

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

RÉP LIQ UE

VOLUME 1
NUMÉRO 3





**CONTRIBUTIONS –
RÉPLIQUE –
REVUE SUR
L'IMPROVISATION
THÉÂTRALE ET
LES SPECTACLES
SPONTANÉS –
VOL. 1 NO. 3**

[f recherche.impro](#)

[✉ coalition.riss@gmail.com](mailto:coalition.riss@gmail.com)

**3 IMPROVISER SON
RAPPORT AU MONDE :
EXPRESSION, EFFICACITÉ ET
EXPÉRIMENTATION DANS
LA CRÉATION COLLECTIVE
QUÉBÉCOISE DES ANNÉES 1970**

**9 UNE ANALYSE DE LA
PRATIQUE EN AMATEUR DE
L'IMPROVISATION THÉÂTRALE
DU POINT DE VUE DES
SCIENCES DU LOISIR**

**16 LE POTENTIEL PARTICULIER
DE L'IMPROVISATION POUR
VENIR EN AIDE AUX FEMMES**

**22 ENJEUX ET PROBLÉMATIQUES
LIÉS À L'ENSEIGNEMENT DE
L'IMPROVISATION THÉÂTRALE**

**28 HEUREUX ACCIDENTS :
DISCUSSION COLLECTIVE À
PROPOS DE L'IMPROVISATION
EN ARTS VISUELS**

35 L'IMPRO ET LA CRÉATIVITÉ

Rédacteur en chef

Jocelyn Garneau

Auteurs

Alexandre Cadieux, Jocelyn Garneau,
Tommy Girard, Catherine Robert, Julien
St-Georges-Tremblay, François St-Laurent

Révision linguistique

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.

IMPROVISER SON RAPPORT AU MONDE : EXPRESSION, EFFICACITÉ ET EXPÉRIMENTATION DANS LA CRÉATION COLLECTIVE QUÉBÉCOISE DES ANNÉES 1970

ALEXANDRE CADIEUX

CHARGÉ DE COURS À L'ÉCOLE
SUPÉRIEURE DE THÉÂTRE DE L'UQAM
ET DÉPARTEMENT DE THÉÂTRE
DE L'UNIVERSITÉ D'OTTAWA, ET
DRAMATURGE EN DIRECT POUR LE
THÉÂTRE DE LA LNI



**IMPROVISER SON
RAPPORT AU MONDE :
EXPRESSION, EFFICACITÉ ET
EXPÉRIMENTATION DANS
LA CRÉATION COLLECTIVE
QUÉBÉCOISE DES ANNÉES 1970¹**

La Ligue nationale d'improvisation, on le sait, est née en 1977 sous les auspices du Théâtre expérimental de Montréal, cofondé quelques années plus tôt par Robert Gravel, Pol Pelletier et Jean-Pierre Ronfard. En tentant de tourner le dos à certains us et poncifs de la production scénique de leur époque, les trois complices engageaient toute leur singularité dans une entreprise de réforme théâtrale plus vaste, menée principalement par la jeune génération de créatrices et de créateurs issue du « baby boom »; notamment nourris par des influences européennes et américaines, de nombreux groupuscules remirent en cause l'assujettissement des interprètes au « génie » de l'auteur et à l'autorité du metteur en scène, le statut du théâtre comme art d'élite et le rapport traditionnel entre la scène et la salle.

Lorsque je tente d'embrasser du regard l'ensemble des pratiques collectives québécoises de cette époque, j'hésite toujours à parler d'un mouvement, tant le mot suggère une confluence d'esprit, une entente raisonnée. S'il existe bien quelques caractéristiques

communes aux nombreuses troupes que l'on pourrait classer sous cette bannière et entre lesquelles l'usage de l'impro comme outil d'écriture et/ou de performance représente l'un des principaux points de convergence, les divergences esthétiques et idéologiques sont nombreuses et menèrent même parfois à des querelles et à des affrontements. Tâchons tout de même – ce sera le nerf de cette courte étude – d'identifier trois de ces sous-courants et de cerner les besoins et les envies auxquels le recours à l'improvisation venait en partie répondre. Pour chacun d'eux, j'ai retenu un exemple emblématique du paysage théâtral d'alors pour illustrer comment, dans le concret du processus créateur, le choix de l'impro repose sur un désir distinct, une nécessité précise : expression, efficacité ou expérimentation.

Suivant la classification proposée par le chercheur français René Passeron et le Groupe de recherche d'esthétique du Centre national de la recherche scientifique (1981), on parlera d'abord d'un « groupe-communauté » pour désigner une troupe dont les membres

tâchent d'effacer les frontières entre le travail artistique et la vie. Incarnant dans ses manières de fonctionner des idéaux d'égalité, d'écoute et de partage, le collectif s'offre en modèle pour repenser les liens entre les êtres à l'échelle plus grande de la société. Le « groupe militant », quant à lui, subordonnera son art à une cause, une mission, un message. Travaillant en collaboration avec des groupes communautaires ou encore avec des associations politiques, les tenants de cette position envisagent la scène comme un outil didactique de transformation sociale. À l'inverse, le « groupe-atelier » adoptera souvent une position apolitique, privilégiant davantage une approche expérimentale, fondée sur la recherche et les remises en question formelles. Peu soucieux de rejoindre un public nombreux, ces laboratoires théâtraux ne mesureront le succès de leurs divers essais qu'en reconnaissant ou non être allés au bout d'une idée ou d'une démarche, peu importe le résultat.

¹ Ce texte revisite les propos du mémoire de l'auteur 10 ans après sa publication originale. Le mémoire en question : Cadieux, A. (2009). L'improvisation dans la création collective québécoise : Trois troupes par elles-mêmes. (Maîtrise), Université du Québec à Montréal, Montréal.

Le Grand Cirque Ordinaire

Dans le contexte québécois, nulle troupe ne représente mieux le pôle communautaire que le Grand Cirque Ordinaire (GCO), groupe pionnier qui verra naître dans son sillage quantité d'autres initiatives du même genre. Formé en 1969 à l'initiative du comédien Raymond Cloutier, le GCO surgit du bassin assez tumultueux qu'est l'arrivée à l'âge adulte de la génération née durant la Seconde Guerre mondiale et l'immédiat après-guerre, fer-de-lance des divers mouvements mondiaux de contestation militante qui caractérisent la fin des années 1960 : pensons aux manifestations monstrues contre la guerre au Vietnam, l'exploitation des travailleurs ou les discriminations raciales et sexuelles, par exemple. Dans le contexte québécois, ces turbulences sont également contemporaines du mouvement d'affirmation identitaire s'incarnant notamment, sur le plan politique, par la fondation du Parti Québécois en 1968. Du côté de la culture, l'année est à marquer d'une pierre blanche pour au moins deux raisons : en juin, la création de L'Osstidcho au Théâtre de Quat'Sous, et en août, celle des Belles-sœurs de Michel Tremblay au Théâtre du Rideau Vert, deux créations qui se distinguent par une exploration poétique et irrévérencieuse de l'oralité québécoise, du moins pour les standards de l'époque.

1968, c'est aussi la démission en bloc des finissantes et finissants francophones du programme d'interprétation de l'École nationale de théâtre du Canada, notamment les futures membres du GCO Paule Baillargeon, Pierre Curzi, Claude Laroche et Gilbert Sicotte. Raison évoquée : le refus imposé par la direction de l'institution de laisser cette cohorte écrire elle-même le texte de l'un de ses exercices publics. Cette démission représente le point culminant d'une grogne générale au sein des écoles de théâtre à l'époque : dirigées ou fortement influencées par des pédagogues d'origine française, elles résisteraient selon plusieurs à l'avènement d'un théâtre spécifiquement québécois. Un théâtre national encore à faire et qui, convaincu de sa propre force et de ses propres spécificités, pourrait, selon Cloutier, s'ouvrir aux autres « sans se perdre, sans se vendre, sans s'aliéner » (cité dans David et al., 1977 : 21).

C'est dans cette recherche d'une expression théâtrale authentiquement québécoise que l'improvisation apparaît comme une voie royale, une zone de permissivité alors peu explorée par les aspirant.e.s comédien.ne.s qu'on tâchait de former selon les grandes traditions européennes². L'improvisatrice et l'improvisateur, partant nécessairement d'eux-mêmes, de leur langue, de leur corps et de leurs préoccupations pour créer, ne se voient plus

obligé.e.s d'assumer une parole qui leur serait personnellement et culturellement autre. Le rejet de la primauté du texte au bénéfice de la création spontanée était également censé garantir un partage plus équitable dans l'interprétation, selon une philosophie voulant que le droit de s'exprimer soit intimement lié à la responsabilité d'écouter, toutes et tous étant désormais supposé.e.s avoir voix égale au chapitre.

Pour Raymond Cloutier, ce théâtre né de l'improvisation relevait aussi d'une forme de démocratisation de l'art, une sorte d'invitation que le public aurait su saisir : « Les gens ont compris qu'ils étaient eux aussi comédiens, qu'au bout de compte, eux aussi auraient pu monter sur scène et raconter leur histoire, que nous étions comme eux, que nous étions eux et qu'ils pourraient se passer d'intermédiaire s'ils le voulaient » (cité dans Bélair, 1970 : 10). Donner libre cours à sa sensibilité et à son imaginaire, partir de soi et de ses références propres, entamer ici et maintenant un dialogue spontané avec et devant ses semblables, voilà une forme de credo partagée par bien des artistes du théâtre québécois de l'époque, qu'il s'agisse d'un auteur dramatique comme Michel Tremblay ou des adeptes de la création collective que furent les membres du GCO, qui compta également dans ses rangs Suzanne Garceau et Guy Thauvette.

² Mentionnons néanmoins que l'improvisation était bel et bien enseignée dans les écoles. L'influence d'un Marcel Sabourin (École nationale de théâtre) ou d'un Marc Doré (Conservatoire d'art dramatique de Québec) sur la génération d'artistes qui nous concerne ici est marquante.

Néanmoins, il demeure une grande part d'idéalisation un peu naïve dans cette vision de l'improvisation comme un pur espace d'écoute et de partage fondé sur l'équité. Par exemple, Paule Baillargeon commentera plus tard (voir Chevrier, 1974) la difficulté pour les comédiennes du GCO d'improviser avec des gars pour qui le rythme devait toujours être rapide, sans trop d'égard pour le désir des filles de prendre le temps d'inventer des personnages féminins inédits, dépouillés de clichés. De plus, vouloir effacer les frontières entre la scène et la vie ne se fait pas sans heurts : les membres du GCO évoqueront plus tard des périodes où les tensions interpersonnelles étaient si grandes que, incapables de s'adresser la parole au quotidien, ils réglaient leurs comptes sur scène, devant public, par le biais de l'improvisation... Outil d'expression, certes, mais qui ne saurait garantir à lui seul une saine métamorphose complète des êtres et des liens qui les unissent.

Le Théâtre Euh!

Né dans la foulée de la toute première tournée québécoise du Grand Cirque, le Théâtre Euh! apparaît d'abord comme le pendant du GCO montréalais dans la ville de Québec³. Circassienne, la troupe le sera à sa manière, puisque le jeu clownesque est choisi comme principal outil esthétique. Les premières prises de position

écrites du Euh! à l'automne 1971, soit après un peu plus d'un an d'activité, témoignent en effet d'une vision très critique de la structuration de l'activité théâtrale au Québec, notamment de l'enseignement prodigué dans les écoles, à l'instar du groupe de Raymond Cloutier. Ces premiers textes permettent néanmoins aussi de percevoir un alignement davantage politique, qui fera de la troupe un chef de file de la création collective militante dont le principal terrain d'élection sera la lutte des classes.

Le Euh!, en effet, s'inspire dès ses premières œuvres d'enjeux liés à ce qui est perçu comme des injustices dans le monde du travail au Québec, comme par exemple un programme de réforme de la main-d'œuvre mis en place par le gouvernement et jugé inéquitable par la troupe. Travaillant avec des groupes communautaires dans le but de bien documenter les problématiques et de rencontrer les populations touchées par les inégalités économiques, les membres de la troupe se rapprocheront peu à peu des milieux syndicaux, puis des organisations ouvertement marxistes-léninistes, comme le mouvement En lutte! avec qui ils finiront par officiellement s'affilier.

Dans ce cheminement d'un théâtre d'animation sociale qui devient de plus en plus assujetti à la cause de la révolution prolétarienne,

l'improvisation répond moins à des fins d'expression qu'à un choix stratégique. « En face de la rigidité des méthodes de combat classiques, le guérillero improvise sa propre tactique à chaque moment de la lutte », avait avancé l'un des grands théoriciens de la guérilla révolutionnaire du XXe siècle, Ernesto « Che » Guevara, en 1960 (réédité en 2001 : 40). Improviser dans ce cadre, c'est faire preuve de souplesse et d'adaptabilité, c'est être prêt à tout, attentif, efficace. C'est demeurer toujours apte à composer avec les réactions d'un public parfois peu rompu aux conventions théâtrales et dès lors susceptible d'interrompre, de commenter : « Comme ils n'ont pas l'attitude culturelle des spectateurs bourgeois, s'ils pensent que le comédien n'en dit pas assez, eh bien, ils vont intervenir durant les représentations pour ajouter les répliques qu'ils trouvent absentes » (Théâtre Euh!, cité dans Véronneau, 1975 : 56). L'impro procure la malléabilité nécessaire pour écourter ou allonger certaines scènes du canevas de base selon les circonstances de représentation, ou alors pour insérer dans le propos des références à l'actualité du moment. Faire du théâtre d'agitation-propagande sur la place publique, c'est aussi s'exposer : vaut mieux être prêt à tout, les forces de la nature comme les forces de l'ordre pouvant se dresser sur notre chemin.

³ Un avant de mettre sur pied son projet, Raymond Cloutier avait étudié l'improvisation auprès de Marc Doré au Conservatoire d'art dramatique de Québec, et ce, dans la même classe que Clément Cazelais. C'est ce dernier qui, peu de temps après avoir fondé le Euh! en janvier 1970, invita son ancien professeur à se joindre à la troupe. Outre Cazelais et Doré, les autres principaux membres du Euh! furent Marie-Renée Charest, Marie-France Desrochers et Yves-Erick Marier.

Il n'en demeure pas moins – et c'est là un autre point sur lequel Guevara insistait dans son traité précité – que le guérillero révolutionnaire ne saurait trop se retrouver à terrain découvert en ne se fiant qu'à ses bons réflexes. En contexte de lutte des classes, l'impro a ses limites et ne remplacera jamais une préparation adéquate, précise le Euh! : « Chaque fois qu'on a essayé d'improviser à tout prix, sans avoir dégagé les composantes du sujet, il ne se passait rien d'intéressant. Improviser sans but précis, c'est à la fois facile et pauvre. [...] On ne croit pas que l'improvisation est la grosse clé en or qui va tout nous faciliter » (cité dans Véronneau, 1975 : 51). En s'associant à un mouvement marxiste-léniniste, la troupe doit aussi se soumettre à un constant examen autocritique afin de s'assurer qu'elle n'est pas en train de s'embourgeoiser sans s'en rendre compte... d'où l'abandon du personnage clownesque par exemple, lequel est jugé trop associé à la culture mercantile et bourgeoise. Ajoutons à cela que le Théâtre Euh! a rejoint En lutte! au moment même où l'organisation adoptait un dogmatisme particulièrement rigide à l'égard des productions culturelles de ses sous-composantes : « il n'est pas question de laisser les spécialistes de la culture [les artistes] décider de l'orientation de leur création », comme l'expliquera plus tard l'historien David Milot (2004 : 69). Il faut s'en tenir au plan, la révolution ne s'improvise pas...

Le Théâtre expérimental de Montréal

On n'a pas à chercher loin pour comprendre à quel point un projet comme celui du Théâtre expérimental de Montréal (TEM) est aux antipodes de l'orientation sociopolitique et utilitariste que nous venons de décrire. Dans les prises de position que signe Jean-Pierre Ronfard, cofondateur qui avait participé jadis à des actions théâtrales sur les barricades de Mai 68 à Paris, on sent tout le rejet d'une idéologie du « théâtre pour⁴ » : « J'ai trop vu, trop vu des masses de troupes de théâtre prolétarien engagé qui fonctionnaient comme des épiceries bourgeoises [...] de théâtres d'animation étrangement autocratiques, de théâtres de lutte des classes dont les membres ne voulaient appartenir à aucune et ne se posaient même pas la question de leur propre identité... » (TEM, 1978 : 119⁵). Se soumettre à une idéologie, s'en tenir à un plan, très peu pour celui qui, avec ses complices Robert Gravel et Pol Pelletier, investit à l'hiver 1975 un local du Vieux-Montréal sans même nourrir le projet d'une présentation publique des résultats alchimiques qu'on osera y développer.

On est ici dans la recherche empirique et le développement, dans l'élaboration de processus artistiques inédits et distincts : « [I]e principe de base est

que la création, l'objet à créer est primordial. C'est lui qui commande, qui sécrète la structure de fonctionnement nécessaire » (1978 : 54). On cherche donc à chaque fois à faire table rase, à repartir à zéro, le tout sous l'autorité d'une « cellule » autogérée, différente d'une production à l'autre, accueillant chaque fois des membres permanents du collectif et des invité.e.s. Ladite cellule, qui naît avec l'approbation de la cellule centrale de direction et meurt une fois les représentations terminées, doit inventer elle-même les conditions de son existence, ses moyens de vie et de survie, le tout en faisant fi du connu. Bref, elle improvise.

Si l'ensemble de la vingtaine d'objets théâtraux qui sortiront de cet étrange laboratoire reposent essentiellement sur une écriture improvisée, celle-ci se trouve aussi souvent partie prenante de la performance. En 1976, à deux reprises, des marathons d'improvisation avaient été réalisés par Robert Gravel en compagnie de Gilles Renaud durant 12 heures d'affilée, puis avec Lorraine Pintal pour 24 heures consécutives; il s'agissait de deux expériences sur l'épuisement du corps et de l'imaginaire. Des spectacles déambulatoires, comme Zoo (1977) ou Lumières s'il vous plaît (1977), reposaient quant à eux sur une certaine interaction avec le public... quitte à ce qu'il ne se passe rien si ce dernier refuse de

4 « Il y a le théâtre pour enfants, pour adolescents, pour étudiants, pour les syndicats, pour les clubs de l'âge d'or, etc... [...] Telle est la logique que j'ai souvent rencontrée dans la bouche de camarades qui font du Théâtre pour : valorisation et revendications du missionnaire bienfaiteur (accompagnées en général du mépris le plus tranché à l'égard de ceux qui ne partagent pas le même idéal) » (Ronfard, 1979 : 248).

5 Si ce texte rédigé au « je » porte la signature collective de la troupe, le lecteur aguerri dispose de plusieurs indices poussant à croire que Ronfard en est l'auteur...

5 Même Lear (1977), adaptation d'une pièce shakespearienne publiée plus tard sous la signature de Jean-Pierre Ronfard, résultait d'un travail collectif avec improvisation.

coopérer. En refusant de prévoir tout résultat et en admettant une part de hasard dans l'équation, le TEM entretenait la possibilité de l'échec. Cela prend des nerfs solides et un certain abandon, d'où sans doute les nombreux refus essuyés par Gravel au moment de composer les deux premières équipes devant s'affronter sur la glace de la LNI à naître.

Quiconque a pratiqué l'improvisation sait fort bien qu'il y a de multiples stratégies pour atténuer les effets vertigineux de l'exercice, telles que recourir à des tons, récits et personnages déjà connus et maîtrisés. Une telle sécurité n'avait pas sa place au TEM, où l'on refusa assez vite de reprendre des spectacles, même (surtout?) ceux qui avaient bien fonctionné. D'après Jean-Pierre Ronfard, l'un des grands défis de l'entreprise était justement de « [m]aintenir une attitude expérimentale qui admet que rien n'est jamais acquis, que ce qu'on dit et ce qu'on fait aujourd'hui (et à quoi on croit mordicus) peut et doit être complètement remis en question et détruit par l'expérience de demain » (1976a : 21). D'où un certain malaise à reprendre des œuvres par-delà leur durée de diffusion initiale, notamment la LNI : on peut bien argumenter que tout est possible sur le canevas vierge qu'est l'improvisoire, mais comment nier qu'il y a là une formule, une recette, ainsi qu'un certain nombre de facilités qui ont pu s'y

développer au fil du temps?

Permettre l'éclosion d'une expression individuelle et collective, augmenter l'efficacité dans la livraison d'un message sociopolitique, permettre d'échafauder des protocoles expérimentaux en perpétuelle réinvention. Dans le contexte culturel des années 1970, l'improvisation décoince les corps et la parole, secoue les conventions théâtrales parfois empoussiérées et reste un instrument majeur dans la réévaluation constante du lien entre la scène et la salle, entre l'artiste et le public. Elle a ses limites et ses chimères, bien sûr, mais elle demeure l'une des articulations centrales d'une entreprise protéiforme de transformation qui marquera son époque et dont on observe encore aujourd'hui les retombées.

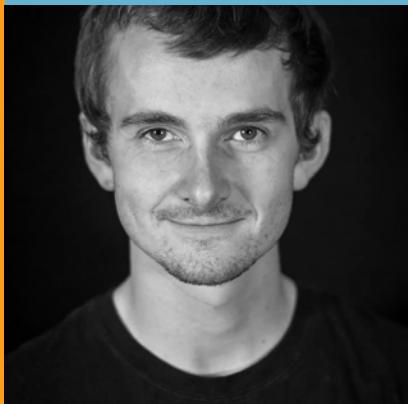
BIBLIOGRAPHIE

- Bélair, Michel. 1970. « *R. Cloutier et Jeanne d'Arc* : Let it be ». *Le Devoir* (Montréal), 15 juin, p. 10.
- Chevrier, Pierrette. 1974. « *Le Grand Cirque Ordinaire* (Entretien) ». Entrevue avec Paule Baillargeon. *Stratégie*, no 9 (été), p. 35-40.
- David, Gilbert, Lorraine Hébert et Yolande Villemaire. 1977. « *Entretien(s)* ». *Cahiers de théâtre JEU*, no 5 (printemps), p. 17-91.
- Guevara, Ernesto. 2001. *Textes militaires*. Paris : La Découverte, 364 p.
- Milot, David. 2004. « *La conception de la culture chez En lutte!* ». *Bulletin d'histoire politique*, vol. 13 no 1, automne 2004, p. 65-82.
- Passeron, René (dir.). 1981. *La création collective*, Groupe de recherche d'esthétique du CNRS, Paris, éditions Clancier-Guénaud, 259 p.
- Ronfard, Jean-Pierre. 1976. « *Regard sur le t.e.m. (septembre 1976)* ». *Trac. Cahier de théâtre expérimental* (décembre), p. 19-21.
- Ronfard, Jean-Pierre. 1978. « *Bilan '77* ». *Trac. Cahier III de théâtre expérimental* (mars), p. 54-58.
- Théâtre expérimental de Montréal. 1978. « *Divagations* ». *Cahiers de théâtre JEU*, no 8 (printemps), p. 118-121. Rédigé en septembre 1977.
- Véronneau, Pierre. 1975. « *Le Théâtre Euh!* ». *Stratégie*, no 11 (printemps-été 1975), p. 46-57.

UNE ANALYSE DE LA PRATIQUE EN AMATEUR DE L'IMPROVISATION THÉÂTRALE DU POINT DE VUE DES SCIENCES DU LOISIR

JOCE GARNEAU

IMPROVISATEUR, PROFESSIONNEL
DE RECHERCHE ET MAÎTRE ÈS ARTS
EN LOISIR, CULTURE ET TOURISME DE
L'UQTR



**UNE ANALYSE DE LA
PRATIQUE EN AMATEUR DE
L'IMPROVISATION THÉÂTRALE
DU POINT DE VUE DES
SCIENCES DU LOISIR**

Dans le cadre de mes études universitaires en loisir, l'improvisation théâtrale a souvent été mon point de référence pour comprendre l'application concrète des modèles théoriques et conceptuels mobilisés dans ce domaine. D'autres étudiants devaient utiliser comme référence le football, le hockey, la randonnée pédestre, les Pop Quiz ou le monde des drag-queens. Moi, c'était l'impro, ma grande passion. Grâce à ma formation, je pense aujourd'hui être bien équipé pour analyser la pratique, l'expérience et les motivations des improvisateurs. Je le rappelle : pour la grande majorité des improvisateurs québécois, l'impro est une activité de loisir culturel ou artistique, et non un métier. Même les improvisateurs professionnels se plaisent à pratiquer l'improvisation comme un loisir de temps en temps. Il semble par conséquent pertinent d'étudier la pratique de l'improvisation théâtrale sous l'angle des sciences du loisir.

Dans mon article, je vous propose d'analyser cette pratique à partir de quatre modèles de référence utilisés dans les cours du baccalauréat en loisir, culture

et tourisme à l'Université du Québec à Trois-Rivières. Je pense qu'il s'agit d'un exercice qui pourra jeter une lumière sur plusieurs phénomènes qui animent notre milieu.

1. Dumazedier : les trois fonctions du loisir

Joffre Dumazedier est l'un des noms les plus connus dans l'étude du loisir et dans la sociologie moderne. Né dans le nord de la France en 1915, il travaille longtemps comme sociologue pour l'Université Paris-Descartes. Il meurt en 2002, laissant derrière lui un corpus d'écrits à la base de l'expression « Société du loisir ».

La thèse de Dumazedier associe trois fonctions au loisir, qui est, rappelons-le, tout ce que l'individu accomplit par choix durant son temps libre des obligations nécessaires à la survie, comme le travail, l'hygiène ou le sommeil. Les trois fonctions qu'il mentionne sont : le délassement, le divertissement et le développement.

Le délassement est synonyme de repos. En tant qu'activité de délassement, le loisir délivre de la

fatigue physique et psychologique causée par les obligations de la vie quotidienne. Bref, il permet de se reposer de la fatigue du travail et des autres obligations.

Le divertissement rime avec « se changer les idées ». Comme divertissement, le loisir permet de se concentrer sur des activités passionnantes, captivantes, qui nous délivrent de l'ennui causé par la nature répétitive et monotone, peu créative, des tâches quotidiennes.

Le loisir peut aussi favoriser le développement de la personne. Comme outil de développement, le loisir comble des besoins humains d'appartenance, d'estime de soi, d'esthétisme et d'actualisation de son potentiel humain (Maslow). Il est un outil de développement pertinent pour tous ceux qui ne peuvent combler ces besoins humains menant au bonheur dans le cadre de leur emploi.

Une activité de loisir peut théoriquement servir ces trois fonctions (repos, divertissement et développement). À mon avis, toutefois, ce n'est pas le cas de l'improvisation théâtrale, car elle est loin d'être une activité

reposante : elle demande une grande quantité d'énergie physique et mentale. L'impro ne permet pas de se reposer.

Néanmoins, la pratique de l'improvisation théâtrale demande une écoute et une rapidité d'esprit. Ces deux comportements essentiels de l'improvisateur requièrent une bonne dose de concentration. Il faut être capable de vivre entièrement le moment présent lorsqu'on fait de l'improvisation et savoir écarter les soucis du quotidien pour y arriver. Combien de soirées médiocres avons-nous vécues à cause de tracas que nous avons trainés sur scène? Lorsque le participant réussit véritablement à délaisser ses stress quotidiens, l'improvisation devient une bonne source de divertissement.

Beaucoup d'improvisateurs expriment comment leur pratique leur a permis de faire des rencontres en dehors de leur champ professionnel. Ils expriment aussi comment leur estime de soi grandit à travers leur pratique, renforcée par l'appréciation du public et des pairs envers leurs prouesses artistiques. Finalement, ils parlent de la possibilité d'exprimer, à travers l'improvisation, leur créativité ou des talents pour les arts de la scène qui ne sont pas stimulés dans le contexte des obligations quotidiennes. Le milieu de l'improvisation théâtrale semble donc être un endroit où

les participants acquièrent certains types de ressources : un réseau ou « capital social », d'une part, et des compétences, d'autre part. L'impro servirait une fonction de développement de l'être humain.

2. Deci et Ryan : motivation interne et externe

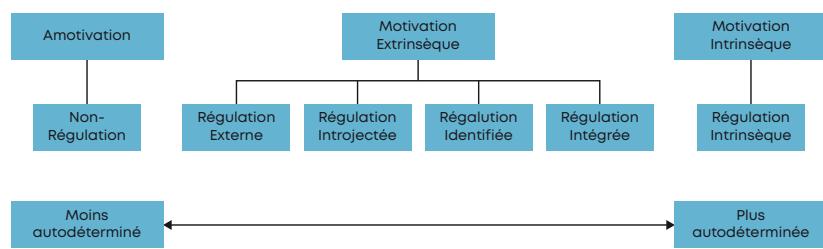
Beaucoup de chercheurs se sont penchés sur ce qui motive les individus à poser des actions, à participer à des mouvements, etc. Dans un certain courant de recherche, on soutient que la motivation est quantifiable : qu'un individu qui ressent plus de motivation aura davantage tendance à agir qu'un individu moins motivé. Si cette affirmation s'avère vraie, il faut toutefois la nuancer, car la motivation n'est pas qu'une affaire de quantité. Elle est aussi une affaire de qualité, comme le soutiennent Deci et Ryan dans leur thèse de la théorie de l'autodétermination. Cette théorie soutient, grossièrement, qu'un individu peut être motivé à accomplir une activité de façon autonome ou de façon contrôlée. Lorsqu'il est motivé de façon autonome, sa motivation est interne

et l'individu a l'impression qu'il participe à l'activité choisie de son plein gré, en exerçant un libre choix.

Lorsque sa motivation est extrinsèque, des facteurs externes le poussent à l'action. Ces facteurs peuvent être multiples, allant de la récompense à la punition.

Par de nombreuses expérimentations et de métanalyses, il a été démontré que l'attribution de récompenses, une source de motivation externe, à des individus motivés intrinsèquement, avait tendance à effriter leur motivation interne. En d'autres mots, les récompenses tendent à diminuer la motivation interne des gens qui pratiquent une activité pour le pur plaisir que ceux-ci en retirent.

Selon Deci et Ryan, il existe trois types d'intériorisation des comportements. L'introjection est la moins puissante. Elle consiste à accepter les règles imposées par des contraintes externes sans toutefois y adhérer. L'identification est un second niveau d'intériorisation des comportements où l'individu, au contact d'une activité, comprend les avantages d'y participer et



Les types de motivation et de régulation. Tiré de : Deci, E.L. et Ryan, R.M. (2008). Favoriser la motivation optimale et la santé mentale dans les divers milieux de vie. Canadian Psychology, 49(1), 24-34.

se met à en partager les valeurs associées. Le troisième type d'intériorisation, l'intégration, est un niveau supérieur d'adoption des valeurs et des contraintes associées à l'activité et est un passage vers la motivation intrinsèque. Donc, à force de subir la contrainte de facteurs externes, un individu peut en venir à intérioriser des comportements. Sa motivation sera donc plus grande qu'un individu qui ne fait que répondre à ces contraintes externes.

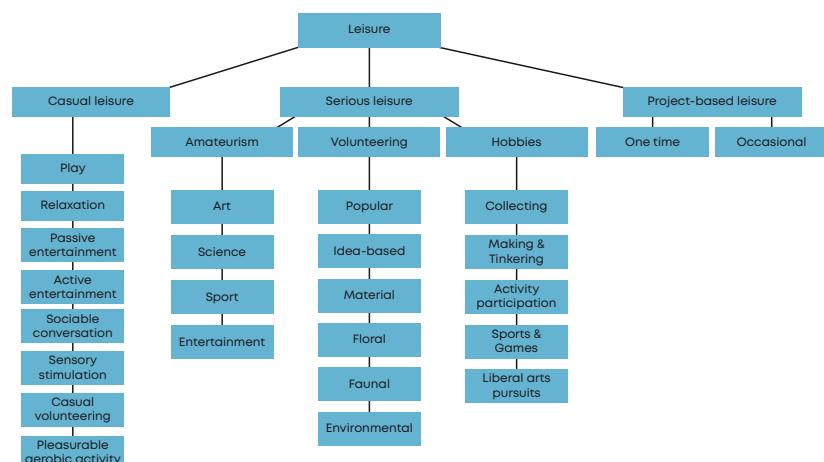
La motivation autonome a été associée, par des dizaines de recherche expérimentales, à une plus grande persévérance, à un plus grand positivisme, à de meilleures performances, à une plus grande créativité, à des comportements plus sains et à un engagement accru envers l'activité.

Le modèle en soi de Deci et Ryan est intéressant pour comprendre comment il est possible d'inciter les nouveaux pratiquants à poursuivre leurs efforts en improvisation. Comment amener les étudiants et les jeunes à intérioriser leur comportement, leur motivation? Selon la théorie de Deci et Ryan, c'est en les amenant à focaliser sur le plaisir qu'ils retirent de leur pratique, et non sur les récompenses externes de leur pratique, qu'on les poussera vers une motivation de « meilleure qualité ».

Qu'est-ce que ce dernier argument révèle sur le modèle d'improvisation qui s'est imposé de lui-même dans le réseau scolaire québécois? Dans ce système, les parties se soldent par un pointage qui détermine des gagnants et l'attribution d'étoiles qui disent à certains joueurs : voici une récompense pour ta pratique. Mais les récompenses, une source de motivation externe, peut diminuer la motivation interne des individus. Ainsi, est-ce possible que le modèle québécois du match d'improvisation réduise la motivation intrinsèque de certains improvisateurs, ce qui diminue leur plaisir à pratiquer l'activité pour elle-même et ultimement, peut les mener à se désintéresser d'une pratique sans récompense externe? On voit d'ailleurs, autour de nous, certains joueurs qui ne semblent pas satisfaits de leur soirée lorsque, au terme d'un match, ils ne reçoivent pas d'étoile alors qu'ils jugent avoir bien performé.

3. Stebbins : le loisir sérieux

Robert A. Stebbins est connu dans le milieu universitaire pour sa théorie du loisir sérieux (serious leisure). Pour lui, la pratique d'un loisir peut être de trois natures : le loisir décontracté (casual leisure), le loisir sérieux et le loisir par projets. Si nous ne parlerons pas du loisir par projets, nous parlerons cependant de la distinction entre loisir sérieux et loisir décontracté. Pour Stebbins, le loisir sérieux est « une forme de pratique systématique en amateur d'une activité de loisir suffisamment substantielle, intéressante, complexe et épanouissante pour qu'un participant y trouve une « carrière » (de loisir) et puisse y acquérir et exprimer une combinaison de compétences, de connaissances et d'expériences propres à cette activité [traduction libre] ». L'auteur ajoute qu'une part du plaisir retiré de la pratique



Le loisir sérieux. Tiré de : Stebbins, R. (2009). Serious leisure and work. Sociology Compass, 3(5), 764-774.

d'un loisir sérieux provient du fait qu'on arrive, par persévérance, à relever un certain défi ou à conquérir une certaine adversité. Au contraire, le loisir décontracté représenterait la pratique « d'une activité plaisante de durée relativement courte, encourageant la récompense immédiate, et ne requérant aucun entraînement afin de devenir plaisante [traduction libre] ». Voici d'ailleurs le modèle à partir duquel Stebbins décrit ses trois catégories de pratique.

Ce que j'aime de ce modèle, c'est qu'il permet de se rendre compte que, selon la façon dont le participant aborde sa pratique, l'improvisation théâtrale comme loisir peut se classer sous plusieurs catégories. Pour certains, l'improvisation théâtrale se classe plutôt sous la case « active entertainment » ou divertissement actif. Sans avoir de réflexion sur sa pratique, l'improviseur amateur peut participer à des spectacles. Son objectif principal est de se divertir, d'abord, puis de divertir, ensuite. Pour lui ou elle, le spectacle d'improvisation possède une nature s'apparentant à un jeu de société.

D'autres voient toutefois leur pratique comme faisant partie de ce que Stebbins appelle amateurism, « l'amateurisme », soit la pratique en amateur d'un art, d'un sport ou d'une autre activité qui possède un penchant professionnel, comme le théâtre ou le football, par exemple.

Le participant s'impose une démarche systématique à travers laquelle il tente d'améliorer un ensemble de compétences et de connaissances qui le rendent plus efficace dans sa pratique.

Ce qui m'intéresse ici, c'est cette distinction entre l'improviseur « décontracté » et l'improviseur « sérieux ». Une question me vient à l'esprit : l'une des deux pratiques est-elle plus légitime que l'autre? À mon sens, la réponse est non. L'improvisation théâtrale peut aussi bien servir une fonction de divertissement que de développement, pour utiliser le vocabulaire de Dumazedier. Les deux types de pratique apportent des bénéfices aux pratiquants et aucun des deux ne devrait être discrédiété.

Cette distinction entre sérieux et décontracté ne doit pas servir à faire la différence entre l'improviseur amateur et l'improviseur professionnel, toutefois. Sans être payés, certains improvisateurs amateurs ou certaines organisations amateurs présentant des spectacles encouragent la réflexion sur la pratique, une démarche qui rappelle le processus de recherche artistique des artistes professionnels. Inversement, on peut bien s'imaginer un improvisateur professionnel, donc qui reçoit un cachet, qui ne porte aucune réflexion sur sa pratique.

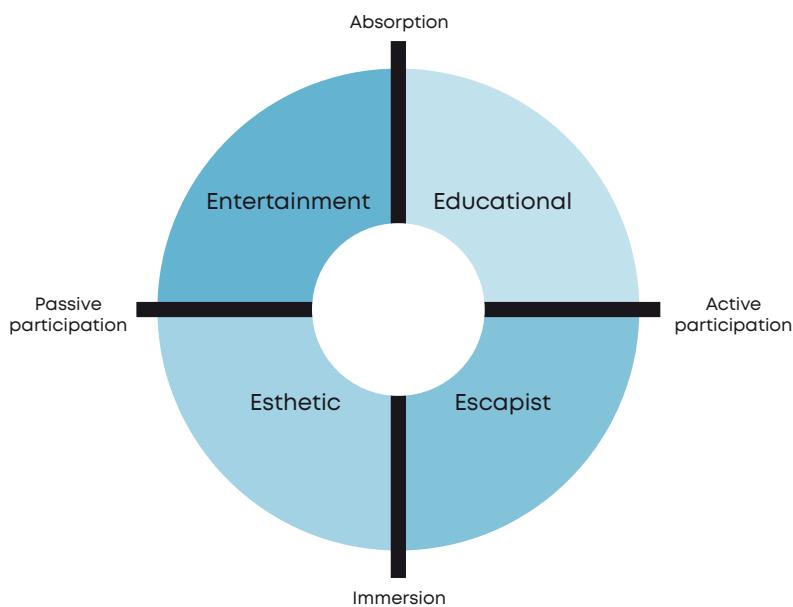
4. Pine et Gilmore : loisir passif, actif, immersif ou absorbé

B. Joseph Pine II et James H. Gilmore sont deux auteurs à la base d'une théorie que l'on appelle l'économie de l'expérience. La conclusion de leur thèse est simple : les gens ne cherchent plus simplement à acheter des biens ou des services, mais cherchent plutôt à vivre des expériences mémorables. Comme les biens ou les services, il existe plusieurs types d'expérience. Pour les différencier, Pine et Gilmore proposent d'observer deux caractéristiques.

La première est ce que l'on pourrait appeler le critère de participation. À l'un des bouts du continuum de la participation, l'expérience est passive : le « client » n'a pas d'incidence sur le déroulement de l'activité à la base de l'expérience : il est un total spectateur. À l'autre bout, l'expérience est active : le participant influence grandement le déroulement de l'activité : il est le moteur principal de l'activité à la base de l'expérience.

La deuxième caractéristique distinctive s'appelle la connexion à l'environnement. À une extrémité du spectre de connexion, l'expérience est absorbée : le client est externe à l'environnement dans lequel se déroule l'activité. À l'autre extrémité, l'expérience

The Four Realms of an Experience



Les quatre domaines de l'expérience. Tiré de : Pine, B.J. et Gilmore, J.H. (1998). Welcome to the experience economy. Harvard Business Review, Juillet-Août. 97-105.

est immersive : le client est partie intégrante de l'environnement où se déroule l'activité.

Donnons quelques exemples pour que tout cela soit clair. Un exemple d'expérience immersive-passive serait la visite d'un site comme Foresta Lumina – un parcours de nuit en forêt où des jeux de lumière créent des paysages féériques et fantastiques. Le client marche dans le parcours, mais ne peut pas influencer ce qui est présenté. Un exemple d'expérience immersive-active serait une activité de jeu de rôles grandeur nature, où le client fait partie du monde mis en scène et peut affecter son déroulement par ses choix et ses actions.

Un exemple d'expérience absorbée-passive serait une représentation cinématographique : le client est spectateur et ne peut influencer le film. Un exemple d'expérience absorbée-active est plus difficile à trouver. Le meilleur exemple serait probablement d'assister à un spectacle d'improvisation qui donne un grand pouvoir décisionnel à son public : choix des thèmes, des contraintes, des comédiens, droit de vote, etc. Dans ce scénario, le client est spectateur, car il n'est pas sur scène où se déroule l'action. Toutefois, il affecte le déroulement du spectacle et des scènes par ses suggestions et sa rétroaction.

L'improviseur amateur participant à un spectacle vit une expérience que l'on pourrait qualifier d'active et d'immersive : il fait des choix qui affectent ce qui est présenté au public et il se trouve sur scène, où l'activité a lieu.

Conclusion

Chacun des quatre modèles présentés ici pourrait faire l'objet d'un article complet. Nous pourrions étirer sur plusieurs pages les réflexions qu'ils nous apportent sur notre milieu et notre pratique de l'improvisation théâtrale. Mais en attendant, voici un résumé des réflexions personnelles que j'ai exposées ici :

- La pratique de l'improvisation théâtrale comme loisir sert une fonction de divertissement et de développement pour le participant;
- Le modèle actuel québécois du match d'improvisation met de l'avant des motivations externes à la participation (des récompenses comme la victoire ou l'obtention d'étoiles). Ces récompenses semblent être la principale source de motivation chez certains participants, qui deviennent moins satisfaits de leur pratique lorsqu'ils n'en obtiennent pas ou lorsqu'ils performent dans des contextes où ces récompenses n'existent pas;

- Pour certains participants, l'improvisation théâtrale est un loisir décontracté. Ces personnes sont moins portées à tenir une réflexion sur leur pratique et voient davantage l'improvisation comme un jeu et moins comme une discipline artistique. Pour d'autres personnes, l'improvisation théâtrale est un loisir sérieux. Ces personnes sont davantage portées vers la réflexion systématique par rapport à leur pratique et cherchent à améliorer leurs compétences et leurs connaissances. Leur démarche se rapproche de celle des artistes de carrière;
- Pour l'improviseur amateur, l'improvisation théâtrale est une forme immersive active de loisir. Pour le spectateur, il s'agit davantage d'une forme de loisir absorbée et passive, mais qui peut tendre vers la forme active, si le spectacle comprend des mécanismes qui permettent au public de faire des choix et d'exprimer des préférences. Pour le public, un type d'expérience n'est pas meilleur que l'autre : il convient seulement d'offrir à son propre public le profil d'expérience qu'il recherche.

RÉFÉRENCES

- Deci, E. L., & Ryan, R. M. (2008). Favoriser la motivation optimale et la santé mentale dans les divers milieux de vie. *Canadian Psychology/Psychologie canadienne*, 49(1), 24.
- Dumazedier, J. (1962). Vers une civilisation du loisir? Paris: Éditions du Seuil.
- Maslow, A. H. (1968). *Toward a psychology of being* (2nd ed.). New York: Van Nostrand Reinhold.
- Pine, B. J., & Gilmore, J. H. (1998). Welcome to the experience economy. *Harvard business review*, 76, 97-105.
- Stebbins, R. (2009). Serious leisure and work. *Sociology Compass*, 3(5), 764-774.

LE POTENTIEL PARTICULIER DE L'IMPROVISATION POUR VENIR EN AIDE AUX FEMMES

CATHERINE ROBERT

IMPROVISATRICE, CANDIDATE À LA
MAÎTRISE EN TRAVAIL SOCIAL À L'UQAM
– CONCENTRATION FÉMINISTE



Les apports psychosociaux de la pratique de l'improvisation théâtrale

De plus en plus, l'improvisation théâtrale est mise de l'avant, utilisée, étudiée et pratiquée pour sa dimension sociale, pour son potentiel à aider les personnes qui la pratiquent d'un point de vue individuel et/ou collectif. Les apports de la pratique de l'improvisation sont de plus en plus connus et reconnus. Nous n'avons qu'à penser au premier numéro de cette même revue, dans lequel étaient publiées les réponses des improvisateurs.trices questionné.e.s au sujet des bienfaits de l'improvisation dans leur vie. Ceux-ci révélaient que l'improvisation leur permettait d'avoir du plaisir ; d'augmenter leur confiance en soi ; d'avoir un cercle social et de faire des rencontres intéressantes ; de développer des compétences utiles dans d'autres sphères de leur vie (notamment le travail) et leur offrait un exutoire, leur permettant de s'évader. J'ajouterais aussi que l'improvisation permet aux improvisateurs.trices la détente et la gestion du stress, un

lieu de découverte de soi ainsi que la possibilité de développer un sentiment d'appartenance à une communauté¹.

À ces résultats peuvent aussi s'ajouter les conclusions d'une recherche réalisée par Valentine Nogalo (2017), qui porte sur l'enseignement de l'improvisation en milieu scolaire. Par cette recherche, elle démontre notamment les bienfaits de l'improvisation sur les jeunes qui la pratiquent. Elle écrit : « Affirmation et confiance en soi, écoute collective, prise de risque, respect des autres et confiance en ses partenaires de jeu, développement de l'imaginaire [...] Aussi, l'improvisation célèbre le droit à l'erreur là où l'école semble le condamner ». L'improvisation « facilite [...] une appropriation de la parole et du discours sur le monde par les individus et le collectif auquel il appartient ». L'improvisation comme outil pour aider est aussi mise de l'avant par la pratique de l'Applied Improvisation. Surtout pratiquée chez nos voisins du Sud (bien que d'autres initiatives aient lieu à Montréal, au Canada et dans le monde), l'Applied Improvisation utilise les principes

de l'improvisation (par exemple le « Yes, and... ») et les valeurs qui y sont véhiculées (solidarité, écoute) comme outil de changement et de développement individuel et collectif. Cette pratique gagne en reconnaissance et en popularité. Un premier livre en anglais a même été publié tout récemment (août 2018) sur ce sujet. Dans cet ouvrage, on y explique comment l'improvisation est utilisée comme outil pour augmenter la productivité d'entreprise, pour développer un leadership, mais surtout comment l'improvisation est utilisée afin de venir en aide, notamment, à de jeunes enfants autistes, à des réfugiés mexicains incarcérés dans des camps à la frontière des États-Unis, et à des infirmières travaillant en oncologie, dont les journées sont marquées par de nombreux deuils et situations de souffrance.

Des initiatives semblables existent aussi au Québec. Par exemple, la LNI offre des ateliers d'improvisation depuis une dizaine d'années à l'Association québécoise des traumatisés crâniens. Il va sans dire que d'autres initiatives de la sorte doivent être nombreuses au Québec et ailleurs, le but

¹ Résultats issus de ma propre recherche sur le sujet dans le cadre de ma maîtrise en travail social à l'UQAM, dépôt du mémoire prévu à l'hiver 2020.

ici n'étant pas d'en faire une liste exhaustive, mais bien de démontrer qu'utiliser l'improvisation pour venir en aide, tant au niveau individuel que collectif, a gagné en popularité dans les dernières années et que la reconnaissance de ses apports est de plus en plus présente, mais que ces initiatives sont très peu documentées et très peu étudiées.

L'improvisation et le travail social (ou l'intervention psychosociale)

Cette relative absence d'études et de recherches (au Québec du moins) portant sur les apports de l'improvisation à des fins d'intervention psychosociale (en relation d'aide, dans des groupes communautaires, auprès des personnes en difficulté et marginalisées) est surprenante, considérant, comme mentionné précédemment, que les improvisateurs nomment de nombreux apports de leur pratique d'improvisation à leur vie personnelle et vu l'existence d'initiatives qui utilisent l'improvisation pour venir en aide à certaines populations ou personnes en difficulté.

Les liens avec les disciplines professionnelles de relation d'aide et d'intervention psychosociale sont nombreux. Ces professions ont comme objectif principal de venir en aide à des individus, des groupes ou des collectivités

en leur permettant, notamment, de s'exprimer sur des problèmes vécus et en les soutenant dans le développement ou l'approfondissement de capacités d'agir (empowerment) vis-à-vis les problèmes ressentis, dans un but de changement à la fois individuel et/ou collectif. L'improvisation permet certainement de répondre, en partie, à ces objectifs. Développer des outils pour augmenter la confiance en soi et aider les usagers de ses services à acquérir cette confiance est une visée importante de l'intervention psychosociale. Apprendre à s'exprimer en public, développer la capacité de répondre spontanément à des questions posées et prendre la place qui nous revient tout en cédant celle nécessaire à l'entourage sont certainement des compétences essentielles à mettre en pratique dans la majorité des milieux de travail. Ces compétences sont aussi recherchées par les employeurs, contribuant ainsi au potentiel de l'improvisation de faciliter une insertion ou une réinsertion dans un milieu de travail (autre objectif fréquent de l'intervention sociale). Le réseau social qui se crée par l'improvisation peut briser l'isolement vécu par de nombreuses personnes en difficulté ou marginalisées, en plus de permettre de développer un sentiment d'appartenance et de solidarité à une communauté, essentiel à tout changement

social. L'équité entre les joueurs, qui partent tous avec la même « carte blanche », et l'importance d'accorder à toutes les idées la même valeur peut mener à une déhiérarchisation des joueurs, vers une empathie et, éventuellement, vers la possibilité d'une plus grande compréhension mutuelle, le tout menant potentiellement vers une plus grande justice sociale. En plus de tout cela, l'idée même de s'offrir un temps de détente, de loisir et de plaisir est aussi essentielle dans l'intervention sociale, permettant possiblement d'alléger, le temps d'un instant, le quotidien des personnes aux prises avec les difficultés qui les mènent à consulter. Aussi, la prise de parole qu'autorise l'improvisation rejoue certains objectifs d'affirmation de soi et de connaissance de soi de l'intervention psychosociale.

De plus, le fait que l'improvisation puisse se pratiquer sans grande préparation (sans toutefois dire que l'improvisation ne nécessite aucun entraînement, ni que n'importe qui peut l'enseigner), sans équipement ni lieux spécifiques, ajoute une dimension intéressante à sa pratique dans le milieu de la relation d'aide et de l'intervention sociale, dont nous connaissons le manque de ressources financières, matérielles et temporelles.

L'improvisation pour venir en aide aux femmes (en difficulté)

Le potentiel de la pratique de l'improvisation est donc important et, je crois, d'autant plus important chez les femmes comme population générale et chez les femmes en difficulté. Comme l'a souligné Emmanuelle Walsh-Viau, dans un texte publié dans le second numéro de cette même revue, l'improvisation peut être un lieu où les inégalités homme-femme sont fortes. Généralement moins nombreuses dans les ligues et minoritaires au sein des équipes mixtes, les improvisatrices ont souvent moins de temps de parole et sont moins reconnues. Elles jouent souvent des rôles stéréotypés ou de faire-valoir. Elles sont aussi moins nombreuses à arbitrer et à coacher. Bref, bien que les choses soient en train de changer et qu'elles aient déjà beaucoup évolué, les improvisatrices n'occupent pas encore une place équivalente à celle occupée par leurs collègues masculins.

En tant qu'outil d'intervention, l'improvisation permet certainement de souligner des inégalités sociales, reproduites en jeu, puisque comme produit culturel, l'improvisation est ancrée dans l'époque et le lieu dans lesquels elle est pratiquée (c'est d'ailleurs là, en partie, le sujet de

mon mémoire de maîtrise). Ceci dit, qu'en est-il du potentiel de l'improvisation pour tenter d'agir sur ces inégalités ?

En se basant sur le concept de socialisation genrée, qui consiste en ce mouvement perpétuel par lequel la société façonne les individus en deux catégories distinctes et les pousse, force à adopter des comportements correspondant aux normes de féminité et de masculinité, il est possible de voir les apports de l'improvisation pour les femmes. De cette socialisation genrée, découlent les normes et stéréotypes de genre, c'est-à-dire des exigences implicites faites aux hommes et aux femmes, qui font en sorte qu'on attend des femmes qu'elles soient douces, jolies, attentionnées, patientes, impliquées, à l'écoute, sensibles, qu'elles fassent le don d'elles-mêmes et qu'elles occupent moins d'espace (physique et de parole) et qu'on attend des hommes qu'ils soient forts, courageux, inventifs, leaders, cérébraux, qu'ils s'expriment et qu'ils dirigent et occupent l'espace.

Lieu de tous les possibles, l'improvisation permet certainement aux improvisatrices de sortir de ces normes et stéréotypes de genre (bien sûr, cela est aussi possible pour les improvisateurs, mais malheureusement, ce n'est pas mon sujet d'étude, quoique cela mériteraient tout autant d'être étudié). L'improvisation permet

une prise de parole des femmes, des improvisatrices dans l'espace public alors que celles-ci y sont généralement moins présentes. L'improvisation permet aussi aux femmes d'occuper l'espace scénique donné, lorsque l'on sait que, généralement, les femmes occupent moins cet espace que les hommes (Young, 1980). L'improvisation ouvre la possibilité aux femmes de créer des personnages plus grands que nature, qui occupent les lieux, qui « prennent de la place ». L'improvisation laisse place aux idées des improvisatrices, diffusant ainsi la créativité féminine, dans un monde où elle est moins représentée, moins reconnue. L'improvisation permet aussi de voir des femmes drôles, de faire exister aux yeux du public ces femmes à l'humour varié et efficace.

Par sa nature spontanée, publique, créative et risquée, l'improvisation offre un espace où il est possible pour les femmes de se défaire des contraintes de genre. Évidemment, loin de moi l'idée de soutenir que cela est facile pour les improvisatrices de prendre cette place et loin de moi l'idée de faire porter uniquement aux improvisatrices le poids de changer les choses. Elles ont souvent à se battre pour simplement avoir une place, il va donc sans dire qu'un changement systémique du milieu de l'improvisation est nécessaire. Toutefois, cela n'enlève rien au fait que l'improvisation offre aux femmes une occasion d'explorer,

de découvrir et de réinventer des zones dans lesquelles elles ne sont pas nécessairement encouragées socialement, que ce soit sous la forme de match, de spectacle ou d'atelier. La popularité des spectacles et des événements exclusivement féminins d'improvisation (on n'a qu'à penser à la Coupe des divas, mais aussi aux autres événements et matchs spéciaux féminins qui se multiplient depuis quelques années) démontre bien que l'improvisation féminine peut être un lieu d'empowerment pour les femmes. Ces lieux exclusifs, hors des normes d'improvisation, permettent aux improvisatrices d'essayer des nouvelles choses et de prendre conscience de leur talent individuel et collectif, d'inventer ou réinventer des univers dans lesquelles elles ne sont pas confinées à des rôles de soutien ou de subalternes.

Les liens avec l'intervention féministe en travail social

En travail social, l'intervention féministe ou le travail social féministe² sont des approches qui permettent de venir en aide particulièrement aux femmes (dans ce cas-ci considérées comme marginalisées et en difficulté, puisqu'elles reçoivent le soutien de travailleurs sociaux ou d'intervenants psychosociaux). De manière très synthétique,

l'approche féministe en travail social est une approche qui consiste à reconnaître l'expérience particulière des femmes, opprimées, notamment par le système patriarcal, et qui tend à réduire les inégalités homme-femme et à redonner du pouvoir aux femmes. L'intervention féministe en travail social compte sept objectifs principaux :

- Soutenir et respecter les femmes dans leurs démarches
- Faire alliance avec les femmes et établir un lien de confiance ;
- Favoriser l'empowerment des femmes ou la reprise de pouvoir sur leur vie ;
- Travailler à la conscientisation des femmes en prenant en compte la pluralité et la complexité des expériences d'oppression ;
- Favoriser des rapports égalitaires ;
- Briser l'isolement des femmes et développer leur solidarité ;
- Lutter pour un changement individuel et social.

(Corbeil et Marchand, 2010)

Les liens avec les apports de l'improvisation nommés précédemment sont intéressants. Tout d'abord, l'intervention féministe souhaite « favoriser des rapports égalitaires » en travaillant à « réduire l'impact des inégalités de pouvoir dans la relation dyadique ou dans le travail en groupe ». Ainsi, l'intervention

féministe souhaite encourager un rapport égalitaire entre les intervenantes et les femmes, et entre les femmes elles-mêmes. La pratique d'improvisation théâtrale permet à toutes de partir sur un pied d'égalité : la page blanche. De plus, l'improvisation demande que chacune des idées soumises soit écoutée et reçue. Les femmes doivent travailler en collaboration et accepter de se lancer dans l'univers proposé par l'autre, sans jugement. L'écoute de l'autre demandée en improvisation s'inscrit aussi dans ce sens.

L'intervention féministe a également comme objectif de briser l'isolement des femmes et de développer leur solidarité. Par cela, l'intervention féministe souhaite « favoriser le partage [des] expériences et [des] ressources » et « encourager les pratiques d'entraide et de soutien mutuel ». Ceci peut correspondre évidemment à la solidarité nécessaire en improvisation. « L'intervention de groupe est considérée comme une stratégie idéale » de l'intervention féministe, ce qui s'inscrit aussi dans l'aspect généralement collectif de l'improvisation. Pour cet objectif, il est essentiel que se développe « un sentiment de confiance et de compétence [qui sera] facilité au sein d'un groupe où les valeurs de respect, d'écoute et d'empathie sont posées comme balises primordiales des échanges ». L'idée même de prendre part à une activité de groupe a le potentiel d'accroître « le sentiment d'appartenance

² Il y a des nuances importantes entre ces deux approches, mais qu'il n'est pas nécessaire de faire pour la compréhension de ce texte.

des femmes qui sont souvent démunies et isolées», permettant ainsi de briser leur isolement. Le plaisir ressenti en faisant de l'improvisation est aussi essentiel et peut contribuer à cet objectif.

Finalement, l'intervention féministe a comme but de favoriser l'empowerment des femmes. Le but souhaité est que les femmes « reprennent du pouvoir sur leur vie, cessent d'avoir peur de s'affirmer et retrouvent la confiance » et « qu'elles (re)deviennent des actrices capables de transformer leur environnement social et personnel en fonction de leurs besoins ». L'improvisation permet aux femmes d'incarner qui elles veulent, de la manière dont elles le veulent et de jouer l'histoire qu'elles veulent. La « page blanche » qui précède chaque début d'improvisation offre un immense éventail de possibilités aux improvisatrices. La solidarité crée, là aussi, un empowerment de groupe, puisqu'elle permet de voir comment le travail d'équipe facilite la création de scènes spontanées et le développement de nouvelles connaissances et compétences, utilisables et transférables dans d'autres sphères de la vie des femmes.

Conclusion

Évidemment, tout cela est théorique. La concrétisation de ces liens est encore à prouver et, comme tout ce qui concerne

l'improvisation théâtrale, les creux théoriques sont nombreux. C'est pour cette raison que j'ai décidé de consacrer mon mémoire de maîtrise à étudier le rapport particulier que peuvent entretenir la pratique de l'improvisation et les femmes (considérées comme en difficulté ou non). Je ne suis pas la seule à m'intéresser à cela et à tenter de contribuer humblement aux écrits théoriques et scientifiques sur l'improvisation. La publication de cette revue en est un bon exemple, en plus de toutes les initiatives qui tendent à théoriser l'improvisation qui sont en développement actuellement.

Chose certaine, l'improvisation est une discipline qui a le potentiel de venir en aide aux individus, groupes et populations dits en difficulté ou marginalisés, et il serait grandement intéressant de s'y attarder davantage (notamment au Québec), particulièrement en travail social et dans les disciplines de relation d'aide. Plus spécifiquement, les femmes peuvent être de grandes bénéficiaires de ses apports, tant par ce que l'improvisation permet de mettre en lumière dans la société (les inégalités qui y sont véhiculées, les clichés qui s'y maintiennent), que par les outils et habiletés qu'elle permet de développer. L'improvisation peut aider les femmes à prendre une place à laquelle elles n'ont pas librement accès, et qu'elles méritent amplement.

RÉFÉRENCES

- BERENI, L, CHAUVIN, S, JAUNAIT, A. et A. RÉVILLARD (2008). Introduction aux Gender Studies. Manuel des études sur le genre. Bruxelles : de Boeck
- CORBEIL, Christine et Isabelle MARCHAND. (2010) L'intervention féministe : un modèle et des pratiques au cœur du mouvement des femmes québécoises dans l'intervention féministe d'hier à aujourd'hui Portrait d'une pratique sociale diversifiée. Sous la dir. De Christine Corbeil et Isabelle Marchand. 23-56. Montréal : les éditions du remue-ménage
- NOGALO, Valentine. (2017) L'improvisation théâtrale et son enseignement dans le milieu scolaire : de la France au Québec, les enjeux d'une pratique artistique à part entière. (Mémoire de Maîtrise) Université de La Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Récupéré de <http://static1.fondationcultureetdiversite.org/teasers/4/55/4/@/02-11-2017-memoire2016-2017nogalovalentinef-orig-1.pdf>
- ROBBINS DUDECK, T. et C. MCCLURE (dir) (2018) Applied Improvisation. Leading, Collaborating, and Creating beyond the Theatre. London : Bloomsbury Publishing Plc.
- YOUNG, I. M. (1980) Throwing like a girl: A Phenomenology of Feminine Body Comportment Mobility and Spatiality dans (2005) On Female Body Experience "Throwing like a girl" and Others Essays. 27-45: Oxford University Press.

ENJEUX ET PRO- BLÉMATIQUES LIÉS À L'ENSEI- GNEMENT DE L'IMPROVISATION THÉÂTRALE

FRANÇOIS ST-LAURENT

IMPROVISATEUR, ENSEIGNANT EN
THÉÂTRE AU CÉGEP DE LA GASPÉSIE ET
DES ÎLES



Malgré le fait que l'improvisation théâtrale ait connu une immense popularité au Québec, la communauté des improvisateurs et des improvisatrices n'a pas réussi, jusqu'à ce jour, à produire une littérature disciplinaire accessible, variée et disponible pour les personnes désirant perfectionner cet art ou le transmettre.

Une poignée de formateurs professionnels seulement se dédient à l'enseignement de l'improvisation théâtrale, comme Roberto Sierra (Impro Sierra), Louis-Olivier Pelletier (Le Club d'impro) et Frédéric Barbusci (Productions de l'Instable). La transmission du langage et des techniques de l'improvisation théâtrale se fait surtout par des pairs, plus expérimentés quant au jeu, mais qui disposent rarement d'une expertise en didactique ou même d'une formation en animation d'atelier.

Est-ce que d'emblée une personne qui fait de l'improvisation théâtrale depuis quelques années a la capacité de former d'autres improvisateurs et improvisatrices? Que doit acquérir l'improvisateur ou l'improvisatrice qui désire

devenir responsable d'une équipe ou d'un groupe de jeunes curieux de l'improvisation théâtrale? Quelles sont les conséquences sur les jeunes improvisateurs et improvisatrices si ces acquis ne sont pas présents? Comment exploiter au maximum le potentiel de chacun des nouveaux improvisateurs et des nouvelles improvisatrices? Comment ne pas restreindre l'apprentissage de la discipline à ceux et celles qui ont déjà du talent? Comment éviter que les improvisateurs et les improvisatrices fondent leur jeu sur des codes répétitifs? Comment la forme du jeu compétitif qu'est le match d'improvisation peut-elle évoluer vers un jeu plus coopératif et audacieux par la formation? Bref, est-ce qu'une réflexion sur les méthodes d'enseignement de l'improvisation théâtrale, l'organisation des apprentissages et l'évaluation des acquis permettrait un meilleur développement de cette discipline au Québec? C'est ce à quoi je m'intéresse dans cet article, où je tenterai de mettre le doigt sur ce qui pose présentement problème du point de vue des sciences de la pédagogie et de la didactique.

La solitude du formateur

Il n'est pas rare que je vois sur Facebook un message de ce type : « On m'a demandé de partir une ligue d'impro à la maison des jeunes de ma ville! Avez-vous des suggestions de sites Internet ou d'applications pour des pratiques? » Cela illustre à merveille, selon moi, la position dans laquelle se retrouvent régulièrement des improvisateurs ou des improvisatrices d'expérience qui désirent encadrer des ateliers d'improvisation théâtrale destinés à des groupes de jeunes néophytes ou même à une équipe plus expérimentée. Pleins de bonnes intentions, ces apprentis formateurs ou formatrices se butent d'emblée à des difficultés – surmontables dans la plupart des cas, mais problématiques dans d'autres – qui sont attribuables au manque de ressources pédagogiques et didactiques en improvisation théâtrale.

Suivons ensemble le parcours d'un apprenti formateur dès le moment où une municipalité, une école, un organisme ou une ligue demande ses services

pour initier des jeunes à l'improvisation théâtrale. Souvent, le premier réflexe d'un nouveau formateur sera de chercher de la documentation sur Internet afin de monter ses premiers ateliers. Il s'efforcera de trouver des exercices, des jeux d'échauffement, un guide des notions de base à acquérir, mais les résultats de sa recherche seront assez minces. Il aura bien sûr trouvé quelques sites dédiés à l'enseignement du théâtre¹ ou plus spécifiquement à l'improvisation théâtrale², qui ont bien sûr le mérite d'exister, mais où l'information est touffue, inégale ou désorganisée. Il pourra sûrement s'en contenter pendant une période plus ou moins longue, ces exercices lui rappelleront sans doute certains ateliers auxquels il a participé durant son parcours scolaire, au secondaire ou au collégial. Il reproduira ainsi ce qu'il a expérimenté dans le passé, pour le meilleur et pour le pire, sans en avoir réfléchi les tenants et aboutissants et sans avoir une conception claire des objectifs qu'il veut atteindre. Puis vient le moment où, justement, il se demandera à quels buts véritables mènent ces exercices. Notre apprenti formateur se tournera alors vers ses anciens formateurs ou entraîneurs. Ces derniers auront évidemment plusieurs conseils à lui donner, lui rappelleront quelques notions fondamentales et incontournables, mais disposeront rarement d'une documentation écrite

à lui partager sur les ateliers qu'ils ont dirigés. Ils n'auront sans doute pas non plus un portrait des habiletés à acquérir pour que l'improvisatrice ou l'improvisateur néophyte devienne compétent ou une planification des apprentissages permettant aux nouveaux improvisateurs et aux nouvelles improvisatrices de s'améliorer graduellement.

Persévérant dans sa recherche, il ira peut-être ensuite jeter un œil dans sa bibliothèque municipale ou scolaire pour y trouver des livres dédiés à l'improvisation théâtrale. Il constatera à son grand désarroi que, une fois encore, les résultats de sa recherche sont bien maigres. Il aura déjà entendu parler des ouvrages de Robert Gravel et de Jean-Marc Lavergne (1987; 1989) dans lesquels il aura mis beaucoup d'espoir. Même si ces ouvrages sont fondateurs, ils s'avèrent aujourd'hui quelque peu datés et notre apprenti formateur n'y trouvera, pour lui, que du déjà vu. D'autres ouvrages québécois auront peut-être attiré son attention : ceux de Marc Doré (2011) et de Marie-Renée Charest (2013), deux professeurs de théâtre. Encore une fois, ces documents ne possèdent pas le contenu escompté par notre apprenti formateur pour mener à bien ses ateliers. Le premier contient bien une liste de règles à suivre pour bien improviser et le second, une série de jeux dramatiques, mais les aspects techniques de l'improvisation

théâtrale et ceux du match d'improvisation n'y sont pas du tout traités.

Il tombera peut-être ensuite sur des références d'ouvrages anglo-saxons comme l'excellent guide de Lyn Pierse (2006), publié en Australie, ou le manuel de Viola Spolin (1999), publié pour la première fois au début des années 60 aux États-Unis, ou ceux de Deborah Frances-White et de Tom Salinsky (2008) ou de la Upright Citizens Brigade (2013), publiés également aux États-Unis. Il aura peut-être aussi rencontré la figure de Keith Johnstone (1999), l'inventeur de plusieurs formes d'improvisation théâtrale. Malheureusement, aucun de ces ouvrages n'est traduit en français, sauf un de Johnston (2013), et aucun ne traite spécifiquement de l'improvisation théâtrale « à la québécoise », soit le match d'improvisation.

Si notre apprenti formateur a de la chance en poursuivant sa recherche, il notera les titres de quelques livres écrits en Suisse ou en France comme ceux de Christophe Tournier (2003; 2011) et de Julien Gigault (2015). Plus près des formes de jeu largement pratiquées au Québec, ces ouvrages donnent de précieux conseils. Celui de Gigault contient entre autres un tableau des notions à explorer en improvisation théâtrale. Cependant, aucun d'eux ne présente une démarche

1 Dramaction. Enseignement du théâtre. Récupéré le 16 octobre 2019 de : <https://www.dramaction.qc.ca/fr/>
 2 Improv Encyclopedia. Récupéré le 16 octobre 2019 de : <http://improvencyclopedia.org/>

progressive d'acquisition des apprentissages. En résumé, les seules ressources en français sur lesquelles notre apprenti formateur mettra la main sont une collection d'exercices qui ne sont pas reliés à des compétences et à des objectifs d'apprentissage, qui ne sont pas classés dans une progression logique qui facilite l'intégration des apprentissages, qui n'ont pas non plus de critères pour évaluer s'ils sont bien réussis ou non. Notre apprenti formateur n'aura également reçu que peu de conseils sur la manière d'encadrer adéquatement les ateliers qu'il compte offrir et sur la manière de donner de la rétroaction aux apprenants.

Notre apprenti formateur aura peut-être comme dernier réflexe de se demander si une association des ligues d'improvisation existe et encadre la pratique et le développement de l'improvisation au Québec. Il réalisera à ce moment qu'il n'y a aucun organisme qui représente l'ensemble des improvisateurs et des improvisatrices du Québec, comme le mentionnait Gabriel Arteau dans son dernier article (*Réplique*, vol. 1 no 2), et qu'aucune certification n'existe pour les formateurs ou les formatrices en improvisation théâtrale ni, par ailleurs, pour les arbitres.

Un constat alarmant?

Les conséquences négatives potentielles que cet état de fait entraîne sont nombreuses :

- Possibilité d'un rapport négatif au théâtre d'improvisation causé par une mauvaise expérience d'initiation à l'improvisation théâtrale;
- Enseignement peu varié;
- Apprentissage morcelé;
- Absence de terminologie commune;
- Jeu stéréotypé et répétitif;
- Risque de discriminations;
- Valorisation de comportements compétitifs nuisibles au jeu;
- Etc.

Évidemment, il y a une différence entre être responsable d'une équipe de joueurs et de joueuses qui fait partie d'une ligue établie depuis plusieurs années et être responsable de personnes qui en sont à leurs balbutiements en improvisation théâtrale. Initier de nouveaux improvisateurs et improvisatrices, que ces derniers soient volontaires ou contraints comme dans le cadre d'un cours d'art dramatique au secondaire, requiert autant de connaissances disciplinaires que pédagogiques. J'ai souvent entendu des jeunes dire qu'ils ne feront plus jamais d'improvisation parce que terrorisés par leur première fois;

j'ai aussi entendu des jeunes dire qu'ils ne feront plus jamais d'improvisation parce que d'autres joueurs ou joueuses avaient des comportements désagréables sur le jeu, des comportements parfois ignorés par des entraîneurs. Il est important de se demander pour quelle raison l'on commence à faire de l'improvisation, mais il serait utile de savoir pourquoi l'on arrête d'en faire ou pourquoi on ne commence jamais!

François-Étienne Paré, directeur artistique du théâtre de la LNI, constate également le problème que je soulève : « J'aimerais que la formation en improvisation soit restructurée. Dans les écoles, ça émane souvent des responsables des sports et loisirs, des personnes bien intentionnées mais qui ne sont pas nécessairement formées en impro³. » J'ajouterais : et qui ne sont pas formées en enseignement de cette discipline non plus!

Une vision pédagogique commune

Notre apprenti formateur a maintenant donné ses premiers ateliers qui ont malgré tout bien réussi. Les jeunes sont motivés, plusieurs d'entre eux ont du talent, ils comprennent rapidement les consignes des exercices et ils les réussissent bien. Cependant, sur scène, les improvisateurs et improvisatrices reproduisent constamment les mêmes erreurs. Après s'être

³ Labrecque, M. (2016, 28 octobre). Une démarche qui n'a rien d'improvisé. *Le Devoir*, p. B2

attardé au contenu de ses ateliers, notre nouveau formateur se pose maintenant la question sur ce que ses improvisateurs et improvisatrices apprennent, sur ce qu'ils maîtrisent grâce à lui. Ont-ils même conscience de leurs apprentissages?

Gravel et Lavergne (1989, p. 14) notaient cette chose extrêmement importante dans leur chapitre sur l'enseignement de l'improvisation :

Là résident le leurre et le piège : l'exercice n'est pas un but en soi. Il ne faut pas créer l'illusion que l'on apprend simplement en l'exécutant et que plus on l'exécute, plus on apprend. Il n'y aura pas d'apprentissage effectif que si l'exercice est « compris » dans sa portée et inscrit dans un plan général, dans un enchaînement logique avec la progression désirée par l'élève et le professeur.

Ce qui me fait dire, comme Alain Knapp quand il réfléchit à la formation des acteurs, que l'« [o]n ne peut faire l'économie d'un projet d'enseignement » (dans Féral, 2001, p. 132) dans l'élaboration d'un programme de formation. Notons qu'un projet pédagogique a plus de chance de porter ses fruits s'il est consensuel. Quelle vision la communauté des improvisateurs et des improvisatrices du Québec souhaite-t-elle se donner? Cette question est fondamentale puisque la réponse implique toutes les actions pédagogiques à suivre.

Elle demande de réfléchir à ce que sont un bon improvisateur et une bonne improvisatrice, à ce que sont un bon joueur et une bonne joueuse, et à l'éthique de jeu que l'on veut transmettre. À quels standards de performance doit-on s'attendre de la part des improvisateurs et des improvisatrices en fonction des différents contextes de jeu? Notre apprenti formateur ne soupçonnait pas que son travail allait lui demander tant de réflexion et de remises en question de sa pratique, de son rôle et de l'impact qu'il peut avoir sur les jeunes qu'il encadre.

Évaluer? Vraiment!

En terminant, notre nouveau formateur se dit, pour répondre à son interrogation par rapport à l'apprentissage de ses improvisateurs et improvisatrices, qu'il faudrait peut-être qu'il les évalue, qu'il leur donne de la rétroaction. Former, c'est aussi évaluer! Mais en y réfléchissant bien, il réalise, d'abord, que plusieurs moments d'évaluation et de sanction existent déjà durant le match d'improvisation et, ensuite, que ce sont probablement ces moments d'évaluation qui sont les plus significatifs pour les improvisateurs et les improvisatrices qu'ils forment. Il réalise que, même s'il s'emploie à favoriser des attitudes de jeu et des comportements qui sont, selon lui, au service du spectacle et de la bonne improvisation, le système

de jeu favorise plutôt ce qui permet la récolte d'un maximum de votes, et les critères sur lesquels le public se base pour voter sont souvent différents des siens. Il se demande alors comment légitimer son rôle d'évaluateur quand ce rôle appartient au public « au moment où ça compte ».

Les chantiers à venir

Le parcours fictif de ce nouveau formateur permet, je crois, de rendre compte des nombreux obstacles que pose l'absence de structure et de littérature dédiées à la formation en improvisation théâtrale au Québec. Comment, alors, améliorer les pratiques pédagogiques de cette discipline? Par quoi commencer? Faut-il écrire des manuels ou en traduire? Faut-il travailler à se doter d'une structure qui supporte les différentes ligues au niveau pédagogique? Faut-il fonder une école nationale d'improvisation? L'important, c'est de permettre à l'enseignement de cette discipline de se professionnaliser.

Pour atteindre cet objectif, je travaille présentement à déposer un projet de recherche sur l'enseignement de l'improvisation théâtrale dont les objectifs spécifiques sont les suivants :

- Établir une terminologie de l'improvisation théâtrale;
- Définir les compétences et les habiletés de base

² Il y a des nuances importantes entre ces deux approches, mais qu'il n'est pas nécessaire de faire pour la compréhension de ce texte.

à acquérir pour faire de l'improvisation théâtrale;

- Proposer des pistes didactiques et des exemples d'activités d'apprentissage pour doter les jeunes improvisateurs et improvisatrices de compétences en improvisation théâtrale;
- Expérimenter une séquence pédagogique.

Par ce projet de recherche, je tente de m'inscrire dans la démarche de reconnaissance de l'improvisation théâtrale pour qu'un jour, enfin, cette discipline soit considérée comme un art à part entière.

Selon moi, cette démarche doit inclure une professionnalisation de son enseignement qui s'appuie, en particulier, sur ce que proposent les sciences comme la pédagogie et la didactique.

RÉFÉRENCES

- Besser, M., Roberts, I. et Walsh, M. (2013). *Upright citizens brigade comedy improvisation manual*. New York : Comedy Council of Nicea.
- Charest, M.-R. (2013). 1, 2, 3 Improv!. Montréal : Guérin.
- Doré, M. (2011). De l'improvisation et de la tactique du jeu : essai. Montréal : Dramaturges Éditeurs.
- Féral, J. (dir.) (2001). *Les Chemins de l'acteur*. Former pour jouer. Montréal : Éditions Québec Amérique.
- Frances-White, D. et Salinsky, T. (2008). *The improv handbook : the ultimate guide to improvising in comedy, theatre, and beyond*. New York : Bloomsbury Methuen Drama.
- Gigault, J. (2015). *Improccept*. Le guide des notions à explorer en improvisation théâtrale. Paris : BoD – Books on Demand.
- Gravel, R. et Lavergne, J.-M. (1987). *Impro I : réflexions et analyses*. Montréal : Leméac.
- Gravel, R. et Lavergne, J.-M. (1989). *Impro II : exercices et analyses*. Montréal : Leméac.
- Johnstone, K. (1999). *Impro for storytellers*. London : Faber & Faber.
- Johnstone, K. (2013). *Impro : improvisation & théâtre*. Paris : Éditions Ipanema.
- Peirce, L. (2006). *Improvisation : the guide : theater and performance games, warm-up and scene work for coaches and players* (3e éd.). Kensington : Improcorp Australia.
- Spolin, V. (1999). *Improvisation for the theater : a handbook of teaching and directing techniques* (3e éd.). Evanston : Northwestern University Press.
- Tournier, C. (2003). *Manuel d'improvisation théâtrale*. Genève : Éditions de l'eau vive.
- Tournier, C. (2011). *300 exercices d'improvisation et d'exploration théâtrale*. Genève : Éditions de l'eau vive.

HEUREUX ACCIDENTS : DISCUSSION COLLECTIVE À PROPOS DE L'IMPROVISATION EN ARTS VISUELS

JULIEN ST-GEORGES TREMBLAY

IMPROVISATEUR, CANDIDAT À LA
MAÎTRISE EN HISTOIRE DE L'ART À
L'UNIVERSITÉ LAVAL



HEUREUX ACCIDENTS :
DISCUSSION COLLECTIVE À
PROPOS DE L'IMPROVISATION
EN ARTS VISUELS

Structurée comme spectacle, voire en tant que forme d'art à part entière, l'improvisation théâtrale, qu'elle soit compétitive ou non, interroge par son nouveau statut une panoplie de productions artistiques. Impulsion créative qui peut se dévoiler en musique, poésie et théâtre, l'improvisation n'est pas restreinte à une discipline. Les arts visuels ne font pas exception. Le 20e siècle est traversé par une panoplie de courants d'avant-garde, ces regroupements d'individus défendant des positions stylistiques et sociales fortement progressistes. Voici une liste non exhaustive : l'abstraction lyrique du peintre Wassily Kandinsky, qui tentait de traduire en peinture l'expérience que suscite la musicalité; Salvador Dali, se plongeant dans un état qu'il appelait la « paranoïa critique », une attitude de création surréaliste usant d'une « irrationalité concrète » reprise et reformulée au Québec par les automatistes de Paul-Émile Borduas. Avant même que le point soit mis à cette dernière phrase, je réalise mes oubli.s. Même le dicton du légendaire peintre Bob Ross (« We don't make mistakes, we just have

happy accidents! ») fait écho à l'improvisation, ou du moins à la nécessité de développer ses capacités d'adaptation dans un processus créatif. Transformer un potentiel accident en quelque chose d'heureux, n'est-ce pas cela, l'improvisation?

En amorçant la recherche pour cet essai, j'en suis venu au constat que les études de l'improvisation, dans le champ de l'Histoire de l'Art, sont secondaires. Lorsqu'elle est mentionnée, l'improvisation est un détail s'inscrivant dans un processus créatif plus large. Un panorama historique faisant converger différents types d'improvisation dans les arts visuels reste encore à être écrit. En attendant d'avoir des subventions (ou la patience d'entreprendre un doctorat) pour commencer un catalogage des formes d'improvisation utilisées à travers l'histoire des arts visuels, je propose d'interroger le présent. Cet essai regroupe donc les avis de créateur.trice.s actif.ive.s¹ dans différentes disciplines d'art visuel concernant l'improvisation. Accompagné de ces sept artistes visuels, je vous propose de découvrir des passerelles conceptuelles et techniques

montrant l'improvisation comme un langage créatif interdisciplinaire.

La part improvisée d'un processus

Quelle partie de votre pratique considérez-vous comme improvisée? Quelles sont vos méthodes d'improvisation?

[Charles Robichaud – Peintre/Sculpteur]

Les outils me servent pour transposer mon vécu, mes expériences, dans l'œuvre. Ton cheminement personnel t'amène à une contrainte, un point de départ duquel l'improvisation peut débuter. Tu vas avoir vécu des événements et, sans dire que ça se transpose directement dans ta création, ça va t'amener à un point de départ pour ta création.

Une multitude de sujets et d'idées [se] trimballent et s'entremêlent constamment dans ma tête. Parfois, je n'ai guère le choix de me lancer, même si la réflexion n'est pas complétée. L'œuvre se complète alors au fur et à mesure. L'impro se retrouve dans des défis techniques qui apparaissent durant la création. N'étant pas prévus et m'empêchant d'atteindre

¹ J'aimerais souligner que le généreux support des collaborateur.trice.s, qui dépasse largement leurs réponses. Mes propres réflexions ont été nourries par l'ensemble des discussions et échanges écrits à propos des différentes nuances de l'improvisation.

mon idée, je dois improviser pour atteindre le résultat souhaité à l'origine. [...] Toutefois, c'est généralement lorsque j'ai déjà intégré les composantes prévues et que je « jazz » pour la suite.

[Julie Bouffard – Photographies/vidéos en installations]

Je n'ai pas une pratique dans laquelle l'improvisation est visible au résultat final. L'improvisation se passe dans ma tête. Une m'habite approximativement, puis quand elle se fixe je planifie tout pour la réaliser. Pour trouver ces idées, il faut des moments d'improductivité. C'est un état en opposition avec un contexte économique de surproduction. J'investis du temps pour ne rien faire, pour réfléchir. Sans but précis, presque dans l'ennui, pour arriver à saisir une bonne idée. J'ai besoin de ces moments-là. Les résidences d'artistes² sont des contextes idéaux pour de tels moments.

Il y tout de même une certaine part d'improvisation dans ma prise d'images. Notamment, le viseur de mon appareil photo est toujours décalé. À chaque fois l'image photographique n'est pas exactement celle que je voulais. Peut-être que je ne l'ai pas complètement maîtrisé, mais j'aime qu'il reste ainsi. Il y a donc toujours un risque que le film soit inutilisable.

[Nathalie Leblanc – Photographe/Vidéaste/Artiste sonore]

Dès lors, je parle de mes projets à brûle-pourpoint. Faire rapidement le lien entre les idées, les intérêts et la pratique pour exprimer son intention artistique comporte, pour moi, une part d'improvisation.

Lors de nouvelles expérimentations, je ne sais pas où je me dirige alors je me permets de faire des essais presque naïfs, de joindre, d'associer, de superposer des éléments ensembles ou de les retirer afin d'observer ce qui se produit. Par la suite, j'étudie le comportement, tente de le reproduire et à partir de là, le travail devient un peu plus systématique. Je pars de l'improvisation pour me diriger vers le contrôle d'un accident.

Dans le cas d'un nouveau médium, je n'en connais pas l'usage, alors j'y vais de façon un peu plus spontanée en découvrant, au moment de travailler avec celui-ci, les contraintes qui lui sont inhérentes. Une fois ces contraintes comprises, ce sont les expérimentations qui font office d'improvisation.

[Sara Létourneau – Artiste multidisciplinaire]

L'improvisation est très présente dans ma création. Je pense que toute création est une improvisation.

J'improvise à la création et parfois dans la présentation, en fonction des médiums.

L'improvisation est surtout présente dans mon travail en art performance. Mes performances sont en général très écrites et structurées, mais je me laisse toujours libre de jouer avec le rythme ou d'ajouter une action si j'en ai envie. Cet aspect est important dans mon travail et me laisse libre d'ajuster en fonction de ce qui se passe dans le public, dans l'environnement, ou de laisser place à des idées de dernière minute.

J'improvise beaucoup aussi en vidéo. Je fais des vidéos d'art, souvent performatives et musicales. Avec une thématique en tête, un texte comme point de départ ou une image que j'imagine intéressante, je me promène avec des objets et mon kit de caméra dans des environnements naturels et j'improvise des actions avec ce que je trouve sur mon passage. Ensuite, au montage je sélectionne les images et scènes les plus intéressantes et je compose mon film en les alignant les unes après les autres, dans l'ordre que je juge le plus adéquat. Tout se fait très instinctivement, par collages d'idées et d'atmosphères.

J'ai besoin de liberté dans ma création. De m'inspirer de ce qu'il y a autour de l'œuvre et de ce qui arrive pendant la création. Je peux m'ennuyer un

² Différentes institutions culturelles (Musée, centre d'artistes, centres de recherches universitaires, etc.) invitent des artistes externes à leur organisation à venir expérimenter durant un laps de temps déterminé. À titre d'exemple, le Symposium d'art contemporain de Baie-Saint-Paul invite des artistes en résidence pour créer devant public pendant un mois. La Biennale de sculpture de St-Jean-Port-Joli crée des duos d'artistes dont le but est de créer devant public une œuvre d'art publique en l'espace de 14 jours.

peu dans la réalisation de gros projets complexes qui sont tout prévus d'avance, tout calculés, tout mesurés. J'aime la folie et la liberté.

[Olivier De Serres – Peintre]

Même une peinture abstraite pourrait être planifiée de bout en bout, mais ça serait impossible pour moi de tout planifier. Je prépare les contraintes de départ que je veux me donner (palette de couleur, formes, outils utilisés, etc.) et puis l'improvisation survient. Je crée une empilade dans laquelle les idées réagissent les unes avec les autres.

[Steven Girard – Performeur]

De nature conceptuelle, ma pratique est fortement rigide et circonscrite dans un scripte [comme au] cinéma ou autre théâtre. [...] Elle [l'improvisation] prend forme et se contracte plus ou moins selon l'espace qui lui est permis entre les différentes phases de mes scriptes. Cela dit, chaque phase, ou action, de mes performances s'agglutine l'une à l'autre grâce à l'improvisation. [...] De fait, chaque image que je veux produire dans l'espace donné de ma performance est liée par une étude en [lien] et [à partir] du contexte. De ce fait, une part d'improvisation prend forme à chaque divergence et converge de la part du public.

[Anne – Propriétaire d'une galerie d'art]

Dans le cadre des arts visuels, je pense qu'on parle moins d'une méthode mais plutôt de se créer un rituel. Nos rituels (musique, espace précis, etc.) créent un contexte de création propice à trouver et réaliser nos idées.

Prévoir la réussite

Selon vous, quelle est la différence entre un accident et une improvisation? Quelles sont les raisons de l'échec ou du succès?

[Charles] Je pense que la différence entre un accident et une improvisation est le fait de le vouloir. L'accident est complètement imprévu et généralement non souhaitable, l'impro suppose une exploration pour qu'on tombe par hasard sur un élément intéressant, mais qui a été provoqué.

[Nathalie] Je crois effectivement que l'accident et l'improvisation sont deux choses à distinguer. L'accident arrive de façon subite, mais dans mon cas du moins, à l'intérieur d'un processus d'attente délibéré. L'accident est méticuleusement produit, soigneusement préparé. Il est prévisible, car on sait que l'accident finira par arriver. On ne sait pas exactement comment et seulement après on comprend pourquoi il arrive. On est à l'affût de son caractère inattendu.

L'improvisation est sans préparation, résolument attachée au moment présent. L'on peut se pratiquer, apprendre à composer avec la spontanéité, mais il me semble qu'on n'y est jamais vraiment préparé. Je ne suis pas préparée lorsque j'expérimente pour la première fois et rarement l'accident se produit à cette étape. Il me faut en général plusieurs expérimentations avant de découvrir un accident ou une singularité que je souhaite, par la suite, recréer ou isoler. Mon premier projet en vidéo, où j'avais simplement collé une série de diapositives présentant des images de l'histoire de l'art sur la vitre d'une fenêtre pour filmer au travers la circulation des automobiles. On ne découvrait la superposition qu'au moment où le mouvement s'accentuait. Les photographies venaient morceler le plan du paysage.

Je donne le succès des deux projets décrits précédemment à l'imprévu, à l'issue d'une idée ou d'une opération qui tire plus de l'inconscient et d'une limitation dans les moyens. N'ayant pas les capacités techniques ni le matériel pour imaginer un projet complexe, j'étais plus à même de lier deux idées simples, sans trop les questionner ou les approfondir.

Les échecs sont souvent dus à une incapacité technique, au fait de franchir une limite de la matière. Il y a quelque chose qui ne se produit pas ou qui se rompt. En général, l'échec, c'est qu'il ne se passe rien.

[Anne] Si un artiste crée une machine ou un dispositif dont le résultat est inconnu du créateur, est-ce qu'il s'agit d'improvisation? L'artiste programme, planifie ce que la machine peut faire, mais il/elle ne peut pas prévoir tous les résultats potentiels. Chaque accident est-il alors improvisé ou inclus dans la planification, puisque les artistes voulaient créer de l'aléatoire³?

[Steven] Un accident prend forme dans l'instantanéité d'un moment précis. L'improvisation est un moyen. L'accident peut arriver d'une improvisation, mais pas l'inverse – vraisemblablement.

Fixer l'improvisation

Est-ce que les actes improvisés sont discernables dans vos projets terminés? Pensez-vous que la spontanéité de l'improvisation ajoute ou enlève de la valeur à vos projets?

[Julie] C'est très satisfaisant de réaliser exactement l'idée que j'avais en tête. Grâce au logiciel SketchUp, je peux planifier presque à la perfection dans l'espace et, à ce jour, j'y suis toujours arrivé. Dans le cadre de mon mémoire de maîtrise, mes correcteurs ont réagi à l'une de mes œuvres en me reprochant presque d'avoir réalisé exactement mon plan. Leurs commentaires m'ont fait penser au mythe romantique de l'artiste toujours

disponible aux possibilités qui l'entourent. Donc, est-ce qu'un projet qui n'est pas dans cette perspective perd de la valeur?

[Charles] L'improvisation est un élément utilisé pour construire l'œuvre au même titre qu'une couleur vient composer l'œuvre ou encore la texture laissée par un outil X ou Y. Cela rentre en compte quelque part, mais personnellement, je ne crois pas que cela soit perceptible à la finalité de l'œuvre, du moins pas énormément.

[Nathalie] Je pense que c'est très variable. Certaines œuvres tirent leur force de la spontanéité. Un collage, ou plutôt un « déscotchage », que j'ai fait en toute rapidité possède une force évocatrice que je ne saurais pas reproduire. Toutefois, l'approfondissement, la recherche, le travail méthodique permettent d'aboutir à des œuvres d'une complexité déconcertante qui attise les sens et l'intellect et qu'il serait difficile d'expérimenter autrement que par l'art.

[Olivier] L'improvisation, pour ce que j'en pense en peinture actuelle, n'a pas d'effets discernables sur l'œuvre qu'on peut voir en galerie. À moins que l'improvisation ait un effet direct sur la perception du spectateur, elle est difficilement visible. [L'improvisation] c'est surtout un outil, mais ça ne fait pas un meilleur ou un moins bon tableau. Ça peut devenir

une information intéressante à communiquer.

[Anne] Une œuvre peut apparaître en galerie méthodiquement préparée, mais au final c'est dans le discours de l'artiste qu'on découvre que le processus était beaucoup plus tortueux et approximatif.

Conclusion : la nécessité d'un regard spectateur

Sans surprise, l'improvisation semble apparaître sous différentes formes dans la plupart des pratiques artistiques représentées dans cet essai. Plusieurs des collaborateur.trice.s ont désigné l'improvisation comme un des éléments de leur processus créatif. Parfois la spontanéité anime l'amorce du travail sans but précis, une impulsion qu'il faut par la suite structurer; en cours de réalisation certain.e.s tentent de provoquer la collision d'idées incongrues; ou alors l'improvisation se manifeste dans leur attitude d'adaptation en utilisant un imprévu comme une potentielle piste, plutôt qu'un obstacle. Jalon dans la production d'une œuvre, l'état incertain de l'improvisation est cependant rarement discernable, ou très faiblement, dans la forme finalisée d'un projet, d'après une majorité des collaborateur.trice.s. L'objet d'art, ou sa trace, permettent tous les deux la répétition de paramètres esthétiques quasi

³ C'est une boîte de pandore qu'Anne a ouvert dans notre discussion en questionnant l'humanité de l'improvisation. En effet il existe toute une branche de l'art d'installation actuel impliquant la réalisation de dispositifs numériques ou mécaniques générant des œuvres aléatoirement. Comment définir la programmation d'improvisations? Contrôlons-nous les résultats ou est-ce un coup de chance? Elle prenait en exemple une œuvre de la dernière Biennale de Venise : Can't help myself par les artistes Sun Yuan et Peng Yu. Au Québec l'artiste Jean-Pierre Gauthier réalise depuis plusieurs décennies des installations comportant des dispositifs générant des atmosphères sonores aléatoires.

identiques pour différents publics. Dans cet état, le geste improvisé ayant participé à la réalisation peut alors être confondu avec un élément prévu. En acquérant une qualité pérenne, un geste improvisé perd-il tout lien avec la spontanéité? La nécessité d'un public se révèle inévitable afin qu'on puisse distinguer un élément improvisé de ce qui a été planifié. Du moins voilà ce que défend Étienne Souriau dans son vocabulaire de l'esthétique. Souriau définit l'improvisation comme un espace-temps limité, qui « n'est exécutée [...] qu'une seule fois [...] [obligeant] l'improviseur (à l'exception des cas où il improvise pour son seul plaisir, sans public) à utiliser des cadres organisateurs permettant [...] au spectateur, d'appréhender l'œuvre au cours de cette unique exécution⁴ ». N'étant pas satisfait de la définition de Souriau, limitative des expériences que suscite l'improvisation chez l'artiste et le spectateur, j'apprécie les subtilités de la proposition de Marcel Duchamp. Celui-ci décrit tout processus créatif comme une « chaîne de réactions » :

« Pendant l'acte de création, l'artiste va de l'intention à la réalisation en passant par une chaîne de réactions totalement subjectives. Sa lutte vers la réalisation est une série d'efforts, de douleurs, de satisfactions, de refus, de décisions qui ne peuvent ni ne doivent être pleinement conscients, du moins sur le plan esthétique [...] Somme toute, l'artiste n'est pas seul

à accomplir l'acte de création, car le spectateur établit le contact de l'œuvre avec le monde extérieur en déchiffrant et en interprétant ses qualifications profondes et par là ajoute sa propre contribution au processus créatif.⁵ »

Duchamp nuance la position de Souriau en décrivant le processus d'interaction entre le spectateur et une œuvre. La relation active nécessaire à l'improvisation, que Souriau limite dans le temps, est constamment réactivée selon Duchamp. En présence d'une œuvre, le public est actif, voire poursuit le processus créatif amorcé par le premier maillon de la chaîne.

Repositionné dans le contexte de l'improvisation théâtrale, on peut interroger l'importance du public. Faut-il produire des improvisations uniquement afin de satisfaire les spectateur.trice.s, ou prôner une recherche d'une nouveauté créative à tout prix? Si ce n'est pas le cas, faudrait-il arriver à produire des spectacles prouvant leur valeur sans témoins? Rapidement redondante, cette tension est associée aux domaines artistiques en général. Vaut mieux écarter ce questionnement pour mettre de l'avant l'incertitude en tant que noyau du processus et du résultat du champ de définition de l'improvisation théâtrale. Un auditoire motive les participant.e.s à tenter de « contrôler » l'incertain, pour paraphraser Nathalie. En ce sens, l'éphémère

de l'improvisation ne m'apparaît pas comme une condition d'existence, mais plutôt comme un outil à exploiter. Tout est permis, puisqu'à la fin du spectacle tous oublieront probablement ce moment. L'instant présent permet à l'improvisation théâtrale d'échapper à la pression de créer une œuvre pouvant rester pertinente sur une longue période. Une liberté luxueuse dans le domaine des arts, toutes pratiques confondues.

Est-ce que l'étude comparative de l'improvisation dans plusieurs disciplines et époques pourrait être une avenue pour identifier les nombreuses distinctions d'un geste artistique improvisé? Travail hypothétique définitivement colossal, mais qui m'apparaît assez pertinent. Un regroupement interdisciplinaire de chercheur.euse.s permettrait de se lancer dans la cartographie d'un panorama historique afin d'identifier comment l'imprévisibilité est abordée, outillée, à travers différentes expériences esthétiques. Une recherche permettant de s'intéresser à « l'état primitif de l'impro », comme proposait Olivier lors de notre discussion. À quel moment, heureusement, le gribouillis devient-il un dessin? Il ne reste qu'à suivre la ligne indéterminée entre l'improvisation et l'aléatoire.

4 Souriau, Étienne et Souriau, Anne (dir.), (2010), « Improvisation », Vocabulaire d'esthétique. Paris, France : Presses universitaires de France, p.917-920.

5 Duchamp, Marcel, (2013), « Le processus créatif », Duchamp du signe. Paris, France : Flammarion, p.206-207.

Pour en savoir plus sur la pratique et les activités de ceux et celles ayant grandement contribué à cet article, vous pouvez vous rendre sur leur site internet respectif :

Julie Bouffard

juliebouffard.com

Anne D'Amours Mc Donald

galeriea.ca [site internet de sa galerie d'art]

Olivier De Serres

olivierdeserres.com

Steven Girard

girardart.com

Nathalie Leblanc

nathalie-leblanc.com

Sara Létourneau

saraletourneau.ca

Charles Robichaud

charlesrobichaud.com

RÉFÉRENCES

- Bowlt, John E. (2018). Vasily Kandinsky and the Formal method, *The Burlington Magazine*. Londres, 160(1389), p.1016-1023.
- Dali, Salvador. (1971). Oui : méthode paranoïaque-critique et autres textes. Paris, France : Denoël/Gonthier.
- Duchamp, Marcel. (2013). Duchamp du signe. Paris, France : Flammarion.
- [Sur l'histoire du mouvement automatiste] Ellenwood, Ray. (2014). Égrégore. Montréal, Canada : Éditions du Passage.
- Kandinsky, Vasily. (1969). Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier. Au cœur de la création picturale. Paris, France : Denoël/Gonthier.
- Souriau, Étienne et Souriau, Anne (dir.). (2010). *Vocabulaire d'esthétique*. Paris, France : Presses universitaires de France.
- [Site du Symposium d'art contemporain de Baie-Saint-Paul] - symposiumbsp.com
- [Site de la Biennale de sculpture de St-Jean-Port-Joli] - biennaledesculpture.com

L'IMPRO ET LA CRÉATIVITÉ

TOMMY GIRARD

IMPROVISATEUR À LA LIGUE
D'IMPROVISATION DE QUÉBEC (LIQ)



Récemment, je déambulais dans les méandres de YouTube et je suis tombé sur une vidéo datant de 2017 dans laquelle une intelligence artificielle compose entièrement une pièce de musique classique pour orchestre, à la manière de John Williams. La pièce est absolument magnifique (*GTC Japan 2017 Part 9 : AI Creates Original Music*). J'étais bouleversé. Ce bouleversement a suscité son lot de réflexion chez moi et, en bon être humain que je suis, je me suis empressé de rejeter l'idée selon laquelle une machine était pourvue d'une qualité, une aptitude que je croyais fondamentalement humaine : la créativité artistique. J'argumentais intérieurement : « L'intelligence artificielle n'a pas l'émotion nécessaire pour créer. Elle n'a fait que mélanger ce qui existait déjà pour former quelque chose qui nous semble nouveau. » N'est-ce pas là, toutefois, une définition sommaire de la créativité? Mon esprit de professeur de psychologie et d'improvisateur se questionnait. Qu'est-ce que la créativité? Est-ce une faculté ou un processus? Naît-on créatif? Est-ce un processus qui se stimule et se développe? Si tel est le cas,

que pourrait faire une ligue ou un spectacle d'improvisation pour stimuler la créativité de ses membres au maximum? Comment l'entraîneur pourrait-il stimuler la créativité dans un contexte d'atelier? Les recherches en psychologie cognitive nous offrent quelques pistes de réponses pour, dans un premier temps, définir la créativité et ses diverses composantes et ensuite, imaginer différents moyens de la stimuler dans un contexte d'improvisation théâtrale.

La créativité comme concept

Avant que la science ne pose des balises plus rigoureuses dans le domaine de la psychologie, plusieurs concepts et caractéristiques propres à la psyché humaine relevaient du divin et du mysticisme. À titre d'exemple, le mot *psyché* lui-même réfère à « l'âme », et la *psychologie* dans ses racines étymologiques est littéralement « l'étude de l'âme ». L'explication du concept de la créativité ne faisait pas exception à cette vision mystique de l'être humain. L'inspiration venait des cieux, des muses ou de Dieu. Le premier chercheur à intégrer plus

sérieusement la créativité au sein d'une approche scientifique est le psychologue français Alfred Binet en 1916. Véritable pionnier des tests d'intelligence et de la mesure des facultés cognitives, Binet suggère aux enfants des questions auxquelles ils doivent proposer plusieurs réponses différentes, en utilisant leur imagination au maximum (Binet & Simon, 1916). Il posera alors les jalons de la « pensée divergente », une notion fondamentale au concept de la créativité (McCrae, 1987). Les tests de Binet ne seront pas approfondis et la créativité comme faculté cognitive sera peu documentée dans les 40 années suivantes. Le sujet sera étudié plus intensément aux États-Unis, avec les travaux des pionniers Guilford (1950) et Torrance (1974). Ils poseront les jalons de ce qui constitue aujourd'hui un champ d'études dynamique en psychologie cognitive.

Parmi les différents chercheurs à se pencher sur la question, Robert Sternberg, figure de proue dans le domaine de la recherche sur l'intelligence, offrira la définition la plus acceptée, encore aujourd'hui, de la créativité. Il stipule que la créativité « est la capacité à réaliser une production qui soit

à la fois nouvelle et adaptée au contexte dans lequel elle se manifeste » (Sternberg, 1985).

Ainsi, les idées, les concepts ou les productions artistiques, pour être considérés comme créatifs, doivent, d'une part, se distinguer de ce qui a été précédemment proposé et, d'autre part, satisfaire les contraintes de l'environnement où ils s'expriment. Donc, dans un contexte d'improvisation, une idée peut être considérée comme créative si elle respecte les contraintes imposées par le metteur en scène, tout en proposant une situation jusqu'alors jamais vue. Cette définition soulève néanmoins un paradoxe : plus le maître de jeu est contraignant, plus il exige aux joueurs d'être créatifs. Par contre, plus les contraintes proposées par le maître de jeux sont originales, moins les joueurs ont besoins d'innover pour proposer du contenu nouveau. Ils n'ont, dans ce contexte, qu'à respecter les exigences du maître de jeu.

La pensée divergente et convergente : l'apport de Guilford

Dans les différents modèles de l'intelligence, le concept de pensée divergente est récurrent. Ce concept est élaboré en 1956 par Joy Paul Guilford lorsqu'il développe son modèle « *Structure of Intellect* ». Dans ce modèle, Guilford identifie six processus

intellectuels que l'on retrouve en chaque individu, à des degrés divers. Parmi ces facultés, l'on retrouve la pensée dite divergente et la pensée convergente. La pensée convergente est celle stimulée principalement dans le parcours scolaire traditionnel. En obéissant à une série de règles, l'individu est en mesure de trouver LA solution à un problème. Les mathématiques font appel principalement à la pensée convergente.

La pensée divergente, quant à elle, est la capacité d'un individu à concevoir de multiples solutions à un problème. Il s'agit d'une approche mentale spontanée, fluide et non linéaire, basée sur la curiosité et la non-conformité. L'aspect fluide de cette capacité signifie donc qu'elle peut être développée. Aucun type de pensée n'est préférable à l'autre. La pensée convergente est utile et nécessaire dans de nombreuses situations. Cependant, le véritable problème réside dans le fait que, bien souvent, nous avons été « entraîné.e.s » à penser d'une certaine manière et, ce faisant, nous laissons de côté (voire annulons complètement) cette spontanéité, cette ingéniosité et cette liberté cognitive de la pensée divergente (Sternberg, 2006).

Le développement de la créativité appliquée au concept de spectacles d'improvisation

Pour entraîner notre pensée divergente, nous devons nous concentrer sur quatre facultés spécifiques. Ces facultés (Guildford, 1950; Sternberg, 2006) s'insèrent assez bien dans un contexte de spectacle d'improvisation. Pour les illustrer concrètement, j'imaginerai un exemple où, individuellement, chaque faculté est poussée au maximum dans les concepts de la ligue ou du spectacle.

Améliorer notre fluidité : dans un contexte d'improvisation, la fluidité serait la capacité à produire un très grand nombre d'idées avec une proposition unique. Une ligue qui viserait à développer la fluidité pourrait avoir comme concept de jouer toute l'année sur le même thème, donné en début de saison. Le spectacle pourrait produire une centaine d'improvisations sur le même thème.

Améliorer notre flexibilité : dans un contexte d'improvisation, la flexibilité serait la capacité à créer des idées variées en lien avec une culture générale étendue. Dans la première moitié de l'année, la ligue explorerait chaque semaine en profondeur un auteur, un cinéaste, un courant

littéraire, etc. La ligue exigerait de ses joueurs qu'ils absorbent constamment de nouvelles informations pour pousser leur réflexion et leurs référents. Dans la deuxième portion de l'année, les connaissances accumulées seraient combinées entre elles pour créer du nouveau matériel. Par exemple, les joueurs pourraient improviser une pièce avec un narratif shakespearien abordant des thèmes retrouvés dans l'univers de Patrick Sénécal, basé dans un contexte historique du type des romans du terroir québécois.

L'originalité : pour pousser l'originalité à l'extrême dans un contexte d'improvisation, un énorme travail en amont devrait être effectué en amont. Les joueurs devraient recenser les thèmes, les scénarios et les canevas les plus fréquents en improvisation. Une fois cette banque de données créée, ces idées seraient systématiquement proscrites du spectacle.

Améliorer notre élaboration : dans un contexte d'improvisation, l'élaboration consisterait à pousser la profondeur, la sophistication d'une idée au maximum. Il pourrait s'agir par exemple, d'une ligue qui poursuit la même improvisation sur plusieurs spectacles. Les joueurs ont donc la chance de peaufiner leurs personnages, les lieux et l'univers à un degré impossible à faire durant un seul spectacle.

Le développement de la créativité en atelier d'improvisation : « Investment Theory »

Quelles sont les caractéristiques d'une idée innovante? Peut-on situer sur un spectre l'aspect innovant d'une idée? En 1995, Sternberg élabore avec son collaborateur Lubart « *the investment theory of creativity* ». Les auteurs avancent qu'une personne créative, comme un bon investisseur, est capable de générer une idée qui, sur le moment, est vue comme moins intéressante, parfois même ridicule. Ensuite, l'individu créatif est capable de « vendre » à profit son idée, et passer à une idée suivante. Les individus créatifs sont donc des gens qui par définition vont défier la masse et aller dans une direction qui leur est propre. La créativité n'est donc pas perçue selon cette théorie comme une faculté, mais comme une prise de décision (Sternberg, 1995). Les gens ne naissent pas créatifs, ils choisissent de l'être. Ils développent certaines attitudes et certains états d'esprit qui permettent des prises de décisions audacieuses dans lesquelles les idées divergentes ne sont pas rejetées, mais sélectionnées et assumées. Il est possible de développer ces attitudes dans un contexte de coaching d'improvisation et d'instaurer un climat qui les favorise.

Sternberg recense cinq attitudes qui favorisent la créativité.

Pour les illustrer concrètement, j'imaginerai un exemple où un atelier tourne autour des cinq attitudes à développer.

1. Chercher à redéfinir un problème, une idée, un thème, une situation, une suggestion de différentes façons.

A. Dans un contexte d'atelier, le coach exige de ses joueurs qu'ils inscrivent sur une feuille tous les scénarios que leur inspire le thème. Aucune idée ne doit être écartée. Chaque idée, aussi farfelue soit-elle, est notée.

2. Favoriser la prise de risque. Les idées non conventionnelles peuvent être intimidantes et faire craindre l'échec, mais en s'habituant à prendre des risques, une équipe augmente son potentiel créatif.

B. Une fois toutes les idées mises sur papier, les joueurs passent leur papier à un de leurs coéquipiers. Celui-ci évalue le risque d'échec que représente chaque idée. L'exercice ne vise pas à établir la qualité de l'idée, mais bien son potentiel d'être bien exécutée devant un public.

3. Pouvoir vendre son idée aux autres. Non seulement l'équipe devrait adopter une position d'ouverture par rapport à la suggestion d'idées divergentes, mais chaque joueur devrait être en mesure d'argumenter en faveur de son idée, même celle qui, en apparence, semble la plus saugrenue.

C. Une fois les idées évaluées, elles sont distribuées à un autre joueur. Celui-ci sélectionne l'idée la plus risquée et essaie de la vendre aux autres.

4. Favoriser la persévérance. L'échec devrait être dédramatisé sur le banc et les joueurs devraient, lorsqu'ils sortent de leur zone de confort, être

encouragés à recommencer, même lorsqu'ils vivent des difficultés.

D. Les scénarios les plus risqués sont tentés à plusieurs reprises, sous différents angles, jusqu'à offrir un résultat satisfaisant. Cela permet de confirmer qu'il est possible de créer une improvisation avec n'importe quelle idée de caucus, peu importe la faisabilité perçue a priori de celle-ci.

5. Encourager une prise de conscience introspective sur ses préconceptions qui peuvent interférer avec le processus créatif.

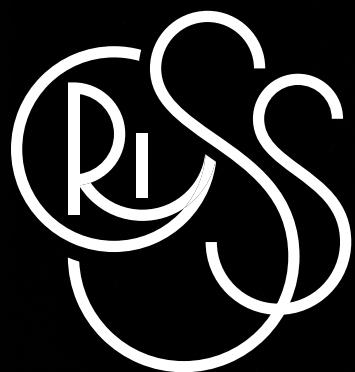
E. Une fois l'atelier terminé, les joueurs doivent, en plénière, discuter de ce qu'ils croient être « une bonne et une mauvaise » idée de caucus. Cette discussion permet de cibler les limites et les obstacles au processus créatif.

Ensuite, un entraîneur cherchant à améliorer la créativité de son équipe devrait s'attarder à l'ambiance et les relations entre les membres de son équipe. Outre l'ouverture aux idées farfelues, le bien-être subjectif perçu par les membres aurait un impact positif sur la créativité. En effet, dans une étude menée par Lieberman (1977), il est avancé que la créativité est plus féconde lorsque l'individu se trouve dans un état de joie, d'optimisme et de bien-être intérieur. Les bonnes relations sociales, le fait de profiter d'une pause agréable et d'être libre de toute pression, d'anxiété et de stress, permet d'optimiser la créativité. Il est donc dans l'intérêt d'une troupe d'improvisation, outre pour l'aspect ludique, de se réunir et de tisser des liens solides entre ses membres.

Que peut-on retenir de ce bref survol de la créativité? Les recherches tendent à démontrer que la créativité n'est pas une faculté innée, mais bien un processus qui s'entraîne et se développe dans certaines conditions. L'improvisation, de par sa nature, favorise déjà, du moins en partie, le processus créatif. Son aspect ludique, ses règles favorisant l'intégration et l'acceptation de la première idée venue alimentent la créativité. Il est possible toutefois de la stimuler davantage, en se concentrant sur des défis spécifiques, en favorisant l'introspection sur notre définition et notre préconception d'une idée « acceptable » et en maintenant une bonne ambiance sur le banc. L'improvisation a de particulier qu'elle est une forme d'art où le délai entre la pulsion créative et le jugement du public est extrêmement court. Instantanément, ou presque, le public donne sa rétroaction sur les idées présentées et leur exécution. Ce pouvoir rétroactif a certainement un impact sur le processus créatif. Il serait intéressant, de se pencher rigoureusement sur cet impact et de voir si la présence d'un public nuit ou, au contraire, stimule la créativité.

RÉFÉRENCE

- Binet, A., & Simon, T. (1916). *The development of intelligence in children*. Baltimore, Williams & Wilkins
- Guilford, J.P. (1950) *Creativity*. American Psychologist, 5, 444-454.
- Guilford, J. P. (1956). *The Structure of Intellect*. Psychological Bulletin, 53, 267-293.
- Lieberman, J. N. (1977). *Playfulness*. New York: Academic Press.
- Lubart, T. I., & Sternberg, R. J. (1995). *An investment approach to creativity: Theory and data*. In S. M. Smith, T. B. Ward, & R. A. Finke (Eds.), *The creative cognition approach* (pp. 269-302). Cambridge, MA: MIT Press.
- McCrae, R. R. (1987). *Creativity, divergent thinking, and openness to experience*. Journal of Personality and Social Psychology, 52(6), 1258-1265.
- Sternberg, R. (1985). *Implicit Theories of Intelligence, Creativity, and Wisdom*. Journal of Personality and Social Psychology, 49, 607-627.
- Sternberg, R. J. (2003). *Wisdom, intelligence, and creativity synthesized*. New York: Cambridge University Press.
- Sternberg, R. J. (2006). *The nature of creativity*. Creativity Research Journal, 18 (1), 87-98.
- Torrance, E. P. (1974). *The Torrance Tests of Creative Thinking, Norms-Technical Manual*. Princeton, NJ Personal Press.



COALITION DE RECHERCHE
SUR L'IMPROVISATION ET LES
SPECTACLES SPONTANÉS

[recherche.impro](#)

coalition.riss@gmail.com