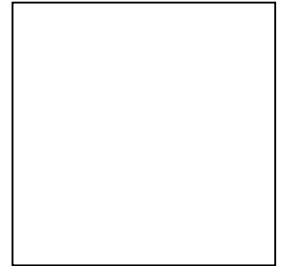




PHILIPPE ADRIEN

L'improvisation

*« C'est bien, je fais grand cas du génie et de l'art, usez-en,
mais laissez quelque chose au hasard. »*
(Goethe)



FÉLIX GUATTARI M'A DEMANDÉ DE TRAITER de l'improvisation, alors que j'avais envisagé de parler d'un acteur qui récemment jouait une pièce de Witkiewicz que j'ai mise en scène. Mais je comprends que l'improvisation soit un sujet qui paraisse plus attrayant. On pourrait se demander comment aborder ce thème-là, c'est-à-dire en lisant un exposé ou justement en tâchant d'en parler en improvisant ; soit à peu près la question qui se pose à l'acteur : va-t-il interpréter un texte, ou bien se livrer à une improvisation ?

Je serais tenté, pour ma part, d'essayer de parler. Il me semble qu'ainsi j'aurai plus de chances de toucher à l'essentiel de ce qu'est improviser et jouer, improviser ou jouer, ce que c'est : jouer. La formule de Goethe est évidemment parfaite. L'art et le hasard... L'art ne suffit pas. Tout artiste est menacé de sombrer dans l'académisme, s'il n'y prend garde, s'il perd le goût du risque. Mais sans doute, à l'origine de cette pratique, il y a une passion commune : le désir d'explorer, de s'aventurer... L'improvisation, c'est l'appel de l'inconnu. On y court bien sûr le risque du faux pas, de ce qu'on appelle « le trou », mais c'est peut-être là ce qui fascine. Quand on improvise on se déplace au bord d'un gouffre. Je dois dire

cependant que ce moment, où le comédien a un trou et sort du rôle, est généralement exemplaire d'une vérité plus grande. Je m'attache toujours à faire repérer ce phénomène aux gens avec lesquels je suis amené à travailler, et spécialement à ceux qui essayent de se former à cet acte de jouer la comédie. Au moment où ils se trompent, où ils oublient le texte, où ils ne savent plus la suite, il y a quelque chose, là, qui est plus vrai. Cette sorte de tâche dans le jeu appliqué d'un comédien débutant vaut mieux que tous ses efforts pour bien faire...

Je serai probablement amené à essayer de distinguer l'improvisation théâtrale et le psychodrame. Mais il y a bien sûr quelque chose de commun entre les deux qui tient au fond à notre condition. Nous sommes à la base des improvisateurs et nous ne cessons d'avoir à inventer la suite. Ce qui du reste nous met assez souvent dans l'embarras. Dans la pratique théâtrale, évidemment, c'est pareil. Il y a comme de juste des gens pour dire le contraire et soutenir un point de vue magistral sur la mise en scène ou le travail de l'acteur. Il n'empêche que c'est bien par tâtonnement, soit en « laissant quelque chose au hasard » que l'acte théâtral singulier parvient à s'élaborer. L'improvisation est la base du travail de théâtre. Cependant, c'est aussi autre chose : une sorte d'impossible qui consisterait dans une représentation qui, justement, au lieu d'avoir été élaborée puis apprise, serait produite immédiatement. Ce soir on improvise...

Diderot, qui pourtant avait sur le jeu de l'acteur un point de vue qu'on pourrait qualifier de froid, préférait « l'ivresse du jeu à l'italienne au raide, au pesant et à l'empesé du théâtre français ». Du bon comédien italien, un certain Gérardy écrivait que c'est « un homme qui a du fond, qui joue plus d'imagination que de mémoire, qui compose en jouant tout ce qu'il dit, qui sait seconder celui avec lequel il se trouve sur le théâtre, c'est-à-dire qui marie si bien ses paroles et ses actions avec celles de son camarade, qu'il sait entrer sur-le-champ dans tout le jeu et dans tous les mouvements que l'autre lui demande ». Évidemment, ce qui s'improvisait, dans ce cas de la comédie italienne, c'était non seulement le jeu, mais aussi le texte, le dialogue. Nous y reviendrons : ce qui caractérise l'improvisation dramatique par rapport à toute autre forme de travail théâtral improvisé, ce qui l'autorise aussi, c'est l'interlocution.

Il n'y a pas d'époque qui ne voie revenir cette question de l'improvisation. Et même quand elle est abandonnée comme fin en soi, il faut encore expliquer pourquoi.

Au xx^e siècle il y a eu deux grandes flambées. La première, dans les années 1910-1920-1930, avec Copeau, Dullin et Jouvet. Il y a une correspondance entre Jouvet et Copeau tout à fait intéressante à ce sujet-là. Soit dit en passant, ces hommes étaient animés par une passion qui, aujourd'hui, ne se rencontre pas souvent, au moins sur ce mode de l'épanchement épistolaire. Jouvet écrit qu'il a enfin compris ce que Copeau veut faire, avec ce qu'il appelle « la nouvelle comédie » (c'est-à-dire une *commedia dell'arte* moderne) et il manifeste un intérêt passionné pour cette recherche qui va consister, selon lui, dans la découverte et l'étude de tous les types possibles de personnages... Pour Copeau, l'objectif est clair : « sortir de la littérature, raviver la *commedia dell'arte*, mais avec des types nouveaux... » À la sortie du répertoire doit s'ajouter « la création d'un nouveau style de jeu. L'habitude de l'improvisation rendra au comédien la souplesse, l'élasticité, la vraie vie spontanée de la parole et du geste, le vrai sentiment du mouvement, le vrai contact avec le public, l'inspiration, la fougue, l'audace du farceur, et quel enseignement pour nos poètes ! » Remarquons que le terme de « vrai » revient à plusieurs reprises. Ainsi, pour Dullin, il s'agissait de « développer l'instinct dramatique, non pas chercher des types de personnages, des modèles de comportement, mais un état créatif ». Ce n'est déjà plus tout à fait la perspective d'un théâtre improvisé. Il y aurait ainsi deux tendances opposées, et une oscillation entre les deux : soit on définirait des modèles de dramatisation qui seraient ensuite exploités de manière immédiate, soit on chercherait un accord, une vérité plus grande, une sorte de plénitude. Un peu ce que Cézanne appelait un « écho parfait ». Peter Brook est encore plus radical, puisque, traitant de l'improvisation, il a évoqué une « rencontre avec le vide ». Ce que nous avions jadis avec Jean-Claude Fall cerné à la fois comme moyen et comme fin en reprenant les termes du sorcier de Castaneda : « le ne pas faire. » À frôler cette zone où le théâtre se trouve sur le point de disparaître, l'acteur atteindrait à ce que son art comporte de proprement ineffable !

La seconde flambée d'improvisation date d'une vingtaine d'années – Mai 1968. Mais en fait, pour le théâtre, elle commence avant. Dès 1965, tout le monde est averti que quelque chose se passe. Il y a de nouvelles révélations et quelques prophètes.

Pour ma part, quand j'ai commencé à faire du théâtre, ce qui m'a frappé, en fait, ce n'est pas l'improvisation, c'est plutôt le contraire. C'est l'aspect de « maîtrise » qui a cours aussi dans la pratique théâtrale. « Maîtrise » équivoque, bien sûr, avec « mettre en scène »... Ce qui rappelle autrement le caractère démiurgique de la pratique en question. Ce qui m'a frappé d'abord, c'est l'ordre de la mise en scène, cette possibilité qu'a le metteur en scène d'ordonner ce qui va se trouver constituer la représentation.

Tout ce que j'ai pu faire, par la suite, a consisté à renoncer à l'illusion qui s'ensuit : celle de tout contrôler. La première fois où j'ai mis en scène, j'indiquais tout, non seulement les actions physiques et les déplacements, mais les inflexions et les intensités des voix. Le contraire de l'improvisation. Mais c'était ce point de vue-là qui gouvernait le théâtre. Si l'improvisation se manifestait, c'était comme particularité, voire comme travers de certains tempéraments artistes. Je pense en particulier à Jean-Marie Serreau. Ce qui frappait chez lui, c'était son talent d'improvisateur et l'embarras où cela le mettait dans la profession. On disait qu'il eût gagné à être plus ordonné. En tant que producteur, c'est possible en effet. Dans ces années 60, on voit donc réapparaître ce qui avait cours chez des gens comme Copeau et Dullin, c'est-à-dire une sorte d'entraînement quotidien qu'à ce moment-là on a appelé « training ». En fait, cela nous venait autant de l'Est que de l'Ouest. De l'Est par Grotowski et de l'Ouest par le Living Theatre et ses différents épigones. Mais Grotowski et le Living Theatre représentent deux tendances différentes concernant le travail théâtral partant de l'improvisation. Chez Grotowski, elle était destinée à mener une « partition » complexe, voire savante ; au Living elle avait pour fonction de préparer à un acte en quelque sorte incontournable. À l'arrivée, dans un cas comme dans l'autre, les spectacles étaient assez fixés. Ce n'est pas mon propos, mais il faudrait sans doute examiner de plus près la fonction exacte de l'improvi-

sation dans la pratique de cette avant-garde des années 60. Plus généralement, que se passe-t-il lorsqu'on improvise plusieurs fois sur le même thème ? Quelle est la nature de l'objectif poursuivi ? Veut-on découvrir, inventer d'autres choses ? Ou bien faire tomber – à l'usure – ce qui dépasse ? Canaliser, enfermer ce qui déborde ? Ces questions sont importantes pour ce qui concerne la création de spectacles de théâtre par improvisations successives, sans aucune forme de procès. Et puis voilà mai 68 dont on a dit que ce fut une magnifique improvisation, ou encore un gigantesque psychodrame. La fête ou la chienlit. Avec l'improvisation on a toujours affaire à cette espèce de battement positif/négatif.

En 1969, j'ai eu la veine de découvrir le travail d'un metteur en scène suisse, Alain Knapp, aujourd'hui directeur de l'École Nationale de Strasbourg et qui alors pratiquait l'improvisation avec sa compagnie le Théâtre-Création de Lausanne. Sans cette rencontre, il est possible que l'improvisation ne m'eût jamais concerné que de façon accessoire. Dans le mouvement où allait le monde à ce moment-là, cette équipe a joué un peu partout... Ils pratiquaient l'improvisation en public. Les comédiens étaient entraînés, formés pour cela. Pas du tout sur le mode où ils se seraient livrés à une sorte de happening, ce qu'on avait vu depuis le début des années 60... Non, ce qu'ils faisaient consistait à présenter, à réaliser en public, immédiatement, des actions dramatiques structurées, c'est-à-dire des sortes de pièces de théâtre improvisées. Cela supposait évidemment une formation tout à fait particulière, une pratique et un entraînement quotidiens. J'ai d'ailleurs, à ce moment-là, pris le risque de vouloir pousser des gens avec lesquels je me trouvais travailler dans cette démarche et ça s'est très mal passé, probablement parce que j'avais mal présenté les choses, parce qu'ils n'avaient pas choisi de venir avec moi pour ce motif-là, mais sans doute aussi à cause des difficultés intrinsèques de ce travail. Le groupe s'est dissous et j'ai laissé tout cela de côté quelque temps pour faire de la mise en scène. En fait, c'est au moment où nous nous sommes rencontrés, avec Félix Guattari, que ces questions sont revenues me préoccuper directement. Il y a quatre ans. Certes, de l'improvisation au théâtre, je le répète, on ne cesse d'en faire et on ne cesse d'en découvrir la nécessité. En effet, ce qui est

important pour un acteur, ce n'est pas ce qu'il sait. C'est, bien sûr, non seulement ce qu'il ne sait pas, mais ce qui va lui échapper tout à coup. Donc, dans la position du metteur en scène, on a tout avantage à créer des conditions de travail qui fassent que les acteurs s'abandonnent, se laissent aller à improviser. Mais disons que pendant un certain temps je n'ai pas mené de recherche ou de travail particulier concernant l'improvisation.

Il est probable que cette affaire m'est revenue, pour la raison que, dans mon travail de metteur en scène, j'étais amené à faire valoir de manière récurrente un point de vue qui consiste, en gros, à dire aux gens qui sont ainsi embringués dans la représentation : « Et si c'était un rêve... » C'est-à-dire, en fait, à recentrer l'action dramatique, qui peut être plus ou moins diffuse, sur un personnage. Il y a des pièces qui s'y prêtent particulièrement bien et qui sont assez exemplaires de ce type de dispositif. Je pense, par exemple, à la comédie de Molière intitulée *Georges Dandin*. La preuve que Dandin rêve, c'est que dans l'action même de la pièce, il va se trouver égaré dans la nuit, confondant qui avec qui, à la porte de sa maison, littéralement hors de lui. Il ne peut rien contre ce qui lui arrive et presque jusqu'à la fin, il est trimballé, et sans défense. Au lieu d'agir, il est agi.

Il serait bien sûr tout à fait abusif de réduire toute la dramaturgie à ce point de vue-là. Mais, à tout moment à propos d'une action dramatique, on peut dire à un acteur : « Et si ton personnage, au lieu de pouvoir exercer une quelconque maîtrise sur ce qui se passe, en était strictement incapable, si c'était un rêve, si tu te trouvais là, à la fois dedans et dehors, plutôt agi qu'acteur de cette histoire... » Ce point de vue a poussé dans mon travail sans que j'y puisse rien, moi aussi. Il y avait quelque chose par quoi il fallait que je passe si bien qu'en 1977, au Conservatoire, j'ai fait une première recherche sur le traitement scénique du rêve. Les difficultés que j'ai rencontrées alors tenaient, en grande partie me semble-t-il aujourd'hui, à ce que ce n'est pas si intéressant que ça, pour un acteur, de se dire qu'il est le personnage d'un rêve, je dirais pour un acteur moderne. Comme de juste, il y a un rapport entre la position de l'acteur moderne et un certain type de revendication égotique du pékin citadin contemporain : savoir

où on en est, savoir ce qu'on fait du temps qui passe, savoir ce qu'on fait de sa vie, et vouloir tenir tout ça en main. Or, précisément, ce dont il s'agit dans un rêve, c'est de s'abandonner à une action dont la raison, la plupart du temps, vous échappe. J'ai longtemps buté sur les mêmes difficultés qui, pour une part, tenaient au peu d'intérêt que cette démarche suscitait. Ça a changé le jour où j'ai eu l'idée de proposer aux acteurs de travailler sur leurs propres rêves. À partir de ce moment-là, ils ont vu les choses autrement. Attelés à leurs propres affaires, ils se sont trouvés, les uns après les autres, passer par une position particulière qui a été qualifiée de « position du rêveur », c'est-à-dire justement de celui qui, comme Georges Dandin tel que je le décrivais tout à l'heure, est à la fois spectateur, acteur, metteur en scène, auteur – c'est tout de même assez complexe –, mais à qui en plus tout échappe. Ce travail évidemment donne lieu à des improvisations d'un genre très particulier dont la limite technique tient au fait qu'il s'agit – en principe – de coller au récit du rêve. Partant de là nous nous sommes avisés, avec Dominique Boissel qui depuis quatre ans partage avec moi la responsabilité de ce travail, qu'il y avait une analogie entre cette « position du rêveur » et ce qu'on pourrait dire la « position du poète ». Le poète et le rêveur ont en commun d'être comme des aveugles : ils avancent à tâtons [n.d.l.r. Ph. Adrien a mis en scène *Les Aveugles* d'après le roman d'Hervé Guibert]. Il nous a semblé qu'il y avait là quelque chose qui coïncidait et cela nous a justifiés de partir du rêve pour aller plus loin. Essayer de progresser sur le plan de la capacité des acteurs, ensemble, à créer quelque chose qui ne soit pas forcément un rêve ou la reproduction ou l'illustration ou la représentation d'un rêve. C'est à ce moment-là aussi que je me suis mis à collaborer avec quelques écrivains. Nous animions avec Enzo Corman un atelier d'écriture dramatique à Belfort, avec de jeunes écrivains qui venaient un peu de partout. Je me suis spécialement bien accordé avec deux d'entre eux, Olivier Lorelle et Jean-Daniel Magnin que j'ai associés à différents ateliers sur cette question de l'improvisation. L'idée étant bien sûr d'opérer une sorte de va-et-vient entre l'écriture et le jeu, entre les écrivains et les acteurs. Pour ce qui est de l'écriture : réécriture d'improvisations, ou composition de canevas

destinés à être ensuite improvisés. Pour ce qui est de l'improvisation, travaux au canevas plus ou moins préparés et aussi travaux sur les textes résultant de ces différents processus. Entendons-nous, ce dont je parle à l'instant comme objectif, c'est bien de ce que j'ai appelé précédemment l'improvisation dramatique, ou encore la création immédiate d'actions dramatiques structurées. C'est pourrait-on dire l'improvisation au sens strict qui se distingue de tout ce qui a cours comme improvisation – tous les modes de répétition-à-peu-près, mais aussi les pantomimes, les style « grommelo » ou « chants du monde », faire l'arbre, le tigre, la porte ou l'avion... – dans le travail théâtral en général. À mes yeux, celui qui de nos jours a le mieux cerné le problème tant théoriquement que pratiquement, c'est Alain Knapp. Il m'a semblé aller de soi de faire appel à lui au moment de m'engager dans cette voie. Je ne saurais exposer sa méthode, mais je puis essayer d'en présenter les aspects qui me paraissent les plus caractéristiques.

Tout part de l'hypothèse – assez folle – selon laquelle il serait possible, sans s'être concertés, de se lancer à plusieurs dans une improvisation et de parvenir ensemble à théâtraliser une fiction dramatique avec un début et une fin – soit le rêve de faire « un », même s'il s'agit de mettre en scène des conflits, à plusieurs ; « un » c'est-à-dire l'auteur dont l'existence est ici virtuelle.

Mais, pour une part, cette approche méthodique de l'improvisation se fonde sur un repérage correct du dispositif conventionnel qui fait fonctionner le théâtre. Ainsi de la fonction du dialogue dramatique ou encore de l'interlocution. Il en sera de même en improvisant. En parlant, en se parlant, les acteurs constituent et révèlent l'identité des personnages, ainsi que les enjeux qui les animent.

De fait, on est loin de la Commedia dell'arte qui met en scène des types, des masques. Avec Arlequin, Pantalone, Matamore, Polichinelle on est en quelque sorte prévenu, même si le jeu consiste à créer malgré tout la surprise. Je dis bien « malgré tout » dans la mesure où cette improvisation de la Commedia a eu tendance à se figer peu à peu dans ce qu'on appelle « des traditions ». Non, ici, ce dont il s'agirait, c'est d'un théâtre improvisé au point de complexité et de précarité atteint par la dramaturgie écrite du xx^e siècle.

Évidemment on songe à Ionesco et Beckett dont il a été assez dit, au point que c'est devenu une tarte à la crème – voilà une tradition – qu'ils traitaient de l'incommunicabilité. Or, ici en improvisation il faut d'abord : s'entendre – ce qui ne va pas de soi – ou s'exercer en se contraignant à s'écouter – ce qui a pour conséquence de responsabiliser celui qui parle : « Puisqu'il parle, c'est qu'il a quelque chose à me dire, je l'écoute. »

« Je t'écoute. Tu vas me dire non seulement qui tu es, mais aussi ce que je suis pour Toi. » Aussi étrange que cela puisse paraître, le plus difficile est bien d'écouter, car dans l'ignorance où sont alors les deux protagonistes de ce qui est la raison de leur rencontre, de ce qui les unit et aussi bien les oppose, la pente naturelle, où ils glisseraient, s'ils n'étaient armés des rudiments de cette méthode, serait bien évidemment de se précipiter à prendre la parole pour s'en débarrasser aussitôt par une question, à peu de chose près : « Peux-tu me dire ce que je fais là ? » Il faut d'emblée viser l'inverse, soit fournir des réponses, constituer une situation, faire apparaître des personnages, s'engager dans une action.

Chacun est responsable de son écoute et de sa parole. Toute information doit être impérativement prise en compte autant par celui qui la reçoit que par celui qui la donne, de façon à éviter la faute ou refus de proposition, sous forme d'information contradictoire qui ferait capoter la situation.

L'anxiété suscitée par l'improvisation est légitime. L'acteur craint d'avoir une mauvaise idée et que son jeu en pâtisse... Il faut l'amener à se situer autrement, à se dégager de ce souci de la « bonne idée », lui faire admettre qu'il n'y en a pas de mauvaise et que toutes nos « idées » nous viennent par association. Il faut donc se saisir rapidement et sans réticence du matériau qui se trouve là, devant soi à portée de main. Concrètement, nombre d'exercices consistent à préparer à plusieurs en un temps très bref des improvisations qui doivent mettre en jeu un petit stock d'informations réunies de façon plus ou moins automatique.

Après s'être ainsi exercé pendant quelque temps, et en observant avec soin les consignes de base, on parvient à des résultats intéressants. Le danger est toujours là, mais on est entré dans un processus qui consiste à faire avec : un jeu.

Cet aspect de jeu n'est pas forcément ce qu'il y a de mieux, même si le « ludique » a fait fureur sur nos scènes au cours des vingt dernières années... Manœuvres de séduction et complaisance de la mise en scène à l'égard de l'Université qui, elle, y retrouve ses petits, ses petits enfants. Non, au théâtre, nous avons plutôt le goût de ce jeu sérieux, serré et exigeant qui consiste à mentir en vérité, à « mentir-vrai » (Aragon), je dirais même à mentir-toujours-plus-vrai.

En fait, il y aurait probablement, dans le cadre scolaire et universitaire justement, quantité d'applications productives de cette pratique de l'improvisation ou jeu dramatique sans que le côté thérapeutique soit au premier plan comme dans les psychodrames et autres sociodrames... Le problème est différent pour des artistes de théâtre qui, s'étant initiés aux rudiments d'une telle méthode, ne peuvent manquer de se demander comment réintroduire dans cette perspective de l'improvisation un projet et une exigence esthétiques, comment progresser, par quels moyens et dans quelle direction. On va retrouver ici le clivage que faisaient apparaître les options respectives de Dullin et de Copeau, ou mieux encore de Brook et de Jovet...

D'un côté bien sûr, comme toujours, la mystique des valeurs essentielles que l'impro permettrait de redécouvrir, et de l'autre une curieuse tentation encyclopédique-scientiste-structuraliste qui, il faut l'avouer, ne manque pas de séduction intellectuelle.

Le raisonnement est le suivant : puisque, pour parvenir à improviser, les acteurs ont été conduits à intérioriser et à assumer ensemble le dispositif conventionnel de la création dramatique, il y a tout lieu de supposer qu'ils gagneraient à se préoccuper de repérer, puis d'expérimenter et d'intégrer les figures, les modèles, les structures qui opèrent dans le répertoire de la dramaturgie – c'est délirant, et cependant l'idée n'est pas tout à fait neuve. A la fin du XIX^e siècle, un certain Polti, provoqué par une réflexion de Goethe – encore lui ! –, s'était attelé à démontrer qu'il n'y avait pas plus de 36 situations fondamentales dans toute la littérature dramatique.

Pour en faire la preuve, il avait tout de même compilé quelques douze cents tragédies, comédies et drames... Tout récemment, un psychanalyste, songeant à Lacan qui un temps

fut, paraît-il, en quête d'un fantasme inédit, s'est amusé à reprendre ouvertement les 36 numéros de Polti en les qualifiant de « fantasmes ». Ce qui n'est pas étonnant. En effet, ce point de vue sur la création dramatique qui serait ainsi réductible à une certaine quantité de figures n'est pas sans rapport avec le projet de la psychanalyse, lorsqu'elle introduit des repères considérés comme obligatoires. Œdipe, c'est bien sûr une situation fondamentale. Et comment ! ? Trente-six, on se dit qu'il y aurait moyen de s'y coller et du reste nous avons commencé. Hélas ! Polti n'est pas à la hauteur de son projet, et puis il y a un autre ouvrage paru plus récemment intitulé *Les Cent mille situations dramatiques...*

Par-dessus tout, il faut ici écouter un peu les principaux intéressés : les acteurs.

Pour la plupart, ils se situeraient plutôt de l'autre côté. C'est-à-dire que même s'ils sont engagés dans une recherche portant spécifiquement sur cet aspect de création dramatique immédiate, ils en attendent d'abord un supplément d'être. Ils se refusent à devenir des spécialistes de l'improvisation, se méfient des « trucs », et au fond de toute technique qui risquerait de les éloigner de cette quête de l'acteur moderne d'une authenticité toujours plus grande. Le paradoxe tient bien sûr au fait qu'on ait le sentiment de pouvoir aller plus loin dans ce sens en jouant Molière, Shakespeare, ou Tennessee Williams qu'en inventant soi-même son rôle. Mais c'est probablement que l'acteur manifeste de manière éminente à quel point l'être et le paraître sont pour tout un chacun intriqués.

C'est ce rapport entre, disons « ce qui est de l'âme », et la présence concrète, qui se met au point avec chaque acteur, et entre les différents acteurs d'une distribution pendant les répétitions d'une pièce : dialectique complexe de l'intérieur et de l'extérieur. Le metteur en scène ayant tendance – selon les acteurs – à se préoccuper surtout de cette dernière part, tandis qu'eux-mêmes se targuent de privilégier l'aspect d'intériorité qui les concerne. Il faut néanmoins les entendre si la robe ou le costume ne leur convient pas. Mais c'est clair : le vêtement incriminé empêche tout simplement que s'effectue de manière adéquate cette rencontre entre l'extérieur et l'intérieur, le paraître et l'être. Nous sommes devenus à cet égard

très exigeants. Le cinéma et tout ce qui s'ensuit n'y sont pas pour rien. Nous avons aujourd'hui le goût extraordinairement « vériste », ce qui serait risible si une certaine qualité d'émotion ne semblait dépendre en effet de cet accord sur lequel la représentation moderne ne cesse de raffiner.

Néanmoins, est-ce là le problème sur lequel butent les acteurs en ce qui concerne l'improvisation ? Ils disent que non. Que les moyens de la représentation improvisée soient sommaires leur est bien égal – ce serait plutôt en effet une problématique de metteur en scène. Ce qui les gêne peut-être en improvisation, c'est de devoir sans arrêt réajuster leur jeu à une fiction qui, du fait qu'elle s'invente en route, ne cesse de se dérober, de fuir devant soi... L'improvisation provoque un déséquilibre, un porte-à-faux qui la rend suspecte aux acteurs.

En revanche, il semblerait bien que le public, pour les mêmes raisons, prenne à la représentation improvisée un plaisir particulier, du fait que ce ne soit ni perdu ni gagné d'avance, et qu'une performance soit en cours. Il y a toujours eu un peu de cirque et de sport dans le théâtre et c'est ce que les Québécois du théâtre expérimental de Montréal ont parfaitement compris lorsqu'ils ont fondé, en se référant au hockey sur glace, la première ligue d'improvisation. Le succès populaire et l'ambiance de ces joutes de théâtre improvisé nous font mesurer à quel point notre théâtre, lui, se fonde d'une séparation toujours plus accentuée entre la scène et la salle, entre ce qui est représenté et le public. Il n'est pas sûr que ce soit mal, ni que tout ce qui se joue dans le cadre des ligues d'improvisation soit de grande qualité, loin de là !... Je pense même que d'avoir ainsi encadré cette pratique artistique est une erreur, mais certains acteurs, certaines actrices qui pratiquent l'impro comme sport avec la ligue française sont aussi préoccupés de voir les choses autrement.

Pour ma part, dans le travail que j'ai engagé avec un petit groupe de comédiens, j'ai voulu après une phase intensive d'initiation, réduire autant que possible la « pression » que par définition suscite l'improvisation. On dit parfois qu'il ne faut pas chercher le résultat. En l'occurrence, il vaut peut-être mieux ne pas vouloir à tout prix réussir l'impro. Au reste, pour qui la réussir, puisque nous sommes, toute cette année, restés entre nous ?

La vraie question porte évidemment sur le vrai et le faux, c'est-à-dire le sentiment que c'est vrai ou bien cette abominable impression de fausseté. C'est Marie de l'Incarnation, Marie Guyard, une mystique du XVII^e qui parlait d'un « censeur impitoyable » et Marcel Bozonnet qui avait incarné ce personnage me disait qu'il fallait selon lui, pour parvenir à bien jouer, faire taire cette instance. Je crois que pour improviser avec bonheur, c'est pareil.

Mais c'était prévisible, cette manière de faire un peu relâchée, que j'ai voulue, a provoqué peu à peu une sorte de torpeur... Si bien qu'il va falloir à un moment ou un autre réintroduire de l'urgence, de l'exigence, soit tout ce qui empêche l'acteur en improvisation d'être exactement dans son « assiette », comme on dit dans la cavalerie. Or, c'est cela l'objectif-clef pour l'acteur moderne, cette « assiette », soit la meilleure densité de présence. Il est clair qu'elle n'est pas sans rapport avec une certaine tranquillité tant de l'esprit que du corps dont des disciplines orientales, comme l'Aïkido, donnent aussi une idée.

C'est donc paradoxal, mais à mon sens, parmi les bénéfiques qu'on est en droit d'attendre d'une pratique systématique de l'improvisation, il y a précisément ce qui touche à cette « assiette », cette « présence » de l'acteur qui, pour avoir été d'abord en déséquilibre, acquiert ensuite un placement plus assuré. Débarrassé de son vertige, il trouvera dans l'improvisation le lieu par excellence d'émergence de son être dans le jeu.

Il faut ici revenir sur la différence entre jouer le personnage d'une pièce, et jouer en improvisation.

Le personnage de la pièce préexiste à la représentation. Le texte déjà laisse deviner son existence. Puis, lorsque la pièce a été répétée, tout se passe comme s'il attendait dans un placard dont l'acteur le sort une heure avant de jouer. En s'habillant, en se maquillant, il révise sa relation avec lui, et au moment d'entrer en scène, si l'on peut dire, « ça colle », oui, comme la moustache postiche, ou la perruque.

En revanche, lorsqu'une improvisation s'engage, tout se passe comme si l'acteur était nu, non pas sur la scène, mais au milieu d'un vestiaire, d'un magasin ou d'une réserve de costumes. Il a alors deux possibilités : ou bien il file du côté des

masques, il en enfle un et ne le quitte plus, mais il court alors le risque d'un jeu stéréotypé ; ou bien alors il avoue sa perplexité et commence à procéder à des essais. Hélas ! c'est trop tard, l'improvisation est commencée, et nous avons, sur la scène, un acteur, éventuellement plusieurs – et c'est pire, lorsque l'intersubjectivité s'en mêle – qui se racontent confusément des bribes d'histoires correspondant aux personnages qu'ils croisent en essayant des bouts de costumes...

C'est évidemment quelque chose de cet ordre qui le plus souvent se produit en psychodrame. Mais les incertitudes, les ratés, les contradictions, sont la matière même de ce qui sera ensuite analysé. Ils ont autant de valeur que l'assomption d'un rôle préalablement choisi par tel ou tel sujet engagé dans le jeu.

En psychodrame, on définit un thème ou une situation, on joue et pour finir on parle de ce qui s'est passé, c'est-à-dire de ce qui a été vécu « en réalité » durant la fiction. Le processus est censé révéler de l'inconscient. Ce dont il tient sa valeur thérapeutique.

Dans l'improvisation dramatique, seul compte le temps du jeu, et tout se passe au fond – si l'on tient à cette hypothèse de l'inconscient – comme si les acteurs avaient en charge, dans l'urgence de l'improvisation, de tirer de l'inconscient, de cette matière brute, le meilleur parti, de le rentabiliser. Ce qui se produit de temps à autre de manière aussi éblouissante qu'imprévisible... Alors, comme par enchantement, chacun est à sa place, le jeu se développe de telle manière que les histoires les plus compliquées paraissent limpides, tandis que les plus simples touchent au cœur ; les paroles et les silences tombent juste, « c'est comme si la pièce était écrite, une écriture au milieu des êtres, une musique, un rythme ; on adhère à la fiction, elle s'incarne, la parole cesse d'être indispensable ; on a un sentiment de plénitude »... Ainsi s'exprimaient hier les acteurs avec lesquels je travaille et que j'ai interrogés sur ce qu'ils ressentent.

La ligue française d'improvisation est bien le seul théâtre improvisé qui fonctionne dans ce pays. Aucune école publique, nationale ou régionale, n'enseigne l'improvisation. Pourtant, il y a là quelque chose qui continue de fasciner – les raisons tiennent probablement au rapport originel du théâtre

et du sacré, de l'acteur et du possédé... Notre théâtre se veut profane. La coupure m'a toujours semblé se situer au XVII^e siècle à cause de Tartuffe et de l'affaire des possédées de Loudun. Urbain Grandier est brûlé vif, mais Molière s'en tire et Tartuffe est démasqué. Alors, tout paraît simple : les nonnes de Loudun étaient des simulatrices, Grandier n'était pas un sorcier, Molière était un honnête homme et Tartuffe un hypocrite. C'est vrai, sauf pour l'acteur, puisqu'il va devoir dès lors assumer les choses – ce qu'il y a à jouer – dans leur complexité réelle, soit à la fois le point de vue de Mme Pernelle pour qui Tartuffe a Dieu sur lui, et celui de Dorine qui le considère comme une crapule, jusqu'au point où il sera conduit aujourd'hui, jouant Tartuffe, à nous le faire éprouver comme un menteur-de-bonne-foi, c'est-à-dire un être possédé de quelque folie...

Outre qu'elle constitue l'antidote indispensable à l'académisme et à la lourdeur de la production théâtrale de l'Institution culturelle, l'improvisation dramatique met à vif ces questions.

