

La ligue nationale d'improvisation

Gilles Marcotte

Volume 29, Number 2, Fall 1993

Lectures singulières

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/035912ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/035912ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Marcotte, G. (1993). La ligue nationale d'improvisation. *Études françaises*, 29(2), 119–126. <https://doi.org/10.7202/035912ar>

La ligue nationale d'improvisation

GILLES MARCOTTE

La ligue nationale d'improvisation, plus communément appelée LNI, est une invention proprement québécoise qui a connu ses plus grandes heures de gloire à Montréal il y a quelques années, et qu'on a même tenté d'exporter dans des pays européens francophones. Est-il nécessaire d'entrer dans les détails? Une patinoire sans glace, des arbitres, un public; et deux équipes de comédiens, portant des chandails de joueurs de hockey, qui s'affrontent, c'est-à-dire improvisent sur des thèmes donnés. Les arbitres interviennent quand on déroge au règlement, et c'est le public qui désigne l'équipe gagnante. Certains soirs, paraît-il, ce fut très amusant. Je ne puis en témoigner personnellement. Je n'y suis jamais allé. Mais j'ai vu des extraits de la chose, à la télévision.

Le succès d'une telle entreprise a beaucoup à dire sur ce qu'est, sur ce que veut, sur ce que rêve le Québec moderne, celui de la Révolution tranquille et de ce qui la prolonge encore aujourd'hui. En passant de la *National Hockey League* à la Ligue nationale d'improvisation, le national s'est fait purement québécois, communautaire, et cette visée se trouve confirmée par la participation du public. Par ailleurs, privilégier l'improvisation, c'est préférer la parole vive, immédiate, spontanée aux distances de l'écriture, et cette préférence s'inscrit évidemment dans la foulée d'une *prise de parole* qui était, on le sait, un des thèmes essentiels de la Révolution tranquille. Il fallait parler, parler en toute liberté, parler d'abondance, afin de sortir d'une absence à l'histoire qui avait, essentiellement, la forme d'un mutisme. Entre une telle

volonté d'expression tous azimuts et le *bien parler*, le parler correct, réfléchi, raffiné, il y a évidemment plusieurs abîmes, et sur ce point comme sur beaucoup d'autres c'est Réjean Ducharme qui s'est exprimé le plus clairement : parler, selon le vœu le plus profond de la Révolution tranquille et de la Ligue nationale d'improvisation, c'est parler mal. « J'écris mal, écrit Ducharme au début du *Nez qui voque*, et je suis assez vulgaire. Je m'en réjouis. Mes paroles mal tournées et outragantes éloigneront de cette table, où des personnes imaginaires sont réunies pour entendre les amateurs et les amatrices de fleurs de rhétorique.¹ » Le sens du « J'écris mal » de Réjean Ducharme est de toute évidence : Je veux écrire mal, je veux parler mal, parce que les règles convenues, abstraites qui gouvernent généralement l'expression — et qui la gouvernaient en fait chez les écrivains d'avant la Révolution tranquille — trahiraient inévitablement les vérités dont je suis porteur. À ce projet de *parler mal*, tous les grands ténors et sopranos romanesques des années soixante pourraient souscrire : de Marie-Claire Blais qui confie à son Jean Le Maigre des vers d'un goût très douteux, à Jean Basile qui, de France et de Russie, est venu chez nous explorer les labyrinthes vulgaires du boulevard Saint-Laurent, de la *Main*; de Jacques Godbout le rusé narrateur qui laisse des phrases en plan pour appâter le lecteur, à Hubert Aquin qui pratique une prose de derviche tourneur. Je situe dans leurs parages un poète comme Gaston Miron, qui ne cesse de déplorer son aliénation linguistique, sa méconnaissance des usages, mais fait de cette aliénation, de cette méconnaissance, le médium d'une grande œuvre. Parlerai-je, enfin, de Victor-Lévy Beaulieu ? Oui, certes, il le faut, car nul n'a fait des efforts aussi considérables que les siens, des efforts véritablement héroïques, pour écrire mal. Ce n'est pas qu'il ne puisse écrire correctement; son premier livre, *Mémoires d'outre-tonneau*² (on a saisi la délicate allusion du titre) était fort gentiment rédigé. Et d'autre part, il faut noter qu'il n'a cessé de fréquenter les meilleurs auteurs, Victor Hugo, Melville, Cervantès, Jack Kerouac, Jacques Ferron. Mais de livre en livre, le besoin qu'il éprouve de s'écarter des normes reconnues de l'écriture l'entraîne dans des contorsions syntaxiques et rhétoriques de plus en plus étonnantes. Le *parler mal*, chez Ducharme, Marie-Claire Blais, Godbout, avait encore les apparences du naturel, de l'improvisé; avec Victor-Lévy Beaulieu nous passons de l'autre côté du miroir et nous apercevons que le désir d'improvisation, qui

1. Réjean Ducharme, *le Nez qui voque*, Paris, Gallimard, 1967, p. 10.

2. Victor-Lévy Beaulieu, *Mémoires d'outre-tonneau*, Montréal, Estérel,

est désir d'imprévu, de surprise, conduit *in extremis* à une autre sorte de convention, à une forme d'écriture aussi peu instinctive que celle dont on veut s'écarter.

Victor-Lévy Beaulieu me sert, heureusement, de transition. De façon plus évidente que Réjean Ducharme, il est un faux improvisateur — c'est-à-dire un écrivain. Mais il va parfois si loin dans le débraillé, le contourné, le bizarre, qu'il se rapproche des vrais improvisateurs, de ceux qui écrivent mal en toute bonne conscience et en toute innocence, sans savoir qu'ils le font. Je cite une phrase d'un de ses derniers livres, *Docteur Ferron* :

[...] en cette année 1965 je suis tombé comme par hasard sur *La Nuit* de Jacques Ferron, moi croyant avoir acheté la dernière livraison de *Parti Pris*, à cause que le format du livre, la présentation et le choix typographique étaient les mêmes que ceux de la revue³.

Ce « moi croyant », cet « à cause que » relèvent assurément d'une certaine préciosité langagière, mais ils ont aussi des accointances avec les lourdeurs, les impropriétés qui fourmillent dans un grand nombre de romans québécois depuis, particulièrement, une quinzaine d'années. On peut d'ailleurs se demander si une telle écriture, pratiquée par un des romanciers les plus prestigieux du Québec, n'a pas servi d'autorisation en quelque sorte à quelques jeunes écrivains en mal de charabia. Je lis, par exemple, dans un roman plus récent qui a reçu de la critique un accueil enthousiaste :

[X...] penché sur sa guitare, mobilisait ma conscience vive. Parfois, si je fixais assez longtemps et sans autre drogue que ses accords vitreux, je croyais voir l'espace entre ses doigts s'ensanglanter, puis l'espace absorber ses doigts eux-mêmes comme un éventail de peau vibrante⁴.

Ici, me semble-t-il, il n'est plus possible de lanterner : la mauvaise écriture se produit sans complexe, parfaitement satisfaite d'elle-même et convaincue d'avoir produit de très beaux effets. La critique d'ailleurs, comme je l'ai dit, n'allait pas tarder à lui donner raison.

Je suis en train de m'aventurer, je le sais, dans des sables mouvants. Je propose des jugements tout à fait personnels, qui me situent en porte-à-faux par rapport à l'ensemble de la critique québécoise actuelle. Mes opinions, je les partage assu-

3. Victor-Lévy Beaulieu, *Docteur Ferron*, Montréal, Stanké, 1991, p. 22.

4. Christian Mistral, *Vautour*, Montréal, XYZ éditeur, 1990, p. 120.

rément, j'y tiens, je n'ai aucune intention d'en changer, mais il est parfois embarrassant d'avoir raison tout seul, ou presque. Si je décide de poursuivre, c'est qu'à mon avis il est impossible de parler de la littérature québécoise telle qu'elle se présente aujourd'hui, sans prendre en compte un système de production qui lance chaque année sur le marché des dizaines de livres écrits de façon extrêmement bizarre, incongrue — *et qui marchent*. Ces livres (je parle surtout de romans) ne sont pas seulement moins bons que d'autres, qui seraient écrits en France, au Luxembourg, aux États-Unis ou en Mongolie extérieure. *Ils sont autres*, ils signifient autre chose, une confiance presque absolue dans le droit à l'expression personnelle, dans la légitimité radicale et la fécondité de l'improvisation.

Une telle confiance, une telle revendication de la liberté d'expression me font penser au Lautréamont du deuxième *Chant de Maldoror*, qui proclame à tue-tête : « J'ai besoin d'écrire ma pensée : j'ai le droit, comme un autre, de me soumettre à cette loi naturelle...⁵ » On sait que la chose ne va pas de soi pour le Lautréamont qui saisit la plume à ce moment et veut poursuivre sa grande épopée personnelle, après avoir publié un premier Chant qui n'avait pas fait grand bruit. Il semble que quelque chose, ou plutôt Quelqu'un, s'oppose à l'entreprise. « Pourquoi cet orage, et pourquoi la paralysie de mes doigts ? Est-ce un avertissement d'en haut pour m'empêcher d'écrire, et de mieux considérer ce à quoi je m'expose, en distillant la bave de ma bouche carrée ? » L'interdiction, en effet, vient de très haut, de l'« horrible Éternel, à la figure de vipère », de ce dieu malcommode à qui Maldoror-Lautréamont livre un combat de tous les instants. L'écrivain québécois, lui, croit également que l'écriture relève d'une « loi naturelle », d'un besoin incoercible, mais il n'a pas à affronter le même interdit. Athée parfait, il s'est débarrassé une fois pour toutes des scrupules qui embarrassaient parfois ses prédécesseurs. Il en découle parfois, comme je le notais tout à l'heure, quelques conséquences désastreuses, mais ce n'est pas d'elles que je veux parler maintenant. Un des effets les plus saisissants de ce droit à l'expression, non seulement revendiqué mais pleinement exercé par l'écrivain québécois d'aujourd'hui, réside dans une instabilité, une plasticité formelles tout à fait étonnantes. J'entends par là, en premier lieu, que cet écrivain se résoud difficilement à n'être que poète, romancier, dramaturge ou essayiste, enfin l'artisan consciencieux et persévérant d'un genre littéraire principal. Il

5. *Lautréamont (œuvres complètes d'Isidore Ducasse)*, Paris, le Livre de poche, 1963, p. 95.

existe des exceptions considérables : on n'imagine pas Yves Beauchemin, l'auteur du *Matou*, dans une autre défroque que celle du romancier populiste ; Louis Caron fait du récit historique comme on sculpte des canards de bois et Anne Hébert poursuit régulièrement une grande carrière de romancière à la fois québécoise et française. Je pourrais sans doute allonger considérablement cette liste de carrières littéraires « normales » pour ainsi dire, selon les critères généralement acceptés aussi bien en France qu'aux États-Unis, en Italie et au Danemark. Mais il me paraît que ces noms sont précisément des exceptions, et qu'ils ne représentent pas le modèle courant de l'écrivain québécois, celui qui donne à notre littérature une tonalité particulière dans le concert des nations. L'écrivain québécois, c'est, par exemple, Suzanne Jacob, dont le dernier roman, *l'Obéissance*, paru aux Éditions du Seuil, a été un des événements marquants de la littérature québécoise ces dernières années. Suzanne Jacob est un écrivain connu, de talent reconnu ; son œuvre compte une dizaine de romans, des poèmes, des nouvelles. Elle écrit généralement des textes assez brefs, originaux, agiles, impertinents, dans un style qui affectionne particulièrement la phrase courte. Or, dès la première page de *l'Obéissance*, ce qu'on lit au contraire c'est une suite de très longues phrases, des phrases compliquées, répétitives, qu'il faut parcourir plus d'une fois pour être bien sûr de les comprendre. Citons-en une :

Ce que je reprocherais alors à toutes les personnes qui ont été témoins de cet acharnement à découvrir ce qui n'était un secret pour aucune d'elles, à tous ces témoins de mes désespoirs lorsque cette porte m'apparaissait comme un véritable organisme évolué développant de façon autonome de nouveaux systèmes de verrouillage au fur et à mesure que j'étais sur le point d'avoir raison d'une de ses fermetures, à tous ces témoins de mes excès jubilatoires quand il me semblait que la porte était sur le point de céder, ce que je leur reprocherais, c'est de n'avoir jamais pris sur eux de me dire, ou tout au moins de me laisser entendre, que cette porte était tout hêtement ouverte, grande ouverte, horriblement ouverte, et que seule une aberration mentale la gardait à mes yeux hermétiquement fermée⁶.

Est-ce bien Suzanne Jacob qui a écrit cette phrase, la Suzanne Jacob de *Flore Cocon*, de *Maude*, de *la Passion selon Galatée*? On n'en croit pas ses yeux. Elle n'a jamais écrit de cette façon. Mais on la reconnaîtra tout à l'heure, on reconnaîtra sa fantaisie, sa liberté, l'art qu'elle a de faire sourdre

6. Suzanne Jacob, *l'Obéissance*, Paris, Seuil, 1991, pp. 9-10.

l'angoisse des plus petits faits. Si elle change ainsi de forme, de rythme, on veut croire que ce n'est pas par caprice, parce qu'elle était fatiguée de parler court; non plus par simple besoin d'expérimentation formelle, semble-t-il. Elle a quelque chose de nouveau à dire, et la chose à dire modifie l'ordre du discours, le mode d'expression: c'est vraiment, pour employer la formule connue, la *rage de l'expression* qui commande. Reste qu'une telle plasticité formelle a de quoi étonner, si l'on pense à la façon dont les romanciers construisent généralement leur œuvre dans d'autres pays. On n'imagine pas un Patrick Modiano, un Michel Tournier, un John Updike ou un Paul Auster changeant ainsi de cap sans crier gare, pigeant dans l'arsenal des formes ce qui convient à leurs préoccupations du moment. Ils ont un style, une manière; ils s'y tiennent, à quelques variations près.

L'écrivain québécois qui a pris les plus grands risques, à cet égard, est Marie-Claire Blais. Après quelques tâtonnements, elle trouve la formule magique de son roman *Une saison dans la vie d'Emmanuel*, qui lui vaut le Prix Médicis, des gros sous et la réputation internationale. Mais elle refuse par la suite d'écrire ne serait-ce qu'un seul autre livre dans la même veine, disons lyrico-ironique, et revient à une forme assez classique de récit avant de s'installer, dernier virage, dans le roman du flux de conscience, *Visions d'Anna* et *le Sourd dans la ville*. Le phénomène n'est pas limité aux générations les plus récentes. Gérard Bessette, qui avait commencé à publier au cours des années cinquante, a voyagé, lui, de l'unanimité façon Jules Romains à l'écriture blanche de *l'Étranger* de Camus, puis au « nouveau roman » de Claude Simon. Jacques Ferron, le plus *naturel* de nos écrivains, sorti tout droit d'un dix-huitième siècle pourvu de toutes les grâces de l'écriture, s'il manifeste une superbe indifférence à l'égard des modes actuelles de son temps, rejoint Bessette dans une soumission au besoin d'écrire qui fait bon marché des formes constantes. Ces écrivains, répétons-le, ne veulent pas faire une révolution littéraire, échapper à des traditions qui les étoufferaient, avancer dans le moderne. La déviance d'un Jacques Ferron, par exemple, consiste au contraire à brouiller les jeux en introduisant dans le récit une forte dose de commérage provincial, qui rend certaines de ses œuvres difficilement compréhensibles à des lecteurs non initiés. Et dans les œuvres où l'on rencontre des signes explicites de la modernité, des échos de quelque « nouveau roman », on s'aperçoit qu'ils signifient autre chose que dans leur pays d'origine.

Faudrait-il donc inventer pour le Québec une définition nouvelle de la littérature, de l'action littéraire, dont quelques traits contrediraient les habitudes les plus solidement ancrées

de la production littéraire moderne? Je n'ai parlé jusqu'à maintenant que d'écrivains majeurs; la démonstration serait plus convaincante si je faisais entrer en ligne de compte la grande quantité de livres étonnants, singuliers, parfois bizarres, souvent déconcertants, qui paraissent régulièrement au Québec et dont les journaux parlent non moins régulièrement, avec une touchante fidélité. Il faudrait, par exemple, lire tous les livres, tous les romans ou récits qui paraissent durant un mois à Montréal, à Québec et dans les environs, sans en oublier aucun. L'image se constituerait alors d'un bouillonnement d'écriture presque entièrement soustrait, en apparence au moins, à tout principe de continuité, livré presque entièrement au hasard, à l'imprévu, à l'improvisation. Hubert Aquin a écrit, dans un accès d'ironie douloureuse, un texte qui s'intitulait « Profession : écrivain⁷ ». Rien n'est plus contraire que ce mot de « profession » à l'idée plus ou moins consciente que se fait l'écrivain québécois de son activité, parce qu'il implique un projet assez bien défini, une vision d'avenir, la construction d'une œuvre. L'écrivain québécois ne veut pas devenir, être écrivain, comme la plupart de ses congénères en France, aux États-Unis ou en Allemagne; ce qu'il veut, c'est écrire — et c'est là une ambition tout à fait différente. Si vous voulez devenir écrivain, faire carrière dans l'écriture, vous prenez les moyens d'y arriver. Vous réécrivez probablement plus d'une fois votre premier roman, et il arrive même que vous décidiez de le garder dans un tiroir; vous vous adressez à un éditeur de confiance et vous lui êtes fidèle, vous écoutez ses conseils; vous ne vous inquiétez pas outre mesure de ce que disent les critiques, si d'aventure ils parlent de votre livre; vous savez que le succès ne vous arrivera pas tout cuit dans le bec; et vous n'oubliez pas qu'après votre premier livre vous devrez en écrire un second, obligatoirement supérieur au premier, et ainsi de suite. Or, l'écrivain québécois type ne pense pas beaucoup, me semble-t-il, à ces choses. Il est pressé. Il va à l'essentiel, ou à ce qu'il croit être essentiel. Il veut écrire, et que le reste suive, comme l'intendance dont parlait avec mépris le Général de Gaulle ou Napoléon Bonaparte, je ne sais plus trop.

Écrire, donc. Qu'entendre par là? J'ai parlé plus haut de la rage de l'expression, et il est vraisemblable en effet que pour un assez grand nombre de jeunes (et de moins jeunes) écrivains, la littérature ne soit qu'une façon publique de jeter sa gourme, un exercice purement narcissique. Mais si un tel

7. Hubert Aquin, « Profession : écrivain » (1963), dans *Point de fuite*, Montréal, Cercle du Livre de France, 1971, p. 47.

diagnostic s'applique à plusieurs individus, il ne rend pas compte de l'ensemble du phénomène, où se côtoient le meilleur et le pire — *mais sous le même signe*. Écrire, disait Maurice Blanchot, « c'est disposer le langage sous la fascination⁸ ». Au pire, ce sera la fascination du n'importe quoi, de l'intensément singulier, du bavardage; au mieux, une étonnante liberté, qui retrouve les chemins de l'écriture sous les prétextes les plus divers, les moins attendus. Trois noms me retiennent pour finir : Jacques Ferron, Pierre Vadeboncoeur, Jacques Brault. De chacun j'ai lu, ces dernières années, un très beau livre : le premier racontait les expériences d'un médecin en milieu psychiatrique⁹; le deuxième étudiait avec une attention extrême les dessins d'une fillette¹⁰; le troisième faisait la chronique d'une existence quotidienne, la sienne peut-être¹¹. Ils avaient donc, chacun d'entre eux, quelque chose de particulier à dire, mais ce quelque chose était soumis à un besoin, une nécessité, un plaisir d'écrire qui l'emportait sur toute autre considération. Ces trois livres n'ont pas eu au Québec même un succès foudroyant, et je crois qu'ils seraient difficilement exportables, parce qu'ils échappent à la plupart des catégories publicitaires de la production littéraire. Le livre de Jacques Brault, *Ô saisons, ô châteaux*, est peut-être un des plus beaux ouvrages de prose qui se soient écrits en français au cours de la dernière décennie. Je doute fort qu'il soit bientôt reconnu comme tel au-delà de nos Pyrénées culturelles, et peut-être ne le sera-t-il jamais. Cela me rend un peu triste, mais j'ai l'habitude. Et, en pensant à ce livre et à quelques autres, je me convainc de la nécessité d'une littérature québécoise, non par raison patriotique — le patriotisme, disait quelqu'un, est cette vertu bizarre qui nous fait aimer le pays où l'on paie des impôts —, mais parce qu'elle permet l'émergence de tels livres, parce que d'une certaine façon elle les contient, elle les protège, elle leur donne des lecteurs.

8. Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, Idées/NRF, 1955, p. 27.

9. Jacques Ferron, *la Conférence inachevée*, Montréal, VLB éditeur, 1987.

10. Pierre Vadeboncoeur, *Dix-Sept Tableaux d'enfant. Étude d'une métamorphose*, Montréal, le Jour, 1991.

11. Jacques Brault, *Ô saisons, ô châteaux*, Montréal, Boréal, 1991.