sources de motivation, est leur façon d'évaluer le succès que connaissent leurs créations. À ce sujet, l'un de nos participants résume bien certains des critères partagés par plusieurs :

Moi, les critères que je prends pour évaluer, c'est : est-ce qu'on a des salles pleines? Est-ce qu'on est financièrement rentable? Mais aussi, est-ce que les improvisateurs qui viennent voir le spectacle ont une appréciation positive du spectacle? [...] ... en ce sens-là, moi, les improvisateurs, qui sont

des spectateurs un peu informés ou très informés qui nous donnent des commentaires positifs à la fin du spectacle, pour moi, c'est un signe de succès. (Extrait d'entretien)

Aux trois critères exprimés ici, et assez largement partagés par les personnes que l'on a interrogées, s'ajoute un autre critère : celui de la reconnaissance du milieu artistique. À ce titre, l'un de nos participants s'exprime ainsi :

On est « backé » maintenant par un diffuseur professionnel qui a quand même certains moyens. Juste au début de l'année, il y a eu de la publicité radio qui a été faite. C'est de plus en plus... on a une structure autour de nous de plus en plus forte. Oui, ça va bien. (Extrait d'entretien)

Cette reconnaissance du milieu des arts, qui s'accompagne par une plus grande stabilité pour le projet, s'ajoutera donc à la liste des critères de succès d'un spectacle d'improvisation tels que perçus par les producteurs, soit :

- Des salles pleines et le public au rendez-vous;
- Des artisans du spectacle qui ont du plaisir et qui s'accomplissent;
- Une rentabilité financière;
- Une reconnaissance des pairs et du milieu artistique;
- Une stabilité.

Les formateurs

Le formateur est pour nous un entrepreneur en improvisation théâtrale qui met en place dans son milieu de nouvelles structures favorisant l'enseignement et l'apprentissage de la discipline. Dans tous les cas de formateurs rencontrés, ceux-ci avaient identifié le besoin de donner de la formation dans leur milieu et, sauf dans un cas, ont mis en place une organisation formelle dédiée, en tout ou en partie, à la formation de l'improvisateur. Dans l'autre cas, l'initiative ne s'est pas incorporée. Moins structurée, elle était pourtant bien réelle pour le milieu. Leur offre s'adresse d'abord aux adultes, car ceux-ci ne peuvent compter sur les ressources du milieu scolaire pour s'initier aux rudiments de la discipline. Dans tous les cas rencontrés, on mettait un accent sur la formation au jeu théâtral improvisé et non, comme on pourrait le penser, sur le jeu dans le match d'improvisation. La réflexion derrière ce choix est bien formulée par ce participant :

Dans les formations qu'on donne, on ne parle pas beaucoup du match. On parle de l'auteur, du metteur en scène, et de l'interprète. On va surtout viser ça, viser l'écoute, viser le travail d'ensemble, mais on n'enseigne pas les stratégies pour gagner. On ne va pas nécessairement passer beaucoup de temps, même dans les écoles, à expliquer toute la structure du show, ni les punitions et tout cela... (Extrait d'entretien)

Malgré ce choix partagé, les motivations des formateurs à donner de la formation sont diverses. Dans un premier temps, certains affirment le faire par désir de répondre à une demande identifiée, qui provient souvent d'adultes débutants qui désirent s'initier à la pratique :

...c'est une école d'impro. C'est le but derrière. C'était d'offrir des ateliers à du monde qui a le goût d'apprendre le jeu. Je pense que ça s'adressait principalement à tous ceux qui n'étaient pas au début dans tout ce qui est circuit scolaire. Des adultes, qui font : « Où est-ce que je peux faire ça? ». [...] Puis je trouvais ça intéressant parce que j'ai réalisé qu'il y avait beaucoup d'adultes qui n'étaient pas issus de tout ce qui est collégial et tout cela. (Extrait d'entretien)

Pour l'un des formateurs rencontrés, l'objectif était aussi teinté de sa volonté de donner un langage commun pour parler du jeu dans sa communauté autour de lui. Il s'exprime ainsi à ce sujet :

En bonne partie parce que je me disais que c'était important qu'on ait un certain langage commun ou une visée commune dans notre communauté d'improvisateurs. Qu'on puisse dire autre chose entre nous après les matchs que des affaires comme : « Hey c'était l'fun à soir » ou « ce soir il manquait quelque chose ». « Hey il y a des perches qui se sont perdues ce soir » ou d'autres commentaires un peu vagues. (Extrait d'entretien)

Le même formateur nous a aussi fait part de sa volonté, à travers l'offre d'une structure de formation mieux encadrée, de donner une bonne image à sa région et à ses représentants auprès des pairs des autres milieux :

Mais un objectif de plus, qui est encore peut-être celui aujourd'hui, c'est... moi, j'ai un bon attachement, à faire : je veux que [ma ville] ait une bonne notoriété. Que les improvisateurs qui proviennent de [ma ville], quand ils se présentent en tournoi, quand ils se présentent dans d'autres endroits... bien, que les gens soient agréablement surpris ou soient impressionnés de... même qu'ils apprécient la qualité de ce qu'on faisait en match. (Extrait d'entretien)

Un autre formateur vise, par la mise en place de son offre, à partager une vision différente et particulière de la technique de jeu, en lien avec une certaine direction artistique :

Quelles formations j'aurais aimé recevoir? Avec le recul que j'ai aujourd'hui, j'aurais aimé recevoir, en partant, aujourd'hui, et encore dans dix ans. Donc [mon cours], ce n'est pas un truc de débutant, ce sont les fondements. C'est juste se rappeler les fondements que nous on veut mettre de l'avant, qui est complètement dans la réception, la réaction de ce que l'autre propose. Du plaisir dans le respect, et la collaboration. (Extrait d'entretien)

Cet extrait nous rappelle que les écoles d'improvisation qui existent au Québec enseignent toute une technique de jeu teintée de l'expérience de la personne qui a monté le programme. Cette manière de faire est typique lorsqu'il n'y a pas d'organisation centrale pour faire des recommandations sur le programme à enseigner, comme le fait au Québec le ministère de l'Éducation pour les écoles primaires et secondaires, par exemple. On pourrait comparer le réseau des écoles d'improvisation au Québec au milieu de l'enseignement du karaté : il y a plusieurs variantes en fonction des philosophies de pensée de grands maîtres qui ont marqué la discipline. Il faut noter qu'au Québec, il n'y a pas d'institution centrale qui assurerait une régularité dans ce qui est enseigné aux novices de la discipline. Il faut aussi noter que certains formateurs disent s'inspirer d'ouvrages ou de styles de jeu provenant d'ailleurs dans le monde, notamment aux États-Unis. Cet appel à des ouvrages sur l'improvisation théâtrale provenant d'ailleurs ou d'autres disciplines comme le théâtre, la création littéraire, la danse, etc. n'est pas surprenante : on ne retrouve au Québec qu'une quantité famélique d'ouvrages sur le sujet.

Au-delà du jeu, deux des formateurs rencontrés mentionnent un objectif de recréer autour d'eux une communauté qui serait davantage à l'image de ce que l'entrepreneur désire. L'un d'eux exprime sa volonté de faire partie d'une communauté de l'improvisation qui « prend soin de son monde », qui célèbre le jeu passionné et investi et qui rejette la suffisance face à la discipline. Il souligne entre autres le caractère malsain des ligues d'improvisation, qui découragent la prise de risque et l'essai. Il parle aussi de son malaise face à la légitimité que se donnent les membres des ligues d'improvisation de « remercier » certains de leurs pairs. Il appelle donc, à travers la philosophie de son école, à un retour vers des attitudes et des institutions qui permettent de mieux prendre soin de sa communauté et de ses membres. Le passage suivant en révèle beaucoup sur sa pensée :

Et de faire : je trouve que c'est une communauté qui n'en est pas réellement une. Moi, avec mon école, c'est ce que je cherche à faire. C'est d'unir du monde autour d'un objet et qu'on se tienne là-dedans. [...] Pour que tout le monde soit sur le même pied d'égalité. Je ne veux pas que les gens créent des faux statuts. Puis j'ai envie de créer une communauté de monde courageux qui vont se dire pourquoi ils s'apprécient et pourquoi ils s'apprécient moins. (Extrait d'entretien)

En lien avec le dernier extrait, une autre volonté des formateurs peut être de décloisonner le milieu, de permettre à n'importe qui de jouer, peu importe son expérience antérieure. L'une des stratégies mises en œuvre par les formateurs est de créer un nouvel espace de jeu par le biais des ateliers de formation. Certes, ces moments de jeu ne sont pas des spectacles devant public, mais ils demeurent des occasions de jouer, comme le rappelle le participant suivant :

Je jouais dans une ligue puis il y a vraiment une gang, une clique qui était tout le temps là. Puis à un moment donné, ils font : « Hey, nous aussi on aimerait jouer ». Puis ils étaient bien conscients que ce ne serait pas en salle de spectacle, mais juste d'apprendre à faire ça [de l'impro]. (Extrait d'entretien)

Si on résume les motivations autodéclarées à être un entrepreneur-formateur en impro, on obtient donc la liste suivante :

- Répondre à une demande non comblée pour des cours dans son milieu;
- Se donner un langage commun dans son milieu ainsi qu'aux membres d'une communauté;
- Contribuer à donner une bonne image à sa région et à ses représentants face aux pairs;
- Initier de nouveaux pratiquants à une manière

- spécifique de penser la discipline et sa pratique;
- Créer une collectivité qui se tient et qui prend soin d'elle et de ses membres;
 - Créer un format alternatif pour jouer à l'impro, sans public, toutefois.

Les coordonnateurs

Les coordonnateurs sont un groupe plus restreint d'entrepreneurs de l'impro. Nous voulons, dans le cadre de cet article, les décrire comme des entrepreneurs qui mettent en place des structures créant des liens entre les improvisateurs et entre les différentes communautés et institutions de l'improvisation théâtrale. Ces structures

contribuent notamment à la coordination des actions des différentes organisations d'improvisation, à mieux faire circuler l'information et les idées entre les membres et à la rencontre entre les improvisateurs de communautés différentes. Bref, ce sont des personnes qui créent des liens.

Dans le cadre de notre étude, nous avons rencontré deux personnes qui agissaient clairement à titre de coordonnateur. Dans un cas, la personne fait partie d'une organisation formelle et ses actions font partie du mandat lié à ses fonctions professionnelles. Dans l'autre cas, la personne s'est confié à elle-même le mandat de réseauter dans son milieu et le fait

de façon plus informelle, bien que sa méthode soit bien structurée.

La motivation des coordonnateurs est à la fois professionnelle et passionnelle : d'une part, la création de liens et de nouvelles structures dans leur milieu fait partie d'un mandat qu'ils se sont fait assigner ou qu'ils se sont donné. D'autre part, ils ont à cœur le bien-être du milieu par amour pour la discipline et le milieu artistique. Le passage suivant décrit quelque peu cette idée :

Je trouve ça l'fun de voir que ça se porte bien. Il y a des vagues, c'est cyclique. Mais là, je pense que l'impro se porte quand même assez bien en ce moment. Parce qu'il y a une demande. Elle n'est peut-être pas à tous les



niveaux. Au niveau du spectacle, elle se porte un peu moins bien. Mais au niveau de l'intérêt d'en faire, elle se porte super bien. (Extrait d'entretien)

Cette catégorie dans le travail des entrepreneurs est un peu plus floue, mais toujours est-il que créer des liens entre les membres et les organisations est important pour une communauté. Ce coordonnateur en fait mention, même s'il reste vague dans ses explications : « ... je lui dirais : pensez-y de créer ces liens, dans le créneau, entre les ligues. Parce que c'est bénéfique. » (Extrait d'entretien). Bénéfique pour qui? Pour la communauté et pour ses membres et de multiples manières d'ailleurs, comme l'exprime cet autre participant :

Il y a un sentiment de famille aussi qui se crée là. Puis, au niveau régional, je pense qu'il y a vraiment un équilibre entre un sentiment d'appartenance à ton école et une compétition saine avec d'autres, mais il y a aussi l'improvisation qui rassemble les gens et quand tu as du plaisir à jouer et que tu fais des mixtes et que tu as un beau jeu, il y a quelque chose qui va au-delà du sentiment d'appartenance à ton équipe. [...] Ça crée des liens, un sentiment d'appartenance à ton équipe, à ton école, mais ça crée des liens à l'extérieur de ça, ça crée des liens entre les jeunes, entre les humains, qui vont se retrouver peut-être dans les mêmes cégeps et après ça qui vont jouer ensemble ou peut-être dans les ligues amatrices pour le

plaisir. Ça crée un réseau. (Extrait d'entretien)

Créer des liens serait donc bénéfique au renforcement de la communauté de l'improvisation. Selon la théorie, une communauté forte a besoin de trois éléments : une identité, une solidarité et une agentivité (Garneau & Adjizian, À paraître). L'identité de la communauté de l'improvisation est tout de même forte, concentrée autour de l'objet qu'est le spectacle d'improvisation théâtrale. Sa solidarité, c'est-à-dire le sentiment d'être coresponsable du bien-être des autres et de la communauté elle-même, n'est toutefois pas très développée au niveau provincial. Selon une hypothèse qui reste à vérifier, la solidarité des improvisateurs les uns envers les autres existerait encore principalement au niveau local (ex. ville) ou régional. L'agentivité, soit un mélange entre une connaissance accumulée et une capacité de mobilisation et d'action, reste également très faible en improvisation au niveau provincial.

Le rôle que jouent les coordonnateurs contribuerait ainsi à renforcer l'identité, la solidarité et l'agentivité de leur communauté locale ou régionale d'impro.

En terminant

Le milieu de l'improvisation au Québec (et ses communautés régionales) demeure un milieu très faiblement hiérarchisé, et s'il l'est quelque peu, c'est selon des critères flous qui restent à définir. L'une des hypothèses intéressantes de classer les organisations qui offrent des spectacles d'impro est, selon nous, la méthode décrite par Louis-Étienne Villeneuve autour des ligues « centrales » et leur capacité à attirer des joueurs expérimentés (Réplique, vol.1, no.1). Il existe aussi un malaise dans le milieu de l'improvisation québécois par rapport à la hiérarchie : par exemple, les gens sourcillent quand on tente de classer les spectacles d'improvisation théâtrale du meilleur au moins bon.

Toujours est-il que les leaders d'un milieu ou d'une structure, telle une compagnie, sont normalement ceux qui occupent les postes les plus prestigieux et élevés de la hiérarchie dans cette organisation. Comme le milieu de l'improvisation adopte une forme davantage réticulaire (par réseau), les entrepreneurs de l'impro demeurent les individus qui se rapprochent le plus des leaders de nos communautés. Ils sont les vecteurs de l'innovation dans notre discipline toujours en évolution. Ils sont pour la plupart les individus les mieux connectés de ce réseau qui relie plusieurs communautés de pratiquants.

Cet article leur était donc dédié, pour qu'on puisse mieux les connaître et comprendre leurs motivations. Les caractéristiques révélées peuvent aussi orienter les actions de personnes qui souhaitent se positionner comme entrepreneurs dans le milieu. Dans un milieu par réseau comme le nôtre, plus nous aurons de leaders connectés et actifs, plus notre milieu sera en santé. Inévitablement, comme notes finales et à la lumière des résultats de cette recherche qualitative, il peut être émis comme hypothèse que la santé de notre milieu passera par :

- La création de nouveaux liens entre les organisations existantes et les individus;
- La création de nouveaux canaux de diffusion de l'information sur ce qui se passe dans le milieu;
- La création de canaux d'accès au milieu du spectacle d'improvisation théâtrale et à ses institutions principales, les ligues, en dehors du circuit scolaire qui, lui, est déjà très démocratisé;
- La création de nouvelles formes de spectacles pour permettre à ceux et celles qui ne trouvent pas ou plus leur compte dans le match d'improvisation de continuer d'avoir du plaisir à jouer;
- Une plus grande curiosité envers la formation de la part des improvisateurs adultes et la rencontre des membres des autres communautés régionales pour le développement d'une solidarité, d'une agentivité forte et d'un langage commun.

Nous croyons finalement, à la lumière des informations révélées ici, que de futurs programmes de subventions qui voudraient appuyer le milieu du spectacle d'improvisation théâtrale devraient chercher à soutenir les cinq points que nous venons d'énumérer.

Références

- Bourdieu, P., & Passeron, J.-C. (1990). *Reproduction in education, society and culture* (Vol. 4): Sage.
- De Raymond, J.-F. (1980). *L'improvisation: contribution à la philosophie de l'action*: Vrin.
- Garneau, J., & Adjizian, J.-M. (À paraître). Loisir et communauté : vers une définition plus universelle du concept de communauté? *Loisir et Société / Society and Leisure*.

L'ENTRÉE DE L'IMPROVISATION DANS LE MONDE POLITIQUE



GABRIEL ARTEAU

MEMBRE DE LA LIGUE
D'IMPROVISATION DE QUÉBEC (LIQ),
IMPROVISATEUR.

Le 20 octobre 2016, l'Assemblée nationale adoptait à l'unanimité une motion selon laquelle le gouvernement et le ministère de la Culture et des Communications devront « reconnaître l'improvisation comme un courant artistique emblématique de la culture québécoise, une forme d'expression unique et une discipline artistique à part entière; Que [l'Assemblée nationale] exige que cette reconnaissance soit inscrite dans la nouvelle politique culturelle du Québec afin de faciliter son financement¹. » Évidemment, cette prise de position de la classe politique est un excellent point de départ pour amorcer une réflexion globale sur l'improvisation comme forme distincte d'art et tout ce que cette unicité implique dans l'élaboration d'une politique culturelle compréhensive.

Les défis sont majeurs et les points de référence peu nombreux et souvent difficilement applicables à la réalité de l'improvisation au Québec. Le théâtre, le cinéma, le cirque ou la danse, pour ne nommer que ceux-ci, ont tous un historique sur les pratiques entourant leur financement et les conditions de travail de leur vie professionnelle. Les différents

comités de financement des arts ont déjà établi un fonctionnement et les critères de sélection pour les projets qui leur sont présentés. Au moment où ce texte est écrit, l'improvisation se loge dans un flou, valsant entre humour et théâtre, difficile à catégoriser, n'existant pas en soi. La LNI, seul organisme d'improvisation ayant une subvention de fonctionnement, reçoit celle-ci en tant que compagnie de « théâtre ». À titre individuel, une seule bourse a été remise pour un projet d'improvisation par le CALQ (Conseil des arts et des lettres du Québec), sur lequel nous reviendrons plus tard. Somme toute, deux ans après la motion, la réalité est sensiblement la même : l'improvisation n'est pas encore reconnue comme un art à part entière et doit encore se référer aux pratiques de financement entourant les autres disciplines. Bien que cela puisse sembler une critique, il ne faut pas comprendre ce texte ainsi. Ce processus vers une officialisation des pratiques de financement en improvisation sera fort probablement long et complexe et il est normal, voire bénéfique, de prendre le temps nécessaire à l'élaboration d'un encadrement compréhensif du milieu.

Ce texte se penchera donc sur cette problématique qu'est l'entrée de l'improvisation dans le langage politique. Car, si le match gravélien, qui a popularisé cette forme d'art au Québec a maintenant plus de 40 ans, il semble que son évolution se soit faite uniquement par la culture populaire, sans jamais être une préoccupation des différents gouvernements. Encore une fois, nous ne cherchons pas ici à désigner les responsables de cette lacune. L'improvisation est jeune et son milieu peu organisé d'un point de vue national, il est donc important de comprendre les défis inhérents à ce passage des pratiques populaires vers les pratiques politiques.

Nous ferons d'abord un historique de la question du financement, en abordant ce qui existe déjà dans le milieu scolaire et en suivant le parcours de la LNI qui nous a menés jusqu'à cette motion à l'Assemblée nationale.

Ensuite, nous nous pencherons sur ce qui semble être une division majeure à prendre en considération dans l'élaboration d'une politique culturelle : le professionnel et l'amateur. Actuellement, la nuance est

¹ <http://lni.ca/reconnaissance>

difficile à faire. Après tout, nous n'avons aucune définition claire à laquelle se rattacher. Il nous faudra donc 1) définir plus clairement les deux catégories et 2) comprendre en quoi les besoins diffèrent pour chacune d'entre elles.

Finalement, un dernier problème nous apparaît : qui a le droit de se positionner comme porte-parole de la communauté et de négocier avec le gouvernement la place de l'improvisation dans la politique culturelle? Après tout, le langage politique demande une certaine rigueur, il faudra définir les besoins et établir des critères pour distribuer les enveloppes budgétaires. Qui aurait la légitimité nécessaire pour défendre ces points ou, du moins, quelles structures assurerait la meilleure représentation du milieu? Pour clore cet article, nous tenterons donc de proposer un mode de fonctionnement inspiré du milieu communautaire afin de répondre aux problèmes de représentativité qui pourraient émerger d'une politique culturelle négociée par une partie du milieu, et non le milieu en entier, laissant ainsi de côté une réflexion compréhensive qui engloberait les différentes réalités de l'improvisation au Québec.

L'historique du financement

Il faut dire qu'une certaine forme de financement existe déjà à travers le réseau scolaire. Plusieurs écoles proposent l'improvisation comme activité parascolaire. D'abord avec des cours sur l'heure du midi, puis avec ses équipes compétitives. Bref, le même genre de distinction que l'on retrouve dans le sport c'est-à-dire récréatif par rapport à compétitif.

Dans ce contexte, les écoles paient pour les services de l'entraîneur, parfois en chargeant un coût d'inscription aux joueurs et joueuses. Les écoles peuvent également défrayer les inscriptions aux tournois ou au circuit local. On peut aussi inclure les salaires du personnel qui en assure la gestion, qui sont souvent du ressort du gouvernement. Les ligues universitaires et collégiales ont quant à elles souvent accès à des locaux et du matériel technique gratuit. Bref, il existe déjà un encadrement de la jeunesse en improvisation, surtout parce qu'elle s'insère dans une logique parascolaire, voire de loisir.

Il nous semble que la superstructure scolaire encadre l'organisation et, par ce fait même, le financement de l'improvisation scolaire. C'est pourquoi nous considérerons dans cet article que cette division se retrouve en marge de la question du

financement. Elle pourrait évidemment en bénéficier davantage, mais n'a certainement pas les défis structurels qui sont cruciaux pour le reste du milieu. L'improvisation dans les établissements scolaires a déjà sa manière de fonctionner. Elle appartient déjà au langage politique, c'est pourquoi il faut donc nous concentrer sur ceux qui en sont les orphelins.

Le parcours de la LNI vers le financement

Si la LNI fut pionnière dans la démocratisation de l'improvisation au Québec, c'est aussi elle qui, bien des années plus tard, lança la charge sur la question du financement. Sa structure professionnelle est unique dans le milieu et le respect des normes de l'Union des Artistes se fait à fort coût pour l'organisation. Bref, aucune autre organisation d'improvisation ne se compare à la LNI en termes de coût de production.

La pression financière qui en incombe mena la LNI à revisiter ses options quant à ses rentrées d'argent. Certains se rappelleront de la campagne de sociofinancement pour s'attaquer à la dette accumulée de l'organisation ainsi que l'arrivée de commanditaires qui sont encore maintenant présents jusque dans le nom des équipes.

Derrière ces efforts plus médiatisés se trouvait un double problème chronique, que nous adressons aujourd’hui : 1) le manque de financement pour la culture et 2) l’absence d’une politique culturelle compréhensive de la réalité de l’improvisation.

Le premier point n’a rien de nouveau, la culture n’est pas l’enfant chéri du budget québécois. Et force est d’admettre qu’il est particulièrement difficile de faire fonctionner la majorité des projets artistiques sans financement. Que ce soit dans le milieu du cinéma, du théâtre, du cirque ou de la danse, l’argent nécessaire à la production a tendance à être un mélange de subventions gouvernementales et d’investissements privés. En ce sens, cela ne diffère pas beaucoup des autres types d’entreprises, qui ont droit à leur propre type de subventions, allant d’un montant d’argent à des réductions d’impôts. Bref, bien que le discours public autour de la question semble distinguer ces deux réalités, il reste que le soutien fiscal du gouvernement se retrouve derrière presque tout projet entrepreneurial. Mais dans le cas de la culture, l’enveloppe n’est pas immense.

La raison pour laquelle le manque de fonds en culture est important dans la situation qui nous intéresse, c'est qu'au moment de les distribuer, les risques deviennent plus difficilement justifiables. Les organismes comme le CALQ (Conseil des arts et des lettres du Québec) ont un ensemble de critères établis selon lesquels ils choisissent les projets qui recevront une subvention. Ces critères sont appuyés sur un historique riche qui embrasse plusieurs formes arts mais qui, malgré leur bonne volonté, n'inclut pas l'improvisation. Un projet d'improvisation soumis au CALQ sera donc jugé en tant que projet théâtral. Ce qui a valu à la LNI des réponses négatives sur le fait que le projet n'était pas « artistiquement achevé ». Le directeur artistique de la LNI, François-Étienne Paré, comprend très bien la réalité de ses pairs qui doivent faire ces choix : « Ce qu'il faut c'est revendiquer la reconnaissance de la discipline. Il faut arrêter de se battre contre les critères. [...] Les critères sont bons. C'est l'improvisation qui doit être reconnue. »

C'est cet objectif qui mena la LNI à déposer, le 28 août 2016, un manifeste² auprès du ministère de la Culture et des Communications dans le cadre de la création d'une nouvelle politique culturelle du Québec. Ce manifeste ainsi que les dialogues entre la LNI et le ministère menèrent quelques semaines plus tard, le 20 octobre 2016, à l'adoption en chambre d'une motion qui reconnaît « l'improvisation comme un courant artistique emblématique de la culture québécoise, une forme d'expression unique et une discipline artistique à part entière ». Il est important de comprendre qu'une motion n'est pas une loi, elle n'est pas contraignante, mais cherche plutôt à officialiser une vision ou une orientation du gouvernement.

Pour sa part, la LNI fonctionne avec une subvention de fonctionnement à titre de compagnie de théâtre (d'où l'appellation « Le Théâtre de la LNI »). Malgré tout, elle s'efforce d'actualiser les critères pour que l'improvisation soit reconnue et qu'elle puisse faire fleurir des projets innovateurs tels que « La LNI s'attaque aux classiques ». Elle a récemment commandé un rapport sur l'état de l'improvisation au Québec et compte travailler à partir de ce document pour élaborer un plan d'action et ce, conjointement avec le milieu.

² https://www.mcc.gouv.qc.ca/fileadmin/documents/Politique-culturelle/Memoires___Metadonnees/Theatre_ligue_nationale_Improvisation_memoire.pdf

Prendre parole : pour qui et par qui?

Il faudra donc éventuellement, asseoir la communauté de l'improvisation pour présenter et défendre un plan d'action pour le financement du milieu. Mais comment « faire parler le milieu »? Qui aurait la légitimité de le représenter? Et de quel milieu parle-t-on? Professionnel, amateur, métropolitain, de région? Les besoins sont nécessairement différents, donc à partir de quelle structure faudrait-il travailler pour assurer une représentation nationale et compréhensive?

Nous tenterons de décortiquer chacune de ces questions pour ensuite réfléchir à une solution qui nous semblerait la plus appropriée aux besoins de la communauté.

Tout d'abord, il faudra créer une distinction entre professionnel et amateur. La ligne est souvent difficile à tracer. La rémunération est assez rare, et il est important de se demander si elle est la seule mesure de ce qui peut être défini comme professionnel. Cette distinction nous permettra ensuite de mieux préparer le processus vers la professionnalisation.

Finalement nous nous permettrons de jeter les bases d'une solution pour la représentation du milieu. De tout le milieu. Un spectacle émergeant sur la Côte-Nord n'a pas les mêmes besoins qu'une ligue

établie depuis 20 ans à Montréal et il faut s'assurer que ces réalités soient toutes représentées à la table de négociation.

La professionnalisation

La professionnalisation de l'improvisation est au cœur de la question du financement. Actuellement, la quasi-totalité de l'improvisation pratiquée dans la province est faite de manière amateur. Spectacles dans les bars, ligues scolaires et autres tournois, des opportunités pour tout un chacun de se produire sur une scène, souvent en assumant les coûts d'une telle opération à travers les cotisations ou un coût d'inscription. D'un autre côté, quelques improvisateurs et improvisatrices jouent plutôt dans des contextes où ils se trouvent à être payés pour leur travail. Mais, même dans ces cas, les conditions varient, allant d'une compensation symbolique jusqu'à des contrats UDA. Tracer une ligne définissant clairement un clivage entre amateur et professionnel semble donc difficile. Tentons ici d'en établir les bases.

Tout d'abord il faut comprendre l'improvisation comme un travail. « Travail » au sens très général, non pas nécessairement en tant que métier, mais plutôt au sens d'une activité productive, si l'on s'accorde à une base théorique sociologique. Même dans les cas où les improvisateurs ne sont

pas payés, leur investissement a une valeur : des gens paient pour les voir, ils font entrer une clientèle dans un bar, etc. L'improvisation amateur a un impact économique parfois direct (salaire des techniciens, musiciens, arbitres, etc.) parfois indirect (achats au bar, coût de déplacement/stationnement, souper dans un restaurant avant le spectacle, etc.). Dans le cas amateur, la valeur ajoutée n'est pas représentée dans le coût du billet qui, en général, cherche à couvrir les frais de production et non à dégager du profit. Le travail des artistes est dans ce cas bénévole, étant au mieux récompensé par le maintenant classique pichet de bière.

Dans le cas de l'improvisation dite professionnelle, la valeur du travail des improvisateurs est incluse dans le prix du billet. Les gens ne font pas que payer pour le travail technique, le travail de décorum et la location de la salle, ils paient pour le travail de création des artisans. Actuellement la rémunération est assez rare, à peine quelques organisations offrent un salaire à leurs artistes (pensons à la LNI, le Punch Club, le Club d'Impro, les Productions de l'Instable, etc.). Et il semble que pour distinguer professionnel et amateur, la question de la rémunération est clé. La définition de professionnel s'écarte de son sens commun. Il n'est en aucun cas lié à la qualité du spectacle ou au talent de l'artiste. C'est

pourquoi les improvisateurs qui évoluent dans un contexte professionnel le font très souvent en participant parallèlement à des productions amateurs. Les joueurs de la LNI font souvent partie de la LIM, les membres du Punch Club jouent dans bien des ligues amateurs. Un joueur ou une joueuse peut difficilement se qualifier d'uniquement professionnel.

Donc, si le salaire est un élément si facilement identifiable, en quoi est-ce un défi de comprendre la professionnalisation de l'improvisation? Le problème se trouve dans le processus vers la professionnalisation de la discipline. Les comités de financement des arts fonctionnent par évaluation des pairs : des gens du milieu s'assoient et jugent selon des critères de la validité de la demande. En général, le succès attire le succès. Il est plus facile pour Robert Lepage de recevoir du financement que pour quelqu'un n'ayant pas fait d'école de théâtre. Il est plus facile pour un professionnel établi de trouver du financement, car ses projets antérieurs font état du potentiel du projet soumis. Et nous ne sommes pas ici pour critiquer cette formule, il est tout à fait logique d'agir ainsi. Par contre, si l'improvisation entre dans ce système, la quasi-absence d'une scène professionnelle au préalable réduira considérablement l'accès des improvisateurs au financement. Nous savons

qu'à ce jour, un seul projet d'improvisation a été accepté par le CALQ, soit une recherche artistique menée par Mathieu Lepage. La bourse qui lui fut offerte lui permit d'aller faire une résidence à Paris et d'en ressortir avec quelques concepts de spectacle très différents de ce qui se fait actuellement. Par contre, Mathieu Lepage est aussi un comédien établi, talentueux et reconnu dans le milieu, ce qui pèse dans la balance quand vient le temps de lui offrir la bourse. Le problème à entrevoir sera donc plutôt du côté des personnes étant uniquement des improvisateurs, ceux qui ne sont pas comédiens professionnels, mais plutôt improvisateurs amateurs. Si le phénomène de reproduction n'est pas adressé (le professionnel engrange le professionnel), nous ne verrons pas l'improvisation comme étant « une discipline artistique à part entière », mais plutôt une nouvelle branche accessible à des gens déjà impliqués dans le théâtre professionnel.

Le but n'est donc pas d'exclure les comédiens (la multidisciplinarité n'a rien d'étranger à l'art), mais bien de s'assurer d'avoir une politique inclusive, de permettre l'existence d'artistes qui se définissent avant tout comme improvisateurs. Ce qui nous mène finalement à adresser le nœud du problème : la professionnalisation de l'improvisation doit être comprise comme un processus,

une progression vers un idéal.

Cet idéal, nous l'imaginons comme étant similaire aux conditions actuelles des autres catégories d'artistes. Pour cela il nous semble que le vecteur le plus important sera l'UDA. Si le syndicat adapte ses conventions pour y inclure des ententes dédiées à l'improvisation, cela pourrait assurer des conditions de travail permettant aux artisans de se dédier à leur art et de le faire vivre et grandir. Par contre, cet idéal est difficile à atteindre parce que, sans subvention, les entrepreneurs derrière les spectacles d'improvisation peineront à offrir les salaires minimums de l'UDA. Après tout, très peu de compagnies de théâtre pourraient fonctionner sans subvention, il n'y a rien de nouveau dans la problématique de l'improvisation. Mais si une compagnie qui se veut professionnelle n'offre pas le minimum demandé par l'UDA, cette dernière aurait toute la légitimité et même le devoir d'intervenir. Pour résumer, sans être professionnel il est plus difficile d'avoir accès aux enveloppes budgétaires, mais sans ces enveloppes, il est difficile de devenir professionnel. Un cercle vicieux qui pourrait rendre ardu l'essor de l'improvisation professionnelle.

C'est pourquoi nous proposons comme distinction claire entre amateur et professionnel, dans l'idée de processus : que chaque organisation établisse son but. Veut-elle une vocation amateur ou professionnelle? Le fonctionnement de l'amateur est déjà bien établi, il resterait donc à accompagner les compagnies à vocation professionnelle. En donnant les outils pour qu'elles aient la possibilité de cheminer vers une entreprise prospère, subventionnée grâce à une légitimité bâtie à travers le temps. Pour ce faire, dans l'harmonie, il faudrait assurément avoir une discussion avec le ministère de la Culture, avec les organismes locaux de promotion de la culture ainsi qu'avec l'Union des artistes pour tracer un cheminement viable vers une réelle professionnalisation de l'improvisation. Nous ne sommes pas encore proches de l'idéal, mais nous pouvons définitivement tracer le chemin qui nous y mènera.

Avant de conclure, il est important d'observer un dernier aspect important de la professionnalisation. Nous avons beaucoup parlé des demandes à faire, mais il faudra aussi se plier à certains devoirs. Normes du travail, déclarations de revenus, maintien à jour de son organisation sur le registre des entreprises, conseils d'administration, relations de travail et tant d'autres. Les entrepreneurs devront s'armer d'une rigueur qui a tendance à échapper au milieu amateur.

Pour résumer, si l'on veut en arriver à permettre une réelle professionnalisation à ceux qui la souhaitent, il faudra accepter qu'il s'agit d'une transition, d'un processus, et qu'il faudra un certain temps pour arriver à un idéal qui sera plus aisément intégrable dans la mécanique politique.

Les bases de la représentation

Nous avons identifié trois catégories d'improvisation : scolaire, amateur et professionnelle. Chacune d'entre elles évolue dans des contextes différents, que ce soit dans un milieu d'improvisation extrêmement populeux et diversifié comme à Montréal ou encore dans une région où l'improvisation est portée par une ligue amateur centrale, comme ce peut être le cas à Mont-Laurier. Et, sans vouloir se répéter, les besoins ne sont pas les mêmes. Il nous reste donc à nous attaquer à la question principale de cet article : comment prendre parole dans le monde politique en s'assurant de parler pour tout le monde?

Nous savons que les actions individuelles, organisation par organisation, sont condamnées à l'échec. La division du message rend très difficile toute forme de négociation ou même de simple dialogue. L'abondance de contacts avec les différentes institutions responsables du financement serait tout simplement intractable par ces dernières.

Il nous faudra donc nous munir d'une entité centrale assurant une représentation du milieu. Défi majeur, mais qui a déjà été adressé par bien d'autres milieux comme le sport, le communautaire ou les mouvements étudiants. Et si l'on cherche à s'inspirer, la solution la plus appropriée semble être celle de la fédération nationale.

Une fédération, c'est une association d'organismes qui agit selon le mandat de ses membres afin de les représenter et leur offrir des services. Elle est un organisme sans but lucratif (OSBL) avec un comité d'administration (CA), un comité exécutif (CE) et, dans un monde idéal, une permanence (un ou des salariés) qui effectue le travail quotidien. Elle représente et est constituée d'une multitude de groupements d'improvisation, que ce soit des ligues amateurs, un réseau d'improvisation scolaire ou encore une troupe professionnelle. Chacun de ces groupes paie une cotisation et vote sur les orientations de la fédération puisqu'elle représente et ne peut donc prendre position sans être appuyée par ses membres. D'un point de vue pratique, c'est donc des positions ou des projets votés dans les assemblées générales de chacun des organismes partout à travers le Québec qui sont ensuite transmis à la fédération, qui se charge d'agir selon la volonté de la majorité de ses membres. La fédération peut aussi proposer à ses membres des motions sur lesquelles ils doivent

se prononcer. Elle peut aussi assurer la collecte d'informations (que ce soit par sondage ou par recherche documentaire) afin de permettre à ses membres de faire un vote éclairé. Elle offre aussi des services à ses membres, comme du soutien à l'obtention de financement ou de l'assistance sur les questions fiscales comme les impôts ou l'inscription au registre des entreprises.

L'atout majeur de cette fédération, dans le contexte actuel, serait d'avoir une entité centralisée qui pourrait négocier la place de l'improvisation dans la nouvelle politique culturelle, en parlant réellement au nom du milieu. N'ayant pas d'intérêt propre à elle-même, elle n'a d'autre but que d'assurer la meilleure représentativité de ses membres.

Cette explication peut sembler abstraite, donc tentons d'examiner le fonctionnement d'une fédération avec un exemple concret. Imaginons que la Ligue d'improvisation de Québec souhaite faire partie de la fédération, qu'est-ce que cela représente pour elle? En assemblée générale, les membres de la LIQ doivent accepter de se joindre au regroupement, ce qui vient habituellement avec un cotisation annuelle. Une fois l'adhésion officialisée, elle est maintenant membre de la fédération. À partir de ce moment, elle peut voter des positions qu'elle souhaite voir défendues,

prendre position sur les questions fondamentales à une bonne représentation et recevoir le soutien de la fédération, en plus de sa représentation. Elle pourrait être appelée, par exemple, à se prononcer sur la question du manque de salles de spectacle qui pourraient recevoir une ligue d'improvisation. Est-ce une priorité? Est-ce réellement un problème? Lorsque la LIQ et tous les autres organismes membres se prononcent, la fédération peut ainsi déterminer s'il s'agit d'un besoin réel et, si oui, pour qui (scolaire, amateur ou professionnel) et dans quelles régions du Québec. La LIQ pourrait aussi appeler l'organisation si elle ne sait pas quoi faire lorsqu'un de ses salariés demande la production d'un T4A. Est-ce obligatoire? Comment ça fonctionne et en quoi ça implique la ligue? Elle pourrait aussi demander du soutien pour optimiser ses chances d'obtenir une subvention. À quel organisme faut-il s'adresser? Quels éléments sont importants à inclure dans la demande? C'est ce genre d'expertise que la fédération pourrait développer et mettre à la disposition de ses membres.

La structure nationale de la fédération demanderait beaucoup de communication et de travail à distance. Il faudrait élire un CA et un CE, mettre sur pied une charte, choisir régulièrement des interlocuteurs dans chacune des organisations et éventuellement faire une assemblée générale avec, idéalement, des membres présents. C'est un travail immense qui nous attend si l'on se plonge dans une telle aventure. La LNI a déjà travaillé fort à défricher le terrain, mais elle ne peut agir à titre de représentante du milieu. Ce n'est pas sa vocation et ce serait un poids immense sur ses épaules, sans compter que sa structure n'est pas adaptée. Si l'on veut créer un réel mouvement de validation de l'improvisation sous toutes ses formes et dans tous les milieux, il faut un organisme neutre qui agit purement de manière démocratique. C'est avec ce genre de structure que l'improvisation pourra réellement parler le langage politique.

Sous un autre angle, la fédération pourrait aussi servir de service pour l'essor et le développement de la pratique de l'improvisation. Plusieurs écoles souhaitent introduire l'improvisation dans leur enceinte, mais ne savent pas par où commencer. Certaines régions n'ont pas l'expertise ou encore une tradition d'improvisation sur laquelle se baser. Aussi, des troupes qui n'aspirent pas à une vocation professionnelle pourraient y chercher conseils. Bref, avoir une ressource centralisée, facile à contacter et dédiée à ce projet semble être une avancée importante pour l'improvisation québécoise.

Conclusion

Le 20 octobre 2016 a été une date importante pour l'improvisation. Nous avons enfin franchi la porte de l'Assemblée nationale. Cette nouvelle opportunité, pour un art aussi jeune, doit être saisie et il nous faut prendre parole. Nous tous. La LNI a déjà porté le flambeau et l'a fait généreusement, en pensant à tous et non pas à son seul intérêt. Il nous faut le reprendre en créant une structure qui survivra les gens qui la bâtiront et qui permettra au milieu de l'improvisation d'entrer dans une nouvelle étape.

Nous savons que cela n'occasionnera pas un immense bouleversement du jour au lendemain, que pour beaucoup d'entre nous cela ne changera pas fondamentalement notre rapport à l'improvisation. Une ligue avec des finances plus saines, pouvant se payer un musicien ou jouer dans une salle avec un bar (et non pas un bar avec une salle), ce n'est pas le Saint-Graal. Mais, nous connaissons tous la joie immense qu'apporte l'improvisation, sa capacité à devenir si majeure dans nos vies et les liens qu'elle nous permet de créer. Si l'on peut inciter l'essor de cette expérience, si l'on peut augmenter les chances de voir des gens vivre de cet art, si l'on peut créer la possibilité pour ceux qui la pratiquent depuis longtemps d'être enfin reconnus comme un peu plus que « des gens qui font des sketchs en jogging », il me semble que ça vaut l'effort.

CRÉER UN SPECTACLE SANS COMPÉTITION : QUELQUES MODÈLES

LOUIS-ÉTIENNE VILLENEUVE

CO-CRÉATEUR DE LA LIMETTE –
SPECTACLE D'IMPROVISATION LONG
FORM, IMPROVISATEUR.



CRÉER UN SPECTACLE SANS COMPÉTITION : QUELQUES MODÈLES

Les 8-9-10 août derniers s'est tenu pour une première fois à Montréal le festival Le Cube, qualifié de « Festival d'improvisation théâtrale ». Sur la page Facebook de l'événement, nous pouvons lire le descriptif suivant : « Le Cube est un festival d'improvisation francophone à Montréal, dédié à l'improvisation théâtrale, mettant en avant le long format et spectacles à concepts originaux. Vous serez surpris de ce qu'on peut créer autour d'un cube. »

Cette initiative est, à mon sens, des plus justifiées. Bien que le format longue durée et les concepts originaux ne soient pas nouveaux dans l'histoire de l'improvisation, force est d'admettre que la scène québécoise a vu apparaître dans la dernière décennie un nombre important de spectacles se situant en marge du match d'impro « à la Gravel »¹. L'émergence de tels spectacles témoigne d'une volonté partagée chez plusieurs improvisateurs de pratiquer leur discipline dans des structures nouvelles.

Je crois personnellement que le milieu de l'improvisation québécoise a gagné et gagne toujours à diversifier son offre au-delà du match d'impro, et ce, pour trois raisons. D'abord pour garder dans son giron des improvisateurs d'expérience qui ne se reconnaissent tout simplement plus dans la formule compétitive. Ensuite, pour éviter que la relève soit constituée uniquement de jeunes joueurs – et joueuses – ayant façonné leurs réflexes en tenant compte des points, des votes, des étoiles et, surtout, de la division gagnants/ perdants². Finalement, pour rejoindre une clientèle de spectateurs qui se sent moins interpellée par la compétition et par les différentes conséquences que celle-ci engendre sur l'ambiance générale des soirées et sur le jeu.

Pour contribuer à l'effort de diversification de l'improvisation québécoise, le présent article propose une catégorisation sommaire de différentes formes de spectacles non compétitifs. La démarche employée pour ce faire est inductive, elle s'inspire de spectacles déjà existants pour en extraire des régularités. L'identification de ces régularités

a, au minimum, trois utilités : 1) elle peut fournir aux artisans des spectacles déjà existants un éclairage nouveau sur les différents leviers exploités par leur propre spectacle; 2) elle peut offrir des pistes claires pour quiconque désirerait créer un nouveau concept et 3) elle peut servir d'outil d'analyse pour planifier la mise en marché de ces offres alternatives, en axant leur promotion sur ce qui en constitue réellement le cœur. Des pistes seront présentées ici à cet effet.

Note importante finalement, avant de commencer : le contenu de cet article est proposé avec beaucoup d'humilité. N'ayant pas effectué une recension complète de tous les spectacles ayant cours au Québec, je n'ai pas la prétention de couvrir tous les cas possibles. Le lecteur avisé trouvera sans doute certaines exceptions ou certains cas où les différentes catégories se chevauchent. Ces potentiels contre-exemples ne sont pas entrevus ici comme des problèmes auxquels il faut impérativement remédier. Comme n'importe quelle classification, celle proposée dans cet article est voulue comme un outil d'analyse parmi d'autres possibles.

¹ Voici plusieurs exemples, pour la plupart abordés dans cet article, en ordre alphabétique. À Montréal : Impro mystère, Impro Chef, la LNI s'attaque aux Classiques, les Lundis de l'impro, les Productions de l'Instable. À Québec : les spectacles du Club d'impro dont les Formes Longues, Première, Vox Populi. À Sherbrooke : les Frayeurs d'ailleurs, la Mission. À Trois-Rivières/Mauricie: les Démineurs, le MITES, la Limette et le Whomboozle. Ailleurs : la LiLas (L'Assomption), Sans Filet (Gatineau). Une recension plus soignée serait à produire pour une liste complète.

² En effet, même si le match occupe désormais une place beaucoup moins centrale dans le réseau de l'improvisation adulte que ce que le public non initié pourrait penser, il reste que l'essentiel des spectacles que vivent les jeunes improvisateurs aux niveaux secondaire et collégial sont des matchs d'improvisation, que ce soit dans le cadre de ligues interscolaires ou dans des tournois locaux/provinciaux. Cette concentration de l'offre a pour inconvénient de dissuader plusieurs jeunes talents, désireux ayant tout de créer librement, de poursuivre leur parcours. Que l'improvisation au secondaire et au collégial soit majoritairement compétitive constitue, il me semble, une explication de l'abandon de plusieurs joueuses/joueurs au profit du théâtre ou d'autres formes d'expression non compétitives. Ces jeunes improvisateurs pourraient pourtant très bien s'accomplir, une fois adulte, dans des spectacles collaboratifs.

La créativité personnelle pour de nouvelles classifications ou pour de nouvelles catégories est encouragée et laissée volontairement comme champ ouvert.

Pour commencer : une distinction entre originalité de forme et originalité de fond

Pour bien identifier les spectacles visés par cette classification, il est important de souligner dès le départ ce qui n'en fait pas partie. Puisque l'objectif de cet article est de présenter des formes strictement collaboratives/ coopératives d'improvisation, les formules d'improvisation ici retenues ont toutes en commun de ne pas produire, au terme de leurs soirées, des gagnants et des perdants - du moins, pas en un sens sportif. En d'autres mots, pour être considéré comme un spectacle collaboratif, il faut, pour un spectacle, que l'enjeu principal présenté ne soit pas des participants qui tentent de l'emporter sur d'autres. Par exemple, des spectacles comme le Punch Club, qui empruntent une esthétique différente du match à la Gravel, mais qui conservent une compétition au résultat binaire (gagnant/perdant), sont ici considérés comme des variantes de la formule compétitive plutôt que comme des concepts réellement distincts. Un spectacle

d'improvisation d'inspiration kin-ball, où trois équipes se distribuerait des comparées en criant « omnakin » dans le but de faire rater leur improvisation aux autres, se démarquerait sans doute du match traditionnel sur la forme, mais pas sur le fond. Idem pour la Ligue d'improvisation de baseball (LIB) à Montréal, même si celle-ci décidait un jour de jouer 9 manches plutôt que deux.

En vérité, le critère gagnant/ perdant peut être étendu à des concepts qui semblent, à première vue, bien éloignés de la formule gravéenne. Une soirée où l'objectif serait de déterminer le meilleur poète-improvisateur, par un vote d'élimination « ça passe ou ça casse » après chaque poème, resterait dans l'intention première une compétition. Suivant la même logique, des spectacles où le public vote seulement pour les improvisations comparées (ex. : la Limonade à Montréal, l'Acronyme à Ottawa), ou à la fin de chaque période (ex. : la LIM à Trois-Rivières) demeurent, malgré ce que leurs membres peuvent en penser, dans le sillon du match, même si la compétition occupe par ces procédures une place moins explicite que dans la formule gravéenne ou les ImprovOlympics³. Il suffit d'échanger un peu avec les spectateurs avant ou après un spectacle pour constater que l'existence de gagnants joue pour beaucoup dans leur compréhension de la soirée qui

leur est présentée - même si les improvisateurs eux-mêmes considèrent cet aspect comme accessoire, superflu ou dépassé. L'inverse serait surprenant : tant que la compétition sera présentée aux spectateurs comme enjeu structurant du spectacle, c'est-à-dire comme finalité « derrière » les improvisations, les spectateurs seront toujours encouragés à concevoir le spectacle d'improvisation comme une confrontation ou comme une mise en comparaison.

La classification que je propose ici est donc axée sur des différences de fond plutôt que de forme : elle concerne les enjeux structurants des spectacles plutôt que leur format de présentation. Une quasi-infinité d'alternatives peuvent être proposées pour offrir une saveur différente au match, sans pour autant que le résultat global s'en trouve réellement touché. En comparaison, les changements de fond dans les spectacles collaboratifs/ coopératifs produisent – la plupart du temps – des résultats fondamentalement différents de la formule compétitive, que ce soit dans la tenue des spectacles, dans leur ambiance générale ou encore dans leur réception chez les spectateurs.

³ Il est d'ailleurs intéressant d'observer qu'à la Limonade comme à la LIM (Mauricienne), les improvisateurs eux-mêmes ont de la difficulté à éliminer de leur vocabulaire l'appellation « match d'impro », même si dans la direction artistique il est fortement encouragé de parler plutôt de spectacle d'improvisation ou de soirée d'improvisation.

I. Le spectacle par contraintes

Définition : Le spectacle par contraintes est la forme la plus fréquente de spectacle collaboratif que l'on peut rencontrer actuellement dans l'improvisation québécoise. Sous cette forme, les spectacles peuvent conserver l'essentiel des aspects du match autre que le vote (par exemple : la disposition en équipe, la distribution mixte/comparée, les cartes thèmes annoncées avant l'improvisation, les mentions en fin de partie, etc.), conserver seulement certains éléments (par exemple, les thèmes, les équipes, mais pas les mentions de fin de spectacle ni les durées) ou alors aucun élément, à l'exception des contraintes annoncées avant – ou pendant - les improvisations. Selon le concept, les contraintes peuvent être plus souples (exemple 2) ou plus rigides (exemple 3) que dans le match traditionnel.

Enjeu : La formule par contraintes met de l'avant l'adaptation des improvisateurs face à des cadres qui se renouvellent continuellement. L'adversaire de l'improviseur, pour le spectateur, est la contrainte. En ce sens, les spectacles par contraintes mesurent la capacité des improvisateurs à surmonter ce qui leur est imposé et à utiliser à leur compte ce qui apparaît comme des limites à leur créativité. Le

spectateur se demande alors comment les improvisateurs vont « faire pour s'en sortir » ou « pour utiliser au mieux ce qui leur est proposé ». Lorsque les contraintes sont souples, les improvisations ont tendance à être davantage une exploration de l'imaginaire des comédiens. Lorsque les contraintes sont rigides, les improvisations ont tendance à être davantage des mandats acrobatiques où l'improviseur tente au mieux de sa capacité de réaliser l'impossible.

Exemple 1 : Un exemple évident de la formule par contraintes est celle proposée par la Ligue d'improvisation montréalaise (LIM), aujourd'hui adoptée par plusieurs autres ligues du Québec. Bien que certains spectacles de la LIM déconstruisent complètement les standards du match, plusieurs d'entre eux conservent la division en équipes (troupes), la distribution mixte-comparée et les durées préfixées pour les improvisations (courtes-moyennes-longues). Les contraintes de la soirée sont développées et imposées par un maître de jeu. Parce que les concepts varient d'un spectacle à l'autre, certains spectacles de la LIM se rangent aussi dans d'autres catégories de la présente classification.

Exemple 2 : Des exemples de contraintes souples peuvent être trouvés chez les Architectes (Québec) et la

Mission (Sherbrooke). Chaque improvisation est initiée par un défi proposé par l'un des improvisateurs aux autres, sans maître de jeu ni division par équipe. Règle générale, les contraintes sont une inspiration de départ ou un angle à respecter pour construire l'improvisation, plutôt qu'un canevas strict et élaboré.

Exemple 3 : Une contrainte rigide est une contrainte qui détermine pratiquement à elle-même toute l'improvisation. Elle constitue l'essentiel de ce qui est présenté, ne laissant aux improvisateurs qu'une mince marge de manœuvre pour créer. Les concepts basés sur des jeux, à la manière des Whose Line is it Anyway?, sont d'excellents exemples de spectacles par contraintes rigides. Ces jeux peuvent être de toutes formes. Par exemple, une improvisation où tous les joueurs sauf un se font attribuer un personnage, laissant le soin à l'improviseur restant de les deviner lors d'une situation imposée (par exemple : un conventum), est un bon exemple de contrainte rigide. Plus la contrainte est élaborée, plus elle semble difficile à remplir aux yeux du spectateur - ce qui en réalité n'est pas toujours le cas. L'intérêt des spectacles par contraintes rigides est rarement de découvrir où l'imaginaire des comédiens les mènera, mais plutôt de voir ces derniers mettre à profit leurs compétences pour triompher des

épreuves qui leur sont lancées. Les Enfants du Feu (Saint-Hyacinthe) et les Frayeurs d'ailleurs (Sherbrooke) sont de bons exemples québécois de spectacles par contraintes rigides. Plusieurs ligues offrent en parallèle de leurs spectacles réguliers des soirées de type Whose Line is it Anyway?

Exemple 4 : Finalement, les inspirations des spectacles par contraintes peuvent aussi être proposées par le public, comme c'est souvent le cas dans les formules américaines. Au Québec, plusieurs spectacles exploitent ce levier. Par exemple, les improvisateurs d'Impro Chef à Montréal utilisent des mots fournis par les spectateurs pour construire les synopsis des improvisations qu'ils présenteront. Vox Populi à Québec démarre sa première partie par une entrevue de 5 minutes avec un spectateur, entrevue dont le contenu fournit les bases d'inspiration pour l'ensemble des improvisations. Dans les deux cas, nous avons des exemples de contraintes souples provenant du public. Je n'ai pas croisé jusqu'à maintenant de formule où l'entièreté des contraintes seraient rigides et proposées par les spectateurs. Un pari risqué qui viendrait sans doute grandement renforcer l'enjeu.

Remarques : Le spectacle par contraintes est un spectacle collaboratif intermédiaire, au sens où le spectateur habitué au

match peut facilement y trouver ses repères. Après tout, dans le match d'improvisation, les improvisations libres avec thème sont des contraintes souples et les improvisations avec catégories, dans une grande proportion des cas, des contraintes rigides – quoique moins rigides que bien des jeux à la Whose Line is it Anyway?. Une ligue d'improvisation qui voudrait abandonner la compétition pourra facilement transitionner en optant pour cette formule.

Promotion : La promotion du spectacle par contraintes peut être axée sur la variété des improvisations qui composent chacune des prestations : une soirée par contraintes transportera inévitablement le spectateur au travers un éventail impressionnant de propositions et de directions de jeu, diversité qui ne se retrouve pratiquement dans aucune autre forme de spectacle non improvisé. « Tous les possibles » est ici le mot d'ordre à suivre.

Puisque les spectacles par contraintes doivent renoncer à la possibilité de construire leur publicité sur des enjeux de gagnants/perdants ou de meilleurs joueurs/meilleures équipes, plusieurs d'entre eux ont choisi de concentrer leur promotion sur les lignes directrices de chacune de leur soirée, c'est-à-dire sur le thème global qui unit chacune des contraintes (par exemple : l'amitié, l'histoire du théâtre, etc.).

Ce type de promotion possède son intérêt, mais gagnerait à toujours être doublé d'une explication pour les spectateurs des différentes possibilités et difficultés que soulèvent ces lignes directrices pour les improvisateurs. La promotion du spectacle par contraintes repose sur l'apparence de danger auquel s'exposent ceux qui feront les improvisations, tout comme sur le pouvoir qu'ont les directives d'amener ceux-ci vers de nouvelles avenues. En tant qu'improvisateurs habitués au danger, il ne faut pas oublier qu'il y a quelque chose de surhumain aux yeux des spectateurs de voir des personnes se faire bombarder sans arrêt de nouveaux imprévus – et parvenir à les surmonter.

II. La prémission-défi

Définition : Le spectacle par prémission-défi est une forme de spectacle par contraintes, mais où une seule contrainte centrale est mise de l'avant pour toute la soirée, souvent même avant le début du spectacle. Ces contraintes centrales sont généralement des radicalisations ou des extrapolations de certaines dimensions du jeu. Un spectacle composé uniquement de chansons improvisées est un bon exemple de spectacle par prémission-défi.

Enjeu : L'enjeu du spectacle par prémission-défi est similaire à celui du spectacle par contraintes, mais la question « comment vont-ils s'en sortir? » se trouve étendue

à l'ensemble de la soirée plutôt qu'à chacune des improvisations. La prémission-défi a pour effet d'expliquer très clairement aux spectateurs quelle dimension de la soirée est sujette à évaluation. Lorsqu'ils connaissent la contrainte centrale de la soirée, les spectateurs peuvent aisément se dire : « à la fin du spectacle, je serai en mesure de juger si les improvisateurs ont bien rempli ou non le défi qu'ils se sont donné ».

Exemple 1 : Tous les spectacles de format longue durée sont des spectacles à prémission-défi. Le centre d'intérêt pour le spectateur est de voir ce que les improvisateurs sont capables d'offrir lors d'improvisations de 20-30-45-60 minutes. Deux exemples de spectacles entièrement composés d'improvisations longues durées sont Les Formes Longues du Club d'impro (Québec) et la Limette (Trois-Rivières). Un nombre important de ligues présentent du format longue durée lors de leurs soirées spéciales.

Exemple 2 : Le spectacle Synapse (Québec) était un excellent exemple de prémission-défi. Chaque soirée, les improvisateurs s'imposaient de faire uniquement des improvisations physiques, en minimisant le plus possible l'usage de la parole. La seconde partie était composée de sketchs retravaillés à partir des improvisations des éditions

précédentes. Le spectacle Zitto des Productions de l'Instable se donne une prémission-défi similaire, en l'amplifiant : seuls le langage non verbal et les propositions physiques sont autorisées pour l'ensemble du spectacle.

Exemple 3 : Des spectacles mettant en scène un seul improvisateur accompagné d'un musicien ont été présentés à quelques reprises à Sherbrooke, à Québec et à Montréal. De tels spectacles possèdent une prémission-défi forte, puisque celle-ci suscite immédiatement chez le spectateur l'impression d'un véritable tour de force. Les prémissions-défis fortes exploitent profondément le sentiment du : « je ne peux pas croire que c'est possible de réussir ça » et du : « jamais de la vie je n'aurais le courage de faire quelque chose du genre ». Elles peuvent même créer ce sentiment chez certains improvisateurs.

Remarques : Les spectacles par prémission-défi sont souvent proposés par des improvisateurs d'expérience qui désirent pousser une facette du jeu à son extrême, dans l'intention soit de se mettre à l'épreuve, soit de vivre quelque chose de différent. Évidemment, le danger de tels spectacles est qu'une prémission globalement mal remplie pourra difficilement être excusée par le spectateur, même si la soirée présente quelques bonnes improvisations. L'attention du public étant concentrée sur le défi

initial (qui a probablement piqué sa curiosité et motivé sa présence), les improvisateurs participants doivent être prêts et aptes à satisfaire les attentes.

Bien qu'en réalité plein de concepts ont déjà été explorés dans l'histoire de l'improvisation, chaque prémission-défi prend une couleur nouvelle selon les improvisateurs qui décident de se prêter au jeu. Ces contraintes de base peuvent être aussi variées que le veulent la créativité des concepteurs et le goût de l'aventure des participants. Que serait une soirée d'improvisation composée seulement d'improvisations d'une minute? Une soirée avec 50 improvisateurs en rotation? Une soirée durant laquelle il n'y a que des improvisations rimées style 18e siècle? Une soirée jouée sur un terrain de football? Une longue improvisation où les joueurs se succèdent à l'aveugle comme dans un cadavre exquis? Un spectacle où toute erreur et/ou faute de jeu d'un improvisateur entraîne son expulsion définitive? Une soirée où les improvisateurs doivent bâtir des histoires qui ne touchent jamais, ni de près, ni de loin, au thème?

Promotion : Les spectacles par prémission-défi ne peuvent pas passer à côté d'une promotion centrée sur le défi en question et sur son caractère exceptionnel face aux soirées d'improvisation plus habituelles. Elles doivent

mousser la curiosité, le « heeen c'est possible ça? ». Parce qu'elles isolent un aspect du jeu, les prémisses-défis vont souvent venir interroger des personnes qui connaissent déjà un peu, de près ou de loin, ce qu'est l'improvisation. Un spectateur qui n'a jamais vu un spectacle standard ne pourra peut-être pas apprécier la pleine originalité ou le plein intérêt d'un concept de la sorte, sauf si le concept est lié à quelque chose qu'il connaît déjà et qu'il apprécie (par exemple, le cirque pour une soirée d'improvisation physique, ou alors Robot Chicken pour une soirée d'improvisations de seulement 15 secondes). Une piste qui n'est peut-être pas suffisamment exploitée pour ce type de spectacle est d'en faire la promotion auprès d'improvisateurs (de tous niveaux) plutôt qu'aujourd'hui du large public.

Même un improvisateur de niveau avancé pourra être curieux de voir d'autres improvisateurs qu'il connaît se risquer dans une prémissse-défi, surtout si ce défi n'est pas a priori une force de ces improvisateurs.

III. L'exploration pure

Définition : La formule par exploration pure est celle qui libère le spectacle de toute(s) contrainte(s) préalable(s) - hormis celle de partir sans contrainte. Le spectacle est généralement pourvu d'un décorum minimal et laisse le soin à l'imaginaire des improvisateurs de déterminer le contenu de la soirée.

Enjeu : L'enjeu des soirées par exploration pure est de voir ce que la liberté offrira comme possibilités aux improvisateurs. L'adversaire des improvisateurs, sous cette formule, est la page blanche. Les spectateurs qui

seront impressionnés par l'exploration pure sont ceux qui sauront apprécier la capacité de créer à partir de rien et qui aimeront voir les improvisateurs exprimer leur « contenu interne » sans limitation. Ironiquement, plusieurs spectateurs croient qu'il est plus facile d'être entièrement libre que de partir d'une contrainte - ce qui n'est pas du tout le cas pour un grand nombre d'improvisateurs. La difficulté inhérente à improviser dans un vide complet, comme enjeu central d'une soirée, a donc intérêt à être explicitée si le spectacle est présenté devant un public non habitué.

Exemple 1 : L'ancien collectif Cinplass (Montréal) constitue un exemple paradigmique de la formule par exploration pure. Les spectacles démarraient avec une présentation minimale, suivi d'une succession ininterrompue



d'improvisations se terminant chacune lorsque les improvisateurs en ressentaient la fin. Le contenu se développait de lui-même en cours d'improvisation, suivant les propositions et les élans des joueurs. Le collectif Parti Intime, à Trois-Rivières, possédait la même ligne directrice.

Exemple 2 : Le spectacle TROIS des Productions de l'Instable est un exemple d'exploration pure munie d'une prémissé-défi minimale (un spectacle entier joué par un improvisateur, une improvisatrice et un musicien). Le concept laisse aux improvisateurs une liberté complète d'explorer les scènes homme-femme. Les changements d'improvisation sont provoqués par les improvisateurs ou le musicien, en comptant à voix haute « un-deux-trois ».

Remarques : Les spectacles par exploration pure engendrent souvent des soirées qui ont un fini plus artistique, ce qui est souvent renforcé par des appellations comme « exploration théâtrale » et « création spontanée ». Même si des rapprochements au théâtre, à l'expression et au laboratoire sont souvent faits pour ces spectacles, ces rapprochements semblent davantage tenir de la personnalité des improvisateurs qui adoptent cette formule qu'à un lien devant obligatoirement être exploité. Rien en soi n'oblige ceux qui désirent créer librement à adopter un fini artistique ou une ambiance de théâtre : ImprovBoston, par

exemple, présente sur sa scène principale un spectacle avec pour seule contrainte une suggestion de départ; la soirée est par la suite un enchaînement de sketchs humoristiques improvisés et caricaturaux à la manière de Saturday Night Live, sans aucune autre directive. L'importation du concept à Trois-Rivières pour le Blagues-Boozle a été très concluante et n'avait rien, ni dans son esthétique ni dans son rendu, d'un laboratoire ou d'une exploration théâtrale.

Promotion : Ne possédant aucune contrainte hormis l'absence de contrainte, le spectacle par exploration pure peut difficilement miser sur autre chose dans sa promotion que sur le caractère spontané et libre de ses improvisations. Ces spectacles pourront aller chercher des spectateurs autant intéressés par la démarche que le produit final (d'où le rapprochement naturel aux spectacles de performances ou aux laboratoires), mais ce type de public ne constitue évidemment pas la majorité du bassin existant. C'est pourquoi, comme mentionné précédemment, le spectacle par exploration pure requiert un effort pédagogique pour mettre en lumière son intérêt réel; une désignation comme « laboratoire d'improvisation théâtrale » ne suffira pas. Il est aussi important de souligner que puisque le spectacle par exploration pure est exempt de contraintes, il n'est pas rare de voir des spectateurs

penser que les improvisateurs ont songé au contenu de leur soirée à l'avance – un sentiment qu'il importe à tout prix de contrecarrer par des explications claires de la démarche, avant, pendant et après le spectacle.

En règle générale, les artisans d'un spectacle par exploration pure ne doivent pas être trop ambitieux dans la visée de rejoindre un large public. Ces spectacles auront toutefois un pouvoir d'attraction plus grand s'ils font appel à des improvisateurs qui possèdent déjà une reconnaissance dans leur milieu. La personnalité et l'imaginaire des participants étant au centre de l'exploration, la présence d'improvisateurs connus donnera confiance aux spectateurs que la soirée sera intéressante, peu importe le format retenu. Dans le même ordre d'idées, les spectacles par exploration pure bénéficieront toujours de l'utilisation d'une plateforme déjà existante, par exemple s'ils sont présentés comme édition hors-série d'une ligue ou d'une troupe qui possède déjà ses habitués et une bonne réputation.

Finalement, bien qu'ils ne soient pas obligés d'adhérer à une esthétique « artistique », les spectacles par exploration ont pour caractéristique non négligeable de pouvoir se greffer à des événements culturels autres que des événements d'improvisation, et ce, sans créer

de dissonance. Par exemple, le collectif Parti Intime a connu plusieurs mariages réussis avec le Off-Festival de Poésie de Trois-Rivières. En comparaison, le collectif Plus drôle, un spectacle humoristique par contraintes souples - composé sensiblement des mêmes comédiens - a connu pour le même événement un succès mitigé et un métissage beaucoup moins probant.

IV. Le spectacle dans un spectacle

Définition : Le spectacle dans un spectacle inclut toutes formes de prestations où le décorum est aussi, sinon plus important, que les improvisations elles-mêmes. Parce que les concepts et les conventions de ces spectacles sont souvent très élaborés et spécifiques, les spectacles dans des spectacles sont plutôt difficiles à résumer, du moins de manière entièrement convaincante (comme le démontrent les exemples ci-bas). Ces spectacles se vivent en réalité beaucoup mieux qu'ils ne s'expliquent et demandent à être vus pour être pleinement compris.

Enjeu : Un constat intéressant concernant les spectacles dans des spectacles est que l'enjeu qui s'y trouve est souvent en partie autonome de l'improvisation qui s'y joue. Par exemple, lorsque le décorum est très strictement appliqué, le match d'improvisation à la Gravel peut être envisagé

comme une sorte de spectacle dans un spectacle. Son « narratif » général est celui du match de hockey et son enjeu global, la détermination d'un gagnant. Les formes collaboratives de spectacles dans des spectacles proposent elles aussi des narratifs à partir desquels se construisent leurs enjeux. Bien que l'enjeu réel soit presque toujours de faire des bonnes improvisations, celui-ci finit par cohabiter avec l'enjeu placé au centre du narratif, c'est-à-dire l'enjeu qui vient structurer la soirée dans son entiereté. Un narratif fort fera oublier momentanément aux spectateurs que le but de la soirée est de faire des bonnes improvisations.

Je donnerai ici quatre exemples pour souligner la grande variété des orientations possibles. Puisque chaque concept possède son identité propre, il est presque impossible de couvrir exhaustivement tous les formats que pourrait prendre un spectacle dans un spectacle.

Exemple 1 : Le Whomboozle à Trois-Rivières est un exemple évident de spectacle dans un spectacle. Comme plusieurs autres concepts de cette catégorie - mais pas tous - le Whomboozle place l'improvisation au sein d'une structure de soirée très élaborée et assigne probablement l'un des plus faibles temps de jeu au Québec pour les improvisateurs. Le narratif de la soirée est celui d'un rituel païen visant à apaiser

le Dieu de l'improvisation – le Whomboozle - en lui fournissant les meilleures histoires possibles. Test d'énergie, chanson d'épuration, interventions divines et célébrations interminables après les improvisations réussies sont toutes des parties essentielles du spectacle, au même titre que les improvisations elles-mêmes. Il n'est d'ailleurs pas rare de voir les spectateurs corriger l'animation lorsque celle-ci déroge du narratif ou de la structure établie.

Exemple 2 : Impro mystère, à Montréal, présente quant à elle des soirées dont le narratif est librement inspiré des polars et, par extension, des soirées meurtres et mystères. L'enjeu du spectacle est de déterminer un meurtrier parmi les improvisateurs qui incarnent tous des personnages différents. Lors de la première partie, les improvisateurs tissent des liens entre leurs personnages et construisent la trame psychologique de chacun d'eux. Ensuite, une personne fictive meurt. Les spectateurs votent alors durant l'entracte pour un assassin et une arme du crime à l'aide de leurs téléphones cellulaires. Lors de la deuxième partie, les personnages tentent de trouver entre eux qui est le coupable. Chaque spectacle est présenté dans un lieu différent, ce qui vient conférer une esthétique et des personnages uniques à chacune des éditions.

Exemple 3 : Les Démineurs à Saint-Élie-de-Caxton présente un spectacle dans un spectacle où un sergent déploie ses improvisateurs pour « déminer » des suggestions proposées par le public. Le temps entre les improvisations est construit autour des interactions abrasives du sergent avec les spectateurs (« les recrues ») et avec les autres improvisateurs (« les caporaux »). Près de la moitié du temps de la soirée n'est donc pas à proprement parler des improvisations, bien que ce temps soit en réalité comblé par des échanges improvisés. Il est fréquent aux Démineurs d'assister à des interactions de plus de 10 minutes, alimentées par les fautes de jeu des improvisateurs ou alors par leurs réactions délinquantes hors improvisation. Les improvisations particulières sont ainsi intégrées dans un très long narratif, qui est celui du sergent tentant de dompter ses subalternes pour les préparer à la guerre.

Exemple 4 : Contrairement à ce que suggèrent les trois exemples précédents, les spectacles dans des spectacles ne sont pas toujours obligés de relever d'une esthétique particulière (rituel païen, meurtre et mystère, armée, etc.). Ils peuvent être fondés sur un concept suffisamment travaillé pour constituer à lui seul le point d'intérêt de la soirée, sans que ce concept soit pour autant connoté. Un excellent exemple de concept « sans

esthétique particulière » est celui de l'improvisation déambulatoire de la LILas (Assomption), présenté à quelques reprises à l'Oasis du Vieux Palais. Inspiré librement du concept de la pièce britannique/new-yorkaise Sleep No More, le déambulatoire fournit aux spectateurs un pamphlet où figurent différents plateaux, un horaire des improvisations et un synopsis pour chacune d'elle. Les spectateurs sont alors invités à se déplacer d'un plateau à l'autre tout au long de la soirée, en choisissant quel synopsis ils ont envie de voir. Les plages horaires se chevauchant, les spectateurs n'ont pas le choix de sélectionner parmi toutes les offres disponibles; certaines improvisations sont donc parfois jouées pour un seul spectateur, parfois pour aucun. Cette formule connaît à chaque édition un énorme succès et suscite la fébrilité autant chez les spectateurs que chez les improvisateurs qui y participent.

Remarques : Les spectacles dans des spectacles ont souvent mauvaise presse chez les improvisateurs, puisqu'ils peuvent leur donner le sentiment de coincer la créativité dans un canevas très précis. Contrairement aux autres formules, la pleine reconnaissance de leur efficacité demande souvent de « le voir pour le croire ». Cela dit, les spectateurs, pour leur part, s'attachent généralement très rapidement à de telles formules, qui ont pour intérêt de ne

laisser aucun temps mort entre les improvisations et qui font vivre, au-delà de celles-ci, une expérience globale unique. Une soirée où les impros sont moins réussies restera toujours, pour un spectacle dans un spectacle, intéressante à vivre si le concept est riche et bien exécuté. Les quatre exemples ici retenus présentent d'ailleurs la majorité de leurs spectacles devant des salles combles.

Promotion : La promotion pour un tel spectacle est probablement plus aisée à faire que les autres : elle peut se concentrer moins sur l'improvisation et plus sur le narratif général qui est proposé lors des soirées. Le caractère expérientiel du spectacle peut facilement être mis de l'avant en jouant sur l'esthétique et sur les conventions qui le caractérisent. À titre d'exemple, le concept Limosfear, présenté il y a quelques années par la Limonade, pouvait solliciter les codes du jeu Atmosfear sans vraiment insister sur le caractère par contraintes ou le caractère exploratoire de son spectacle. Une promotion bien menée contribuera simultanément à renforcer l'ambiance et la force de chacune des soirées : elle permettra au spectateur de s'immerger davantage dans le concept. Une promotion de ce type doit donc, en quelque sorte, raconter elle-même une histoire.

V. Le « comme ailleurs »

Définition : Le « comme ailleurs » est une formule qui existe depuis longtemps, mais qui semble devenir de plus en plus populaire depuis quelques années. Elle constitue, à mon sens, l'une des voies les plus prometteuses pour la pleine reconnaissance de l'improvisation. Un spectacle « comme ailleurs » est un spectacle qui présente, sans préparation, ce qui habituellement en requiert une : une pièce de théâtre, un stand-up comique, un discours inaugural, un opéra, un jeu-questionnaire télévisé, etc. Les pistes sont ici infinies et appellent à une génération d'improvisateurs capables, par leur maîtrise technique, de soulever la question : « la préparation et les répétitions sont-elles vraiment nécessaires? »

Enjeu : L'enjeu du spectacle « comme ailleurs » est de produire le meilleur résultat possible en comparaison à des équivalents travaillés. Une comédie musicale improvisée aura en ce sens pour point de comparaison les comédies musicales non improvisées. L'adversaire des improvisateurs, sous cette formule, est le spectacle préparé. Évidemment, il est pratiquement impossible qu'un spectacle improvisé produise le même résultat qu'une œuvre bien mûrie (quoique, par moment...). Un spectacle « comme ailleurs » sera donc pleinement réussi s'il parvient à présenter quelque chose qui se rapproche d'un spectacle qui aurait pu être préparé : le spectateur pourra alors se dire « ils ont fait spontanément quelque chose qui était en fait aussi intéressant sinon plus que ce que j'aurais pu voir ailleurs, à cinq fois le prix ».

Exemple 1 : L'année dernière, l'équipe des Bleus de la Limonade a présenté pour son spectacle spécial une soirée Ted Talks entièrement improvisée, où chaque improvisateur se faisait attribuer un PowerPoint préparé par les autres. Chaque improvisateur devait alors meubler un 10 minutes de présentation, en découvrant ses diapositives en même temps que le public. Bien que l'exercice ait été au final plus corsé que prévu, en raison d'une première expérience pour tous les improvisateurs, ce concept demeure un excellent exemple de spectacle « comme ailleurs ». Des codes mieux maîtrisés pourraient donner lieu à des soirées très impressionnantes – et avec un énorme potentiel promotionnel.



Exemple 2 : Le spectacle

Premières à Québec présente des pièces de théâtre entièrement improvisées, inspirées à chaque fois de l'univers d'un auteur, d'un réalisateur ou d'un style particulier (par exemple : un conte de Disney). Les improvisateurs possèdent un costumier et utilisent des prémisses fournies par les spectateurs pour lancer la soirée. Le spectacle en entier est voulu comme une grande histoire qui exploite le plus possible les codes de l'univers choisi. L'auteur, le réalisateur ou le style « à l'étude » est toujours déterminé avant le spectacle et annoncé dans la promo.

Exemple 3 : Sans Filet

(Gatineau) a présenté dans la dernière année un spectacle « comme ailleurs » inspiré de la formule anglo-saxonne Set List : Stand-Up Without A Net. Cette formule propose une soirée de stand-up improvisés, où les humoristes doivent construire leur segment autour de « thèmes » qui se renouvellent à toutes les 2 minutes (par exemple : les contrecoups d'une machine à remonter dans le temps, une histoire non sexuelle de nudité, etc.). Comme pour les exemples précédents, un tel spectacle a pour force de s'adresser à la fois aux spectateurs intéressés par l'improvisation et à ceux intéressés à la catégorie de spectacles qu'il imite – ici, le spectacle d'humour.

Remarque: Ce qui favorise actuellement l'apparition au Québec de spectacles « comme ailleurs » est la présence d'un nombre de plus en plus grand d'improvisateurs expérimentés et prêts à pousser leurs limites au-delà de la soirée d'improvisation. Les spectacles « comme ailleurs » demandent davantage qu'une capacité à bien improviser : ils requièrent une étude attentive des mécanismes propres au type de spectacle qu'ils tentent de recréer. Un excellent improvisateur ne sera sans doute pas capable, instantanément, de faire un stand-up réussi; à l'inverse, un excellent humoriste ne saura probablement pas comment improviser adéquatement - idem pour un comédien qui ferait du théâtre spontané, un musicien qui se lancerait dans un concert improvisé ou un réalisateur qui déciderait d'improviser tous les plans de son court-métrage. Le spectacle « comme ailleurs » fait, de cette manière, sortir l'improvisateur de l'improvisation, et l'artiste de ses méthodes habituelles de création. Ce brouillage des catégories constitue en somme un excellent moyen d'étendre l'activité de l'improvisation hors de son cercle traditionnel et de valoriser dans la sphère publique les compétences propres à l'improvisateur – une méthode efficace pour contribuer à la pleine reconnaissance à la fois de la discipline et de ses artisans. Un improvisateur qui serait

capable d'exceller dans plusieurs formules « comme ailleurs » ne pourrait faire autrement qu'être admis comme un artiste complet et comme modèle à suivre.

Promotion : Le spectacle

« comme ailleurs » gagne, pour attirer des personnes autres que les spectateurs habituels, à emprunter dans sa promotion les codes de ce qu'il tente de recréer. Le caractère improvisé doit toutefois impérativement être mis de l'avant, et probablement être réappuyé en début de spectacle pour éviter des comparaisons trop sévères. Ce type de promotion peut aussi jouer très dur s'il s'en sent capable, en challengeant les formules avec préparation. Une excellente manière de le faire est d'amener des artistes reconnus à se risquer au spontané, en les entourant d'improvisateurs d'expérience. Avoir des invités connus « hors impro » piquera la curiosité du spectateur non initié.

Un autre angle de promotion est de mettre de l'avant que les spectacles « comme ailleurs » produisent parfois de véritables bijoux de création, c'est-à-dire qu'ils parviennent à toucher par moment à des éclairs de génie qui habituellement requièrent plusieurs mois de réflexion ou d'essais et erreurs. Cet angle a pour force de nourrir chez le spectateur le désir d'assister à plusieurs spectacles dans l'année, dans l'espoir d'être présent à l'un de ces moments d'exception.

Pour conclure

#1 : D'autres manières d'évaluer

Toutes les formes de spectacles présentées dans cet article construisent leur intérêt autour d'enjeux distincts de la compétition. Que ces enjeux soient au cœur de ces spectacles n'interdit toutefois pas l'ajout de procédures visant une certaine « évaluation » de ce qui est présenté, laissant ainsi une implication supplémentaire au public. Des évaluations qualitatives sont possibles et assez répandues à l'échelle nationale, que ce soit le vote passe/casse après chaque improvisation ou alors celui à trois valeurs (bien/très bien/excellent) utilisé au Whomboozle de Trois-Rivières. La Limonade offrait il y a quelques années un mode d'évaluation comparable à certaines salles de théâtre, où le spectateur devait indiquer à la fin de la soirée, sur une échelle de 1 à 5, son niveau d'appréciation de ce qui lui avait été présenté.

Des mentions coups de cœur remises à des performances exceptionnelles, que ce soit par un maître de jeu, d'autres improvisateurs ou les spectateurs est aussi envisageable pour les spectacles collaboratifs, à condition que ces mentions ne soient pas placées comme enjeu central de la soirée. De telles mentions peuvent même être entièrement dépourvues de toute allusion à des improvisateurs

particuliers : elles peuvent récompenser des improvisations prises dans leur entièreté, soulignant en première ligne le travail de collaboration de tous ses participants. Cette formule a été adoptée à la Ligue intersecondaire d'improvisation mauricienne (LIMI) et ses effets dans le développement des jeunes improvisateurs se sont fait rapidement sentir dès les premiers spectacles de l'année.

La plupart de ces méthodes d'évaluation ont pour intérêt de saluer la qualité de l'improvisation plutôt que la qualité de l'improviseur – elle offre un renforcement positif à la bonne improvisation et aux qualités nécessaires pour y parvenir, plutôt que de renforcer les attributs qui permettent à un improvisateur de distinguer des autres⁴. De telles évaluations prennent de ce fait tout leur sens en contexte d'apprentissage, ce qui m'amène à ma deuxième piste de conclusion.

Pour conclure

#2 : Diversifier les spectacles dans les écoles

Un jeune improvisateur perspicace peut apprendre très rapidement dans son parcours qu'il est plus gratifiant, en termes de points et d'étoiles, de ne rien donner aux autres plutôt que de leur donner des chances. Certains formateurs, de ma propre expérience, ironnent même jusqu'à enseigner au

secondaire cette leçon qu'ils ont tirée de centaines de spectacles compétitifs. La compétition et le match à la Gravel possèdent sans l'ombre d'un doute de nombreuses vertus pour l'apprentissage (objectifs de dépassement de soi par la comparaison avec les autres, émulation, récompense immédiate pour certains réflexes, pédagogie par l'entremise des pénalités,adrénaline de la confrontation, etc.⁵) mais ont, pour inconvénient, aujourd'hui plus que jamais, d'orienter l'apprentissage de l'improvisation dans une direction qui n'est plus la seule voie officielle au Québec, du moins plus dans le circuit adulte. Sans avoir à choisir de manière tranchée entre la compétition et la collaboration, je pense qu'il deviendra de plus en plus nécessaire dans les prochaines années, autant pour les coachs que pour les organisateurs d'événements scolaires, de proposer des alternatives au match pour les jeunes improvisateurs; ne serait-ce pour leur permettre de développer d'autres compétences et pour garder dans le milieu de jeunes talents qui ne sont pas capables de trouver leur plaisir dans la confrontation, mais qui pourraient s'accomplir ailleurs.

À quand un festival Le Cube pour les jeunes?

⁴ Faut-il le rappeler, le gagnant d'une soirée peut toujours n'être en vérité que le moins pire du lot. De mes propres observations, des évaluations qualitatives donnent souvent des résultats très différents pour des improvisateurs habitués à tirer leur épingle du jeu en contexte compétitif.

⁵ Voir pour une analyse plus approfondie sur ce sujet le texte de Gabriel Arteau, « L'improvisation dans le parcours scolaire », publié dans la précédente édition de La Réplique (volume 1, numéro 1).

L'IMPROVISATION EST LIBRE, L'IMPROVISATRICE L'EST MOINS

EMMANUELLE WALSH-VIAU

MEMBRE DE L'ACRONyme D'OTTAWA,
IMPROVISATRICE



**L'IMPROVISATION EST LIBRE,
L'IMPROVISATRICE L'EST
MOINS**

Depuis le tout début, la Ligue nationale d'improvisation, qui a influencé tous les ligues et regroupements d'improvisation à venir, compose ses équipes d'un nombre égal d'hommes et de femmes. Toutefois, depuis plus de 40 ans, les ligues partout à travers la province ont de la difficulté à appliquer cette composante en évoquant parfois le talent des hommes – ou le manque de talent des femmes - mais surtout le manque d'inscriptions des joueuses. Depuis 2013, je me penche sur les raisons qui mettent mal à l'aise les joueuses, que ce soit sur l'improvisatoire ou au sein de la ligue elle-même. Mes recherches portent essentiellement sur la LNI des années 1980, mais plusieurs éléments de malaise ressortent encore aujourd'hui. Quoiqu'identifiés d'abord à travers les archives des matchs de la LNI de 1982 à 1988, ces facteurs m'ont permis de bâtir une liste assez précise des problématiques soulevées par les joueuses ponctuellement depuis les débuts

de l'improvisation québécoise en 1977. On pense entre autres au manifeste des improvisatrices de 1981 qui lance le bal jusqu'au billet *Le Macho des étoiles* publié en juin 2017 sur le site Internet Jesuisféministe qui avait soulevé les passions à travers toute la communauté improvisatrice du Québec¹. Bien sûr, il ne faut pas généraliser et, bien sûr, il y a des exceptions. Ce que je propose est un étalage de malaises ressentis à différents degrés à un moment ou à un autre durant une carrière d'improvisatrice qui ont ainsi découragé des improvisatrices à poursuivre leur parcours sur la glace expliquant l'absence des joueuses au sein des diverses ligues. C'est donc sur le jeu que nous tenterons de saisir les nuances du sexismé ordinaire présent à travers le temps de jeu accordé aux joueuses, les propos énoncés, les personnages féminins, l'espace scénique occupé par les improvisatrices et l'arbitrage.

LE TEMPS DE JEU

Les joueuses doivent la plupart du temps s'imposer dès le début de l'impro lorsqu'elles sont en mixte avec un joueur, au risque de devoir suivre le meneur tout au long de l'improvisation. On retrouve des joueuses qui ne se laissent pas marcher sur les pieds et arrivent toujours sur scène avec des personnages forts et des propositions claires. Elles imposent un respect ce qui fait que leurs coéquipiers et leurs adversaires les écoutent et jouent avec elles. Les joueuses adoptant cette attitude ne veulent pas servir de joueuse « poteau » au joueur vedette pendant toute la durée de l'impro, mais seront peut-être perçues comme rudes par le public ou l'arbitre².

Il est intéressant de noter qu'on ne remarque pas ce processus de réflexion chez les joueurs. Il est rare, pour ne pas dire inexistant, de voir des joueurs s'effacer dès le début d'une impro pour laisser place à la joueuse. Ils s'imposent fréquemment dès le début, sans hésiter. Ce qui n'est pas mauvais

1 Lilium. (2017) Le Macho des étoiles. <https://jesuisfeministe.com/2017/06/12/le-macho-des-etoiles/>

2 Toutes ces impressions s'apparentent au concept de l'agentivité ou agency qui serait trop long à élaborer. Pour plus de profondeur sur le sujet, je vous suggère, entre autres, « Hétérogénéité énonciative et renouvellement du genre : le Journal intime de Nicole Brossard », Barbara Havercroft, Voix et Images, vol. 22, n° 1, (64) 1996, p. 22-37.

en soi, mais qui consiste en un privilège tenu pour acquis. Bien qu'il n'y ait pas de solution clé en main, il serait pertinent de créer plus des moments propices aux échanges au début de l'improvisation au lieu de créer dès le premier coup de sifflet un rapport dominant-dominé qui durera, habituellement, toute la durée de l'impro. On ne demande pas aux joueurs de s'effacer complètement, mais de chercher à créer un équilibre entre les personnages. Même si le conflit est un outil essentiel pour faire avancer l'impro³, il y a moyen de le faire sans négliger le jeu des femmes en les contraignant dans un jeu plus effacé, moins prompt. Des joueuses qui s'imposent ne nuiront pas aux hommes, mais nourriront plutôt l'écriture spontanée et solidifieront l'équipe.

LES PROPOS ÉNONCÉS

Il arrive parfois qu'une réplique dite par un joueur soit sexiste ou misogyne même si elle est dite sous le couvert de la blague. À ce moment, nous ne pouvons savoir si une improvisatrice alors sur scène prend conscience du système d'oppression durant l'improvisation que lorsqu'elle formule son rejet de ce système en le soulevant par sa réponse

au joueur. Les joueuses qui s'assurent de soulever les propos offensants envers les femmes se retrouvent ainsi confrontées à un dilemme. Pour dénoncer sur scène, à l'intérieur du jeu, les situations les défavorisant, elles doivent brimer le jeu incarné. Elles vont alors « décrocher » de leur personnage pour rester fidèles à leurs valeurs et ne pas laisser passer les remarques sexistes, voire misogynes. Elles comprennent la tribune qui leur est offerte en performant devant un public toutes les semaines. Ces répliques ne sont pas toujours bien accueillies, que ce soit par les spectateurs ou même par leurs coéquipiers. Le vote du public montre de façon claire et précise ce qu'en a pensé le public. Bref, deux avenues sont adoptées par les joueuses : offrir un jeu de qualité et ainsi « prouver » leur valeur en tant qu'improvisatrice au public, au coach, à ses coéquipiers et à l'arbitre ou dénoncer à haute voix les inégalités dans l'histoire créée au moment même où elles sont énoncées.

LES PERSONNAGES

Les personnages stéréotypés féminins dans la littérature québécoise établis par Isabelle Boisclair⁴ correspondent régulièrement à ceux créés par les improvisatrices. *L'épouse de, la mère de* et l'intérêt amoureux sont par exemple plus souvent interprétés que les autres. Les improvisatrices d'aujourd'hui sortent plus de ces cadres qu'autrefois, mais pas autant que les hommes. Il est difficile de s'appuyer sur des données concrètes, mais on recense encore peu de personnages fantastiques, de personnages autoritaires qui ne soient pas considérés comme des mégères, de reines en véritable situation de pouvoir, c'est-à-dire qui ne sont pas assises et qui n'assistent pas à un défilé de serviteurs, de chevaliers ou de potentiels amants). L'appellation « fille de service » est devenue assez banalisée au sein de la communauté d'improvisation au Québec pour qu'il vaille la peine de chercher les façons de cesser d'en faire chose commune. Dans les équipes composées d'une seule fille par exemple⁵, on peut se demander si placer la joueuse comme moteur d'une comparée avec les joueurs qui la servent lui rend véritablement service en tant que moteur. Elle sera trimbalée d'une idée à l'autre sans réel pouvoir décisionnel.

³ Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre III : le dialogue de théâtre*, Paris, Belin, 1996.

⁴ Boisclair, Isabelle. 2000a. « Laure Clouet, femme de personne », dans *La vieille fille. Lectures d'un personnage*, sous la direction de Lucie Joubert et Annette Hayward, p. 83-98. Montréal. Triptyque.

⁵ Pour comprendre ce principe plus en profondeur, je suggère de lire sur le syndrome de la Schtroumpfette dans les ouvrages de Martine Delvaux, notamment *Les Filles en série : des Barbies aux Pussy Riot* publié aux éditions du Remue-Ménage.

Possibles statuts du personnage féminin dans la fiction

	Sous la loi du père			Hors de la loi du père	
Statut Critères	Hétéronome patriarcal	Hétéronome conjugal	Hétéronome religieux	Hétéronome public	Autonome
Identité (Statut dans l'économie patriarcale)	«Fille de» (orpheline)	«Femme de» (Veuve ou divorcée)	«Soeur», «Épouse de Dieu», «Mère»	«Prostituée»	«Vieille fille» (Célibataire, conjointe de fait ou mariée, veuve, divorcée ou orpheline)
Agentivité et production (décider, faire, agir)	Instrument du père Éducation, domestique	Instrument du mari Enfants, domestique	Instrument de la congrégation Défini par la congrégation	Instrument du souteneur ou agent autonome	Agent autonome Son propre profit
Domicile	Maison du père	Maison du mari	Couvent	Bordel (hôtel ou autre)	Propriétaire ou locataire en son nom propre
Marques énonciatives et narratives (focalisation)	Variables	Variables	Variables	Variables	Variables
Statut	d'objet	>			à sujet

L'ESPACE SCÉNIQUE

L'endroit où commencent les joueurs sur scène indique souvent une relation de pouvoir avant même que la première réplique ne soit énoncée. On remarque notamment que les joueuses écartées du conflit principal sont souvent reléguées aux côtés de l'improvisoire alors que les joueurs en occupent le centre. En mixte, on note aussi qu'un joueur commence souvent au derrière de la scène si la joueuse se place à l'avant-plan, l'obligeant automatiquement à se retourner pour voir ce qu'il proposera et dirigeant le regard du public sur lui, indiquant ainsi son statut de rôle principal.

Un autre malaise observé à plusieurs reprises est la contrainte physique. Les joueurs craignent encore trop souvent physiquement les joueuses. Menotter, ligoter, retenir, enchaîner, enfermer, empoisonner des boissons ou des plats, prendre ou restreindre sont des actions qui semblent sporadiques, mais qu'on peut observer chaque match, surtout à l'égard des joueuses. Ces dernières se retrouvent donc confrontées à un dilemme semblable à celui des répliques évoqué plus tôt : respecter l'espace établi par leurs coéquipiers ou leurs adversaires et restées

cloîtrées pour respecter le jeu en cours ou encore se défaire de leurs liens pour retrouver leur pleine capacité, mais risquer de nuire au jeu incarné et à la vraisemblance de l'histoire en cours.

LES ARBITRES

L'arbitre ou le maître de jeu a un rôle essentiel dans le bon déroulement d'une soirée d'improvisation. Il peut aisément contribuer au bien-être des joueuses de deux manières différentes.

D'abord, les thèmes donnés par l'arbitre mettent parfois en vedette des hommes. On peut souvent voir *La vie farfelue de Guy Untel* ou encore *Un pompier pas comme les autres*. Avec des thèmes comportant un prénom masculin ou un métier typiquement pratiqué par des hommes ou simplement accordé au masculin, les joueuses se retrouvent au second plan dans toutes ces impros, parce que, même si elles entrent en moteur dans une mixte, elles seront d'emblée un personnage secondaire. Les thèmes qui mettent en vedette une femme sont moins fréquents et trop souvent péjoratifs : *La vieille mégère* ou *Suzie la séductrice*.

Ensuite, l'arbitre qui ne punit pas un propos déplacé, sexiste et/ou offensant autorise le public et les joueurs à en rire et à voter pour ces improvisations et ainsi à les déclarer gagnantes. Plus les arbitres profitent de leur rôle de modérateur, plus ils instiguent que certaines déclarations n'ont plus leur place au sein de la communauté. Les tournois sont d'ailleurs un bon endroit pour profiter de cette tribune rassemblant des équipes de partout qui vivent des réalités particulières à chacune.

LES QUESTIONS À SE POSER

- Les personnages féminins sont-ils à l'avant-plan ?
- Sont-ils essentiels au déroulement de l'improvisation ?
- Quelle relation est établie entre le personnage féminin et le personnage masculin ?
- Quel espace est occupé par les joueuses ? Par les joueurs ?

CONCLUSION

Les malaises énoncés sont difficiles à éradiquer en quelques joutes d'improvisation. Nous pouvons toutefois prendre conscience collectivement de ces mécanismes présents. Appliquer la parité au sein d'une ligue est l'une des seules actions concrètes (avec les pistes de solutions proposées aux arbitres plus tôt) que nous pouvons mettre en œuvre chaque nouvelle saison. De manière moins tangible, il faut réfléchir lors d'un match et se poser des questions.



COALITION DE RECHERCHE
SUR L'IMPROVISATION ET LES
SPECTACLES SPONTANÉS

[recherche.impro](#)

coalition.riss@gmail.com