

UCL

Université
catholique
de Louvain

Faculté de philosophie, arts et lettres (FIAL)

Improvisation théâtrale

Perspective historique et spécificités d'une discipline

(Focus sur la pratique belge francophone)

Mémoire réalisé par
Kevin Lerat

Promoteur
Jonathan Châtel

Année académique 2016-2017
Master en arts du spectacle, finalité spécialisée

Improvisation théâtrale

Perspective historique et spécificités d'une discipline

(Focus sur la pratique belge francophone)

Mémoire réalisé par

Kevin Lerat



Promoteur

Jonathan Châtel

Année académique 2016-2017

Master en arts du spectacle, finalité spécialisée

Remerciements,

Jean-Marc Cuvelier et François-Xavier Fiévez, pour leur disponibilité, leur enthousiasme à répondre à mes questions et la préciosité des informations qu'ils ont su m'apporter.

Jonathan Châtel pour ses conseils et son orientation dans la réalisation de ce travail.

André Derrider, pour m'avoir permis de mettre la main sur autant d'ouvrages fascinants concernant l'improvisation.

Timothy Fildès pour m'avoir formé à l'improvisation théâtrale et tous les coachs rencontrés par la suite avec qui j'ai eu la chance de travailler, explorer et découvrir l'improvisation et moi-même.

Jérémy Labye pour son temps et son aide précieuse.

Mon équipe d'improvisation les Oh My God, et tous les partenaires que j'ai pu rencontrer et avec qui j'ai pu partager, créer et jouer.

Merci.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	4
PARTIE I. MISE EN CONTEXTE ET RETOUR HISTORIQUE.....	6
Définition	6
Origines.....	7
Période contemporaine	10
Les russes	10
Konstantin Stanislavski (1863-1938).....	10
Svevolod Meyerhold (1874-1940).....	11
Mikhaïl Chekhov (1891-1955)	12
L'Europe.....	14
Jacques Copeau (1879-1949) et Suzanne Bing (1885-1967).....	14
Jacob Levy Moreno (1889-1974)	18
Les États-Unis d'Amérique	21
New York	21
Lee Strasberg (1901-1982)	22
Chicago.....	25
Viola Spolin (1906-1994)	25
Paul Sills (1927-2008)	30
David Shepherd (1924-1997).....	32
The Compass (1955-1959).....	33
The Second City (1959-1965).....	37
Game Theater et Story Theater (1965-1967)	38
Publications, ateliers et Sills&Co	39
Del Close (1934-1999)	40
Conclusions sur l'école de Chicago.....	41
Autres grands noms	42
Keith Johnstone (1933).....	42
Augusto Boal (1931-2009)	48
Le Québec	50
Robert Gravel (1944-1996).....	50
Diffusion du match d'impro en Belgique	53
Conclusions sur la PARTIE I.....	54

PARTIE II : SPÉCIFICITÉS D'UNE DISCIPLINE.....	56
Ma pratique de l'improvisation théâtrale.....	56
Chapitre 1 : Autopsie de l'improvisation	58
La spontanéité.....	58
Comment se déroule une impro ?	62
Grands principes de l'improvisation théâtrale	64
CHAPITRE 2 : L'entraînement.....	78
La méthode Spolin.....	78
La méthode Johnstone	82
La méthode Gravel et le cas du match d'improvisation.....	86
CHAPITRE 3 : Conclusions sur l'improvisation théâtrale	90
 PARTIE III : FOCUS SUR LA PRATIQUE BELGE FRANCOPHONE	 94
CHAPITRE 1 : Le monde professionnel.....	95
La Ligue d'Improvisation Belge (LIB).....	95
La Ligue d'Improvisation Professionnelle Wallonie-Bruxelles (LIP).....	101
Comédiens amateurs chez les pros	104
Autres spectacles professionnels	105
L'Improviste (2018).....	105
Spécificités du jeu belge	106
CHAPITRE 2 : Le monde amateur	107
La Fédération Belge d'Improvisation Amateur (FBIA).....	108
Impro.be.....	110
L'Association de Théâtre d'Improvisation Montoise (ATIM).....	110
Autres structures et a.s.b.l.	110
Monde universitaire	111
CONCLUSIONS DE LA PARTIE III.....	112
 CONCLUSION GÉNÉRALE	 113
 BIBLIOGRAPHIE	 114
 ANNEXES.....	 118
Annexe 1 : Règlement de la LIB	119
Le Règlement.....	119
Les fautes.....	123
Catégories LIB 2013.....	126
 Annexe 2 : Ligue d'Improvisation Belge Professionnelle ASBL - Décision portant sur le renouvellement d'une convention	 133

INTRODUCTION

La scène belge francophone connaît un essor incroyable du nombre de spectacles d'improvisation. Cousine du théâtre, l'improvisation est un formidable outil permettant à chaque individu de se réaliser seul et en groupe. Souvent conseillée pour développer l'éloquence et l'aisance en public, parfois même comme thérapie, il s'agit pourtant d'une discipline artistique à part entière, connaissant un développement florissant en Belgique et qui a réussi l'exploit de rencontrer un public très large et varié. Les agendas Facebook sont saturés d'évènements, matchs, concepts de toutes formes se chevauchant sur une soirée. L'impro semble partout dans une Belgique héritière d'une pratique profondément marquée par l'emprunte québécoise et le sacro-saint match d'impro. Ce concept inventé par Robert Gravel et Yvon Leduc à Montréal en 1977 a provoqué un raz de marée dans la pratique théâtrale, et s'est imposé dans le monde francophone comme la façon principale de faire de l'improvisation. Le match d'impro va fêter en 2017 ses quarante ans d'existence, et bien que son importance ne soit pas remise en question ici, il existe bien d'autres façons de pratiquer l'improvisation théâtrale, tout comme il en a existé beaucoup d'autres avant d'aboutir à cette proposition du théâtre expérimental de Montréal. Un passé et un passif de l'improvisation souvent ignoré par beaucoup de ses défenseurs, partant du match avant de vouloir le dépasser. L'improvisation théâtrale est en réalité bien plus vieille que ne le laissent supposer ses quarante bougies, et si la filiation avec la *commedia dell'arte* est connue, il existe peu d'ouvrages traduits en français relatant tout le travail sur l'impro qui a émaillé le XX^e siècle, ce qui explique certainement pour beaucoup le manque de connaissances historiques à ce sujet. Mais peu importe la forme ou le concept de spectacle par lequel elle se traduit, l'improvisation théâtrale est une discipline bien réelle et vivante, empruntée et réclamée par de nombreuses pratiques, qui possède des caractéristiques propres qu'on peut retrouver dans chacune de ses déclinaisons, que ce soit un match, un Harold, un Gorilla Game, un catch ou un Theater Sport.

L'improvisation théâtrale a longtemps été bâtarde de son deuxième terme, pensée et considérée exclusivement comme un outil de recherche au service du théâtre ; avant de trouver un souffle propre et de replacer le mot improvisation au premier plan. L'improvisation est vaste, et touche à de nombreux domaines et bien qu'elle ait été pensée, expérimentée et travaillée par nombre de praticiens du monde du théâtre, son développement doit aussi énormément à des gens venus de tout autres horizons qu'artistiques. C'est pourquoi il peut être difficile de la circonscrire à une pratique en particulier, tant elle est multiple et touche à

de nombreux autres domaines. Mais l'improvisation théâtrale n'accroche pas son premier terme par simple fantaisie, et les joueurs adeptes du grand saut sans parachute auront à cœur de réaffirmer une discipline à part entière, qui s'est développée lors du dernier siècle jusqu'à donner vie à un genre de spectacle unique et proliférant, réussissant l'exploit d'attirer tout type de public tout en proposant des spectacles à moindre coût. Longtemps boudée et stigmatisée par le théâtre officiel, l'improvisation a aujourd'hui le vent en poupe. Si bien que même des compagnies et des collectifs théâtraux issus plus directement de la scène théâtrale officielle s'en revendiquent. TG STAN, Raoul Collectif, Transquiquenal, Sylvain Creuzevault.¹ Tous utilisent l'improvisation comme méthode de travail, comme outil de recherche, afin de proposer, travailler et extraire des scènes, faire un va-et-vient dans la mise en scène pour penser le spectacle, et même lui donner une certaine latitude et une possibilité de changement lors des représentations. Un attrait qui se voit la plupart du temps contrebalancé par un détachement et une mise à distance avec les ligues d'improvisation historiques et une pratique jugée trop compétitive. Mais l'improvisation ne se limite pas à un outil de travail, elle pousse la porte de la spontanéité jusqu'à la scène et suppose une façon particulière de penser le jeu et l'acteur, et d'aborder le spectacle. Son histoire est intimement liée à l'histoire du jeu et du théâtre, et a commencé par des recherches sur le comédien chez les plus grandes figures du théâtre moderne avant de gagner ses lettres de noblesse et de devenir une discipline à part entière.

L'objet de ce travail est, dans un premier temps, de proposer une perspective historique de l'improvisation théâtrale, et plus particulièrement autour du XX^e siècle afin de mieux comprendre le développement de cette discipline. Ensuite, en deuxième partie nous analyserons les spécificités de cette pratique pluri-forme pour déceler ce qui en fait l'unicité. Enfin, nous nous pencherons sur le paysage belge francophone et les caractéristiques de l'improvisation sur nos scènes.

¹ BOUDIER Marion et Liébault Anthony, « Rencontre avec Sylvain Creuzevault et les comédiens du Père Tralalère », <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=956>, (page consultée le 18 juillet 2017).

PARTIE I. MISE EN CONTEXTE ET RETOUR HISTORIQUE

Définition

L'improvisation n'est pas un phénomène nouveau. Une de ses particularités est d'exister à la fois dans et hors du théâtre. Les pratiques actuelles et historiques ont bien souvent, comme nous allons le voir, pris leurs sources dans d'autres domaines que celui spécifique du théâtre et des disciplines artistiques. Il est difficile de parler de toutes les formes que l'improvisation a pu prendre au fil du temps, aussi l'approche de cette partie est de mettre en valeur des moments historiques afin de comprendre l'origine d'une pratique à considérer en tant que telle et dont notre point d'accroche est le match d'improvisation. Pour arrêter ces moments il faut s'attacher à définir les particularités et qualités de ce qu'est l'improvisation, afin de savoir où chercher. Démarrons avec une première définition :

Improviser : La capacité d'utiliser les corps, l'espace, toutes les ressources humaines, pour générer l'expression physique cohérente d'une idée, d'une situation, d'un personnage (peut-être même d'un texte) ; de le faire spontanément, en réponse aux stimuli immédiats d'un environnement, et de le faire *à l'improviste* : à comprendre pris par surprise, sans préconception.²

Le terme improviser date de 1642, et signifie « chanter ou composer sans préparation ». Il est emprunté à l'italien *Improvvisare* dérivé de *improvviso* « qui arrive de manière imprévue », lui-même emprunté au latin *imprōvisus*, composé du préfixe négatif *in-* et de *prōvisus*, participe passé de *prōvidēre* « prévoir ». Ne pas prévoir.³ En anglais on parle d'Impro et improv. Ce sont des abréviations de « improvisation », l'une anglaise, l'autre américaine. La différence vient de la prononciation et du placement de l'accent tonique, donnant deux abréviations différentes. Il ne s'agit donc pas ici d'un style d'improvisation « à l'anglaise ou à l'américaine » mais bien juste de synonymes.⁴

² FROST Anthony et YARROW Ralph, *Improvisation in drama, theatre and performance. History, practice, theory*, 3e éd., Londres, Palgrave MacMillan, 2016, p. xv.

³ COLEMAN Janet, *The Compass. The improvisational theatre that revolutionized American comedy*, Chicago, University of Chicago press, 1991, p. 44.

⁴ ROBBINS DUDECK Theresa, *Keith Johnstone. A critical biography*, London, Methuen, 2013, p. 4.

Origines

Avant de plonger directement dans le théâtre, d'autres canaux et pratiques permettent de mettre en évidence des caractéristiques renvoyant à l'improvisation. Une de ces pratiques est le shamanisme, la plus ancienne tradition du monde et dont les formes peuvent toujours être vues aujourd'hui malgré la fréquente désapprobation moderne. À la fois performeur, docteur, prêtre, conteur et clown, le shaman a pour fonction de manifester des forces dont la croyance veut qu'elles opèrent du côté sombre de la conscience humaine. Il apporte les histoires venues d'ailleurs, l'autre côté de notre nature, le soi intérieur ou spirituel. Les pratiques shamaniques sont pertinentes concernant l'étude de l'improvisation dans la façon qu'elles ont de mettre à l'avant-plan de puissantes impulsions physiques et émotionnelles jouées sans restriction consciente de la part des performeurs et des spectateurs. Le shaman dit oui à quelque chose de plus grand que sa personnalité et réalité de tous les jours, il marque et incorpore un état de seuil, une capacité d'accepter l'altérité comme source d'autonomisation et d'atteindre des états de transe ritualisés.⁵

Autre incarnation de la contradiction et figure universelle évaluée et reconnue à la fois par les cultures intellectuelles de même que celles qualifiées de primitives, le clown possède une façon de jouer dynamique basée sur des techniques surprenantes inspirées par l'improvisation. Il apparaît souvent dans un contexte sacré ou religieux, en rendant burlesque des rituels sacrés tout en détournant cette même fonction rituelle. Mais le clown échappe vite au confinement du sacré car sa vraie origine est dans l'instinct de jeu lui-même. Il possède une nature perturbatrice et son comportement opère similairement à certains processus d'improvisation, par exemple sa capacité à contredire des comportements attendus, casser des tabous, se libérer des scénarios et de leurs mécanismes d'histoire, faire disparaître des liens prévus entre des objets, des animaux ou des personnages pour leur accorder de nouvelles significations normales. Il peut déployer une nouvelle façon de penser, bizarre mais toutefois logique et comme le shaman il travaille à réécrire et reformuler le monde. Les clowns existaient déjà chez les grecs anciens où on les appelait entre autres *planoi*. Selon Aristote une histoire de l'acteur commence dans la cité de Megara où existait une tradition séculaire et développée de théâtre connue comme le mime Dorian. Il s'agissait de troupes d'acteurs masqués populaires jouant des farces sur des sujets quotidiens. On les appelait *autokabdaloï*, qui signifie bouffons et improvisateurs.⁶ Dès l'Antiquité, il existait aussi des "concours

⁵ *Ibid.*, pp. xvi-xviii.

⁶ *Ibid.*, pp. xvii-xix.

dramatiques” très structurés. Lors de ceux-ci des poètes jouaient à fois les rôles d’acteur, d’auteur et de metteur en scène. Ils avaient à disposition un chœur et des acteurs tirés au sort, et étaient évalués à bulletin secret par des juges. Chez les romains, pendant les calendes on organisait des joutes oratoires, en proposant des sujets au public qui influençait le déroulement des histoires. C’est ce lien avec le public qui caractérise le clown. Peu importe les nombreuses formes qu’il a pu prendre au fil du temps, notamment le mime (le *scop* saxon, le *gleeman* anglais, le *minnesinger* allemand, le *jongleur* et *trouvère* français, le *skomorokhi* russe, le *guillare* italien), le clown doit faire rapidement le contact avec son public et maintenir son attention malgré le bruit et l’agitation de la rue, ce qui implique une certaine taille de jeu. Cet aspect orienté vers le public et cette obligation de jouer grand se retrouve dans la pratique du match d’impro. Autre notion intrinsèque à l’improvisation qu’on peut dégager ici et qui se retrouve tant chez le clown, le mime, le comédien de stand up ou l’animateur de rue sous toutes ses formes, c’est de la notion de risque qui peut avoir de réelles répercussions : être à court d’idées, perdre son public, se faire insulter (ou pire), compromettre sa capacité de revenus et perdre son statut.⁷

Au Moyen-âge une pratique apparaît dans l’enseignement universitaire. Provenant au départ d’un simple exercice, elle va gagner en importance. Il s’agit de la *Dialectica*, une joute oratoire destinée à fournir un entraînement aux étudiants dans le soutien de leur thèse. Le défenseur doit répondre à un opposant, qui propose des antithèses, sous la présidence du maître qui donne la conclusion. La pratique prendra une dimension sportive dans la vie universitaire. Tout est codifié et ritualisé dans l’*Ars Obligatoria*. Ce sera plus tard repris par les Jésuites, comme exercice de formation lors de duels oratoires pour développer l’éloquence.⁸

En France les traces les plus probantes d’improvisation apparaissent à partir de 1545 avec la *commedia dell’arte* ou *commedia all’improviso*, inspirée de théâtre italien.⁹ Les comédiens, sur base de personnages récurrents, définis et caractérisés, et d’un canevas d’histoire souvent répétée composent et improvisent leur propre texte. *Commedia dell’arte* signifie la « comédie des acteurs professionnels » (la *comici dell’arte*) en contraste avec la

⁷ *Ibid.*

⁸ DESMONTS Anne-Sophie, *Le Théâtre d’improvisation : Une pratique artistique autonome en voie d’institutionnalisation, qui dépasse le cadre du spectacle*, Mémoire de Master « Politique et gestion de la culture », Université de Strasbourg, 2010, p. 19.

⁹ *Ibid.*

commedia erudita (ou *commedia sostenuta*), “l’érudite “ qui consiste elle en des pièces écrites créées par les amateurs raffinés du XVI^e et XVII^e siècle en Italie. Parfois les compagnies étaient très renommées et pouvaient se permettre une base permanente ; à l’autre extrême, les acteurs les plus pauvres (par exemple les *mountebanks* de Venise) utilisaient leurs techniques de clowns pour attirer les foules dans les rues où un docteur charlatan pouvait vendre ses produits. Chaque *mountebank* employait un clown loufoque appelé *zanni* afin d’attirer et contenter la foule avec des improvisations intelligentes. Le clown prétendait se moquer de son maître, fournissant un parallèle aux comédies antiques de maître-esclave, et un pont vers les farces basées sur la relation de maître-servant des comédies italiennes (*Pantalone* ou *Dottore* et *Zanni*, *Arlecchino* ou *Brighella*). Grâce à Andrea Perrucci et à son traité sur le théâtre *Dell’arte rappresentativa, premeditata, e dall’improvviso* (1699), on a une idée plus précise de ce que fut vraiment à l’époque le théâtre improvisé professionnel. En réalité il laissait peu de place à la chance. La *commedia* est improvisée, mais il s’agit d’improvisation répétée et pratiquée. Chaque acteur porte un masque titre avec lequel il est aussi familier que s’il s’agissait de sa propre peau. C’est de la *commedia a soggetto*, qui se base sur un sujet, un scénario ou canevas (*canovaccio*) connu et préparé à l’avance. En plus de ce *soggetti* sur lequel tout le monde est d’accord, les acteurs pouvaient aussi retomber sur des routines assez standardisées appelées *lazzi*, des pièces de théâtre répétées. Ces *lazzi* étaient accompagnés de *battute*, une forme de répartie standardisée, et de *concetti*, des passages rhétoriques prémédités. Ces *lazzi* et *concetti* constituaient une forme d’entraînement et devaient être maîtrisés par tous les membres de la troupe peu importe le masque qu’ils portaient habituellement. Pendant trois cent ans la *commedia all’improvviso* a dominé les scènes européennes suscitant les imitations et influençant des auteurs majeurs tels que Shakespeare, Molière, Marivaux, Gozzi et Goldoni. Ces techniques ne sont d’ailleurs pas oubliées et sont toujours présentes aujourd’hui notamment le travail des acteurs de l’école de Jacques Lecoq, ou dans les pièces et plus spécifiquement dans les performances live de Dario Fo.¹⁰

¹⁰ FROST Anthony et YARROW Ralph, *op. cit.*, pp xix-xx.

Période contemporaine

A la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle, l'improvisation entre dans le monde du théâtre, au départ comme une méthode d'apprentissage pour le développement et l'entraînement de l'acteur en Europe. Konstantin Stanislavski, Svevolod Meyerhold, Mikhaïl Chekhov, Gordon Craig, Jacques Copeau, Michel Saint-Denis, Jacques Lecoq et bien d'autres utilisaient tous des théories de l'improvisation et des techniques pour développer des moments sincères dans des performances basées sur le texte, pour dessiner des personnages et pour explorer la nature du jeu. L'improvisation a aussi été utilisée pour libérer le corps de l'acteur et son imagination, pour générer du matériau neuf, pour accomplir des interactions d'ensemble authentiques et pour incorporer le "jeu" dans le processus théâtral.¹¹ Elle est utilisée par Stanislavski dès 1889 comme l'un des fondements de l'apprentissage pour la création des rôles des comédiens.

Les russes

Konstantin Stanislavski (1863-1938)



Constantin Stanislavski fut l'un des premiers à utiliser l'improvisation comme une méthode moderne d'entraînement et de répétition. A travers ses livres, de nombreux exercices utilisés par le directeur Tortsov pour guider les jeunes acteurs sont des improvisations (*La Construction du Personnage* (1930), *La Formation de l'Acteur* (1936)). Toutefois ces ouvrages ne font pas état de sa véritable pratique théâtrale, notamment celle des derniers jours du Théâtre d'Art de Moscou.¹²

Stanislavski prit beaucoup de temps avant d'arriver à des conclusions sur son travail antérieur. Les prémisses de son "Système", le transfert systématique de l'attention sur la vie interne du personnage, ne germeront qu'en 1906 après des vacances en Finlande. L'improvisation ne deviendra elle centrale dans son travail pratique qu'à partir de 1911, lorsqu'il fonde le Premier Studio du Théâtre d'Art de Moscou. Elle fut introduite par Leopold Antonovich Sulerzhitsky, ami et associé de Stanislavski en charge du Studio de travail de développement. Pour la génération plus ancienne d'acteurs (Olga Knipper, Ivan Moskvine et Nemirovitch Danchenko) ce travail de

¹¹ ROBBINS DUDECK Theresa, *op. cit.*, p. 4.

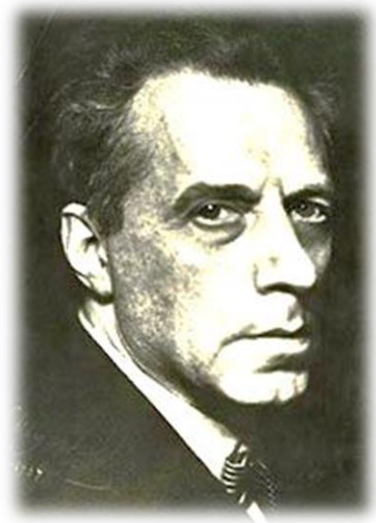
¹² FROST Anthony et YARROW Ralph, *op. cit.*, p. 8.

studio semblait inutile et ils s’y opposèrent avec une grande résistance, au contraire de la génération plus jeune (Yevgeny Vakhtangov, Mikhaïl Chekhov, Maria Ouspenskaya) qui trouvèrent dans cette approche une véritable libération. Mais il faudra attendre la dernière phase de la carrière de Stanislavski, après qu’une crise cardiaque ne l’empêche de jouer, pour qu’il se mette alors à écrire sur son travail et que les techniques d’improvisation lui paraissent sérieuses. Il fait travailler ses étudiants sans texte sur des scènes entières. Il met au point une forme de “proto-improvisation“ en demandant à ses acteurs de se projeter dans le rôle, et de faire cela en groupe hors des répétitions théâtrales et continuellement, dès lors qu’ils pratiquent des activités physiques. Il fait usage de beaucoup d’exercices visant à produire chez l’acteur une vérité intérieure et spontanée, développée sur plusieurs niveaux grâce à des exercices physiques, émotionnels et intellectuels. Dans *Le Tartuffe* (1939) sa dernière production jouée posthume, l’improvisation a eu un rôle central pour travailler le rythme, la structure, l’atmosphère et le contexte social de la pièce.¹³

L’idée de travailler purement à base d’improvisation resta théorique pour Stanislavski et il ne chercha jamais à en prouver l’efficacité dans la pratique. Si l’improvisation est devenue un principe central de sa “Méthode“ c’est grâce à ses disciples. Les techniques issues de son travail visent à créer un sentiment interne chez l’acteur, au moyen de dialogues improvisés et d’activités individuelles imaginaires. Il a eu énormément d’influence sur le théâtre du XX^e siècle (notamment en Amérique avec le développement de la Méthode et de la New York School of Improvisation), mais le développement de l’improvisation dans la lignée du théâtre naturaliste est imputable à ses successeurs et émulateurs.¹⁴

Svevolod Meyerhold (1874-1940)

L’approche alternative moderne de l’étude de l’improvisation arrive avec Vsevolod Meyerhold. Bien qu’en contradiction avec la vision réaliste du théâtre défendue par Stanislavski, les deux hommes avaient malgré ce désaccord artistique profond un grand respect mutuel. Stanislavski voyait le théâtre comme un art de l’acteur là où Meyerhold se concentrait plutôt sur celui du metteur en scène. Il fut un des acteurs phares du Théâtre d’Art de Moscou qu’il quitta en



¹³ *Ibid.*, p. 9.

¹⁴ *Ibid.*

1902, avant d'être invité par Stanislavski à rejoindre le Project Studio du Théâtre en 1905.¹⁵

En 1910 Meyerhold crée l'Interlude House à Saint Pétersbourg, où il explore sous le pseudonyme de Doctor Dapertutto divers aspects du théâtre populaire et du théâtre de rue, avec un intérêt tout particulier pour la *commedia dell'arte*. Meyerhold était fasciné par la *commedia*, dont il était familier grâce à ses connaissances européennes (les figures grotesques, malicieuses, scatologiques et sexuelles des dessins de Callot ; les comédies fiabesques de Carlo Gozzi ; le réalisme psychologique et la grâce littéraire des textes de Goldoni ; le travail des masques et du mystique du romantique Hoffmann ; et une association proche avec l'écrivain et metteur en scène Vladimir Soloviev, féru de *commedia*). Ses recherches continuèrent de nombreuses années après la fermeture de l'Interlude House. Contrairement à Stanislavski qui se concentrait sur la vérité intérieure des personnages, Meyerhold vit dans les masques une vérité extérieure, toute aussi profonde. Il était obsédé par la figure du Cabotin, acteur professionnel et bonimenteur itinérant du XVII^e siècle, descendant du mime classique, et aussi par d'autres figures russes comme le *skomorokhi* et le *balaganschik* (jongleur et acteur forain). Il travailla avec des idées de scénarios préparés à l'avance comme ceux de Goldoni ou Gozzi.¹⁶

Mais son intérêt pour le genre de la *commedia* n'était pas uniquement intellectuel, littéraire ou esthétique. L'extraordinaire plasticité des animateurs de rue devint pour Meyerhold la base de sa biomécanique, en développant les compétences physiques de l'acteur et son indépendance créative.

Mikhaïl Chekhov (1891-1955)

Neveu du dramaturge Anton Chekhov et élève de Stanislavski, Mikhaïl Chekhov travailla au Théâtre d'Art de Moscou de 1912 à 1918, et plus tard à Berlin, Paris, Dartington, New York, Connecticut et Los Angeles. Mikhaïl Chekhov était un acteur incroyable et a aussi été l'auteur d'un important manuel pour l'apprentissage du jeu d'acteur dont l'approche a été récupérée par de nombreuses écoles. Une bonne centaine d'exercices ont été publiés, visant à développer les ressources internes de l'acteur. Les objectifs que visent ces



¹⁵ *Ibid.*, p. 11.

¹⁶ *Ibid.*, p. 12.

exercices sont assez parlants pour quiconque ayant déjà participé à un coaching d'improvisation (créer et habiter un espace imaginaire, localiser et habiter des corps imaginaires, explorer des gestes et des archétypes psychologiques, développer l'imagination et la concentration, activer un égo supérieur, explorer les atmosphères et développer un sens de la forme, de la beauté et de la totalité).¹⁷

Chekhov cherche à transformer l'acteur en participant actif du processus d'imagination, en lui proposant une expérience intérieure, une "*physicalization*" (l'expression par le corps, terme qu'on retrouvera chez Viola Spolin) du travail.¹⁸ L'origine de certaines de ses idées remonte à une crise personnelle qu'il réussit à dépasser grâce au concept d'égo supérieur de Rudolph Steiner. Il développe une forme de distance dans la vie de tous les jours. Alors que le jeu stanislavskien est centré sur les émotions personnelles, Chekhov incorpore cette distance dans son jeu, et développe un état de double conscience : permettant à la fois de jouer et d'être rempli de sentiments tout en gardant une forme de détachement et d'humour, un regard extérieur autorisant de jouer avec son partenaire un à autre niveau. On y voit des parallélismes avec l'état de neutralité travaillé par Copeau et Lecoq, et une approche non européenne de l'entraînement de l'acteur centrée sur les différents modèles de conscience. L'intérêt des exercices de Chekhov réside dans leur variabilité. Ils servent de matrices, adaptables sous autant de formes qu'il existe d'individualités créatrices, et qui peuvent être explorées dans le détail ou sur la longueur à la recherche d'autres résultats. L'environnement prescrit par Chekhov doit être chaleureux, un lieu de liberté et d'ouverture où la joie est au cœur du travail.¹⁹

Mikhaïl Chekhov pose les bases de certains principes fondamentaux de l'improvisation, tout en mariant une approche psychologique et intérieure, stanislavskienne, à une gestion de l'espace et des techniques de danse et mime rappelant Jacques Lecoq et sa méthodologie sportive.²⁰

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ CHEKHOV Michael, *op. cit.*, p. 20.

¹⁹ FROST Anthony et YARROW Ralph, *op. cit.*, p.13.

²⁰ *Ibid.*

L'Europe

Jacques Copeau (1879-1949) et Suzanne Bing (1885-1967)

« C'est un art que je ne connais pas, et je vais chercher dans son histoire. Mais je vois, je sens, je comprends que cet art doit être restauré, doit renaitre, être revisité ; que cela seulement amènera un théâtre vivant, le théâtre des joueurs. » Jacques Copeau



Le premier à exploiter l'improvisation comme le moyen d'explorer la nature du jeu est Jacques Copeau (1879-1949). Opposé intellectuellement (quoique admiratif) aux recherches d'André Antoine et de Lugné-Poe, mais aussi à Stanislavski, et à Meyerhold, il souhaite que la représentation advienne par le texte et par le corps de l'acteur. Il était contre le style rhétorique faux de la Comédie-Française et contre la crasse du théâtre de Boulevard. En 1913, il fonde son propre théâtre rue du Vieux-Colombier à Paris et publie son manifeste *Essai de rénovation dramatique*. Il va édicter un code de conduite rigoureux, en termes d'hygiène de vie, de santé mentale pour ses acteurs. Ce sera un théâtre de recherche.²¹ Pour lui le théâtre, c'est ce qu'il y a dans le texte. Pour qu'un corps puisse dire un texte, il ne fait qu'un tréteau, un espace où prendre la parole. « *Pour l'œuvre nouvelle, qu'on nous laisse un tréteau nu.* » Ce que souhaite Copeau c'est dénuder au maximum cet espace scénique pour que la représentation advienne par le texte et par le corps de l'acteur.²² Il possède une grande place dans le théâtre français et son influence sera mondiale, avec encore des échos aujourd'hui. En tant que metteur en scène il était connu pour sa fidélité au texte (il cherche à constituer un répertoire d'œuvres classiques de manière à forger un patrimoine de pensée basé sur des textes dramatiques) et son habileté à entraîner et développer les acteurs. Son approche organique visait à discerner ce qui est demandé à l'acteur dans le texte écrit.²³

L'improvisation arriva chez lui de manière intéressante. Copeau croyait à la vérité sur scène et au jeu. Il cherchait à libérer la créativité physique et vocale de l'acteur. Il existait deux grandes écoles dominantes pour le jeu des acteurs à Paris dans les années 20. D'un côté les classiques (la Comédie-Française) qui sur-élaboraient le texte, le transformant en prétexte

²¹ *Ibid.*, p. 14.

²² LEMAIRE Véronique, cours magistral, *LTHEA2160. La scène belge. Institutions et pratiques*, Université Catholique de Louvain, février - mai 2016.

²³ FROST Anthony et YARROW Ralph, *op. cit.*, p. 16.

pour faire démonstration de virtuosité ; et de l'autre les naturalistes (du théâtre libre d'André Antoine) qui perdaient la théâtralité du texte en le dégonflant et en évidant sa beauté. Copeau cherche à "décabotiner" les acteurs. Pour lui le cabotin est l'ennemi du théâtre, il s'agit d'une façade qui traduit un malaise de l'acteur sur scène qui tente de se cacher. L'objectif de Copeau était de redécouvrir le métier d'acteur, et ce grand amoureux des textes eu l'intuition que pour ce faire, il fallait s'éloigner d'eux, au moins pour un temps.²⁴

Mais Jacques Copeau n'était pas seul, et une grande partie de ses découvertes est imputable à sa femme, Susanne Bing, Membre de la troupe depuis 1913 et meilleure actrice de Copeau. Intéressée par les idées d'Émile Jaques-Dalcroze, elle a expérimenté l'improvisation musicale et son expression par le corps en enseignant à des enfants à Genève, avant de les redécouvrir à New York via Margaret Naumburg.²⁵ Margaret Naumburg (1890-1983) était une psychologue, artiste et éducatrice passionnée et dévouée, qui fut notamment à l'origine de l'art thérapie et de la fondation de la Walden Infant School à New York. Elle a également popularisé les idées de Dalcroze en Amérique et œuvré pour l'éducation progressiste. Elle engagea Suzanne Bing dans son école où celle-ci put observer et mettre en pratique l'utilisation que Naumburg faisait des jeux. De là, Bing retirera des exercices physiques d'entraînement théâtral, entre autre du masque et des jeux d'animaux qui seront précieux à Copeau dans sa croisade contre le cabotinage. Elle enseignera à des acteurs français à Morristown ce qui entrainera la formation de la troupe expérimentale les Copiaus, et par la suite la compagnie des Quinze sous Michel Saint-Denis. Son intuition a aussi mené au mime expérimental d'Etienne Decroux qui influença à son tour Jacques Lecoq. Son influence auprès de Jacques Copeau et pour le théâtre physique est donc considérable.²⁶



En 1916 Copeau livre un prospectus pour un établissement d'entraînement idéal où figure déjà l'improvisation.²⁷ Il propose de créer une "Comédie Improvisée", en développant l'improvisation comme pratique artistique à part entière et non plus comme simple outil. Il

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Le Théâtre du Vieux-Colombier* passa deux saisons importantes à New York pendant la première guerre mondiale.

²⁶ *Ibid.*, pp. 14-15.

²⁷ MIGNON Paul-Louis, *Jacques Copeau. Ou le mythe du Vieux-Colombier. Biographie*, Paris, Julliard, 1993, pp. 127-128.

souhaite recréer une forme de *commedia dell'arte*, mais en l'actualisant. Les masques, personnages, *lazzi* et situations étaient pertinents à leur époque et dans leur contexte. Copeau veut revitaliser la formule en l'adaptant au XX^e siècle afin que sa Nouvelle Comédie Improvisée s'adresse à ses contemporains.²⁸

« *L'improvisation est un art qui doit être appris... L'art d'improviser n'est pas juste un don. Il est acquis et perfectionné par le travail... Et c'est pourquoi, en étant pas seulement content d'avoir recours à l'improvisation comme un exercice vers la rénovation de la comédie classique, on va pousser l'expérience plus loin et essayer de redonner naissance à un genre : la Nouvelle Comédie Improvisée, avec des personnages modernes et des sujets modernes.* »²⁹ L'École du Vieux-Colombier ouvrira ses portes en 1921 à Paris, on y étudie entre autres le masque, le mime et l'improvisation. Le programme de deuxième année propose en embryon tout l'entraînement basé sur l'improvisation qui va suivre dans le travail de Copeau et de Bing : entraînement dramatique, cultiver la spontanéité et l'inventivité chez l'adolescent, raconter des histoires, des jeux pour aiguiser l'esprit, de l'improvisation, des dialogues impromptus, du mime et du travail du masque.³⁰ En 1913 Gordon Craig avait déjà essayé d'ouvrir une école pour travailler l'improvisation, avec l'école de Florence, mais la guerre a emporté ce projet.³¹ L'école du Vieux-Colombier fermera en 1924.

Cette même année verra la création des Copiaus (Jean Dasté, Aman Maistre, Suzanne Bing, Jean Villard, Léon Chancerel, Auguste Boverio, les enfants de Copeau, Pascal et Marie-Hélène et son neveu, Michel Saint Denis). Depuis 1916 Jacques Copeau a pris des notes pour la création de la Nouvelle Comédie et c'est avec cette troupe expérimentale qu'il va tenter l'aventure. L'idée des Copiaus était que chaque acteur développe un seul rôle spécifique sur la durée. Ils travaillèrent sur la *commedia* classique jusqu'en 1925 en se partageant les rôles, mais aussi d'autres disciplines comme le théâtre *Nô*, la danse, le mime, les acrobaties et finalement l'improvisation. L'une des difficultés qu'ils rencontrèrent fut de trouver des personnages et des thématiques cristallisant les préoccupations du XX^e siècle face aux archétypes du XVI^e. Quels pourraient être les équivalents d'un Arlecchino, un Pantalone ou une Pulcinella ? Au fil du travail ils parvinrent tout de même à faire apparaître certains personnages récurrents comme Sébastien Congrè, César, Célestine, Lord Quick, Jean

²⁸ *Ibid.*, pp. 131-132.

²⁹ Lettre de Jacques Copeau à Charles Dullin

³⁰ FROST Anthony et YARROW Ralph, *op. cit.*, pp. 14-15.

³¹ DESMONTS Anne-Sophie, *op. cit.*, p. 19.

Bourguignon et Oscar Knie. Ils jouèrent des spectacles en région et en province, en adaptant les thèmes en fonction des préoccupations de leur public.³² En 1929 Jacques Copeau quitte le projet et encourage la troupe à retourner à Paris. Dans la foulée Michel Saint-Denis reforme les Copiaus en la Compagnie des Quinze. Il s'associe avec un jeune auteur, André Obey, pour trouver un nouveau langage théâtral en tension entre le texte, le physique et l'improvisation. Saint-Denis cherche à stimuler l'acteur en le rendant créateur, inventeur et à l'initiative de son interprétation. La troupe se produisit au Théâtre du Vieux-Colombier avant un retour en province pour finalement se dissoudre en 1934. Ce retour au Vieux-Colombier marque la réincorporation de l'improvisation dans les formes traditionnelles de jeu, comme un moyen du théâtre et de développement de l'acteur, et plus comme une forme de créativité à part entière. Dès lors dans le théâtre traditionnel l'improvisation restera principalement limitée à deux utilisations : l'exploration de la nature intérieure d'un personnage et son articulation avec la nature de son interprète, et l'exploration plus profonde du personnage dans des situations autres que celles de la pièce. Bien que présente à différents degrés dans toutes les écoles de théâtre modernes, l'improvisation est restée un outil d'entraînement pour le théâtre du courant dominant.³³

Toutefois Copeau a réussi à réaliser sa vision d'un théâtre nu en proposant avec des moyens simples un théâtre à succès, inspiré du Moyen-âge et basé sur la communauté et l'improvisation. Il a établi, et Michel Saint-Denis à sa suite, que l'improvisation pouvait constituer la base d'un système d'entraînement au jeu. On peut dégager des éléments de sa pratique. Premièrement qu'il s'agit d'un travail ne visant pas immédiatement la performance, mais visant à rendre prêt pour la performance. On recherche le développement de l'acteur.³⁴ Ensuite la notion de travail de groupe. Il faut travailler pour soi et pour les autres, et donc développer la réactivité, l'intuition et l'adaptation. L'implication et la faculté de changement sont plus importantes que le produit fini. Son travail sur l'improvisation s'est fait en s'appuyant sur les jeux, le mime, le masque ou la commedia et pouvait se développer auprès de n'importe quelle autre forme de théâtre. Enfin il y a chez Copeau une importante critique du théâtre et de la communion avec le public, et une recherche d'un théâtre comme un acte de création partagé avec des significations para-théâtrales pour l'individu et la société.³⁵ Si ses

³² MIGNON Paul-Louis, *op. cit.*, pp. 249-251.

³³ FROST Anthony et YARROW Ralph, *op. cit.*, pp. 20-21.

³⁴ *Ibid.*, p. 22.

³⁵ MIGNON Paul-Louis, *op. cit.*, p. 130.

initiatives ont laissé une influence majeure dans le théâtre moderne, c'est aussi grâce à ses étudiants et collaborateurs, qui ont partagé cette influence. Notamment Michel Saint-Denis qui fut à l'origine après la fin de la Compagnie des Quinze de la création de cinq écoles de théâtre majeures et qui influencera entre autre la route de Keith Johnstone. Jacques Lecoq a lui aussi perpétué le mouvement avec la création à Paris en 1956 de l'École Internationale de Théâtre de Jacques Lecoq. L'enseignement comprend notamment l'expression corporelle, la *commedia dell'arte*, le chœur et la tragédie grecque, le mime... Plus que l'adaptation au rôle, l'école s'intéresse à la création théâtrale avec l'outil improvisation.³⁶

Jacob Levy Moreno (1889-1974)

Fabulateur fantasque et médecin psychologue, Jacob Levy Moreno (1889-1974) est l'un des précurseurs de l'improvisation moderne et l'auteur du *Théâtre de la spontanéité* où il définit des éléments primordiaux dans la pratique de l'improvisation, qu'il utilise principalement de façon thérapeutique. Originaire de Bucarest, il étudie la médecine à Vienne et s'intéresse rapidement aux problèmes sociaux en proposant et expérimentant des méthodes de traitement au moins étranges, sinon révolutionnaires (travail avec les pauvres, les prostituées, les émigrés). Son diplôme en poche il divise sa patientèle en deux catégories : les pauvres qu'il traite gratuitement, et les autres qu'il fait payer lucrativement. Il commence à s'intéresser au théâtre en racontant des histoires qu'il interprète dramatiquement dans le parc viennois Augarten devant des foules d'enfants. Il encourageait ces derniers, quand ceux-ci racontaient leurs problèmes de famille, à les jouer. Moreno est très préoccupé de ce que doit être un théâtre vivant, en symbiose avec son public.³⁷ N'étant pas amateur de *commedia*, qu'il considère comme trop stéréotypée et conventionnelle, il fonde en 1921 le Stegreiftheater (le Théâtre de la Spontanéité, localisé à Vienne Maysedergasse) où il propose au public des spectacles improvisés soit s'inspirant d'articles des journaux du jour, soit sous d'autres formes afin de créer un Forum pour le débat social. Les participants pouvaient exposer leurs problèmes et les voir joués et vécus physiquement sur scène. Il effectue une tournée en Allemagne avec sa troupe de théâtre d'improvisation en 1923, et en 1924 il publie *Le Théâtre de la spontanéité*. Il met au point



³⁶ TOURNIER Christophe, *Manuel d'improvisation théâtrale*, Genève, Eau vive, 2006, p. 219.

³⁷ FROST Anthony et YARROW Ralph, *op. cit.*, pp. 96-97.

l'idée du processus psychodramatique cathartique, qu'il diffuse aux États-Unis quand il émigre en 1925. Il fonde l'Impromptu Theater en 1931 à Caniege Hall, New York, où improvisent les comédiens et les musiciens du Philharmonic Symphony Orchestra. Malgré des résultats convaincants il décide alors de se tourner définitivement vers le théâtre thérapeutique. En 1936, il ouvre le Beacon Hill Sanatorium dans le haut de New York et s'associe à l'Université de New York où il aura pour collègue une certaine Margaret Naumburg.³⁸ Il fonde ensuite en 1942 le Sociometric Institute et le Théâtre du Psychodrame à New York City, et en 1949 il se marie avec sa troisième femme, la hollandaise Zerka Toeman Moreno, qui aura autant d'importance dans le travail de Moreno que Bing dans celui de Copeau. Elle sera celle capable de mettre en œuvre les visions de son mari.³⁹ La technique du psychodrame thérapeutique, c'est le fait de vivre et de revivre sa vie sur la scène psychodramatique, et créer des formes et situations nouvelles par la vertu du jeu en utilisant l'improvisation comme une technique explosive de communication.⁴⁰

Le déroulement d'une session de psychodrame thérapeutique s'effectue comme suit. Elle prend place dans un espace circulaire et privé composé d'une scène non décorée opérant comme barrière thérapeutique entre les participants et le public ; quelques chaises, blocs et coussins pour s'asseoir ; un mur de fond renforcé et couvert de carpettes sur lequel on pouvait éventuellement lancer les chaises ; et un balcon avec siège pour spectateurs. Après un échauffement, le "*Director*", un thérapeute expérimenté et entraîné qui facilite la séance appelle dans le public un "*Protagoniste*" souhaitant travailler sur lui-même. Cette personne va devenir le client de la transaction psychodramatique et raconter son histoire tout en étant aidé par le *Director* et des "*Egos*", des auxiliaires volontaires pouvant interpréter d'autres rôles pour jouer l'histoire. La scène est rejouée et le *Director* fait changer de rôle au *Protagoniste* alors qu'un *Ego* reprend le rôle de celui-ci. De cette manière le *Protagoniste* peut faire l'expérience de l'autre pôle d'une relation problématique. Ensuite le *Director* continue d'intervenir pour doucement mener le *Protagoniste* vers la catharsis, souvent dans les larmes. Après un moment de repos s'ensuit une discussion afin de comprendre les significations de ce qui a été joué et de l'intégrer cognitivement.⁴¹ Même si son travail comprend différentes

³⁸ TOURNIER Christophe, *op. cit.*, pp. 217-218.

³⁹ FROST Anthony et YARROW Ralph, *op. cit.*, pp. 94-95.

⁴⁰ TOURNIER Christophe, *op. cit.*, p. 244.

⁴¹ FROST Anthony et YARROW Ralph, *op. cit.*, p.95.

phases, l'utilisation de l'improvisation faite par Moreno tend à mettre l'emphase plus sur le côté thérapeutique que sur l'artistique, le communautaire ou le politique.

Moreno pose les plans de l'improvisation, en proposant un mode de représentation sans texte, en cassant la division entre le public et les spectateurs pour une performance inclusive, en produisant un évènement créatif plutôt que reproductif et en cherchant un environnement et des pratiques scéniques innovantes. Il offre une vraie réflexion sur la nature même de l'évènement et de la performance, et peut être lié à d'autres grands noms du siècle comme Jarry, Brecht ou Boal (qui sera détaillé plus loin) mais aussi dans son travail sur la spontanéité et son attitude vis-à-vis du spectateur. La spontanéité et la faculté de jouer montrent une possibilité d'échapper à toute forme de programmation sociale et d'endoctrinement intérieur ou extérieur, en dépassant les inhibitions gestuelles, physiques et verbales. Lorsqu'on joue, on est plus puissamment soi et on articule l'inconscient. Le fait de jouer implique d'autres personnes et en 1924 dans le cadre de l'exposition Theatre Technology de Vienne Moreno fit concevoir un théâtre sans spectateurs, pour changer ces derniers en acteurs. Il voyait une liberté d'action dans l'espace fictionnel et la possibilité d'y articuler ce qui ne pouvait pas l'être. Moreno possédait une grande compréhension des implications de l'improvisation et en faisait une utilisation pratique pour libérer la spontanéité et le jeu chez les spectateurs, tout en les engageant dans un processus théâtral pensé comme à la fois social et individuel.⁴²

⁴² *Ibid.*, pp. 95-97.

Les États-Unis d'Amérique

Nos pérégrinations nous ont emmenés à travers la Russie et l'Europe jusqu'aux USA. Nous repasserons plus tard en Europe pour parler d'une dernière figure importante. Il s'agit maintenant d'aborder le territoire américain. L'improvisation s'y est très fortement développée et naturalisée en filiation avec son développement européen, mais y a aussi connu un autre foyer où elle a suivi sa propre voie. On peut donc établir une différence, à la fois en termes de filiation et de localisation, aussi ferons-nous la distinction entre deux traditions d'improvisation avec d'un côté la tradition naturalisée de l'école de New York et de l'autre la "Second City" de Chicago. La première tradition, dérivée de Stanislavski avec quelques différences, fonctionne entre les acteurs sur la scène et garde ses intentions dans la scène ; alors que le style de Chicago va développer l'interaction entre les acteurs et le public en traversant la frontière de la scène dans les deux sens.⁴³

New York

Il existe une vraie circulation entre New York et l'Europe en ce qui concerne l'improvisation et le jeu théâtral durant la première moitié du XX^e siècle : la rencontre de Copeau et Bing avec Margaret Naumburg, les méthodes des Copiaus qui ont attiré beaucoup de jeunes américains en France, et l'influence de Michel Saint-Denis chez les acteurs américains notamment dans les écoles. Mais l'implémentation de l'improvisation dans le jeu des américains vient des russes, et plus précisément via le "Système Stanislavski".

L'un des membres leaders du First Studio du Théâtre d'Art de Moscou, Richard Boleslavsky, est parti pour New York en 1922. Là, il travaille comme directeur pour une compagnie émigrée de revue, et en 1923 quand le Théâtre d'Art de Moscou fait une tournée américaine, cela suscite l'intérêt pour les techniques de Stanislavski et permet à Boleslavsky de diriger le Laboratory Theatre. Une autre comédienne du Théâtre d'Art choisit de rester à New York après la tournée, Maria Ouspenskaya qui rejoint Boleslavsky. Le théâtre devient alors the American Laboratory Theatre, ou the Lab. Leur travail dérivé de Stanislavski et inconnu des américains à l'époque se concentrait sur le raffinement des moyens d'expression intérieurs permettant à l'acteur de vivre des situations conçues par l'auteur à travers son imagination. Ouspenskaya s'occupait principalement des cours en faisant du travail d'improvisation sous forme de scènes courtes, souvent animalières, qui visaient à amplifier l'observation et explorer la caractérisation extérieure à la personnalité de l'acteur, ce à quoi

⁴³ *Ibid.*, p. 35.

résistait le Théâtre d'Art. Elle proposait, comme pouvait le faire Stanislavski, des situations aux circonstances données pour que les acteurs improvisent, comme par exemple attendre un train. Elle modifiait ensuite les données pour que les acteurs réagissent et s'adaptent aux nouvelles informations tout en ne trahissant pas leur personnage. Ils devaient aussi être connectés entre eux et attentifs aux variations dans l'attitude ou le comportement de chacun. Le Lab sera dirigé par Boleslavsky jusqu'en 1929. Ouspenskaya dirigera sa propre école de 1932 à 1936 et son travail a permis de lier les études improvisées de Stanislavski basées sur les circonstances données d'une pièce avec la version simplifiée et naturalisée de sa Méthode qui apparaîtra plus tard à l'Actors' Studio sous Lee Strasberg.⁴⁴



Lee Strasberg (1901-1982)

Après avoir étudié la mise en scène au Lab, il va bouleverser le développement du jeu américain, l'écriture et l'enseignement du théâtre en créant le Group Theatre et en rejoignant en 1949 l'Actor's Studio créé par Elia Kazan en 1947 à New York.⁴⁵ Strasberg amène une vision différente du personnage. Fragmentée et non plus linéaire. Des personnages incohérents, schismatiques, renvoyant à la névrose et luttant avec leur sensibilité contre le contexte. Les performances font souvent l'objet d'improvisations mineures, en déployant des moyens paralinguistiques en conflit avec le texte, en étendant ou modifiant celui-ci. Les personnages exprimés déploient leur intériorité chaotique pour un résultat impressionnant, démontrant souvent leur incapacité d'expression. Pour créer de tels personnages, Strasberg insiste sur l'importance de travailler en improvisation, tant dans le processus de construction que d'expression. La répétition avec texte intervient dans un second temps. D'abord il faut s'immerger dans le rôle en improvisant des scènes, en jouant des situations qui ne font pas partie du texte et en développant les circonstances intérieures étendues du personnage. Parfois, les résultats de ce travail étaient plus intéressants que le texte de la pièce en lui-même. Le rapport au texte chez Strasberg est particulier, il demande à ses élèves d'enraciner leur travail dans celui-ci, mais rapidement le texte devient un obstacle à la création du personnage et à l'expression de la vraie émotion que la Méthode considère comme le plus important.⁴⁶

⁴⁴ *Ibid.*, pp. 39-40.

⁴⁵ TOURNIER Christophe, *op. cit.*, p. 218.

⁴⁶ FROST Anthony et YARROW Ralph, *op. cit.*, pp. 40-42.

Strasberg partageait la vérité de Stanislavski et de bien d'autres comme quoi le jeu doit pouvoir produire l'illusion de la spontanéité, et le texte doit être dit chaque soir comme pour la première fois. L'improvisation entraîne la volonté de l'acteur à agir sans voir le résultat final, et en faisant preuve de fantaisie. Mais elle doit toujours être cadrée et tendre vers un objectif défini. On l'utilise pour résoudre un problème psychologique, développer un comportement ou un sentiment. Voici quelques exemples concrets de l'utilisation que Strasberg pouvait faire de l'improvisation : jouer les scènes dans les mots de l'acteur, explorer ce qui se passe entre les personnages avant le début d'une scène, explorer les circonstances données d'un personnage individuel, jouer des scènes qui ne sont pas dans la pièce pour permettre à l'acteur d'explorer des sentiments particuliers, continuer à jouer des scènes en improvisant le texte quand on oublie le texte, et incorporer des éléments d'improvisation dans les performances finales. L'Actors' Studio a connu un grand succès et a attiré beaucoup d'acteurs bloqués qui cherchaient la libération de leur créativité, atteignable dans les exercices de Strasberg. Au risque que certains confondent parfois le rôle et le psychodrame personnel en représentation publique, une confusion soigneusement évitée par l'école de Chicago.⁴⁷

La place de l'improvisation à New York est une force dans le développement holistique de l'acteur. Elle a commencé avec la clarification de la vérité externe ou représentative et interne ou psychologique des personnages dans la lignée de Stanislavski, puis avec la compréhension imaginative de ceux-ci via Strasberg et l'Actors Studio.⁴⁸

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*

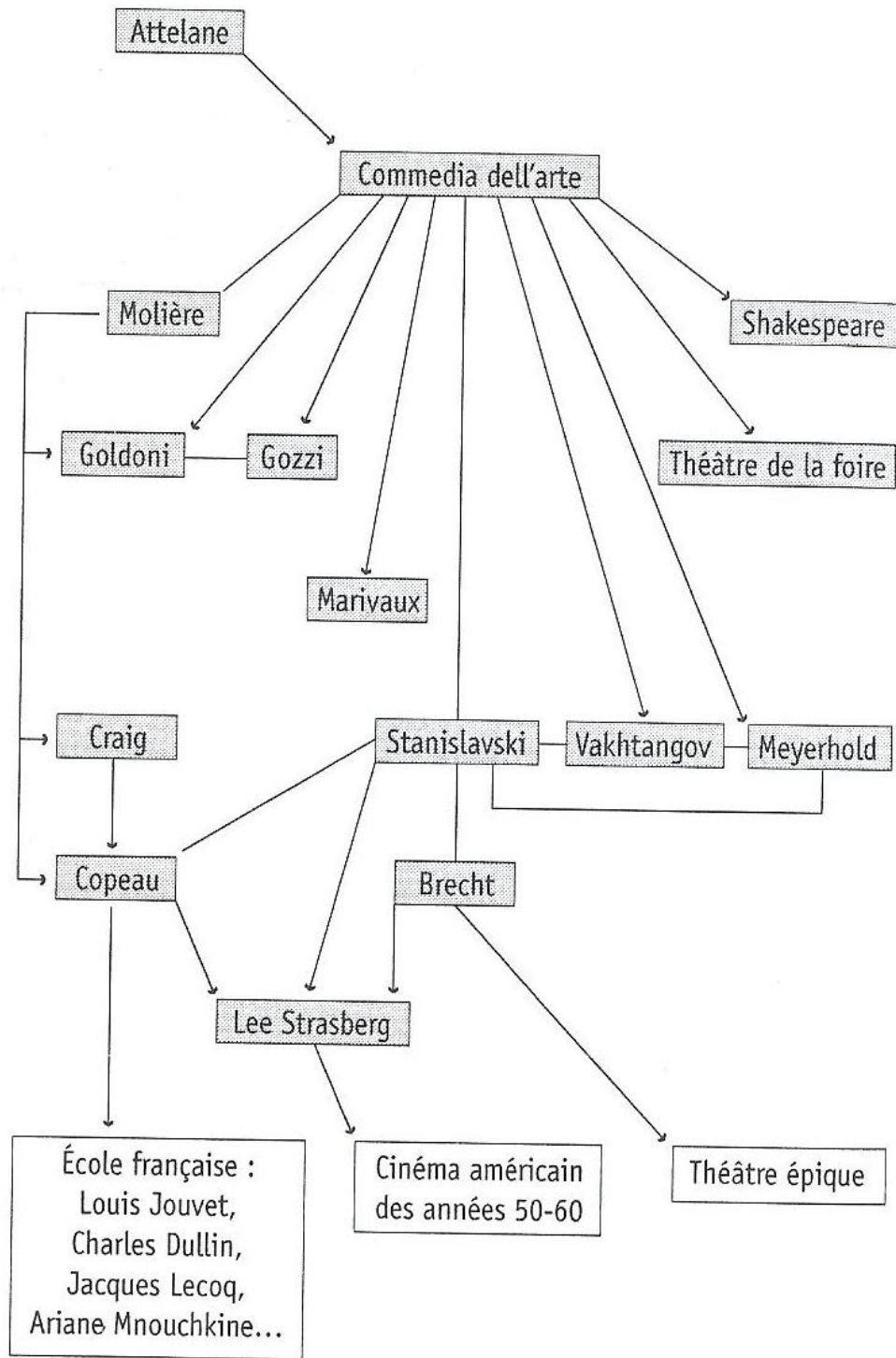


Figure 1 : L'improvisation comme outil d'exploration

TOURNIER Christophe, *op. cit.*, p.201.

Chicago

Chicago a été et est toujours une source de l'énergie théâtrale américaine. Son premier théâtre a ouvert ses portes en 1847, et l'influence de la ville s'est étendue jusqu'au vieux continent, Jacques Copeau se serait même inspiré d'expériences menées à Chicago pour créer son Théâtre du Vieux-Colombier. Le style d'improvisation de Chicago est unique et est le fruit du travail de nombreuses personnes, pas toujours issues du monde du théâtre.⁴⁹

Viola Spolin (1906-1994)

« *My vision is a world of accessible intuition* »

Actrice, éducatrice, metteuse en scène, auteure, elle est la créatrice des *theater games*, un système de formation de l'acteur dans lequel elle concevait des jeux pour enseigner organiquement les règles formelles du théâtre. En 1963 elle publie *Improvisation for the Theater*, un ouvrage essentiel qui influencera le théâtre américain et les méthodes d'enseignement du jeu théâtral, et dont la méthode est encore aujourd'hui utilisée dans les coachings d'improvisation.⁵⁰ Cette méthode, elle l'a développée en travaillant comme superviseuse dramatique à Chicago pour la WPA, ensuite avec la Young Actors Company à Hollywood et enfin comme directrice des ateliers de The Second City. Son travail a été popularisé par son fils, Paul Sils, en réutilisant l'idée des *theater games* lorsqu'il a cofondé The Compass, Playwrights Theatre Club, The Second City, et Story Theatre. Tout le mouvement moderne d'improvisation qui a suivi est une conséquence directe des découvertes du travail de Viola Spolin.



Elle naît sous le nom de Viola Mills en 1906 à Chicago dans une famille nombreuse d'immigrants juifs russes. Son enfance est marquée par le jeu avec ses sœurs avec qui elle avait le droit de jouer des heures durant sans surveillance des adultes. Ces jeux prenaient déjà la forme de pièces écrites ou improvisées. Son intérêt pour le théâtre apparut donc très tôt, à la fois grâce aux pièces familiales et aux spectacles que son père l'emmenait voir à l'opéra. De

⁴⁹ *Ibid.*, p. 43.

⁵⁰ « Page d'accueil », <http://spolin.com/>, (page consultée le 3 mars 2017).

1923 à 1926 elle fait des études à l'École de Formation Récréative que Neva Boyd a fondé en 1921 (Boyd's Recreational Training School) à Hull House, Chicago.⁵¹



Neva Boyd était professeur, sociologue et une des premières théoriciennes des bénéfices éducatifs et sociaux du jeu. Son programme comprenait des danses folkloriques, des contes, des jeux de table et des jeux traditionnels pour enfants qu'elle avait rassemblés à travers les États-Unis et l'Europe.⁵² Neva Boyd était impliquée, comme Margaret Naumburg, dans le mouvement d'éducation progressive dont la Hull House était un des acteurs. Son travail dans les Projects (logements pour communautés de migrants) visait à utiliser les forces démocratiques de l'éducation pour aider à intégrer les migrants dans la culture existante. Selon elle le jeu non compétitif est un moyen pour atteindre cet objectif.⁵³ De 1927 à 1941, elle travaille comme sociologue à la Northwestern University.⁵⁴ Alors qu'elle travaillait à Chicago, Neva Boyd est arrivée à des conclusions similaires à celles de Margaret Naumburg à New York, conclusions qu'elles ont transmises chacune à leur élève talentueuse : Suzanne Bing et Viola Spolin. Neva Boyd est à la base de la théorie des jeux sur le plan sociologique, physiologique et psychologique. *«Le jeu implique des valeurs sociales, tout comme aucun autre comportement. L'esprit de jeu développe l'adaptabilité sociale, l'éthique, le contrôle mental et émotionnel, et l'imagination.»* Boyd constituera une véritable figure pour Viola Spolin. *« Les effets de son inspiration ne m'ont jamais quittée pour un seul jour. »*⁵⁵

⁵¹ COLEMAN Janet, *op. cit.*, p. 23.

⁵² Son manuel *Handbook of Recreational Games* qui est un indispensable pour les professeurs liste et décrit près de 300 jeux d'enfants.

⁵³ Dans *The Theory of Play*, elle écrit: *«La vie sociale ne peut être maintenue sur la base d'idéologies destructrices - la domination, la haine, les préjugés, la cupidité et la malhonnêteté. Une société ne peut pas tenir ensemble sans un bon mode de vie pour tous... Les vertus sont des produits dynamiques et ne peuvent être intégralement développées sans être continuellement développées.»*

⁵⁴ SILLS Aretha et SILLS Carol, « Biography », <http://www.violaspolin.org/bio/>, (page consultée le 3 mars 2017).

⁵⁵ SPOLIN Viola, *Improvisation for the Theater. A Handbook of Teaching and Directing Techniques*, Evanston, Northwestern University Press, 1996, p. ix.

Viola s'est mariée peu de temps après ses études à Wilmer Silverberg, qui changera de nom de famille pour Sills. Ils auront deux fils, Paul en 1927, et William en 1929 et divorceront au début des années 30. De 1931 à 1935 elle fait des études d'art dramatique en cours du soir à l'école de DePaul et joue pour des productions dans la région de Chicago. Vers le milieu des années 30, elle met en place un atelier utilisant les programmes récréatifs appris chez Neva Boyd pour travailler avec des orphelinats, des écoles bibliques et des jeunes filles travailleuses. Elle fera aussi un passage à New York pour étudier avec The Group Theater de Lee Strasberg en 1935, avant de rentrer à Chicago retrouver sa famille. Entre 1934 et 1937, Viola Spolin et d'autres jeunes mères divorcées s'associent pour vivre et éduquer ensemble leurs enfants. Elles louent un manoir sur la Sheridan Road qu'elles appelleront The Educational Playroom, le prix étant plus abordable à cause de la Grande Dépression. Les ressources étaient mises en commun afin que les mères puissent aller travailler. En 1937 elle enseigne la danse folklorique et le théâtre pour la Work Progress Administration (WPA)⁵⁶ dans un camp d'entraînement à Hull House où elle forme des moniteurs. A l'époque son nom commence à se faire connaître grâce à sa méthode inhabituelle alors qu'elle prend conscience de tout ce qu'elle a appris et de l'importance de rendre les gens plus créatifs. En 1939 elle est recommandée par Neva Boyd et devient superviseuse dramatique pour le projet de loisir de la WPA à Chicago. Elle travaille avec des enfants et des immigrants primo-arrivants dans des quartiers pauvres, ce qui a fortement orienté sa méthode. En effet les techniques théâtrales traditionnelles étaient inutiles avec des enfants ou des adultes pour qui l'anglais représentait une difficulté. Grâce au jeu elle développe une approche non verbale et non psychologique pour aider les migrants à utiliser le théâtre dans le travail communautaire, et elle parvient à atteindre des résultats malgré les différences de culture et de langue. Le jeu est donc devenu le point central de sa méthode, permettant à ses élèves d'incorporer ses leçons organiquement, avec une expression physique spontanée indispensable à la communication théâtrale. Comme

⁵⁶ La Works Progress Administration (WPA), (1939–43) aussi appelé Work Projects Administration était la principale agence instituée dans le cadre du New Deal. Le New Deal est le nom donné par le président américain Franklin D. Roosevelt à sa politique interventionniste mise en place pour lutter contre les effets de la Grande Dépression aux États-Unis. La WPA avait pour objectif de fournir des emplois et des revenus aux chômeurs, victimes de la Grande Dépression. Dans le cadre de la politique de grands travaux, le programme contribua à la construction de nombreux bâtiments publics, de routes, et dirigea de nombreux projets en art, comédie et littérature.

« Works Progress Administration (WPA) », <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/648178/Works-Progress-Administration-WPA>, (page consultée le 8 août 2017).

sa mentor Neva Boyd, elle a loué l'espace de la Hull House pour diriger ses ateliers. Son fils Paul Sils était l'un de ses jeunes étudiants.⁵⁷

« Les jeux ont émergé par nécessité. Je ne m'asseyais pas à la maison pour les rêver. Quand j'ai eu un problème (pour mettre en scène), j'ai inventé un jeu. Puis quand un autre problème s'est posé, j'ai créé un nouveau jeu. » Viola Spolin



Courtesy of the estate of Viola Spolin

Elle a développé et systématisé les idées de Boyd dans l'utilisation des jeux et a rapidement mis au point des improvisations non verbales. Certaines des premières représentations modernes de théâtre d'improvisation ont émergé de ces groupes, constitués d'enfants ou d'adultes amateurs, et elle fut la première à ouvrir délibérément le travail d'improvisation au public, en 1939 à Hull House, en prenant des suggestions de l'auditoire pour que les joueurs créent des improvisations et des pièces de théâtre.⁵⁸ C'est une particularité qui deviendra des années plus tard la marque de Chicago. Spolin utilise le terme joueur plutôt qu'acteur car le jeu est vraiment central dans le travail, et elle définit d'ailleurs le terme improviser comme "jouer le jeu" (play the game).

⁵⁷ SILLS Aretha et SILLS Carol, « Biography », <http://www.violaspolin.org/bio/>, (page consultée le 3 mars 2017).

⁵⁸ TOURNIER Christophe, *op. cit.*, p. 218.

En 1940 elle se marie à Ed Spolin, un charpentier de théâtre. Au cours de la Seconde Guerre mondiale, Ed est stationné sur un navire de la Croix-Rouge dans les îles Aléoutiennes. Viola et ses deux fils adolescents déménagent à San Francisco où elle travaille dans un chantier naval et dirige des ateliers de théâtre. En 1947 elle s'installe à Los Angeles où elle fonde la Young Actors Company à Hollywood en 1948, à la fois une école d'interprétation pour enfants et un théâtre de répertoire professionnel. Ses élèves/acteurs se sont imprégnés de ses méthodes d'enseignement non autoritaires et non verbales. Elle a toujours continué à créer et à développer ses *theater games*.⁵⁹

Spolin et Stanislavski employaient tous deux l'improvisation pour nettoyer le cerveau gauche de l'acteur en utilisant la concentration secondaire pour déconnecter l'acteur et le libérer de son intellect. Le cerveau gauche est la province de l'intellect, de l'esprit, il est littéraire, sédimentaire, logique, prédéterminé et censeur ; le cerveau droit est métaphorique, mystique, spontané, non gardé, le territoire de l'intuition et du génie. Stanislavski faisait une utilisation analytique de l'improvisation, la voyant comme un outil de dissection entre les lignes d'une pièce écrite. Une improvisation basée sur la méthode suppose un postulat, une situation et une vie antérieure. Ces situations sont souvent conflictuelles, par exemple une masseuse divorcée et un vendeur de bar asthmatique veulent louer le même appartement. Les acteurs s'y engagent avec leur bagage psychologique dans leur tête pour jouer la situation avec leurs propres mots. Ils improvisent le texte et manœuvrent les personnages dans l'histoire comme un exercice d'écriture, mais ils sont encombrés par tout l'attirail d'intériorisation déployé par le cerveau gauche et ils sont trop accaparés par l'exposition des scènes que pour pouvoir les vivre.⁶⁰ Mélodie et non harmonie. Les exercices de Viola Spolin ont leur vie propre. Pour elle la vraie improvisation c'est l'état de ne pas savoir et l'écriture d'une pièce est une stratégie de planification du comment. Une vraie improvisation ne nécessite aucun contexte ou information, car le contenu et l'information viennent du jeu même. C'est le fait de jouer qui va produire la pièce et il n'y a donc pas nécessité de répéter, d'avoir un propos ou un script ; les *theater games* se font sur une scène vide. Pour les joueurs l'improvisation émerge d'une ou plusieurs suggestions simples répondant à des questions comme le "où ? ", le "qui ? ", ou le "quoi ? ", et s'articule dans un mécanisme de synthèse appelé point de concentration ou focus, qui est suivi ensemble par tous les joueurs. Ce focus

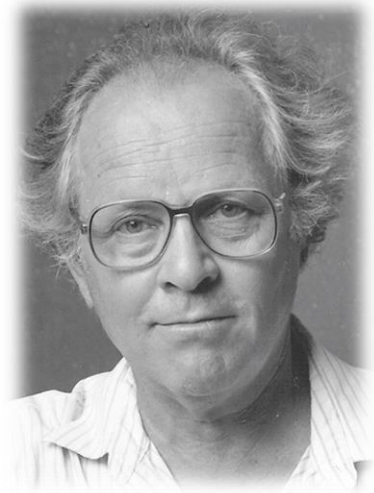
⁵⁹ SILLS Aretha et SILLS Carol, « Biography », <http://www.violaspolin.org/bio/>, (page consultée le 3 mars 2017).

⁶⁰ COLEMAN Janet, *op. cit.*, p. 25.

peut être rappelé et renforcé en cas d'égaré, par l'un des joueurs ou par un coach extérieur qui intervient en donnant une série d'indications sans interrompre le jeu. On parle de *side coaching*. Selon Spolin l'improvisation c'est "montrer et ne pas dire". Une personnalité ne peut être écrite ni non plus la façon qu'a un personnage de remplir l'espace et d'exister. Le jeu est donc non-verbal à la base, et ne provient pas de séquences logiques du langage, mais d'interactions spontanées entre les joueurs et leur environnement. L'art d'improviser consiste à s'envoyer la balle entre joueurs en transformant l'espace vide, et en communiquant l'invisible.⁶¹

Paul Sills (1927-2008)

Paul Sills est un metteur en scène pionnier des formes de théâtre improvisé, qui a travaillé avec les découvertes de sa mère et leur a donné leurs lettres de noblesses, tout en visant une forme populaire de théâtre plutôt que littéraire. Il entre à l'université de Chicago comme étudiant en 1948, un environnement intellectuel et artistique florissant dans les années d'après-guerre. Là-bas il rejoint en 1951 le University Theatre Group où il commence à aborder la mise en scène, il travaille ensuite avec Tonight at 8:30, et en 1953 il participe à la création du Playwrights' Theatre Club, où il voulait créer de grandes pièces d'auteur. À sa demande Viola Spolin retourne à Chicago pour mettre en scène au Playwrights la pièce *Juno and the Paycock*. En 1955, Sills s'associe avec le producteur David Shepherd, et ensemble ils créent un nouveau théâtre improvisé dans le genre de la revue : The Compass. Spolin y est invitée pour diriger des ateliers avec les acteurs.⁶² The Compass est largement considéré comme étant le premier théâtre moderne d'improvisation, et ses innovations étaient en grande partie basées sur l'enseignement de Viola Spolin.⁶³ Des membres de la compagnie écrivaient des scénarios sur base desquels le groupe improvisait, et jouaient ensuite des scènes improvisées de plus courte durée pour compléter la soirée.



L'inspiration des deux hommes derrière la création du Compass était différente. Sills a développé un intérêt esthétique pour le travail de Bertolt Brecht. Il étudiera brièvement en

⁶¹ *Ibid.*

⁶² SILLS Aretha et SILLS Carol, « Biography », <http://www.violaspolin.org/bio/>, (page consultée le 3 mars 2017).

⁶³ FROST Anthony et YARROW Ralph, *op. cit.*, p. 45.

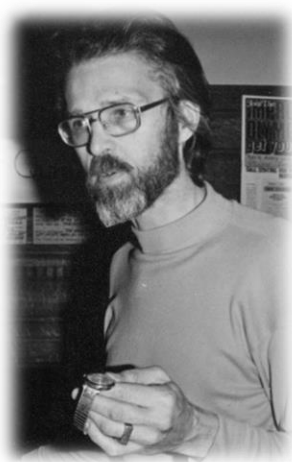
Allemagne de l'Est et donnera des leçons de théorie et pratique brechtienne. Il appréciait ses idées car elles rendaient le théâtre réflexif sur les conditions politiques avec une possibilité d'action pour les gens susceptibles de vouloir les changer. Plutôt de gauche, Sills avait un goût pour raconter les histoires de façon simple et il appréciait chez Brecht son approche narrative du jeu, son amour de l'expérimentation, des fables et du fantastique, et sa façon de changer les formes du théâtre classique. Brecht était aussi anti-Stanislavski, antipsychologique et non subjectif. Ses théories sur le théâtre de l'épique cherchaient à éveiller la raison chez les travailleurs, au lieu des émotions véhiculées par le romantisme du théâtre allemand. Pour éveiller les consciences avec son théâtre politique sans jouer sur l'émotion, Brecht a établi une forme différente de relation entre acteur et public. Dans des notes sur Stanislavski il dit que si on veut réaliser un théâtre didactique induisant la pensée, il faut libérer l'acteur de sa tâche de transformation en personnage et le public de son état hypnotique traditionnel. Une distance définie entre l'acteur et son rôle doit être construite dans la façon de jouer afin d'effectuer cette transformation d'habitude. L'acteur brechtien doit rester neutre face au sentiment et au pathos, en contraste avec l'acteur stanislavskien. Il faut donc faire preuve de distanciation, en appliquant une critique d'écrivain à la pièce et en aliénant ses émotions personnelles. La distanciation est une technique de la comédie.⁶⁴ Enfin Brecht utilise d'autres moyens pour garder l'attention du public, comme des pancartes, des annonces radio, de la musique, des lanternes. Il pensait que le théâtre devait être amusant et il le compare à un sport d'arène, dans un article de 1926 : « *Nos espoirs, c'est le public sportif qui les porte. Pourquoi dissimuler que nos regards louchent vers ces immenses marmites de ciment qui remplit le public le plus avisé et le plus fair-play qui soit au monde : quinze mille personnes issues de toutes les classes sociales, venues de tous les horizons ?... Dans les palais des sports, au moment où les gens achètent leur billet, ils savent exactement ce qui va se produire ; et, lorsqu'ils sont assis, c'est exactement le spectacle attendu qui se déroule sous leurs yeux : des hommes entraînés déploient leurs attitudes particulières de la manière qui leur est la plus agréable ; avec une conscience aiguë de leurs responsabilités, mais en donnant l'impression d'agir pour leur seul plaisir... On ne voit vraiment pas pourquoi le théâtre n'aurait pas lui aussi son "bon sport" .* »⁶⁵

On peut trouver des parallélismes entre Brecht et Spolin. Dans ses *theater games*, les participants devaient connaître les règles du jeu pour pouvoir le suivre. Ses exercices visaient

⁶⁴ COLEMAN Janet, *op. cit.*, pp. 36-37.

⁶⁵ TOURNIER Christophe, *op. cit.*, pp. 217-218.

à donner aux joueurs le sens du présent, et éveiller le comportement naturel sur la scène. Elle utilisait le point de concentration ou focus pour diriger l'attention des joueurs vers l'extérieur, et les désabuser de leur conscience d'eux même et leur égo. Brecht utilise le point de concentration comme un système d'aliénation pour créer une distance entre l'acteur et ses propres sentiments subjectifs. Spolin ne voulait pas qu'on applaudisse ou qu'on commente une improvisation, et le joueur qui s'implique à un haut niveau ne peut pas se perdre dans l'émotion, même si il joue une forte émotion. L'improvisation nécessite donc aussi une capacité de prise de distance, tout en étant en contact avec une réalité émotionnelle. Brecht comme Spolin a donc beaucoup influencé Paul Sills, mais au-delà des similitudes il existe de grandes différences entre les deux, pas seulement en matière d'intention politique. Si le théâtre de Stanislavski est psychologique et émotionnel, et représente une force féminine, le théâtre de Brecht est politique et intellectuel, une force masculine. Le travail de Spolin qui évite à la fois l'émotionnel et l'intellectuel, est mystique et intuitif, attaché à une énergie asexuée et enfantine. De plus Brecht était d'abord un auteur, Spolin une metteuse en scène. Enfin il était communiste, mais peu importe son idéologie, le point de vue émergeant d'une improvisation est toujours embryonnaire, là où une pièce écrite défend un point de vue planifié. Spolin refuse que ses jeux soient le moteur d'une quelconque idéologie, philosophie ou préconception quelles qu'elles soient. Pour elle la seule importance est le fait de jouer, et pas les résultats que le jeu produira.⁶⁶



David Shepherd (1924-1997)

D'origine new yorkaise et provenant d'une bourgeoisie très aisée, David Gwyne Shepherd avait pour obsession de créer un théâtre non bourgeois accessible aux classes de travailleurs. Il voit les acteurs comme des professionnels narcissiques, vestiges d'un théâtre du capitalisme. C'est un amateur de la vision brechtienne du théâtre, comme un lieu de divertissement où les gens peuvent boire et manger. *« Je pense que tout théâtre écrit pour les classes de travailleurs devra utiliser des formes plus simples que celles du théâtre contemporain, qui est l'expression de la classe moyenne. Je ne crois pas que l'on puisse garder un public de classe de travailleurs éveillé durant une pièce écrite dans le style d'Ibsen ou d'Arthur Miller. »* Il était aussi familier de la *commedia dell'arte* comme forme de divertissement satirique, et de la tradition du masque. En 1952 il a 26 ans, il a fait l'armée,

⁶⁶ COLEMAN Janet, *op. cit.*, pp. 37-38.

possède déjà une expérience en production et connaît bien l'establishment théâtral. Il vient d'hériter de la coquette somme de 10.000\$ et il part en stop pour Chicago avec une mission. Il se donne cinq ans pour créer un cabaret américain dans une ville du Midwest basée sur l'industrie du tissu ou de l'acier. Un endroit reflétant sur scène la vie de la population et du public qui viendrait s'y engouffrer, pour y voir adressés des problèmes réels et immédiats dans un langage simple et direct à des prix démocratiques. La télévision n'avait pas encore pris sa place à l'époque. Il pensait d'abord appeler son cabaret le Mirror, mais il choisit finalement Compass (en référence à son père artilleur, le compas donne la position), qui pointe au public la direction à laquelle il est en train de faire face. 1952 est une période de tension, d'anxiété, d'aliénation et de répression sexuelle aux USA à cause de différents facteurs. La guerre froide, la menace rouge, l'arme nucléaire et l'apparition de la psychanalyse. Shepherd veut fournir au monde un théâtre politique sous forme de cabaret, reproductible dans chaque autre communauté du monde. La création du premier théâtre d'impro aux USA n'était donc ni l'inspiration de Viola Spolin ni celle de Paul Sills. Mais Shepherd ne savait pas ce que donnerait sa formule avec les idées de Spolin, le talent de metteur en scène de Sills et les rires du public.⁶⁷

The Compass (1955-1959)

Avant de créer le Compass, Sills et Shepherd avaient déjà travaillé ensemble dans le Playwrights' Theater Club. Ce fut une période d'incubation. Ils y mirent en scène des pièces dans un style quasi brechtien, en adoptant une préférence pour des scénarios courts et rapides avec cinq ou six comédiens. Viola Spolin donna des ateliers d'improvisation après la mise en scène de *Juno and the Paycock* et Paul Sills les continua à la suite de son départ. Shepherd ne voulait pas forcément produire de l'improvisation à la base, mais il n'arrivait pas à trouver des pièces exprimant ses idées, et il vit dans l'impro une technique de jeu possédant un potentiel d'expression d'une idée théâtrale, et un outil d'écriture. Dès le début les motivations derrière la création du Compass ont divergé. Le travail d'improvisation de Viola Spolin était consacré à la libération spirituelle et psychologique du potentiel humain. David Shepherd voulait un théâtre de communauté politique, d'inspiration directement brechtienne, qui pourrait combattre les oppressions de classes à travers une interaction dialogique entre les acteurs et les "vrais gens".⁶⁸ Il voulait changer le contenu du théâtre, et proposer une nouvelle *commedia dell'arte* qui parlerait au public de sa vie en la montrant sur scène afin d'y trouver

⁶⁷ *Ibid.*, pp. 42-48.

⁶⁸ FROST Anthony et YARROW Ralph, *op. cit.*, p. 45.

un sens objectif. Paul Sills quant à lui était intéressé à la fois par le spirituel et le politique, tant que l'improvisation produisait de l'art authentique. Il ne partageait pas l'obsession de Shepherd et était plutôt intéressé par la forme. Issu de la contre-culture, il considérait l'improvisation comme un business familial, et aimait la revue car elle permettait de mixer de nombreux styles.



COLEMAN
Janet, *op. cit.*, p.147.
Opening night at the Compass. Andrew Duncan (left) is a French couturier, Barbara Harris is the model, and David Shepherd is Christian Dior in a Living Newspaper satire of the Chicago Daily News, July 1955.

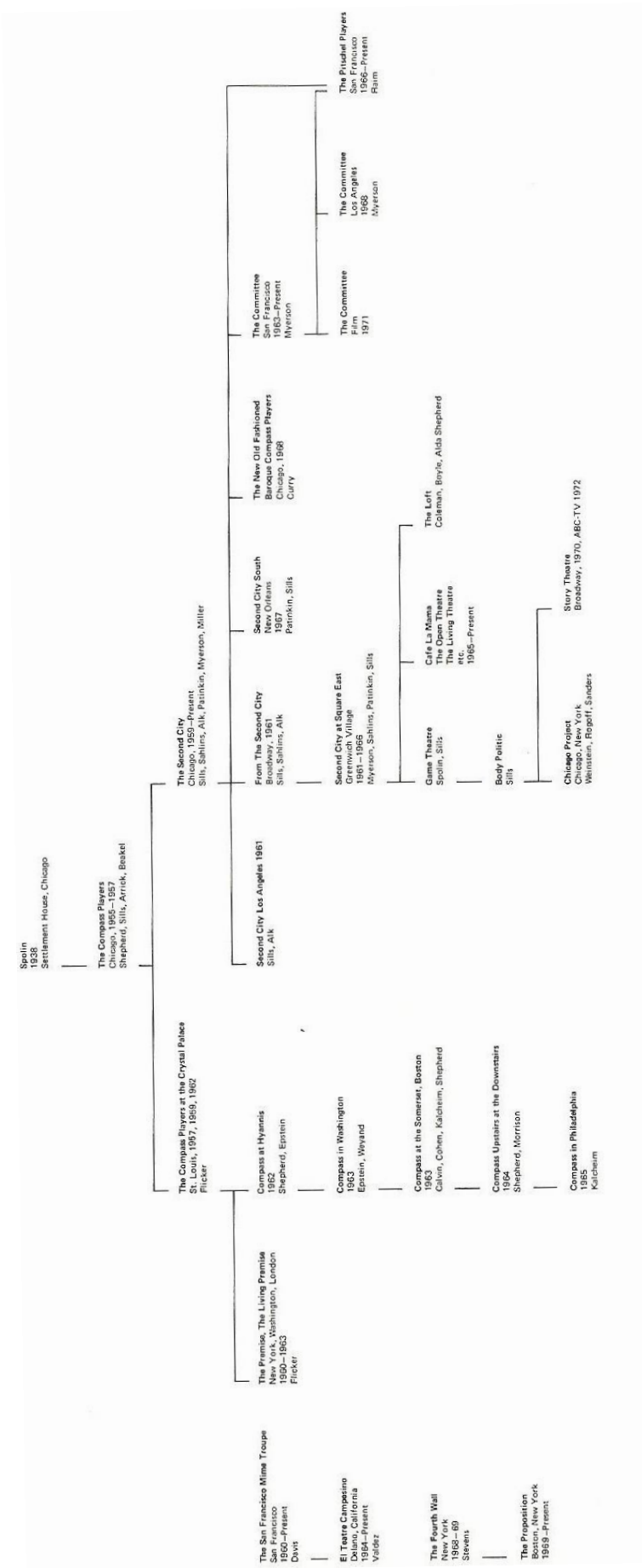
Bien qu'originellement Shepherd ait voulu que le Compass soit un théâtre pour les groupes culturellement exclus dans les centres industriels d'Amérique, comme Gary ou Indiana, il fut finalement décidé qu'il existait aussi des problèmes de privation culturelle à l'Université de Chicago, et le Compass s'est installé à Hyde Park. Mais rapidement les inspirations politiques du Shepherd s'évanouirent, car si le théâtre-cabaret rencontra bien le succès, ce ne fut pas la clientèle ouvrière escomptée. Il était entendu dès le départ que le Compass proposerait des spectacles basés sur des scénarios qui pourraient être pendus en fond de scène comme dans le théâtre élisabéthain, et qu'il n'aurait ni dramaturge, ni pièces à

texte.⁶⁹ On y jouait des spectacles cinq soirées par semaine qui se déroulaient de la manière suivante : un lever de rideau, un Living Newspaper, une pièce de 45 minutes jouée en improvisation mais basée sur un scénario et des scènes improvisées à partir des suggestions du public. Paul Sills a conçu et mis en scène le premier scénario, *The Game of Hurt*. Il y avait deux spectacles le vendredi, trois le samedi, et une nouvelle pièce chaque semaine, avec un squelette de scénario proposé par un des membres de l'équipe. Le but des scénarios était de proposer un point de vue collectif sur la société américaine. Ils étaient le fruit d'un travail de réflexion. Il ne s'agissait pas de *commedia* car les personnages ou les histoires n'étaient pas récurrents. Les acteurs improvisaient les répliques tous les soirs. Les scénarios n'étaient pas répétés ou retravaillés, ils comprenaient neuf ou dix scènes pour six à sept personnages avec une action forte pour chaque personnage qui le maintiendrait en conflit avec les autres, et une scène pantomimique. Comme matériel ou décor sur scène, il y avait seulement des chaises. L'équipe essayait d'intégrer au maximum les exercices de Spolin, et les acteurs jouaient des rôles qui correspondaient le plus à leur personnalité. Les Living Newspaper consistaient en des improvisations faites à partir des nouvelles des journaux du jour, comme le faisait Jacob Levy Moreno au Stegreiftheater en 1921. Enfin les requêtes du public constituent le vrai apport significatif de Paul Sills, et la caractéristique la plus distinctive du style Chicago. On demande à l'audience des suggestions (un sujet, un objet, une histoire, un lieu, une première et dernière réplique, une phrase, un mot...) qui étaient écrites par un des joueurs sur un tableau bien en évidence. Ensuite la troupe se retire en arrière scène et élabore rapidement une ou des scènes en réponse et les joue immédiatement.⁷⁰ Ce style a notamment été à la base de la création du jeu d'improvisation radiophonique et télévisé *Who's line is it anyway ?* très populaire aux États-Unis et en Angleterre.⁷¹ Le *Compass* est rapidement devenu un théâtre de communauté plus magnétique que Shepherd n'aurait pu le rêver. Il continuera par la suite à expérimenter des formes de théâtre populaire pour poursuivre son idéal politique dérivé de Brecht, et deviendra même des années plus tard l'un des cerveaux derrière la création des Impro Olympics aux Etats Unis et au Canada.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ COLEMAN Janet, *op. cit.*, pp. 103-104.

⁷¹ FROST Anthony et YARROW Ralph, *op. cit.*, p. 46.



The state of the art of improvisation as seen in 1974 in Yale/Theatre magazine. Today there are dozens more branches on the improvisational tree.

COLEMAN
Janet, op.
cit., p.210.

The Second City (1959-1965)

Les requêtes du public ont particulièrement caractérisé l'aventure suivante de Sills. En 1959, il quitte le Compass pour cofonder avec Bernie Sahlins et Howard Alk The Second City. À New York s'était créé le *Premise* de Ted Flicker, une copie du Compass qui tendait à se concentrer particulièrement sur des blagues courtes en une réplique, mais Sills va donner une direction différente à The Second City en travaillant la forme longue. Le nouveau théâtre propose des revues satiriques intelligentes, des scènes compliquées, des pièces entières, toutes sortes de parodies d'opéras et de versions musicales. Encore une fois, Sills a demandé à sa mère de venir à Chicago pour organiser des ateliers et former la compagnie à ses méthodes.⁷² Alors séparée d'Ed Spolin, elle s'installe dans l'hôtel Lincoln et devient directrice des ateliers de The Second City. Elle aura notamment l'occasion d'y travailler avec Del Close. Durant cette période elle découvrira des exercices de transformation innovants. Elle offrira également des ateliers au public, y compris des cours pour les jeunes.⁷³

The Second City rencontre un succès immédiat avec le public. La compagnie développait la matière de ses sketches en travaillant l'improvisation en atelier, et clôturait toujours les spectacles avec les suggestions du public pour des scènes improvisées plus courtes, ou même des spot improv, jouées immédiatement, sans temps de réflexion. Certains des personnages remportant le plus de succès devenaient récurrents et étaient réincorporés pour le plus grand plaisir du public dans les parties principales ou les spot improv. On peut y voir une tentative plus ou moins consciente de créer une *commedia* américaine avec des figures reconnaissables (le blond all-americans, le juif étrange, le vagabond portoricain de Alan Arkin, le Madman de Severn Darden) même s'il s'agissait plus de types sociaux que d'archétypes et qu'ils ne possédaient pas la puissance originelle des masques. La matière apparue dans les improvisations pouvait être récupérée et retravaillée pour constituer des intervalles pour les spectacles suivants, ou carrément devenir une partie des shows principaux. Avec le succès de Second City, le style Chicago s'est exporté et a pris différentes directions. Certains se sont mis à proposer un style plus bande dessinée (Shelley Berman, Loan Rivers, John Bellushi, Dan Aykroyd, Gilda Radner) et d'autres ont tendu vers un naturalisme calme et crédible (Barbara Harris, Alan Arkin, Alan Alda, Betty Thomas). Cette dualité renvoie à un paradigme typiquement américain du théâtre de Broadway, entre drame musical et naturaliste.

⁷² *Ibid.*

⁷³ SILLS Aretha et SILLS Carol, « Biography », <http://www.violaspolin.org/bio/>, (page consultée le 3 mars 2017).

The Second City a rapidement établi des cours d'improvisation, rencontrant dans ses premières années des acteurs intellectuels intéressés par la nouvelle forme théâtrale. Mais rapidement le théâtre devint victime de son succès et attira des milliers de jeunes talents cherchant à générer du matériel de performance et lancer une carrière en comédie ou en télévision, plutôt que par réel intérêt pour l'improvisation.⁷⁴

Inspirée par son aventure avec la troupe de The Second City, Viola Spolin commence à recueillir ses réflexions sur le travail qu'elle a mené tout au long de sa vie et se met à écrire ce qui deviendra son livre *Improvisation for the Theater*. Celui-ci sera publié en 1963. Le livre a reçu un excellent accueil chez les communautés éducatives et d'innombrables troupes de théâtre d'improvisation ont été fondées à travers le pays. Il surpasse les ventes de la Méthode de Stanislavski à Hollywood. Son travail continue en même temps que celui de son fils. Leur collaboration avec les acteurs d'improvisation du Compass, de Second City, et des projets suivants ont créé les liens entre le théâtre professionnel et le travail de Spolin. Elle resta directrice des ateliers à The Second City jusqu'à ce qu'il lui soit demandé d'arrêter une fois que son fils fut parti, en 1967.⁷⁵

Game Theater et Story Theater (1965-1967)

Paul Sills sentit que le temps était venu d'explorer les possibilités théâtrales émergent du travail de sa mère. Il envisagea d'abord de le faire à Second City, mais renonça finalement à changer la formule. Il partit donc avec sa mère et les membres de la Communauté d'Arts (une compagnie qui se réunissaient pour jouer les jeux traditionnels de Neva Boyd dans le parc de Lincoln), pour fonder en 1965 The Game Theater, toujours à Chicago. Tous cherchaient de nouvelles formes d'engagement créatif au milieu de la guerre du Vietnam et du mouvement pour les droits civiques. Lors des spectacles de The Game Theatre, les membres du public étaient invités à joindre la troupe en jeu, véritable expression de la vision que Spolin avait du public, à savoir un autre joueur à prendre en compte. Elle a souvent animé elle-même ces soirées, ce qui a permis de pousser plus loin l'exploration de son travail comme un médium de spectacle, et pas uniquement comme un système d'enseignement. Sills a profité du Game Theater pour expérimenter la mise en scène de contes de fées en 1967, ce qui a mené à la création des Story Theater, la forme théâtrale qu'il travaillera jusqu'à la fin de sa vie. La technique du Story Theater est reliée à l'impro, bien qu'elle utilise généralement des

⁷⁴ FROST Anthony et YARROW Ralph, *op. cit.*, p. 47.

⁷⁵ SILLS Aretha et SILLS Carol, « Biography », <http://www.violaspolin.org/bio/>, (page consultée le 3 mars 2017).

matériaux narratifs et textuels préexistants Souvent négligée dans l'histoire du théâtre de Chicago, l'aventure du Game Theater a pourtant été une période très créatrice et inspirante pour Spolin et Sills, tout en proposant un espace communautaire précieux pour la population de Chicago au cours d'une période tumultueuse.⁷⁶

Publications, ateliers et Sills&Co

Viola Spolin retourne à Los Angeles en 1966. Dans les années 70 et 80, elle organise de nombreux ateliers dans des collèges et des universités, pour des conférences éducatives et théâtrales, pour les écoles publiques du pays, à l'Institut Esalen, Pour l'American Conservatory Theatre, Sills & Company⁷⁷, pour les programmes de thérapie dramatique, dans les établissements de santé mentale et pour les prisonniers. Elle a également dirigé des ateliers avec les membres de séries télévisées. Elle apparaît aussi au cinéma. En 1975, elle crée The Spolin Center à Los Angeles, une école offrant une formation approfondie à ses méthodes. Elle publie la même année le Theater Game File, une liste de ses exercices. Viola Spolin a mené des ateliers pour la troupe pendant quelques années, avant que la compagnie ne déménage à New York. Elle a alors repris les rênes du théâtre pour un temps et a proposé des spectacles avec quelques-uns des joueurs originaux restants et des membres de ses ateliers, dont certains ont continué à jouer sous le nom de The Spolin Players.

Deux autres livres seront publiés, toujours chez Northwestern University Press. *Theater Games for the Classroom* en 1986, un guide pour travailler avec les enfants en milieu scolaire, qui reste son texte le plus vendu ; et *Theater Games for the Lone Actor* publié à titre posthume. Après un accident vasculaire cérébral au début des années 90, elle n'était plus capable d'enseigner. Elle a vécu le reste de ses jours dans sa maison de Hollywood Hills avec son mari Kolmus Greene. Depuis sa mort en 1994, l'héritage de Spolin a connu une croissance exponentielle. Grâce au mouvement de théâtre d'improvisation en plein essor, à l'utilisation continue des jeux de théâtre pour la formation des acteurs dans les écoles et universités du monde entier et à la sensibilisation croissante dans le domaine de l'éducation du besoin de jeu et de techniques d'enseignement dirigées par les enfants, son travail révolutionnaire a continué de rencontrer de nouveaux praticiens dans un large éventail d'applications thérapeutiques.

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ Au début des années 1980, Paul Sills forme Sills & Co. à Los Angeles avec des partenaires de jeu de longue date. Ils ont construit un théâtre dans lequel explorer les *theater games* de Spolin en spectacle. La compagnie était composée d'anciens joueurs de The Second City ainsi que et du Story Theater, et aussi de la propre fille de Sills, Rachel, qui marque une quatrième génération d'improvisateurs.

Pour Paul Sills et Viola Spolin, le travail passa au-delà des frontières du théâtre, dans le monde para-théâtral de la découverte et l'actualisation de soi. La création "d'espace libre" dans l'homme.⁷⁸

Del Close (1934-1999)

Enfin pour terminer de mentionner les grands noms de Chicago, impossible de ne pas s'arrêter sur Del Close (1935-1999), le gourou New Age des années 70. Ancien auteur de bande dessinée et amateur de substances illicites, il a fait partie de l'équipe originelle du Compass. Pour lui l'improvisation est un art. Il a joué, enseigné et été directeur artistique de The Second City entre 1973 et 1981, où il a découvert de nombreux talents comme



John Belushi, Bill Murray, Gilda Radner... Mais c'est vers la fin des années 60, quand il était directeur de The Committee à San Francisco qu'il développa l'improvisation sous forme longue avec le concept Harold. Il n'apprécie pas vraiment les improvisations courtes, peu propices à la construction d'histoires.⁷⁹ Mais en quoi consiste le Harold ? La première règle du Harold est qu'il n'y en a aucune, même si il utilise une structure générale que voici.

Un Harold commence avec un groupe de joueurs, en général six ou sept (mais il peut aussi aller de quatre à douze joueurs). Quand l'équipe entre sur scène, elle explore l'espace pour voir comment l'incorporer au Harold et demande un suggestion de thème au public. Elle effectue ensuite un jeu d'échauffement pour partager des idées à propos du thème. Cet échauffement peut aller du très physique au simple jeu d'association de mots et s'apparente à un brainstorming collectif. Enfin, un duo démarre une première scène, normalement pas liée au thème mais qui peut être inspirée de l'échauffement. La scène est coupée par une deuxième scène, qui n'a pas de lien avec la première ou le thème, puis par une troisième scène et enfin une improvisation collective. Ces premières scènes constituent un premier groupe de jeu (1A, 1B, 1C, 1D). Un deuxième (2A, 2B, 2C, 2D) et un troisième groupe de jeu (3A, 3B, 3C) vont suivre, avec les mêmes premières scènes indépendantes mais développées et incorporant des liens entre elles, et rappelant de plus en plus le thème. Une scène finale vient clore le spectacle, où des liens sont tissés entre toutes les différentes improvisations des différents

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ FROST Anthony et YARROW Ralph, *op. cit.*, pp. 49-50.

jeux. La structure est similaire à une pièce en trois actes.⁸⁰ Les joueurs ne sortent pas de scène pour discuter de quoi que ce soit, mais répondent immédiatement. Un Harold peut durer de vingt minutes à deux heures en fonction de l'inspiration. Selon Del Close, la clé pour la forme longue est le développement de l'esprit de groupe, l'adaptation détendue et la mémoire. Il faut atteindre une sensibilité préconsciente pour sous-ligner les patterns qui apparaissent, et développer une créativité de groupe soutenue, en utilisant le principe fondamental de la réincorporation d'éléments. Del Close expérimentera beaucoup sur les états de conscience altérés, en prenant des drogues, en introduisant des invocations païennes en ouverture de Harold ou en incorporant des rêves dans des impros de longue forme.⁸¹ Le Harold sera adapté pour servir de format de base aux premiers ImprovOlimpics de 1983 lancés à l'initiative de David Shepherd et de Charna Halpern, qui deviendra la femme de Del Close. Une première tentative de ces jeux d'impro internationaux aura lieu en 1981 avec l'Improvisation Olympiad.

Conclusions sur l'école de Chicago

La différence de base entre les styles de New York et de Chicago est que les géants du monde du théâtre New Yorkais ont confiné l'improvisation, la voyant uniquement comme un outil de répétition, ou un dispositif d'écriture de jeu. L'acteur était confiné lui aussi. À la manière de Saint-Denis ils imaginaient l'acteur comme principalement l'interprète d'un script écrit. Paul Sills est l'héritier d'une autre tradition. Un metteur en scène irascible et difficile, à tous les niveaux, il est toutefois inspiré par l'idée de la communication. A Chicago l'improvisation étaient un moyen de communiquer entre les gens, spécialement ceux désavantagés et sans voie sociale, bien avant d'être empruntés par la scène. Une tradition liant des influences de cabaret brechtien tout en accordant une place fondamentale au jeu dans son sens ludique. C'est à Chicago que le quatrième mur séparant la scène de la salle a été brisé pour de bon pour inclure les propositions du public dans le spectacle et donner à l'improvisation sa pleine mesure communautaire.

⁸⁰ HALPERN Charna, CLOSE Del et HOWARD JOHNSON Kim, *Truth in comedy. The manual of improvisation*, Colorado Springs, Meriwether, 2001, pp. 18-20.

⁸¹ FROST Anthony et YARROW Ralph, *op. cit.*, p. 50.

Autres grands noms



Keith Johnstone (1933)

L'une des figures les plus influentes dans le domaine de l'improvisation théâtrale est Keith Johnstone. Professeur absolument génial, théoricien, et créateur de pratiques théâtrales utilisées partout dans le monde, son apport tant à la pédagogie, aux techniques de jeux, à l'écriture et aux modèles d'entrepreneuriat théâtral est énorme. Il a passé plus de cinquante ans à développer et enseigner des méthodes théâtrales d'improvisation. Ses motivations venaient en partie de son besoin personnel de redécouverte de son propre potentiel imaginaire. Ces recherches le mèneront à développer un système d'entraînement spécifique à l'improvisation, un genre "d'Impro System" qui peut aussi être utile comme outil à des fins théâtrales plus classiques, mais qui est surtout unique grâce à quelques facteurs. En premier lieu, l'emphase accordée à la pure improvisation qui est : l'improvisation comme performance en tant que telle, en soi et pour elle-même. Une discipline à part entière. Comme nous l'avons vu, il existait déjà des performances improvisées aux États-Unis dans les années 50 et 60 où Paul Sills travaillait sur la tradition de la *commedia dell'arte*, et plus tard en utilisant la structure des jeux de sa mère Viola Spolin. Mais en Europe, après les premières expériences de Moreno, Keith Johnstone était le premier à défendre et à présenter des performances purement improvisées et sans scénario. Il met ses improvisateurs sur scène sans rien de préparé et sans idée de ce qui va arriver. « *C'était le risque ultime, et en partie à cause d'une erreur. Parce qu'en ces jours, quand je n'en savais pas autant, je pensais que la commedia faisait ça. En fait, ils ne le faisaient pas, mais ça a marché.* »⁸²

Keith est né le 21 février 1933 à Brixham, un pauvre village de pêche dans le comté de Devon au sud-ouest de l'Angleterre, d'un père pharmacien et d'une mère femme au foyer. Enfant brillant, il a toutefois toujours eu de grands troubles de mémorisation qui ont souvent causé des difficultés dans son parcours. Il fut très négativement marqué par le système éducatif anglais, totalement rigide et brimant l'imagination, et il développa en réaction un esprit de contradiction et d'auto-éducation. A 18 ans il entre au collège de Saint Luke à Exeter

⁸² ROBBINS DUDECK Theresa, *op. cit.*, pp. 4-5.

pour devenir professeur, bien qu'il n'ait jamais souhaité cette vocation. Il y fait la rencontre du professeur Anthony Stirling, qui l'inspira énormément dans la suite de son travail et même dans sa théorie des "status" qu'il développera pour travailler l'improvisation. La méthode de Stirling, inspirée par la philosophie de Lao Tzu du leader invisible, consistait à mettre au point des expériences que les étudiants puissent réussir. Johnstone en sorti convaincu que l'éducation qu'il avait reçue était destructrice, et que le travail du professeur était d'initier un processus qui interrompe cette voix qui nous juge en permanence dans notre tête.⁸³ Il commence à enseigner au début des années 50 à Battersea, une zone ouvrière de Londres où il avait travaillé auparavant comme facteur. Il se voit assigné à une classe de quarante-six garçons étiquetés soit comme « *average 8-years-old* » soit comme « *ineducable 10-years-old* ». Ses méthodes exubérantes et innovantes remportent un franc succès auprès de ces classes d'élèves considérés comme en retard. Plutôt que de déposer l'information dans la tête des étudiants, Johnstone créait pour chaque sujet des tâches orientées vers le processus. Il encourageait les enfants à jouer pour résoudre les problèmes afin que la pression de faire les choses vienne des élèves eux-mêmes et pas du professeur.⁸⁴ On retrouve ici une philosophie proche de Viola Spolin et Neva Boyd, même si Johnstone a officiellement déclaré ne pas avoir été au fait des travaux de Spolin et que s'il en avait eu connaissance, il aurait simplement fait la même chose et arrêté ses propres recherches.⁸⁵

La rencontre de Keith avec le monde de théâtre se fit en été 1955, lors de la première en anglais de *En attendant Godot*, mis en scène par Peter Hall au Criterion Theatre de Londres. La pièce de Samuel Beckett changea immédiatement la perception du théâtre de Johnstone, surtout dans sa capacité à engager son public comme aucun autre médium. Les deux hommes se rencontreront quelques années plus tard et deviendront amis, Beckett donnera d'ailleurs des conseils à Johnstone pour l'écriture de ses pièces.⁸⁶ Après cette épiphanie, Johnstone rejoint l'aventure du Royal Court Theater en 1956. Ce tout nouveau théâtre (dirigé par Georges Devine dont les idées et principes furent beaucoup influencés par son propre professeur Michel Saint-Denis) avait pour ambition de créer un théâtre d'art Européen où seraient produites des pièces sérieuses d'auteurs contemporains. Le Royal Court Theater était un important théâtre d'écriture contemporaine. Keith Johnstone reçut une

⁸³ *Ibid.*, pp. 19-27.

⁸⁴ JOHNSTONE Keith, *Impro. Improvisation & théâtre*, traduction française, Paris, Ipanema, 2014, pp. 29-33.

⁸⁵ ROBBINS DUDECK Theresa, *op. cit.*, p. 98.

⁸⁶ *Ibid.*, pp. 28-30.

commande de pièce du Court après qu'il ait gagné un prix d'écriture, et fut ensuite engagé par le théâtre comme lecteur de pièces. Il devait lire jusqu'à cinquante pièces par semaine, à cinq shillings la pièce, pour juger de la qualité de ces dernières. Il devint rapidement responsable du département de scripts. Johnstone commence à mettre en scène au Royal Court entre 1958 et 1963 grâce aux Sunday Night productions without décor, un projet lancé par Devine pour permettre de produire des pièces plus risquées avec un "droit à l'échec". Autre initiative de Devine lancée en 1958, le Writers' Group réunissait des auteurs et metteurs en scène toutes les semaines afin initialement de constituer un groupe de discussion, qui évolua en classe d'exploration collective de la nature du théâtre, de façon pratique. Le groupe adopta rapidement, à l'initiative de Johnstone, une politique de non-discussion. Les idées devaient être montrées et testées sur le plateau avant d'être débattues.⁸⁷ C'est ainsi que l'improvisation s'immisça dans le processus de travail comme outil principal d'exploration. Ils travaillèrent des exercices d'Etienne Decroux (qui passa par l'école du Vieux-Colombier), de Stanislavski, des Living Newspaper et surtout ils participèrent à un cours de technique de masque donné par George Devine dans la tradition de Saint-Denis et Copeau. Cette leçon de masque marqua grandement Johnstone, qui utilisera les demi-masques dans la plupart de ses pièces et dans ses cours.⁸⁸

En 1963, Devine lance le Royal Court Theater Studio, un studio d'entraînement pour les artistes professionnels du théâtre. Les objectifs de la première période étaient d'explorer et de rechercher la nature de l'improvisation comique et spécifiquement la nature de l'improvisation en public. Keith Johnstone qui n'avait jamais enseigné à des acteurs professionnels commença à donner une classe de compétences narrative, grâce à son expérience de lecteur, et dirigea plus tard le Studio. Il mit à profit son expérience de professeur et son instinct, son sens de l'observation et ses milliers de lectures pour créer son propre système d'improvisation et entraîner les acteurs, les metteurs en scènes et les auteurs. Les années au Studio ont servi à Keith de laboratoire de recherche pour recréer les comportements humains sur la scène. Il mis un point d'honneur à développer des exercices allant à l'encontre de tous les interdits qu'il avait pu rencontrer : des jeux de grimaces au service d'exercices de maître-servant, des jeux d'attention multiple car on lui avait dit de se concentrer sur une chose à la fois, il insistait sur le fait d'être plus évident car ses anciens professeurs valorisaient toujours l'originalité... Il assurait aussi des cours de masques et la

⁸⁷ JOHSTONE Keith, *op. cit.*, pp. 33-37.

⁸⁸ ROBBINS DUDECK Theresa, *op. cit.*, pp. 41-43.

classe de compétences narratives se divisa rapidement en deux classes : spontanéité et *status*. Il dirigeait ses acteurs de façon à ce qu'ils intègrent le public et surtout, que les acteurs s'amuse, deux aspects fondamentaux de sa méthodologie. L'approche du Studio était antilittéraire, et se concentrait surtout sur la spontanéité et l'imagination. Johnstone espérait sortir l'improvisation des classes pour l'emmenner devant le public et la transformer en une forme populaire de théâtre. Il était inspiré par la lutte professionnelle anglaise, ou match de catch, qui était un sport extrêmement théâtralisé en Angleterre. Mais les spectacles improvisés et sans textes étaient à l'époque interdits par la censure londonienne, en la personne du Lord Chamberlain. Keith eu toutefois l'autorisation de faire des "classes publiques", des démonstrations de son travail avec ses acteurs devant des audiences incluant un droit à l'échec. Les démonstrations rencontrèrent le succès et il commença à tourner dans les collèges. Durant les performances des acteurs, Johnstone expliquait au public le concept, observait ses réactions, et effectuait du *side coaching*, intervenant quand l'histoire patinait pour la débloquent. En 1966 le *Royal Court Theater Studio* dû fermer, entre autres pour raisons financières et Keith quitta le théâtre qui n'avait plus besoin de lui.⁸⁹

Entre 1966 et 1971 il enseigna l'improvisation à la Royal Academy of Dramatic Art (RADA) où il put jouir d'une grande liberté et continuer à expérimenter. Dès 1966, il constitue avec quatre acteurs du Royal Court Theater la troupe The Theater Machine et ils commencent rapidement à tourner, d'abord dans les universités anglaises, puis à travers toute l'Europe grâce à un style exportable, à la fois très physique et clownesque. Le Theater Machine devient le premier groupe influent de pure improvisation. Ils proposaient des improvisations variées basées sur des exercices de Keith (des situations maitre-servant pour illustrer les *status*, des jeux de chapeau, quelques propositions du public) que ce dernier expliquait au public en tenant le rôle de *emcee* et en étant toujours prêt à donner une suggestion pour aider les improvisateurs, libres de la suivre ou non. Les tournées qu'il effectua avec le Theater Machine l'amènèrent à croiser d'autres publics que les publics anglais et il fut plus tard appelé pour enseigner en Colombie britannique, au Danemark et pour Eugenio Barba.⁹⁰ En 1971 Keith Johnstone se retire du Theater Machine pour se tourner vers une vie moins nomadique et accepte un travail comme professeur au département théâtral de l'Université de Calgary au Canada. Là-bas, il fonde une famille et il met enfin en pratique avec ses nouveaux élèves les Theatersports, qui remporteront très rapidement un grand

⁸⁹ *Ibid.*, pp. 58-67.

⁹⁰ *Ibid.*, pp. 74-80.

succès. Ceux-ci sont nés d'un besoin basique, donner plus de temps de jeu à plus d'improvisateurs chaque soir, et de l'envie de Keith de proposer des spectacles qui suscitent chez le spectateur autant d'envie qu'un événement sportif. Jusqu'ici la censure anglaise l'avait empêché d'aller jusqu'au bout de son idée de remplacer des lutteurs par des improvisateurs (elle ne fut abolie en Angleterre qu'en 1968), Calgary allait lui offrir l'opportunité de réaliser son ambition. Johnstone y crée le Loose Moose Theatre en 1977, qui devient le centre du développement du Theatersport. Le premier match de Theatersports a lieu en février 1978 au Pumphouse avec le Loose Moose Theater. Ils inventèrent des règles et un format compétitif encadrant les jeux et techniques d'improvisation de Johnstone, règles étonnamment proches de celles proposées par Robert Gravel et Yvon Leduc à Québec un an plus tôt avec le match d'impro.



Keith (on right) watching Ben Benison and Richard Morgan do a hat routine during a Theatre Machine performance.

Photo Credit: Courtesy of Ben Benison.

ROBBINS
DUDECK
Theresa, *op. cit.*, p. 78.

Voici le déroulement d'un Theatersport. Un présentateur salue le public avant de s'effacer, tout en continuant à parler dans le micro pour expliquer les règles au public. Il demande à ce dernier de huer les trois juges en robe à l'attitude sérieuse qui traversent la scène. Ils portent des sonnettes de vélo autour de leur coup pour pouvoir sortir un joueur s'il est trop ennuyeux. Ensuite les deux équipes sont annoncées par le speaker. Elles sont composées de trois à quatre improvisateurs portant leur nom et qui font leur entrée sur la scène en la traversant pour aller s'asseoir du côté opposé. Le juge et les capitaines jouent à pile

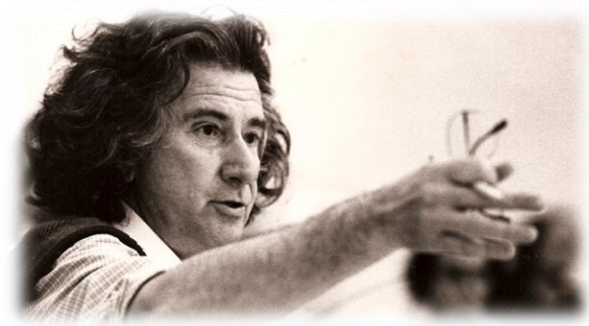
ou face pour savoir qui lancera le premier challenge (par exemple : jouer la meilleure scène d'un film récent). L'autre équipe accepte et le jeu est lancé. Chaque équipe joue à son tour la scène proposée, pendant que les juges distribuent les points au moyen de cartes cotées de 1 à 5 : 5 signifie excellent, 1 signifie mauvais, et un coup de corne à vélo indique qu'il faut « gentiment céder la scène ». Les challenges s'enchainent, parfois impliquant un joueur personnellement, jusqu'à la limite du temps imparti. Si les scènes deviennent ennuyeuses, un coup de corne des juges sert d'avertissement, au risque pour ceux-ci de s'attirer les foudres du public si ce dernier prenait du bon temps. Parfois des pénalités sont sifflées, et les joueurs doivent s'asseoir pendant deux minutes près du panneau de score avec un seau sur la tête. Dans certaines rares occasions des pénalités peuvent même être sifflées à un membre du public s'il crie trop d'insanités. Les jeux sont souvent suivis par une *free impro* de 15 minutes qui consiste en une leçon d'improvisation donnée par un coach, comme le faisait Johnstone avec le Theatre Machine. Le public apprécie généralement d'être initié aux "secrets" de la pratique. S'ensuit le *Danish Game*, une série de paires de défis à l'issue desquels le public est invité à hurler le nom de l'équipe qui a selon eux fait les meilleures improvisations. Les vainqueurs gagnent 5 points supplémentaires. Les challenges des équipes peuvent inclure des variations, par exemple jouer les scènes en mime, en grommelos, en vers, en chantant, ou sur base d'une musique lancée par un Sound Improviser... Johnstone recommande de ne pas juste utiliser quelques chaises pour le jeu, mais d'avoir autant d'accessoires que possibles et prêts à l'emploi. Des assistants assurent les changements de scénographie entre et pendant les scènes. Parfois le public est même impliqué et peut monter sur scène. Après une heure de spectacle et une pause de quinze minutes, les meilleurs improvisateurs remplissent pour quelques défis et points supplémentaires. La plupart des improvisateurs du Loose Moose étaient des amateurs et l'organisation des matchs étaient souvent gérée entièrement par des adolescents, pourtant si réticents à s'intéresser aux institutions culturelles classiques.⁹¹ Le jeu s'exporte, et touche notamment l'Europe. Aujourd'hui la pratique s'est diffusée et des centaines d'Improv Group se sont développés à travers le monde en s'adaptant aux pays et aux différents publics. Des ligues d'improvisation appelées Theatersports Center sont apparues et chaque année au Loose Moose Theatre est organisé un séminaire, l'International Improv Summer School, pour y confronter les différentes pratiques.

⁹¹ JOHNSTONE Keith, *Improv for Storytellers. Theatersports and the art of making things happen*, Londres, Faber and Faber, 1999, pp. 2-6.

En 1979, Johnstone publie son premier livre, *Impro*, un ouvrage important concernant l'impro et un des seuls traduit en français. Il s'agit d'un livre pratique destiné aux metteurs en scène et comédiens qui cherchent avant tout des exemples d'exercices replacés en contexte et du concret. Johnstone n'est pas lui-même comédien, et il offre une vision de metteur en scène/directeur d'acteur qui cherche à libérer ses joueurs. Il propose une réflexion poussée en matière de créativité et de pédagogie. Au fil des pages il développe une esthétique de l'art théâtral, une philosophie de la création: il faut déconstruire les inhibitions forgées par notre éducation pour pouvoir laisser sortir le flux de l'imagination direct et spontané, et libérer la créativité de l'enfant coincé en chaque adulte. Johnstone a quitté la direction artistique du Loose Moose en 1998 et depuis il continue d'enseigner l'improvisation à l'international, avec la réputation d'être le guru de l'improvisation.

Augusto Boal (1931-2009)

A partir de 1957 au Brésil et plus tard lors de son exil en France jusqu'en 1977, Augusto Boal élabore les techniques du Théâtre de l'Opprimé. En 1973 il



participe à un plan national d'alphabétisation au Pérou, en utilisant le théâtre. Comme Brecht il conçoit le théâtre comme un outil politique, mais en mettant l'emphase sur le processus esthétique de création du spectacle et l'implication du spectateur dans ce processus, pour le transformer en "*spectacteur*" et mener à un théâtre d'action.⁹² Boal se rapproche d'ailleurs de Moreno sur certains points. Moreno dans son antagonisme au théâtre historique et Boal, suivant Brecht, en accusant la catharsis d'Aristote d'être un mécanisme répressif, qui supprime chez le spectateur quelque chose de perturbant, susceptible de transformer la société ; et les deux croient que le théâtre peut être une forme de thérapie personnelle et publique/politique. Le rapport au public et son appropriation du théâtre est aussi central à leur réflexion. « (...) *le théâtre est une arme. Une arme très efficace. C'est pour cela qu'il faut lutter pour lui. C'est pour cela que les classes dominantes essaient de façon permanente de confisquer le théâtre et de l'utiliser comme instrument de domination. En agissant ainsi, elles*

⁹² BOAL Augusto, *Théâtre de l'opprimé*, trad. de l'espagnol par Dominique Lémann, Paris, Maspero, 1977 (collection malgré tout), pp. 13-35.

déforment le concept même de ce qu'est le « théâtre ». Mais le théâtre peut aussi être une arme de libération. Pour qu'il le soit il faut créer des formes théâtrales adéquates. Il faut le changer. »⁹³ Le théâtre de l'Opprimé cherche avec le Théâtre Forum à transformer la vie : l'acteur agissant est susceptible de changer ses conditions d'existence. Jouer des situations conflictuelles, résoudre les contraintes fabriquées par les circonstances réelles, chercher des solutions pour déstabiliser celui qui abuse de son pouvoir, explorer des comportements différents pour modifier les rapports, un spectateur capable d'un acte libérateur en séance de Théâtre Forum sera prêt à le réitérer plus tard dans la vie réelle. Le théâtre n'est donc pas un outil de la révolution, mais une répétition de la révolution. Il peut aussi être thérapeutique. C'est un terrain d'expérimentation pour préparer une action. Le spectateur interrompt la scène et propose une autre solution au déroulement du jeu. Le théâtre de l'Opprimé a pour ambition d'aider à transformer les rapports entre les gens.

Le théâtre d'Augusto Boal est la lisière de l'improvisation. Celle-ci n'est pas une fin en soi mais un outil pour préparer l'action. Dans le processus toutefois il se base sur l'improvisation, sur une compréhension des effets libérateurs personnels et collaboratifs des jeux et l'exploitation de l'habilité de signifier et exprimer par et avec le corps. « *Les jeux, et en particulier ceux du Théâtre de l'opprimé, sont importants car ils sont une synthèse entre discipline et liberté, tous deux nécessaires à la vie en société. Tout jeu a ses règles et exige de la discipline. (...) Sans discipline il n'y a pas de jeu ; sans liberté de création, le jeu est ennuyeux. De même, sans discipline, il n'y a pas de vie sociale ; sans liberté, il n'y a pas de vie. Les jeux stimulent la solidarité nécessaire à la formation d'une équipe qui pourra vaincre seulement si, entre ses joueurs, il existe de la collaboration, de l'entraide.* »⁹⁴ L'improvisation est un ingrédient nécessaire de cette forme théâtrale, et aussi dans son rapport au public. Le travail de Boal est conçu comme une libération personnelle et politique comme moyens d'activer des réponses à des restrictions environnementales, sociales, culturelles, doctrinales et politiques : un théâtre de, par, et pour les opprimés. Le fait qu'une grande partie de l'entraînement envisagé soit des jeux indique sa place chez les praticiens significatifs de l'improvisation dans le théâtre. Il établit un lien entre la dimension personnelle du travail basé sur le théâtre et son insertion dans la vie sociale et politique.⁹⁵

⁹³ *Ibid.*, p. 7.

⁹⁴ BOAL Augusto, *Jeux pour acteurs et non-acteurs. Pratique du Théâtre de l'opprimé*, trad. du portugais par Virginia Rigot-Müller, Paris, la Découverte, 2004, p. 105.

⁹⁵ BOAL Augusto, *Théâtre de l'opprimé, op. cit.*, pp. 13-35.

Le Québec

Robert Gravel (1944-1996)

Robert Gravel, jeune comédien québécois né en 1944 et tout juste sorti du conservatoire va rapidement rejoindre la troupe des Jeunes Comédiens du Théâtre du Nouveau Monde, dirigée par Jean-Pierre Ronfard. Gravel est le produit du renouveau théâtral des années 70. À l'époque le théâtre québécois ne se porte pas bien, il est en pleine crise identitaire. Il existe peu d'auteurs québécois et l'improvisation va prendre une place importante dans les créations collectives (à l'image du Grand Cirque Ordinaire). Il faut trouver une nouvelle forme de théâtre capable d'atteindre le public.⁹⁶ « *C'est une période qui grouille d'idées, on ose tout et on teste tout. Il y a encore des idées qui n'ont pas été exploitées. C'est compliqué aujourd'hui d'être novateur en termes de spectacles vivants et de théâtre. Maintenant c'est souvent l'hyper technologie qui débarque dans le spectacle pour le pousser plus haut, mais il reste encore plein de choses à explorer qui ont été faites, surtout à cette époque de foisonnement, fin des années 70.* »⁹⁷ Avec Jean-Pierre Ronfard et Pol Pelletier, Gravel va fonder le Théâtre Expérimental de Montréal en 1975 où il mènera des expérimentations théâtrales avec d'autres comédiens (et le producteur de spectacles Yvon Leduc). Gravel cherche un moyen de donner à l'improvisation une utilité propre, où la spontanéité serait contingentée par une discipline de base. De ses expérimentations naîtront des idées comme les *24 heures de l'improvisation à deux comédiens* ou le *Zoo*, spectacle transdisciplinaire mêlant arts plastiques et improvisation. Gravel a cette intuition que c'est le spectacle en lui-même qui doit être mis en avant, un happening rigoureusement encadré comme un événement sportif.⁹⁸



Robert Gravel et Yvon Leduc inventent le match d'improvisation en une nuit, bien arrosée, un soir d'automne 1977. « *C'était une soirée de beuverie à Montréal qui suivait la finale de la coupe Stanley en hockey sur glace (sport national au Québec), Montréal venait de battre Boston. La coupe Stanley en hockey sur glace en Amérique du nord, c'est un peu comme la Champions League en Europe. Cette nuit-là c'est la liesse la plus totale, et Robert*

⁹⁶ DESMONTS Anne-Sophie, *op. cit.*, p23.

⁹⁷ Interview Jean-Marc Cuvelier, 16 juin 2017.

⁹⁸ DESMONTS Anne-Sophie, *op. cit.*, p23.

Gravel et Yvon Leduc se retrouvent avec des potes à la Charade et se posent la question : « Mais comment ça se fait qu'il y a tant de monde dans les forums, dans les stades de football et que nous on a tant de mal à attirer du monde dans nos spectacles ? » Et ça s'est passé comme ça. Cette nuit-là, ils ont créé le match d'improvisation sur des cartons de bière avec comme idée de prendre leur sport national le hockey sur glace et sa structure. De remplacer les hockeyeurs par des comédiens et de garder la mixité car c'est du théâtre. Donc trois hommes et trois femmes. Ils ont aussi gardé l'idée du coach/entraîneur, de l'arbitre et de ses deux assistants, les zèbres comme au hockey, et du maître de musique qui comble tous les temps morts avec ce fameux jingle. Ils ont même gardé le caoutchouc qui est devenu la pantoufle ou savate chez nous. Les caoutchoucs étaient portés par-dessus les chaussures en hiver pour protéger ses beaux vêtements par 50 cm de neige. Quand les gens allaient au Hockey après le boulot et que les joueurs, payés des fortunes, jouaient mal, les gens balançaient leur caoutchouc par-dessus le plexi-glace pour exprimer leur mécontentement. Ça rendait le jeu impossible et l'arbitre devait signifier un temps mort et un nettoyage. »⁹⁹

Rapidement le projet est proposé aux comédiens professionnels du Théâtre Expérimental ayant fait leurs preuves en improvisation. Malgré des réticences (l'aspect compétitif et les règles ne semblant pas aller dans le sens du comédien) Gravel parvint à convaincre douze comédiens, deux entraîneurs et une équipe protocolaire (maître de cérémonie, arbitre, organiste) de se prêter au jeu. Le tout premier match a lieu le vendredi 21 octobre 1977 à minuit en haut de la Maison de Beaujeu dans le Vieux-Montréal.¹⁰⁰

L'expérience du match ne devait durer que trois soirs, mais le succès fut au rendez-vous. *« Ils présentent ça à un parterre de près d'une centaine de comédiens professionnels, qui hallucinent et adhèrent complètement, tout de suite. Le match d'impro a démarré comme une véritable trainée de poudre à Montréal et dans tout le Québec, assez vite. C'est parti de là. Ce qui est vraiment incroyable c'est que c'est quasiment un one shot, ils n'ont pratiquement rien retravaillé sur la structure du match qui est né en une nuit. »* L'expérience continua et un championnat fut rapidement créé, les équipes se multipliant en même temps qu'augmentait le nombre de spectateurs. L'importance du match d'improvisation devient telle qu'en 1979 elle va causer la scission du Théâtre Expérimental de Montréal, certains jugeant le match d'improvisation trop institutionnel et contraire à la démarche esthétique du Théâtre. *« Gravel et Leduc étaient vraiment dans leur bulle du théâtre expérimental. Tous leurs*

⁹⁹ Interview de Jean-Marc Cuvelier le 16 juin 2017.

¹⁰⁰ GRAVEL Robert et LAVERGNE Jean-Marc, *Impro I. Réflexions et analyses*, Ottawa, Leméac, 1987, p. 35.

spectacles naissaient à la base d'un travail d'improvisation de recherche, en partant sur un thème, un sujet, une relation, et en le développant en improvisation. Ils connaissaient bien ce mode, mais ils avaient envie d'en faire quelque chose de très performant, d'en faire un show où ils pourraient mettre les comédiens face à eux même, dans leurs limites avec ce public qui peut voter, et dire « j'aime bien » ou « j'aime pas » en direct. Un public qui peut voter pour toi ou voter pour l'autre, et qui en plus peut te renvoyer avec son chausson comme au Moyen-âge avec les tomates. Gravel dans l'idée c'est ça, et ça a vraiment été très décrié, les professionnels trouvaient ça terrible. Ici aussi en Belgique quand c'est né, la pantoufle c'était insupportable aux yeux des professionnels. Mais Gravel pensait qu'on devrait peut-être donner des chaussons et redonner des tomates dans beaucoup de théâtres, et qu'il y aurait beaucoup de comédiens qui s'en prendraient parce que ce n'est pas toujours très bon. Il tenait à ce challenge. »¹⁰¹ C'est ainsi que va naître la Ligue Nationale d'Improvisation (LNI). La recette prend très vite. L'habillage hockey aide à séduire le public et les médias offrent une belle visibilité au concept, avec des matchs rediffusés à la télévision. D'autres troupes comme le Grand Cirque Ordinaire sont envieuses du succès rencontré par la LNI et créent leurs propres équipes pour rejoindre l'aventure, de même que des étudiants de l'École Nationale du Théâtre et du Conservatoire d'Art Dramatique.



¹⁰¹ Interview de Jean-Marc Cuvelier le 16 juin 2017.

Diffusion du match d'impro en Belgique

« *Le Match d'Improvisation sera mondial ou ne sera pas!* » Robert Gravel

La LNI va s'exporter en France en 1981 sur une invitation du Théâtre de la Commune d'Aubervilliers pour une tournée de quelques dates. Elle sera ensuite invitée au festival d'Avignon de 1982, et pour une tournée de trente-trois dates en 1983 en France, en Suisse et en Belgique. Des comédiens sont formés en Europe, des ateliers apparaissent. Gravel va à Liège pour une invitation du Festival du Jeune Théâtre et du Théâtre de la Place pour un stage d'initiation. Un premier match filmé par la RTBF Liège a lieu entre la Communauté Française de Belgique (CFB) et le Québec. Le 10 décembre 1984 a lieu le premier match de la Ligue d'Improvisation Belge (LIB) aux petites Halles de Schaerbeek. Les comédiens belges présents sont emballés par la technique théâtrale et le concept ingénieux, réussissant l'exploit de rendre accessible au grand public un genre théâtral des plus pointus.¹⁰² « *Les québécois ne faisaient pas de mystère sur le fait qu'ils venaient contaminer l'Europe, et encore aujourd'hui ils ont cette manière quand on parle d'improvisation de revendiquer ça comme leur appartenant avant toute chose, en termes de match. Ils disaient souvent qu'ils venaient « contaminer le virus ». C'est une très bonne chose. Après effectivement on était là aussi, et on a bossé fort pour ça.* »¹⁰³

¹⁰² « Historique », <http://ligueimpro.be/#historique>, (page consultée le 23 mai 2016).

¹⁰³ Interview de Jean-Marc Cuvelier le 16 juin 2017.

Conclusions sur la PARTIE I

L'improvisation est le cœur de tout le théâtre, elle est la source même de l'art de l'acteur. Mais la tradition de faire des pièces improvisées a disparu avec le développement du théâtre du XVIII^e siècle, en espace clos et aux décors luxueux. La montée de la fonction de metteur en scène contribue aussi à la disparition de la tradition. Ce n'est plus juste le tenancier de la salle, le manager de la compagnie, l'un des acteurs ou l'organisateur de la répétition, mais un auteur dans son droit propre qui prend les décisions. La vision de la performance portée par le metteur en scène a souvent promu un style de travail dans lequel la créativité improvisée sur scène n'est ni valorisée, ni enseignée. L'acteur doit sacrifier son esprit, dès lors considéré comme secondaire, au profit des mots du script de la pièce. Le rôle existe avant l'acteur et il possède déjà une individualité propre, ce qui crée un conflit entre le soi privé de l'acteur (sa spontanéité) et le rôle imposé. L'acteur tente de personnifier quelque chose qui a déjà été personnifié comme un rôle par le dramaturge. Celui-ci n'est plus présent car son travail est entièrement divorcé de lui, le produit créatif est donné : il apparaît dans sa forme finale, irrévocable, dissociée du moment de l'inspiration et de la création. Le dramaturge, l'acteur, le metteur en scène et le public conspirent dans une interprétation du moment qui est mécanique, réceptacle d'une création dont les moments de vraie créativité sont passés.¹⁰⁴

Le XX^e siècle a été une période de changement de définition de l'acteur et de l'homme. On assiste à un mouvement de rénovation du théâtre et une redéfinition anthropologique de l'être Humain. Après des siècles de bouleversement du statut de l'Humain et sa place dans le cosmos, il a fini par maîtriser le monde qui l'entoure et à se considérer comme personnellement responsable de sa production. Il est devenu un créateur. Un acte créatif a pour caractéristique d'être spontané ; il suscite un sentiment d'imprévu et de surprise ; il est irréel par rapport au contexte dont il émerge et il a la faculté de changer cette même réalité, en la réorganisant et la modifiant ; l'acte créatif est donc fictionnel. Les problèmes du théâtre contemporain commencent seulement à être formulés en questions. Le théâtre conventionnel est une sorte de culte de résurrection dont l'essence véritable, la création de certains moments passés, retourne sur scène uniquement pour priver le moment présent de toute créativité vivante propre, rendant les acteurs non créatifs à leur moment crucial de performance.¹⁰⁵ Les techniques théâtrales sont loin d'être sacrées. Les styles au théâtre ont radicalement changé avec les années, car les techniques de théâtre sont des

¹⁰⁴ MORENO Jacob Levy, *The theatre of spontaneity*, 2^e édition revue, New York, Beacon House, 1973, p. 41.

¹⁰⁵ *Ibid.*, pp. 5-13.

techniques de communication, et l'actualité et la qualité de la communication sont beaucoup plus importantes que la méthode utilisée. Ces méthodes altèrent la rencontre des besoins du temps et de l'endroit. Le nouvel Humain créatif du XX^e siècle s'est donc mis en quête de nouvelles formes de représentation théâtrale, articulant deux aspects essentiels du théâtre : l'acte créatif dans le moment de la représentation et le rôle du public comme des individus faisant partie du processus, chacun avec un droit à une expérience pensée et personnelle.

Notre temps a vu la résurgence de l'improvisation, de nombreuses approches et techniques comprenant des caractéristiques de l'improvisé ont recommencé à influencer la pratique du théâtre occidental de façon significative. Les principes de l'improvisation et l'attention à la spontanéité ont donné lieu à une explosion d'expérimentations. L'entraînement et la production dramatique est maintenant à peine compréhensible sans références à certaines des nombreuses figures qui ont été évoquées en première partie. Un souci de rendre le réel sur la scène, une autre façon de penser l'acteur, de penser l'Humain même. Les enjeux se déplacent, les lignes deviennent poreuses entre art et politique et l'improvisation émerge partout. Théâtre, musique, danse, éducation, entreprise, sports... L'esthétique côtoie la thérapeutique et l'improvisation offre à la fois un champ d'investigation des relations humaines et une réponse aux questionnements dramatiques. L'art théâtral suit son mouvement constant, alors que la voie de l'art de la spontanéité s'ouvre sur l'homme via des influences multiples. L'improvisation est tour à tour une technique de communication, un outil théâtral, un happening social. C'est avant tout un art, art du spontané, de l'instant, un art de la création et de la collectivité. Un art et une discipline dont nous allons tenter de dégager les spécificités dans la deuxième partie.

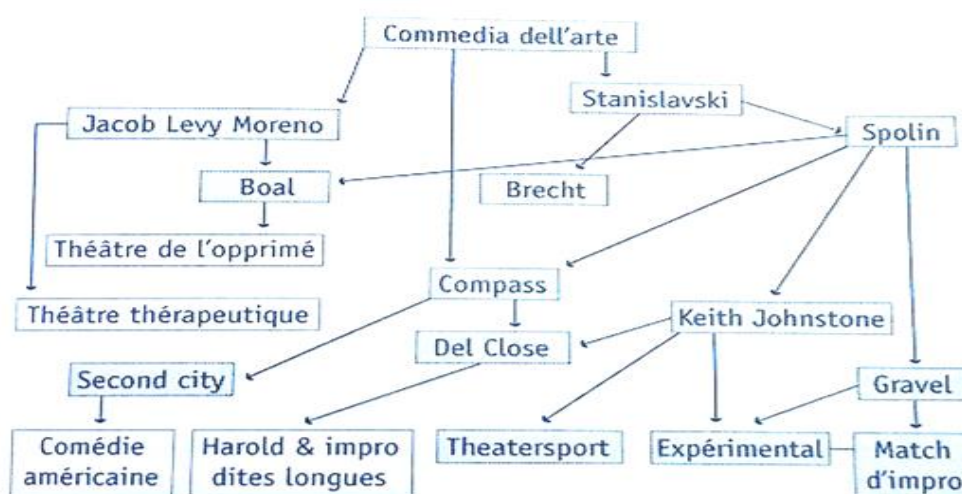


Figure 2 : Histoire de l'improvisation théâtrale

TOURNIER Christophe,
op. cit.,p.201.

PARTIE II : SPÉCIFICITÉS D'UNE DISCIPLINE

Ma pratique de l'improvisation théâtrale

Avant de démarrer cette partie, j'aimerais effectuer un point plus personnel sur mon parcours d'improvisateur et mon rapport à la pratique. J'ai découvert l'improvisation théâtrale adolescent en assistant pour la toute première fois à un match de la LIB, et ensuite à plusieurs reprises à des spectacles de la FBIA. Je pratiquais à l'époque le théâtre en amateur, dont je me suis détourné, fuyant l'aspect répétitif et robotique de projets impliquant trop d'étudiants pour trop peu de rôles. J'ai démarré l'improvisation théâtrale lors d'un stage d'été, animé par Benoît Van Dorslaer. Le stage durait une semaine, le groupe était mixte, composé d'adultes et d'adolescents. J'y ai effectué mes premières claques, passages de sphères imaginaires et créations de lieux par le mime. L'expérience a été totalement grisante et j'ai pu y assouvir mon besoin de créativité qui faisait défaut à ma maigre expérience du théâtre. Chaque impro était un cadeau, la possibilité d'imaginer, d'inventer, de jouer et raconter n'importe quelle histoire, l'espace d'un instant éphémère avant de s'éteindre et de recommencer. Une corne d'abondance pour la créativité. J'ai enchaîné avec un autre stage, l'année suivante, puis j'ai suivi pendant une année les ateliers ados de la FBIA. À l'Université de Namur j'ai rejoint l'équipe universitaire ImproNam avec laquelle j'ai commencé à jouer des matchs en championnat interuniversitaire lors de ma deuxième année. J'ai aussi eu la chance de rejoindre la Sélection Nationale Universitaire, où j'ai pu faire la rencontre de jeunes improvisateurs talentueux avec lesquels j'ai souvent eu le plaisir de rejouer par la suite. En troisième bac je suis devenu président de l'ImproNam. Cette fonction m'a donné l'opportunité de pouvoir connaître la responsabilité de gérer la vie d'une équipe et d'organiser de nombreux matchs d'improvisation et événements tout en continuant à jouer. La même année j'ai travaillé comme bénévole pour le 21^e Mondial d'Improvisation organisé par la FBIA, l'occasion de nombreuses rencontres. J'ai ensuite quitté le monde universitaire pour rejoindre les Oh My God, équipe namuroise membre du championnat de la FBIA, et dont je fais partie depuis trois ans. Depuis deux saisons je suis aussi membre de la Sélection Nationale Adulte. J'ai joué de nombreux matchs et j'ai eu la chance de participer à de nombreux festivals, déplacements et spectacles d'improvisation en tout genre avec diverses fédérations et ligues. Je fais partie du conseil d'administration de la FBIA, et je suis également coach d'improvisation pour des équipes universitaires.

L'improvisation a été une des grandes rencontres de ma vie. Je ne vais pas m'épancher sur tout ce qu'elle peut apporter, d'autres témoignages d'improvisateurs y pourvoient tout aussi bien. Toutefois j'aimerais insister sur deux aspects. Je vois dans l'improvisation une permission de jouer. Un lieu rare et privilégié où le sérieux peut être laissé de côté, où aucun projet ne doit être nourri, juste le plaisir simple de jouer, de créer, d'imaginer, de rêver, de raconter une histoire et de se surprendre. La possibilité d'incarner à tout âge, pour toute personne, l'insouciance infantile du jeu sans conséquences. J'aime cette ouverture qu'offre l'improvisation de pouvoir jouer et ne pas se prendre au sérieux. Et j'aime le faire avec sérieux. Comme disait Pablo Picasso : « *Je travaille avec le sérieux des enfants qui jouent.* » Improviser demande d'être présent, attentif, connecté. Elle met en relation avec les autres et avec soi-même. Pour fonctionner elle nous demande l'acceptation des autres et de soi. Elle nous demande d'oser, de proposer, de prendre la parole et l'espace. Elle amène à articuler dans un espace-temps ce qui existe chez les autres et chez soi, pour raconter une histoire. L'improvisation est une rencontre, et l'improvisation est une transe. Elle me connecte complètement avec l'instant présent, me rend plus perceptif que jamais du monde qui m'entoure et y donne à chacun un rôle à jouer. Jouer et vivre l'instant présent.



Chapitre 1 : Autopsie de l'improvisation

La spontanéité

Longtemps les comédiens ont cherché à recréer la spontanéité dans la représentation. C'est le postulat et la grande contradiction du théâtre. Chaque soir rejouer un texte ou un spectacle déjà répété et joué des dizaines de fois, mais donner l'illusion d'une naissance, que des mots respirés par des milliers de voix pendant des siècles prennent ici leur premier souffle. Parvenir à retranscrire l'illusion de l'instant. Ariane Mnouchkine disait : « *Je pense que le théâtre est l'art du présent pour l'acteur. Il n'y a pas de passé, pas d'avenir. Il y a le présent, l'acte présent.* »¹⁰⁶ Certains ont cherché à pousser cette recherche du présent jusqu'aux limites et l'improvisation pourrait apparaître comme une de ces manifestations. « *Dans le théâtre de ma vision chaque particule avait changé, pas seulement la structure de la scène. Le soi de l'acteur et sa créativité spontanée avait le premier appel. Pourquoi devraient-ils faire la place pour le soi et la créativité d'un auteur ! (...) Ma vision du théâtre a été modelée d'après l'idée du soi créatif spontané.* »¹⁰⁷ Comme nous l'avons étudié, l'improvisation a d'abord été envisagée comme outil. Un instrument de la représentation théâtrale. Un travail de recherche en amont via l'improvisation permettant parfois à des impros de faire irruption telles quelle dans les performances finales. « *L'improvisation fait partie des fondements du théâtre, des soubassements du théâtre. L'improvisation est un outil essentiel qu'il faut revendiquer dans la formation et dans la recherche du théâtre. Avec ou sans texte d'auteur. Car ce n'est pas parce qu'il y a un grand texte que l'acteur n'improvise pas. Même quand il y a les mots, il y a tout le reste à improviser. Car si les mots définissaient la façon d'interpréter, il n'y en aurait qu'une. (...) Jouer, ce n'est pas dire des mots debout et en costume. C'est être malade du texte, ou être transformé par le texte, transformé corporellement, transformé vocalement... Un acteur, sans crayon ni papier, doit retrouver la façon d'improviser d'un auteur. Un auteur, c'est comme un acteur... il est traversé par des choses et il les écrit. Un acteur, c'est pareil, sauf que ce n'est pas dans sa plume, c'est dans son corps.* »¹⁰⁸ L'improvisation est le fait même de jouer, couplé au rôle d'auteur, de metteur en scène, de scénographe... L'improvisation casse les barrières des fonctions. Elle rend le jeu

¹⁰⁶ FÉRAL Josette, *Dresser un monument à l'éphémère. Rencontres avec Ariane Mnouchkine*, Paris, Editions Théâtrales, 1995, p. 31.

¹⁰⁷ MORENO Jacob Levy, p. 4.

¹⁰⁸ Ariane Mnouchkine dans : FREIXE Guy, *La Filiation. Copeau-Lecoq-Mnouchkine. Une lignée théâtrale du jeu de l'acteur*, Lavérune, L'Entretemps, 2014 (collection Les voies de l'acteur), p. 274.

au joueur, sans papier, ni mots, ni costumes, mais avec le corps, l'esprit et l'intuition comme seules armes. L'improvisation théâtrale en tant que discipline, c'est le théâtre de la spontanéité dont la temporalité de la création coïncide avec l'instant présent et l'espace de la représentation. C'est l'art de vivre une histoire qui semble déjà écrite. « *Apprendre à improviser c'est apprendre à écrire : Écrire spontanément, seul ou avec d'autres, devant un public (condition sine qua non), des pièces de théâtre de durées variées, dont le principal intérêt est précisément qu'elles s'écrivent, s'interprètent et se mettent en scène devant nos yeux. Pour maîtriser cette « écriture dramatique » particulière il faut en connaître les mécanismes.* »¹⁰⁹

Le concept clé pour aborder l'improvisation est donc la spontanéité qu'il nous faut investiguer plus profondément.

Spontané : Que l'on fait de soi-même, de sa propre initiative; qui se laisse aller à son propre mouvement, à son impulsion naturelle sans se laisser freiner ou entraver par les blocages du conformisme, de la raison, de la réflexion, de la volonté, etc.

1. Libre et non déterminé, sans contrainte. Antonyme : *apprêté, calculé, composé, contraint.*

2. Instinctif, naturel.

3. *Spécialement* :

a) *BEAUX-ARTS*. Créatif, intuitif. Synonyme : *inspiré*; antonyme : *étudié, laborieux*.

b) *PSYCHOLOGIE*. Qui n'implique pas le recours de la conscience sur elle-même.

Attention, écriture spontanée; langage spontané. Synonyme : *automatique, inconscient, involontaire*; antonyme : *raisonné, réfléchi*.

4. Qui échappe aux règles établies, aux prévisions calculées. Synonyme : *improvisé, sauvage. Spectacle, théâtre spontané.*¹¹⁰

Apprivoiser et atteindre la spontanéité peut sembler périlleux, cela revient à se livrer aux yeux du monde, au risque que notre personnalité soit interprétée comme banale, obscène, voir même psychotique. « *Nous supprimons nos impulsions spontanées, nous censurons notre imagination, nous apprenons à avoir l'air « ordinaires », et nous détruisons notre talent – et*

¹⁰⁹ GRAVEL Robert et LAVERGNE Jean-Marc, p. 18.

¹¹⁰ Centre national de Ressources Textuelles et Lexicales CNTRL, « Définition : spontané », <http://www.cnrtl.fr/definition/spontan%C3%A9>, (page consultée le 21 juin 2017).

*plus personne ne se moque de nous. Si Shakespeare avait cherché à prouver sa santé mentale, il n'aurait jamais écrit Hamlet, sans parler de Titus Andronicus ».*¹¹¹ Au départ un environnement sécurisant est nécessaire afin de laisser la spontanéité s'exprimer. Dans une culture où l'approbation/désapprobation est devenue le régulateur prédominant de l'effort et de la position, et souvent le substitut à l'amour, nos libertés personnelles sont dissipées. Nous sommes ainsi en permanence confrontés à la fois au désir d'être aimé et à la peur d'être rejeté avant de pouvoir être productif. On est catégorisé comme bon ou mauvais dès la naissance, et on est tellement imbibé des notions d'approbation/désapprobation que nous sommes paralysés au niveau créatif. On se voit à travers les yeux des autres.¹¹² « *Nous avons l'impression que l'art est une expression de soi – ce qui historiquement est bizarre. Autrefois un artiste était un médium par lequel quelque chose d'autre se manifestait. (...) Une fois que nous croyons que l'art est une expression de soi, l'individu peut être critiqué non seulement pour son habileté ou son manque d'habileté, mais aussi pour ce qu'il est.* »¹¹³

Avant de pouvoir jouer et donc vivre une expérience, on doit être libre de le faire. Libre de questionner et d'investiguer le monde qui nous entoure, de l'accepter ou le rejeter. La liberté personnelle de questionner le monde nous amène à en faire l'expérience réelle, et crée la conscience de soi, de sa propre identité, et sa propre expression. Moreno établit une corrélation directe entre le soi, et la faculté de faire preuve de spontanéité. « *La spontanéité apparaît comme étant le plus vieux facteur phylogénétique qui entre dans le comportement humain, certainement plus vieux que la mémoire, l'intelligence ou la sexualité. Elle est à son stage embryonnaire de développement mais elle a des potentialités infinies pour l'entraînement. Parce qu'elle peut être exploitée directement par l'Homme lui-même sa sortie peut être comparée à la sortie de l'énergie nucléaire sur le plan physique.* »¹¹⁴ Plus l'individu sera lui-même et plus sa spontanéité/créativité sera grande. « *Ma thèse est que, le locus du soi est la spontanéité. La spontanéité elle-même est (1) une déviation des "lois" de la nature et (2) la matrice de la créativité. Quand la spontanéité est à zéro le soi est à zéro. Quand la spontanéité décroît le soi rétréci. Quand la spontanéité grandit le soi s'étend. Si le potentiel de spontanéité est illimité, le potentiel de soi est illimité. L'un est fonction de l'autre.* »¹¹⁵ La faim pour l'identité personnelle et l'expression personnelle, qui est basique pour chacun de

¹¹¹ JOHSTONE Keith, *Impro. Improvisation & théâtre*, op. cit., pp.120-123

¹¹² SPOLIN Viola, op. cit., pp. 6-9.

¹¹³ Keith, *Impro. Improvisation & théâtre*, op. cit., pp.114-115.

¹¹⁴ MORENO Jacob Levy, p. 7.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 8.

nous est aussi nécessaire dans l'expression théâtrale. Très peu sont capables de faire le contact direct avec la réalité. Chaque mouvement dans l'environnement, même le plus simple, est interrompu par notre besoin de commentaire favorable ou d'une interprétation par les autorités établies. Ce que Viola Spolin appelle la recherche d'approbation/désapprobation c'est cet œil constant que nous portons sur nous-mêmes, cette voix critique dans la tête qui censure et inhibe chacune de nos actions, accaparant notre énergie et notre attention, nous empêchant de développer notre conscience intuitive et de rencontrer les besoins du théâtre. « *(L'imagination) nécessite aussi peu d'effort que la perception, à moins de penser qu'elle peut « se tromper », ce que notre éducation nous pousse à croire.* »¹¹⁶ Selon Johnstone la recherche d'originalité est le meilleur moyen d'être médiocre. Elle bloque la réaction immédiate et la spontanéité afin de fournir une réponse qui paraisse "originale" mais qui éloigne en réalité l'improvisateur de lui-même et de ses premières idées, de sa vraie originalité et unicité. « *L'improvisateur doit comprendre que, plus il est évident, plus il a l'air original. (...) Demandez à des gens de vous donner une idée originale et vous verrez la confusion que cela sème dans leur esprit. S'ils disaient la première chose qui leur passe par la tête, il n'y aurait plus aucun problème.* »¹¹⁷

Arriver à improviser c'est parvenir à atteindre un état où la spontanéité peut advenir. Mais improviser ne s'improvise pas. Certains grands principes sont en vigueur afin de raconter ensemble des histoires. On peut parler de qualités à travailler, intégrer, transformer en réflexes et les dépasser. En impro les règles posent le cadre, mais les exceptions existent toujours. Ces principes généraux sont présent dans le processus d'improvisation et de jeu, peu importe le format pratiqué. Le match d'improvisation est bien sûr le plus répandu en francophonie et ses règles vont jusqu'à traduire les principes de l'improvisation dans ses fautes. Il existe autant de visions de l'impro qu'il existe de sensibilités d'improvisateurs, nous allons donc tenter ici d'en dégager les principes généraux et de proposer la vision des plus grands praticiens et théoriciens. L'improvisation ne peut pas s'apprendre simplement en lisant. C'est un art qui doit être vécu, expérimenté et pratiqué dans la longueur, aussi la méthode d'apprentissage et la pédagogie est fondamentale dans la compréhension de cette discipline. Le deuxième chapitre de cette partie II sera donc consacré à des approches et des méthodes pour pratiquer l'improvisation. Enfin dans le troisième chapitre, nous nous attarderons sur les spécificités du spectacle d'improvisation, pour en tirer des conclusions. Une définition de l'improvisation a

¹¹⁶ Keith, *Impro. Improvisation & théâtre, op. cit.*, p. 116.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 128.

déjà été dégagée en début de première partie, une description concrète d'une improvisation type semble à ce stade utile pour permettre à qui n'aurait jamais assisté à un spectacle d'improvisation de bien visualiser quoi il s'agit. Le format de base à envisager ici est celui du match d'impro mais la description peut aussi convenir à d'autres formats.

Comment se déroule une impro ?

Les improvisations impliquent la plupart du temps au moins deux joueurs, bien qu'il soit tout à fait possible d'improviser seul. Les joueurs constituent souvent deux équipes, mais la division n'est pas universelle. Généralement l'improvisation débutera sur base d'un thème. Celui-ci peut-être un mot, une phrase, une réplique, un titre, un lieu, un nom, une anecdote, un souvenir. Les thèmes peuvent être préparés à l'avance par un maître de jeu, un présentateur, un arbitre ou même un joueur, à moins qu'ils ne soient demandés directement au public. Le thème va servir d'impulse aux joueurs, afin de mobiliser leur imagination et leurs références et donner une direction à l'histoire qui sera jouée avec une marge de liberté allant de la stricte interprétation du thème jusqu'au détachement total. Si plusieurs improvisations sont jouées dans un spectacle, la variété des thèmes visera la diversité des histoires et des couleurs proposées. D'autres choses peuvent parfois servir d'impulse aux improvisations, par exemple sur base d'une image, d'une musique, d'un objet, d'une bande dessinée... les possibilités sont totales et dépendent de la créativité des personnes préparant le jeu. Une fois le thème annoncé les joueurs disposent de quelques instants de réflexion et de concertation. Cette période est appelée caucus, en match sa durée est de vingt secondes. Tout type d'information peut être échangé durant le caucus : l'idée générale que les joueurs suivront pendant l'histoire, un personnage à jouer, un lieu à installer, un objectif à atteindre... le caucus peut aussi simplement servir à encourager un joueur s'appêtant à jouer, ou désigner qui commencera l'improvisation et distribuer les leads de façon paritaire. Certains joueurs n'utilisent pas le caucus, certaines impros ou spectacles ne l'incluent pas. Les joueurs montent sur scène et l'improvisation commence, marquée par un signal sonore, un coup de sifflet, une forme de stimulus. Généralement et dans le cas où deux équipes différentes jouent ensemble une improvisation, on considère que les deux joueurs à être montés en premier pour démarrer l'histoire sont les leads, les protagonistes principaux que le spectateur sera amené à suivre pour la durée de l'improvisation. Leur tâche première va être de définir les enjeux de l'histoire le plus rapidement possible. Pour ce faire il faudra répondre à trois questions qui seront développées plus tard :

- le “*qui* ?” qui sont les personnages et quelle est leur relation, qui sont-ils l’un par rapport à l’autre ?
- le “*quoi* ?” quel est l’enjeu, le moteur, l’objectif de l’histoire qui va être racontée ?
- le “*où* ?” quel est le lieu, le contexte, la période ? Tout ce qui donnera de la spécificité à l’histoire et la rendra unique.

L’objectif de l’improvisation est de raconter une histoire en direct et ensemble. L’exercice demande donc de ne pas préparer à l’avance l’histoire et de réagir à ce qui apparait en direct, dans une dynamique de coopération entre les joueurs. Même lorsque l’aspect compétitif est présent, le cœur de l’improvisation réside dans la coopération entre les joueurs et le tango qu’ils réussiront à produire. Les improvisateurs sont en dialogue constant, à la fois dans l’acceptation et dans la proposition. Il n’y a aucun intérêt à voir un joueur décider de tout et imposer toutes les idées à un autre qui se contenterait de toujours suivre sans rien proposer. C’est d’ailleurs pour éviter cet écueil que l’aspect compétitif a, à l’origine, fait son apparition. Le vote pousse les joueurs à se dépasser, et les meilleures improvisations seront toujours celles où le public refuse finalement de voter. L’improvisation est un échange, une collaboration. Une fois les enjeux établis, l’histoire se déroule en faisant intervenir autant de protagonistes que nécessaire. Les autres joueurs sont toujours disponibles pour amener un service, une information manquante permettant de débloquer une situation ou clarifier un objectif.

Les improvisations peuvent avoir une durée précise et définie, allant de trente secondes à vingt minutes pour les matchs, une heure pour d’autres spectacles, ou une durée libre (les improvisateurs ou le maître de jeu pouvant arrêter l’impro au moment qui leur semble le plus opportun). Une improvisation classique lors d’un match a une durée moyenne de trois à quatre minutes. L’improvisation n’a pas forcément vocation à être comique, n’importe quelle histoire peut être proposée, jouée dans n’importe quel registre qui soit, de la dramatique façon Tennessee Williams à la comédie musicale Walt Disney. Des contraintes peuvent être ajoutées concernant la façon dont l’improvisation sera jouée, par exemple une improvisation sans parole, chantée, rimée, immobile, dans le noir, contée... Encore une fois les possibilités ne sont limitées que par la créativité des joueurs, ces contraintes pouvant aussi très bien apparaître spontanément en jeu. Le spectacle d’improvisation demande peu de moyens en termes de temps de répétition et de préparation, il s’agit plutôt d’un travail en amont chez les joueurs. Aussi est-il assez facile de proposer un spectacle d’impro dans n’importe quel contexte et lieu. S’il ne s’agit pas d’un match d’improvisation strict avec patinoire nécessitant

de jouer sur quatre façades, un spectacle d'impro peut s'adapter à presque toutes les salles. Si celles-ci sont équipées en lumière et en son, cela peut être intégré au spectacle, la régie pouvant elle aussi s'adapter en direct et faire des propositions lors des improvisations. Les joueurs doivent être conscients de leur environnement et l'utiliser à bon escient, en intégrant la scénographie dans leur jeu et en ayant conscience des images qu'ils proposent. L'improvisation n'est pas uniquement verbale, il ne s'agit pas de joutes oratoires, mais de spectacles vivants et en direct, impliquant des corps, des images, du mouvement. Au départ l'improvisation s'est d'ailleurs développée comme une discipline non-verbale. Les joueurs peuvent ou non utiliser des objets, des chaises, des volumes, une scénographie spécifique, ou uniquement le mime. Dans les formats compétitifs le public est amené à exprimer sa préférence pour l'une ou l'autre équipe en fonction de l'impro qu'elles viennent de livrer, ou parfois à l'issue du spectacle. Le public peut aussi être impliqué à d'autres niveaux : monter sur scène, faire des propositions, décider de la suite d'une improvisation.

Les formes sont donc multiples, les possibilités infinies, seulement limitées à l'imagination des joueurs et leur faculté à traduire leurs idées sur scène. Tous les spectacles, malgré leurs différences, partagent ce point de départ commun : créer et vivre une histoire en direct et ensemble, en donnant l'illusion que cette histoire était écrite et répétée. Quand cela fonctionne l'effet peut être bluffant, suscitant parfois la méfiance quant à la sincérité et la véracité de la spontanéité de la scène qui vient de se dérouler. Quand cela ne fonctionne pas, les doutes sont évidemment dissipés. L'échec fait aussi partie du spectacle. Mais pour parvenir à créer de telles histoires, certains principes et certaines qualités sont nécessaires, et doivent être développés chez les joueurs.

Grands principes de l'improvisation théâtrale

Il existe des grands principes communs à toutes les formes de spectacle d'improvisation. Nous les abordons ici, en suivant certains points évoqués par Christophe Tournier dans son manuel d'improvisation¹¹⁸ en les modifiant et les étoffant et en les croisant avec l'approche par type de joueur¹¹⁹ de Laurence Katina.¹²⁰ Ceci constituera une porte d'entrée dans l'analyse de l'improvisation. D'autres approches sont bien entendu possibles.

¹¹⁸ TOURNIER Christophe, *op. cit.*, pp. 13-49.

¹¹⁹ Dans son livre *Devenir le meilleur improvisateur du monde (ou presque !)*, Laurence Katina aborde l'art d'improviser via trois catégories types de joueur communément admises dans le monde de l'improvisation: le constructeur, le serveur et le pointeur.

1. Acceptation

Le premier principe fondamental de l'improvisation est l'acceptation. Généralement pratiquée à plusieurs l'improvisation se fait ensemble, dans une communion entre les joueurs. Toute information déployée sur la scène existe à partir du moment où elle est apparue, qu'il s'agisse d'un mot, d'une proposition physique, d'un regard. Elle fait partie de l'histoire qui est déjà en train de se raconter.

« Improviser c'est oser vivre là maintenant tout de suite, le temps présent. Improviser c'est non au gaspillage. Ça veut dire que j'ai pas d'idée, t'as pas d'idée, moi je suis installé avec des jambes plutôt ouvertes, le corps en avant, toi tu as des jambes croisées plutôt le corps en arrière. On n'a pas d'idée mais on a déjà ça. Donc si on est à l'écoute de ça, on ne gaspille pas cette position, elle est née de rien, elle est comme ça. Mais elle existe déjà puisque l'impro a déjà commencé. C'est pas parce qu'une impro a commencé et qu'il n'y a pas d'idée, qu'il n'existe pas déjà quelque chose sur le plateau. Le public voit cette position. Et si on en fait quelque chose et bien on est déjà parti. Donc si on n'est pas pressé, si on vit le moment présent, là on est dans l'improvisation et on accepte le fait qu'il n'y ait rien. Et donc on accepte le vide, le fil, le déséquilibre. » Jean-Marc Cuvelier

L'improvisation nécessite un accord tacite d'acceptation et d'offre entre les joueurs. L'improvisateur dit psychologiquement “oui” à ce qui est proposé, même si il dit non verbalement. Il accepte et joue toutes les propositions pour ne pas freiner le jeu qui se construit. Le *oui* c'est signifier à l'autre qu'on a compris sa proposition et qu'on joue avec. La disposition à dire *oui* n'est pas quelque chose de naturel chez la plupart des gens. Avec la peur du ridicule, de devoir jouer une situation complexe, le non arrivera souvent comme premier réflexe de protection. Mais accepter et dire *oui*, c'est se faciliter la vie. Pas besoin d'avoir des idées, il suffit de vivre ce qui est déjà là. Il faut être capable d'abandonner les idées présentes dans la tête au profit de ce qui existe sur la scène en s'adaptant instantanément.

« Si on dit à Bruce Willis « Il y a une bombe, il faut la désamorcer ! » et que Bruce Willis répond non, il n'y a pas de film. » Timothy Fildès

L'improvisateur ne se contente pas juste de dire *oui* aux propositions qui existent, il propose aussi à son tour. “*Oui et...*” Deux joueurs sur scène, l'histoire se fait ensemble. Chaque joueur reçoit et offre simultanément. Il ne faut pas avoir peur des propositions car ce

¹²⁰ KATINA Laurence, *Devenir le meilleur improvisateur du monde (ou presque !)*, Bruxelles, Sanos, 2015, pp.27-174.

sont autant de cadeaux pour le partenaire. Tout en évitant les questions, l'improvisateur affirme ses propositions en évitant les questions, qui sont souvent un moyen de retarder le jeu en évitant de s'engager. Le blocage de l'idée du partenaire est une façon de gagner du temps pour trouver "la bonne idée". « *« Si tu doutes, dis 'NON' ». C'est aussi comme ça que nous bloquons l'action dans nos vies. Puis nous allons au théâtre, et partout où nous dirions « Non » dans la vie, nous voulons voir les acteurs céder, et dire « Oui ». (...) Si vous pensez à quelque chose que nous n'aimeriez pas qu'il vous arrive, à vous ou à quelqu'un que vous aimez, alors vous avez trouvé quelque chose qui mérite d'être filmé ou montré sur scène. »*¹²¹

2. Écoute

L'écoute est la deuxième qualité primordiale de l'improvisateur. En effet pour être capable d'accepter une proposition ou une situation, encore faut-il pouvoir en être conscient. L'improvisateur doit être absolument attentif à tout ce qui se passe sur scène, informations verbales, mais aussi physiques, émotions, enjeux... Eviter de traverser les portes, tout en mimant avec conviction une tasse de café qui ne doit pas disparaître par magie tout en assénant une première réplique percutante avec un accent approximatif, et en s'assurant d'être visible et entendu de tous relève du véritable exercice d'équilibriste. Le public voit tout, rien ne lui échappe, il a un recul beaucoup plus large que l'improvisateur sur la scène et aucune erreur ne passe inaperçue. Il ne faut donc pas se précipiter, ne pas avoir peur du silence. Cela nécessite aussi un certain détachement et une disponibilité, un investissement total dans le moment présent qui ne peut pas être parasité par la conscience de soi. Pour atteindre une telle écoute il faut laisser de côté le regard sur soi afin d'être entièrement disponible et au service de l'histoire qui se raconte. Ecouter veut aussi dire enregistrer ce qui se passe et ne pas laisser se perdre des informations.

*« Un improvisateur est comme un homme qui marche à reculons. Il voit d'où il vient, mais ne prête aucune attention au futur. Son histoire peut l'amener n'importe où, mais il doit quand même « l'équilibrer », lui donner sa forme, en se souvenant d'éléments qu'il a laissés de côté, et en les réintégrant. »*¹²² Le joueur doit développer sa capacité à saisir toutes les informations qui gravitent autour de lui pour n'en manquer aucune et traiter celles qui sont déjà apparues avant d'en ajouter de nouvelles. La faculté de connecter les éléments ensemble est très jouissive pour le public et donne l'impression d'un récit bien mené, où rien n'est

¹²¹ Keith, *Impro. Improvisation & théâtre*, op. cit., p. 139.

¹²² *Ibid.*, p. 167.

superflu. Il faut aussi garder un œil sur soi-même et sa propre cohérence. *« J’essaie par le principe de l’écoute totale d’inculquer à l’élève/comédien/improvisateur, qu’on ne peut impunément avancer quelque chose et abandonner ce quelque chose immédiatement après. Une improvisation truffée de scories semblables devient lourde et difficile à mener. (...) Par le principe de la vision périphérique l’élève doit également apprendre que le moindre geste posé a de l’importance et ne peut pas être gratuit. »*¹²³

Ecouter c’est aussi développer sa conscience du jeu, et de ce qui est train de se passer. Savoir quand prendre et quand laisser la place, sentir ce qui se joue et ce qui est le plus utile ou efficace pour la scène. *« Si ton partenaire commence à être génial, ne sois pas génial. Laisse-le faire. »*¹²⁴ C’est souvent être capable de rester assis sur le banc quand tout se passe déjà très bien, ou pour éviter d’ajouter de la confusion au bordel ambiant. C’est avoir une écoute du spectacle et être capable d’identifier ce qui manque à une improvisation pour la faire décoller.

« Sur scène, tu dois être hyper conscient de ce qui se passe : les gens qui sont sur scène avec toi, les gens dans le public, tout ce qu’il y a déjà eu, et tout ce qui existe déjà là, maintenant. Et souvent ce qui existe là maintenant, c’est ce qui existe dans l’instant et qui fait exister l’après. Même dans un espace vide, il y a un projo qui va un peu moins fort, un peu de poussière qui passe, c’est déjà là, on le voit. Et si nous on le voit, le public le voit aussi. C’est à utiliser. Quand je commence une impro, j’essaie d’enlever toutes mes idées. Je me place sur le plateau et je commence là. Soit tu joues tout seul et tu joues par rapport à ce qui existe et par rapport au fait que t’es tout seul à tel endroit de la scène, avec les gens qui sont là. Soit tu joues à deux, ou plus, et t’essaies de voir ce qui existe déjà par rapport au fait d’être positionné comme ça. Le public est là depuis le début, il a vu la première image. Et celui qui essaie de ramener son idée en tournant autour, ça se voit qu’il n’est pas à l’écoute de la première image. » Christelle Delbrouck¹²⁵

3. Réactivité/disponibilité

L’improvisateur est disponible et réceptif à l’instant présent. Il est connecté, en écoute de tout ce qui pourrait advenir, prêt à accepter et à réagir aux informations. Son attention est dirigée vers l’instant et ne cherche pas à anticiper ce qui va advenir. Si un improvisateur

¹²³ GRAVEL Robert et LAVERGNE Jean-Marc, p. 29.

¹²⁴ Interview de Keith Johnstone par Bev Fox, « Keith Johnstone N° 1 - La peur et le risque », <https://www.youtube.com/watch?v=x69u3D8tppk&t=5s>, (page consultée le 28 juillet 2017).

¹²⁵ KATINA Laurence, *op. cit.*, p. 75.

pense à la suite du déroulement d'une scène, son attention est détournée et il risque de manquer des informations cruciales, et de ne pas être capable de lâcher prise sur ses idées planifiées au profit de ce qui arrive réellement.

« Le pire improvisateur, c'est celui qui n'est pas dans l'instant. Celui qui n'est pas à l'écoute de lui-même, de l'autre, du public, de ce qu'il se passe. Je l'ai rencontré plusieurs fois, particulièrement en match d'impro, à cause du stress. Quand tu proposes quelque chose, il est tellement concentré sur lui-même qu'il n'écoute plus du tout et fait n'importe quoi. J'ai moins de problème avec un improvisateur qui va à fond dans du cabotinage, dans du « regardez-moi, je suis bon et je fais des trucs intéressants », tant que c'est lié à ce qui se passe dans le moment. » Gilles Delvaux¹²⁶

L'improvisation est un partage et il faut être prêt à jouer tout ce qui va advenir sans *a priori*. C'est parce que l'improvisation arrive dans l'instant qu'elle est digne d'intérêt, et parce que le spectateur vit ce moment et cette prise de risque. La vulnérabilité et le déséquilibre dans lesquels l'acteur s'engage crée à la fois le plaisir du spectateur et du joueur. Sans cela l'improvisation aurait peu d'intérêt par rapport à un théâtre traditionnel répété et efficace, des textes d'auteur pensés et profonds. *« Le principe de l'improvisation, c'est le déséquilibre. Si t'es planté sur tes pieds il ne va pas se passer grand-chose. Il faut provoquer le déséquilibre. »*¹²⁷ Il est généralement très difficile de revoir des improvisations filmées, elles semblent avoir perdu la magie qui les portait au moment de la représentation. De même, rejouer deux fois la même improvisation ne fonctionne pas. Impossible de recréer *a posteriori* ce qui a animé un instant avec autant de sincérité et de spontanéité.

C'est un art de l'éphémère qui doit donc être vécu pleinement. Ce qui va donner du poids aux informations, c'est la façon dont les joueurs vont y réagir et l'ampleur qu'ils vont leur donner. Il faut percuter et rebondir avec les données qui apparaissent, et se laisser porter par ses réactions. La réaction à ce qui se passe est la preuve que l'improvisateur est en connexion avec ses partenaires et avec lui-même.

4. Jouer

Le plaisir du jeu est au cœur de l'improvisation. Même pratiquée avec sérieux, l'improvisation théâtrale donne l'opportunité d'imaginer, de chercher, de créer ensemble en jouant n'importe quel rôle requis par une scène, en laissant l'égo au placard. Le secret de la

¹²⁶ *Ibid.*, p. 74.

¹²⁷ Interview de Jean-Marc Cuvelier le 16 juin 2017.

réussite d'un spectacle est l'amusement, et jamais une scène ne sera aussi bonne pour le public que quand celui-ci voit les joueurs vraiment prendre du plaisir à la jouer. Que ce soit en spectacle ou en atelier, en coaching, le plaisir est la première raison qui pousse les improvisateurs de tout poil à braver les risques du grand saut sans parachute. L'improvisation peut offrir de véritables moments de grâce même à des joueurs débutants. C'est dans ce plaisir que réside l'authenticité de la discipline que le public reconnaît.

« L'impro c'est grisant. Et les gens qui font ça ont une nature assez portée vers le fait d'être dans le côté festif. Un spectacle d'impro c'est très festif, généralement parce qu'il y a une émulation, les gens se rapprochent beaucoup plus. Évidemment, on leur demande de s'écouter de se regarder, de former un groupe ; et le côté fête vient avec. Je pense que il n'y a qu'un improvisateur qui peut rouler toute sa journée de samedi pour jouer un spectacle à Genève, dormir, et puis rouler le lendemain et passer son weekend dans une bagnole. Mais c'est parce que c'est marrant. Ça fait partie aussi partie de l'impro. »

François-Xavier Fiévez¹²⁸

Le jeu permet une forme de groupe naturelle qui induit la liberté individuelle nécessaire à l'expérience. Il développe les techniques personnelles et les compétences nécessaires pour le jeu en lui-même, par le jeu, et fait donc partie intégrante de l'apprentissage de l'improvisation. *« Jouer un jeu est psychologiquement différent en degré mais pas en genre du jeu dramatique. L'habileté de créer une situation de façon imaginaire et de jouer un rôle dedans est une expérience formidable, une sorte de vacances de soi et de la routine journalière. Nous observons que cette liberté psychologique crée une condition dans laquelle la tension et le conflit sont dissous et les potentialités sont libérées dans l'effort spontané de rencontrer les demandes de la situation. »*¹²⁹ L'inventivité et l'ingéniosité rencontrent les moments de crises que le jeu présente quand il est entendu que le joueur est libre d'atteindre l'objectif du jeu par tous les moyens possibles, tant qu'il suit les règles du jeu. Il est donc important de jouer le jeu.¹³⁰ *« La structure d'un spectacle d'impro c'est un cadre très précis, et à toi de trouver dans ce cadre précis, restreint, ta liberté. Remplir le cadre pour mieux le déborder. Mais si tu joues à côté du cadre, à quoi ça sert d'avoir un cadre ? C'est que tu évites le challenge, la difficulté. Donc ces fameuses fautes qui peuvent être sifflées, le règlement etc., nous amène à s'écouter, construire, gérer le temps, travailler des styles, des*

¹²⁸ Interview de François-Xavier Fiévez le 12 juillet 2017.

¹²⁹ Neva L. Boyd dans *Play a Unique discipline*, citée par Viola Spolin.

¹³⁰ SPOLIN Viola, *op. cit.*, pp. 4-6.

époques, des écritures. Ça nous cadre. La liberté qu'on trouve là-dedans est beaucoup plus grande que si on n'avait aucun garde-fou. Je ne dis pas que c'est impossible, mais c'est beaucoup plus anarchique et il n'y a pas ce challenge. Parce que c'est quand même un spectacle qui est une performance aussi. Et la performance elle doit naître d'une certaine rigueur. D'une certaine difficulté. »¹³¹ Improviser est un jeu d'équipe et même quand deux équipes se rencontrent, l'objectif est de collaborer vers une seule histoire et pas de se livrer à une bataille d'égos. L'improvisateur est éthique et respecte les principes d'écoute et d'acceptation, il est désireux du partage qui va advenir et prêt à collaborer. Il fait attention au cabotinage (le fait de faire un gag, un jeu de mot ou une action particulière visant à s'attirer l'attention et les rires du public, au détriment de l'histoire et des partenaires). Il faut rester attentif et à l'écoute des procédés de jeu de chaque improvisation. Ils peuvent être annoncé à l'avance par exemple par un maître de jeu, être décidés par une équipe ou bien apparaître d'eux même au fil de l'impro. Il est important de les comprendre rapidement, comprendre quels en sont les patterns, pour pouvoir les jouer en les respectant et sans briser une dynamique qui émerge.

Avec le temps les improvisateurs développent certains réflexes, des personnages pyjamas qu'ils interprètent avec facilité, ils apprennent des mécaniques efficaces. Le travail continu, l'application des principes de l'improvisation et l'expérimentation aident à se renouveler et à trouver un nouveau souffle. « *L'expérience peut te faire aller chercher des grosses ficèles, des trucs que tu contrôles bien et qui te rassurent. On passe tous par-là évidemment, il faut faire attention de ne pas en abuser je pense, parce que sinon tu quittes cet état d'improvisation et tu feras, "une bonne impro". Si on réutilise des choses on se prive de ce moment très délicat, très beau et très magique du là, maintenant, tout de suite. Les très grandes improvisations naissent de cet incident. On ne sait pas où on va, mais on y va. Les bonnes improvisations il y en a beaucoup. Des très grandes improvisations il n'y en a pas beaucoup. C'est un peu notre quête. Quand est-ce qu'elle va venir ? Pour qu'elle vienne il ne faut pas y penser et il faut s'abandonner.* »¹³²

5. Spectacle vivant

L'improvisation théâtrale est un art scénique, un spectacle vivant. L'expression ne passe donc pas uniquement par le langage, elle passe aussi par le corps. Il faut "montrer" et pas

¹³¹ Interview de Jean-Marc Cuvelier le 16 juin 2017.

¹³² *Ibid.*

‘dire’.¹³³ Vivre les situations sans parler de ce qu’on fait. Souvent les débutants se réfugient dans la logorrhée verbale pour éviter d’avoir à jouer le propos. L’improvisation est porteuse d’un héritage de la *commedia dell’arte*, du mime, du clown, et le corps est primordial. Il faut interpréter les personnages qu’on défend, les incarner physiquement, avoir recours au mime pour créer l’illusion, aux manipulations pour faire exister un espace respecté par tous et croire à ce qu’on propose. Viola Spolin parle de *physicalization* pour expérimenter et exprimer les idées en passant par le corps. La réalité que nous percevons est physique, elle passe par l’appareil sensoriel. Quand un joueur comprend qu’il peut communiquer directement au public uniquement à travers le langage physique de la scène, il met en état d’alerte tout son organisme. Il prête son corps au schéma et laisse son expression physique le transporter à n’importe quel endroit. Le théâtre improvisé utilise peu ou pas de propos, de costumes et d’objets et les joueurs apprennent que la réalité du plateau doit avoir un espace, des textures, de la profondeur, de la substance. En clair, une réalité physique. « *La puissance de l’inspiration, disait Dostoïevsky, dépasse les possibilités de nos moyens d’expression.* »¹³⁴ L’improvisateur doit apprendre à traduire scéniquement et physiquement ses idées et les interpréter. Au plus une idée est précise et exprimée clairement au plus elle sera concrète et moteur de jeu. Que cela soit avec des propos, costumes, ou une émotion forte, l’acteur peut uniquement nous montrer.

« *En aucun temps le théâtre n’a le droit d’être « platte » ! Les comédiens et les comédiennes non plus !* » Robert Gravel¹³⁵

Aussi l’improvisateur a conscience qu’il participe à un spectacle, et il adapte donc son jeu en fonction des conditions du spectacle. S’il joue sur 4 façades devant plusieurs centaines de personnes il devra être capable de se faire entendre et voir de tous, de jouer grand et avec énergie. L’adaptabilité est une de ses grandes forces et il est conscient de son environnement. L’improvisateur est désireux de proposer des spectacles variés, et s’il joue plusieurs improvisations, il tentera de proposer différentes histoires et formes, différentes ambiances et énergies. Le cadre et le contexte qui entourent l’improvisateur sont autant de contraintes et de règles avec lesquelles il peut jouer en les utilisant comme tremplin. Elles façonnent sa liberté.

¹³³ HALPERN Charna, CLOSE Del et HOWARD JOHNSON Kim, *op. cit.* p. 86.

¹³⁴ CHEKHOV Michael, *Être acteur. Technique du comédien*, trad. de l’américain par Élisabeth Janvier, Paris, Pygmalion / Gérard Watelet, 1980, p. 127.

¹³⁵ GRAVEL Robert et LAVERGNE Jean-Marc, p. 14.

Enfin l'improvisation se fait avec le public. Le public est le membre le plus vénéré du théâtre et la condition de l'existence de ce dernier. Toutes les techniques apprises et développées le sont à une seule fin, l'expérience du public. Il ne faut donc pas 'oublier le public' mais avoir conscience de son rôle primordial. L'acteur a une responsabilité d'hôte envers lui qui exige professionnalisme et préparation. S'il y a un accord sur le fait que tous ceux qui sont engagés dans le théâtre devraient avoir une liberté personnelle de faire l'expérience, cela doit inclure le public. Chaque membre du public doit avoir une expérience personnelle quand il voit une pièce, et pas une simulation artificielle. Le public est constitué d'individus séparés observant le talent de joueurs/auteurs, et c'est pour chacun d'entre eux que les improvisateurs doivent utiliser leurs compétences afin de créer le monde magique de la réalité théâtrale.¹³⁶

6. Construction

Il peut paraître inconcevable de raconter et vivre une histoire intéressante en partant de rien ou presque, de plus avec quelqu'un d'autre ne partageant certainement pas la même idée que soi. D'ailleurs deux joueurs sur un plateau ne font pas une scène, il faut un peu plus que cela pour arriver à un résultat intéressant. Heureusement il existe quelques principes, que l'on pourrait qualifier de principes d'écriture (qui seront familiers pour ceux ayant eu une formation journalistique, les '5W'), permettant d'établir rapidement en jeu, en direct et en partage ce dont il sera question dans l'improvisation. Ces points ont déjà été mentionnés, il s'agit de répondre rapidement à trois questions : 'qui ?', 'où ?' et 'quoi ?', avec éventuellement les questions bonus 'comment ?' et 'pourquoi ?'. Chacune de ces questions peut constituer un véritable moteur de jeu qui portera les joueurs dans l'histoire, la faisant avancer et se développer jusqu'à terme. En répondant rapidement à ces trois questions, l'improvisation se déroulera plus facilement, car au plus un contexte est clair et précis au plus il est porteur. Le flou ne donne pas de bonnes histoires, il n'affirme rien, ne raconte rien et n'apporte que confusion et incompréhension.

Le *qui ?* concerne autant les personnages campés par les joueurs que la relation qui les unit. Les types de relation sont souvent les mêmes (famille, amis/ennemis, collègues, relations commerciales, voisins, professeur/élève, maître/esclave, inconnus) mais la nature de cette relation, le lien qui les unit, l'avis qu'ils ont l'un sur l'autre, permet d'innombrables variations. Il sera souvent plus facile de démarrer une improvisation avec des personnages qui se

¹³⁶ SPOLIN Viola, *op. cit.*, pp. 12-14.

connaissent déjà, afin de la commencer *in media res*. Il existe plusieurs méthodes de création d'un personnage : partir d'un point moteur physique, adopter une posture, jouer un tic, prendre un accent ou une scansion particulière, s'investir d'une émotion ou chercher une émotion suscitée par d'autres personnages, effectuer une manipulation informant sur son statut social ou son métier, lui donner un accessoire, un costume... Ou tout simplement s'adapter au personnage joué par le partenaire en proposant quelque chose de complémentaire. Des personnages bien incarnés réagiront avec cohérence à n'importe quelle situation et leur relation constituera un moteur incroyable pour une improvisation. C'est cette relation qui donnera l'intérêt à la scène. Lorsqu'un joueur incarne un personnage, il laisse de côté son image et son égo pour se dévouer totalement à l'histoire. Si celle-ci demande à ce qu'il joue un escargot, l'improvisateur tentera de rendre l'escargot le plus sincère et convaincant qui soit.¹³⁷ « *Pour incarner un personnage, au théâtre, vous vous servez de votre corps, de votre voix et de vos émotions. C'est le « matériau de base » à partir duquel le « moi supérieur », c'est-à-dire l'artiste en vous, crée un personnage. Ce « moi supérieur » prend tout simplement possession de ce matériau de base. Et, à partir de ce moment, vous commencez à vous sentir au-delà, ou plutôt au-dessus, du matériau, et par conséquent au-dessus de votre « moi quotidien ».* »¹³⁸

Le *où ?* va donner le contexte de l'improvisation. Par *où ?* on comprend aussi *quand ?*, la période, l'univers, l'ambiance, l'atmosphère. A priori l'improvisation se fait sur un plateau nu, nécessitant de faire vivre le lieu et de proposer des décors avec la collaboration de l'imaginaire du public (si on fait un parallèle avec le cinéma l'imaginaire du spectateur remplace les effets spéciaux rajoutés sur un film). Mais ce plateau nu permet aussi une grande liberté aux improvisateurs comparativement au théâtre classique ; ils peuvent changer instantanément de lieu, d'univers, subir des transformations physiques, passer dans d'autres temporalités du récit et tenter toutes les expérimentations possibles pour réaliser l'histoire de leurs rêves avec un budget illimité. La corde de scénographe s'ajoute à l'arc de l'improvisateur. Dans tous les cas il faut faire exister ce lieu en lui donnant vie par le mime et la manipulation, en le décrivant ou en lui procurant une ambiance sonore particulière, en jouant des personnages, des objets typiques ou en effectuant une activité rappelant le lieu. Le *où ?* peut aussi devenir une époque avec ses caractéristiques, ses classes sociales, et histoires propres. Ajouter un contexte à une histoire peut transformer complètement les enjeux d'une

¹³⁷ KATINA Laurence, *op. cit.*, pp. 28-34.

¹³⁸ CHEKHOV Michael, *op. cit.*, p. 127.

scène et lui conférer son unicité et son intérêt. De plus si on creuse un trou en début d'impro sans l'utiliser tout de suite, le trou restera présent et pourra être réutilisé à tout moment. Le lieu sert donc aussi de puissant moteur en créant des potentialités pour l'élaboration de l'action.¹³⁹

« *C'est intéressant de faire vivre les lieux pour que les gens aient des images. On a deux mecs en train de parler assis sur un banc. Puis il y en a un des deux qui élève la voix et qui la baisse ensuite soudainement, comme si il y avait quelqu'un à côté qui pouvait les écouter. C'est une plus-value de dingue. Le lieu participe à l'ambiance globale. Tu ne parles pas pareil quand tu es au parc ou dans ton salon, quand t'es dans un bar, quand il y a plein de gens autour de toi ou qu'il y a beaucoup de bruit.* » Christelle Delbrouck¹⁴⁰

Le *quoi ?* est le moteur de jeu qui sera utilisé pour raconter l'improvisation ; l'action ou l'émotion (ou les deux) qui occupera les personnages principaux. L'improvisation ayant lieu en temps réel, il est inutile de réfléchir à tout prix à déclencher des actions au risque de passer de l'une à l'autre par peur du vide et d'épuiser toutes ses ressources sans avoir rien raconté. Le fait de vivre l'instant et de prendre le temps d'exécuter une action à la fois entrainera souvent une suite logique et organique d'autres événements. Attention à ne pas parler de ce qu'on fait, a fait, ou fera. Le public veut voir les improvisateurs vivre une scène avec sincérité et émotion, et surtout une scène au présent. Si chaque improvisateur commence avec une manipulation radicalement différente, tout le plaisir va venir de leur faculté à les lier ensemble sans abandonner une des deux idées. Le *quoi ?* peut être étoffé avec un *pourquoi ?*, qui va souvent constituer le passif et les motivations des personnages, sans pour autant être le même pour chacun. Il peut apporter le côté sensationnel à l'histoire qui fait qu'elle mérite d'être racontée, que c'est cette tranche de vie et cette situation précise qui a le droit à un développement.¹⁴¹ Les improvisations ne doivent pas forcément démarrer à la naissance de leur protagoniste pour se terminer à la fin de leur vie alors que la scène doit durer deux minutes. Il faut aller à l'essentiel, à nouveau au milieu de l'action, pour que le *quoi ?* de l'improvisation témoigne d'un instant de vie exceptionnel de la vie de ses personnages. « *L'action démarre avec la fin d'une routine.* »¹⁴²

¹³⁹ KATINA Laurence, *op. cit.*, pp. 34-38.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 38.

¹⁴¹ *Ibid.*, pp. 38-44.

¹⁴² HALPERN Charna, CLOSE Del et HOWARD JOHNSON Kim, *op. cit.* p. 81.

Idéalement les improvisateurs doivent répondre à ces questions sans imposer les réponses à leur partenaire, tout en les affirmant rapidement. L'improvisation est une danse où il faut trouver l'équilibre entre proposer et accepter. Pour ce faire les improvisateurs ont recours à des répliques actives qui ont pour qualité d'être une affirmation, de ne pas être rude (imposer des choses au partenaire), d'annoncer des informations fondamentales et d'être concise.¹⁴³ Comme cela a déjà été souligné, l'objectif de l'improvisation théâtrale est de créer des histoires, et les principes développés jusqu'ici ont pour finalité la construction en direct d'histoires cohérentes. Il s'agit d'un point qui peut paraître un peu paradoxal pour l'improvisateur censé se laisser porter et vivre l'instant présent sans anticiper, et en même temps faire des propositions, renvoyer la balle et affirmer ses idées. Être connecté à l'instant présent ne signifie pas être dans la passivité. Il faut faire des choix. Improviser ne se fait pas sans processus conscient et sans réflexion. L'entraînement régulier développe les facultés d'écoute, d'acceptation et de réactivité jusqu'à les transformer en réflexes, offrant à l'improvisateur une lecture rapide du jeu, et la faculté de prendre des décisions instantanément. Au plus un improvisateur sera expérimenté, au plus le processus deviendra naturel et se fera avec plaisir et facilité, comme une articulation entre la conscience du jeu et ses enjeux, et la possibilité d'ouvrir la porte de la spontanéité en laissant jaillir les idées pour les intégrer efficacement dans la scène. Il existe bien sûr différents types d'improvisateurs ayant chacun une sensibilité particulière et une approche personnelle du jeu.

En laissant foisonner les idées celles-ci peuvent parfois avoir tendance à amener l'histoire dans tous les sens, au risque de créer de la confusion et de trop grosses incohérences pour un résultat chaotique. Le cercle de probabilité est un concept développé par Keith Johnstone pour structurer la narration et engager le public. Il désigne tous les développements possibles de l'histoire que le public imagine au fur et à mesure que celle-ci se crée sur la scène. En restant dans ce cercle de probabilité du spectateur, on l'engage plus efficacement à suivre la scène, toutefois cela ne veut pas dire se contenter de suivre la logique de ce dernier. L'improvisateur va essayer de créer la rupture et la surprise en amenant l'histoire plus loin dans ce monde imaginaire qui a été créé par le théâtre, en bordure du cercle. Le public a donc besoin de voir une histoire se développer selon une certaine logique cohérente pour garder son intérêt, mais aime quand les routines sont brisées. Les ruptures sont encouragées, elles changent l'état et la relation des personnages et créent la surprise et l'intérêt pour l'histoire. Mais il faut malgré tout faire attention car chercher à tout prix à être drôle et original peut interrompre le flux de

¹⁴³ KATINA Laurence, *op. cit.*, p. 58.

la narration. Si une information atterrit hors du cercle de probabilité du public, il faudra alors la justifier et au plus on s'en écarte, au plus la justification sera difficile. Toute action même illogique ou imprévue est donc possible tant qu'elle est justifiée, parfois à grande peine, et réintégrée dans le cercle de probabilité du public.¹⁴⁴

Johnstone et Close parlent aussi du principe de réincorporation (à la base du Harold) en ce qui concerne la construction d'histoire. Raconter une séquence d'évènements sans créer de liens entre ces derniers ne constitue pas une histoire. Ceux-ci pourraient s'arrêter à n'importe quel moment sans qu'il n'y ait aucune conséquence ou sentiment de complétude. C'est en liant les éléments entre eux et en les réincorporant qu'apparaît la narration et le plaisir, et c'est à cette fin que l'improvisateur développe son écoute et son acceptation. Généralement les improvisations ont une durée plus ou moins définie, les improvisateurs sont eux-mêmes gestionnaires de ce temps et doivent être capables de donner aux histoires une chute, une conclusion. Improviser c'est donc aussi un art d'assemblage, de ramener toutes les pièces ne provenant pas forcément du même puzzle, mais pour proposer au final une image globale et cohérente dans sa propre logique. C'est pourquoi la simplicité est l'alliée de l'improvisateur. Il est contre-productif d'envoyer des dizaines d'idées à la seconde. Certes la créativité du joueur semblera foisonnante, mais combien de ces données seront perdues et non traitées ? S'écouter, trouver ensemble un moteur, un fil sur lequel tirer et l'exploiter jusqu'au bout avant de passer à autre chose. Les choses les plus évidentes sont les plus efficaces.

Del Close résume la construction d'une scène en sept points : garder les choses simples, moins est plus ; éviter l'exposition ; démarrer une scène du milieu ; prendre le choix actif pour que l'action avance ; être spécifique et éviter les généralités ; écouter le mouvement du jeu ; et accueillir les silences, il y a de l'action dans les pensées.¹⁴⁵

7. Le groupe et la compétition

La notion de groupe est très importante en improvisation, au moins autant qu'elle peut l'être en théâtre. Elle est la base de tout le travail, implicitement liée à la collaboration exigée par la discipline. Le théâtre d'impro nécessite une relation de groupe très proche car c'est de l'accord du groupe et de son jeu que se crée et évolue le matériau des scènes. Une relation de groupe saine demande un nombre d'individus travaillant en collaboration pour compléter un projet donné avec une participation individuelle et une contribution personnelle. Si un

¹⁴⁴ ROBBINS DUDECK Theresa, *op. cit.*, p. 10.

¹⁴⁵ HALPERN Charna, CLOSE Del et HOWARD JOHNSON Kim, *op. cit.* p. 90.

membre du groupe domine, les autres n'ont pas la possibilité d'évoluer ou de prendre du plaisir. Le groupe fournit une grande sécurité face aux regards des autres, mais peut aussi devenir une menace. La participation à une activité théâtrale étant souvent perçue comme de l'exhibitionnisme, l'improvisateur peut se retrouver en proie au jugement et à l'autocritique par rapport au reste du groupe. Un groupe ne devrait jamais avoir l'habitude de créer de la conformité et devrait pousser à accepter les différences et les particularités.¹⁴⁶

Une grande atmosphère de compétitivité crée des tensions artificielles. La compétition aigüe connote l'idée qu'il faut être meilleur qu'un d'autre. Quand un joueur ressent cela, son énergie est uniquement dépensée à cela. Il devient anxieux et les autres joueurs apparaissent comme une menace pour lui. La compétition imposée empêche l'harmonie entre l'organisme total et l'environnement total, car elle détruit la nature basique de jouer en occultant l'identité personnelle et en séparant les joueurs les uns des autres. D'un autre côté la compétition naturelle fait partie des activités de groupe, et crée l'excitation. Elle doit exister en faisant travailler les membres du groupe ensemble et en harmonie autour du même effort.¹⁴⁷ « *Je considère la LNI comme un jeu d'échecs humain. Quand deux joueurs d'échecs décident de se faire une partie, ils savent parfaitement dans quoi ils s'embarquent : chercher la victoire en respectant des règles strictes. Si un des deux ne veut pas gagner il n'y a pas de jeu possible. Si un des deux ne peut supporter la défaite sans faire une dépression, une autre activité est recommandée !* »¹⁴⁸ Les spectacles d'improvisation compétitifs sont en tension entre compétition et jeu, et demandent à pousser la volonté de jouer jusqu'au bout pour vaincre la compétition. Ils établissent une compétition dans un jeu où les règles sont la collaboration et l'écoute. Ils requièrent des joueurs de s'investir et que ceux-ci veuillent gagner, et la seule façon de vraiment gagner le jeu est en jouant le groupe.

¹⁴⁶ SPOLIN Viola, *op. cit.*, pp. 9-12.

¹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁸ GRAVEL Robert et LAVERGNE Jean-Marc, p. 43.

CHAPITRE 2 : L'entraînement

Il existe un bon nombre de pratiques utilisées communément par les professeurs et metteurs en scène de performances improvisées. Chacun place l'emphase sur différents exercices. Certains sont importants seulement pour un type de travail spécifique, d'autres sont fondamentaux pour tout jeu. Une chose est certaine, la technique ne peut pas être apprise des livres seuls. Le seul moyen de développer ses capacités d'improvisateur est via l'expérience et la pratique, c'est à dire en improvisant. Puisqu'il s'agit d'une discipline artistique visant à préparer le comédien pour la performance, la majeure partie du travail se situe en amont de celle-ci, dans les nombreuses heures passées en coaching et atelier à pratiquer en groupe, à exercer et expérimenter toutes les facettes et techniques. Les méthodes d'apprentissage sont donc primordiales. « *Le matériau et la substance de l'improvisation scénique ne sont pas le travail de qui que ce soit ou de quelque écrivain mais provient d'une cohésion de joueurs agissant sur des joueurs. La qualité, la portée, la vitalité, et la vie de ce matériel est en ratio direct avec le processus que l'étudiant individuel étudie et ce dont il fait l'expérience en spontanéité, développement organique, et réponse intuitive.* »¹⁴⁹ Aussi ce chapitre est dédié à des méthodes de grands auteurs de l'improvisation, qui ont eu des échos conscients ou non chez tous les improvisateurs. De nombreuses approches ont été développées et nous allons nous attarder sur certaines d'entre elles. Viola Spolin, Keith Johnstone et Robert Gravel.

La méthode Spolin

« *Body. Mind. Intuition.* » Viola Solin

A travers son livre *Improvisation for the Theater*, Viola Spolin propose une véritable méthode d'apprentissage de l'improvisation en détaillant sa philosophie et sa pédagogie, et en conseillant une liste de plus de deux cents exercices. Avec cet ouvrage, elle a posé les jalons de la pratique du coaching d'impro. Par sa pédagogie Spolin cherche à libérer le potentiel d'apprentissage de ses élèves en utilisant le jeu. Sa conviction est que tout le monde peut jouer, et improviser. Les questions de talent ne jouent qu'un petit rôle là-dedans, tout dépend de l'environnement, et si celui-ci permet ou non l'apprentissage qui se fait par l'expérimentation des apprenants. Il faut permettre un engagement dans l'environnement sur trois aspects, à la fois physique, intellectuel et intuitif, ce dernier aspect étant souvent négligé. Généralement c'est uniquement l'aspect intellectuel qui est pris en compte. Or l'apprentissage d'une compétence est optimal quand les réponses aux expériences interviennent à un plan

¹⁴⁹ SPOLIN Viola, *op. cit.*, p. 19.

intuitif, au-delà du plan intellectuel. L'intuition ne peut répondre que dans l'immédiateté, et est dépendante de la spontanéité que Viola Spolin définit comme « *le moment de liberté personnelle qu'on vit lorsqu'on fait face à la réalité, qu'on la voit, qu'on l'explore et qu'on agit en accord avec elle* ». ¹⁵⁰ Apprendre à jouer peut donc se faire pour tout le monde, talentueux ou non, si le processus d'apprentissage a pour objectif de rendre les techniques suffisamment intuitives pour devenir celles de l'étudiant. Il est donc nécessaire d'avoir une méthode réunissant certaines conditions pour accéder à ce savoir intuitif : un environnement où l'expérience peut avoir lieu, une personne libre de faire l'expérience, et une activité qui travaille la spontanéité. ¹⁵¹

La méthode entière de Spolin est centrée sur l'utilisation du jeu, un héritage de Neva Boyd. Tout jeu valant la peine d'être joué est hautement social, et contient un problème nécessitant une solution : un point d'objectif qui doit impliquer chaque participant. Ce problème, aussi appelé point de concentration ou focus, est le cœur du système. La technique de la résolution de problèmes en atelier donne des objectifs mutuels sur lesquels peuvent se concentrer à la fois le professeur et l'étudiant. A chaque fois que Viola Spolin a rencontré des difficultés avec ses étudiants, elle a inventé un *theater game* contenant un problème à résoudre. Cette façon de procéder évite au professeur d'analyser, d'intellectualiser et de disséquer le travail d'un étudiant sur une base personnelle. Elle élimine aussi la nécessité des étudiants de devoir passer par le professeur pour apprendre. Chacune des deux parties est en contact direct avec le matériau, et peut développer la relation plutôt que l'interdépendance. Les utilisations du point de concentration peuvent être multiples en théâtre, et particulièrement en atelier d'improvisation car :

- Il permet d'isoler des segments de techniques théâtrales complexes et nécessaires à la performance en de les explorant profondément.

- Il donne le contrôle et la discipline artistique durant les improvisations. Si la créativité était laissée non canalisée, elle pourrait devenir une force destructrice plutôt que stabilisatrice.

- Il permet à l'élève de se concentrer sur un point unique, changeant et mobile au sein du jeu. Il améliore la capacité de l'élève à s'impliquer dans la relation avec ses collègues et dans le problème en vue de sa résolution. Les deux aspects sont nécessaires durant une scène

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 4.

¹⁵¹ *Ibid.*

improvisée. Le point de concentration agit comme un catalyseur entre les joueurs, et entre le joueur et le problème.

- Il permet à l'élève de vivre une action spontanée et fournit la possibilité d'une réponse organique plutôt que d'une expérience cérébrale et ce, qu'il s'agisse d'un exercice de débutant, ou d'un exercice avancé. Il rend la perception possible plutôt que préconception et agit comme un tremplin dans l'intuitif.¹⁵²

Le point de concentration provoque la spontanéité. Dans cette spontanéité se dégage la liberté personnelle, et la personne dans son entièreté : physique, intellectuelle et intuitive. Tous ces aspects fonctionnent ensemble comme une seule unité de travail, un petit tout organique permettant une expérience et un apprentissage bien plus complets. Pour pouvoir jouer le jeu, il faut qu'il y ait un accord groupé sur les règles et une interaction du groupe vers l'objectif. Cet accord va former l'environnement et la structure du jeu où les joueurs vont évoluer en devenant plus agiles et alertes à mesure qu'ils jouent et qu'ils répondent à tous les événements aléatoires arrivant simultanément. La possibilité de l'amélioration de l'individu dépend de sa capacité personnelle d'implication dans la résolution du problème du jeu, et des efforts que requiert le jeu pour répondre aux différents stimuli qu'il génère. Cette amélioration va advenir sans difficulté grâce à l'aide du jeu qui crée suffisamment d'excitation pour transcender le joueur et le rendre libre d'explorer son environnement. L'énergie déployée pour résoudre le problème crée une explosion de spontanéité qui débloque et réarrange tout, tout en étant limitée par les règles du jeu et liée par les décisions du groupe. La confiance nécessaire à l'ouverture et au développement des compétences pour communiquer au sein du jeu vient de cette expérience d'un individu total dans un environnement total. Le groupe fournit un support et c'est par son acceptation des limitations et des règles concernant la façon de jouer que va découler le jeu en lui-même. Il est important que la participation au groupe, au jeu et aux règles se fasse librement et en confiance par les joueurs en choisissant l'autodiscipline. En l'absence d'une autorité extérieure à contenter ou à apaiser (on retrouve ici le concept d'approbation/désapprobation), le joueur peut concentrer toute son énergie directement sur le problème et apprendre ce qu'il est venu apprendre. Viola Spolin préconise donc un rapport non-autoritaire entre l'animateur et le reste du groupe. La vraie liberté personnelle et expression de soi ne peut advenir que dans une atmosphère où les attitudes permettent l'égalité entre apprenant et professeur, et sans dépendance entre eux. Le besoin d'approbation disparaît quand tout le monde se bat pour trouver la perspicacité personnelle et

¹⁵² *Ibid.*, pp. 22-24.

l'approche du jeu contenant des problèmes à résoudre permet de nettoyer l'autoritarisme. Le professeur doit intervenir comme un guide de par son expérience artistique et technique, dans un rapport d'égalité et de droit avec des étudiants disposant de moins d'expérience. Les besoins du théâtre sont le vrai maître.¹⁵³

L'évaluation intervient après chaque passage d'une équipe dans l'exercice travaillé et vise à déterminer si les objectifs du jeu et le problème ont été résolus. Une attention particulière au vocabulaire et à l'attitude est nécessaire pour être le plus objectif possible et éviter le jugement "bien/pas bien". Une fois libérés de la peur du jugement, les élèves peuvent se prêter pleinement à l'exercice. L'évaluation se fait en collaboration avec les élèves, qui sont aussi attentifs lorsqu'ils jouent que lorsqu'ils observent l'exercice. L'évaluation est une partie importante du processus d'apprentissage et permet de mieux comprendre et d'intégrer les problèmes travaillés. Spolin utilise aussi la méthode dite de *side coaching* pendant les improvisations pour rappeler aux étudiants de rester concentrés sur le point de focus. Le professeur est impliqué avec les étudiants dans la scène, et voit à la fois les problèmes de celle-ci et les problèmes personnels des étudiants. Ces indications sont directes, spontanées et participent au tout organique d'apprentissage. Elles ramènent l'étudiant au présent de la situation en lui rappelant son implication et son identité dans la scène. Elles permettent aussi de mettre fin à une scène. Spolin annonçait souvent quand il restait une minute à l'improvisation pour que les étudiants la concluent, et pour leur apprendre à sentir et gérer le temps. Les exercices sont effectués en formant des équipes de façon aléatoire parmi les joueurs. Il est important de désamorcer les routines quand elles apparaissent car certains étudiants peuvent devenir dépendants d'autres joueurs. Il faut garder du challenge pour chacun.¹⁵⁴

La présentation de l'exercice se fait simplement et rapidement en détaillant le point de concentration, et sans donner trop d'explications supplémentaires. L'objectif est que les étudiants explorent l'exercice par eux-mêmes et donner trop de détails peut les amener à vouloir reproduire ce qu'ils pensent être attendu d'eux. Pour les mêmes raisons il est préférable de ne pas annoncer pourquoi on travaille un problème, et de laisser le travail faire son œuvre chez chacun. Si une confusion concernant les consignes persiste, l'évaluation est l'occasion d'une clarification. Viola Spolin travaillait dans un environnement stimulant pour ses étudiants, qui avaient à leur disposition toute une série de costumes, accessoires et décors

¹⁵³ *Ibid.*, p. 9.

¹⁵⁴ *Ibid.*, pp. 26-31.

dont ils pouvaient disposer librement. Elle conseillait aussi la présence d'un système sonore et de lumière dans le local, ainsi que des gros blocs de bois. Bien que consciente que le théâtre d'improvisation utilise généralement peu d'accessoires, leur utilisation fait tout de même partie de l'apprentissage. Elle veillait toujours à ce que l'ambiance et l'atmosphère durant les ateliers soit au plaisir et à la relaxation, car les étudiants doivent apprendre non seulement les techniques, mais aussi les émotions qui les accompagnent.¹⁵⁵

L'enseignement de Viola Spolin est fondateur dans la pratique de l'improvisation, et sa méthode d'atelier est en parenté directe avec les coachings que n'importe quelle équipe d'impro peut recevoir de nos jours. Sa pédagogie de même que ses exercices sont toujours très vivants et travaillés partout dans le monde. Sa grande qualité réside dans son adaptabilité. Il ne s'agit pas d'une méthode figée, elle doit s'adapter et évoluer en fonction de l'expérience et des besoins du groupe qui la pratique. L'héritage de Spolin est une vision de l'improvisation et du jeu pour tous, dépassant la pratique purement théâtrale. Elle a développé un processus d'apprentissage total prenant en compte les caractéristiques de l'humain dans son entièreté corporelle, intellectuelle et spontanée. Par l'expérience et la spontanéité tout en se défiant de l'autoritarisme elle amène à se défaire du conditionnement culturel et psychologique.

La méthode Johnstone

« *Dans une éducation normale, tout est fait pour supprimer la spontanéité ; je voulais la développer.* » Keith Johnstone

Son apport le plus important au monde du théâtre est son "Impro System". Il s'agit d'une approche de l'entraînement de l'acteur qui encourage la spontanéité et les créations collaboratives utilisant l'intuition et les réponses non censurées des participants. Son ouvrage phare est sans conteste *Impro : Improvisation and the theatre* publié en 1979. Ce livre met en lumière les recherches de Johnstone lorsqu'il travaillait pour le Royal Court Theatre Studio à Londres de 1963 à 1966. Impro est un guide pratique de déblocage psychologique et physique des êtres humains, pour leur permettre de générer des bonnes histoires avec des personnages en trois dimensions via une collaboration spontanée.

Impro commence par des notes autobiographiques de Keith Johnstone détaillant son aversion pour l'école, la pression occidentale sur l'individu le menant au conformisme et à l'absence de créativité, et sa recherche de sa propre créativité qui l'a amené à explorer

¹⁵⁵ *Ibid.*

l'improvisation. Johnstone aborde les sujets frontalement et de la façon la plus évidente, qui l'est souvent peu car cachée. Son point de départ c'est la peur. Tout le monde a peur d'être regardé, c'est une phobie universelle et les formations habituelles ignorent la peur. Il s'agit d'un tabou dont personne ne veut parler. L'école apprend à avoir peur de l'échec et à ne pas échouer, et la scène présente un grand risque d'échec. Mais l'échec est une condition de l'apprentissage. Johnstone enseigne donc à ses élèves à être contents quand ils échouent. « *Si vous vous plantez et que vous restez joyeux, le public pensera que vous êtes quelqu'un de bien. Les gens normaux se plantent et se punissent eux-mêmes et se mettent en colère, et ça vous pouvez l'avoir à la maison. Il faut aller voir des spectacles d'improvisation, certains... pour voir des gens se planter et rester joyeux. Ça met tout le monde de bonne humeur.* »¹⁵⁶ Il considère l'échec comme faisant partie intégrante des spectacles d'improvisation et le risque est indispensable au succès de ce genre de spectacle. « *Quand vous faites des formats courts, si la troisième ou la quatrième scène n'est pas un désastre vous êtes dans le pétrin. Parce que le public commencera à regarder ça comme un divertissement et ils s'attendent à ce que ce soit toujours meilleur. Alors qu'en fait ce n'est pas comme ça que ça se passe, vous êtes en train de prendre des risques, à la recherche d'un miracle. Mais vous n'aurez pas de miracle si tout est sécurisé. Vous prenez des risques et le public le comprend, et il revient encore et encore parce que des miracles arrivent.* »¹⁵⁷ Il faut apprendre à accueillir les erreurs avec enthousiasme et rester joyeux quand elles adviennent, c'est ce que le public aime.

Ensuite le premier chapitre est consacré aux « *Status* ». Clé de voûte de l'ouvrage et de la vision de l'impro selon Johnstone, le terme *status* (qui a été conservé dans la traduction française) désigne les postures et stratégies mises en place par les individus dans leurs rapports sociaux et leurs relations, les manœuvres secrètes pour essayer d'être légèrement plus haut ou plus bas que l'autre. « *C'est la même chose que le comportement humain. La voix dans notre tête ne parle que de l'opinion qu'ont les autres de nous et de la façon dont vous pouvez obtenir plus de crédit pour quelque chose, de la façon dont vous pouvez vous faire aimer. Cette horrible voix que vous pensez être vous, et qui complotte sans cesse. (...) Ça rend le comportement humain sur scène réel.* »¹⁵⁸ Le *status* n'est pas figé, il est une action, un mouvement constant d'adaptation. Johnstone, à la recherche d'un jeu vrai et naturel pour ses

¹⁵⁶ Interview de Keith Johnstone par Bev Fox, « Keith Johnstone N° 1 - La peur et le risque », <https://www.youtube.com/watch?v=x69u3D8tppk&t=5s>, (page consultée le 28 juillet 2017).

¹⁵⁷ *Ibid.*

¹⁵⁸ Interview de Keith Johnstone par Bev Fox, « Keith Johnstone N° 3 - Status », <https://www.youtube.com/watch?v=MbwMyyQ23NY>, (page consultée le 28 juillet 2017).

acteurs, leur demande d'adapter leur *status* vis-à-vis du partenaire. Il parle de jouer avec un *status* plus haut ou plus bas que l'autre joueur pour incarner un personnage plutôt dominant ou soumis, mais en tentant de garder un écart de *status* le plus faible possible. Bien qu'il ait nommé le concept *status*, il s'agit bien en réalité de domination et de soumission des individus. Selon lui les scènes gagnent immédiatement en authenticité tout en mettant en évidence que tout comportement en interaction est motivé, et que les stratégies d'infraction de *status* ne s'arrêtent jamais. Il illustre ensuite l'implication de ces changements de *status* et développe en expliquant comment les enseigner, en fournissant de nombreuses anecdotes, exemples, et témoignages.

La deuxième partie « Spontanéité » commence par un procès en règle de l'enseignement. Pour Johnstone l'école n'aime pas la spontanéité. Elle aime l'obéissance. Johnstone ne considère pas les enfants comme des adultes immatures, mais les adultes comme des enfants atrophiés. Selon lui la créativité et la spontanéité sont très vite bridés dès le plus jeune âge par l'éducation et la société. Le danger de la spontanéité est qu'elle met les individus dans une situation embarrassante car elle constitue un dévoilement de la personne qui sera systématiquement jugée comme psychotique, obscène ou non-originale. On ne peut pas contrôler la pensée non séquentielle. Après un développement sur la pensée psychotique et l'obscénité, il passe ensuite à nouveau à des exercices pratique avec l'affirmation qu'au plus une idée est évidente, au plus elle est originale et qu'il ne faut pas courir après l'originalité. Des notions de bases de l'impro sont abordées comme le travail de la relation avec le partenaire ou l'acceptation, toujours avec de nombreux exemples.

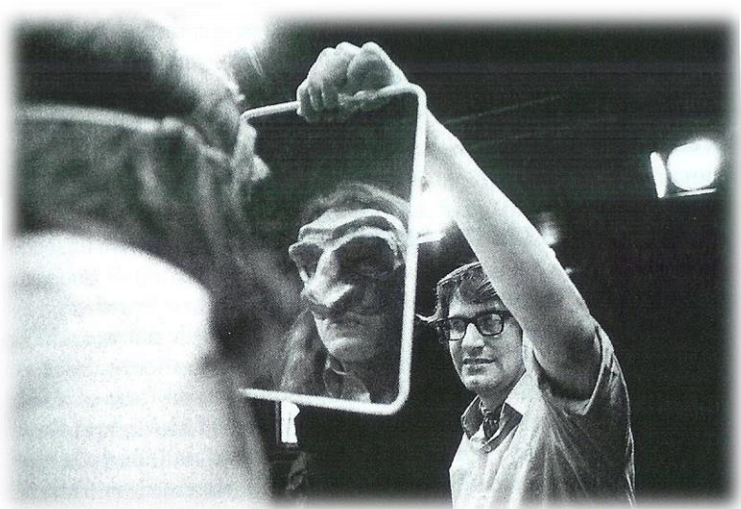
La troisième partie s'intitule « Compétences narratives ». Dans celle-ci Johnstone propose sa technique pour créer une histoire, en mettant de côté le contenu qu'il laisse à la psychanalyse, pour se concentrer sur le principe d'association libre d'éléments et de réincorporation ainsi que la mise en place de routines et de ruptures. Il insiste sur le fait qu'il faut amener les apprenants à croire que le contenu n'est pas important, pour leur permettre de lâcher le contrôle, et à y revenir plus tard quand ils seront plus forts. *« Une histoire est aussi difficile à interpréter qu'un rêve, et l'interprétation d'un rêve dépend de celui qui l'interprète. (...) qu'est-ce qu'un spectateur sensé peut faire, à part se laisser balayer par le flot et faire l'expérience de la pièce, au lieu d'essayer de trouver ce qu'elle 'veut dire' ? J'ai donc décidé que le contenu devait être ignoré. Ce n'était pas une conclusion que j'espérais atteindre car elle contredisait ma pensée politique. Je n'avais pas réalisé que toute pièce est*

*engagée politiquement (...) Un artiste doit accepter ce que lui donne son imagination. »*¹⁵⁹ Le travail de l'improvisateur est de créer les connections évidentes. Le public connecte tout et n'essaie pas d'être original. On a appris aux improvisateurs à être originaux, donc ils ne le sont pas. En pensant en dehors des sentiers battus les autres improvisateurs ne peuvent pas travailler avec vous. Johnstone pousse ses improvisateurs à être évidents, afin qu'on puisse travailler avec eux.

Enfin la dernière partie, « Masques et trances » où Johnstone explore l'utilisation des masques comme technique de jeu libérant le corps, avec un attrait particulier pour les phénomènes d'hypnose et de transe. Il connaissait les masques avant de commencer à enseigner l'improvisation. Le masque met toute son attention dans ce qu'il fait, à chaque instant. Il travaille au présent, pas dans le passé ni le futur. L'ouvrage y prend une dimension historique et anthropologique, et la section est richement agrémentée de descriptifs de rites, de masques, de compte rendus d'impros. Johnstone considère que les artistes et les acteurs de la culture occidentale travaillent en état de transe, mais ne l'admettent pas parce qu'il s'agit d'une culture anti-transe. L'état de transe permet d'accomplir des choses merveilleuses, cela veut simplement dire que la voix dans la tête se tait. « *Dans la vie normale la voix dans la tête vous critique tout le temps. Si vous arrivez à la dépasser vous pouvez être créatif. Vous pouvez être Stephen King ou n'importe qui d'autre et produire tout un tas de choses. Je veux dire tout sera fluide. Mais si ta voix dans la tête est assise là comme un prof stupide ou un parent qui dit que ce n'est pas assez bien, déchire ça et refais le, alors vous ne pouvez pas fonctionner comme un artiste. »*¹⁶⁰

Keith doing mask work with Theatre Machine using his handheld mirror technique at Royal Court's Theatre Upstairs, 1970.
Photo Credit: John Haynes.

ROBBINS DUDECK Theresa,
op. cit., p. 83.



¹⁵⁹ Keith, *Impro. Improvisation & théâtre*, *op. cit.*, pp. 159-160.

¹⁶⁰ Interview de Keith Johnstone par Bev Fox, « Keith Johnstone N° 4 - Masque et transe », <https://www.youtube.com/watch?v=DcNovOvmMT4>, (page consultée le 28 juillet 2017).

Son deuxième livre *Impro for storytellers* apporte des réponses plus approfondies pour les personnes cherchant à jouer des Theatresports. Il organise et classe les exercices du premier livre en catégories, et en propose des dizaines de nouveaux. Tout comme chez Spolin, la pédagogie de Johnstone est indissociable de sa méthode et il continue à donner des stages et des ateliers après cinquante ans d'enseignement.¹⁶¹ « *Je suis encore inspiré parce que ça ne marche pas toujours. Vous essayez des trucs, vous voyez comment ils fonctionnent. Ça a toujours marché, mais là non... Pourquoi ça ne marche pas ? C'est tellement intéressant. Si vous savez vraiment comment faire quelque chose, vous devriez sans doute arrêter de le faire. Et certainement pas enseigner la spontanéité, parce que vous ne seriez plus spontané.* »¹⁶²

La méthode Gravel et le cas du match d'improvisation

« *Rien ni personne n'est respectable à moins qu'il ne force le respect.* » Robert Gravel

L'intérêt de Gravel pour l'improvisation naît d'un souci de rendre la vie sur scène, et de l'importance pour le théâtre d'être un art vivant. Ce qui doit motiver le comédien est un désir d'intéresser le public en lui donnant à voir une représentation vivante et spontanée. L'improvisation est un outil pour le comédien, pour le rendre constamment disponible à l'acte théâtral. Il est important que le comédien prenne des risques et ne soit pas juste un exécutant. L'improvisation doit devenir un mode de vie. Robert Gravel considère l'improvisation comme de l'écriture. Une écriture seul ou à plusieurs et devant public, dont l'intérêt provient du fait qu'elle donne des scènes en direct. Après avoir créé un climat de confiance, de plaisir et de détente entre élèves et professeur, pas incompatible avec une discipline à toute épreuve, il commence d'abord par faire improviser ses étudiants seuls. « *Il est plus facile d'improviser seul qu'en groupe car, seul, on est entièrement maître des mécanismes qui régissent l'impro.* » Une fois l'étudiant à l'aise en solo, il introduit le partenaire, et les mécanismes du duo, et ainsi de suite jusqu'à ce que l'étudiant puisse improviser en groupe. Gravel vise l'acquisition progressive des mécanismes nécessaires dans chaque configuration. Il préconise aussi le droit à l'erreur pour désamorcer le sentiment d'échec et mieux comprendre les règles de la discipline.¹⁶³

Il détaille ces mécanismes pour la pratique en solo comme suit : se détendre, être à l'écoute de soi, choisir un point de départ (s'il n'y a pas de thème imposé, le point de départ

¹⁶¹ « Upcoming Events », <https://www.keithjohnstone.com/workshops-1>, (page consultée le 1 août 2017).

¹⁶² Interview de Keith Johnstone par Bev Fox, « Keith Johnstone N° 6 - L'impro et l'enseignant », <https://www.youtube.com/watch?v=SpLqJ6ItF1Y>, (page consultée le 28 juillet 2017).

¹⁶³ *Ibid.*, pp. 20-24.

peut être un sentiment, une image mentale, un geste...), jouer (incarnation de l'image mentale), être à l'écoute, rechercher un moteur (une idée permettant à l'action de rebondir et à l'improvisation d'avancer dans la logique de la proposition initiale et de son déroulement), jouer, être à l'écoute... et ainsi de suite jusqu'à la conclusion. Pour le jeu à deux, il garde cette même mécanique comme structure, croisée entre les deux joueurs et à laquelle s'ajoute la règle d'acceptation des propositions de l'autre joueur c'est-à-dire le *oui*, ainsi que la nécessité d'avoir une écoute totale et une vision périphérique de tout ce qui se passe sur le plateau. Pour Gravel la maîtrise des mécanismes de l'improvisation en solo et en duo est la base, un besoin de maîtrise technique sans laquelle l'art d'improviser ne peut se lever. Au plus on ajoute des joueurs au plus l'improvisation se complexifie mais les principes restent les mêmes : 1) la détente, 2) l'écoute totale, 3) la vision périphérique, 4) le jeu, 5) la volonté du oui et 6) la recherche des moteurs.¹⁶⁴

Selon Robert Gravel, jamais l'improvisation n'égalera l'écriture poétique d'un grand auteur. Mais elle compense cela en vie et en intensité du moment. « *Une improvisation est faite pour être vue au moment où elle se passe. Si elle est géniale elle devient un moment inoubliable. Si elle est ratée, nous assistons à l'agonie de l'échec et c'est un drame en soi qui se déroule sous nos yeux.* » En créant le match d'impro et la LNI, la volonté de Gravel était à la fois de faire évoluer l'improvisation théâtrale et de proposer un spectacle où les comédiens devraient se dépasser. La proposition s'adressait dès le départ à des comédiens professionnels ayant fait leurs preuves en improvisation, et l'exercice d'entrer dans la patinoire en s'imposant le défi de la compétition. « *Ils avaient envie de faire de l'improvisation quelque chose de très performant, d'en faire un show. De mettre les comédiens face à eux même dans leurs limites avec ce public qui peut voter, dire "j'aime bien/j'aime pas" en direct. Qui peut voter pour toi ou voter pour l'autre et qui en plus avec son chausson peut te renvoyer, comme à l'époque, comme au théâtre on pouvait se prendre des tomates sur la gueule.* »¹⁶⁵ L'idée du match d'impro est d'élever à l'enjeu d'un spectacle le fait d'être bon ou pas bon, comme une marchandise proposée à un spectateur qui a payé sa place, un véritable show-business. Les règles strictes du format du match qui sont là pour intégrer les principes de l'impro dans la structure du spectacle semblent parfois entrer en contradiction complète avec la philosophie de l'impro. Le rythme du spectacle prend le dessus sur celui du comédien, et le droit à l'erreur disparaît. Le match d'impro exige du comédien qu'il soit un joueur, car c'est le premier rôle

¹⁶⁴ *Ibid.*

¹⁶⁵ Interview de Jean-Marc Cuvelier le 16 juin 2017.

qu'il y tient, et que ce joueur veuille gagner, en jouant le jeu. « À la LNI, il faut gagner en écrivant de belles impros. On ne peut écrire de belles impros qu'en respectant les principes de base de l'improvisation universelle et ce respect des principes de base ne peut se faire sans l'autre. » Le match d'improvisation force au dépassement et à l'abnégation de soi. C'est en s'oubliant qu'on peut le gagner, et la seule chose qui va dans le sens du comédien est l'obstacle. En jouant le jeu de la compétition, les comédiens s'effacent au service du spectacle.¹⁶⁶

La différence majeure entre l'improvisation théâtrale et le théâtre, et ce qui va lui donner son statut de discipline artistique à part entière notamment via le match, c'est un déplacement de l'écriture. La réflexion sur le théâtre s'articule selon un rapport texte/mise en scène. C'est cette dualité qui a donné l'impulsion des différents mouvements théâtraux. Parfois le texte de l'auteur est mis de côté, ignoré, pour favoriser la mise en scène ou le plateau comme moyen d'écriture (théâtre du corps), ou au contraire mis en avant, décortiqué pour constituer un ensemble de signes et différents degrés de lectures (théâtre critique). Dans tous les cas il s'agit de trouver un propos, un "texte", peu importe le langage ou la forme utilisée (plateau, corps, mouvement, sons...) l'objet du théâtre est de faire parler un texte, portant sur le monde ou sur le théâtre lui-même. Mais la particularité de l'impro réside dans son absence de texte. Dès le départ, le matériau de base est évacué. Il va donc y avoir un déplacement dans l'écriture, qui ne concerne plus le texte qui est absent, secondaire. L'écriture concerne le match en lui-même, l'enjeu se déplace et c'est l'événement théâtral qui devient le cœur de la représentation. Toute l'écriture s'articule au service de cet événement qui devient l'objet. Chaque match d'impro est un happening, une forme de rituel entre comédiens, décorum et public, avec comme ambition le divertissement. Les projecteurs sont braqués sur le spectacle même, et les comédiens sont à son service. Si la volonté générale est de livrer des bonnes histoires (et l'arbitre, les règles et les fautes sont là pour les encadrer et les rendre possible) les ratés font aussi partie du spectacle. Le spectateur va voir un match pour vivre un moment dont il fait partie. Le génie derrière l'idée du match d'impro a été de trouver un moyen d'articuler dans son déroulement, sa forme, son écriture, les deux aspects suivant : les particularités du jeu improvisé (les principes et techniques de jeu) pour les instaurer en règles de spectacles, et l'intégration du public pensée à tous les niveaux du spectacle pour permettre son implication dans celui-ci.

¹⁶⁶ GRAVEL Robert et LAVERGNE Jean-Marc, p. 44.

La réception du match fut très décriée par le milieu théâtral. D'abord portée aux nues comme une révolution, le match a rapidement été relégué au rang d'effet de mode quand il a commencé à connaître le succès, pour finir par être carrément boudé par ce même milieu une fois devenu un succès mondial et populaire. Le match dénonce quelque part aussi cet esprit de compétition qui peut régner insidieusement dans le milieu théâtral et porte cette compétition sur scène. « *Gravel a été vraiment très décrié, les professionnels trouvaient ça terrible, ici aussi quand c'est né, la pantoufle c'était insupportable aux yeux des professionnels. Gravel disait : « Oui ça vous dérange peut-être mais on devrait peut-être donner des chaussons et redonner des tomates dans beaucoup de théâtres, je pense que il y aurait beaucoup de comédiens qui s'en prendraient parce que ce n'est pas toujours très bon. »*¹⁶⁷ Une des raisons du succès massif du match d'improvisation est la participation du public à l'évènement. Il est une forme de happening théâtral, le spectacle est l'évènement en lui-même plutôt que les scènes qui y seront jouées, et le public assiste autant aux improvisations qu'aux hymnes, à la présentation des joueurs, leur comportement en dehors de la patinoire, leurs victoires et leurs échecs. Le décorum Hockey a été délibérément choisi pour amener l'auto dérision et la bonne humeur, avec des codes facilement reconnaissables. Le spectacle est pensé pour donner sa place au public, par des éléments visibles comme le vote ou les caoutchoucs, et le jeu vise à le satisfaire. Mais aussi par l'implication, le public vit le moment en même temps que les improvisateurs, se projette sur scène, s'imagine à la place des joueurs et quelles décisions il prendrait si il était à sa place. Il peut parfois penser être capable de faire la même chose et son jugement est valorisé. Les règles sont expliquées clairement, le jeu et les enjeux sont limpides et tous les codes sont à sa disposition. Le public entoure la scène, est proche des joueurs sur les bancs, assiste à l'échauffement, aucun fossé n'est creusé entre la scène et la salle. Le match d'improvisation est un spectacle vivant, une prise de risque rendue au jugement de ce qui constitue le cœur du théâtre, son public.

Le match d'improvisation est important dans le paysage francophone, et particulièrement en Belgique. Il est le médium par lequel l'improvisation s'est imposée sur nos terres, et la référence par laquelle la plupart des improvisateurs sont passés. Il a cristallisé l'engouement autour de l'improvisation qu'a connu la seconde moitié du XX^e siècle en un spectacle réglé et exportable.

¹⁶⁷ Interview de Jean-Marc Cuvelier le 16 juin 2017.

CHAPITRE 3 : Conclusions sur l'improvisation théâtrale

Nous nous sommes intéressés aux spécificités de la discipline théâtrale de l'improvisation, à travers quelques-uns de ces grands auteurs. Leur travail a exprimé différentes motivations. Pour Spolin il s'agit de faire travailler ses étudiants ensemble et librement, en débloquent leur potentiel d'apprentissage grâce au jeu pour raconter des histoires incluant le public. Johnstone cherchait à rendre le réel sur scène avec le souci de dédramatiser l'échec et de forcer ses joueurs à prendre des risques pour que le public puisse assister à des miracles. Gravel voulait pousser les expérimentations de l'impro, et pousser le comédien dans ses limites pour donner au public un spectacle au public. Et Moreno tentait de trouver l'essence du théâtre et de la créativité. Dans tous les cas, les approches démontrent une vraie réflexion sur ce qu'est le théâtre avec ses composantes principales, à la fois le public, une représentation en direct avec un public, ayant lieu dans l'instant, le moment donné, et un souci de rendre un jeu sincère et réaliste. Maintenant, on peut s'interroger sur la question du sens que l'improvisation a pu prendre au fil des décennies, quelle fonction cette discipline remplit dans le monde du théâtre.

Moreno dégage une vision très poétique de la fonction de ce théâtre spontané. Selon lui, les œuvres qui atteignent le public ont une forme rigide. Une forme finale afin d'atteindre le marché, qui ignore le processus de création de l'œuvre et de cette forme, dont la valeur est bien plus significative pour l'expérience humaine que la place qui lui est reconnue. L'œuvre d'art possède toute une série d'ancêtres qui l'ont mené à sa forme finale, et certains de ces ancêtres ont certainement au moins autant de validité que l'étape finale sur laquelle l'artiste a choisi de s'arrêter. L'attention de l'artiste est dirigée vers le tout et son travail consiste à amener son œuvre aussi proche que possible de quelque idéal de perfection qu'il installe. Comme un parent cruel, il n'a aucune pitié pour ses propres enfants et tue le premier né au bénéfice du dernier. Normalement ces premiers nés ne sont pas connus du monde, et il est probable qu'un verdict esthétique commun puisse potentiellement différer de la décision de l'artiste. Une fonction du théâtre de la spontanéité est de prendre sous ses ailes ces formes abortives d'œuvre d'art. L'improvisation théâtrale serait un genre de sanctuaire des enfants non-voulus. Seulement pour ces enfants, ces histoires qui ne veulent pas vivre plus d'une fois. L'improvisation théâtrale n'offre pas d'immortalité ; elle offre l'amour ou la mort.¹⁶⁸

¹⁶⁸ MORENO Jacob Levy, p. 41-46.

Comme tout acte physique ou parlé, l'improvisation produit nécessairement du sens. Et le sens en improvisation est performatif. La pratique de l'improvisation travaille à l'origine à libérer le producteur de sens, à la fois en tant qu'individu, et dans le réseau des relations dans lequel l'individu opère. Elle lui permet de développer un vocabulaire plus large. Le déblocage physique et psychologique a des implications théâtrales et para-théâtrales (thérapeutiques, politiques) pour la qualité du soi, la créativité, l'imagination et aussi des implications dans les actes relationnels entre les individus et les groupes. Ces déblocages permettent l'acquisition d'une plus large gamme de compétences communicatives, qui produit une extension de l'être, du savoir et de l'interaction. L'improvisation casse les barrières établies par notre conscience et notre égo pour nous garantir une sécurité identitaire et comportementale. Bien qu'utiles dans de nombreux contextes, ces frontières sont inhibitrices et le fait de les dépasser peut amener à une nouvelle manière de penser et de faire l'expérience. L'improvisation encourage les digressions productives impliquant l'individu totalement et organiquement, pour créer du sens à partir d'idées folles, de sensations ou de positions physiques. Pratiquée comme une discipline, elle permet d'explorer d'autres possibilités de synthèse, et de provoquer l'imagination pour inventer d'autres formes de langage.¹⁶⁹

Pour ce faire l'improvisation nécessite et vise à produire un état particulier chez le comédien, l'état de disponibilité. La préparation, l'ouverture, l'acceptation et la disponibilité sont des pré-conditions de la créativité. L'improvisateur doit être prêt pour la performance, la préparation est donc primordiale. Il est toujours conscient, capable de répondre et ouvert à ce qui peut advenir comme situation. Il ne doit pas résister mais flotter avec qui il est et avec le monde. Cela implique une forme d'exposition, de nudité de l'artiste, mais cela ne veut pas dire qu'il est sans ressources. Son esprit, son agilité, sa mobilité et son inventivité sont mobilisés dans cet état neutre de disponibilité, ouverte à tous les mouvements possibles, à tous les processus pouvant composer une situation à tous les niveaux. L'improvisateur est simulé pour créer autant de types de réponses et de nouvelles formes de langage pour répondre à la vérité de la situation qu'il vit. Peu importe la forme adoptée, elle donne une véritable expression au moment et à tout ce qu'il peut contenir. L'improvisateur aspire à l'état de disponibilité qui donne la capacité à toute partie de son corps et de son esprit de faire et dire ce qui est approprié, et d'avoir la confiance et la faculté de faire les choix. Tout l'être est ouvert au moment. C'est une forme de conscience totale. Une façon d'être un avec le

¹⁶⁹ FROST Anthony et YARROW Ralph, p. 217.

contexte, les autres acteurs, le public, l'espace théâtral, soi-même et son propre corps. Dans cet état de neutralité l'improvisateur habite complètement le monde hors de lui et le monde à l'intérieur de lui. La capacité d'être disponible est une condition pour pouvoir répondre au moment, mais elle implique aussi de donner autant que ce qui est reçu. Elle ouvre une nouvelle forme d'art créatif, basé sur le don réciproque de deux créateurs ou plus en état de disponibilité. Quand les blocages sont enlevés et quand le don est réciproque, le résultat est une créativité partagée à la fois par l'improvisateur et par le public.¹⁷⁰

L'improvisation impacte le statut de la performance et ses effets en termes de relation entre le performeur et le public. Le public donne le sens à la performance. Il faut remplir le théâtre et si celui-ci ne se remplit pas il faut inventer autre chose. La redécouverte de l'improvisation joue un rôle de pivot à certains moments de l'histoire. Elle peut être vue à la fois comme l'ouverture d'un espace pour le renouvellement esthétique, manifestant une nécessité de repenser le théâtre pour rencontrer le public en lui proposant autre chose ; et au même moment comme une intervention psychologique et politique. En effet l'improvisation joue un rôle important face à la censure. Le théâtre a toujours constitué un problème pour les censeurs de par son immédiateté et son déploiement des textes en ne se limitant pas strictement à leur aspect littéraire, facilement contrôlable. Et plus particulièrement l'improvisation a toujours été le cauchemar des censeurs. L'antonyme du mot "improvisation" n'est pas "texte", mais bien "censure". La censure signifie le déni et le refus alors que l'improvisation représente la permission (en ce compris la permission qu'on se donne à soi-même) pour une expression artistique, et l'acceptation de sa propre créativité de même que celle des autres. Cette permission opère une manifestation tant externe, politique ou publique qu'interne, privée et psychologique. L'improvisation représente un challenge pour un monde théâtral longtemps enfermé dans l'hégémonie du texte. À l'aube du XXI^e siècle, elle est devenue une norme en soi, les jeux et l'improvisation faisant désormais partie de l'entraînement de la plupart des écoles de théâtre. Dans une moindre mesure, elle commence aussi à se normaliser dans la performance publique et à constituer une tradition de la performance propre.¹⁷¹

Le théâtre est relié à la santé de la société et au sens que la société fait d'elle-même comme étant une entité. L'improvisation enrichit la qualité de la communication de ce sens. Toute communication implique un envoyeur, un récepteur et un message. L'improvisation va

¹⁷⁰ *Ibid.*, pp. 222-224.

¹⁷¹ *Ibid.*, pp. 219-220.

développer positivement l'envoyeur du message, en lui donnant plus de ressources pour utiliser son imagination verbale et physique, ce qui va affecter directement la qualité du message en étendant le vocabulaire et le potentiel des signes du processus communicatif. L'improvisation augmente la capacité de générer de la signification dans un modèle mobile, organique et dont tous les éléments sont dynamiques. L'exigence de l'improvisation est donc de débloquer les résistances psychiques et physiques afin de développer les réponses et compétences dont dépendent les comportements personnels et interpersonnels. Ceci a des implications pour les performances de toutes sortes. L'acte improvisé se concentre sur le rassemblement d'énergies, la libération des possibilités d'articulation, une façon alternative de donner et de recevoir, et l'établissement de connections. Encore une fois elle concerne le développement du tout à travers le développement du sens du soi. Lorsqu'elle sort de la discipline artistique théâtrale pour aller vers des disciplines para-théâtrales, elle peut être le fer de lance de méthodes de changement de l'environnement provenant de l'intérieur, allant des individus vers l'extérieur (psychodrame de Moreno, théâtre Forum d'Augusto Boal). Ses implications, origines et influences sont multiples et il est difficile de la penser strictement en la coupant de ses nombreuses connections.¹⁷²

En tant que discipline artistique elle propose une nouvelle forme d'esthétique, qu'on pourrait qualifier d'esthétique du risque et du jeu. Nous avons vu à quel point ces deux notions étaient fondamentales dans l'impro, qui constitue au final un art sûrement moins certain du succès que d'autres méthodes. Un art chanceux en recherche permanente de sa forme, ce qui semble être sa condition. Un art concerné moins par les événements contenus dans les drames que par les règles qui peuvent être dérivées de ces drames. Un art de la création même, curieux d'apprendre et de réapprendre les lois selon lesquelles une pièce dans laquelle deux ou plusieurs personnes apparaissent, peuvent venir à la vie alors qu'elles sont simultanément engagées à le jouer. Le drame de la création même.¹⁷³

¹⁷² *Ibid.*, pp. 217-218.

¹⁷³ MORENO Jacob Levy, p. 47-48.

PARTIE III : FOCUS SUR LA PRATIQUE BELGE FRANCOPHONE

En Belgique, l'improvisation connaît un véritable essor ces dernières années. Les possibilités d'assister à un spectacle ou de pratiquer l'impro n'ont jamais été aussi nombreuses et aussi variées depuis que les québécois ont contaminé nos scènes. Et la Belgique n'a pas chaumé depuis, vivier de multiples talents, régulièrement couronnée de succès lors des diverses compétitions mondiales d'improvisation, la scène belge d'improvisation a su s'approprier la discipline en y insufflant sa personnalité. Il existe de nombreuses ligues, fédérations, associations et équipes s'adonnant toutes avec joie à ce théâtre de l'éphémère. Le but de cette partie du travail est de donner une vision plus claire de cette scène belge francophone, de connaître ses principaux acteurs, ce qu'ils proposent en termes de spectacles et les relations qu'ils entretiennent. L'occasion aussi de s'intéresser à la question de la reconnaissance de l'improvisation par les institutions culturelles.

Le paysage de l'improvisation théâtrale en Belgique n'est pas homogène. L'improvisation est pratiquée par différentes catégories de personnes : comédiens professionnels, amateurs, adolescents, universitaires... Toutefois on peut distinguer plusieurs sphères dans la pratique, divisées en deux catégories. D'un côté l'improvisation professionnelle et de l'autre l'improvisation amateur. Le critère redondant pour la distinction de ces deux catégories est comme dans le monde du théâtre, la rémunération et la formation. L'entrée dans les ligues professionnelles, bien que cette règle se soit maintenant assouplie, requiert normalement la formation via une école artistique, et fait ensuite l'objet d'une sélection par un conseil artistique. L'improvisation amateur est quand à elle ouverte à toutes et à tous. Cette distinction n'implique pas forcément une différence fondamentale de qualité entre les deux mondes. Des grands improvisateurs et improvisatrices existent tant chez les uns que chez les autres, et dans un petit pays comme la Belgique, ils finissent toujours par se croiser.

CHAPITRE 1 : Le monde professionnel

La Ligue d'Improvisation Belge (LIB)

La formule match d'improvisation n'existait pas en Belgique avant le début des années 80. Il s'agissait d'un outil de travail, de répétition, pas très développé. « *Quelques spectacles avaient été faits au milieu des années 70 sous une forme très intimiste. Un genre de challenge de répétition en public improvisé, sans structure. Ce n'était pas quelque chose de régulier, de récurrent ou qui attirait un public.* »¹⁷⁴ Une fois le match d'impro importé en Belgique via le Festival du Jeune Théâtre et du Théâtre de la Place, l'engouement pour ce concept a pris comme une trainée de poudre. Le 10 décembre 1984 a lieu le premier match de la Ligue d'Improvisation Belge (LIB) aux petites Halles de Schaerbeek. « *Quelques personnes ont vu ça et ont voulu faire la même chose. On n'avait pas d'outils et on ne savait pas comment s'y prendre. On a démarré avec 4 exercices qu'on avait pris de chez eux et c'est tout. On n'avait pas d'argent, il nous fallait des maillots, une patinoire... c'était la grosse débrouille. C'était vraiment la belle époque de la découverte de quelque chose qu'on avait vu qui fonctionnait parfaitement, qui était hyper excitant.* »¹⁷⁵ Alain Stevens, Michel Scourneau et Jonathan Fox sont les trois pères-fondateurs de La Ligue d'Improvisation Belge Professionnelle qui voit officiellement le jour le 10 octobre 1985, dans la foulée de la LIF qui venait de naître à Paris en 82, suite à une démonstration du match d'improvisation au Festival d'Avignon. « *On était six jeunes fous à l'époque tout au début, puis six comédiens un peu plus aguerris ont débarqué, et au même moment il y a la première coupe du monde d'impro en langue française qui se dessine à Montréal.* » Le premier mondial d'improvisation a lieu en 1985 à Montréal et à Québec, durant un mois complet. Les participants sont la Belgique, le Canada (deux équipes), la France (deux équipes) et la Suisse, et se solde par une victoire du Québec face à la France.¹⁷⁶



¹⁷⁴ Interview de Jean-Marc Cuvelier le 16 juin 2017.

¹⁷⁵ *Ibid.*

¹⁷⁶ BRADFER Fabienne, QUITTELIÉ Vincent et WILMOTTE Thierry, « Coupe du monde d'improvisation en Belgique, pour 23 soirées d'affilée : quel défi culturel », http://www.lesoir.be/archive/recup%3A%252Fcoupe-du-monde-d-improvisation-en-belgique-pour-23-soir_t-19900423-Z02LL6.html, mis en ligne le 23 avril 1990 à 00:00, (page consultée le 6 août 2017).

À ses débuts, la LIB s'est développée en termes de formation comme une vraie auberge espagnole. Chacun venait avec son bagage de comédien, son approche de la mise en scène, de la direction d'acteurs. *« Certains étaient déjà plus dirigés vers du théâtre pour enfants, d'autres faisaient plus du théâtre classique, étaient un peu plus expert en Molière, d'autres avaient travaillé sur un Shakespeare, d'autres prenaient des stages en commedia dell'arte, faisaient du mime. »*¹⁷⁷ Et c'est en expérimentant différentes techniques pour découvrir l'aspect improvisation du jeu que la ligue s'est développée. Les débuts se font modestement. L'objectif est de montrer le fruit des premiers ateliers et donner une idée de la structure aux comédiens qui n'auraient pas assisté au match présenté par les québécois à Liège et à Bruxelles. Les professionnels ont souvent trouvé le concept léger et facile, ne comprenant pas qu'on puisse juger un comédien en direct. *« On a très vite travaillé sur le côté improvisation "théâtrale". Dès le début il y avait la théâtralité qui était vraiment importante, d'où le Molière Shakespeare, la commedia, le mime, les auteurs plus contemporains, des anglophones, des américains... Tout ça était notre nourriture pour improviser, raconter les histoires, jouer des personnages, en se nourrissant de toutes ces différentes techniques. Et là les comédiens professionnels se sont rendu compte qu'il y avait effectivement un travail très intéressant à développer. Ils étaient intéressés par les ateliers, mais pas forcément par la finalité du match. On a commencé à voir des comédiens qui ont débarqué d'un peu partout. Des gens déjà bien en place dans le milieu et qui amenaient leur patte théâtrale.»* La LIB cherche ensemble et crée des dizaines d'exercices qu'elle affine pour raconter des histoires.



¹⁷⁷ Interview de Jean-Marc Cuvelier le 16 juin 2017.

Beaucoup de travail a été fait sur l’aspect visuel pour lequel certains sont devenus des spécialistes. La LIB a mis en avant le côté bande dessinée à la belge, rappelé par l’espace vide de la patinoire, comme une case à remplir de décors, costumes, ambiances et atmosphères avec juste les corps des joueurs. Le leitmotiv du jeu a toujours été la construction d’histoires. *« Dès le départ, puisque les saisons commençaient à s’enchaîner, on a voulu avoir cette particularité de ne jamais garder une équipe après la saison. On a toujours dissous les équipes pour les recréer la saison d’après. Donc les quatre couleurs, rouge, jaune, vert et bleu, sont là depuis le départ, mais on n’a jamais gardé une équipe deux ou trois saisons d’affilée. Elles ont toujours été remodelées pour justement se pousser à avoir un challenge en début de chaque saison, même si on finissait à se connaître pas mal les uns et les autres, et de recréer une team, recréer une couleur. »*¹⁷⁸ Les représentations se multiplient, la Ligue d’Impro se produit au Centre Annie Cordy (qui n’existe plus aujourd’hui) et le succès est au rendez-vous. Dès 1987, la LIB s’établit au Mirano Continental pour pouvoir accueillir un public de plus en plus nombreux. Elle y restera pendant plus de dix ans. En 2000, le Mirano est à son tour devenu trop petit pour accueillir le public. La Ligue d’Impro prend donc ses quartiers au Théâtre Marni, qui accueille toujours aujourd’hui les matchs d’impro.¹⁷⁹ En 2013 le poste de directeur artistique est passé de Jean-Marc Cuvelier, qui l’a assumé pendant trente ans, à Patrick Ridremont.



¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ « Historique », <http://ligueimpro.be/#historique>, (page consultée le 23 mai 2016).

Depuis 1984, plus de trois cent cinquante comédiens ont foulé la patinoire de la Ligue d'Impro.¹⁸⁰ « *On a de très grands comédiens de théâtre en Belgique, mais qui sont connus de très peu de gens. Une élite de spectateurs qui va au théâtre. Ils ne sont pas du tout médiatisés. Ici tout à coup, on se retrouve avec notre nom dans les dos. Et les gens, à force de voir notre nom, ils retiennent notre nom. Ils retiennent le visage. Et ce public particulier qui débarque à la ligue d'improvisation, qui n'est pas forcément un public qui va au théâtre, il vient voir un truc qui est devenu un phénomène. Plus qu'un phénomène de mode puisqu'on est là depuis trente ans. Ils viennent découvrir des têtes et ils les associent à un nom qu'ils retiennent. Puis tout à coup ils se disent qu'ils iraient bien voir le spectacle de tel acteur ou telle actrice qu'ils ont vu en match. Et on passe le pas, chez les ados et chez les plus jeunes. On est une forme de lien vers le théâtre.* » Parmi les improvisateurs, on retrouve nombre d'auteurs, metteurs en scène et créateurs belges contemporains. « *Il y a eu toute une période où des metteurs en scène ou des directeurs de théâtre refusaient d'engager des comédiens de la Ligue d'Improvisation parce qu'ils pensaient qu'on était ingérables, incontrôlables, qu'on allait être complètement anarchiques et qu'on n'était pas capables de se tenir à quelque chose de précis et répété. C'était mal connaître le travail que nous pratiquons, puisque on travaille dans un cadre qui est très précis et on doit trouver sa liberté dans ce cadre. Ils se sont finalement rendu compte qu'au contraire, avoir des comédiens qui ont une formation de comédien mais qui sont aussi improvisateurs, c'était plutôt un atout. Parce que c'est des personnes qui sont capables de se tenir, mais si tu leur demandes de proposer, ils vont beaucoup proposer aussi, c'est construit, c'est inventif, c'est novateur. À un moment donné ils ont plutôt changé leur idée première et ils se sont dit que c'était plutôt un avantage.* »¹⁸¹

Le match d'improvisation a été l'objet d'une bataille juridique autour de la notion de droit d'auteur. Peu après sa création, Robert Gravel avait souhaité la reconnaissance du concept et demandé que chaque ligue l'utilisant verse un dollar symbolique. À sa mort les éditions Gravel/Leduc se sont créées, constituées des héritiers de Robert Gravel et du directeur de la L.N.I. Et ce sont ces éditions qui, à l'heure actuelle, exigent des droits d'auteur

¹⁸⁰ Laurence Bibot, Corinne Boulangier, Nicolas Buysse, Bernard Cogniaux, Emmanuel Deconinck, Stéphane De Groot, Isabelle De Hertogh, Eric De Staercke, Jasmina Douieb, Isabelle Defossé, Yvan Goldschmidt, Emmanuel Guillaume, Sébastien Hébrant, Virginie Hocq, Michel Israël, Isabelle Jonniaux, Marie-Paule Kumps, Olivier Leborgne, Jean-Louis Leclercq, Olivier Massart, Patrice Mincke, Thibaut Nève, Isabelle Paternotte, Bernard Perpète, Pierre Pigeolet, Patrick Ridremont, Manu Thoreau, Nathalie Uffner, Philippe Vauchel, Jacques Viala, Martine Willequet, Fabio Zenoni...

¹⁸¹ Interview de Jean-Marc Cuvelier le 16 juin 2017.

pour l'utilisation du concept de match. En Belgique, il existe un forfait de 70€ par représentation pour les spectacles amateurs, et un second brevet, déposé par un membre de la LIB en plus du brevet canadien, pour les matchs professionnels qui reverse les droits d'auteurs aux ayants droit québécois. La maison des auteurs examine les situations au cas par cas, et épluche les programmes des centres culturels et les annonces sur internet pour vérifier que les organisateurs sont bien en règle. Si le spectacle ressemble tout à fait ou en grande partie au déroulement d'un match d'improvisation, les organisateurs devront payer les droits.¹⁸²

Détentrices d'une partie de ces droits la LIB est donc attachée historiquement à jouer le match, ce qui constitue son activité principale (elle effectue aussi des activités de formation, en donnant des ateliers d'impro pour adolescents et adultes), et en assistant à un spectacle au Théâtre Marni on peut aujourd'hui encore faire l'expérience relativement proche du match d'impro tel qu'il a été inventé il y a quarante ans. « *Chaque fois qu'on a essayé de bouger un petit peu le concept, de toucher à quelque chose, à un point essentiel du spectacle en voulant s'en passer pour diverses raisons par exemple pour essayer un peu autrement, ou pour contourner une difficulté ; chaque fois ça fonctionnait moins bien. Comme quoi, et c'est ça qui est assez incroyable, ce premier jet est vraiment bien foutu. Ça ne veut pas dire que c'est la seule possibilité pour improviser. Mais s'appuyer ou sucer l'énergie de ce spectacle pour en faire quasiment la même chose en un petit peu différent, on peut remarquer que ça fonctionne moins. C'est la sensation que j'en ai moi et je ne suis pas le seul. Ce n'est pas aussi performant, pas aussi percutant, en tout cas auprès du public.* »¹⁸³ Certaines règles ont toutefois évolué pour des raisons financières mais aussi pour une question de rapidité. Avant le match se pratiquait à six joueurs et un coach, maintenant il se joue à cinq joueurs et sans coach. Une évolution qui se retrouve aussi dans le contenu, s'adaptant à son temps. « *Les joutes sont plus courtes. Là où, avant, on jouait « à la manière de Kafka », on aura plutôt maintenant « à la manière de Tarantino », des thèmes qui parlent plus au public actuel.* »¹⁸⁴ À l'heure de Youtube et de la rapidité, les habitudes et les standards du public en termes d'humour ont changés. « *C'est compliqué de toujours se renouveler. L'improvisation est liée à l'époque que l'on vit. Aujourd'hui on est dans une époque du là-maintenant-tout-de-suite-*

¹⁸² « Pour improviser, il faut payer », http://www.lavenir.net/cnt/DMF20151204_00745934, mis en ligne le samedi 5 décembre 2015 05 :00, (page consultée le 6 août 2017).

¹⁸³ Interview de Jean-Marc Cuvelier le 16 juin 2017.

¹⁸⁴ Interview de Patrick Ridremont pour MAKEREEL Catherine, « Ligue d'Impro Belge : 30 ans de patinoire », <http://www.bruzz.be/en/node/118122>, mis en ligne le 15 janvier 2015 à 15:49, (page consultée le 7 août 2017).

très-vite et on est fort impatient. On aime l'efficacité, le brillant, l'instantané. Ce qui est très chouette, mais qui donne parfois une couleur un peu plus légère, un peu trop légère au spectacle match d'improvisation. Du coup on nourrit le public de ça, et on n'a plus suffisamment de comédiens et de comédiennes qui ont le culot de prendre le public vers ce qu'il veut et puis de resserrer vers quelque chose de plus construit, plus surprenant, plus décalé et plus dramatique, chose qu'on faisait très régulièrement avant. »¹⁸⁵

La reconnaissance de l'improvisation théâtrale comme discipline artistique a toujours été problématique en Belgique. *« On n'a toujours pas notre place après trente ans. Il n'y a personne qui se mouille véritablement pour reconnaître ça comme une pratique théâtrale. Les premiers politiques et l'administration nous a dit d'aller demander aux sports, qu'ils nous donneraient des budgets pour ça, et que ça n'avait rien à faire dans le théâtre. Ça donne du boulot et de la vitrine à des comédiens professionnels. Il serait peut-être temps qu'on soit reconnus et payés un petit peu parce qu'on est vraiment à la rue. On travaille beaucoup pour ça, on est quelques-uns à avoir beaucoup investi, et on n'a jamais été reconnus. Ça reste un grand point d'interrogation et je trouve que les conflits d'intérêt sont tellement flagrants que c'est un peu particulier. Alors de nouveau je peux comprendre qu'on n'adhère pas forcément à ce style de spectacle, mais le côté professionnel et l'intérêt du spectacle n'est plus à prouver. »* En 2011, la LIB connaît un important bouleversement de type budgétaire. Elle a en effet perdu la subvention de 100.000€ dont elle bénéficiait. Les motivations justifiant ce retrait de subvention sont cinq années de flou important sur les aspects administratifs du dossier et sur le plan statutaire, ainsi qu'un contexte économique difficile et un avis défavorable du Conseil de l'Art Dramatique. Le CAD ne reconnaît pas le match comme révélant du domaine du théâtre, notamment à cause de son aspect sportif. La LIB ne satisfait donc pas au Décret-cadre de subvention. Un an plus tard en 2012, la LIB va affronter un autre séisme, interne.¹⁸⁶

¹⁸⁵Interview de Jean-Marc Cuvelier le 16 juin 2017.

¹⁸⁶ « Rencontre avec la ligue d'improvisation professionnelle Wallonie Bruxelles », <http://www.arnika.be/content/rencontre-avec-la-ligue-dimprovisation-professionnelle-wallonie-bruxelles>, (page consultée le 23 mai 2016).



La Ligue d'Improvisation Professionnelle Wallonie-Bruxelles (LIP)

Suite à des problèmes de mauvaise gestion de la LIB (l'a.s.b.l. fonctionnait mal, des contrats pour la saison 2011 n'ont pas été rémunérés, la structure manquait de stabilité) les membres se sont retrouvés en litige avec la direction. Trente-cinq d'entre eux décident donc de créer une nouvelle ligue, la Ligue d'Improvisation Professionnelle Wallonie-Bruxelles (LIP). Au départ la création de la LIP est donc plutôt liée à un contexte de travail qu'à une dimension artistique. *« Avec la LIP on voulait créer une plateforme d'improvisation, c'est-à-dire une association où on solliciterait tous les membres sur des projets liés à l'improvisation, proposés soit par une commission artistique, soit par les membres mêmes. L'idée est vraiment de faire éclater toutes ces frontières. Si vous avez une envie en impro vous pouvez la tester. »*¹⁸⁷ Un premier projet de spectacle appelé VERSUS est lancé par la commission artistique de l'époque, s'inspirant d'un concept de la Ligue d'Improvisation Montréalaise (LIM) et rappelant le match, mais enlevant tout l'aspect compétitif et poussant la coopération. Ce spectacle a fait l'objet d'un procès en 2014, intenté par la LIB, qui jugeait le concept trop proche du match d'improvisation. La justice a débouté la LIB et a donné raison à la LIP.¹⁸⁸ D'autres essais de spectacles ont été joués. Par exemple "Vide grenier"¹⁸⁹, un concept pas du tout compétitif ne s'inscrivant pas dans la lignée du sport théâtral, dont l'idée est de raconter des histoires à partir de vieux objets de brocante constituant la scénographie d'un vieux grenier. Ou "C'est tout un programme", concept proposant des improvisations inspirées de l'univers de la télévision. Ces concepts de spectacle représentent un pan de l'activité de la LIP. *« Je crois qu'au début on a voulu se démarquer du match d'impro sans savoir vraiment où on allait. Donc le match d'impro reste une référence qu'on a tous eu et qui vaut ce qu'elle vaut. Mais la filiation est là, dans cette tentative de remise en question des choses venant de certains joueurs, isolément. Je pense à Patrick Spadrille ou à Christelle Delbrouck, qui ont été un temps un peu périphériques,*

¹⁸⁷ Interview François-Xavier Fiévez le 12 juillet 2017.

¹⁸⁸ Rédaction, « La Ligue d'Impro attaque sa rivale en justice », <http://www.7sur7.be/7s7/fr/1502/Belgique/article/detail/2140184/2014/12/03/La-Ligue-d-Impro-attaque-sa-rivale-en-justice.dhtml>, mis en ligne le 3 décembre 2014 à 16 :04, (page consultée le 23 mai 2016).

¹⁸⁹ « Bienvenue à la LIP », <http://impro-lip.be/>, (page consultée le 5 août 2017).

satellites de la LIP. Mais cette filiation est là. Elle est d'avoir fait le tour du match d'impro, à un moment donné il faut avoir fait le tour de ce concept ! »¹⁹⁰



Malgré le fait que la LIP ne pratique plus le match d'improvisation, elle est composée en partie d'anciens membres de la LIB ayant tous une expérience du match, et elle possède une volonté de travailler l'improvisation en y menant une recherche artistique grâce à des ateliers d'exploration, ce qui représente l'autre pan de ses activités. *« On ne cherche pas tellement à apprendre aux comédiens tous les réflexes de survie pour le match d'impro, ce qui est une orientation de travail. Notre orientation à nous, c'est vraiment de faire appel à des comédiens et à leurs spécificités de comédiens, des spécificités de théâtre, et de voir comment est-ce que ça peut résonner en impro. Notre grand chantier au début, et qui est devenu la spécificité qu'on veut défendre, c'est la justesse de jeu. Comment arriver à faire un réel travail de comédien tout en improvisant. Donc en ne tombant pas dans les travers de vouloir plaire au public, de vouloir accaparer son attention, c'est à dire tout ce qui se transformait dans un match d'impro par un point ou par un vote. Parce que même si on enlève le vote, ça n'empêche pas ceux qui ont le vieux réflexe de continuer à l'entretenir. »* La LIP se détache donc par son orientation de travail et ses propositions de spectacles d'un aspect central du développement d'une certaine tradition de l'improvisation que nous avons étudié jusqu'ici, l'interaction avec le public. *« La dynamique est complètement différente. Il y a toujours une grande question quand on construit un spectacle d'impro qui est « quid de l'interaction ? »* Je

¹⁹⁰ Interview de François-Xavier Fiévez le 12 juillet 2017.

trouve qu'il y a ce défaut avec les spectacles d'impro de vouloir à tout prix une interaction avec le public. Une des donnes peut être qu'on propose au public de venir voir un théâtre dont l'aspect création est spontané, mais qui reste un spectacle de théâtre comme un autre. Pas besoin d'avoir spécialement une ambiance de feu, on peut avoir un spectacle tout à fait intimiste. Le rapport au public est le même que dans un spectacle de théâtre classique, c'est à dire de lui faire vivre des émotions. Et pour leur faire vivre des émotions, il n'y pas besoin de s'adresser aux gens verbalement pendant un spectacle. Il y a tout à fait moyen, en proposant un jeu, une écriture intéressante, une mise en scène audacieuse, et une interprétation de qualité, qu'il y ait une "interaction" entre ce qui se passe sur scène et ce qui se passe dans la salle. Mais juste par le jeu des émotions qu'on peut susciter chez les gens. »¹⁹¹

L'objectif de la LIP n'est donc pas de faire du sport théâtral, mais de défendre l'idée du jeu juste en proposant un théâtre spontané. Du théâtre dont les propositions sont théâtrales avant toute chose, mais dont tout le processus de création est spontané, en live. *« Tout est né de cette volonté-là. L'idée de travailler sur des visuels, de la scénographie, de la mise en scène. On a beaucoup travaillé l'intégrité dans le jeu, une défense des personnages. Si on a choisi un personnage, on le défend jusqu'au bout, et on ne se regarde pas en train de faire et en faisant un clin d'œil au public. On ne s'adresse pas intellectuellement à eux en leur expliquant ce qu'ils doivent ressentir, on leur fait ressentir. Si on veut faire peur au public on lui fait vraiment peur, si on veut le faire rire on le fait vraiment rire, et si on veut le rendre triste on le rend vraiment triste. Si on est drôle on est drôle sincèrement, il n'y a pas de manipulation derrière. »¹⁹²*

Au niveau du succès public, le bilan de la LIP est mitigé. Après une première saison très intense ayant attiré beaucoup de monde par curiosité et donnant des très bons retours, la deuxième ligue professionnelle belge éprouve des difficultés à rencontrer le public au milieu d'une offre culturelle spécifique saturée en Belgique francophone, malgré le succès critique. *« On a évolué. Les gens sont sensibles à ce qu'on fait, à notre recherche, à notre volonté de création collective. Avec des prises de risque. Et surtout des improvisateurs qui viennent nous voir et nous disent qu'ils voient bien qu'on est dans autre chose. Mais les gens ne sont pas spécialement capables de faire la distinction dans l'offre qui existe. Si tu regardes un agenda d'impro sur Facebook, tu peux voir qu'un même soir il y a cinq spectacles d'impro différents*

¹⁹¹ Ibid.

¹⁹² Ibid.

dont un de qualité élevée. Les gens vont soit aller voir le moins cher, soit celui dans lequel les potes jouent. Donc on s'en fout un peu de la qualité parce que c'est quand même rigolo de voir quelqu'un qu'on connaît faire des blagues sur une scène et ça suffit comme contentement. » La francophonie connaît une situation similaire à celle du Québec il y a une quinzaine d'années, une prolifération des spectacles d'improvisation de tous types et donc une augmentation de l'offre par rapport à la demande. « *C'est difficile de faire sa place en termes économiques. En terme de qualité de jeu ou artistique, si on met les deux en comparaison je n'ai aucun doute que la place est tout de suite faite. Mais c'est facile d'organiser un spectacle d'impro. Il n'y a pas de décors, pas de répétitions, quelqu'un veut bien prêter une salle c'est super. On fait une entrée à 2.50€, on pond un concept et ça remplit plus ou moins. Le fait de remplir ou pas la salle n'est pas un problème puisqu'on n'a pas de contingence de paiement, de salaire de comédiens. Et ça rend l'aspect spectacle professionnel très compliqué à gérer.* »¹⁹³

Comédiens amateurs chez les pros

La distinction entre monde professionnel et amateur n'est pas hermétique et une certaine porosité existe entre les deux mondes. Il est courant de voir des improvisateurs expérimentés, ne disposant pas de formation de comédien professionnel mais évoluant dans le monde de l'improvisation depuis longtemps, passer dans les ligues pro ; autant chez la LIB : « *On a accueilli pas mal d'improvisateurs amateurs chez nous parce qu'ils étaient fait pour ça et à un moment donné ils glissent, ils quittent leur boulot leur métier, pour aller vers une formation, vers le théâtre avec des seuls en scène, des duos. Ce n'est pas quelque chose de fermé et réservé, mais c'est vrai qu'on défend un tout petit peu notre discipline au niveau professionnel ce qui est normal. Naturellement en termes de spectacle je pense que le fait d'être comédien professionnel ne veut pas dire qu'on va être forcément meilleur improvisateur, mais il y a peut-être plus d'armes possibles, de bagages utilisables, pour durer, pour se renouveler, pour chercher. Après il y a des exceptions bien évidentes, on le sait. Il n'y a aucun souci entre le niveau professionnel et le niveau amateur, ça cohabite très bien. C'est l'impro pour tout le monde.* »¹⁹⁴ ; que chez la LIP : « *Ça fait deux-trois saisons maintenant que notre stage est ouvert. On ne parle plus de "comédiens pro", on demande des "improvisateurs expérimentés". Donc soit des comédiens qui ont fait une école de théâtre et qui ont pratiqué de l'impro, ou chez qui on voit du potentiel dans le CV, soit des*

¹⁹³ Ibid.

¹⁹⁴ Interview de Jean-Marc Cuvelier le 16 juin 2017.

*improvisateurs expérimentés qui ont une expérience solide du milieu et qui ont un intérêt pour l'aspect théâtral. »*¹⁹⁵

Autres spectacles professionnels

Du côté néerlandophone, la Belgische Improvisatie Liga (BIL) a été créée en 1989. Elle est complétée en 2000 d'une académie de formation pour jeunes comédiens.¹⁹⁶ Hormis la LIB et la LIP, il existe de nombreux spectacles d'improvisation professionnels proposant toutes formes de concepts, dont voici quelques exemples : les Souffleurs aux Gradins, Motamo, Improspection, La foire aux impros, Jeud'Impro... Il y en a pour tous les goûts pour qui souhaiterait assister à un spectacle d'improvisation autre que ce que peuvent proposer les deux grandes ligues.

Il existe donc une certaine concurrence et rivalité dans le milieu professionnel de l'improvisation théâtrale belge, plus particulièrement entre la LIB et la LIP. On peut voir apparaître le même phénomène dans d'autres pays, notamment en France. Des ligues historiques restent attachées à faire du match, et des ligues plus jeunes souhaitant se professionnaliser qui vont explorer et varier la pratique. Malgré cette dualité, le monde professionnel partage un certain niveau de qualité de spectacle. Celle-ci est garantie par la formation des comédiens, le bagage intellectuel et culturel à leur disposition, et la variété des compétences et techniques qu'ils peuvent déployer.

L'Improviste (2018)

En 2018 ouvrira le premier théâtre belge entièrement consacré à l'improvisation, L'Improviste. Ce projet, un des premiers en Europe, a été lancé à l'initiative de Patrick Spadrille et a pour ambition de devenir le lieu de référence et de qualité consacré à l'improvisation en Belgique avec une salle d'une centaine de places et une scène de quarante mètres carrés. Au programme, présenter la grande richesse et diversité des spectacles d'improvisation sous toutes ses formes de Belgique et de l'étranger en proposant : du théâtre improvisé, de l'humour improvisé, de la danse improvisée, de la musique improvisée, de la forme courte ou longue, des spectacles pour enfants, solos, duos, du plus intimiste au plus extravagant, du plus délirant au plus émouvant,...



¹⁹⁵ Interview de François-Xavier Fiévez le 12 juillet 2017.

¹⁹⁶ « Over BIL », <http://www.bil.be/over-bil/>, (page consultée le 23 mai 2016).

L'Improviste aura une technique son et lumière au service des spectacles, pour que les outils deviennent des acteurs à part entière, ainsi que des éléments scéniques (chaises, tables, cubes, paravents sur roulettes, flip chart,...) à disposition des compagnies. Enfin le théâtre devrait proposer un lieu de formation à l'improvisation pour enfants, adolescents et adultes.¹⁹⁷

Spécificités du jeu belge

La Belgique a su faire sa place dans le paysage francophone de l'improvisation théâtrale. Elle a gagné de nombreux mondiaux d'improvisation et dispose comme chaque pays d'un jeu propre à l'identité marquée. *« On a eu un cousinage plus évident avec les québécois, que les français avec les québécois par exemple. Les français sont forts dans le texte. Dans la réplique, la phrase parlée, et pendant longtemps ils ont oublié qu'on travaillait dans un espace vide. Ils ne faisaient jamais oublier l'espace de jeu. Nos spécificités c'est d'être avec une dynamique un peu bande dessinée. Bien belge, avec beaucoup d'autodérision, ça c'est aussi une marque belge, ne se prenant pas trop la tête ou au sérieux. Je crois qu'on arrive à jouer le jeu sur toutes ses facettes et ça donne de belles rencontres, même à l'international. Et avec les québécois on se rencontre mieux, on est peut-être plus précis qu'eux sur nos manipulations, mais ils sont aussi dans la dynamique visuelle. Ils ont un côté plus Tex Avery, ils sont plus cartoon on nous on est plus bande dessinée. »*¹⁹⁸ Cette identité belge se retrouve aussi à la FBIA. *« La LIP est encore trop jeune pour avoir une identité vraiment très précise, mais du temps où on faisait les mondiaux on disait toujours : « la Belgique c'est le surréalisme. » Le côté bon belge cool et relax. On a d'ailleurs entretenu ça pas mal. Essayer de jouer un jeu qui est le nôtre. On a continué à avoir cette espèce d'écriture simple, avec des situations simples, des personnages présents, pas trop intelligents ; surréaliste je crois que c'était la patte. Il y avait une patte plus FBIA que dans les autres structures où j'ai été, où je n'ai retrouvé ni un besoin de spécificité, ni même une conscience de spécificité. Après, avoir des critères objectifs c'est compliqué. En tout cas nous, on avait une énergie très belge, ça c'est sûr. »*¹⁹⁹

¹⁹⁷ « Projet », <http://www.improviste.be/projet.html>, (page consultée le 11 août 2017).

¹⁹⁸ Interview de Jean-Marc Cuvelier le 16 juin 2017.

¹⁹⁹ Interview François-Xavier Fiévez le 12 juillet 2017.

CHAPITRE 2 : Le monde amateur

La différence de formation entre les improvisateurs ayant un parcours de comédien professionnel et les amateurs se situe au niveau de l'aspect de la technique théâtrale, qui est déjà en place chez les premiers et à apprendre chez les seconds. Un comédien professionnel connaît les codes du théâtre. Il a joué dans des spectacles, il sait jouer un personnage, il sait ce qu'est la mise en scène, ce qu'est de l'écriture, ce qu'est un texte et une réplique. La difficulté pour le comédien professionnel est de se passer des répétitions et de trouver le moyen sur base d'une réplique donnée par un partenaire de pouvoir écrire, jouer et mettre en scène la réplique suivante en donnant l'illusion que tout cela est organique. C'est-à-dire la disponibilité, l'écoute, l'acceptation et les codes spécifiques à l'improvisation. Chez les amateurs, la différence vient du fait qu'il faille travailler la technique théâtrale en plus de l'improvisation. Quelqu'un qui commence un atelier d'improvisation théâtral ne possède pas spécialement de sensibilité particulière au langage scénique et de mise en scène. Les aspects comme le placement dans l'espace pour donner une image à voir au public, l'interprétation et l'efficacité du jeu sont à apprendre en plus des codes spécifiques à l'improvisation. *« Tout ça c'est un travail qu'il faut ajouter chez l'amateur. Il y a beaucoup plus de boulot. Alors que foncièrement la création du match d'impro à la base est une exploration de laboratoire théâtral. »*²⁰⁰

On peut diviser le monde amateur en deux. D'un côté la Fédération Belge d'Improvisation Amateur, et de l'autre tout le reste des associations, a.s.b.l., équipes et associations de fait dont nous aborderons les plus notables (Improvisation.be, ATIM). Ce qui caractérise le monde amateur est l'inverse du monde professionnel : l'absence de rémunération et de formation obligatoire via une école de théâtre. Il existe donc souvent une différence de qualité entre les deux milieux. Toutefois certains professionnels peuvent aussi évoluer dans le monde amateur, et certains amateurs n'ont rien à envier en termes de compétences et de talent au monde professionnel.

²⁰⁰ *Ibid.*

La Fédération Belge d'Improvisation Amateur
(FBIA)



Créée en 1989, la Fédération Belge d'Improvisation Amateur (FBIA) a pour but de faire connaître au plus grand nombre l'improvisation théâtrale et de contribuer à sa pratique. Composée de plus de cinq cents membres avec une quarantaine d'équipes affiliées, et fonctionnant grâce à un bureau de huit employés, ses activités s'étendent sur les régions de Bruxelles capitale, Namur et Luxembourg (avec une volonté de toucher la province de Liège). Ces équipes d'improvisation constituent le plus petit niveau d'organisation et sont autonomes, la FBIA sert de structure encadrante et d'aide pour ces dernières. Elle organise le Championnat de Belgique de matchs d'improvisation sur base d'un règlement strict et évolutif²⁰¹ (25^e édition en 2016-2017), elle participe au Mondial d'Improvisation (Québec, France, Suisse, Belgique, Italie) qu'elle organise tous les quatre ans²⁰² et dont elle détient onze titres de champion du monde, elle chapeaute un championnat interuniversitaire (UCL, ULB, UNamur, l'Université de Gembloux, UMONS, Saint-Louis et prochainement l'ULG), elle propose des ateliers d'initiation à l'improvisation pour ados et adultes depuis 1999, des activités d'impro dans les écoles depuis 2000, des stages et camps d'impro pour adolescents durant les vacances scolaires depuis 2004, elle participe au mondial ado depuis 2015 et propose à ses membres diverses formations spécifiques aux rôles qu'on retrouve dans un match (maître de cérémonie, maître de musique, arbitre, camp de formation pour devenir coach...).²⁰³

Depuis 2012, la FBIA est reconnue par la Fédération Wallonie-Bruxelles comme organisation de jeunesse dans le cadre du décret du 26 mars 2009, pour lequel elle remplit un certain nombre d'obligations. *« Avec le passage vers un organisme de jeunesse, même si je pense que la dimension artistique est toujours présente évidemment, on est beaucoup plus dans le questionnement sur l'apport pédagogique de l'impro, les formations dans les écoles, et on n'est plus vraiment sur la production de l'impro en tant que produit théâtral, mais sur*

²⁰¹ La formule de match de la FBIA est proche du match classique, avec toutefois quelques variations. Le jeu n'a pas lieu dans une patinoire quatre façades pour s'adapter plus facilement aux différentes compositions de salles où se jouent les spectacles, les pantoufles sont destinées uniquement à l'arbitre et pas aux joueurs, et elle dispose de toute une série de catégories propres.

²⁰² Le 25^e Mondial d'Improvisation aura lieu en octobre 2017 en Belgique, organisé par la FBIA.

²⁰³ « Qui sommes-nous ? », <http://www.fbiam.be/la-fbiam/qui-sommes-nous/>, (page consultée le 23 mai 2016).

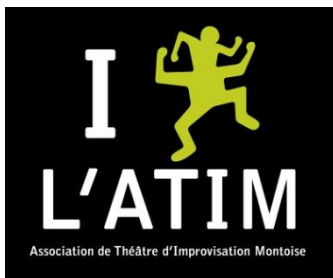
ce que peut amener la dynamique d'improvisation dans des contextes qui ne sont pas forcément de la production théâtrale. À mon sens c'est la seule association qui a assumé jusqu'au bout ce positionnement en demandant des subsides et en se mettant une lourde charge administrative sur le dos. Elle est la seule pour moi qui est une référence en la matière au niveau outil pédagogique. »²⁰⁴ S'agissant de la plus grande institution d'improvisation théâtrale en Belgique francophone, la FBIA est souvent confondue avec les ligues professionnelles.



²⁰⁴ Interview François-Xavier Fiévez le 12 juillet 2017.

Impro.be

Née en 2008, il s'agit d'une compagnie amateur d'impro organisant un tournoi au centre culturel d'Auderghem pour ses membres les plus expérimentés. Impro.be fonctionne différemment de la FBIA, où la structure de base est les équipes. Ici, les équipes sont recomposées chaque année, pour faire se rencontrer un maximum de partenaires de jeu possible. Impro.be propose des initiations à l'improvisation, des ateliers dans les écoles ainsi que des entraînements pour ses membres.²⁰⁵



L'Association de Théâtre d'Improvisation Montoise (ATIM)

L'Association de Théâtre d'Improvisation Montoise (ATIM) a été créée en juin 2008 par des comédiens expérimentés issus de l'Association Montoise d'Improvisation (AMI) qui existe depuis 1998. L'ATIM organise des rencontres internationales d'impro (Mondialito) au Parc d'Aventures Scientifiques à Frameries avec qui ils sont partenaires. Ils pratiquent le match d'improvisation, mais sont aussi désireux d'explorer d'autres formes de rencontres et formations : musique, poésie, concepts expérimentaux, festivals nationaux et internationaux de théâtre improvisé. L'association a un rôle de formateur en organisant des ateliers pour adultes, fournissant de nouvelles recrues. Il s'agit d'un acteur culturel important en improvisation pour la région montoise.²⁰⁶

Autres structures et a.s.b.l.

Il existe aussi énormément d'associations de différentes tailles et ambitions travaillant l'improvisation en proposant des spectacles et des formations à des équipes. On peut en citer ici deux à titre d'exemple : la ligue d'improvisation théâtrale de Charleroi Improcarolo créée en 2000²⁰⁷, et l'a.s.b.l. Catégorie Libre dans la région de Waremme depuis 2003.²⁰⁸ Outre ces associations, la forme la plus répandue de troupe d'improvisation est l'équipe d'impro, un groupe de dix à quinze personnes se réunissant régulièrement pour travailler leur passion avec différents degrés d'investissement et de sérieux. Chaque année des dizaines d'équipes

²⁰⁵ http://impro.be/impro/Qui_sommes-nous.html (23 mai 2016).

²⁰⁶ « Qui sommes-nous ? », <http://www.atim-impromons.com/#!about/c139r>, (page consultée le 23 mai 2016).

²⁰⁷ « Qui sommes-nous ? », <https://www.improcarolo.be/qui-sommes-nous/>, (page consultée le 7 aout 2017).

²⁰⁸ « Qui sommes-nous ? », <http://www.categorielibre.be/qui-sommes-nous.html>, (page consultée le 7 aout 2017).

d'improvisation voient le jour, mixant adolescents et adultes, personnes de tous horizons ayant une expérience scénique ou non et réunie par le plaisir de jouer.

Monde universitaire

La plupart des universités belges francophones possèdent des équipes d'impro et participent à un tournoi interuniversitaire supervisé par la FBIA. Ces équipes sont gérées par des cercles (ULB, Gembloux) ou des kots à projet (UCL, UNamur, Mons) et permettent aux étudiants de découvrir et pratiquer l'improvisation théâtrale au moyen d'entraînements réguliers. Il s'agit souvent pour eux d'une rampe de lancement dans l'improvisation, avant de rejoindre d'autres associations. Les spectacles organisés par certaines de ces équipes universitaires, notamment l'Improkot à l'UCL et l'ImproNam à Namur, rencontrent souvent un succès public (notamment grâce à des prix dérisoires) qui aurait de quoi faire pâlir d'envie les grandes ligues ou fédérations. Là, l'aspect évènement populaire rêvé par Brecht, Johnstone ou Gravel prend toute sa mesure quand l'improvisateur pénètre dans un auditoire bondé par un public de plus de six-cent personnes surexcitées.



Match d'improvisation à l'Université de Namur octobre 2016

CONCLUSIONS DE LA PARTIE III

La réception du match en Belgique est intéressante. Héritière d'une filiation québécoise intimement liée au match d'improvisation, et du fait de l'exclusivité du match d'impro professionnel jalousement gardée par la LIB, celle-ci s'est constituée comme une institution de l'impro, gardienne de la forme classique et originelle de jouer le match. Elle a donc vu apparaître un mouvement dissident, à cause de problèmes d'organisation et de direction artistique, et s'est scindée en une autre ligue, la LIP, qui a dû trouver son identité dans la recherche de nouvelles formes d'écriture de l'improvisation.

Parallèlement à ce monde professionnel s'est développée une importante pratique amateur, reproduisant à la fois le modèle institutionnel classique du match, mais de manière plus souple, et le modèle de recherche expérimentale. Le milieu professionnel et le milieu amateur sont fortement connectés. Du fait des spécificités géographiques de la Belgique (le pays étant relativement petit), il existe une grande circulation et une grande proximité dans le monde de l'impro. Les coachs pour les équipes amateurs sont nombreux à provenir du milieu professionnel et les fédérations amateurs sont souvent apparues à l'initiative ou en collaboration avec des comédiens professionnels. Cette configuration générale de concentration a pour effet bénéfique des possibilités d'échanges du savoir et des pratiques facilitées, entraînant une certaine qualité du jeu belge en plus d'une grande diversité dans ce qui est proposé comme spectacles par les différents acteurs. L'improvisation théâtrale belge est animée d'une énergie juvénile, ambitieuse et curieuse, et tous ses acteurs sont désireux d'explorer plus avant la discipline notamment via de la recherche expérimentale.

Cette recherche n'est toutefois pas facilitée en Belgique car malgré un développement florissant de la pratique (parfois du monde amateur au détriment du monde professionnel) et un accueil favorable du public, l'improvisation fait face à une incompréhension de la part des politiques culturelles. Une des raisons motivant le refus de soutien à la LIB était de considérer l'improvisation comme une pratique sportive et ne relevant donc pas du cadre du décret. La FBIA subsiste sous sa forme actuelle grâce à un statut d'organisation de jeunesse, et a été contrainte de se diversifier en s'éloignant de son propos de base qui était de faire du match. Il reste donc encore du chemin à faire à l'improvisation pour être pleinement reconnue et réussir à prendre sa place dans le paysage belge au premier plan des disciplines artistiques.

CONCLUSION GÉNÉRALE

L'objet de ce travail a été de donner une vision générale de l'improvisation théâtrale, un art vigoureux mais souvent pratiqué sans conscience de son passé et de son extrême diversité. L'aspect historique de l'improvisation est important, surtout en termes de réhabilitation vis-à-vis du théâtre, avec qui elle est intimement liée. L'improvisation est universelle et constitue une tradition théâtrale ancestrale ayant influencé la plupart des scènes occidentales, notamment via la *commedia dell'arte*. L'improvisation est l'essence même du théâtre et du jeu dramatique. Elle implique la liberté fondamentale du comédien, et sa source, la spontanéité, est au cœur de tout acte créatif. Il faudra attendre que les figures théâtrales majeures du début du XX^e siècle en fassent un outil de travail et de recherche visant à inventer une nouvelle forme d'acteur (dans un état de disponibilité, prêt pour la performance), pour que le champ soit ouvert à l'investigation. Les tentatives de création d'un théâtre spontané, improvisé, ont été possibles grâce à des apports provenant d'autres disciplines, pédagogiques, thérapeutiques, politiques. Il est donc naturel qu'elle ait eu des implications dans d'autres domaines qu'uniquement artistique. Une forme de retour aux sources secondaires menant à d'autres externalités, par exemple le coaching d'impro en entreprise qui est fleurissant.

Cependant même si l'impro est pluridisciplinaire, elle est avant tout théâtrale dans sa qualité à proposer une connexion du soi avec le soi, et entre le soi et le monde, entre le tout organique et le tout global. Les recherches qui ont été menées en improvisation sont passionnantes en matière d'apprentissage, et de processus psychologiques individuels qui se manifestent lors du travail théâtral. Processus qu'il est nécessaire de comprendre et auxquels il faut fournir les réponses adéquates pour permettre à l'individu de dépasser ses résistances et de rencontrer son potentiel. L'improvisation véhicule des valeurs démocratiques de collaboration, d'écoute et d'acceptation pour édifier une forme artistique créatrice et populaire basée sur une esthétique du risque et de la performance, brisant les limites entre la scène et la salle, et entre le drame de la fiction et le drame de la réalité. L'improvisation est accessible pour tous, compréhensible par tous, et aussi pratiquée par tous, le fait même d'avoir une conversation impliquant déjà d'improviser. C'est un art du partage, du jeu et du plaisir. C'est la philosophie du présent, de la disponibilité et du lâcher prise. Pour accueillir et créer une histoire avec l'inconnu.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages et articles par ordre alphabétique

- BOAL Augusto, *Jeux pour acteurs et non-acteurs. Pratique du Théâtre de l'opprimé*, trad. du portugais par Virginia Rigot-Müller, Paris, la Découverte, 2004.
- BOAL Augusto, *Théâtre de l'opprimé*, trad. de l'espagnol par Dominique Lémann, Paris, Maspero, 1977 (collection malgré tout).
- CHEKHOV Michael, *Être acteur. Technique du comédien*, trad. de l'américain par Élisabeth Janvier, Paris, Pygmalion / Gérard Watelet, 1980.
- COLEMAN Janet, *The Compass. The improvisational theatre that revolutionized American comedy*, Chicago, University of Chicago press, 1991.
- DESMONTS Anne-Sophie, *Le Théâtre d'improvisation : Une pratique artistique autonome en voie d'institutionnalisation, qui dépasse le cadre du spectacle*, Mémoire de Master « Politique et gestion de la culture », Université de Strasbourg, 2010.
- FALQUE Régis, « LE MATCH D'IMPROVISATION EN BELGIQUE FRANCOPHONE Positionnement social et théâtral », Mémoire de Master en « Arts du spectacle », Université de Liège, 2013.
- FÉRAL Josette, *Dresser un monument à l'éphémère. Rencontres avec Ariane Mnouchkine*, Paris, Editions Théâtrales, 1995.
- FREIXE Guy, *La Filiation. Copeau-Lecoq-Mnouchkine. Une lignée théâtrale du jeu de l'acteur*, Lavérune, L'Entretemps, 2014 (collection Les voies de l'acteur).
- FROST Anthony et YARROW Ralph, *Improvisation in drama, theatre and performance. History, practice, theory*, 3e éd., Londres, Palgrave MacMillan, 2016.
- GRAVEL Robert et LAVERGNE Jean-Marc, *Impro I. Réflexions et analyses*, Ottawa, Leméac, 1987.
- GRAVEL Robert et LAVERGNE Jean-Marc, *Impro II. Exercices et analyses*, Ottawa, Leméac, 1987.
- HALPERN Charna, CLOSE Del et HOWARD JOHNSON Kim, *Truth in comedy. The manual of improvisation*, Colorado Springs, Meriwether, 2001.
- JOHSTONE Keith, *Impro. Improvisation & théâtre*, traduction française, Paris, Ipanema, 2014.

- JOHNSTONE Keith, *Impro for Storytellers. Theatresports and the art of making things happen*, Londres, Faber and Faber, 1999.
- KATINA Laurence, *Devenir le meilleur improvisateur du monde (ou presque !)*, Bruxelles, Sanos, 2015.
- LEMAIRE Véronique, cours magistral, *LTHEA2160. La scène belge. Institutions et pratiques*, Université Catholique de Louvain, février - mai 2016.
- MIGNON Paul-Louis, *Jacques Copeau. Ou le mythe du Vieux-Colombier. Biographie*, Paris, Julliard, 1993.
- MNOUCHKINE Ariane, PASCAUD Fabienne, *L'art du présent. Entretiens avec Fabienne Pascaud*, Paris, Plon, 2005.
- MORENO Jacob Levy, *The theatre of spontaneity*, 2^e édition revue, New York, Beacon House, 1973.
- SPOLIN Viola, *Improvisation for the Theater. A Handbook of Teaching and Directing Techniques*, Evanston, Northwestern University Press, 1996.
- TOURNIER Christophe, *Manuel d'improvisation théâtrale*, Genève, Eau vive, 2006.
- ROBBINS DUDECK Theresa, *Keith Johnstone. A critical biography*, London, Methuen, 2013.

Ressources internet par ordre de citation

- BOUDIER Marion et Liébault Anthony, « Rencontre avec Sylvain Creuzevault et les comédiens du Père Tralalère », <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=956>, (page consultée le 18 juillet 2017).
- « Page d'accueil », <http://spolin.com/>, (page consultée le 3 mars 2017).
- SILLS Aretha et SILLS Carol, « Biography », <http://www.violaspolin.org/bio/>, (page consultée le 3 mars 2017).
- « Works Progress Administration (WPA) », <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/648178/Works-Progress-Administration-WPA>, (page consultée le 8 août 2017).
- « Historique », <http://ligueimpro.be/#historique>, (page consultée le 23 mai 2016).

- Centre national de Ressources Textuelles et Lexicales CNTRL, « Définition : spontané », <http://www.cnrtl.fr/definition/spontan%C3%A9>, (page consultée le 21 juin 2017).
- Interview de Keith Johnstone par Bev Fox, « Keith Johnstone N° 1 - La peur et le risque », <https://www.youtube.com/watch?v=x69u3D8tppk&t=5s>, (page consultée le 28 juillet 2017).
- Interview de Keith Johnstone par Bev Fox, « Keith Johnstone N° 3 - Status», <https://www.youtube.com/watch?v=MbwMyyQ23NY>, (page consultée le 28 juillet 2017).
- Interview de Keith Johnstone par Bev Fox, « Keith Johnstone N° 4 - Masque et transe», <https://www.youtube.com/watch?v=DcNovOvmMT4>, (page consultée le 28 juillet 2017).
- « Upcoming Events », <https://www.keithjohnstone.com/workshops-1>, (page consultée le 1 août 2017).
- Interview de Keith Johnstone par Bev Fox, « Keith Johnstone N° 6 - L'impro et l'enseignant», <https://www.youtube.com/watch?v=SpLqJ6ItF1Y>, (page consultée le 28 juillet 2017).
- BRADFER Fabienne, QUITTELIER Vincent et WILMOTTE Thierry, « Coupe du monde d'improvisation en Belgique, pour 23 soirées d'affilée : quel défi culturel », http://www.lesoir.be/archive/recup%3A%252Fcoupe-du-monde-d-improvisation-en-belgique-pour-23-soir_t-19900423-Z02LL6.html, mis en ligne le 23 avril 1990 à 00:00, (page consultée le 6 août 2017).
- « Pour improviser, il faut payer », http://www.lavenir.net/cnt/DMF20151204_00745934, mis en ligne le samedi 5 décembre 2015 05 :00, (page consultée le 6 août 2017).
- Interview de Patrick Ridremont pour MAKEREEL Catherine, « Ligue d'Impro Belge : 30 ans de patinoire », <http://www.bruzz.be/en/node/118122>, mis en ligne le 15 janvier 2015 à 15:49, (page consultée le 7 août 2017).
- « Rencontre avec la ligue d'improvisation professionnelle Wallonie Bruxelles », <http://www.arnika.be/content/rencontre-avec-la-ligue-dimprovisation-professionnelle-wallonie-bruxelles>, (page consultée le 23 mai 2016).

- Rédaction, « La Ligue d'Impro attaque sa rivale en justice », <http://www.7sur7.be/7s7/fr/1502/Belgique/article/detail/2140184/2014/12/03/La-Ligue-d-Impro-attaque-sa-rivale-en-justice.dhtml>, mis en ligne le 3 décembre 2014 à 16 :04, (page consultée le 23 mai 2016).
- « Bienvenue à la LIP », <http://impro-lip.be/>, (page consultée le 5 aout 2017).
- « Over BIL », <http://www.bil.be/over-bil/>, (page consultée le 23 mai 2016).
- « Projet », <http://www.improviste.be/projet.html>, (page consultée le 11 aout 2017).
- « Qui sommes-nous ? », <http://www.fbia.be/la-fbia/qui-sommes-nous/>, (page consultée le 23 mai 2016).
- http://impro.be/impro/Qui_sommes-nous.html (23 mai 2016).
- « Qui sommes-nous ? », <http://www.atim-impromons.com/#!about/c139r>, (page consultée le 23 mai 2016).
- « Qui sommes-nous ? », <https://www.improcarolo.be/qui-sommes-nous/>, (page consultée le 7 aout 2017).
- « Qui sommes-nous ? », <http://www.categorielibre.be/qui-sommes-nous.html>, (page consultée le 7 aout 2017).

Entretiens

- Entretien réalisé avec Jean-Marc Cuvelier le 16 juin 2017. Jean-Marc Cuvelier est un comédien et improvisateur belge, coach et formateur, présent à l'origine de la création de La Ligue d'Improvisation Belge Professionnelle (LIB) dont il a été directeur artistique pendant 30 ans. Il a joué dans de nombreux autres spectacles d'improvisation, récemment Improspection au Théâtre Public, et est une figure incontournable de l'improvisation belge.
- Entretien réalisé avec François-Xavier Fiévez le 12 juillet 2017. François-Xavier Fiévez est un improvisateur belge membre et administrateur de la LIP. Il a aussi joué pour la LIB avant sa scission, et a longtemps été membre de la FBIA avec qui il a joué plusieurs mondiaux. Il joue aussi dans d'autres spectacles comme Motamo.

ANNEXES

Annexe 1 : Règlement de la LIB

Le Règlement

Article 1

Le jeu consiste dans l'affrontement de deux équipes (composées de 5 joueurs 3 hommes et 2 femmes ou 3 femmes et 2 hommes OU de 4 ou 6 joueurs et d'un coach). Un arbitre et ses deux assistants veillent à ce que le jeu se déroule selon le règlement. Un maître de cérémonie assure la présentation du spectacle. Un maître de musique comble tous les moments hors temps de jeu tout au long de la partie. Pendant toute la durée de l'improvisation, les joueurs ne peuvent perdre le contact avec l'aire de jeu (la patinoire). Les coachs (ou responsables d'équipe) veilleront à ce que tous les joueurs de la partie aient participé à une improvisation au moins avant la fin de la première période.

Article 2

Chaque partie a une durée de 90 minutes, c'est-à-dire deux périodes de 45 minutes. Un arrêt est prévu entre ces périodes.

Article 3

A l'intérieur de la période de 45 minutes, il n'y a aucun arrêt du temps, bien qu'il y ait arrêt du jeu (sauf en cas de force majeure).

Article 4

Les improvisations sont de deux ordres, Improvisation mixte : un ou des joueurs des deux équipes doivent improviser ensemble sur le même thème. Improvisation comparée : chaque équipe, à tour de rôle, doit improviser sur le même thème. L'équipe désignée au hasard par la couleur du puck (palet utilisé lors des matchs de hockey) commence à jouer.

Article 5

Déroulement de chaque improvisation : L'arbitre tire au hasard dans un barillet une carte qu'il lit à haute voix et qui contient : la nature de l'improvisation (comparée ou mixte), le titre de l'improvisation, le nombre de joueurs, la catégorie et le temps de jeu (durée). Les équipes ont 20 secondes pour se concerter (caucus) et prendre place sur la patinoire. L'arbitre signale le début et la fin de l'improvisation par un coup de sifflet. Dans le cas d'une improvisation comparée, le puck est lancé après le caucus. La couleur du plat détermine l'équipe qui commence à jouer. L'improvisation terminée, chaque spectateur est appelé à choisir l'équipe

gagnante de l'improvisation en montrant, au signal de l'arbitre, la couleur de son panneau de vote correspondant à l'équipe de son choix. L'arbitre, en concertation avec ses assistants, accorde le point à l'équipe pour laquelle il y a le plus de cartons. Au cas où la majorité ne semble pas évidente, il demande un comptage des panneaux. En cas d'égalité dans le compte des votes, chaque équipe marque un point.

Article 6

Une "sirène" annonce la fin effective et la fin protocolaire de chaque période. A la fin de la première période, si l'improvisation n'est pas terminée, elle reprend au début de la deuxième période, au point où elle s'était arrêtée (même(s) position(s) et reprise de la dernière réplique). Mais, s'il reste moins de deux minutes à jouer dans l'improvisation en cours, le maître de cérémonie signale, à l'aide d'un carton blanc, que l'improvisation doit se poursuivre jusqu'à sa fin, même si les 45 minutes sont écoulées. Le carton blanc est maintenu en l'air tout le temps excédentaire de la période. La "sirène" de fin de période effective retentira alors après le coup de sifflet de l'arbitre. A la fin de la deuxième période, la "sirène" de fin de période effective retenti quelque soit le temps qu'il reste à jouer dans l'improvisation en cours si c'est une improvisation mixte. S'il s'agit d'une improvisation comparée, celle-ci se déroulera jusqu'à écoulement de son temps (carton blanc et sirène après le coup de sifflet de fin d'impro). Une "sirène" de fin protocolaire retentit à la fin du dernier vote ou des dernières explications de fautes de la période. Les pénalités, leurs explications, les votes et les recours doivent être clôturés avant le retentissement de cette "sirène".

Article 7

Dans les 15 dernières minutes de la deuxième période, les thèmes sont tirés au hasard dans un bocal spécial (petit barillet) ne contenant que des improvisations mixtes n'excédant pas 6 minutes.

Article 8

Advenant une égalité à la fin du temps réglementaire de 90 minutes, une période supplémentaire sera jouée jusqu'à ce qu'un point soit marqué. En match ordinaire, s'il y a à ce moment-là égalité dans le compte des votes ou bascule de points de fautes des deux côtés en même temps, le match sera décrété nul et donnera au classement un point à chacune des équipes. En finale de championnat, en période supplémentaire, advenant une égalité dans le compte des votes ou bascule de points de fautes des deux côtés en même temps, l'arbitre déclarera gagnante l'équipe qui a gagné le plus d'improvisations dans cette partie. Si les

équipes ont gagné le même nombre d'improvisations au cours de la partie, l'arbitre déclarera gagnante l'équipe ayant fait le moins de points de fautes au cours de la partie. Si les équipes, à ce stade sont toujours à égalité, l'arbitre déclarera gagnante l'équipe déterminée par le lancer du puck.

Article 9

Le classement du championnat se fait comme suit : Victoire après 90' réglementaires : 2 points Défaite après 90' réglementaires : 0 point Egalité après 90' réglementaires : 1 point pour chaque équipe + 1 point pour l'équipe qui gagne la prolongation. Dans le Tour final (1/2 finales) du championnat il n'y a pas de prolongation. Advenant une égalité à la fin des 90 minutes de jeu, c'est l'équipe la mieux classée qui gagne la partie et va en finale. Mais en finale, on peut avoir une période supplémentaire.

Article 10

L'arbitre est le maître absolu du jeu. En tout temps, il peut imposer une pénalité à un joueur ou à une équipe pour toute infraction ne respectant pas le règlement ou nuisant à la qualité du jeu ou au déroulement de la partie. Au cours d'une improvisation, l'arbitre signale les pénalités au moyen d'un "gazou". Les pénalités sont annoncées par le maître de cérémonie avant le vote sur l'improvisation. Seules les pénalités annoncées sont comptabilisées au dossier des fautes. Le joueur ou l'équipe pénalisé se voit attribuer un ou deux points de fautes selon la nature de l'offense (pénalité mineure, 1 point – pénalité majeure, 2 points). Une pénalité majeure est une infraction qui détruit sciemment le jeu, tandis qu'une infraction mineure peut être un oubli, une maladresse, un retard, etc. L'accumulation chronologique de trois points de pénalité donne automatiquement un point à l'équipe adverse. Tout joueur ayant subi deux pénalités personnelles est expulsé du jeu jusqu'à la fin de la partie ; il doit se retirer dans le vestiaire et le (premier) point de sa deuxième faute n'est pas comptabilisé au dossier de l'équipe. Si le joueur a accumulé plus de deux fautes personnelles avant son exclusion, les points de fautes subséquents au premier point de sa deuxième faute seront eux, par contre, comptabilisés au dossier des fautes de son équipe. Si, à cause de l'absence d'un des joueurs, une équipe ne peut plus remplir les exigences de la carte d'improvisation ou d'une improvisation comparée poursuite, l'autre équipe gagne l'improvisation par défaut. En période supplémentaire, lorsqu'une équipe accumule trois points de fautes, elle cède un point à l'équipe adverse et la partie prend fin à ce moment précis.

Seul le capitaine de chaque équipe a le droit de venir demander des explications sur les pénalités à l'arbitre. Pour ce faire, il monte dans la patinoire pendant l'annonce des fautes par le Maître de Cérémonie. Toute discussion avec ce dernier doit se dérouler au centre de l'aire de jeu. Advenant l'exclusion du capitaine, celui-ci sera remplacé par l'assistant-capitaine. L'arbitre peut inviter le capitaine au centre de l'aire de jeu pour lui donner des explications.

Article 11

Communications : Les joueurs en réserve au cours d'une improvisation n'ont "pas le droit de communiquer". Les joueurs sur le banc ne peuvent pas communiquer avec les joueurs qui se trouvent dans la patinoire. En comparée, l'équipe qui n'a pas encore joué n'a droit à aucune communication (verbale et non-verbale); l'équipe qui a déjà joué peut communiquer du moment qu'elle ne dérange pas le jeu de l'autre équipe. En comparée poursuite, la deuxième équipe a le droit de communiquer brièvement pendant le jeu de la première. Ces pénalités signalées par les assistants-arbitres le seront à l'aide d'un ruban jeté dans la patinoire.

Article 12

Recours : si une équipe décide de déposer un recours, elle doit le faire juste après l'incident et/ou avant la fin protocolaire de la période concernée. Un recours est une réclamation introduite par une équipe et concernant une erreur dans le compte des points de fautes, une erreur dans le compte des votes, une imprécision de timing ou tout manquement au règlement. Il n'existe aucun recours en match concernant les décisions arbitrales (pénalités), hormis les points précités. Suite au recours, l'arbitre prend une décision finale après une brève consultation avec ses assistants et le maître de cérémonie.

Article 13

Accessoires : les joueurs ont uniquement le droit de jouer avec leurs chandails, leurs joggings et leurs chaussures et doivent rester en contact permanent avec.

Article 14

Les joueurs connaissent le règlement spécifique des catégories.

Article 15

Les joueurs connaissent les signes et la définition des fautes.

Les fautes



Majeure

Augmente d'un point la gravité d'une faute précédemment sifflée. Si ce n'est pas la dernière qui a été sifflée, l'arbitre refait le signe de la faute à laquelle elle se réfère avant de signaler la majoration.



Retard de jeu

L'histoire n'avance pas. Soit il n'y a pas de propositions du tout, soit il y en a mais elles ne sont pas prises au bond. Des appels sont faits mais aucun joueur n'y répond ou tellement tard que la situation ne le justifie plus. Au coup de sifflet du début de l'impro, il n'y a pas encore de joueur dans la patinoire ou les joueurs qui ne jouent pas ne sont pas encore retournés sur leur banc. Le capitaine monte en retard pour demander les explications des fautes.



Nombre illégal de joueurs

Une équipe n'est pas au complet en début de match, une équipe ne respecte pas le nombre de joueurs indiqué sur le carton de thèmes.



Accessoire non respecté

Non respect du matériel (accessoires, aire de jeu, lorsqu'un joueur joue avec d'autres choses que les accessoires permis...). Pour les impros avec accessoire lorsque celui-ci n'est pas ou peu tenu en compte dans l'histoire ou qu'il est endommagé.



Procédure illégale

Communications pendant une comparée, communications en réserve ou du banc à la patinoire, lorsqu'un joueur quitte l'aire de jeu, lorsqu'un joueur joue avec d'autres choses que les accessoires permis...



Cabotinage

Pénalité des joueurs qui placent des mots ou des actes pour s'attirer les faveurs du public mais qui n'ont rien à voir avec la situation ou qui ne font pas avancer le jeu. Pénalité des équipes qui envoient toujours les mêmes joueurs ou qui développent systématiquement la même stratégie.



Sortie de thème

Non respect du titre ou de la catégorie de l'impro.



Cliché

Répétition d'une situation, d'un personnage ou de phrases de grande renommée.



Décrochage

Perte d'accent ou de personnage, fou rire, non respect d'une situation ou d'une catégorie en cours d'impro. Non respect des personnages et de la situation en cas d'improvisation comparée poursuite ou tryptique.



Confusion

Accumulation de plusieurs fautes de manque d'écoute. Non respect des décors installés ou manque de décor. Utilisation de références imprécises.



Rudesse excessive

Imposition d'un personnage ou d'une situation, rudesse physique, ...



Refus de personnage

Quand on monte dans la patinoire, il faut au moins faire un bruitage, un objet qui serve à la construction de l'histoire. Quelqu'un qui ne s'est pas défini assez rapidement et qui refuse la définition qu'on fait de lui. Un joueur qui ne veut pas revenir en jeu alors qu'on appelle le personnage qu'il interprétait...



Mauvaise conduite (majeure)

Pénalités des joueurs ou des équipes qui ne respectent pas le protocole, le règlement ou qui nuisent sciemment au jeu ou au spectacle.



Punition de match (majeure)

Quand l'avertissement de la mauvaise conduite n'a pas été suffisant.



Manque d'écoute

Non respect de tout ce qui a été dit ou installé.



Déjà vu

Répétition trop systématique d'une situation, d'un personnage, d'une action, d'un accent, d'une phrase au cours d'un même match et quelquefois au cours d'une même saison.



Obstruction (majeure)

Refus systématique des propositions de l'autre joueur.

Catégories LIB 2013 (source : FALQUE Régis, « LE MATCH D'IMPROVISATION EN BELGIQUE FRANCOPHONE Positionnement social et théâtral », Mémoire de Master en « Arts du spectacle », Université de Liège, 2013, pp. 132-136.)

1. Libre

Sans contrainte particulière.

2. Avec Accessoire

Deux optiques sont préconisées pour l'improvisation avec accessoire, le « ça » et/ou le « tout sauf ça ». L'accessoire peut être utilisé pour ce qu'il est et/ou pour ce qu'il n'est pas. Dans tous les cas, l'accessoire doit être le moteur de l'improvisation. Les deux équipes improvisent sur le même accessoire. S'il s'agit d'une poursuite, il s'agira de continuer l'histoire et de respecter le rapport à l'accessoire proposé. Dans tous les cas un thème est donné et devra être respecté.

3. Alphabétique sur match exceptionnel

Les premiers mots de chaque réplique des deux joueurs qui parlent à tour de rôle commencent toujours par une lettre de l'alphabet dans l'ordre alphabétique. Peut se faire en «Alphabétique inversée»; de Z à A.

4. Cadavre exquis sur match exceptionnel

Le thème de l'impro repose sur trois composantes. Exemple : un lieu des personnages et une action commune. L'écriture de l'improvisation doit intégrer ces éléments de façon cohérente.

5. Carnage sur match exceptionnel

L'improvisation s'arrête quand tous les personnages ont trouvé la mort. Ils doivent prétexter de leur mort et celle-ci doit survenir en cohérence avec l'histoire. Le MJ peut imposer un temps ou signifier aux joueurs qu'il ne leur reste que 30 secondes. Il est alors obligatoire que tous les personnages meurent avant la fin du temps imparti.

6. Chantée avec sound effect Karaoké

Avec ou sans accompagnement musical. C'est une improvisation pendant laquelle les joueurs s'expriment en chantant. Ils vivent cependant une histoire comme dans n'importe quelle autre impro (à différencier de l'improvisation «chanson»). Le langage parlé n'est toléré qu'à titre exceptionnel : s'il s'inscrit dans la ligne mélodique. Des mélodies connues peuvent être utilisées.

7. Décor sur match exceptionnel

Improvisation comparée. L'équipe qui joue, évolue dans un décor constitué des corps immobiles des comédiens de l'équipe adverse, figés dans la position de leur choix. On inverse ensuite les rôles.

8. Rimée

La rime est une identité sonore marquant la fin d'un vers. La versification (nombre de pieds) est libre. Les rimes peuvent être simples, croisées ou embrassées.

9. Sans paroles

Mimé avec bruitages (ni onomatopées, ni gromelot, ni mots). Privilégiez donc le jeu visuel (expressions faciales et corporelles).

10. Rafale

Cette improvisation est une comparée « 5 par équipe 1 par 1 » ou une « 5 par équipe illimité » (c'est-à-dire qu'il faut que les 5 joueurs soient montés au bout de l'impro mais par 1 ou plusieurs au gré de leur choix et pas uniquement 1 par 1). Au début de l'impro, après l'imposition du puck, tous les joueurs se placent dans la patinoire. Si c'est 1 par 1, le premier joueur se place au centre de la patinoire, reçoit un mot de l'arbitre et a 30'' pour improviser sur ce mot, au coup de sifflet, un autre joueur prend sa place et reçoit un nouveau mot sur lequel il improvise à son tour 30'', et ainsi de suite jusqu'à ce que tout le monde soit passé. Dans le cas de figure 5 illimité, l'équipe entière (mais pas forcément tous ensemble) improvisera 5 x 30'' sur 5 mots différents.

11. Sans caucus (Ad libitum)

Improvisation mixte. À l'annonce de cette contrainte, un joueur monte dans la patinoire et commence l'improvisation.

12 Comparée Poursuite ou double Poursuite.

Improvisation comparée où la deuxième équipe reprend l'histoire où la première l'a laissée, avec les caractéristiques des personnages et la trame de l'histoire.

A LA MANIÈRE DE

1. Film d'aventures.

On peut considérer des films comme la série des Indiana Jones ou la Momie comme des exemples forts réussis de ce type de films.

2. Sitcom.

Sitcom en français signifie comédie de situations. En général, les personnages sont représentatifs de la famille moyenne. Les lieux scéniques sont réduits : pièces de la maison, vestiaires, etc.

3. Dessin animé.

Les lois de la physique n'ont pas cours dans un dessin animé. Les personnages sont très typés. Les œuvres de Tex Avery sont sans doute les plus représentatives du genre.

4. Contes & Légendes.

Le conte est un récit qui plonge le spectateur dans un univers déroutant différent du monde réel. La légende est un récit traditionnel où le réel est déformé et embelli. Le conte est basé sur une narration. Il doit comporter une introduction, un développement et une conclusion. Les contes traditionnels ont souvent une connotation morale. Pureté, amour, vengeance, méchanceté. Fiction avec intervention de magie, où la morale des gentils prime sur celle des méchants... L'utilisation du conteur n'est pas obligatoire. Récits de faits imaginaires destinés à distraire. Les contes ne sont pas seulement de petites histoires avec des fées ou des loups, et ils ne sont pas exclusivement réservés aux enfants. Modernes, traditionnels, merveilleux, réalistes ou initiatiques, les contes sont une porte ouverte sur le monde, sur les rêves, sur le dépaysement.

5. Roman policier ou Polar.

Le schéma du roman policier est simple : un détective mène une enquête.

6. Théâtre de boulevard/Vaudeville.

Le Vaudeville est une comédie légère, fertile en intrigues et en rebondissements. Elle repose sur des séries de quiproquos et des hasards. Feydeau et Labiche sont les Maîtres dans ce domaine.

7. Théâtre antique.

Alternance de dialogue et de parties lyriques réglées par le cœur, la tragédie antique met en scène un héros qui sombre dans la démesure.

8. Epopée médiévale.

Les chansons de geste (exploit guerrier) exaltent les exploits de héros réels mythifiés, luttant contre les infidèles. Les romans Courtois sont eux basés sur une intrigue amoureuse où le héros est soumis à des épreuves pour ravir le cœur d'une dame. Châteaux, taverne, place du village, grimoire, dragons, licornes, griffons..., cfr par exemple St Georges, St Michel, Lady Godiva, Robin des Bois, Guillaume Tell, Mélusine,...

9. Eau de Rose. Avec musique cucul Ex Bilitis

Genre emblématique de la Collection Arlequin ou des œuvres de la romancière Barbara Cartland, les deux composantes essentielles des romans à l'eau de rose sont une histoire d'amour centrale et une conclusion optimiste et satisfaisante émotionnellement.

10. Mélodrame

Drame populaire qui accentue beaucoup les effets de pathétique (qui provoque une grande émotion devant une situation inhumaine. Il peut s'agir de sentiment de pitié, de tristesse, etc.).

11. Science-fiction.

Cette catégorie comprend (entre autres) les récits qui sont non réalistes, imaginatifs, fondés sur des suppositions futuristes, souvent franchement extraordinaires, et fréquemment situés dans un cadre éloigné de la vie courante, dans le temps et/ou dans l'espace. (ex : 2001, l'odyssée de l'espace). Ou encore le genre post-apocalyptique - futur proche, surpeuplé, pollué, violent, totalitaire, emploi fréquent de drogues dures, jungle urbaine- (Brasil, 1999, Blade Runner, ...). Le voyage dans le temps : comme son nom l'indique, on assiste à la crucifixion du Christ en touriste, on se retrouve piégé dans l'Égypte ancienne - problèmes du paradoxe du temps (oeuvres de Barjavel, Retour Vers Le Futur, L'enfant du temps d'Isaac Asimov, Stargate, ...). Les univers parallèles : notre univers n'est qu'un univers parmi tant d'autres. Dans les autres univers, il peut y avoir une multitude de variantes de l'histoire... Il convient de ne pas confondre science-fiction et fantastique. «X-Files» est l'exemple typique de série fantastique et non de science-fiction. La science-fiction met en scène un monde réel ou les phénomènes sont explicables par une technique surdéveloppée.

12. Péplum.

Le péplum dépeint des sagas prenant place dans l'Égypte, la Grèce et la Rome antique. Elles peuvent donner lieu à des reconstitutions fidèles à l'histoire ou empreintes de mythologie (Alexandre le Grand, Ben-Hur, Spartacus, L'Odyssée, Clash of the Titans, Hercules, les films bibliques, Pharaon etc.)

13. Théâtre de l'Absurde

Le théâtre de l'absurde est un type de théâtre apparu dans les années 1940, se caractérisant par une rupture totale par rapport aux genres plus classiques, tels que le drame ou la comédie. Il s'agit d'un genre traitant fréquemment de l'absurdité de l'Homme et de la vie en général, celle-ci menant très souvent à la mort. L'origine de cette pensée étant sans conteste le traumatisme, la chute de l'humanisme à la sortie de la deuxième guerre mondiale. Ionesco, Adamov, Beckett, Genet, voire Pinter sont parmi les auteurs de ces œuvres qui ont bouleversé les conventions du genre. La particularité de Eugène Ionesco et Samuel Beckett est qu'ils ont exposé une philosophie dans un langage lui-même absurde qui réduit les personnages au rang de pantins, détruit entre eux toutes possibilités de communication, ôte toute cohérence à l'intrigue et toute logique aux propos tenus sur scène. L'absurdité des situations mais également la déstructuration du langage lui-même ont fait de ce style théâtral un mouvement dramatique à part entière. Ce type de théâtre montre une existence dénuée de signification et met en scène la déraison du monde dans laquelle l'humanité se perd.

14. Cape & épée

Le roman de cape et d'épée est une forme de roman dit populaire. C'est un roman historique, situé pour l'essentiel entre le XVe et XVIIIe siècles, qui privilégie les péripéties, les rebondissements et le suspense, et qui accorde une place importante aux duels et à l'escrime.

15. Exercice de style

Reprendre l'improvisation du début jusqu'à l'endroit où elle est interrompue avec le nouveau style imposé chaque fois que l'arbitre le demande. Respecter les personnages, l'espace et les manipulations tout en les recolorant en fonction de la catégorie proposée.

16. Littérature fantastique

Voyage dans le surréalisme, la science-fiction et le fantastique. Le fantastique est un genre littéraire que l'on peut décrire comme l'intrusion du surnaturel dans le cadre réaliste d'un récit, autrement dit l'apparition de faits inexplicables et théoriquement inexplicables dans un contexte connu du lecteur, ressemblant au merveilleux mais différent tout de même. Le héros, comme le lecteur, a presque systématiquement une réaction de refus, de rejet ou de peur face aux événements surnaturels qui surviennent. Le fantastique est très souvent lié à une atmosphère particulière, une sorte de crispation due à la rencontre de l'impossible. La peur est souvent présente, que ce soit chez le héros ou dans une volonté de l'auteur de provoquer l'angoisse chez le lecteur ; néanmoins ce n'est pas une condition sine qua non du fantastique.

17. Cinéma muet. Avec bande son de film muet

Très populaire avant l'apparition du « parlant », le cinéma muet est notamment caractérisé par un jeu très physique marqué par des procédés comiques tenant du burlesque (coups de bâton, personnages cachés, poursuites, etc ...).

18. Théâtre de Marionnettes.

Pinocchio, Guignol à Lyon, les marionnettes Bunraku au Japon, les marionnettes d'eau au Vietnam, le Muppet Show ou les anglais Punch and Judy, marionnettes à fil, marionnettes à doigt... Les marionnettes sont nombreuses et variées. Dans cette catégorie, libre aux joueurs de représenter uniquement les marionnettes ou bien de les accompagner des manipulateurs. Seule contrainte commune à toutes les marionnettes: un nombre de mouvements et des expressions relativement limités.

19. Suspens et grand frissons : Le suspense est une émotion qui se caractérise par une incertitude liée au développement anticipé d'un événement inachevé. L'attente d'un dénouement incertain produit une implication du sujet vis-à-vis de l'histoire (qui se déroule effectivement ou qui est seulement racontée). Dans une fiction, le suspense apparaît comme une modalité de la tension narrative respectant la chronologie des événements.

20. Western

Concernant la conquête de l'ouest des Etats-Unis sur les indiens au XIXème siècle, et les mœurs de ces régions à l'époque (cow-boys, shérifs, pianiste, cover-girls, barman, indiens, justicier, chevauchées,...). Thèmes de la Justice, de l'Appât de l'or, de la Liberté, de l'Amour et de l'Amitié. Dynamite, révolver, diligence... Histoire à suspense, toujours bien rythmée, qui mêle amour et danger.

21. Michel Audiard

Dialoguiste et réalisateur français. S'inspirant de la gouaille du peuple parisien, les dialogues de Michel Audiard constituent l'un des meilleurs témoignages de l'irrévérence détachée propre aux années 1960.

22. Jean de La Fontaine

Auteur des célèbres fables écrites en vers, la plupart mettant en scène des animaux anthropomorphes et contenant au début ou à la fin une morale épicurienne fondée sur la vision pessimiste de la réalité.

23. Molière

Auteur, metteur en scène et acteur du XVIIe s. inspiré par la farce italienne, attaché longtemps à la cour de Louis XIV, il joue sur la gamme des effets comiques, s'attaquant aux vices de l'esprit ou de la société. Son écriture peut être autant en prose qu'en vers.

24. W. Shakespeare

Auteur anglais du XVIe s. largement considéré comme le plus grand poète, dramaturge et écrivain de la culture anglo-saxonne, son oeuvre théâtrale dense et profonde dépeint des personnages allant du plus petit au plus puissant aussi bien dans la comédie que dans la tragédie.

25. Marcel Pagnol.

Grâce à Pagnol, les petites histoires de Marseille deviennent un genre théâtral (Marius, Fanny et César). Néanmoins Pagnol a exploré d'autres voies, dénonçant le pouvoir corrompateur de l'argent dans Topaze, évoquant ses souvenirs d'enfance dans La gloire de mon père, racontant de belles histoires avec les films La femme du Boulanger, Regain... inspirés de Giono.

26. Anton Tchekhov.

Les personnages, ni bons ni méchants, de Tchekhov ont tous une manie ou une obsession. Brûlés par un feu intérieur, ils se disent des choses banales, le véritable dialogue s'instaurant entre regards et silence. Lire La mouette, La cerisaie...

27. Emile Zola ou tragédie sociale

Son thème principal: la vie dans certains bas quartiers de Paris, le violent conflit des mineurs grévistes dans le Nord de la France, la corruption et les vices supposés du régime impérial, les

intrigues politiques de l'Empire à Paris et en province, les mœurs de la classe moyenne, le commerce et les nouveaux grands magasins, le milieu des artistes, la vie paysanne, le meurtre et les chemins de fer, le monde des finances, la Guerre franco-prussienne...

28. Michel Audiard.

Michel Audiard est un des plus grands dialoguistes du cinéma de divertissement français. Gabin, Belmondo, Ventura, Delon, Blier et bien d'autres encore lui doivent leurs plus belles répliques. En effet, doté d'une verve et d'un sens de la répartie, maîtrisant le cynisme et l'humour à la perfection, Michel Audiard a dévoilé son talent dans nombreux films comme: «Les Tontons flingueurs», «Un singe en hiver», «Les morfalous» et «Garde à vue». Son langage est à la fois imagé et direct: Belmondo dans «Le guignolo»: «Tout le charme de l'orient... Moitié loukoum, moitié ciguë... L'indolence et la cruauté... en somme, le Coran alternatif.» Bernard Blier, préparant une bombe dans «Les tontons flingueurs»: «Non mais! T'as déjà vu ça? En pleine paix! Il chante et puis crac! Un bourre-pif. Mais, il est complètement fou ce mec! Mais moi, les dingues, je les soigne, j'm'en vais lui faire une ordonnance, et une sévère. Je vais lui montrer qui c'est Raoul. Aux quatre coins de Paris qu'on va le retrouver, éparpillé, par petits bouts, façon puzzle. Moi, quand on m'en fait trop, je correctionne plus, je dynamite, je disperse, je ventile!»

29. Jules Verne.

Les récits de Jules Verne sont souvent à tort décrits comme de la science-fiction du XIXe siècle. En réalité, tous les instruments utilisés dans ses romans existent à son époque, il ne fait que les employer parfois à outrance. Par contre, le thème du voyage est très important et d'autant plus qu'il est utilisé dans un système trilogique. Il y a en fait trois voyages: un voyage géographique, un voyage scientifique et un voyage initiatique. Si les deux premiers sont évidents, le troisième est plus complexe. En réalité, les héros de Jules Verne sont à de rares exceptions près toujours confrontés à un moment de leur voyage à une erreur de parcours. Ils se trompent toujours deux fois avant de trouver la bonne voie, ce qui montre que le chiffre trois est très important et les conduit à leur propre apprentissage. Il y a très souvent une combinaison entre un savant qui a découvert quelque chose et le pousse à chercher plus loin (dans un voyage) et des personnes moins expérimentées, non scientifiques.

Annexe 2 : Ligue d'Improvisation Belge Professionnelle ASBL - Décision portant sur le renouvellement d'une convention

Source : FALQUE Régis, « LE MATCH D'IMPROVISATION EN BELGIQUE FRANCOPHONE Positionnement social et théâtral », Mémoire de Master en « Arts du spectacle », Université de Liège, 2013, pp. 237-243.



FÉDÉRATION
WALLONIE-BRUXELLES

Le Cabinet de la Ministre de la Culture, de l'Audiovisuel,
de la Santé et de l'Égalité des chances

Ligue d'Improvisation Belge Professionnelle ASBL
Madame Rita HERENT
Présidente
Monsieur Patrick RIDREMONT
Directeur
Rue du Prince Albert, 44
1050 Bruxelles

Bruxelles, le 19 MARS 2013

Nos réf : FL/EM/PM/as/18.03.2013
Votre correspondant : Pol MARESCHAL
Tél : 02/801.70.55
Courriel : pol.mareschal@gov.cfwb.be

Madame la Présidente,
Monsieur le Directeur,

**Objet : Ligue d'Improvisation Belge Professionnelle asbl
Décision portant sur le renouvellement d'une convention**

Je vous prie de trouver en annexe ma décision relative à votre demande de renouvellement de votre convention liant votre association à la Fédération Wallonie-Bruxelles.

Je vous en souhaite bonne réception et vous prie d'agréer, Madame la Présidente, Monsieur le Directeur, l'expression de mes meilleures salutations.

La Ministre

Fadila LAANAN

**Arts de la Scène
Ligue d'Improvisation Belge Professionnelle ASBL**

Décision portant sur le renouvellement de votre convention 2004/2007 dans le cadre du décret du 10 avril 2003 relatif à la reconnaissance et au subventionnement du secteur professionnel des Arts de la scène.

Vu le décret du 10 avril 2003 relatif à la reconnaissance et au subventionnement du secteur professionnel des Arts de la scène, et notamment les articles 52, 53, 54, 55 et 60 ;

Vu l'avis et la proposition du Conseil de l'Art dramatique formalisés dans son procès verbal n° 3 relatif à ses séances des 15, 24 et 30 janvier et du 5 février 2013, ainsi que l'avis de l'Administration transmis le 25 février 2013, qui font partie intégrante de la présente décision ;

Considérant que l'ASBL Ligue d'Improvisation Belge Professionnelle sollicite le renouvellement de sa convention 2004/2007, prorogée par avenants en 2008, 2009, 2010, 2011 et 2012 ;

Considérant les manquements importants aux aspects administratifs du dossier, faisant suite aux difficultés rencontrées par l'ASBL depuis plusieurs années ;

Considérant que le projet tel que formulé dans le dossier ne permet pas d'identifier une dynamique convaincante au regard du cadre référentiel de l'évaluation adopté par le Conseil de l'Art dramatique ;

DECIDE

Le renouvellement de la convention de l'ASBL Ligue d'Improvisation Belge Professionnelle est refusé.

Afin de lui permettre d'assurer les engagements qu'elle aurait déjà pris, un avenant à sa convention 2004-2007 garantira à l'ASBL Ligue d'Improvisation Belge Professionnelle, pour l'année 2013, une subvention d'un montant identique à celle qui lui a été attribuée le subside qui lui a été attribué en 2012.

**La Ministre de la Culture, de l'Audiovisuel,
de la Santé et de l'Égalité des chances**


Fadila LAANAN

19 MARS 2013

Annexes :

- Procès-verbal n° 3 des séances des 15, 24, 30 janvier et 5 février 2013 du Conseil de l'Art dramatique.
- Avis de l'Administration transmis le 25 février 2013.

Conformément à l'article 14 des lois coordonnées sur le Conseil d'Etat, la présente décision peut faire l'objet d'un recours en annulation devant le Conseil d'Etat, éventuellement accompagné (dans le même acte) d'une demande de suspension. Ce recours doit être adressé, sous pli recommandé à la poste, au Greffe du Conseil d'Etat (rue de la Science, 3 à 1040 Bruxelles) au plus tard dans les soixante jours qui suivent la présente notification et être signé par le requérant et son avocat.

Par ailleurs, conformément à l'article 3 du décret du 20 juin 2002, je vous mentionne l'existence, au sein de la Communauté française, du service du Médiateur de la Communauté française, qui se tient à votre disposition pour toute réclamation concernant le fonctionnement des services administratifs dans leur relation avec les administrés.

Contacts
Service du Médiateur de la Communauté française
Rue des Poissonniers, 11-13, bte 7
1000 Bruxelles
Téléphone : 02/548.00.70
Télécopie : 02.548.00.80
Courriel : courrier@mediateurcf.be

CONSEIL DE L'ART DRAMATIQUE

Procès-verbal n° 3

Séances des 15, 24, 30 janvier et 5 février 2013

Pour la première fois depuis sa création le CAD a été chargé de rendre, en tenant compte d'un contexte budgétaire précis, un avis sur tous les dossiers de demande de renouvellement de conventions ou de nouvelles conventions et cela de manière globale et concomitante.

Dans le cadre de cette mission, les dossiers des opérateurs (nouveaux ou déjà conventionnés) retenus ont été classés, après un examen attentif et collectif par le CAD, selon un degré de priorité et un niveau de subventionnement ; ce classement étant justifié par un ensemble de paramètres parmi lesquels la qualité, la singularité, l'originalité et /ou la force artistiques des projets défendus et leur faisabilité économique et financière.

Le CAD a été particulièrement attentif en cette période de crise :

- à privilégier les demandes qui affectent prioritairement les moyens demandés à la part artistique et non à des dépenses de diffusion ou de gestion ;
- au souci de permettre à certains, en sus de leur convention, d'émarger au CAPT soit parce que leur travail serait plus en adéquation avec l'aide aux projets, soit parce que le montant octroyé dans le cadre de la convention aurait pour effet de les priver de moyens complémentaires ;
- à l'insertion nécessaire et souhaitée de certains metteurs en scène au sein de structures contrats-programmées auxquelles ils sont déjà associés ;
- à la logique du conventionnement lequel est attribué pour une durée déterminée à un porteur identifié par/pour un projet artistique spécifique et qui est donc incessible.

LIMINAIRES

I. Le C.A.D. souligne qu'en ce qui concerne le cadre et la méthodologie dans lesquels ces travaux se sont déroulés

- a) il a tenu compte dans ses avis, outre le décret-cadre du 10 avril 2003 régissant le secteur professionnel des Arts de la scène et ses arrêtés d'application, du communiqué du Cabinet de mars 2012, de la note de Madame la Ministre du 2 juillet 2012 et de l'intervention du représentant de Madame la Ministre du 5 septembre 2012 relatifs au rôle des instances d'avis et à l'obligation de travailler dans le cadre d'une enveloppe budgétaire définie. Le montant communiqué au C.A.D. correspond au total des sommes allouées pour les conventions dans le Budget ajusté 2012 de la Communauté française.
- b) Les règles de déontologie prévues par le règlement d'ordre intérieur en vigueur dans l'ensemble des instances d'avis ont été respectées. Les décisions, collégalement assumées, ont fait l'objet de procédures de vote conformes à ce qui est prévu dans ce règlement.

II. Pour une bonne compréhension du résultat de ses travaux le C.A.D. attire l'attention sur les points suivants.

- 1) Les nouvelles demandes et les demandes de renouvellement ont été examinées de manière indifférenciée.
- 2) Le C.A.D. suggère un montant minimum et/ou un montant maximum afin de permettre à Madame la Ministre de prendre sa décision en référence à un cadre financier défini mais modulable suivant les négociations du cahier des charges de chaque conventionné.
- 3) Le C.A.D. estime que l'examen des dossiers pour les compagnies qui disposent d'un lieu dont la gestion constitue une part significative de leur activité devra s'effectuer dans le cadre de l'examen global prochain des contrats-programmés.
- 4) Une série de dossiers relevant du paysage théâtral ne concernant pas des opérateurs réalisant des créations artistiques et qui sont actifs dans les secteurs de la formation, de la promotion ou qui ont vocation à faire œuvre de mémoire ont été renvoyés à une analyse spécifique ultérieure portant sur l'ensemble des opérateurs de ce type (certains relèvent des contrats-programmés).

III. Le C.A.D. signale que tous ses avis portant sur une proposition de non renouvellement des conventions sont assortis d'un strict préambule : la cessation de subventionnement devra donner lieu à un examen préalable par l'Administration et l'Opérateur de la situation bilantaire de celui-ci afin de permettre la résolution en bon père de famille des engagements pris in tempore non suspecto et le respect des droits des travailleurs.

Le C.A.D. souligne ainsi sa préoccupation que soient garanties la sécurité des procédures et une prise en charge équitable et correcte entre les parties lorsqu'advient une cessation de collaboration entre elles.

Ligue d'Improvisation Professionnelle

Dans le cadre référentiel de l'évaluation 2012-2013 joint à cet avis (chapeau et liminaires), Le Conseil n'a pas considéré comme prioritaire la demande de convention de l'opérateur. Le flou important des aspects administratifs du dossier, faisant suite aux difficultés précédemment rencontrées par ce dernier depuis plusieurs années sur le plan statutaire justifie aux yeux du conseil cet avis.

Avis de l'Administration transmis le 25 février 2013.

Ligue d'Improvisation professionnelle belge (demande de renouvellement de convention-avis négatif du CAD)

Il s'agit d'un genre théâtral tout-à-fait particulier. La question se pose de savoir s'il a sa place dans le champ du théâtre professionnel ou du spectacle vivant, et donc de l'application à son endroit de la législation existante, soit le décret-cadre du 10 avril 2003 relatif à la reconnaissance et au subventionnement du secteur professionnel des Arts de la Scène.

Même s'il a un intérêt au niveau de la créativité individuelle, il n'y a pas de création d'œuvre :

- c'est un training, un outil qui aide à la pratique théâtrale : on peut s'interroger sur le caractère artistique de cette discipline ;
- cette activité relève plus du sport que de la culture ;
- c'est une pratique commerciale (modèle déposé, règles canadiennes, copyright).

En dehors de cette spécificité, compte tenu des problèmes de diverses natures rencontrés par les responsables de cette association, qu'en est-il de son avenir ? Le dossier, indigent, a été jugé peu convainquant et le montant de subvention souhaité, important.

En conclusion, cette discipline a bénéficié dans les années 80 d'un effet de mode. La façon dont elle est pratiquée aujourd'hui semble obsolète. Si on veut sauvegarder le genre, il est nécessaire de le renouveler.

De plus, le point du chute du Théâtre Marni, précédemment partenaire de la Ligue, n'est plus qu'un lieu de location.

UCL

Université
catholique
de Louvain

Faculté de philosophie, arts et lettres (FIAL)

Place Blaise Pascal, 1 bte L3.03.11, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique